

Gabriel
FAURÉ

Requiem op. 48

version avec petit orchestre, 1889

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

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

Partitur / Partition d'orchestre / Full score



Carus 27.311

Inhalt / Contents

Avant-propos / Vorwort / Foreword
Facsimiles

1. Introït et Kyrie (Coro SATB)

2. Offertoire (Solo Bar)

3. Sanctus (Coro)

4. Pie Jesu (Solo S)

5. Agnus Dei (Coro)

6. Libera me (Solo Bar, Coro)

7. In paradisum (Coro)

Annexe / Anhang / Appendix

2. Offertoire (version 1900 / Fassung 1900)
(Solo Bar, Coro SATB)

Kritischer Bericht

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).

54 **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. » (nos 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 édition²⁶ 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 du 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 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 siebensätzige 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 Fagotte, 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-Fanfane).“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* („Balthazar 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 Fauré 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, Fauré 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 Fauré 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. Fauré 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, Fauré 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 Fauré. 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 Fauré. Les voix du clair-obscur*, Paris (Fayard), 2nd revised edition, 2008, p. 176. The author bases his information on Fauré's letter to Countess Greffuhle, which presumably was dated 24 June 1889. See *Gabriel Fauré, 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 Fauré*, p. 176.

³ J.-M. Nectoux assumes that Fauré revised the piece in 1890/1891. See *Gabriel Fauré, Requiem op. 48 pour soli, chœur et orchestre de chambre version 1893* (ed. Jean-Michel Nectoux and Roger Delage), Paris (Hamel [Leduc]), 1994, p. V.

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

⁵ Carus-Verlag, Stuttgart (Carus 27.312).

⁶ Fauré, *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 Fauré ou L'authenticité musicale en questions* (= *Revue de la Société liégeoise de musicologie*, 15–16, 2000), Liège, p. XIV, and the same, *Gabriel Fauré*, p. 688.

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

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

¹¹ Fauré, *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 Fauré 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 Ballard, 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 Faure'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.

Récapitulatif des sources utilisées / Übersicht über die verwendeten Quellen / Overview of the sources employed

	Introït et Kyrie	Offertoire	Sanctus	Pie Jesu	Agnus Dei	Libera me	In paradisum
Cor I/II	A, B	C	A, B	–	A, B	B	A, B
Tr I/II	A, B	–	A, B	–	–	B	–
Trb I–III	–	–	–	–	–	C, D	–
Timp	A, C	–	–	–	–	C	–
Arpa	–	C	A, C	C	(A) ¹ , C	–	A, B, C
S solo	–	–	–	ED	–	–	–
Bar solo	–	ED	–	–	ED	–	–
S	A	–	A	–	A	D	A
A	A	–	A	–	A	(D) ² , ED	A, B, D
T	A	–	A	–	A	D	A
B	A	–	A	–	A	ED	A, D
VI solo	–	–	A, C	–	–	–	–
Va solo	–	–	–	–	–	–	A, C
Va I	A, C	C	A, C	C	A, C	C	A, C
Va II	A, C	C	A, C	C	A, C	C	A, C
Vc I	A, C	C	A, C	C	A, C	C	A, C
Vc II	A, C	C	A, C	C	A, C	C	A, C
Cb	A, C	C	A, C	C	A, C	C	A, C
Org	A	ED	A, C	ED	A	ED	A

A : Partitions autographes / *autographe Partituren* / autograph scores

B : Parties autographes / *autographe Stimmen* / autograph parts

C, D : Parties non autographes / *nicht autographe Stimmen* / non-autograph parts

ED : Première édition de 1901 / *Erstdruck 1901* / first edition, 1901

Mise en évidence par l'italique / *Kennzeichnung durch kursive Type* / designation by italics :

Présence de parties de la main du copiste 1 (Manier) / *Stimmen von Schreiber 1 (Manier) vorhanden*

existing parts written in the hand of copyist 1 (Manier)

¹ La partie est barrée complètement par Fauré lui-même / *Stimme von Fauré komplett ausgestrichen* / The part was deleted completely by Fauré himself

² La partie est incomplète / *Stimme unvollständig* / The part is incomplete

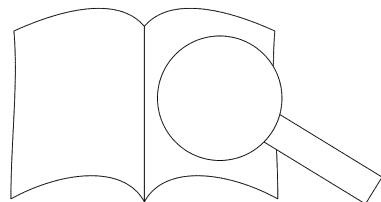


Abb. 1: „Sanctus“; A : Partition autographe, mes. 29–32 / autog.
Bibliothèque nationale de France, Signatur Ms. 411

L'effectif original est visible dans les portées 2 à 4. Les parties ajoutées ultérieurement se trouvent dans la première portée (violon solo (cf. illustration 2), les liaisons originales. On distingue aussi l'ajout au cor de la partition publiée en 1901 (ED). Le *pp* qui a été effacé à la version tardive (ED).

Die ursprüngliche Leersystem, Chor, und auf dem zweiten System der ersten in.

Counting from the top contain the original scoring (harp, solo violin, viola I and II, violoncello I and II, Kontrabass, 2 Fagotte) sowie auf dem dritten (4 Hörner) eingefügt. In T. 29 der Solovioline (4. System von oben; vgl. auch Abb. 2) wurden die ursprünglichen Bogen 1–6 verbunden und mit Bleistift (auch in T. 30) tiefere Oktaven hinzugefügt sowie diese Korrekturen wurden in die 1901 gedruckte Partitur (ED) übernommen. Hingegen wurden für den ergänzten Fagotte, für die auch keine separaten Stimmen überliefert sind, ebenso wenig berücksichtigt wie die hinzugefügte melodische Verdopplung des ersten Fagotts. Weiterhin sei in den Vokalstimmen Tenor und Bass auf „sempre dolce“ hingewiesen, die ein ursprünglich zwischen den Notensystemen befindliches *pp* am Ende von T. 30 erkennbar ist. Diese Änderung findet sich im Erstdruck wieder.



Violon Solo

Carus-Verlag

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

Abb. 2: „Sanctus“: C: Partie de violon solo, copiste 1 (Manier), mes. 1–31 / Soloviolinstimme, Kopist 1 (Manier), T. 1–31 / solo violin part, copyist 1 (Manier), mm. 1–31
Bibliothèque nationale de France, Signatur Rés. Vma. Ms. 897

Cette partie, qui illustre l'écriture très lisible du copiste 1 (Manier), confirme à la mesure 29 les liaisons originales (1–4 et 5–6). On y remarque l'absence de la liaison 30.4–31.1 (cf. illustration 1), ainsi que la graphie allongée que Manier adopte pour noter les incipit vocaux.

In der sehr gut lesbaren Schreibweise des Kopisten 1 (Manier) ist in T. 29 die ursprüngliche Bogensetzung (1–4 und 5–6) ebenso erhalten geblieben wie der in der autographen Partitur nachträglich ergänzte taktübergreifende Bogen T. 30.4–31.1 fehlt (s. Abb. 1). Hingewiesen sei auch auf die dünnere Schrift, mit der Manier die Sopranincipits kennzeichnet.

In the very legible handwriting of copyist 1 (Manier) the original slurring in m. 29 (1–4 and 5–6) is retained, just as the larger slur spanning mm. 30.4–31.1, later added in the autograph score, is missing (s. ill. 1). Note also the thinner handwriting, with which Manier characterizes the soprano incipits.

Violon Solo

Carus-Verlag

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

Abb. 3: „Sanctus“: autograph horn parts, Bibliothèque nationale de France, Signatur Rés. Vma. Ms. 897

Cette partie, notée par Fauré, et qui sera finalement confiée uniquement dans la version originale.

Diese von Fauré selbst geschriebene Stimme der autographen Partitur abweicht. Der melodische Verlauf der autographen Partitur im Fig. I und im Vc. II, im Erstdruck (ED) hat Fauré diese Passage aus.

This part, written by Fauré himself, is therefore much more from the autograph score. The melodic line of both horns (ED) Fauré had entrusted this passage exclusively to the o.

version avec petit orchestre, 1889

1. Introit 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

Océ.

Péd.

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

Durée / Aufführungsdauer / Duration: ca. 35 min.

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

© 2011 by Carus-Verlag, Stuttgart – 3. Auflage / 3rd Printing 2011 – CV 27.511
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

[illegible]

dim. *p* *pp*

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

dim. *p* *pp*

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

dim. unis. *p*

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

dim. unis. *p*

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

[illegible]

Andante moderato

18

Cors

Trompettes

Ténors

dolce

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

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

pp

et lux per -

lu - ce - at e - is.

à 2

à 2

pp

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
mf
dim.

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

40

Sopranos

dolce

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

p

p sempre

p sempre

45

on; —

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

p sem

f

f

f

This image shows a page from a musical score, likely for a church service or concert. The top section features five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass) with lyrics in Latin: "ex - au - di, ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am, ad". The bottom section contains two piano staves (right and left hand). The music is written in G major (one sharp) and common time. Dynamics such as *f*, *p*, and *pp* are indicated throughout. A large, diagonal watermark reading "PREVIEW" is overlaid across the lower half of the page. In the bottom right corner, there is a copyright notice: "Copyright - Quality may be reduced • Carus-Verlag".[illegible]

71

Timbales

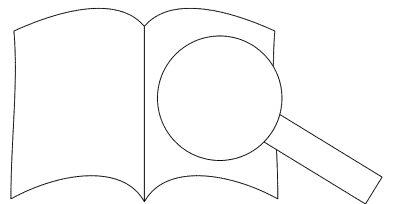
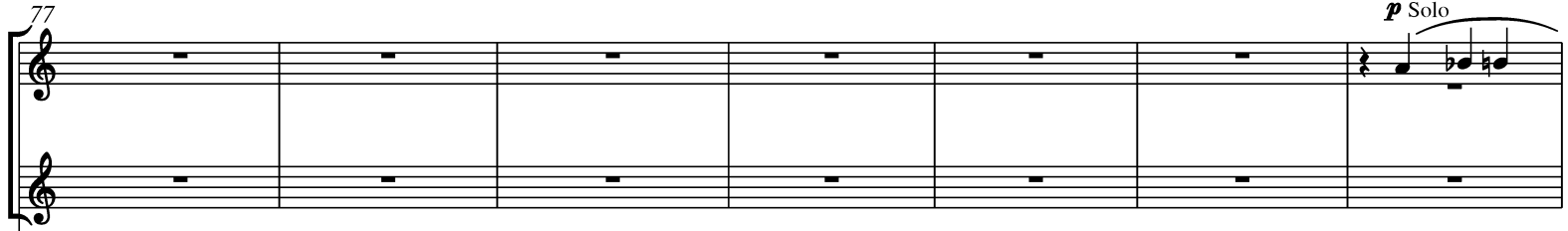
Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i-son, ste

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

77

p Solo

84

mf *p* *pp*

pp

pp e - le - i - son, _____

pp e - le - i - son, _____

pp e - le - i - son, _____

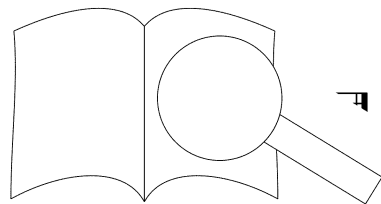
pp e - le - i - son, _____

pp e - le - i - son, _____

pp e - le - i - son, _____

pp *pp*

pp



2. Offertoire

Andante

2 Cors en Fa

Harpe

Baryton solo

I

Altos

II

I

Violoncelles

II

Contrebasses

Orgue

à 2

pp

** p dolce*

Ho - sti - as et pre - ces ti

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp dolce

Copy - Quality may be reduced • Carus

* ** 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* *pp* *arco* *pp* *p*

pizz.

PREVIEW

Quality may be reduced • Carus-Verlag

[illegible]

21

mf I Solo

Harpe *p*

p fac e -

pp

p

27

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

meno p

pp pizz.

pp

pp

33 *p* Solo à 2

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

dim. *pp*

arco *p* *pizz.* *pp*

p *pp*

40

sti, et e - - jus.

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

3. Sanctus

Moderato

2 Cors en Fa

2 Trompettes en Fa

Harpe

Sopranos

Altos

Ténors

Basses

Violon solo

I

Altos

II

I

Violonc

Orgue

pp

San - tus,

pp

p

PROBE-PARTITUR

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

5

ctus, — San - - ctus —

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

pp ^{1^{res}} basses San - - ctus, — San - - c San - - ctus —

pp *pp*

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

10

Do - mi - nus De - us,

Do - mi - nus, De -

Do - mi - nus, nus De -

pp

pp

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

20

pp

Do - mi-nus De - - - us.

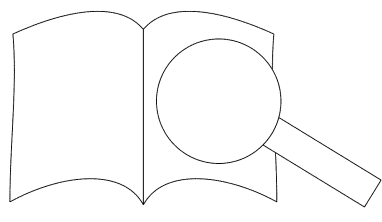
De - us

us, De - us

pp

pp

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



30

à 2

pp

ra,

pp

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

pp

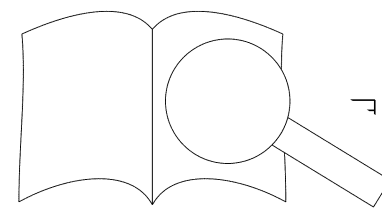
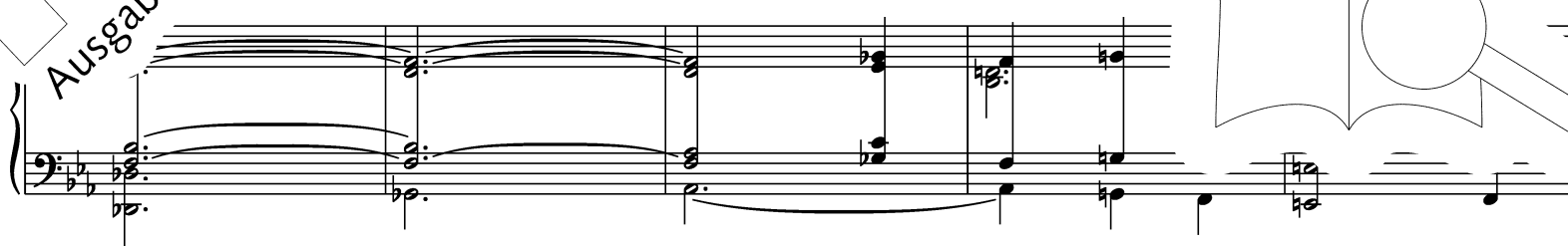
glo - ri - a, glo - a.

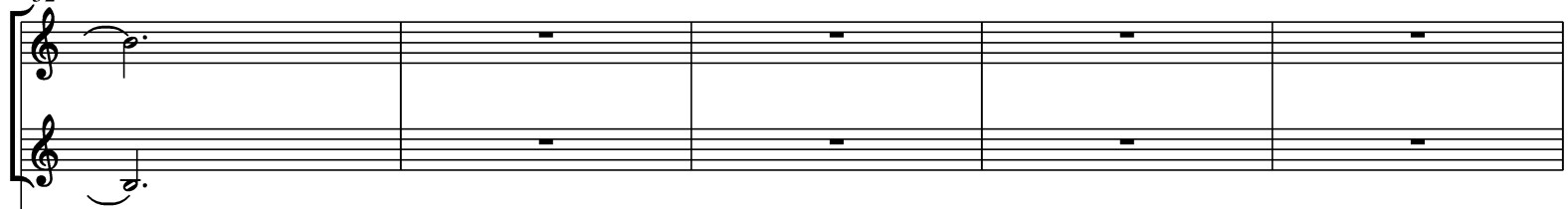
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

35



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





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

pp San - - -

div. *pp* San - - -

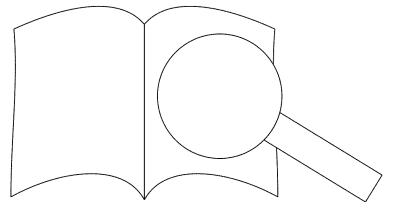
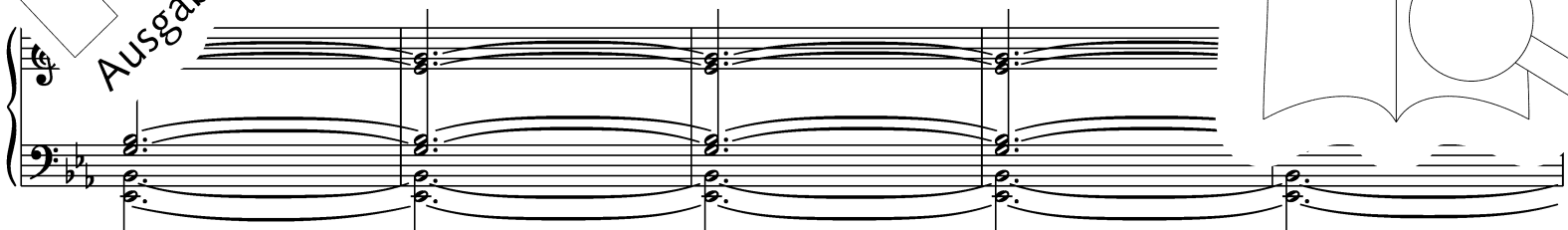
div. *pp* San - - -



arco *pp*

arco *pp*

arco *pp*



pp

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
II
Altos

I
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

15

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

pp *p* *p dolce*

unis. *pp* *pp* *pp*

sempre legato

21

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

p *pp*

sempre legato

The image displays a musical score for a piece titled "Agnus Dei" by Carus. The score is written for a vocal soloist and a piano accompaniment. The vocal part is in the treble clef, and the piano part consists of five staves (three for the right hand and two for the left hand). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Latin: "sem - pi-ter - nam re - qui-em. Pi - e, pi - e Je - su, pi - e Je - su Do - mi-ne,". The piano part features a prominent, flowing melody in the right hand, often marked with slurs and dynamic markings like "sempre pp". The left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and lyrics.

[illegible]

5. Agnus Dei

Andante

2 Cors en Fa

Harpe

Sopranos

Altos

Ténors

Basses

I

Altos

II

I

Violoncelles

espressivo

p

espressivo

mf

PROBE PARTITUR

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

11

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

16

re - qui - em. _____

A - gnus De - i, A -

A - gnus De - i, A -

A - gnus De - i,

A - gnus De

arco *f*

21

gnus De - i, qui

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

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

gnus De - i, tol - lis pec - ca - ta mun -

qui tol - lis pec - ca - ta mun -

36

musical score for measures 36-40. The vocal part (soprano) has lyrics: mun - di: do - na, do - na e - is re - qui - em, with a *p* dynamic marking. The piano accompaniment features a complex texture with multiple staves.

41

musical score for measures 41-45. The vocal part continues with lyrics: sem - e - qui - em. and Lux ae - with a *p* dynamic marking. The piano accompaniment continues with complex textures. A large watermark 'PROBE' is visible across the page.

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 -

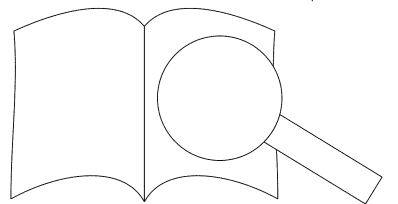
cur

ae - 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,



72 **Adagio**

ff *pp*

Re - qui - em ae - ter - nam

Re - qui - em ae - ter - nam

Re - qui - em ae - ter - nam

Re - qui - em ae - ter - nam

Re - qui - em ae - ter

ff *p*

ff *p*

ff *p*

ff *p*

f

78

do - na e - is Do - mi ne,

do - na e - is

do - na

do

per - pe - tu - a lu - ce -

et lux per - pe - tu - a lu - ce -

et lux per - pe - tu - a lu - ce -

et lux per - pe - tu - a lu - ce -

et lux per - pe - tu - a lu - ce -

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

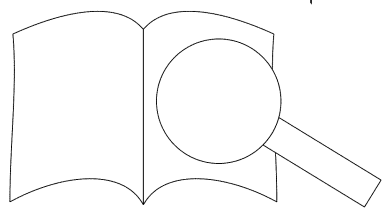
cresc.

dim.

dim.

dim.

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



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

p

stacc.

15

il - - - - - an - do coe - li mo - ven - di sunt, quan-do

cresc. *poco a poco*

cresc. *poco a poco* *poco - - - -*

cresc. *poco a poco* *poco - - - -*

cresc. *poco a poco* *poco - - - -*

cresc.

cresc.

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 - -

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

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

mf

mf

mf

p

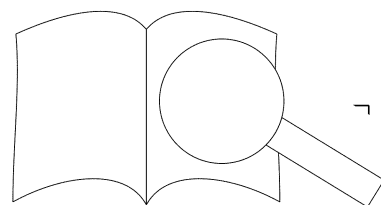
p

ta - tis et mi-se - ri - ae, — di - es il - ma - gna

ta - tis et mi-se - ri - ae, — di - es - es ma - gna

ta - tis et mi-se - ri - ae, — di - es ma - gna

ta - tis et mi-se - ri - ae, — la, di - es ma - gna



66

et a - ma - ra, a - ma - ra val - de. ae -

et a - ma - ra, a - ma - ra val - de. qui - em ae -

et a - ma - ra, a - ma - ra val - de. qui - em ae -

et a - ma - ra, a - ma - ra. Re - qui - em ae -

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

Musical score for measures 84-86. The score is written for four staves (two treble and two bass). Measures 84 and 85 are mostly rests. In measure 86, there are chords in the upper staves and a single note in the lower staves. Dynamics include *pp*, *mf*, and *pp*.

Musical score for measures 87-89. The score is written for four staves. Measures 87 and 88 have a melody in the bass staff with a *pp* dynamic. Measure 89 has a *pp* *sempre* marking and a wavy line indicating a tremolo or similar effect.

Musical score for measures 90-93. The score is written for four staves. Measures 90-93 contain vocal lines with lyrics: "is. lu - ce - at e -". Dynamics include *pp* and *mf*.

Musical score for measures 94-97. The score is written for four staves. Measures 94-97 contain piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *pizz.* (pizzicato) and *f* (forte).

Musical score for measures 98-101. The score is written for four staves. Measures 98-101 contain piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *acc.* (accents) and *f* (forte).

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

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

p

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

p *poco* *f*

p *poco* *f*

f

f molto diminuendo

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

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

f

122

122

ppp sempre

Baryton solo *p dolce*

Li - - be - ra me, i mor - -

gnem. _____

gnem. _____

gnem. _____

gnem. _____

p

p

pp

pp

p

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

pp

Li - be - ra me,

pp

Li - be - ra me,

pp

Li - be

pp

e -

mi - ne.

Jo - mi - ne.

arco

arco

arco

arco

pp

7. In paradisum

Andante moderato

2 Cors en Fa

Harpe

Sopranos

Altos

Ténors

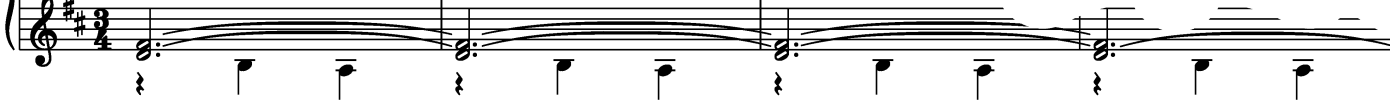
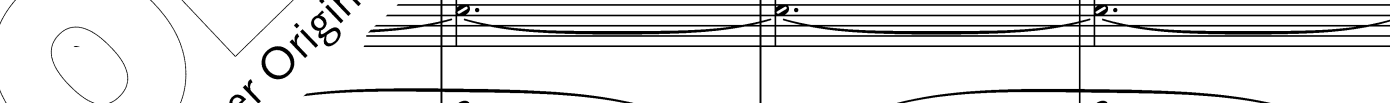
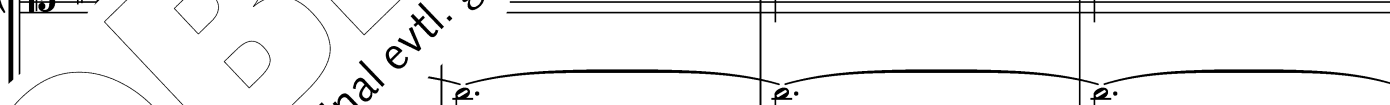
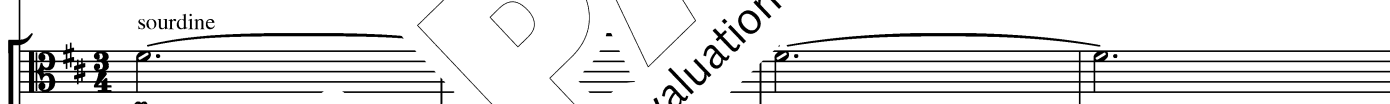
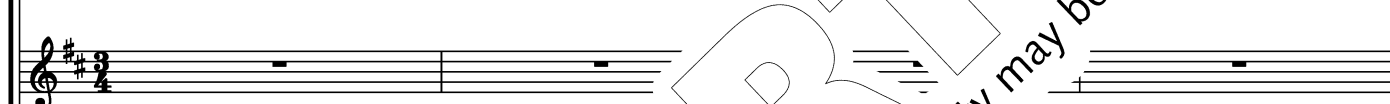
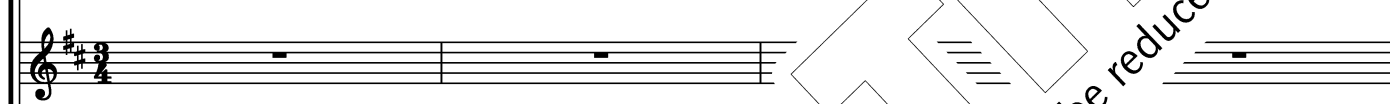
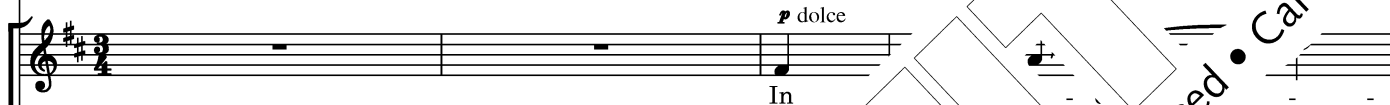
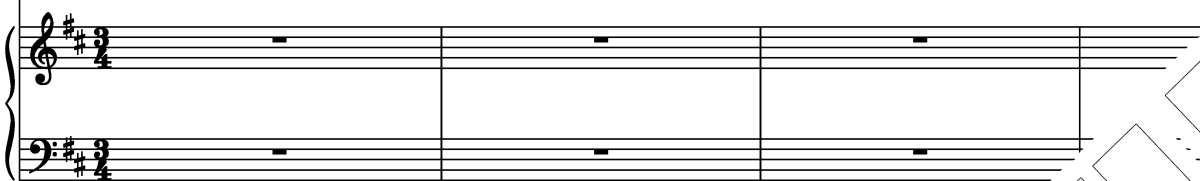
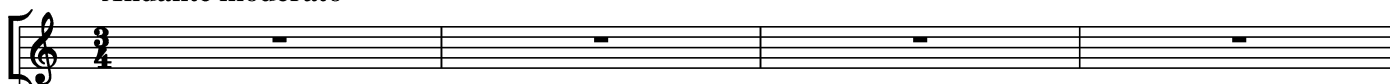
Basses

Alto solo

Altos

Violoncelle

Orgue



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 -

21

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

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

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

arco *p* sempre

25

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

lem, sa -

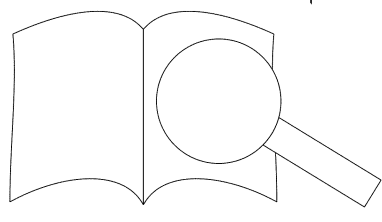
ru *ppp* sa -

ru - - - sa - - -

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

mf *p*

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



lem. Cho - - - rus an - ge -

lem.

lem.

lem.

lem.

pp

pp

pp

pp

p

div. pizz.

pp

p sempre

Sopranos

lo -

sus - ci - pi - at,

sempre dolce

et cum

un

37

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

div. *unis.*

cresc.

41 Cors

et quon - dam pau - pe - re

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

45

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a melodic line starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The dynamics are marked *mf* and *pp*.

Piano accompaniment for the first system, featuring a right hand with a continuous eighth-note pattern and a left hand with a simple harmonic accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Vocal staves with lyrics: "ae - ter - nam ha - be - as re -". The dynamics are marked *f* and *pp*. The lyrics continue with "qui" on the next line.

Piano accompaniment for the second system, featuring a right hand with a continuous eighth-note pattern and a left hand with a simple harmonic accompaniment. Dynamics include *f* and *pp*.

Piano accompaniment for the third system, featuring a right hand with a continuous eighth-note pattern and a left hand with a simple harmonic accompaniment. Dynamics include *mf* and *pp*.

Musical notation for piano introduction on page 53. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a series of eighth-note chords, while the bass staff contains a series of eighth-note chords. The key signature is one sharp (F#).

Vocal and piano accompaniment on page 53. The system includes four staves: a vocal staff and three piano accompaniment staves (treble and bass clef). The lyrics are: "nam ha - - be - as" and "ter - - nam ha - - be - as". The key signature is one sharp (F#).

Piano accompaniment on page 53. The system includes four staves: a grand staff with a treble and bass clef, and two additional staves. The key signature is one sharp (F#).

Piano accompaniment on page 53. The system includes a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#).

57

re - - - qui - em.

re - - - qui - em.

re - - - qui -

re - - - qu:

arco

unis.

arco

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

Adagio molto ♩ = 48

Baryton solo

Sopranos

Altos

Ténors

Basses

Altos I

Altos II

Violoncelles I

Violoncelles II

Contrebasses

Orgue

Fonds et Anches Récit
Boîte fermée

Adagio molto ♩ = 48

p poco a poco cresc.

p poco a poco cresc.

p poco a poco cresc.

p poco a poco cresc.

f sempre

f sempre

p

Altos

Ténors

Basses

Orgue

pp dolcissim.

Do - mi-ne Je - su Chri - 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 - -

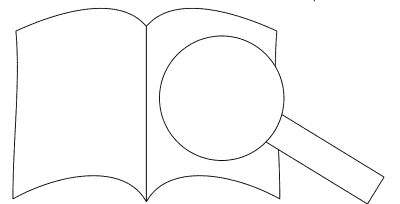
, dolce

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



[illegible]

23

p

rus. _____ O Do-mi - ne

mf

- ae, _____ o Do-mi - ne Je-su Chri -

mf

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

mf

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

f

f

f

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy

PROBEN

7

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

mf

mf

mf

mf

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

pp

pp

p

[illegible][illegible]

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

p espressivo *f* espress. *p*

p espressivo *f* espress. *p*

arco unis. pizz. *pp*

p *mf*

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

pp *mf* *pp*

pp *mf* *pp*

pp *mf* *pp*

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

pp *mf* *p*

1° Tempo Adagio molto ♩ = 48

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

pp

pp

cresc.

cresc.

f

arco

pizz.

cresc.

f

86

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

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

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

ni, et de pro - fun - do la - cu: _____ dolce sempre ne ca - dant in

arco

Carus-Verlag

PROBE PART

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Carus 27.311

73

rum. — A — — — men, a — — — — — men, a — — — — — men. —

rum. — A — — — men, a — — — — — men, a

rum. — A — — — men, a — — — — —

rum. — A — — — men, a — — — — — men. —

pp

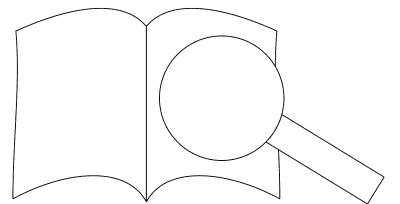
pp

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/Vacaten, 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 Vacat)

c) verwendetes Papier

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

- **L:** Hersteller Lard, ovaler Stempel mit der Aufschrift „PARIS“

verwendet in Quelle **B** (Cor über...

- **LE:** Hersteller Lard-Es...

abgeschrägten Ecken: „LARD“

verwendet in Quelle **A**

gebenden Teil der Quelle

men; Stimmen?

- **LEB:** Hers'...

abgeschräg

PARIS“, verw...

[unc...

d

alle **B**

Papierhersteller und die darin verwendete präzise Datierung der einzelnen Papiersorten ihnen doch einige Informationen entnommen werden konnten, dass Bellamy Lard... der 1890/91² oder 1891/1892³ übernommen hatte. Auch sei, der neue Eigentümer fügte seinen Namen dem... der Firma nicht vor 1897/98 bei.⁴ Damit wird klar, dass die auf diesem Papier geschriebenen Stimmen eindeutig später ent-

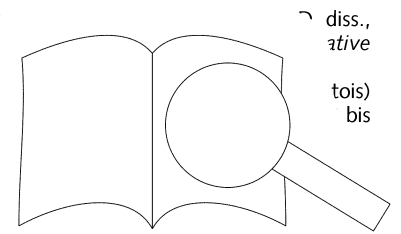
standen sind als die auf den Papieren **L** und **LE** notierte chronologische Ordnung der beiden letztgenannten P... jedoch nicht mit Zuverlässigkeit erstellt werden können. Die wendigen Informationen widersprüchlich sind

d) Schreiber

In **C** und **D** lassen sich acht unterscheiden, wobei es zwischen den beiden gibt, da **C** beinahe ausschließlich in der Schreiber Manier, geschrieben wurde, während **D** auftritt in der Reihenfolge ihres A... wobei nur Wert a...

– **1** (Manier... in **D** nur T1... Klare... Tal... Vi... Schre... ges... ang... sel rechtwinklig notiert, leicht verlaufendem Beginn, große Halbe und Ganze Noten, eher zierlich; Titel in stilisierter... und das Ende von Wörtern kalligraphisch; Stimmenbezeichnung beinahe zu Beginn der Stimme (mit gelegentlicher Titelblätter) und fast immer halbkreisförmig... Anordnungszahlen in italienischer Schreibweise... aigu beim Namen Fauré kommaartig, oben aus... nach rechts beginnend (s. a. Schreiber 3 u. 6); Bei... flüssiger Schreibschrift, wobei manchmal die Querstriche „t“ sowie beim Schluss-„e“ von Worten der Endstrich in fallender 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 Schlusstaktstrichs 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, *Papetiers et pe...* 1913, S. 232, zufolge lautete der F... 1866 und „Henri Lard“ von 1866 t... doch diesem Autor, so Emile Cuyon: Henry-Abel Simons *Annuaire génér...* de erwähnen, dass der Firmenname



- 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**

Lockeres 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 Einfachunterstrichung; Pausentakte durch doppelt unterstrichene arabische Ziffern gekennzeichnet, dabei doppelte Unterstreichung mit senkrechtem Einfachstrich zu Beginn und am Ende (s. Schreiber 1 u. 5); 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, ähnlich wie bei Schreiber 1, ebenfalls große Köpfe der Halben Noten; die C-Schlüssel sind in der ersten Stimme (s. T2) die Ganztaktpause auffallend mit senkrechtem Einfachstrich zu Beginn und am Ende gekennzeichnet; Pausentakte mit doppelt unterstrichenen arabischen Ziffern, dabei doppelte Unterstreichung mit senkrechtem Einfach-

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 oben aus einer Bewegung nach rechts beginnend (s. a. Schreiber 1 u. 3); Satzbezeichnungen in erster Notenzeile unterstrichen; Stimmenbezeichnungen oft auf der linken Seite unterstrichen; dick gezogene Notenhälse; auffällig die runde Form der Viertelnotenköpfe; arabische Angaben mit roter Tinte, *p* mit Unterstrich, *f* mit senkrechtem Strich am Ende des Querstrichs; laufenden Buchstaben, die charakteristischen Unterstriche bei den Buchstaben einer neuen Stimme durch doppelt unterstrichene arabische Ziffern gekennzeichnet, dabei doppelte Unterstreichung mit senkrechtem Einfachstrich zu Beginn und am Ende.

- 7: In D

Gedruckte Partituren, die in der Tendenz eher gedruckt als geschrieben wirken; Notenhälse relativ kurz; Großbuchstaben, ansonsten in dünnere, gerade stehende Buchstaben; Stimmenbezeichnung verhältnismäßig nach rechts geneigter Schreibschrift, oft doppelt unterstrichen (arabische Ziffern), dabei doppelte Unterstreichung mit senkrechtem Einfachstrich zu Beginn und am Ende (s. a. Schreiber 6); am Ende der Stimmen Weiterführung des Schlusstaktstrichs über Wellenlinie zu horizontaler Linie (s. a. Schreiber 1 u. 4).

- 8: In D Fg, VI1 und VI2 von „In paradisum“

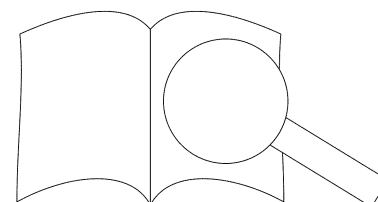
Impaktes Schriftbild durch Verwendung einer relativ breiten Feder, besonders auffällig sind breite Bögen und breite Hilfslinien bei Noten; mehrere Pausentakte immer (bis auf einen Fall in VI2 mit Einfachunterstreichung) durch doppelt unterstrichene arabische Ziffern gekennzeichnet, dabei doppelte Unterstreichung 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, Bibliothèque 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 „C^{ors} fa“ (ein Notensystem)
- ab fol. 6v auf 1. Notensystem von oben zusätzlich: „Tromp^{tes}“ (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 M^{orts} | 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 nuances“.

Originalbesetzung (2.–17. Notensystem) mit Instrumentenbezeichnungen mit Tinte: „Violons [1 System] | Violoncelles | 2^{èmes} Violoncelles | Contrebasses | [Leersystem] | Ténors | [im Violinschlüssel] | Basses | [Leersystem] | Orgue [2 Systeme]“. Oberhalb des 17. Systems, rechts, mit Bleistift: „C^{ors} – des“.

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: „DÉPÔT PAROISSE / S^TE MADELEINE PARIS“, in der Mitte: „BN PARIS“

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 à la Maîtrise | L'orchestration n'est pas terminée“. In 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: 1^{ers} altos | 2^{èmes} altos | Violoncelles | Contrebasses | [Leersystem] | Sopranos | Altos | Ténors [im Violinschlüssel] | Basses | [Leersystem] | Orgue [2 Systeme]“. Zwischen freiem 1. und 2. System, rechts, mit Bleistift, Beischrift: „re“. Nachträglich hinzugefügte Stimmen:
- auf 3. und 4. Notensystem von oben: „C^{ors}“
- auf 18. Notensystem von oben: „ob.“
- auf 19. Notensystem von oben: „er et 2^e Cors | chrom.“

– Ms. 412: „Agnus Dei“, mit dem 6. Januar 1888 datiert
Papier mit 20 Notensystemen, gebunden, 16/4 b, paginiert 1–15, [ohne Pagina = 1r] Titelseite, 1–15 Notenseiten.

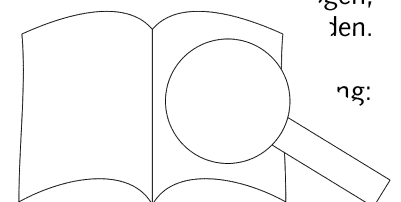
Titelseite: „[oben, Blattmitte, mit Tinte:] Messe des Morts | Gabriel Fauré | 6 Janvier 1888“. In Blattmitte, rechts, von anderer Hand: „3“. Weiter unten, auf der rechten Seite, von Fauré (?): „Le chœur avec les liaisons et les nuances“.

Originalbesetzung (2.–17. Notensystem) mit Instrumentenbezeichnungen mit Tinte: „Alto Solo | 1^{ers} Altos | 2^{èmes} altos | 1^{ers} Violoncelles | 2^{èmes} Violoncelles | Contrebasses | [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: „DÉPÔT PAROISSE / S^TE MADELEINE PARIS“, in der Mitte: „BN PARIS“

7 Stimmen, 24 Seiten, unpaginiert, gedruckt auf Notenpapier, von der

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 – Fauré“, darunter „Introit et Kyrie.“, 12 Akkoladen zu 2 S mit Noten; S. 4 ausgestrichene Seite, auf dem Kopf st geschrieben, oben: „1^e et 2^e Cors chromatiques en fa.“, c troit et Kyrie“, darunter Beginn einer Akkolade mit 2 Sys. C-Vorzeichnung, Tempoangabe „Adagio“, 16 T Pause, Ta Takt mit ganzer Pause und Fermate, darunter Akk Systemen und Tempoangabe „Andante“ leer.

- 5. Cor I/II („Sanctus“, „Pie Jesu“) unpaginiert, mit Tinte geschrieb papier „Messe de Requiem“, 2^eme Cors“, S. [2] links ober „Sanctus“, 7 Akkoladen zu (Tacet)“, darunter . 0 Akkoladen zu 2 Systeme

- 6. Cor I/II („Lit me unpaginiert, mit Tinte geschri „1^e et 2^e Cors chroma matiques“ „G. Fauré“, darunter in der M

- 7 papier LE, 10 Systeme, unpa „Titel oben in der Mitte „Re /“ [aus „8“ korrigiert], darunter „ter Klammer unterstrichen], rechts akkoladen zu je 2 Systemen mit Noten.

cher Stimmensatz, Bibliothèque nationale de t. nent de la musique, Signatur Rés. Vma. Ms. 891, aus and der Kirche Ste. Madeleine, zum Teil mit rechteckigem b. m 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 1¹ darüber hinaus lassen sich drei weitere Schreiber identifizieren (Schreiber 2, 3 und 4; s. dazu die Einzelstimmen); wird in den kein Schreiber angegeben, wurde die jeweilige c Schreiber 1 geschrieben. Alle Stimmen sind nicht gr

- „Introit et Kyrie“: Umschlag der BnF („I I IN“ Darin eingelegt sind 8 Stimmen, davon 2 D Systeme (Ausnahme: Va II.2, Papier LE giniert. Die Einzelstimmen haben (bis gleichbleibenden Titel über den Nr mehr wiederholt wird: mittig Introit“, rechts oben folgt der Regel mit halbkreis werden bei den entspr

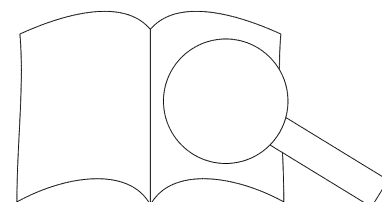
Beschreibung de (Va und Vc sind f. an. ufbewahrung (en):

1. „Timbal“ f. an. ufbewahrung (en):
2. „1^e A“ (lar), c en „Introit“ Tempobe- zeich
3. „1^e A“ igabe „Introit“ von anderer beschriebener Notenzeile mit in oberen Ecke, schräg stehend, und mit Blaustift wiederholt.
4. „1^e A“ 4/0 b. Links neben „Introit“ Tempobe- zeich
5. „1^e A“ (plmar), 4/0 b, Schreiber 2. Titel „2^e Alto. G. Requiem I Introit.“
6. „1^e A“ 4/0, b. Links neben „Introit“ Tempobezeichnung wiederholt.
7. „1^e A“ cello“, 4/0 b. Links neben „Introit“ Tempobezeichnung wiederholt.
8. „1^e A“ „CtreBasse“, 4/0 b.

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

Beschreibung der Stimmen in der Reihenfolge der Aufbewahrung:

1. „Cors en Fa I Chromatique“, 2/0 f. Links oben mit geschweifter Klammer unterstrichen „Gabriel Fauré“, mittig, „Messe de Requiem I Offertoire“, 8 Akkoladen zu je 2 Systemen.
2. „Harpe“, 1/1 f. Links oben mit halbkreisförmiger Unterstreichung „G. Fauré“, mittig, „Messe de Requiem I Offertoire“.
3. „1^e 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^e & 2^e Violoncello“, 3/0 b. Tite mentenangabe oben mittig, mit ge chen, darunter „Messe de Requiem [1v] links oben „Cello“ [mit halbk daneben mittig „Messe I De Requi Akkoladen zu je 2 Systemen.



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

- „Sanctus“: Umschlag der BnF („III I 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 I par G. Fauré I Sanctus“, rechts oben folgt die jeweilige Stimmenbezeichnung mit halbkreisförmiger Unterstreich-
ung.

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 Unterstreich-
ung, 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 Unterstreich-
ung, 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 Vcello“, 2/0 f, unpaginiert. Titel über Noten, links oben in der Handschrift von anderer Hand mit Bleistift „ce soir“.

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

10. „Orgue“, 6/2 2b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier; zusätzlicher Beischrift von anderer Hand mit blauer Tinte, schräg, links oben verlaufend: „A la messe de l'In paradisum I 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

halbkreisförm

se des Morts I Pie

Jesu“, rech

halbkreisfö.

P

Beschreibung der Stimmen in der Reihenfolge der Aufbewahrung:

1. „Harpe“, 6/0 b+f aneinandergeheftet. Titelseite auf Notenpapier „Messe de Requiem I par G. Fauré I Pie Jesu“, Instrumentenbezeichnung links oben mit halbkreisförmiger Unterstreich-
ung, weiterer Titel über den Noten links oben „Harpe“ mit halbkreisförmiger Unterstreich-
ung, mittig „Pie Jesu“.

2. „Violon solo“, 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier; weiterer Titel über den Noten links oben „Violon Solo“ mit halbkreisförmiger Unterstreich-
ung, mittig „Pie Jesu“.

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 Unterstreich-
ung, mittig „Pie Jesu“.

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 Vcello“, 1/1 f.

7. „2^a Vcello“, 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 Noten „Pie Jesu“.

- „Agnus Dei“: Umschlag der BnF („V I AGNUS DEI“)

Darin eingelegt sind 8 Stimmen, davon 1

Systeme (Ausnahmen: Va I.2 und Va II

leserlich] Papier **LEB** mit 12 Systemen

Die Einzelstimmen haben (mit A

folgenden gleichbleibenden

mehr wiederholt wird: in der

re I Agnus“, rechts oben

halbkreisförmiger Unterstreich-
ung

Beschreibung der

1. „Harpe“

den Noten

„Harpe“

Stimmen

1. „Harpe“

2. „Violon solo“

3. „1^a & 2^a Alto“

4. „1^a Alto“

5. „1^a Alto“

6. „2^a Alto“

7. „1^a Violoncello“

8. „2^a Vcello“

9. „Contre Basse“

10. „Orgue“

Aufbewahrung:

1. „Harpe“

den Noten

„Harpe“

Stimmen

1. „Harpe“

2. „Violon solo“

3. „1^a & 2^a Alto“

4. „1^a Alto“

5. „1^a Alto“

6. „2^a Alto“

7. „1^a Violoncello“

8. „2^a Vcello“

9. „Contre Basse“

10. „Orgue“

- „Libera me“: Umschlag der BnF („VI | 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 waagrecht 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 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 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 unterstrichen; 16 Systeme mit Noten, die teilweise auch zu Akkoladen mit 2 Systemen zusammengefasst sind (im oberen System finden sich dann Incipitnoten).
2. „Messe des M^esses", 16/4 5b anein. Instrumentenangabe mit geschweiffter Klammer unterstrichen; 16 Systeme mit Noten, die teilweise auch zu Akkoladen mit 2 Systemen zusammengefasst sind (im oberen System finden sich dann Incipitnoten).
3. „Messe des M^esses", 16/4 5b anein. Instrumentenangabe mit geschweiffter Klammer unterstrichen; 16 Systeme mit Noten, die teilweise auch zu Akkoladen mit 2 Systemen zusammengefasst sind (im oberen System finden sich dann Incipitnoten).
4. „Messe des M^esses", 16/4 5b anein. Instrumentenangabe mit geschweiffter Klammer unterstrichen; 16 Systeme mit Noten, die teilweise auch zu Akkoladen mit 2 Systemen zusammengefasst sind (im oberen System finden sich dann Incipitnoten).
5. „Messe des M^esses", 16/4 5b anein. Instrumentenangabe mit geschweiffter Klammer unterstrichen; 16 Systeme mit Noten, die teilweise auch zu Akkoladen mit 2 Systemen zusammengefasst sind (im oberen System finden sich dann Incipitnoten).
6. „Messe des M^esses", 16/4 5b anein. Instrumentenangabe mit geschweiffter Klammer unterstrichen; 16 Systeme mit Noten, die teilweise auch zu Akkoladen mit 2 Systemen zusammengefasst sind (im oberen System finden sich dann Incipitnoten).
7. „Messe des M^esses", 16/4 5b anein. Instrumentenangabe mit geschweiffter Klammer unterstrichen; 16 Systeme mit Noten, die teilweise auch zu Akkoladen mit 2 Systemen zusammengefasst sind (im oberen System finden sich dann Incipitnoten).
8. „Messe des M^esses", 16/4 5b anein. Instrumentenangabe mit geschweiffter Klammer unterstrichen; 16 Systeme mit Noten, die teilweise auch zu Akkoladen mit 2 Systemen zusammengefasst sind (im oberen System finden sich dann Incipitnoten).
9. „Messe des M^esses", 16/4 5b anein. Instrumentenangabe mit geschweiffter Klammer unterstrichen; 16 Systeme mit Noten, die teilweise auch zu Akkoladen mit 2 Systemen zusammengefasst sind (im oberen System finden sich dann Incipitnoten).

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 Wellenlinie strichen, rechts daneben „In Paradisum".

4. „1^a Alto" (2. Exemplar), 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, oben, von anderer Hand, mit Blaustift „Alto 1", oben links Wiederholung der Stimmenbezeichnung, T. 29–40 mit Bleistift unterstrichen, T. 29 mit dem Vermerk „Solo" und einer Wellenlinie unterstrichen, T. 29 mit dem Vermerk „Solo" und einer Wellenlinie unterstrichen, T. 29 mit dem Vermerk „Solo" und einer Wellenlinie unterstrichen.

5. „2^a Alto" (1. Exemplar), 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, oben, von anderer Hand, mit Blaustift „Alto 2", oben links Wiederholung der Stimmenbezeichnung, T. 29–40 mit Bleistift unterstrichen, T. 29 mit dem Vermerk „Solo" und einer Wellenlinie unterstrichen, T. 29 mit dem Vermerk „Solo" und einer Wellenlinie unterstrichen.

6. „2^a Alto" (2. Exemplar), 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, oben, von anderer Hand, mit Blaustift „Alto 2", oben links Wiederholung der Stimmenbezeichnung, T. 29–40 mit Bleistift unterstrichen, T. 29 mit dem Vermerk „Solo" und einer Wellenlinie unterstrichen, T. 29 mit dem Vermerk „Solo" und einer Wellenlinie unterstrichen.

7. „1^a Violoncelle", 4/0 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, oben, von anderer Hand, mit Blaustift „Violoncelle 1", oben links Wiederholung der Stimmenbezeichnung, T. 29–40 mit Bleistift unterstrichen, T. 29 mit dem Vermerk „Solo" und einer Wellenlinie unterstrichen, T. 29 mit dem Vermerk „Solo" und einer Wellenlinie unterstrichen.

8. „2^a Violoncelle", 4/0 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, oben, von anderer Hand, mit Blaustift „Violoncelle 2", oben links Wiederholung der Stimmenbezeichnung, T. 29–40 mit Bleistift unterstrichen, T. 29 mit dem Vermerk „Solo" und einer Wellenlinie unterstrichen, T. 29 mit dem Vermerk „Solo" und einer Wellenlinie unterstrichen.

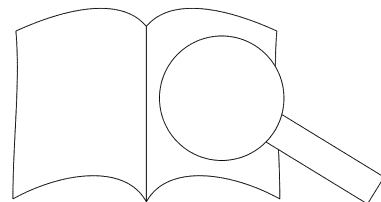
9. „Contre-Basse.", 4/0 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, oben, von anderer Hand, mit Blaustift „Contre-Basse", oben links Wiederholung der Stimmenbezeichnung, T. 29–40 mit Bleistift unterstrichen, T. 29 mit dem Vermerk „Solo" und einer Wellenlinie unterstrichen, T. 29 mit dem Vermerk „Solo" und einer Wellenlinie unterstrichen.

Handschriftlicher Stimmensatz, Bibliothèque nationale de France, département de la musique, Signatur Rés. Vma. Ms. 892, aus dem Bestand der Kirche Ste. Madeleine, zum Teil mit rechteckigem Stempel „PAROISSE | Ste-MADELEINE | Paris-8^e".

D wurde von insgesamt vier Schreibern verfasst, wobei in einem Fall (Tenore, „Libera me") auch der in Quelle C dominierende Schreiber 1 auftaucht. D geht auf eine andere Vorlage als C zurück (s. bspw. „Nr. 6 Libera", T. 136, Trb) und enthält insgesamt 13 Stimmen, 7 zum „Libera me" und 6 zum „In paradisum". Alle Stimmen wurden von der Bibliothek zusammengebunden.

- 1. „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).

- 2. „2^d 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 aufgebracht 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, S. [1] in Mitte: „Libera“, rechts Stimmenbezeichnung mit halbkreisförmig unterstrichen, darunter in der Mitte: „Libera me Domine“, rechts davon: „G. Fauré“, 2 Systeme mit Noten (s. dazu die Einzelanmerkungen). S. [2] in der Mitte: „In Paradisum“, 7 Systeme mit Noten; die 5. und 6. System von oben als Korrektur vermutlich nachträglich aufgebracht worden.

- 12. „Bass“ („In Paradisum“, 2. Exemplar), 2/0 f, Papier **LEB**, 10 Systeme, Schreiber 6. Paginiert „57.“ und „58.“ (s.u.); S. 57 links oben: „Bass“, rechts oben: „In Paradisum“, 7 Systeme mit Noten.

- 13. „Bass“ („In Paradisum“, 1. Exemplar), 2/0 f, Papier **LEB**, 10 Systeme, Schreiber 6. Paginiert „57.“ und „58.“ (s.u.); S. 57 links oben: „Bass“, rechts oben: „In Paradisum“, 7 Systeme mit Noten; die 5. und 6. System von oben als Korrektur vermutlich nachträglich aufgebracht worden.

- 14. „Bass“ („In Paradisum“, 2. Exemplar), 2/0 f, Papier **LEB**, 10 Systeme, Schreiber 6. Paginiert „57.“ und „58.“ (s.u.); S. 57 links oben: „Bass“, rechts oben: „In Paradisum“, 7 Systeme mit Noten; die 5. und 6. System von oben als Korrektur vermutlich nachträglich aufgebracht worden.

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*.

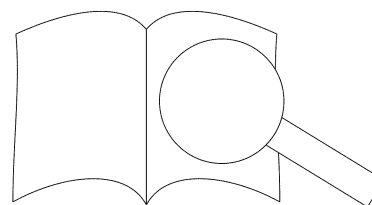
– **ED:** (version symphonique 1900). Gedruckte Partitur, erschienen bei Éditions Julien Hamelle, Paris 1901, Plattennummer „I 450. H.“, 132 Seiten, davon 128 Notenseiten. Titel auf dem Umschlag, identisch wiederholt auf der Front- und Rückseite: „GABRIEL FAURÉ | REQUIEM | POUR | Soli, Chœur | Partition Chant et Piano..... Prix net: 2.50 | Partition de Chœur (en accolade)... net: 2.50 | Partition pour Piano..... net: 25. | Parties d'orchestre..... net: 30. | Chaque net: 2.50 | Orgue..... net: 5f – 10. | Tous droits réservés | Paris J. MAHO | 22, Boulevard Maillot | Paris 17^e | par J. HAMELLE“

Überschrift auf der ersten Seite: „REQUIEM G. Fauré. Op. 48“

Partituraufbau: Angabe der Stimmen (Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violoncelle, Kontrabaß, Orgel) und der Akkoladen (1. bis 5. Akkolade). Die Partitur ist in 3 Teile unterteilt: I. Introit et Kyrie, II. Offertoire, III. Sanctus, IV. Pie Jesu, V. Agnus Dei, VI. Libera me, VII. In Paradisum.

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

2. „I. INTROÏT et KYRIE“ (23 Akkoladen pro Seite)
3–44: „II. OFFERTOIRE“ (23 Akkoladen pro Seite)
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 bei in **A** keine Korrekturen erkennbar sind: NA folgt **A**, die eigenmächtigen Ergänzungen der Schreiber sowie vorzusehen auszugehen ist.

4. **A** und die Stimmen weichen in den Noten voneinander bei in **A** Korrekturen erkennbar sind: NA überliefert die frühere Lesart und – sofern Version ante correcturam von **A** wieder folgt NA den Stimmen.

5. In **A** und den Stimmen wurden Korrekturen vorgenommen. Wenn die Korrekturen von Schreiber 1 stammen, werden sie übernommen. Wenn die Korrekturen von anderen Stimmern stammen, werden sie in NA nicht übernommen.

6. Die in **A** nachträglichen Ergänzungen (Bögen, dyn. Angaben) werden zwar prinzipiell übernommen, müssen aber aufgrund ihres fragmentarischen Charakters in NA zurückgelassen werden. Sätze auf **B** zurückgegriffen werden, die bezüglich der diakritischen Kennzeichnung in **A** nicht vorhanden sind.

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

1. Die Stimmen von Schreiber 1 als auch von anderen Stimmern werden in NA untereinander verglichen und die Phrasierung nach Möglichkeit an die Stimmen von Schreiber 1 angeglichen wird.

2. **ED** die einzige Quelle ist (Org, Vokalstimme)

3. Parallel verlaufende Streicherstimmen: NA folgt **ED**.

4. Parallel verlaufende Streicherstimmen, wobei deren Dynamik und Phrasierung in **ED** unterschiedlich zu Org/Vokalstimme

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

5. 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 Einzelanmerkungen nachgewiesen; handelt es sich um Ergänzungen über **A** möglichst in den Noten diakritisch gekennzeichnet (durch Strichelung, Akzidenzien, Pausen, Beischriften in kursiver Schrift) oder um Ergänzungen nachgewiesen; handelt es sich um Ergänzungen aus anderen Quellen, werden diese in den Einzelanmerkungen erwähnt. Bei Sätzen in den Noten diakritisch gekennzeichnet (durch Strichelung, Akzidenzien, Pausen, Beischriften in kursiver Schrift) oder um Ergänzungen aus anderen Quellen, werden diese in den Einzelanmerkungen erwähnt. Bei Sätzen in den Noten diakritisch gekennzeichnet (durch Strichelung, Akzidenzien, Pausen, Beischriften in kursiver Schrift) oder um Ergänzungen aus anderen Quellen, werden diese in den Einzelanmerkungen erwähnt.

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

Die folgenden weiteren editorische Entscheidungen sind in die Editions kritik einbezogen, werden ohne Nachweis weggelassen, notwendige Ergänzungen werden ohne Nachweis für beide Stimmen separat.

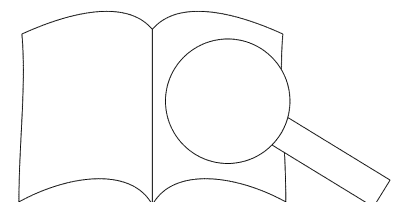
- Bei Sätzen wie Va I/II und Vc I/II sowie paarweise eingesetzten Vokalstimmen werden in den Quellen dynamische Angaben nur einfach zwischen beide Stimmen notiert. NA setzt diese ohne Nachweis für beide Stimmen separat.

- Sind in NA zwei Stimmen in einem System geführt, werden bei doppelt gehaltenen Noten dynamische Angaben nur einfach gesetzt.

- In den Quellen nicht ausnotierte, sondern durch Wiederholungszeichen gekennzeichnete Wiederholungen von Notenfolgen werden in NA ohne Nachweis ausgeschrieben.

- Der T ist in den Quellen nur im Violinschlüssel notiert, aber im oktavierenden Violinschlüssel zu lesen. Bei Incipits anderer Stimmen ist zu unterscheiden, ob es sich um Stimmen in höherer oder tieferer Lage handelt. Im ersten Fall sind diese im Violinschlüssel, im zweiten im oktavierenden Violinschlüssel zu lesen. NA verzichtet auf diesbezügliche Nachweise.

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) zu finden wird. Klassische Schreibweisen wie *et* werden jedoch nicht übernommen sowie Texten nicht mehr üblichen Ligaturen gegenüber dem liturgisch gebräuchlichen Text. NA verzichtet auf diesbezügliche Nachweise in den Einzelanmerkungen.



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 sf 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 wurde; 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; sf bei Va I.1 und Va II.1 mit der Gabel 1–2 überschrieben worden
7	Str	C: ohne $\Rightarrow$
8	Cb	C: ohne sf
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): sf nachträglich in
12	Va I	C: sf nachträglich in
15/16	alle	C: sf nachträglich in
15–17	Cor	A: T. 15–17: nur unvollständige
18, 20,	Va I	A: T. 18–20: nur unvollständige
22	Va I	A: T. 22–25 (Abweichungen v. a. in Vc II, Stimme f. 24 ab)
19	Va I	A: T. 19–21: nur unvollständige
25	Va I	A: T. 25: nur unvollständige

25/26 T

A: Korrektur:



27 T 1

26 Va II 5–6

26 Vc I 2

27 Org oS

30 T

32 alle

34 T

37 Va 4

38 Str

38/39 Cor, Tr

38/39 Va, Vc I

B(Cor, Tr): ursprüngliche Fassung als Notenzinzipit, der auch NA folgt

A: offenbar nachträglich mit Bleistift $\Rightarrow$ über Note hinzugefügt (vgl. die $\Rightarrow$ 1–2 in ED)

C: ohne Bogen

C: Bogen beginnt deutlich vor 2 und offer

A: $\sharp$ vor 2 (g^1), leicht mit Tinte gestrichen; NA geht von einer im Erstniederschrift vorgenommene mehr auflösbare Korrektur bei

A: p sempre nachträglich

A(Vc, T, Org): $\Leftarrow$ er

A: Text „requiem“

A: zusätzlich d^2 ; r

Angleichung sf

A(Va): „sost“

Anmerkung

A: ohr

„dir“

„heh“

„T. 39“

„f“ und

„dim.“ di-

„an (s. a. Tr)

„kratzt, dann neue

„teilweise ausradiert,

„slinie, vermutlich im Zu-

„g der Tr); in T. 38/39 Va I ab

„Jten $h^1-c^2(?)$ -a 1 , Viertelpause

„dann in selbe Noten wie Ober-

„Joppelgriffe wie beide oberen Stim-

„in T. 39 Va II nach Viertelpause ur-

„erstimme von Org oS, dann korrigiert in

„Halbe Note d^1 ; in Vc I ursprünglich Wechsel

„Jssel, nach Viertelpause Viertelnoten $b^1(?)$ - f^1 -

„J, dann wie Oberstimme Org oS

„Jschrift „dim.“ möglicherweise bei den Korrektu-

„(s. Anmerkung zu T. 38/39) getilgt; C(Vc, Cb): „dim.“

„J: 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 Viertelpause (statt richtig: Halbe Note)

A: Viertelpause in beiden Stimmen nachträglich jeweils

mit Viertelpause 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 angebun-

dener Viertelpause

C(Va I, Vc, Cb): sf nachträglich in sf geändert; in Vc II in

T. 49 sf oberhalb und unterhalb des Systems, dabei Ände-

rung nur in der Angabe unterhalb des Systems

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 sf (T, B) sowie in T. 52

$\Rightarrow$ TB von anderer Hand vermutlich nachträglich hinzuge-

fügt; 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

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 ein-

heitlich zwischen dem 3. und 4. Taktviertel beginnen,

übernimmt NA diese Platzierung.

A: ohne dynamische Angaben

A: zwischen T. 52 und 53 ein gestrichener Takt (T. 53 mit

SATB und Korrekturen in der Orgelstimme)

A: ohne dynamische Angaben

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

A(B), C(Vc II): sf

Änderung; sf

Stimmen offe

pre“ hinzugef

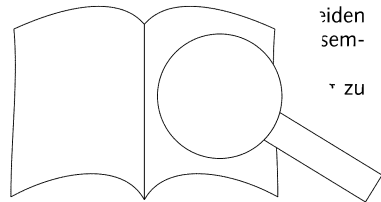
sf zwischen 1

T. 49, 52, 54,

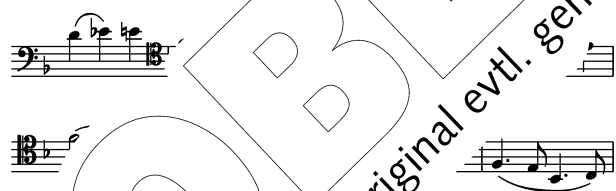
A: Viertelpause

se ursprüngl.

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 $\rightrightarrows$ 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: $\rightrightarrows$ 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 (= $\rightrightarrows$ von A) überschrieben, T. 82–91 mit der ursprünglichen gestrichen und darauffolger II wurde von Schreiber 1 $\rightrightarrows$ notierte neue Version (ursprünglichen) Schluss wieder ausgestrich



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

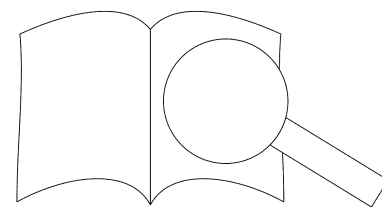
2. Offertoire

Herangezogene Quellen:

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

Für den Baritono kann gelegentlich auch auf die in den Instrum. verwendeten Incipits zurückgegriffen werden (bei evtl. Abw. 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 gestrichen 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,
		den Bar-Einsatz an die harmonisch identische r T. 14 an
		Hörner sind als Paar auf zwei übereinanderliegenden durch eine Akkoladenklammer verbundenen Systemen notiert, wobei die Platzierung der dynamischen Angaben 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 Angaben für beide Stimmen gelten und weist nur den erstgenannten 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.
		C: $\rightrightarrows$ bereits ab Mitte zwischen beiden Noten
		C: $\rightrightarrows$ und $\rightrightarrows$ separat für jede Stimme (vgl. die Anmerkung zu Cor)
		ED (T. 40): 4–5 der oberen Stimme jeweils <i>d¹</i> mit Haltebogen (5 mit Doppelhalsung auch als Viertelnote), 6 <i>e¹</i> ; NA passt die Orgelstimme an den hier abweichenden Verlauf von Va I(C) an
		ED (T. 40): 4–5 der oberen Stimme jeweils <i>fis</i> mit Haltebogen; NA passt die Orgelstimme an den hier abweichenden Verlauf von Vc I(C) an
		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
		C: zusätzliches <i>pp</i> nach dem Taktende vor Zeilenwechsel
		C: dynamische Angaben oberhalb des Systems verdoppelt
		C: zusätzliches <i>pp</i> am Taktende vor Zeilenwechsel
		ED (T. 51): <i>mf</i> zu Taktbeginn und $\rightrightarrows$ erst ab nach 1; NA passt an die Str von C an
		ED: Beischrift „Solo.“; in NA nicht übernommen, da in C Cor I die oberste Stimme von Org mit der Beischrift „Solo“ spielt
		ED (T. 58–61):
		fac - e - as fac - e
		NA folgt dem Incip Va I die $\rightrightarrows$ nur bis
		ED (T. 59): parallel tel; NA übernimmt



28, 32 Org oS 1 C: mit offensichtlich nachträglich mit Bleistift hinzugefügter punkt. Halbe Note es¹ bei der unteren Stimme zusätzlich zur Viertelnote es¹

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 C: Viertelnotenakkord C-c auf 1 und zwei Viertelpausen

30, 34 Arpa uS A: Bogen T. 30.5–31.1; nicht in NA übernommen (vgl. Anmerkung zu T. 24/25)

30/31, 34/35 VI C: ohne taktübergreifenden Haltebogen

30/31 Vc I C: evtl. punkt. Halbe Note C zusätzlich hinzugefügt, da nach unten gehalter 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 w¹ geändert

35 S 1 A: p nachträglich hinzugefügt

36–42 Vc I A: T. 37–42.1 umfangreiche Korrekturen, mehrere Stadien vorgehend, die ursprüngliche Lesart im Zusammenhang steht mit Haltebogen b-b

36–41 Cb A: Korrektur legt, T. 38 dabei a¹ getilgte B¹ freigesetzt

39/40 Cor, Arpa, S Va, Vc, Cb Org rüftes „poco a poco“

39/40 C rüftes über dem vokalen 40 ein mit der Gabel verbundene

41 Viertelpause

41 Org äglich ergänzte über den ganzen mmt gemäß C diese Gabeln nicht und ver in S und Org darauf; C(Org): ohne , auch incipit von S

rg t der in A (s.o.), T. 41, sehr flüchtig notierte usetzung 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 Va II 3, 5 Abstrichbezeichnungen in C vorhanden

42–51 Org 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

43, 47 Tr 2–4 A: ohne Akzente

43 T, B A: in T nachträglich f in ff korrigiert, in B verhandenes f nachgezogen und zweites f dabei; A(B): Beischrift „1^{eres} et 2^{mes} basses“

47 S A: vermutlich vorhandenes f nachge davor geschrieben; C(Arpa, Org): in Abstrichbezeichnungen in C vor

45–47 Cb A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 n¹ sempre ff, vermutlich gültig

46/47 T, B C(Va I.1): p C: Beischrift „pizz.“ Blaustift hinzugef. Viertelpause in

48 Va I 2 A: T. 50 „1^a“

48 Vc I C: Beischrift C(Vc I.1): cckib

50 Arpa uS 1

50/51 Cor I, Tr I

50 Va II 1

50 Vc

50/51 Org uS

51 Cor I 4

52 Arpa

52 Va I 1

52 Vc

52/53, 57

57

57/58 Org

62 Arpa, Va I, Vc

62

62

62

62

62

62

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.

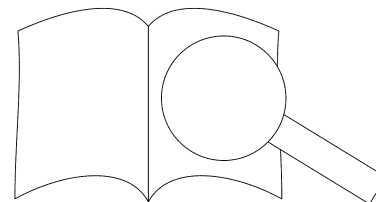
C: ohne Tempoangabe; Singstimme nur allgemein „Adagio“; Singstimme als „Soprano solo“ bezeichnet

1 Chant C(Arpa): im Incipit ohne Kennzeichnung

1, 7 Str C(Va I.1, Va I.2, Va I.3): eine Oktave tiefer (Schlüssel) notiert

8 Va II 2 C(Va II): ohne „div.“

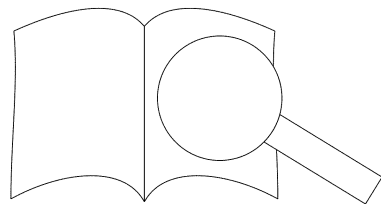
8 Cb 2 C: pp mit Blaustift v



27/28 alle A: Gliederungsbuchstabe „A“ zu Beginn von T. 28 ausge-
strichen 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 c^1 , 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 p in p korrigiert;
C: ohne Haltebogen T. 30.1–2; NA folgt mit Ausnahme des
letzten genannten 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 es^1 – es^1 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 (Silb-
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 d^1
44 Vc II 1 A: Korrektur, neue Lesart T.
40–44 Cb pausen, T. 41.1 Viertel-
Viertelnote e^1 , zwei
zwei Viertelpausen
40 Cb C: p *sempre* na-
lich gestrichen
40–45 Org A: Korrektur
zusätzl.
 e^2 , uS in
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 ge^1
49–53 SATB A: kunstvoll komplett ausgestrichen,
Blatt mit einer ersten Version
sich gerinfügig von der endg.
49, 57, 59 Cb C: T. 49.1, 57.1 u. 59.2
turspuren sichtbar);
A: Bogen nur bis
A: T (T. 52/53)
A: Korrektur
note g^1 ,
NA fol
C: T
als
52/53 Va II als
53 alle als
53 S nach
54–61 S die
54 die
55–59 die
61 die
62 die
63 die
63/64 Org uS die
64/65 Va I, SATB die
66 SATB die
66 Cb 1 die
70 alle die
70–73 Va II die
70–73 Vc I die
70 Cb 1 die
71–73 Vc II die
71 Org oS 1 die
74/75 alle die
75 alle die



die Annahme einer nachträglichen Hinzufügung des „Molto“; NA folgt C

75 alle
75 Va, Vc

75/76 Va, Vc

76/77 S
77/78 Va, Vc

77 Va, Vc, Cb

77 Org
78/79 Va, Vc, Cb

80 Va, Vc(Cb)

81 alle
81 SATB
81 Vc

82–84 Org uS

83/84 alle

Org

A: Gliederungsbuchstabe „E“ zu Taktbeginn
A: Korrektur, jeweils untere Oktave im Doppelgriff getilgt; NA folgt C
C(Va I/II): $\Rightarrow$ bis Beginn T. 76; Va I.1: T. 75.1 ohne Akzent, $\Rightarrow$ bis Beginn T. 76, T. 76 ohne p ; Va I.2: T. 75.1 ohne Akzent, $\Rightarrow$ bis T. 76.1, T. 76 ohne p ; Va II, Vc I: $\Rightarrow$ bis T. 76.1, dort auch p ; Vc II: T. 75.1 ohne Akzent, $\Rightarrow$ bis kurz vor Ende T. 75, dort auch p ; Cb: T. 75.1 ohne Akzent, $\Rightarrow$ bis Beginn T. 76
A: Bogen T. 76.1 bis nach 77.2 nachträglich hinzugefügt
A: Korrektur, T. 77.2 und 78.1 jeweils untere Oktave im Doppelgriff getilgt; NA folgt C
A: evtl. mehrfache Korrektur, der Anfang der ursprünglichen, zwischen dem 2. und 3. Taktviertel beginnenden $\Leftarrow$ wurde gestrichen und mit Bleistift eine weitere kurze $\Leftarrow$ ab dem 4. Taktviertel eingetragen; C ist gemäß dem geschilderten Sachverhalt nicht eindeutig: Va I/II, Va I.1 $\Leftarrow$ ab 4. Taktviertel; Va I.2: $\Leftarrow$ ab 3. Taktviertel; Cb: $\Leftarrow$ ab 2. Taktviertel; Va II: $\Leftarrow$ erst zu Beginn T. 78; Vc: $\Leftarrow$ ab 1. Taktviertel bis vor 4. Taktviertel; NA folgt der ursprüngl. Platzierung (exakt bei Org mit 3. Taktviertel beginnend) von A
A: zur Dynamik s. vorherige Anmerkung
Die Platzierung des p (und der hin führenden $\Rightarrow$) ist in den Quellen sehr unterschiedlich. A: Va/Org p bei T. 78, 3. Taktviertel, Vc/Cb bei T. 7, 4. Taktviertel; C: Va I/II, Va II $\Rightarrow$ T. 78 bis Beginn T. 79, p erst T. 79.1; Va I.1: $\Rightarrow$ T. 78–79.1, p nach T. 79.1; Va I.2: T. 78.1 ohne Akzent, ohne $\Rightarrow$, p erst T. 80.1; Vc I: $\Rightarrow$ T. 78 bis vor T. 79.1, p T. 79.1; Vc II, Cb: $\Rightarrow$ T. 78 bis über Taktende hinausreichend (Zeilenwechsel), p T. 79.1; NA folgt der Platzierung in A(Va, Org), damit der Textzeileinsatz „dona eis“ im p der Instrumente erfolgt
A: evtl. mehrfache Korrektur, eine in Va und Vc(Cb) mit dem 3. Taktviertel beginnende $\Leftarrow$ wurde in Va mit einer kürzeren $\Leftarrow$ ab dem 4. Taktviertel überschrieben bzw. in Vc(Cb) durchgestrichen und durch eine ebensolche $\Leftarrow$ ersetzt; tiefere Oktave C des Doppelgriffs bei Cb (aufgrund der Colla-parte-Devisse mit Vc gefordert) unterschreitet den Ambitus (dementsprechend $\Leftarrow$ im Doppelgriff); C ist gemäß dem geschilderten Sachverhalt nicht eindeutig, Va I.2: $\Leftarrow$ ab 4. Taktviertel; Cb: $\Leftarrow$ ab 2. Taktviertel; NA folgt der ursprünglichen, mit dem 3. Taktviertel beginnenden Platzierung
A: Gliederungsbuchstabe „H“ zu Taktbeginn
A: Beischrift „cresc.“, zusätzlich zur $\Leftarrow$ in eckiger Klar $\Leftarrow$ von and $\Leftarrow$ ohne $\Leftarrow$ (s. zu beiden Instrumenten) an Ar $\Leftarrow$ über System nach $\Leftarrow$ über T. 84 hinaus $\Leftarrow$ gesetzt
A: „dim.“ zu $\Leftarrow$ zu $\Leftarrow$ platziert: $\Leftarrow$ chenes $\Leftarrow$ begi $\Leftarrow$ („sempr $\Leftarrow$ en), SATB $\Leftarrow$ T. 84.1 „dim.“, T. 84.1 „sempr $\Leftarrow$ sempre“ (s. A), T. 84 ohne Be $\Leftarrow$ „dim.“, T. 84.1 „sempr $\Leftarrow$ sempre“ von $\Leftarrow$ T. 83.2 „dimin.“ mit Verlängerungs $\Leftarrow$ T. 84.2 „sempr $\Leftarrow$ sempre“; Cb: T. 83.1 „dim.“, $\Leftarrow$ sempr $\Leftarrow$ sempre“; NA folgt der ursprünglichen Platz $\Leftarrow$ die sich auch weitgehend in C findet $\Leftarrow$ t, jeweils 1. Viertelnote mit angebundenem $\Leftarrow$ verlängert, gefolgt von Achtelpause; NA über $\Leftarrow$ mt diese Korrektur nicht; ATB: Korrektur bei 4, in A $\Leftarrow$ vermutlich ursprünglich Viertelnote $\Leftarrow$ des¹, in T Viertelnote $\Leftarrow$ as und in B Viertelnote $\Leftarrow$ f
A: Korrektur, in A beide Noten ursprünglich jeweils cis^1 , in T ursprünglich jeweils a statt cis^1
C: ohne Bogen 2–4; Vc II: p bereits bei 1
C: p bereits bei 1
A: vor dem 2. Taktviertel getilgte Angabe, vermutlich hat

es sich um ein p gehandelt

86 Va I(II) 3–4
86 Vc II 1
87/88 alle

88 Va I, Vc I
88 Va II 1
88 Vc II 1

88 Cb 1
90 Va II
90 Vc I
90 Cb 1
90 Org 1
91 Va, Vc, Cb, Org

92 Va I, Vc I 1–3
92 Org

Vc I 1
Vc II 1
Cb

93 Org uS

94 alle

A: Korrektur in Viertelnoten e^2 , f^2 ; NA folgt C
C: pp erst bei 2
A: nur einfacher Taktstrich; T. 88 über oberstem System Angabe „en re maj“ (in D-Dur) und bei jeder Instrumentalstimme Tempobezeichnung „1° Tempo“
A: Beischrift „espressivo“ nachträglich ergänzt
C: „dolce“ erst nach 1
C: bei 2 ursprüngl. vermutl. p , dann mit „do“ überschrieben
C: p erst bei 2
C: $\Leftarrow$ erst ab nach 1 und bis 3
C: $\Leftarrow$ erst ab nach 1 und bis 6
C: $\Leftarrow$ erst ab nach 1
A: nicht auflösbare Korrektur i
A: zu Taktbeginn f (in O: von 1 bis Taktende re $\Leftarrow$ meinsame $\Rightarrow$ 1–7 5, zusätzlich Bo $\Rightarrow$ 1–5; Vc $\Leftarrow$ folgt der $\Leftarrow$ platz. $\Leftarrow$ weitgeh $\Leftarrow$ A: Kr $\Leftarrow$ set $\Leftarrow$ und di $\Leftarrow$ I–2 er $\Leftarrow$ I/II, Va I.1 $\Leftarrow$ eine auf freiem $\Leftarrow$ ältere Version der $\Leftarrow$ 94
A: „dur“, $\Leftarrow$ und $\Rightarrow$, die in T. 93 unter Va I, Vc I, Vc II $\Leftarrow$ der Org oS gestanden sind, wurden getilgt und durch $\Leftarrow$ den ganzen T. 93 reichende $\Rightarrow$ unter Va I, Vc I, Cb(I) $\Leftarrow$ nd über Org oS ersetzt. Da das p in T. 94 nur hinter den neuen Gabeln (also auch hinter der im Cb) notiert ist, wird klar, dass auch dieses nachträglich ergänzt worden ist. Das p in Org T. 94 ist vermutlich ebenfalls ergänzt. C(Va I): $\Rightarrow$ T. 93 bereits ab nach 4; Va II: T. 93 ohne $\Leftarrow$ und $\Rightarrow$; Vc I: $\Leftarrow$ T. 93.1–3, $\Rightarrow$ 3–5; Vc II, Cb: $\Leftarrow$ T. 93 vor 1 bis 2, $\Rightarrow$ nach 2 bis nach 3; NA folgt der ursprüngl. Version von A, die durch die meisten Stimmen von C bestätigt wird (s. o.)
A: Korrektur, vermutlich ursprünglich Achtelnote fis^1 statt d^1
A: Korrektur, D durch d ersetzt; NA folgt C
A: Beischrift „arco“ T. 94 getilgt und neu T. 93.2 notiert; im Zusammenhang damit Bogen T. 93.2–3 ergänzt; NA folgt C
A: Korrektur, zweite Note der unteren Stimme und Achtelbalken der ersten Note getilgt
A: unten nach letztem Takt Angabe der Taktzahl „94“

6. Libera me

Herangezogene Quellen:

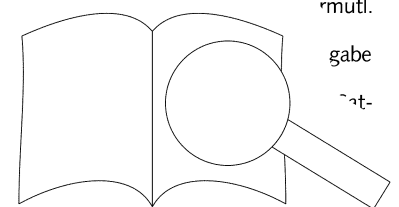
- B: gemeinsame Stimme Cor I/II, Tr (I)
- C: gemeinsame Stimme Trb I/II, Trb III, Timp, Va I.1, Va I.2, Va II.1, Va II.2, Vc I, Vc II, Cb
- D: Trb I, Trb II, Trb III, S, A (unvollständig, Anfang und Ende fehlen, vorhanden sind die T. 53–131), T1, T2
- ED: Bar solo, A (fehlende Abschnitte), B, Org

Für S kann gelegentlich auf Incipits in den Instrumentalstimmen von B und D zurückgegriffen werden, für Bar und Org auf Incipits in D. NA folgt bezüglich der Atemzeichen ED.

Tempoangaben (Satzbezeichnungen):

- B(Tr I): „andante“; Cor I/II: „andante“ nachträglich ergänzt worden ist
- C(Trb): „Introd.“ (I/II), „Introd.^{an}“ (III);
- D(Trb, S, T2): „Moderato“, T1: ohne NA übernimmt das „Moderato“ als vez; vgl. die von Manier geschriebene gänzung des „Andante“ in B(Cor I/II).

1 Vc I C: Beischrift,



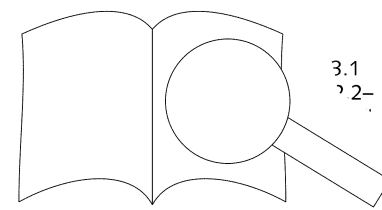
T. 79 kurz nach 1 beginnend und bis kurz vor 2 reichend; NA folgt C(T1) als älterer Stimme
 78/79 Org
 80 Timp
 80 S
 81 B, Org
 81 B 1
 82/83 T
 82/83 Vc II
 84 Timp
 84 B, Org
 84
 84 Vc II 3
 84 Cb
 85 S
 85–90 A, B
 85–90 B
 85 T
 85/86 Va I.1
 86/87 B, Org
 87 Va I.1
 88 Timp
 89 Cb 1–2
 89–91 Trb III
 90 Timp
 90 Va I
 90 Va II.1
 90 Cb
 91 Org
 92
 92 T
 92–94 B
 95 T
 95–98 B
 96 S 2–3
 98/99 Trb
 99/100 Trb III
 99 B, Org
 99 B 3
 99–102 B
 100
 100 Cb

T. 79 kurz nach 1 beginnend und bis kurz vor 2 reichend; NA folgt C(T1) als älterer Stimme
 ED: nach 1 bis Ende T. 78, nach 1 bis Ende T. 79; NA übernimmt diese Gabeln nicht
 C: Gliederungsbuchstabe „C“ am Ende eines in T. 62 beginnenden Zeichens für 19 T. Pause
 D: Ganze Note ohne Punktierung
 ED: Gliederungsbuchstabe „G“
 ED: *p*; nicht übernommen, da in keiner weiteren Stimme
 D(T2): ohne Bogen
 C: mit Bogen
 C: „sempre“ nach *pp* nachträglich und von anderer Hand
 ED: Tempoangabe „Moderato“ (= 60) und *pp* bei letztem Taktviertel; NA verzichtet entsprechend den anderen Stimmen auf diese Angaben.
 C(Trb, Timp, Va, Vc), D: Gliederungsbuchstabe „D“; ED: Gliederungsbuchstabe „H“
 C: *pp*; „pizz.“ nachträglich hinzugefügt
 C: vor 3 ausgestrichene Beischrift, evtl. *pp*, ersetzt durch „mezz piano“
 C: Takt doppelt notiert, das zweite Mal mit dem Incipit für A (eine Oktave zu hoch)
 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]“
 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
 D(T2): links neben Takt (= Beginn einer neuen Zeile) mit Bleistift Ziffer „44“ (s. auch T. 54 und 117)
 C: T. 85.4–86.2 nachträglich hinzugefügt
 ED: nach 1 bis Ende T. 86, *mf* T. 87.1 (nur Org), nach 1 bis Ende T. 87; und auch in D(T2), Incipit für B; NA übernimmt diese Angaben nicht
 C: 1–4 nachträglich hinzugefügt
 C: Beischrift *sempre pp*, wobei das „sempre“ möglicherweise später hinzugefügt ist
 C: Korrektur, urspr. eine Oktave tiefer notiert
 D: drei Ganze Noten *a* mit Haltebögen anstatt der G-A-Noten *G-F-E*; D: T. 90 ohne *mf*; T. 91 mit *pp*
 C: statt T. 90 über gesamten T. 91; NA übernimmt diesen Bogen
 C: Va I.2 ohne *mf*; in Va I.1 1–4
 C: ohne *mf*
 C: erst T. 90.3–91.1
 D(T1): Incipit, nur oberste Stimme; Gliederungsbuchstabe „E“
 C(Trb, Timp, Va, Vc I)
 stabe „E“
 D(T2): ohne „d“
 ED: Bogen T. 92
 D(T1): mit
 ED: Bogen
 B(Trb)
 C
 100 nach
 Trb III):
 und

in T. 99 bereits vor dem Taktstrich in Manuskript Version aufgeklebt. Es lediglich um eine Platzkorrektur, da die von wesentlich lockerer geschrieben war (T. 102–104, 2. Zeile T. 105–108). Inhaltlich keine prinzipiellen Differenzen (s. Anmerkung zu T. 105 A).
 Atemzeichen nach 1
 Bogen
 C(Trb I/II): T. 104–105, T. 105–106.2; Trb III: T. 104–105.2, T. 105.2 bis über Taktende (= Zeilenende) hinausreichend
 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
 C: erst ab vor T. 104.4 bis vor T. 105.1, erst ab vor T. 105.4 bis vor T. 106.1

105 B, Org
 105 Va I.2 4
 107–110 B
 107 S 3
 108 T
 109 B, Org
 108–113 Va, Vc, Cb
 109 Trb I/II
 110 T
 110–114 B
 110/111 Org
 111/112 Trb
 115 Vc
 115 Cb 1
 115 Trb
 115–117 B
 115 Va
 115–122 Va II.1
 115/116 Trb II, III
 115 Org
 116 Cb 1
 117 T
 117–122 B
 119/120 Trb III
 120 Vc II 4
 120/121 Tr I
 120/121 Trb
 121 T
 122 Trb I/II
 122 Vc II
 122 Cb
 122–124 Org

ED: *mf* bei 1; in B erst ab Zz 3+; NA übernimmt das *mf* nicht und gleicht die Position von *mf* an die anderen Stimmen an
 C: untere Note *a*¹
 ED: Bogen T. 107.3–110.1; NA übernimmt diesen Bogen nicht
 D: Viertelnote ohne Punktierung
 D: T1 „cresc.“ mit Verlängerungsstrichen bis Taktende; T2 ohne „cresc.“
 ED: „cresc.“ ab 1; NA hält diesen verschobenen Bogen einsetz für eine spätere Version (vgl. da
 C: teilweise unterschiedlicher Beginn
 „cresc.“ in den Stimmen. NA folgt
 I.2. Va I.1 T. 108–109 „cresc. poco
 „sempre cresc.“; Va I.2 T. 10
 „à poco“, T. 111–113 „cresc
 T. 108/109 „cresc. poco
 cen- do“; Va II.2 T. 10
 nach T. 111.1
 scendo poco a
 „crescendo-
 pre“) „cres-
 wird; Vc
 scend-
 112.2 „c
 „poco“
 C: r
 zeich-
 111, 1. Viertel oS
 in T. 111; Trb III: „cresc
 „cresc. poco a poco“ über
 die Angabe von B(Cor) für Tr
 112–112.3; vgl. dazu aber den Beginn des
 8 (T1)
 die Textsilben „mo-ve-“
 Beginn T. 111 bis Ende T. 113; NA verzichtet auf
 Aufnahme der *mf*; vgl. dazu die Anmerkungen zu
 8 (T) und T. 109 (B, Org)
 D: taktübergreifender Haltebogen setzt in T. 112 an *b* an
 anstatt an *d*¹)
 B: statt *mf* in T. 113 „cresc.“
 C(Trb I/II): zwei *mf*, T. 115–Ende T. 116 (über das *f*
 hinausreichend = Zeilenende) und offensichtlich ergänzt
 T. 114–Ende T. 115; D: ohne *mf* in T. 113, erst ab T. 114
 ED: *f* (wie auch in SAT); Halbe Note *c*¹ statt *d*¹
 C: Vc I *f* *sempre* bei 1 oberhalb des Taktes, unter dem ge-
 samten Takt „crescendo“; Vc II „sempre“ bei 2
 C: *f* erst T. 115.1
 C(Trb, Timp, Va), D: Gliederungsbuchstabe „F“
 ED: Bogen T. 115.3–117.1
 C: Va I.2 vermutlich nachträglich hinzugefügtes *f* *sempre*
 zu Va II.1 s. folgende Anmerkung)
 Takte irrtümlicherweise nach Seitenwechsel ein zweites
 Mal geschrieben, dann ausgetrichen. In dieser ausgestri-
 chenen Version steht in T. 115 *f* *sempre*.
 D: ohne Bögen
 ED: *f* *sempre*; nicht übernommen, da entweder nicht in
 anderen Stimmen oder dort nachträglich ergänzt (s. ent-
 sprechende Anmerkungen)
 C: *f* *sempre* von anderer Hand und vermutlich nachträg-
 lich hinzugefügt
 D(T2): im Takt zwischen 1 und 2 mit Bleistift „45“ (s. auch
 T. 54 und 85)
 ED: Bogen T. 117.2–122
 C: ohne Bogen
 C: unterer Akkordton *D*
 B: statt der großen *mf* „dim.“ bereits Ende T. 119 und
 in T. 121
 C, D: statt T. 120/121 „Dimin“ oder „Dim.“ in
 T. 120 und über T. 121
 D(T2): über
 C: ohne *p*
 C: „sempre“
 C: 1–4 n
 ED: zu Beginn
 123.4, *p* erst;
 und nicht
 deren Stimme



123	Va II.2	C: ohne <i>p</i>
123/124	Vc	C: Vc I T. 124 <i>p sempre</i> ; Vc II T. 123 „sempre“ bei <i>p</i> ; NA übernimmt diese Angaben nicht, da sie nur in diesen Stimmen stehen
124–131	Bar	D(S, A, T): Stimmenincipit bis T. 131.1 (S, A, T2), Bezeichnung „Solo“ in T. 124.1; ohne <i>p dolce</i> in T. 124.1; T. 125.2 (S) mit (sinnlosem) Bogen zu Folgetakt, nach Zeilenwechsel nicht wieder aufgenommen; T. 128.1–2 (A) ohne Bogen; T. 130.2–131.1 (A) ohne Haltebogen; Incipit nur bis T. 130 (T1)
124	Bar	<i>p dolce</i> nur in ED, nicht in den Stimmenincipits in D
124–126	Bar	ED: Bogen T. 124.1–126.3; in NA nicht übernommen
127	Cb 4	<i>p sempre</i> von anderer Hand und vermutlich nachträglich hinzugefügt
127	Bar	D(T1): Incipit mit Atemzeichen nach 1
130–132	Org uS	ED: Stichfehler beim Orgelpunkt <i>d</i> , T. 130 Haltebogen von der Ganzen Note zur Viertelnote <i>d</i> auf der letzten Zählzeit, T. 131 ohne Ganze Note <i>d</i> und ohne Haltebogen zu T. 132 (C(Va I.1): unterer Akkordton <i>g</i> ; Va I.2: durch Überschreiben korrigiert)
131	Va I 2	D: <i>p pp</i> , wobei <i>p</i> und <i>pp</i> in unterschiedlicher Schrift notiert sind; evtl. wurde das <i>p</i> nachträglich hinzugefügt
131	S	D(T2): ohne <i>pp</i>
131	T	D(T2): noch ohne Stimmteilung, nur Ganze Note <i>a</i> vorhanden
132	T	D: Pausentakt mit Fermate
136	Trb	D(T1): nach T. 136 zusätzlicher Pausentakt mit Fermate
136	T	

7. In paradisum

Herangezogene Quellen:

- A: Cor I/II (nachträgliche Hinzufügung auf System zwischen Cb und Fg), Arpa, SATB, Va solo, Va I, Va II, Vc I, Vc II, Cb (nachträgliche Hinzufügung auf System unter der Orgel, zahlreiche Korrekturen), Org
- Nicht berücksichtigt werden die offensichtlich sehr spät hinzugefügten VI (oberstes System der Partitur) und Fg (unterstes System).
- B: Cor I/II, Arpa, A
- C: Arpa, Va solo/Va I, Va I.1, Va I.2 (mit Va solo, mit Bleistift im selben System im Violinschlüssel hinzugefügt), Va II.1, Va II.2, Vc I, Vc II, Cb
- D: A, B I, B II.1, B II.2. Nicht berücksichtigt: VI, Fg

C(Arpa): Die Stimme enthält mit Bleistift zahlreiche Pedalisierungsangabe, die hier nicht berücksichtigt werden.

A(Cb): Da Cb in A zwar nachträglich, aber wie die Reihenfolge zeigt eingefügt worden ist, übernimmt NA auch diese Stimme.

Colla-parte-Notation in A:

Va I (= Va solo): 2–28, 43–61

Colla-parte-Notation in C(Va solo/Va I, Va I.2/Va solo)

Va I (= Va solo): 1–28, 41 bzw. 43–61.

Tempoangaben:

- A: „Andante moderato“
- B: ohne Angabe (A); „Andante moderato“
- C: ohne Angabe
- D: ohne Angabe (A); „Andantino“

1	Va solo	A: „con pi.“
1	Va, Vc	
1	Va	
1–14	Va II	„ordina“, korrigiert „ordini“ „ere Ton a ¹ nachträg- rekturspuren in den Tak- che Version „e Beischrift „div.“; Vc II: „Con
1		
1–		der Übersicht wegen mittels Blau- neriert „lich T. 1.2–2.3 sowie entsprechend für 7/8, 9/10, 11/12 und 13/14, dann in Bö- s, 2.1–3 und entsprechend für die T. 3–14 ge- C: ursprüngliche Version „gabe „div.“ in T. 1 sowie die Verdopplung der Töne in Unteroktave mit Bleistift gestrichen; C: spätere Version „im Bassschlüssel notiert A: <i>p</i> vor „dolce“ später mit Bleistift und Tinte hinzugefügt (dickere Schrift); NA übernimmt das <i>p</i> als Ergänzung auf- grund des Anfangspianos in den Streichern sowie dem Vermerk <i>sempre p</i> in T. 7 und <i>p sempre</i> in T. 10

7	S	A: Beischrift <i>sempre p</i> oberhalb des Systems gestrichen
8	Va II	C(Va II.1): ohne Augmentationspunkt
11		A, B(Cor, Arpa): Gliederungsbuchstabe „A“
11, 13	Org oS 1	A: punktierte Halbe Note <i>g</i> ¹ mit Bleistift nachträglich hin- zugefügt
11, 13	Org oS 2, 8 und 10	A: Korrektur, urspr. jeweils <i>a</i> ¹
13/14	Cb	A: T. 13.1 Korrektur, frühere Lesart nicht erkenntlich; Ver- dopplung der Töne in der Unteroktave mit Bleistift chen, dabei „unis.“ in T. 14.2 versehentlich stehe ben; C: spätere Version (ohne „unis.“)
15	S	A: Beischrift oberhalb des Systems vollstän- damit nicht entzifferbar
16, 18, 20	Org uS	A: Verdopplungen in der Unteroktav kratzt
16/17 17–21	Vc I	A, C: Bogen <i>g-gis</i> nachträglich ¹ A: oben auf der Seite die h- ten Notensysteme mit T ¹ A: Gliederungsbuchst ¹ mit rotbraunem S ¹ vorherigen Anr- temen, das z ¹ B(Cor, Arr A: trot- mitt- D ¹
17		
17	Va I	A: tro- mitt- D ¹
19/20	B II	
20 21–25, 28	Va II Org	Au- „nic. sind Dies- „ni“ oare Korrekturen. Sicht- gab es aber auch Eingriffe ten zu Unstimmigkeiten wie rhythm. Fehlern. NA korrigiert wie folgt: T. 22 oS Verzicht auf die auf dem dritten Taktviertel notierte erdopplung und rhythm. Fehler), T. 23 e in oS zu Taktbeginn notierte punkt. Halbe erdopplung). urspr. Viertelnote <i>d</i> , getilgt und dann wieder neu eben; C: unter dem System Beischrift „sempre“ ne Bögen- und Haltebögen; NA übernimmt die Bö- gen aus A entsprechend den übrigen Streichern in C A: Korrektur, ursprünglich rhythm. Gestalt Halbe Note, gefolgt von Viertelpause; NA folgt den Sopranincipits in A(B, D) C: mit taktübergreifenden Haltebogen <i>gis-gis</i> A(Vc II): in T. 24 und <i>f</i> in T. 25 nachträglich ergänzt; C, D: ohne dynamische Angaben C: 2 der unteren Stimme <i>e</i> anstatt <i>d</i> A, B(Cor, Arpa): Gliederungsbuchstabe „C“ A: ohne dynamische Angabe; B: <i>ppp</i> ; D: <i>pp</i> A, C: im Bassschlüssel notiert A: taktübergreifender Haltebogen <i>a-a</i> trotz Silbenwechsels C(Va solo, Va I): nach T. 28 Trennung der bisher gemein- sam notierten Stimmen, Vermerk: „Divisi I [von anderer Hand:] avec le solo“ C: ohne dynamische Angaben A: Doppelgriffakkorde, wobei der obere Ton <i>a</i> ¹ nachträg- lich hinzugefügt worden ist; C: ursprüngliche Version C: identische Doppelgriffe der Übersicht wegen mittels Bleistift mit 1–7 nummeriert A: wie Anmerkung T. 1–14 A: im Bassschlüssel notiert C: Bogen zu T. 32 nach Zeilenwechsel in T. 32.1 neu ange- setzt A: Angabe „divisi“ in T. 30 sowie die Verdopplung der Tö- ne in der Unteroktave mit Bleistift gestrichen; C: spätere Version und ohne <i>pp</i> in T. 30 A: singulärer Bogen bei 2–3 der unteren Stimme A, B(Cor, Arpa): Gliederungsbuchstabe „D“ A: Bogen in T. 33 ange- nicht aufgenommen A: Korrekturen mit neue Version lautet T. 36 Halbe <i>h</i> ¹ , T. 37 Halbe <i>eis</i> ¹ nicht aus be <i>h</i> ¹ , T. 39 Doppe <i>fis</i> ¹ nicht ausgestri- <i>h</i> ¹ - <i>c</i> ² (= in Va solo Version

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
35/36, 37/38	Vc II	C: Bögen T. 35.2–36.3 und T. 35.3–36.1, für T. 37/38 entsprechend	52	A, B	A, B(Arpa, Cor): Gliederungsbuchstabe „F“
36	Vc I	A: Korrektur in punktierte Halbe Note <i>eis</i> ; C: ursprüngliche Version	52	Org uS	D(A, B II): ohne <i>pp</i>
36	Vc II	C: ursprünglich wohl fehlerhafte Version getilgt, aber noch lesbar, 3 Viertelnoten <i>d</i> ¹ - <i>h</i> - <i>a</i>	53	B 3	A: bei 3 der unteren Stimme nicht mehr erkenntliche Korrektur
36–46	Cb	vermutl. unterschiedliche Korrekturschichten in A, wobei C teilweise die frühere Lesart wiedergibt; A: T. 36 Korrektur in Ganzaktpause, NA übernimmt die noch lesbare ursprüngliche Version (die auch mit C übereinstimmt); T. 37 Verdopplung in der Unteroktave mit Bleistift gestrichen (C: Ganzaktpause); T. 38 Korrektur in Ganzaktpause, NA übernimmt die noch lesbare ursprüngliche Version (die auch mit C übereinstimmt); T. 39/40 A = C; T. 41 Korrektur in Ganzaktpause, NA übernimmt die noch lesbare ursprüngliche Version (die auch mit C übereinstimmt)	54	Arpa oS 6	D(B II): untere Stimme <i>H</i> statt <i>As</i>
38	S	A: < 1 bis zur Hälfte des Abstands zur nächsten Note, > 2 bis nach 3 vermutlich nachträglich ergänzt	55	Va solo, Va I	A: nachträglich eine Oktave tiefer notiert und Korrektur wieder getilgt
38	Vc I	A: Doppelgriff <i>cis</i> ¹ / <i>h</i> ¹ nicht gestrichen, aber zusätzlich Halbe <i>eis</i> ¹ notiert;	56	B	C(Va solo/Va I): beide Halbe Noten ohne Augmentationspunkte
39–41	Va solo	A: Takte ohne weitere Korrektur ausgestrichen; C: enthält die ausgestrichenen Takte	57	Arpa uS 1	D(B II.2): ursprüngl. <i>pp</i> , ein <i>p</i> nachträglich ergänzt
40	Arpa oS 1, 5, 9	B: jeweils Sechzehntelpausen, offensichtlich spätere Version; A, C: frühere Version	59–61	SATB	B: jeweils ohne <i>fis</i> im Akkord; NA folgt A
40	Vc I	A: mehrere Korrekturschichten, letztlich gemeint ist eine punkt. Halbe Note <i>d</i> ¹ ; C: ursprüngliche Version	60	Org uS	T. 61 in C das <i>d</i> zum nach oben gehalts ⁺
41–46	Cb	A: nach Korrektur jeweils Ganzaktpausen, frühere Version noch lesbar (s. dazu Quelle C), so auch die in C in T. 41/42 fehlenden jeweiligen Ganzaktbögen; C: enthält hier die in A getilgte Version sowie statt des „cres.“ in T. 43 und <i>d</i> < in T. 44 eine durchgängige < T. 43 nach 1 bis T und das <i>f</i> zu Beginn von T. 45	61	Va solo, Va I	A, B(A): Text „[requi]-em !“
43–47	Va solo, Va I	C: statt „cresc.“ in T. 43 < T. 43–44; > 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 übrigen > ergänzt zu sein	61	Va II	A: bei 1 der unteren Stimme nicht rektur, evtl. Halsung geändert
43–47	Va II	C: statt „cresc.“ in T. 43 < T. 43–nach T. 43.1); > in T. 46 beginnt bereits Note; ohne <i>pp</i> in T. 47; die dyn. Angaben < original und in Va II.1 ergänzt zu sein	61	Cb	C(Va solo/Va I, Va I.1): ohne <i>f</i> Noten ohne Augmentationspunkte
43–47	Vc	C: Vc I ohne dynamische Angaben nachträglich nach 1 bis Ende T			C(Va II.2): nach Zeiler aufgenommen
43/44	Org uS	A: T. 43–44.1 u			C: ohne Fermate
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		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 eindeutlich gestrichen, evtl. später obere Oktave tlich ausgestrichen, T. 53 ohne Streichung, T. 54– ere 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: urspr. Doppelhalsung nach oben getilgt; C: mit Doppelhalsung			
5	Org uS	A: bei 1 der unteren Stimme nicht mehr erkenntliche Korrektur			

