Hector

BERLIOZ

L'Enfance du Christ

Trilogie sacrée

op. 25 (H 130)

pour solistes (STBarB), chœur (SATB)
2 flûtes, hautbois, cor anglais
2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors
2 trompettes, 2 cornets à pistons
3 trombones, timbales, harpe
2 violons, altos, violoncelle
contrebasse et orgue

éditée par / herausgegeben von
Paul Prévost

Partition / Partitur

Carus 70.038

Inhalt / Sommaire

Vorwort / Avant-propos / Foreword IV

Facsimilia XIV

Première Partie: Le Songe d'Hérode
Erster Teil: *Der Traum des Herodes*

1. Introduction / *Einleitung* 2

Scène 1: Une rue de Jérusalem / *Eine Straße in Jerusalem*
2. Marche nocturne et récitatif 5
(Un Centurion, Polydorus)
Nächtlicher Marsch und Rezitativ
(Ein Zenturio, Polydorus)

Scène 2:
Intérieur du palais d'Hérode / *Im Palast des Herodes*
3. Récitatif et Air d'Hérode 49
Rezitativ und Arie des Herodes

Scène 3:
4. Polydorus et Hérode / *Polydorus und Herodes* 73

Scène 4:
5. Scène et chœur de devins / *Szene und Chor der Wahrsager* 75

Scène 5: L'étable de Béthléem / *Der Stall zu Bethlehem*
6. Duo (La Vierge Marie, Saint Joseph) 133
Duett (Jungfrau Maria, Heiliger Joseph)

Scène 6:
7. La Vierge Marie, Saint Joseph, Chœur d'anges 153
Jungfrau Maria, Heiliger Joseph, Chor der Engel

Deuxième Partie: La Fuite en Égypte
Zweiter Teil: *Die Flucht nach Ägypten*

8. Ouverture 166

Scène 1:
9. L'adieu des bergers à la Sainte Famille 177
Abschiedsgesang der Hirten
beim Aufbruch der Heiligen Familie

Scène 2: Le repos de la Sainte Famille
Die Rast der Heiligen Familie
10. Légende et pantomime 189
Legende und Pantomime

Troisième Partie: L'arrivée à Saïs
Dritter Teil: *Die Ankunft in Sais*

11. Introduction 208

Scène 1: L'intérieur de la ville de Saïs / *In der Stadt Sais*
12. Duo (La Vierge Marie, Saint Joseph) 227
Duett (Jungfrau Maria, Heiliger Joseph)

Scène 2:
13. La Vierge Marie, Saint Joseph, 260
Le Père de famille, Chœur d'Ismaëlites
Jungfrau Maria, Heiliger Joseph, Hausvater,
Chor der Ismaeliten

14. Trio pour deux flûtes et harpe
Trio für zwei Flöten und Harfe 298

15. La Vierge Marie, Saint Joseph,
Le Père de famille, Chœur d'Ismaëlites (suite) 306
Jungfrau Maria, Heiliger Joseph, Hausvater,
Chor der Ismaeliten (Fortsetzung)

Scène 3:
16. Epilogue / *Epilog* 322

Kritischer Bericht 336

Besetzung / Distribution

Voix seules / *Einzelstimmen*:

Le Récitant / *Erzähler*
Ténor / *Tenor*
Hérode / *Herodes*
Basse/*Baß*
La Vierge Marie / *Jungfrau Maria*
Mezzo-soprano / *Mezzosopran*
Saint Joseph / *Heiliger Joseph*
Baryton / *Bariton*
Le Père de famille/*Hausvater*
Basse / *Baß*

Polydorus (Le Commandant de la patrouille/
Der Kommandant der Patrouille)
Basse / *Baß*
Un Centurion/*Ein Zenturio*
Ténor / *Tenor*

Chœurs / *Chöre*

Chœur de devins/*Chor der Wahrsager*
Ténors / *Tenor* I, II
Basses / *Baß* I, II

Chœur d'anges / *Chor der Engel*
Sopranos / *Sopran* I, II
Contraltos / *Alt* I, II
et / *und*
Sopranos / *Sopran*
Contraltos / *Alt*
Ténors / *Tenor*
Basses / *Baß*

Chœur de bergers / *Chor der Hirten*
et / *und*
Chœur d'Ismaëlites / *Chor der Ismaeliten*
Sopranos / *Sopran*
Contraltos / *Alt*
Ténors / *Tenor*
Basses / *Baß*

Zum vorliegenden Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erhältlich:
Partitur (CV 70.038), Studienpartitur (CV 70.038/07), Klavierauszug (CV 70.038/03), Chorpartitur (CV 70.038/05), komplettes Orchestermaterial (CV 70.038/19).

Vorwort

Hatte die Revolution das französische Publikum Geschmack an großen Orchester- und Chorwerken finden lassen, so war es die Restauration, die dem Oratorium zum eigentlichen Wiederaufleben verhalf. Jean-François Lesueur sind die ersten Zeugnisse eines Genres zu verdanken, das sich erst um die Mitte des Jahrhunderts vollständig in das französische Musikleben integrieren konnte. Dann allerdings entstanden Werke in einer größtmöglichen Vielfalt, die vom weltlichen Oratorium (Félicien David, *Le Désert*, 1844) über unterschiedliche Formen von geistlichen Werken für den Konzertsaal bis hin zum andächtig-religiösen Oratorium in lateinischer Sprache (Charles Gounod, *Mors et Vita*, 1885) reicht. Berlioz nimmt in der Geschichte der Gattung einen wesentlichen Platz ein und bereitete den Weg für César Franck, Charles Gounod, Camille Saint-Saëns und Jules Massenet.

Das Oratorium *L'Enfance du Christ* entstand zwischen Oktober 1850 und Juli 1854. Berlioz hatte das Werk nicht von Anfang an in der vorliegenden und endgültigen Form konzipiert. *La Fuite en Égypte*, der zweite Teil der Trilogie, bildet ein „Werk im Werk", das zuerst für sich allein entstand und bald in die Programme von zahlreichen Konzerten in und außerhalb Frankreichs Eingang fand.

Komposition und erste Aufführungen

Berlioz hat berichtet, wie er dazu angeregt wurde, mit der Komposition des ersten Stückes aus dem Oratorium[1] zu beginnen. Es handelt sich dabei um eine Szene, die später als *L'Adieu des bergers à la Sainte Famille* bezeichnet wurde und in der vorliegenden Ausgabe als Nummer 9 erscheint:

> Eines abends befand ich mich zusammen mit einem ehemaligen Kommilitonen von der Akademie in Rom, dem kenntnisreichen Architekten Duc[2], bei Baron von M***[3], einem verständigen und wahren Kunstfreund. Alle außer mir spielten entweder Ekarté, Whist oder Dreier [brelan]. ... Ich langweilte mich daher in offensichtlicher Weise, als Duc sich an mich wandte: ‚Da du nichts machst', sagte er, ‚könntest du ein Musikstück für mein Album schreiben!' ... Ich nehme ein Stückchen Papier, ziehe dort einige Notensysteme, auf denen bald ein Andantino zu vier Stimmen für Orgel steht. Ich glaube, darin einen bestimmten Charakter zu finden, der als Hang zu einer ländlichen und naiven Mystik bezeichnet werden kann, und sogleich kommt mir die Idee, Worte beizufügen, die demselben Stimmungsbereich angehören. Das Orgelstück verschwindet und wird zum Chor der Hirten aus Bethlehem. ... ‚Nun', sage ich zu Duc, ‚schreibe ich deinen Namen darunter, ich möchte dich bloßstellen. – Welcher Gedanke! Meine Freunde wissen sehr wohl, daß ich überhaupt nicht komponieren kann. – Dies ist wahrhaft ein guter Grund, um nicht zu komponieren! Aber da deine Eitelkeit sich weigert, mein Stück zu akzeptieren, warte, werde ich einen Namen erfinden, von dem der deine ein Teil ist. Das wird derjenige von Pierre Ducré sein, den ich zum Kapellmeister an der Sainte Chapelle in Paris im siebzehnten Jahrhundert mache. Das wird meinem Manuskript ganz den Wert einer archeologischen Sehenswürdigkeit verleihen.' ... Einige Tage später schrieb ich bei mir zuhause das Stück *Repos de la Sainte Famille* [Nr. 10], wobei ich hier zuerst mit dem Text begann, sowie eine kleine Ouverture im Stil einer Fuge [Nr. 8] für ein kleines Orchester und in einem unschuldigen Stil in fis-Moll ohne Leitton; dieser Modus ist nicht mehr in Mode und ähnelt dem Gregorianischen Choral, ... in dem offensichtlich der melancholische und etwas einfältige Charakter der alten volkstümlichen Klagelieder steckt.[4]

Wenn dem Komponisten Glauben geschenkt werden darf, wurden die drei Nummern, aus denen *La Fuite en Égypte* besteht, im Oktober 1850 niedergeschrieben[5]. Am 12. November wurde *L'Adieu des bergers* (Nr. 9) das erste Mal während eines Konzertes der Société Philharmonique aufgeführt, bei der es sich um eine junge und kurzlebige Pariser Vereinigung handelte, die zu Beginn desselben Jahres gegründet worden war und deren musikalische Leitung Berlioz innehatte.[6] Der Komponist berichtete, wie er ein anderes Stück durch den „[Chor] der Hirten [seines] Mysteriums [zugeschrieben] Pierre Ducré ... (1679)" ersetzt hatte[7]. Um die Täuschung vollständig zu machen, gab er an, daß diese „Musik der Vorfahren" in einem „verschlossenen Schrank anläßlich der jüngst erfolgten Restaurierung der Sainte Chapelle" gefunden worden war[8]. Das Programm des Konzertes enthielt:

> 1. *Épisode de la vie d'un artiste*, Symphonie fantastique in fünf Teilen von Herrn Berlioz; 2. *Le Chant des chérubins* von Bortniansky; 3. Arie aus *Betly*[9], gesungen von Frau Ugalde[10]; 4. *L'Adieu des bergers à la Sainte Famille*, Chanson für Chor aus *La Fuite en Égypte*, Mysterium von Pierre Ducré, erstmals

---

1 Berlioz hat bei der Bezeichnung seines Werkes häufig die französische Form „oratoire" gegenüber dem italienischen „oratorio" bevorzugt.

2 Joseph Louis Duc (1802–1879), 1825 Rompreis (1. Preis) in Architektur, Architekt (zusammen mit Jean Antoine Alavoine) der Säule an der Bastille. Berlioz hat ihm seine *Grande Symphonie funèbre et triomphale* gewidmet.

3 Es könnte sich dabei um Baron de Montville handeln, es sei denn, Berlioz bezieht sich, trotz der Initiale, auf Baron de Trémont. Vgl. Hector Berlioz, *Correspondance générale* IV (1851–1855), hg. von Pierre Citron, Paris 1983 (Flammarion), S. 157.

4 Hector Berlioz, *Les Grotesques de la musique*, Paris 1859 (Librairie nouvelle A. Bourdilliet et Cie), Neuauflage Paris 1969 (Gründ), S. 185–187. Es handelt sich um einen Brief an John Ella vom 15. Mai 1852 (vgl. H. Berlioz, *Correspondance générale* IV, S. 156–157), der zuerst im Programmzettel der *The Musical Union* vom 18. Mai 1852, dann in der Londoner *The Musical World* vom 20. Mai und schließlich im *Le Ménestrel* vom 30. Mai veröffentlicht wurde. John Ella (1802–1888) ist *La Fuite en Égypte* gewidmet.

5 Er siedelt die Uraufführung des Chores Nr. 9 einen Monat nach der Soiree beim Baron de M*** an (vgl. H. Berlioz, *Les Grotesques de la musique*, S. 187).

6 Vgl. Adolphe Jullien, *Hector Berlioz. Sa vie et ses œuvres*, Paris 1888 (A la Librairie de l'art), S. 212.

7 H. Berlioz, *Les Grotesques de la musique*, S. 187. Einige Zeilen weiter zählt Berlioz „einhundertdreiundsiebzig Jahre der Finsternis", so daß er das Werk mit 1677 „datierte". Die Konzertankündigung (*Le Ménestrel* vom 10. November 1850) nennt ebenfalls „1677", hingegen greift Edmond Viel in seiner Rezension (*Le Ménestrel* vom 17. November 1850) wieder das Datum „1679" auf. Siehe weiterhin die Beschreibung der Quelle A im Kritischen Bericht der vorliegenden Ausgabe. Adolphe Boschot (*L'histoire d'un romantique III. Le crépuscule d'un romantique. Hector Berlioz 1842–1869*, Paris 1912 (Plon), Neuauflage 1950, S. 149) gibt an, daß es sich bei dem ersetzten Stück um die *Hymne à la France* gehandelt hat, die Berlioz 1844 komponiert hatte.

8 H. Berlioz, *Les Grotesques de la musique*, S. 187.

9 *Betly ossia La capanna svizzera*, dramma giocoso in einem Akt, Libretto nach *Le Chalet* von Eugène Scribe und Mélesville, Musik von Gaetano Donizetti, uraufgeführt am 21. August 1836 im Teatro Nuovo in Neapel, Erstaufführung in Paris aller Wahrscheinlichkeit nach im selben Jahr.

10 Delphine Ugalde, geb. Beaucé, 1820–1910, Sopran.

1679 aufgeführt; 5. *Sara la baigneuse*, Ballade für drei Chöre von Herrn Berlioz; 6. Arie aus *Lombardi*, gesungen von Frau Ugalde; 7. *Sommeil d'Atys*, Chor von Piccini; 8. *Invitation à la valse* [orchestriert von Berlioz] von Weber.[11]

Die Presse freute sich über diese Entdeckung:

Herr Berlioz, stellt Léon Kreutzer fest, [hat] eine Pastorale für Gesang mit Begleitung zweier Oboen und zweier Fagotte von Pierre Ducré entdeckt ... ; das Stück datiert von 1679. Es ist mir ziemlich hübsch erschienen, und es moduliert dafür, daß es in einer Zeit entstanden ist, in der kaum moduliert wurde, ganz gelungen.[12]

Der Verdacht einer Täuschung wird bei Marie Escudier noch betont: „Wir bezweifeln die Authentizität dieses Stückes sehr, und vielleicht hätte man es, wenn man ihm, anstatt es mit 1679 zu datieren, die Jahreszahl 1850 geben würde, besser eingeschätzt."[13] Berlioz war darüber nicht wenig entzückt und bezeichnete später seine Täuschung als „kleine Posse, die ich unseren guten Gendarmen der französischen Kritik gespielt habe." Und er fuhr fort:

Ich habe ihnen zweimal[14] das *Adieu des Bergers* von diesem alten Meister zu hören gegeben, und, als sie sich genügend über die alte Schule und den reinen und einfachen Stil ausgelassen hatten, habe ich mich offenbart und die Partitur an Richault verkauft.[15]

Berlioz veröffentlichte *La Fuite en Égypte* also unter seinem Namen im Jahre 1852 bei Richault (Quelle B der vorliegenden Ausgabe)[16]. Im August desselben Jahres sandte er die Partitur an Liszt[17], zweifellos in der Hoffnung, das kleine Oratorium in Deutschland aufführen zu lassen. Es scheint, daß die *Légende et pantomime* (Nr. 10) nicht vor dem 30. Mai 1853 bei dem 4. (oder 6.) Konzert der Royal Philharmonic Society in den Hanover Square Rooms in London aufgeführt wurde[18]. Dem Komponisten zufolge, der das Orchester dirigierte, erzielte das Stück „gesungen von Gardoni[19] eine außerordentliche Wirkung."[20] Er beglückwünschte den blendenden Tenor und schlug ihm vor, selbständig vier Noten, die zu tief für seine Stimmlage waren, in die höhere Oktave zu versetzen[21]. Die *Légende et pantomime* begann bei Konzerten in Frankfurt a. M. am 20. und 24. August, in Braunschweig am 22. Oktober, in Hannover am 15. November und in Bremen am 22. November 1853 nun auch das deutsche Publikum zu bezaubern[22].

Am 1. Dezember 1853 wurde *La Fuite en Égypte* endlich als Ganzes aufgeführt, und zwar am Gewandhaus in Leipzig unter der Leitung Ferdinand Davids[23]. „Es ist wirklich gut, es ist ungekünstelt und anrührend (lache nicht), es gehört ins Genre der Illustrationen von alten Meßbüchern",[24] schrieb Berlioz an seine Schwester. Und an Robert Griepenkerl:

Alle sagen, daß ich einen großen Erfolg erzielt habe; man muß dieses glauben, trotz der Kälte des Publikums, die mich nicht davon abhalten konnte, sie mit der Begeisterung des Publikums in Braunschweig, Hannover und in Bremen zu vergleichen. ... Es gibt nun heftige Streitigkeiten zwischen meinen Anhängern und den anderen.[25]

Das *Leipziger Tageblatt und Anzeiger* erkannte am 3. Dezember in einem Artikel der Kunst von Berlioz die Qualitäten der Tiefe, der Meisterschaft, des Geschmacks und der Eleganz in typisch französischer Weise zu. Das Konzert wurde am 10. Dezember wiederholt.

Zurück in Paris erfuhr Berlioz zu seinem Verdruß, daß eine Aufführung seines Oratoriums im 3. Konzert der Société Sainte-Cécile am 18. Dezember 1853 vorgesehen war. Er befürchtete, daß der Dirigent nicht „sehr tüchtig "[26] sei und bedauerte, daß man ihm nicht anbot, selbst zu dirigieren. Eine Wiederholung mit Jean-Baptiste Seghers[27] und dem Tenor Chapron[28] führte jedoch zum Erfolg. Das Programm bestand aus: Théodore Gouvy, Ouverture; Berlioz, *La Fuite en Égypte*; Georges Mathias, Andante-Scherzo aus einer Sinfonie; Charles Gounod, *Pierre l'Ermite* (Szene für Bariton, Chor und Orchester); [Camille Saint-Saëns], Sinfonie[29]. In der *Revue et Gazette Musicale* bewunderte Henri Blanchard den „Wohlgeruch ursprünglicher, biblischer und mystischer Musik"[30], der vom Oratorium ausgeht, während Marie Escudier als dessen Hauptqualitäten „Anmut, Feinfühligkeit, melodische Frische, bewunderns-

---

11 *Revue et Gazette Musicale de Paris* vom 10. November 1850; die Ausgabe des *Le Ménestrel* vom selben Tage gibt das identische Programm wieder.

12 Léon Kreutzer, „Grande Société philharmonique de Paris. Deuxième concert", *Revue et Gazette Musicale de Paris* vom 24. November 1850.

13 Marie Escudier, „M. Berlioz et Mme Ugalde. Société philharmonique", *La France Musicale* vom 17. November 1850.

14 Berlioz erwähnt mehrmals ein zweites Konzert, von dem sich jedoch keine Spuren finden lassen. Vgl. H. Berlioz, *Correspondance générale* IV, Brief an Théophile Gautier, [nach dem 18. Dezember 1853], S. 426.

15 H. Berlioz, *Correspondance générale* IV, Brief an Franz Liszt vom 12. April 1852, S. 139.

16 Vgl. D. Kern Holoman, *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*, Kassel, Basel, London, New York 1987 (Bärenreiter), S. 326.

17 H. Berlioz, *Correspondance générale* IV, Brief an Franz Liszt vom 14. August 1852, S. 201.

18 Op. cit., Brief an George Hogarth, [4. Mai 1853], S. 317. G. Hogarth, engl. Musikschriftsteller, Kritiker bei den *Daily News* und beim *Morning Chronicle*, Sekretär der Royal Philharmonic Society von 1850 bis 1864.

19 Italo Gardoni (1821–1882), ital. Tenor, Interpret von Werken Rossinis, Donizettis, Verdis und Meyerbeers, hatte eine brilliante internationale Karriere.

20 Op. cit., Brief an Gemmy Brandus vom 1. Juni 1853, S. 323. G. Brandus (1823–1873), Musikverleger und Leiter der *Revue et Gazette Musicale de Paris* seit Januar 1846, hatte im Juli 1850 die Éditions Troupenas zurückgekauft und sich im Januar 1851 mit Sélim François Dufour zusammengeschlossen.

21 Op. cit., Brief an I. Gardoni, [Ende Mai 1853], S. 321–322.

22 Op. cit., S. 427, Fußnote 2.

23 Ferdinand David (1810–1873), Geiger, Dirigent und Komponist, war von 1836 bis 1872 Konzertmeister am Gewandhaus.

24 H. Berlioz, *Correspondance générale* IV, Brief an Adèle Suat vom 30. November 1853, S. 408. A. Berlioz (1814–1860), Lieblingsschwester des Komponisten, hatte im Jahre 1838 den Notar Marc Suat geheiratet.

25 Op. cit., Brief an Robert Griepenkerl, [3. Dezember 1853], S. 411–412. Wolfgang Robert Griepenkerl (1810–1868) war Professor der deutschen Sprache und Literatur sowie ein Bewunderer von Berlioz.

26 Op. cit., Brief an A. Suat, [17. u. 19. Dezember 1853], S. 425.

27 François Jean-Baptiste Seghers (1801–1881), belgischer Geiger, ist der Société des Concerts du Conservatoire bei der Gründung im Jahre 1828 beigetreten. Er ist Begründer der Société Sainte-Cécile.

28 Oder Chaperon. Bekannt ist lediglich, daß er der Opéra-Comique angehörte.

29 Das Programm (vgl. E. Viel, „2e Concert de la Société Sainte-Cécile", *Le Ménestrel* vom 25. Dezember 1853) erwähnte nicht den Namen des Komponisten. Es handelt sich aber ohne Zweifel um die Sinfonie Nr. 1 op. 2 in Es-Dur von Saint-Saëns.

30 Henri Blanchard, „Société Sainte-Cécile et auditions musicales", *Revue et Gazette Musicale de Paris* vom 25. Dezember 1853.

würdige Farbigkeit, reizende Instrumentation" hervorhob[31]. Wie man Pierre Ducré gelobt hatte, so wurde auch Berlioz wegen des neuartigen archaischen Charakters dieser neuen Komposition gerühmt.

> Die häufige Verwendung der Molltonart und des dreizeitigen Rhythmus, die Nüchternheit des Orchesters, die Wahl der Instrumente mit ursprünglichem Charakter, Imitationen in Kreuzform, die an die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts erinnern,[32]

wobei es sich um Eigenschaften handelt, die eine in der Renaissance- oder Barockmusik offensichtlich recht unkundige Kritik bestrickten. Allein P. Scudo kam bei dem Werk nicht auf seine Kosten, hielt aber wenig überzeugende Argumente dagegen:

> Dieses Stück, mit dem Herr Berlioz beweisen wollte, daß es nichts so leichtes gibt, als Musik zu schreiben, wie sie unsere Väter liebten, beweist genau das Gegenteil. Diese Nachahmung, in der man Bruchstücke aus der *Passion* von Sebastian Bach, vermischt mit einigen Nachwehen von Händel und sogar von Beethoven feststellen kann, ist ein Muster der Art und Weise, wie Herr Berlioz, wenn ihm der liebe Gott gelegentlich einen Einfall sendet, diesen mit seinen eigenen Händen erwürgt.[33]

Seit Ende 1853 plante Berlioz eine Erweiterung seiner biblischen Legende und suchte dafür Zeugnisse über den Aufenthalt von Jesus in Ägypten[34]. *L'Arrivée à Saïs*, der künftige dritte Flügel des Triptychons *L'Enfance du Christ* nahm schnell Gestalt an[35]. Am 21. Januar 1854 war die Arbeit sehr weit vorangeschritten:

> Ich habe die zweite Hälfte von *La Fuite en Égypte* beinahe abgeschlossen. Diese Arbeit, die sehr viel maßgeblicher ist als diejenige, die Sie kennen, heißt L'Arrivée. Es ist tatsächlich die Ankunft der Heiligen Familie in Sais. Es gibt dort (neben dem erzählenden Tenor) drei Personen (Jungfrau Maria, hl. Joseph, ein Hausvater) und große Chöre und Instrumentalmusik, alles zusammen 8 Nummern. ... Der Stil ist nach meiner Meinung erhabener als beim Vorausgehenden.[36]

Eine rege Betriebsamkeit unterbrach jedoch die Komposition. Am 24. Januar waren sechs Nummern[37] zwar beendet, aber noch nicht instrumentiert. Berlioz teilte Liszt sein Bedauern darüber mit, daß er das Werk nicht in Dresden aufführen kann, wohin er sich demnächst begeben mußte[38]. Drei Monate später konnte er den Abschluß von *L'Arrivée à Saïs* ankündigen[39]. „Nun", schrieb er an Fothergill Chorley,

> suche ich die Verwirklichung Ihrer Idee für die Nr. 1 der Trilogie, und ich glaube, daß ich damit zu Rande komme. Es reizt mich überaus: Wenn ich nach Paris zurückkehren werde, beginne ich, in der Eisenbahn zu schreiben.[40]

Alles weist darauf hin, daß das Massaker der Unschuldigen zuerst skizziert wurde[41]. Im Juni arbeitete Berlioz am ersten Flügel des Triptychons, der von dann an *Le Songe d'Hérode* hieß[42]. Das Autograph (Quelle C1) trägt in f. 61v (Ende der Nr. 5) den Vermerk: „Beendet am 25. Juli 1854". Dieses Datum wurde in einem Brief an Hans von Bülow bestätigt:

> Ich habe den 1. Teil meiner geistlichen Trilogie gemacht: *Le Songe d'Hérode*. Diese Partitur geht dem Embryo, den Sie unter dem Namen *La Fuite en Egypte* kennen, voraus und wird mit *L'Arrivée à Saïs* ein Ensemble von 16 Stücken bilden, das mit den Pausen zusammen eineinhalb Stunden dauert. Das ist kaum nervtötend, wie Sie sehen, verglichen mit den heiligen Totschlägern, die einen vier Stunden lang anöden.[43]

Es blieb noch, das Werk aufzuführen. Berlioz dachte zuerst an Deutschland, wo *La Fuite en Égypte* so günstig aufgenommen worden war[44]. Im Oktober zeichnete sich das Projekt einer Pariser Premiere ab[45], das Datum wurde Mitte November endgültig festgelegt.

> Sie wird am kommenden 10. Dezember stattfinden; ich rechne damit, bei diesem Konzert etwa acht- oder neunhundert Francs zu verlieren. Aber es wird, so hoffe ich, für Deutschland nützlich sein. Und ich habe auch die Schwachheit zu wünschen, es einige Hundert Personen in Paris hören zu lassen, deren Zustimmung, wenn ich sie erhalte, von großem Wert für mich und für einige Dutzend Kröten, denen es jedenfalls den Bauch aufbläht, sein wird.[46]

Dank einer wirkungsvollen Werbung riefen die Proben am 8. und 9. Dezember Begeisterung hervor und beförderten den Optimismus des Komponisten, dem man, trotz der katastrophalen Leistung des Kinderchores von Saint-Eustache, einen kolossalen Erfolg voraussagte[47]. Am 10. Dezember fand das Konzert in der ausverkauften Salle Herz unter Leitung von Berlioz statt. Das auch von der Presse weit verbreitete Programm enthielt:

> 1. Trio für Klavier, Violine und Baß, komponiert von F. Mendelssohn und ausgeführt durch Frau Mattmann und die Herren Maurin et Chevillard. 2. *L'Enfance du Christ* ... – Jungfrau Maria, Frau Meillet; Heiliger Joseph, Herr Meillet; Herodes, Herr Depassio; Hausvater, Herr Battaille; Erzähler, Herr Jourdan; Polydorus, Herr Noir; Zenturio, [Herr Toussaint]. 3. *Tendresse et Caprice*, Romanze für die Violine mit Orchester, komponiert von H. Berlioz, ausgeführt durch Herrn Maurin. 4. Finale der Sinfonie in d-Moll von Haydn.[48]

---

[31] M. Escudier, „Les concerts", *La France Musicale* vom 25. Dezember 1853.
[32] H. Blanchard, „Société Sainte-Cécile et auditions musicales", a. a. O.
[33] P. Scudo, „Revue musicale", *Revue des Deux Mondes* vom 1. Februar 1854.
[34] Vgl. H. Berlioz, *Correspondance générale* IV, Brief an A. Suat vom 30. November 1853, S. 408.
[35] Op. cit., Brief an Fr. Liszt, [15. Januar 1854], S. 454.
[36] Op. cit., Brief an Johann Christian Lobe vom 21. Januar 1854, S. 460. J. Chr. Lobe (1797–1881), Flötist, Altist, Komponist und Dirigent, lebte in Weimar, dann in Leipzig.
[37] Es ist schwierig, Berlioz in der Zählung der Stücke zu folgen, die sicherlich teilweise den Nummern der vorliegenden Ausgabe entsprechen.
[38] H. Berlioz, *Correspondance générale* IV, Brief an Fr. Liszt vom 24. Januar 1854, S. 463.
[39] Op. cit., Brief an F. David, [11. April 1854], S. 507.
[40] Op. cit., Brief an Fothergill Chorley vom 14. April [1854], S. 511. F. Chorley (1808–1872) war 1833 Musikkritiker im *The Athenaeum* geworden. Trotz einer gewissen konservativen Grundeinstellung unterhielt er freundschaftliche Beziehungen zu Berlioz.
[41] Op. cit., Brief an Fr. Liszt vom 14. April 1854, S. 515.
[42] Op. cit., Brief an Auguste Morel vom 4. Juni [1854], S. 547. Auguste François Morel (1809–1880) war Musikkritiker.
[43] Op. cit., Brief an Hans von Bülow vom 28. Juli 1854, S. 559.
[44] Op. cit., Brief an A. Morel vom 4. Juni [1854], S. 547; Brief an A. Suat vom 27. August [1854], S. 569.
[45] Op. cit., Brief an Louis Berlioz vom 26. Oktober 1854, S. 597. L. Berlioz (1834–1867) ist der Sohn von Harriet Smithson und dem Komponisten.
[46] Op. cit., Brief an Franz Liszt, [14. November 1854], S. 606.
[47] Op. cit., Brief an A. Suat, [9. Dezember 1854], S. 620.
[48] „Nouvelles diverses", *Le Ménestrel* vom 26. November 1854; *Revue et Gazette Musicale de Paris* vom 3. Dezember 1854.

Der Komponist war mit seinen Interpreten sehr zufrieden, insbesondere mit den Eheleuten Meillet[49], „ein exzellentes heiliges Paar", sowie mit Charles Amable Battaille und mit Depassio, der „dem Gesichtsausdruck des Herodes ... seine ganze düstere Strenge" verlieh[50]. Angesichts des künstlerischen und finanziellen Erfolges des Unternehmens wurde das Oratorium am 24. Dezember wiederholt:

> Im Augenblick verdiene ich elfhundert Francs, nicht mehr, aber alle meine Kosten sind ausnahmslos beglichen, und ein durchschlagender Erfolg ist erzielt und welcher Schlag geführt! ... und welche Auswirkung auf Deutschland! ... [51]

Eine dritte Aufführung fand am 28. Januar 1855 in der Salle Herz als Auftakt für zahllose Konzerte in und außerhalb Frankreichs statt.

Rezeption des Werkes

Die Presse hielt sich mit Lob nicht zurück und erkannte ebensosehr die Vorzüge des persönlichen Stils von *La Fuite en Égypte* wie die des ungestümen Charakters von *Le Songe d'Hérode* an. *L'Arrivée à Saïs* wurde unter dem vokalen Blickwinkel bisweilen als leicht schwächer beurteilt[52]. Lediglich P. Scudo und Benoît Jouvin, zwei erbitterte Gegner des Komponisten der *Symphonie fantastique,* schossen ihre üblichen Pfeile ab. Für den Ersteren „sind das unglaubliche Wirrwarr der Töne und die unharmonischen Geräusche [der Geisterbeschwörung der Wahrsager] kindisch und sinnlos zugleich". In diesem „Chaos des Unvermögens" konnte der Kritiker „nur eine kleine Phrase des Duos, das Joseph und die Jungfrau Maria singen", wahrnehmen[53]. Benoît Jouvin hielt Schritt mit seinem Kollegen:

> Dieses Gewirr der Rhythmen führt zu einem unvermeidbaren Durcheinander, anstatt geistreiche Gegensätze zu erzeugen; harmonische Linien, Farben, Klänge, alles verschwimmt zu einer schwarzen Nacht und einem gräßlichen Schlammassel; die Ausführenden könnten sich weit voneinander aufstellen und in Abständen von zwanzig Takten spielen, und sicherlich würde man davon nichts merken. Und ... unser Gehör – in das dieses Hindernisrennen rasender Töne hineingestürzt ist – scheint ein merkliches Vergnügen dabei zu empfinden, wenn alles in einem Überschlag auf dem köstlichen *prrrrrrrrt* in der Höhe endet.[54]

Vor allem beglückwünschte man Berlioz dazu, daß er die gigantischen Proportionen seiner vorhergehenden Werke aufgegeben habe, um sich in die „Miniatur" zu begeben:

> Er hat auf seinem Gemälde so verschiedenartige, so poetische, so bezaubernde Farben ausgebreitet, daß dieses Gemälde in seinen kleinen Dimensionen vielleicht mehr Farbe besitzt als seine ausgedehnteren Kompositionen. Er hat es klein aber schön gemacht, und das ist in den Künsten die wahre Größe.[55]

Diese gerne kolportierte Weisheit lieferte gelegentlich Stoff für Ironie. Jules Lovy sah darin „eine Konzession, ein Zurück, eine Würdigung der Abteilung der Schönen Künste, einen erbärmlichen Besuch bei den Mitgliedern des Instituts". Er fuhr mit Humor fort: „Etwas klassische Poesie, ein wenig klare Melodie: Einen Lehnstuhl ist es allemal wert. Und bei der ersten Vakanz ist Ihre Rechnung gemacht. So sei es! *Amen*!"[56]

Es handelte sich tatsächlich vor allem um die Melodie. Die französische Presse, die sich einer Art von romanischem Vokalstil sehr zugeneigt zeigte, hatte nicht immer die Vielschichtigkeit der Berliozschen Orchesterpolyphonie geschätzt. Zu dieser stand sie oft in einem feindseligen Verhältnis, das auf Wagner übertragen wurde. „Herr Berlioz ... scheint alle Merkwürdigkeiten des Systems, die es geschafft haben, ihm fanatische Bewunderer und auch glühende Gegner einzubringen, aufgegeben zu haben", schreibt Gustave Chadeuil.

> ... Endlich ist es die Melodie, die hier im Vordergrund steht ... . Die Harmonik mit allen ihren Reichtümern ähnelt nicht mehr einem dieser Kleidungsstücke aus Samt, Seide oder Gold, das nur dazu da wäre, ein Skelett zu bekleiden. Das Skelett hat sich diesmal in ein junges und schönes Mädchen verwandelt, in wirkliche Melodie.[57]

A. Giacomelli fand ähnliche Worte. Nach seiner Anschauung hatte sich Berlioz sehr weiterentwickelt, denn „die Melodie durchströmt alle Teile des Dramas" dank eines „vokalen Zeichnens ... in angenehmer Weise". „ ... Der Meister hat sich entwickelt und gesteigert; ... die Auseinandersetzung und die Überlegung haben sich zum Feuer und zur Spontaneität, die sein Genie kennzeichen, dazugesellt."[58]

Von dort zur Annahme, daß Berlioz seinen Stil geändert hatte, war es nur ein Schritt. Glaubt man der Presse, ist die Neuheit des Stils vor allem auf eine Rückwärtsgewandheit der Sprache zurückzuführen, der

> systematischen Erforschung der Formen der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, als da wären mehr oder weniger dichte Imitationen, der fugierte Stil, Vorhaltsbildungen, harmonische Abfolgen, die wenig mit der modernen Tonalität gemein haben. ... Man findet dort mal die wehmütige und leidende Note der Klage des Pilgers, mal die anmutige Frische der Schäfergedichte der Renaissance oder das sanftmütige und von Traulichkeit erfüllte Wesen des alten französischen Weihnachtsliedes, mal, aber weniger häufig, den mystischen Anstrich der *Laudi spirituali* oder noch der Palestrinaschule.[59]

---

[49] Auguste Edmond Alphonse Meillet (1828–1871) hat an der Opéra-Comique und am Théâtre-Lyrique gesungen. Er hatte 1852 Fräulein Mayer, die ebenfalls Schülerin am Konservatorium war, geheiratet.

[50] H. Berlioz, *Correspondance générale* IV, Brief an A. Suat, [9. Dezember 1854], S. 620.

[51] Op. cit., Brief an A. Suat, [27 oder 28. Dezember 1854], S. 667.

[52] Vgl. Léon und Marie Escudier, „Revue musicale. *L'Enfance du Christ*, trilogie sacrée par Hector Berlioz", *Le Pays* vom 12. Dezember 1854; P. Scudo, „Revue musicale", *Revue des Deux Mondes* vom 15. Dezember 1854.

[53] P. Scudo, *Revue des Deux Mondes* vom 15. Dezember 1854.

[54] Benoît Jouvin, „*L'Enfance du Christ*. Trilogie sacrée", *Figaro* vom 17. Dezember 1854.

[55] L. et M. Escudier, *Le Pays* vom 12. Dezember 1854.

[56] Jules Lovy, „Chronique. Hector Berlioz et *L'Enfance du Christ*", *L'Entracte* vom 11. Dezember 1854. Im August hatte die Akademie der Schönen Künste Antonin Louis Clapisson Hector Berlioz vorgezogen. Nach dem Tod von Adolphe Adam hatte es der unglückliche Kandidat nicht versäumt, den Erfolg von *L'Enfance du Christ* für einen vierten Versuch geltend zu machen, der zu seiner Wahl führte. Vgl. dazu H. Berlioz, *Correspondance générale* V, Brief an Henry Lemaire, Präsident der Akademie der Schönen Künste, [3. Juni 1856], S. 312.

[57] Gustave Chadeuil, „Revue musicale", *Le Siècle* vom 14. Dezember 1854.

[58] A. Giacomelli, „Concert de H. Berlioz. *L'Enfance du Christ*. Trilogie sacrée en trois parties", *La France Musicale* vom 17. Dezember 1854.

[59] Maurice Bourges, „Concert donné par H. Berlioz. *L'Enfance du Christ*. Trilogie sacrée, paroles et musique de H. Berlioz", *Revue et Gazette Musicale de Paris* vom 17. Dezember 1854.

Eine derartige Haltung zog keinen Tadel nach sich, ganz im Gegenteil. Diese Rückkehr zur Tradition wurde als passend zum religiösen Ausdruck und als Verdeutlichung einer klassischen Auffassung angesehen: „Es handelt sich um Erneuerung, wenn vergangene Dinge dadurch wiederbelebt werden, daß ihnen eine neue Gestalt gegeben wird."[60]

Auch der Komponist selbst gestand seinem neuen Werk einige Qualitäten zu. Er räumte ein, sich „in der Arie des schlaflosen Herodes um neue Wendungen" bemüht zu haben, deren Melodie dem auf *g* transponierten *e*-Modus entstamme. „Das führt zu sehr düsteren Klängen und Kadenzen von eigentümlichem Charakter, die mir für die Situation angemessen erschienen sind", schrieb er an Hans von Bülow[61]. Diese Wahl war nicht zufällig. Im Jahre 1855 definierte Adrien de La Fage, Léonard Poisson zitierend, den *e*-Modus folgendermaßen:

> [Er] eignet sich für Stoffe, die von Hochmut, Stolz, Grausamkeit, schroffen Worten handeln und solchen, die von geistigen und leiblichen Kämpfen künden. Er erweckt mit einer größeren Geschwindigkeit als jeder andere Modus die Zuneigungen des Herzens. Er ist pathetisch. ... Aber weder Kontrapunkt noch Faux-bourdon haben das Mittel gefunden, mit ihm, so wie es notwendig wäre, übereinzustimmen.[62]

Nichtsdestoweniger mußte sich die modale Melodie hier in die tonale Harmonie fügen. Dieses Verfahren hatte sich Berlioz bereits in *La Fuite en Égypte* mit großer Leichtigkeit angeeignet[63]. Dieser Rückgriff auf die Modalität erschien in einer Zeit, in der die historische und paleographische Erforschung des mittelalterlichen liturgischen Gesanges gerade erst begann, originell. Die Modalität trug in ihrer tonalen Umgebung zu der archaischen und fremdartigen Farbgebung bei, die vom Komponisten beabsichtigt und von der Kritik geschätzt wurde. Es handelte sich dabei aber nicht um ein Kompositionsprinzip, das, wie zahlreiche Parameter des musikalischen Satzes, verallgemeinerbar wäre. Lobend erwähnte Berlioz den Effekt, den die weiblichen Chormitglieder aufgrund der Kühnheit einer Modulation erzielten[64]. Er brachte aber ebenso Vorbehalte zum Ausdruck:

> Hinsichtlich der anmutigen Dinge, die eher anrühren, glaube ich, mit Ausnahme des Duos in Bethlehem [Nr. 6], nicht, daß sie in ihrer Erfindung so viel Wert besitzen [wie die Szene und die Arie des Herodes].[65]

Tatsächlich entsprach die Trilogie, die für Berlioz' tiefgründige Persönlichkeit weniger spezifisch ist als es vorangegangene Werke waren, nur in unvollkommener Weise seiner Erwartung:

> Die Pariser sind dieses Mal wirklich für meine neueste Partitur entflammt; sie halten sie für einen merklichen Fortschritt ... Dummköpfe! ... Ich werde niemals etwas wie das Adagio aus *Romeo und Julia* oder die Szene der Versöhnung aus dem Finale desselben Werkes machen. Aber dieses hier ist einfacher, weniger entwickelt, und der Stoff der Dichtung ist ihnen zugänglicher.[66]

Als letztes wurde von der Presse – in einer Zeit, in der die Oper einem tiefen stilistischen und gattungsgeschichtlichen Umbruch unterworfen war – die Gattung von *L'Enfance du Christ* angesprochen. Von der Ankündigung des ersten Konzertes ab warnte die *Revue et Gazette Musicale de Paris* ihre Leser:

> Diese geistliche Trilogie ist hinsichtlich ihrer Form in keiner Weise mit den alten Oratorien vergleichbar. Es gibt eine dramatische Handlung und gleichzeitig eine erzählende Person, die die Ereignisse, die sich zwischen den Handlungsintervallen ereignet haben, berichtet. ... Die Partitur enthält lediglich drei selbständige Orchesterstücke.[67]

Nach der ersten Aufführung versuchten die Brüder Escudier, das Neuartige der Gattung zu präzisieren: „Das ist weder ein Oratorium noch ein lyrisches Drama noch eine Sinfonie, deren Bedeutung allein im Orchester liegen würde. Es ist eine Mischung aus diesem allem."[68] Ihr Versuch einer Definition, sei er noch so unvollkommen, scheint jedoch dem Denken des Komponisten nahezukommen, der das Werke von einer „Kantate" unterschied und es als „Oratorium in drei Teilen" oder, besser noch, als „geistliche Trilogie" bezeichnete[69]. Nachdrücklich bleibt festzustellen, daß *L'Enfance du Christ* zu Lebzeiten von Berlioz niemals in einer Kirche aufgeführt worden war. Nachdem das Werk zuerst in der Salle Herz zur Aufführung gelangte, hätte der Weg des Werkes eigentlich zum Théâtre-Italien führen müssen; es wurde schließlich in der Opéra-Comique gegeben[70]. Die Angaben zur „szenischen Wiedergabe" in der Partitur beziehen sich übrigends immer auf die in den Theatern vorhandenen Möglichkeiten. Wie man noch sehen wird, ist es Aufgabe der Interpreten, diese damit vorgegebene Dramatisierung der biblischen Erzählung zurückhaltend zu realisieren.

Verlockung Deutschland: Die Übersetzung des Librettos

Eines der wesentlichen Anliegen von Berlioz war es, Konzerte mit eigenen Werken zu organisieren. Mit Ausnahme eines Zirkels von begeisterten Anhängern zeigten die französische Presse und die Öffentlichkeit sich sehr oft zurückhaltend gegenüber neuen Produktionen. Deshalb wandte sich der Komponist ins Ausland und in den 1850er Jahren

---

60 L. und M. Escudier, *Le Pays* vom 12. Dezember 1854.

61 H. Berlioz, *Correspondance générale* IV, Brief an Hans von Bülow, [28. Juli 1854], S. 559.

62 Adrien de La Fage, *Cours complet de plain-chant ou Nouveau Traité méthodique et raisonné du chant liturgique de l'Église latine*, Paris 1855 (Librairie de Gaume frères), S. 78–79; Léonard Poisson, *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien*, Paris 1750 (Lottin et Butard), S. 247.

63 Es handelte sich um den *a*-Modus.

64 H. Berlioz, *Correspondance générale* IV, Brief an A. Suat, [27. oder 28. Dezember 1854], S. 666.

65 Op. cit., Brief an Fr. Liszt, [16. Dezember 1854], S. 648.

66 Op. cit., Brief an Baron Donop, [11. Januar 1855], S. 696. Der Baron war ein Musikliebhaber aus Detmold, der Berlioz in Deutschland unterstützte. Ungefähr zwei Jahre später gestand der Komponist, jeglichen Geschäftsinn vergessend, seiner Schwester: „Wenn du wüßtest, wieviel *Enfance du Christ* ich für das Adagio (aus der Liebesszene) aus *Romeo* geben würde ... aber ich bin völlig wahnsinnig und erzdumm, so zu reden." Op. cit., Brief an A. Suat vom 7. April 1858, S. 557.

67 *Revue et Gazette Musicale de Paris* vom 3. Dezember 1854.

68 L. und M. Escudier, *Le Pays* vom 12. Dezember 1854.

69 H. Berlioz, *Correspondance générale* V, Brief an Gustave Satter vom 3. September 1856, S. 360.

70 H. Berlioz, *Correspondance générale* IV, Brief an A. Suat, [27. oder 28. Dezember], S. 666. Das Werk wurde zum letzten Mal am Karfreitag, den 7. April 1855, in der Opéra-Comique aufgeführt.

insbesondere nach Deutschland, wo Liszt ihm seine Unterstützung bei zahlreichen Aufführungen zugesagt hatte. Gemäß der verbreiteten Praxis der Zeit war die Vorbedingung für die Aufführung eines Vokalwerkes dessen Übersetzung in die Landessprache, wobei „die Klugheit und die gute Deklamation der Worte viel zur Wirkung des Stückes beitragen müssen."[71] Berlioz bedauerte deshalb, daß er über keine Übersetzung verfügte, als er vorschlug, *La Fuite en Égypte* im August 1853 in Deutschland aufzuführen[72]. Eine deutschsprachige Version von *La Fuite en Égypte,* deren Text in der Ausgabe von Richault (1852, Quelle B) erschien, wurde aufgeführt, ohne jedoch den Komponisten ganz zufriedenstellen zu können, da sich dieser bei Peter Cornelius für dessen Freundlichkeit, den „*Chor der Hirten* [Nr. 9] in Verse rückzuübersetzen", bedankte[73]. Es war übrigends der Text von Cornelius, den Kistner in seiner Edition von *La Fuite en Égypte,* von 1854 wiedergab (Quelle C2). Nachdem er von dieser einige Exemplare erhalten hatte, wies der Komponist auf einen „nichtakzeptablen" Fehler in der Prosodie sowohl in der Partitur als auch im Klavierauszug und in den Stimmen hin. Er drohte Kistner, in Deutschland dessen Partitur nicht zu verwenden, sondern dieser die Pariser Ausgabe (Quelle B) „trotz ihres schlechten deutschen Textes" vorzuziehen[74].

Trotz dieser Ungeschicklichkeit bewahrte Berlioz seinem Übersetzer gegenüber sein Vertrauen. Er schrieb an Liszt:

> Ich wäre sehr glücklich, wenn Herr Cornelius sich auch um die Übersetzung von *L'Arrivée à Saïs* kümmern würde, dessen Instrumentation ich jetzt abschließe. Aber da kein deutscher Verleger bis jetzt den Mut hat, das neue Werk zu erwerben (Kistner hat es abgelehnt, dieser dreifache Geizkragen! ...), weiß ich nicht, welche Übereinkunft mit Herrn Cornelius, der schon viel zu viel ohne Bezahlung gearbeitet hat, zu treffen wäre. Später werde ich ihm zu diesem Gegenstand schreiben und ihn bitten, mir frei heraus zu sagen, was ich tun kann, um ihn für seine Arbeit zu entschädigen.[75]

Jedenfalls verfügte Berlioz am 14. November 1854 über Cornelius' deutsche Übersetzung von *L'Enfance du Christ*. „Man sagt mir, daß die deutsche Übersetzung sehr gut gemacht ist", schrieb er an Liszt. „ ... Ich bitte dich, meinem exakten und geistreichen Übersetzer ganz besonders zu danken."[76] Die älteste Quelle dieser Übersetzung ist das autographe Manuskript, wo sie von anderer Hand mit roter Tinte eingetragen wurde (Quellen C 1 und C 3). Da damals eine deutschen Ausgabe der vollständigen Trilogie nicht erschienen ist, weiß man nicht, ob Cornelius jemals für seine Arbeit eine Entschädigung erhalten hat.

Einige Bemerkungen zur Interpretation

L'Enfance du Christ ist, zumindest in einigen seiner Nummern, sicherlich dramatisch. Ein Übermaß an theatralischen Effekten wird der Trilogie jedoch nicht gerecht, da dadurch die vorherrschende zarte Grundstimmung beeinträchtigt werden würde. Für die Aufführung wird ein hervoragender Tenor als Erzähler benötigt[77]. Berlioz war seinerzeit durch die geringe Zahl französischer Soprane beunruhigt, die in der Lage waren, die Rolle der Jungfrau darzustellen. Er schrieb – in dem von ihm bevorzugten bilderreichen Stil – an seine Schwester:

> Stell Dir vor, daß die Rolle der Jungfrau Maria von einer Koloraturvirtuosin besetzt ist, die ständig Kitzel im Kehlkopf verspürt, oder mit einer mit Federn geschmückten Primadonna, die vor allem auf effektvolle Kavatinen aus ist, wo sie die Stimme vorführen, mit den Armen gestikulieren und mit dem Haarschopfe wedeln kann? ... [78]

Die Trilogie zeigt nicht mehr den orchestralen Riesenwuchs der anderen religiösen Werke wie die *Grande Messe des morts* (1837) oder das *Te Deum* (1855). „Acht Frauenstimmen" genügen für den kleinen Schlußchor der Nummer 7, „der selbst nicht im Konzertsaal, sondern in einem benachbarten Raum gesungen werden soll."[79] Anläßlich einer Aufführung von *L'Enfance du Christ* am 25. Januar 1856 in der Salle Herz schätzte es der Komponist, über das „wunderbarste kleine Orchester" zur Begleitung „eines Chor von 54 Stimmen" zu verfügen[80], wobei diese Besetzung bereits von der Presse im vorhergehenden Jahr veranschlagt worden war (50 Virtuosen und 40 Sänger)[81]. Die Bedeutung des Werkes liegt ebenfalls in seiner Instrumentation: „Das Abnehmen des Klanges wird am Ende [der Nr. 10] dadurch verstärkt, daß alle Kontrabässe *bis auf einen* schweigen."[82]

Die räumliche Aufteilung des Chores auf verschiedene Plätze könnte für den Dirigenten Probleme bei der zeitlichen Koordination mit sich bringen. Berlioz hat diese seit der ersten Brüsseler Aufführung von *L'Enfance du Christ* am 17. März 1855 mit Hilfe eines elektrischen Metronoms gelöst[83].

Die Instrumentation besitzt einige erwähnenswerte Besonderheiten. Jacques Barzun machte darauf aufmerksam, daß die Kontrabässe den Quellen zufolge nicht mit Dämp-

---

[71] Op. cit., Brief an George Hogarth, [4. Mai 1853], S. 318.
[72] Op. cit., Brief an Gustav Schmidt, [um den 6. August 1853], S. 353. Gustav Schmidt (1816–1882), deutscher Komponist und Dirigent.
[73] Op. cit., Brief an Peter Cornelius, [Leipzig, 6. Dezember 1853], S. 415. P. Cornelius (1824–1874) war Komponist, Dichter und Kritiker. Von 1852 bis 1858 wirkte er erst als Sekretär dann als Übersetzer bei Franz Liszt in Weimar und trug zur Verbreitung der Musik von Berlioz in Deutschland bei. Dem Briefwechsel zwischen Berlioz und Cornelius zufolge scheint letzterer seine Übersetzung „post festum", also direkt nach dem Konzert vom 1. Dezember 1853 in Leipzig, angefertigt zu haben.
[74] Op. cit., Brief an Julius Kistner, [Dresden, 14. April 1854], S. 513. J. Kistner (1805–1866 oder 1868) war Musikverleger in Leipzig. Er hatte den Verlag von seinem Vater oder seinem Bruder 1844 übernommen und mußte 1860 seine Aktivitäten einstellen. Der Fehler in der Prosodie lag bei dem Wort „drohend" (Nr. 9, T. 106), dessen zweite Silbe in der ersten Auflage der Ausgabe von Kistner auf eine erste Zählzeit im Takt gefallen war. Den Quellen C 2 und D zufolge wurde jedoch dieser Fehler sehr schnell korrigiert.
[75] Op. cit., Brief an Fr. Liszt vom 14. April 1854, S. 515.
[76] Op. cit., Brief an Fr. Liszt vom 14. November 1854, S. 606.
[77] Op. cit., Brief an G. Hogarth, [4. Mai 1853], S. 318; Brief an I. Gardoni, [Ende Mai 1855], S. 322.
[78] Op. cit., Brief an A. Suat vom 27. August [1854], S. 569.
[79] Op. cit., Brief an G. Hogarth, [4. Mai 1853], S. 318.
[80] H. Berlioz, *Correspondance générale* V, Brief an P. Cornelius vom 24. Januar 1856, S. 248.
[81] Vgl. L. und M. Escudier, *Le Pays* vom 12. Dezember 1854.
[82] H. Berlioz, *Correspondance générale* IV, Brief an Th. Gautier, [nach dem 18. Dezember 1853], S. 427.
[83] H. Berlioz, *Correspondance générale* V, Brief an Gaetano Belloni [Sekretär und Impressario von Liszt] vom 19. März 1855, S. 36–37. Der Erfinder dieses Gerätes war ein gewisser Verbrugghe oder Verbrugghen.

fer gespielt werden dürfen[84]. Zwar sind in allen alten Stimmen Angaben zur Verwendung von Dämpfern zu finden, diese fehlen aber tatsächlich im Autograph (C 1) und in der gedruckten Partitur (D). Berlioz führte zu diesem Thema aus:

> Üblich ist, daß, wenn sie eingesetzt werden, dieses alle Streichinstrumente tun. Dennoch gibt es gewisse Umstände, und dies häufiger als man glaubt, wo Dämpfer, die nur in einer einzigen Stimme verwendet werden (beispielsweise den ersten Violinen) die Instrumentation durch die Mischung von klaren und verhangenen Tönen in besonderer Weise färben. Etwas anderes ist es, wenn der Charakter der Melodie so deutlich von dem der Begleitung unterschieden ist, daß dieser Tatsache durch die Verwendung des Dämpfers Rechnung getragen werden kann. ... Man verwendet die Dämpfer bei den Kontrabässen ebenso wie bei den anderen Streichinstrumenten, aber die bei den ersteren erzielte Wirkung ist ziemlich wenig charakteristisch: Sie schwächen lediglich den Klang, indem sie ihn dunkler und matter machen.[85]

Der Dirigent wird also bei den Kontrabässen die Verwendung von Dämpfern von der generellen Ausgewogenheit des Klanges abhängig machen. Weiterhin erwähnte Berlioz den Nutzen, den man aus „Tonfolgen auf der 4. Saite [von Violinen] und, bei gewissen Melodien, aus hohen Tönen auf der 3. ziehen kann "[86]. In der vorliegenden Ausgabe ist eine diesbezügliche Spielanweisung jedesmal angegeben, wenn sie ausdrücklich vom Komponisten verlangt wird. Die besondere Farbe der Holzbläser, „getränkt mit Melancholie"[87] ist dem Englischhorn zu verdanken, das anstelle der zweiten Oboe vorgeschrieben ist und das unter keinen Umständen durch eine Oboe ersetzt werden kann. Endlich rühmte Berlioz noch das Verdienst des „mélodium d'Alexandre" (eines Harmoniums). Er bescheinigte seiner Klanglichkeit – die heute kaum noch jemanden verführt – „einen versonnenen und religiösen Charakter ... , der geeignet ist, alle Tonfälle der menschlichen Stimme und auch der Mehrzahl der Instrumente zu treffen."[88]

Paris, im Sommer 1998 Paul Prévost
Übersetzung: Hans Ryschawy

Zur neuen Übertragung des Textes von „L'Enfance du Christ" ins Deutsche

Bei der deutschen Textfassung handelt es sich um eine Neuübertragung von Berlioz' originalem Text, die der Verfasser für seine Aufführung des Werkes am 13. Dezember 1997 in der Stadtkirche St. Veit in Waldenbuch vorgenommen hat und die hier erstmals veröffentlicht wird.

Für den literarisch begabten Berlioz muß die poesie- und gefühlvolle Übersetzung des Dichtermusikers Peter Cornelius ein Glücksfall gewesen sein. Es fällt schwer, sich von ihr zu lösen, doch es gibt Gründe für einen solchen Schritt. So ist der Originaltext in den dramatischen Teilen präziser, direkter und sachlicher als Cornelius' Übertragung. Die strengere Bindung an das Original, die die Neuübertragung anstrebt, entspricht damit eher dem heutigen Zeit- und Sprachgefühl; vermieden wird der Umweg über eine verbrämende Idylle. Neben der Treue zum Original waren die Anpassung an den musikalischen Duktus und das Bemühen um Sangbarkeit Kriterien der Neuübertragung. Reime wurden nur dort eingesetzt, wo sie den gehobenen Vortrag unterstreichen (Pro- und Epilog, Arie, Orakelspruch, Vision, Audition, Lied, Gebet).

„Ich habe die Gewißheit, daß (ich) man dieses Werk leicht und oft in Deutschland aufführen kann."[89] Die neue Übertragung soll ein kleiner Beitrag dazu sein, daß sich diese Erwartung des Komponisten erfüllt.

Klaus Kreuser

---

[84] Jacques Barzun, *Berlioz and the Romantic Century*, New York und London 1950 (Columbia University Press), Neuauflage 1969, Bd. II, S. 358.
[85] H. Berlioz, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris [1]1843, [2]1855 (Schonenberger), S. 24, 74.
[86] Op. cit., S. 30.
[87] Op. cit., S. 127.
[88] Op. cit., S. 290.
[89] Berlioz, *Mémoires* II, hg. von P. Citron, Paris 1969 (Flammarion), S. 319.

Avant-propos (abrégé)

Témoin d'un profond renouveau de l'oratorio en France au XIXe siècle, *L'Enfance du Christ* tient une place essentielle dans l'histoire d'un genre qui allait s'épanouir avec César Franck, Charles Gounod, Camille Saint-Saëns ou Jules Massenet. Composé d'octobre 1850 à juillet 1854, l'ouvrage n'a pas été conçu immédiatement dans sa version complète et définitive. *La Fuite en Égypte*, deuxième volet du triptyque, forme une œuvre dans l'œuvre, qui fut d'abord pensée séparément et figura au programme de nombreux concerts en France et à l'étranger.

Composition et premières exécutions

Berlioz a raconté comment lui fut suggérée la toute première page (no 9) de ce qu'il aimait à qualifier d'« oratoire ». Lors d'une soirée chez le baron de M***, le compositeur écrivit un petit Andantino pour orgue – immédiatement transformé en chœur à 4 voix –, à la demande de son ami l'architecte Joseph Louis Duc. Pour tromper la presse et le public, il le signa du nom de Pierre Ducré, « maître de musique de la Sainte Chapelle de Paris au XVIIe siècle ». Complétée sans délai, *La Fuite en Égypte* date donc d'octobre 1850. *L'Adieu des bergers* (no 9) fut chanté pour la première fois le 12 novembre lors d'un concert de la Société Philharmonique dont Berlioz assurait la direction musicale. La presse félicita le compositeur pour cette trouvaille, laissant parfois entendre qu'elle n'était pas dupe d'une mystification dont l'auteur se réjouissait.

La Fuite en Égypte fut finalement publiée sous le nom de Berlioz chez Richault en 1852 (source B). Après que la *Légende et pantomime* (no 10) fut exécutée le 30 mai 1853 lors du 4e (ou 6e) concert de la Société philharmonique de Hanover Square à Londres puis dans plusieurs grandes villes d'Allemagne, *La Fuite en Égypte* fut enfin jouée dans son intégralité au Gewandhaus de Leipzig le 1er décembre 1853 et à Paris le 18 décembre suivant. A l'exception de P. Scudo, la presse encensa Berlioz comme elle avait loué Pierre Ducré.

Dès la fin de 1853, Berlioz envisagea de compléter sa « légende biblique » par *L'Arrivée à Saïs* qu'il acheva en avril 1854. Composé en dernier lieu, *Le Songe d'Hérode* devint le premier volet du triptyque définitivement terminé le 25 juillet. C'est sous la direction de l'auteur que *L'Enfance du Christ* fut donnée le 10 décembre à la salle Herz, bondée pour l'occasion. Grâce à la réussite artistique et financière de l'entreprise, la trilogie commençait une longue carrière au cours de laquelle elle acquit la célébrité, tant en France qu'à l'étranger.

Réception de *L'Enfance du Christ*

A l'exception de P. Scudo et Benoît Jouvin qui décochèrent les flèches qu'ils réservaient habituellement à l'auteur de la *Symphonie fantastique*, la critique ne ménagea pas ses louanges. On félicita surtout Berlioz d'avoir abandonné les proportions gigantesques de ses ouvrages précédents pour en venir à la « miniature ». En effet, la presse française, très attachée à une sorte de vocalité latine, n'avait pas toujours apprécié la complexité de la polyphonie orchestrale berliozienne à l'égard de laquelle elle entretenait une hostilité reportée plus tard sur Wagner. Cette fois, l'archaïsme du langage tint lieu de nouveauté et l'on se réjouit d'un retour à la tradition dans l'esprit classique de l'imitation des maîtres.

Le compositeur lui-même reconnaissait quelques mérites à son nouvel ouvrage, en particulier à l'air de l'insomnie d'Hérode, coloré par la modalité de sa mélodie. Ce recours à la modalité restait original à une époque où les recherches historiques et paléographiques sur le chant liturgique médiéval débutaient à peine. Mais Berlioz savait aussi exprimer sa réserve à l'égard d'une œuvre moins représentative de sa personnalité et qu'il jugeait inférieure aux pages maîtresses de *Roméo et Juliette* par exemple.

A une époque de profonde mutation des genres et des styles, la presse s'intéressa enfin au genre de *L'Enfance du Christ,* lui refusant le titre d'oratorio, de drame lyrique ou de symphonie, tandis que le compositeur préférait l'expression de « trilogie sacrée ».

L'attrait de l'Allemagne : la traduction du livret

Une des préoccupations essentielles de Berlioz fut d'organiser des concerts de ses propres œuvres. Hormis un parti d'adeptes enthousiastes, la presse et le public français portèrent trop souvent un jugement réservé sur ses productions nouvelles. Aussi le compositeur se tourna-t-il vers l'étranger et, notamment dans les années 1850, vers l'Allemagne où Liszt l'assura de son aide à de nombreuses reprises. Conformément à la pratique couramment répandue à cette époque, l'exécution ou la représentation d'une œuvre vocale exigeait sa traduction dans la langue du pays. C'est pour cette raison qu'une version allemande de *La Fuite en Égypte* fut rapidement réalisée (source B), sans toutefois donner entière satisfaction à Berlioz. Peter Cornelius fut chargé de retraduire *L'Adieu des bergers à la Sainte Famille*, sans doute après le concert du 1er décembre 1853 à Leipzig. Il donna aussi le texte allemand du *Songe d'Hérode* et de *L'Arrivée à Saïs* dont Berlioz disposa dès novembre 1854.

Quelques éléments d'interprétation

Dramatique, *L'Enfance du Christ* l'est assurément, au moins dans certains de ses numéros. Cependant, la trilogie ne saurait s'accommoder d'un excès d'effets théâtraux qui nuiraient à la douceur générale de l'œuvre. Elle ne requiert pas davantage le gigantisme orchestral d'autres fresques religieuses comme la *Grande Messe des morts* (1837) ou le *Te Deum* (1855). Huit voix de femmes suffisent pour le petit chœur conclusif du no 7, chanté dans un « salon voisin ». A l'occasion d'une exécution de *L'Enfance du Christ* à la salle Herz le 25 janvier 1856, le compositeur s'estimait satisfait d'un « merveilleux petit orchestre » pour accompagner « un chœur de 54 voix », effectif déjà évalué approximativement

par la presse l'année précédente (50 instrumentistes et 40 chanteurs).

L'orchestration présente quelques particularités qui méritent d'être relevées. Certaines sources (C1 et D) n'exigent jamais les sourdines des contrebasses, tandis qu'elles figurent dans le matériel d'orchestre ancien. Conformément aux indications données par le *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, le chef d'orchestre pourra donc décider de l'usage des contrebasses avec ou sans sourdines selon l'équilibre général de la sonorité. Berlioz attire encore l'attention sur le parti qu'on peut tirer des 3e et 4e cordes des violons. La présente édition précise leur emploi chaque fois qu'il est explicitement souhaité par l'auteur. La couleur particulière du pupitre des bois est due à la présence du cor anglais à la place du second hautbois qui ne saurait en aucun cas s'y substituer. Enfin, le compositeur vante le mérite du mélodium d'Alexandre (l'harmonium). Il reconnaît à sa sonorité – qui ne séduit plus guère aujourd'hui – « un caractère rêveur et religieux [...], susceptible de toutes les inflexions de la voix humaine et de la plupart des instruments ».

Paris, été 1998 Paul Prévost

Foreword (abridged)

Witness of a profound revival of the oratorio in France in the 19th century, *L'Enfance du Christ* holds an essential place in the history of a genre which flourished with the likes of César Franck, Charles Gounod, Camille Saint-Saëns or Jules Massenet. Composed from October 1850 to July 1854, the work was not immediately conceived in its complete and final version. *La Fuite en Égypte*, the second part of the triptych, forms a work within a work, which was, first of all, separately thought out and staged as a programme in numerous concerts in France and abroad.

Composition and first performances

Berlioz reported how he received the inspiration to compose the first piece of the work (no. 9), a work which he used to like to describe as an "oratoire". During an evening at Baron de M***'s house, the composer wrote a little Andantino for organ – immediately transformed into a chorus for four voices –, requested by his friend, architect Joseph Louis Duc. In order to confuse the press and public, he signed it under the name of Pierre Ducré, a "master of music of *la Sainte Chapelle* of Paris in the 17th century". Completed without delay, *La Fuite en Égypte* therefore dates from October 1850. *L'Adieu des bergers* (no. 9) was sung for the first time on the 12th November during a concert by the Philharmonic Society under the baton of Berlioz. The press congratulated the composer for this find, making it known that it was not taken in by the hoax which the composer was delighted about.

La Fuite en Égypte was finally published under the name of Berlioz at Richault in 1852 (source B). After the *Légende et pantomime* (no. 10) was performed during the fourth (or sixth) Philharmonic Society concert in Hanover Square in London on the 30th May 1853 and later in several German cities, *La Fuite en Égypte* was finally performed in its entirety at Leipzig's Gewandhaus on the 1st December and this was followed by a performance in Paris on the 18th of the same month. With the exception of P. Scudo, the press showered praise upon Berlioz, just as it had for Pierre Ducré.

From the end of 1853, Berlioz considered completing his "biblical legend" with *L'Arrivée à Saïs* which he finished in April 1854. The last piece composed, *Le Songe d'Hérode* became the first part of the triptych, which was finally completed on the 25th July. *L'Enfance du Christ* was performed under the direction of the composer on the 10th December at *salle* Herz concert hall and there was a full house for the occasion. Thanks to the artistic and financial success of the enterprise the trilogy was launched on a long career during which it achieved fame in both France and abroad.

Acceptance of *L'Enfance du Christ*

With the exception of P. Scudo and Benoît Jouvin, who normally directed their "arrows" at the composer of the

Symphonie fantastique, the critics spared no praise. They congratulated Berlioz in the first place for having abandoned the gigantic proportions of his preceding works in favour of the "miniature". In effect the French media, which was more attached to a type of Latin vocal style, had not always appreciated the complexity of Berlioz's polyphony, a factor which explained their later hostility towards Wagner. This time, the archaism of the language served as a novelty and people were enthusiastic about the return to a more traditional style which captured the classical spirit of the imitation of the masters.

The composer himself admitted that his new work had some merits, particularly the insomnia aria of Herod, which coloured by the modality of its melody. This resort to the modality was regarded as original in a period where the historic and palaeographic search for liturgical and medieval song had scarcely begun. But Berlioz also knew how to express his reserve concerning a work less representative of his great personality which he judged to be inferior to the masterful pieces of *Romeo and Juliette,* for example. In an era of profound changes in genres and styles, the press finally took an interest in the genre of *L'Enfance du Christ*, refusing to call it an oratorio, operatic drama or symphony, whereas the composer preferred the expression of "sacred trilogy".

The attraction of Germany: Translation of the libretto

One of Berlioz's essential concerns was to organize concerts of his own works. Except for a group of enthusiasts, the French press and public was too often reserved in its judgement of his new productions. Therefore, Berlioz turned towards foreign countries and, notably in the 1850's, he went to Germany where Liszt assured him of his help on numerous occasions. In accordance with common practice widely used at this time, the performance or the representation of a piece of vocal work required its translation in the language of the country. It is for this reason that a German version of *La Fuite en Égypte* was quickly produced (source B), which, however, did not completely satisfy Berlioz. After the first concert in Leipzig on the 1st December 1853 Peter Cornelius was, without a doubt, given the responsibility of retranslating *L'Adieu des bergers à la Sainte Famille*. The texts of *Songe d'Hérode* and *L'Arrivée à Saïs* were also translated into German by him. In any case, Berlioz already had at his disposal Cornelius's complete German translation by November 1854.

Some elements of interpretation

L'Enfance du Christ is most certainly dramatic, at least in some of its numbers. However, the trilogy is not able to support an excess of theatrical effects which would damage the basic gentleness of the work. It no longer requires the gigantic orchestra other religious works needed like the *Grande Messe des morts* (1837) or the *Te Deum* (1855). Eight female voices are sufficient for the small concluding choir in no. 7, which is to be sung in a "neighbouring salon". On the occasion of a performance of *L'Enfance du Christ* in the salle Herz on the 25th January 1856, the composer was satisfied with a "wonderful small orchestra" to accompany "a choir of 54 voices", the size of which press had already estimated in the preceding year (50 instrumentalists and 40 singers).

The orchestration presents some particularities which deserve to be mentioned. Some sources (C 1 and D) never require muted double basses, although they appear in the old orchestral parts. In accordance with the indications given by the *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, the conductor can therefore decide whether to use the double basses with or without mutes according to the general balance of the sonority. Berlioz still drew attention to the effect that one can could achieve using the third and fourth strings of the violins. The present edition clarifies their use every time it is explicitly wished by the composer. The particular colour of the woodwind section is due to the presence of the English horn instead of the second oboe, which cannot in any case be substituted for it. Finally, the composer praised the merit of the *mélodium d'Alexandre* (harmonium). He recognised the sonority – which is hardly ever appealing today – as "a dreamy and religious character [...], sensitive to all the inflexions of the human voice and most of the instruments.

Paris, summer 1998 Paul Prévost
Translation: Craig Prosser
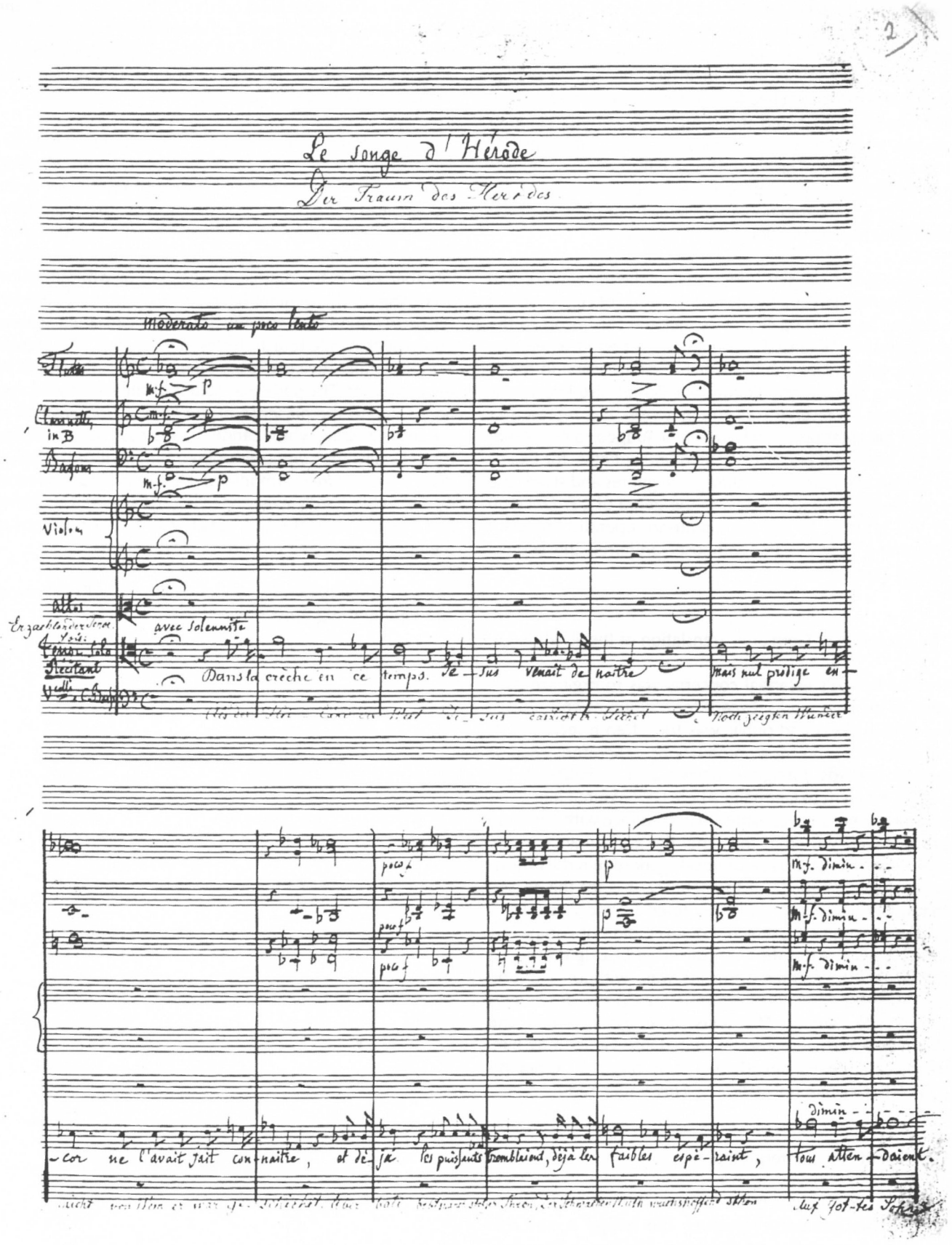


Abb. 1: Hector Berlioz, *Le Songe d'Hérode* (1. Teil von *L'Enfance du Christ*) autographe Partitur von 1854 (Quelle C1 der vorliegenden Ausgabe). F. 2r mit dem Beginn der Einleitung (T. 1–14 der Nr. 1). Der französische Titel ist autograph; die deutsche Übersetzung stammt von Peter Cornelius und wurde von anderer Hand mit roter Tinte eingetragen. Quelle: Bibliothèque nationale de France, Paris, Département de la musique, Signatur *Rés. Vm¹ 241(1)*
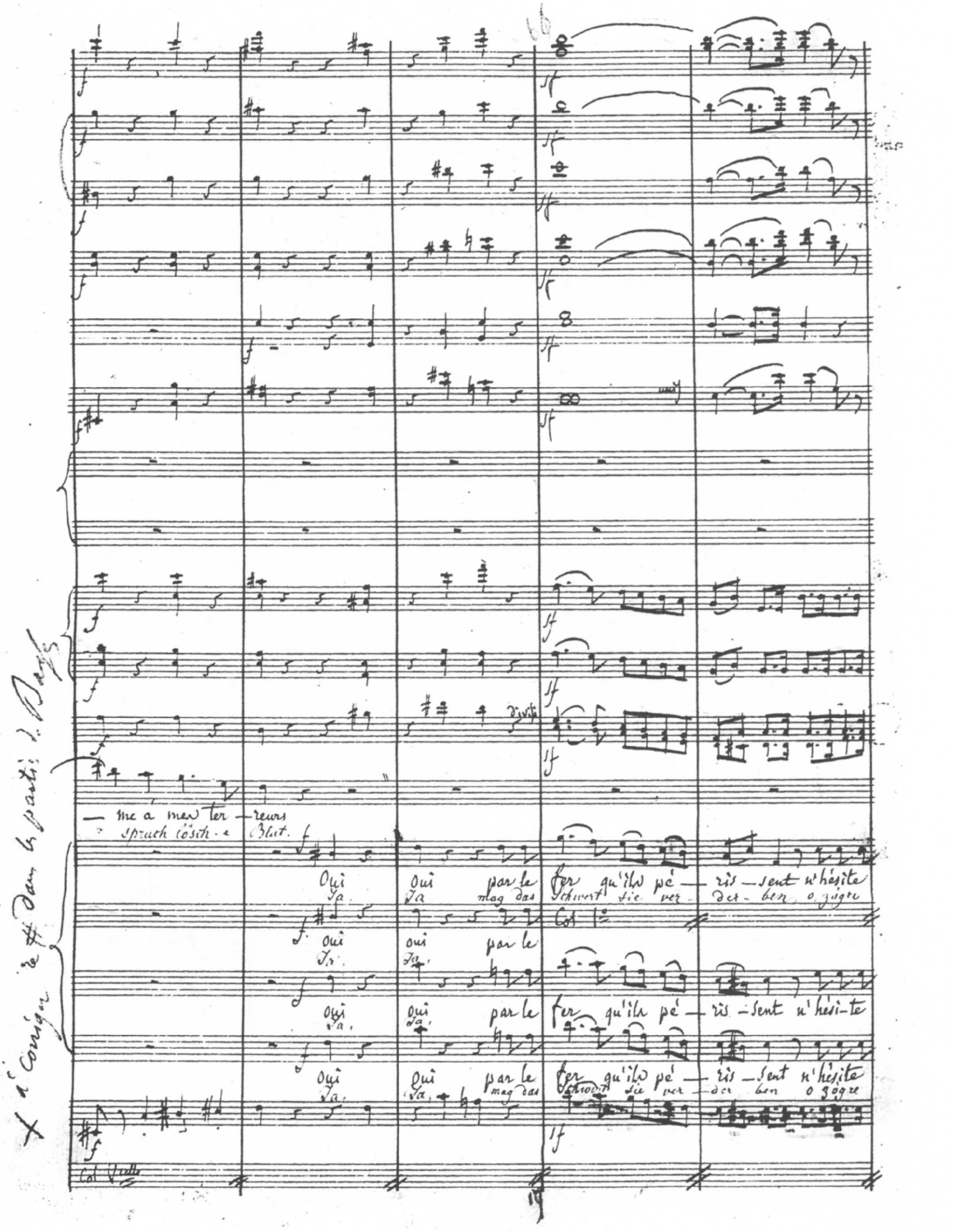


Abb. 2: Hector Berlioz, *Le Songe d'Hérode* (1. Teil von *L'Enfance du Christ*) autographe Partitur von 1854 (Quelle C1 der vorliegenden Ausgabe). F. 52v mit den Takten 175–179 der „Scène et chœr de devins" (Nr. 5). Dieser Ausschnitt ist in Abb. 3 im Erstdruck von *L'Enfance du Christ* wiedergegeben.
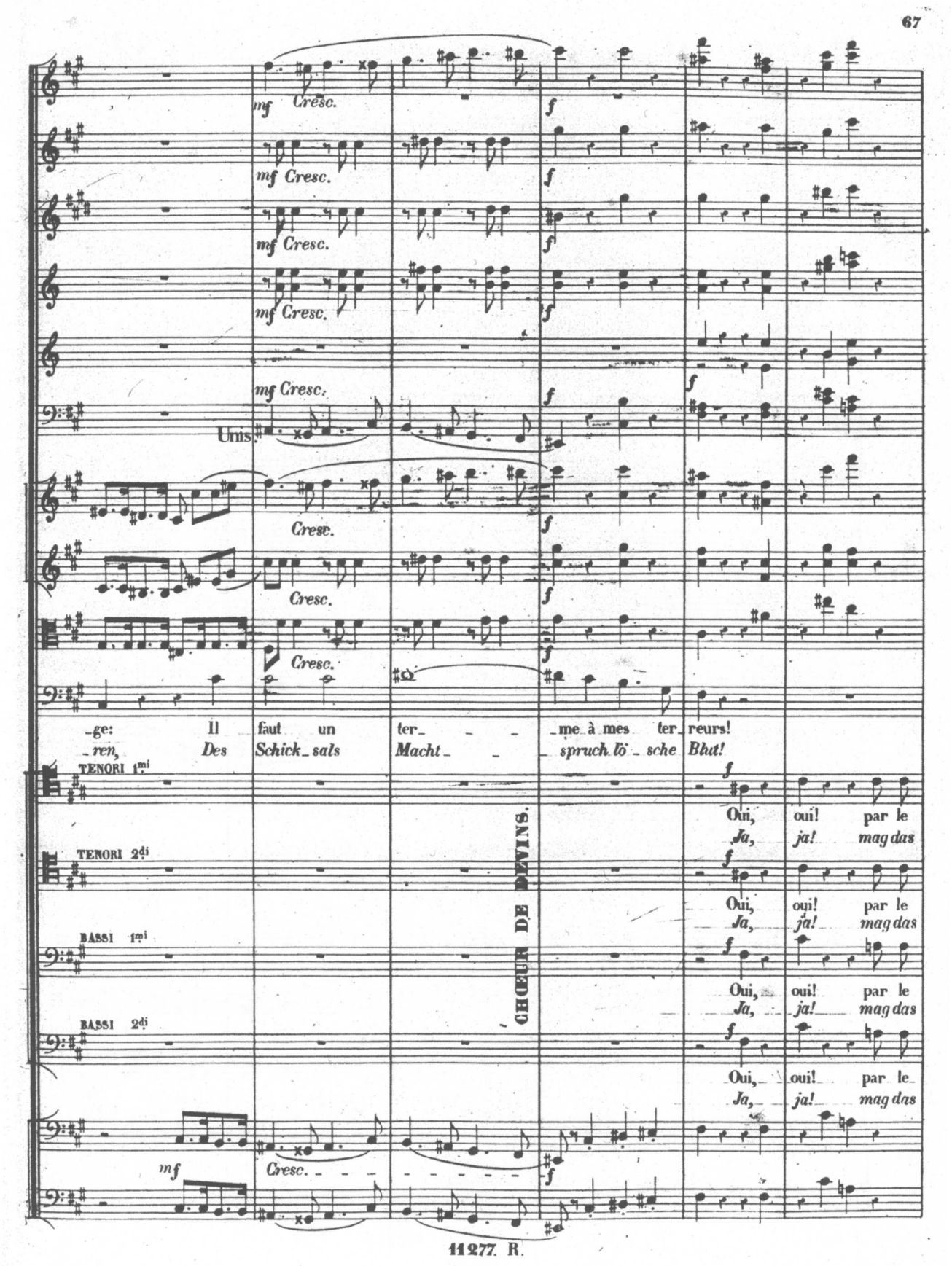


Abb. 3: Hector Berlioz, *L'Enfance du Christ*, Erstdruck, Paris (S. Richault)/Leipzig (Fr. Kistner)/Londres (Cramer et Beale) [o. J.] [1855] (Quelle D der vorliegenden Ausgabe). S. 67–68 mit den Takten 172–182 der „Scène et chœur de devins" (Nr. 5). Vgl. auch Abb. 2.
Exemplar der Bibliothèque nationale de France, Paris, Départment de la musique, Signatur *Vm¹ 1533*
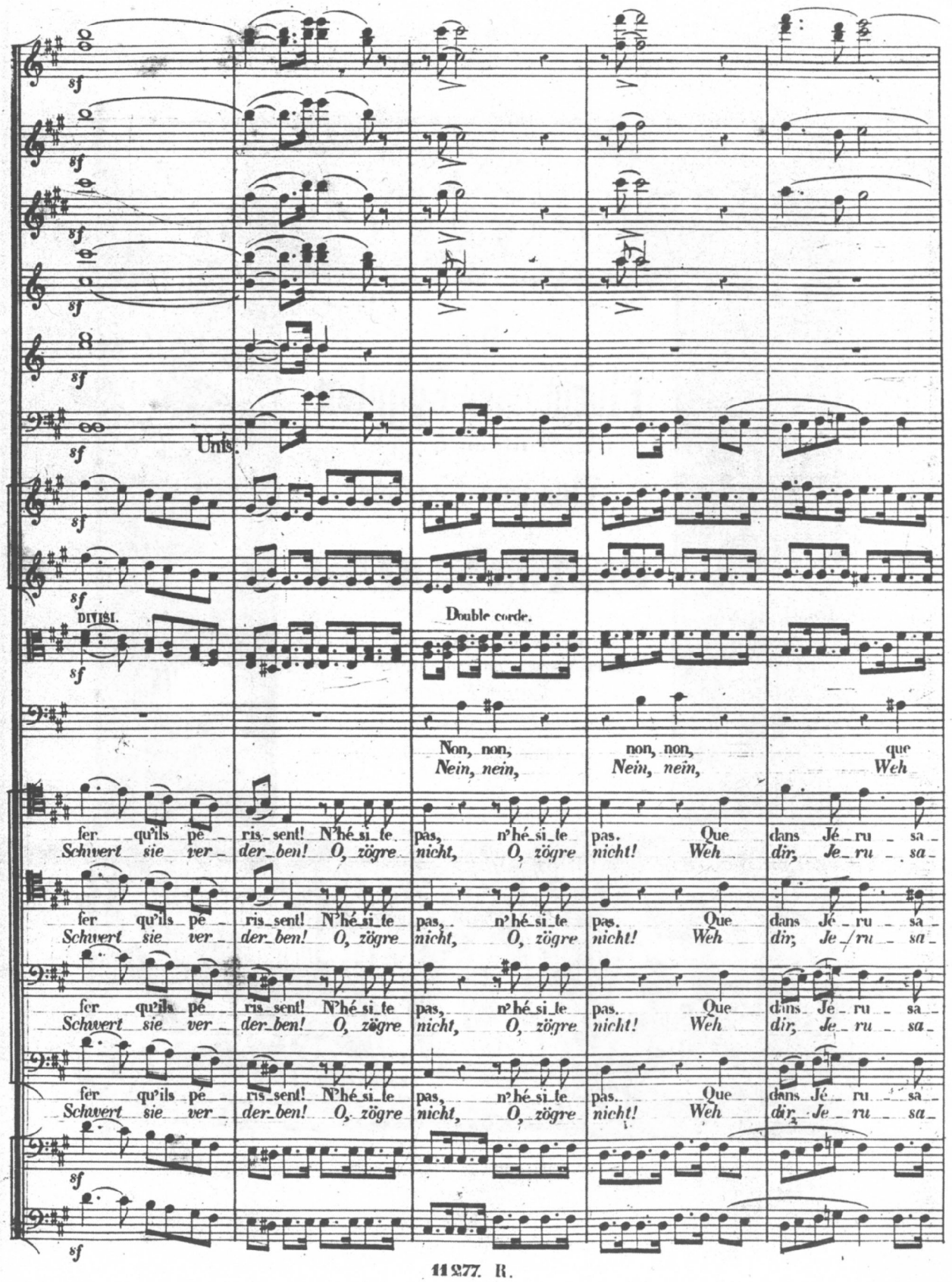

sf
Unis.
DIVISI.
Double corde.
Non, non, non, non, que
Nein, nein, Nein, nein, Weh
fer qu'ils pé_ris_sent! N'hé_si_te pas, n'hé_si_te pas. Que dans Jé_ru_sa_
Schwert sie ver_der_ben! O, zögre nicht, O, zögre nicht! Weh dir, Je_ru_sa_



Abb. 4: Hector Berlioz, *La Fuite en Égypte* (2. Teil von *L'Enfance du Christ*), gedruckte Partitur, Leipzig (Fr. Kistner)/Paris (S. Richault) [o. J.] [1854] (Quelle C2 der vorliegenden Ausgabe). Titelblatt.
Exemplar der Bibliothèque nationale de France, Paris, Département de la musique, Signatur *Rés. Vm¹ 241(2)*

Hector Berlioz
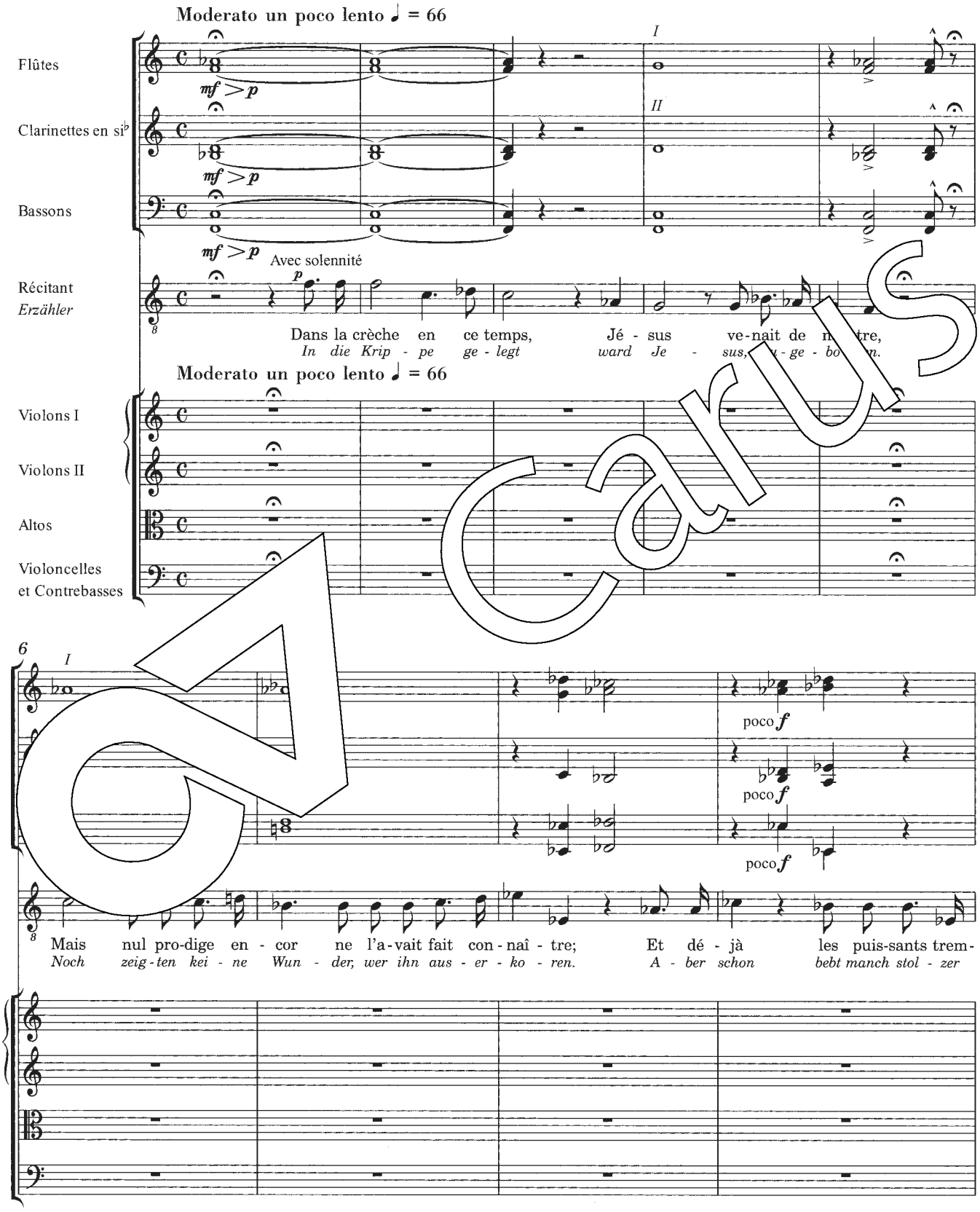
L'Enfance du Christ

Première Partie: Le Songe d'Hérode

Erster Teil: Der Traum des Herodes

Hector Berlioz
1803–1869

1. Introduction – *Einleitung*
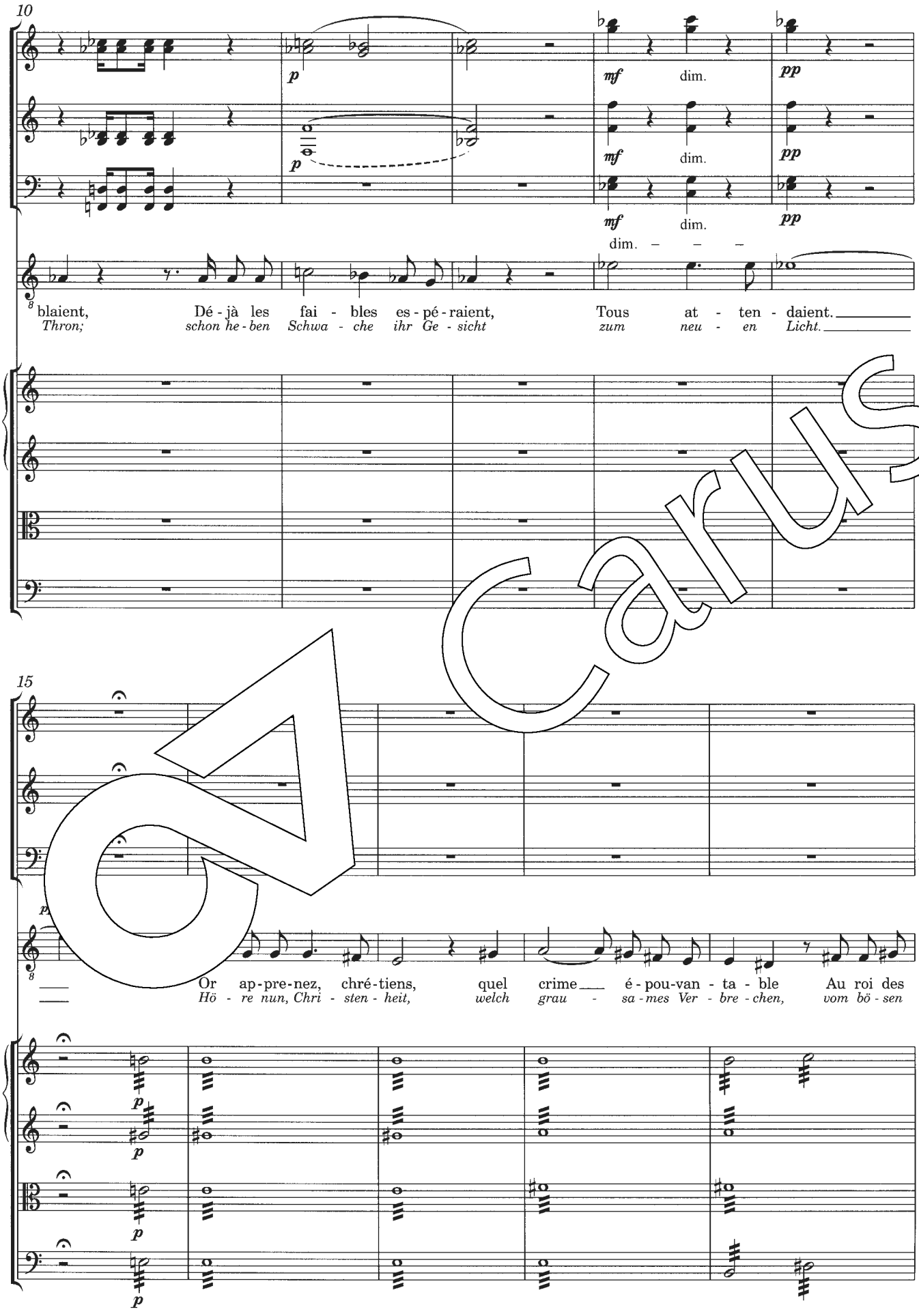


Carus
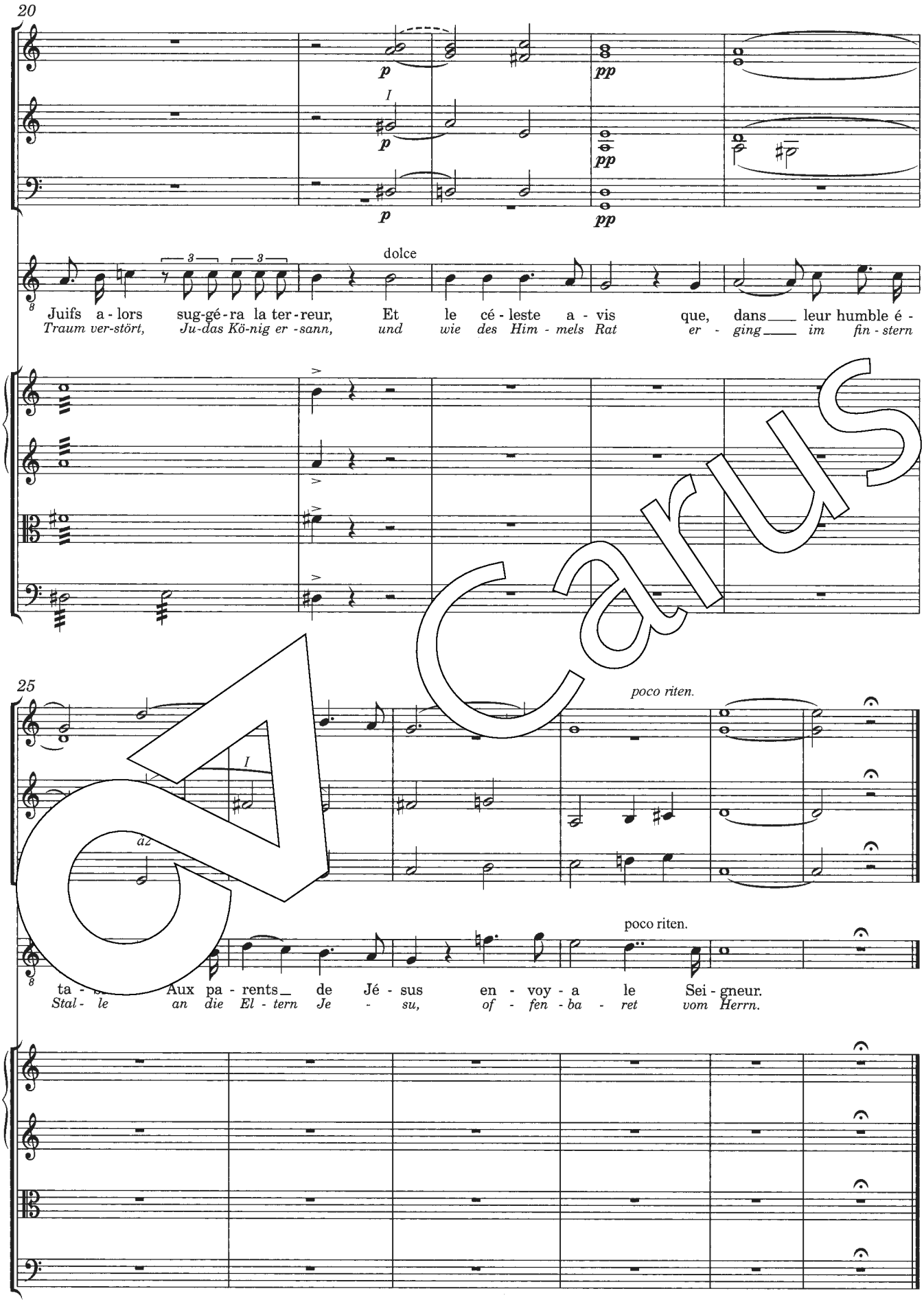
Aufführungsdauer / Duration: ca. 95 min.

© 1998 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 70.038/07
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2001 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Herausgeber: Paul Prévost
Deutscher Text: Klaus Kreuser


10
p
mf
dim.
pp
dim. – – –
blaient, Dé - jà les fai - bles es - pé - raient, Tous at - ten - daient.
Thron; schon he - ben Schwa - che ihr Ge - sicht zum neu - en Licht.
15
Or ap - pre - nez, chré - tiens, quel crime é - pou - van - ta - ble Au roi des
Hö - re nun, Chri - sten - heit, welch grau - sa - mes Ver - bre - chen, vom bö - sen

Carus


20
dolce
Juifs a - lors sug-gé-ra la ter-reur, Et le cé - leste a - vis que, dans leur humble é -
Traum ver-stört, Ju-das Kö-nig er-sann, und wie des Him - mels Rat er - ging im fin - stern
25
poco riten.
poco riten.
ta - Aux pa - rents de Jé - sus en - voy - a le Sei - gneur.
Stal - le an die El - tern Je - su, of - fen - ba - ret vom Herrn.

Carus

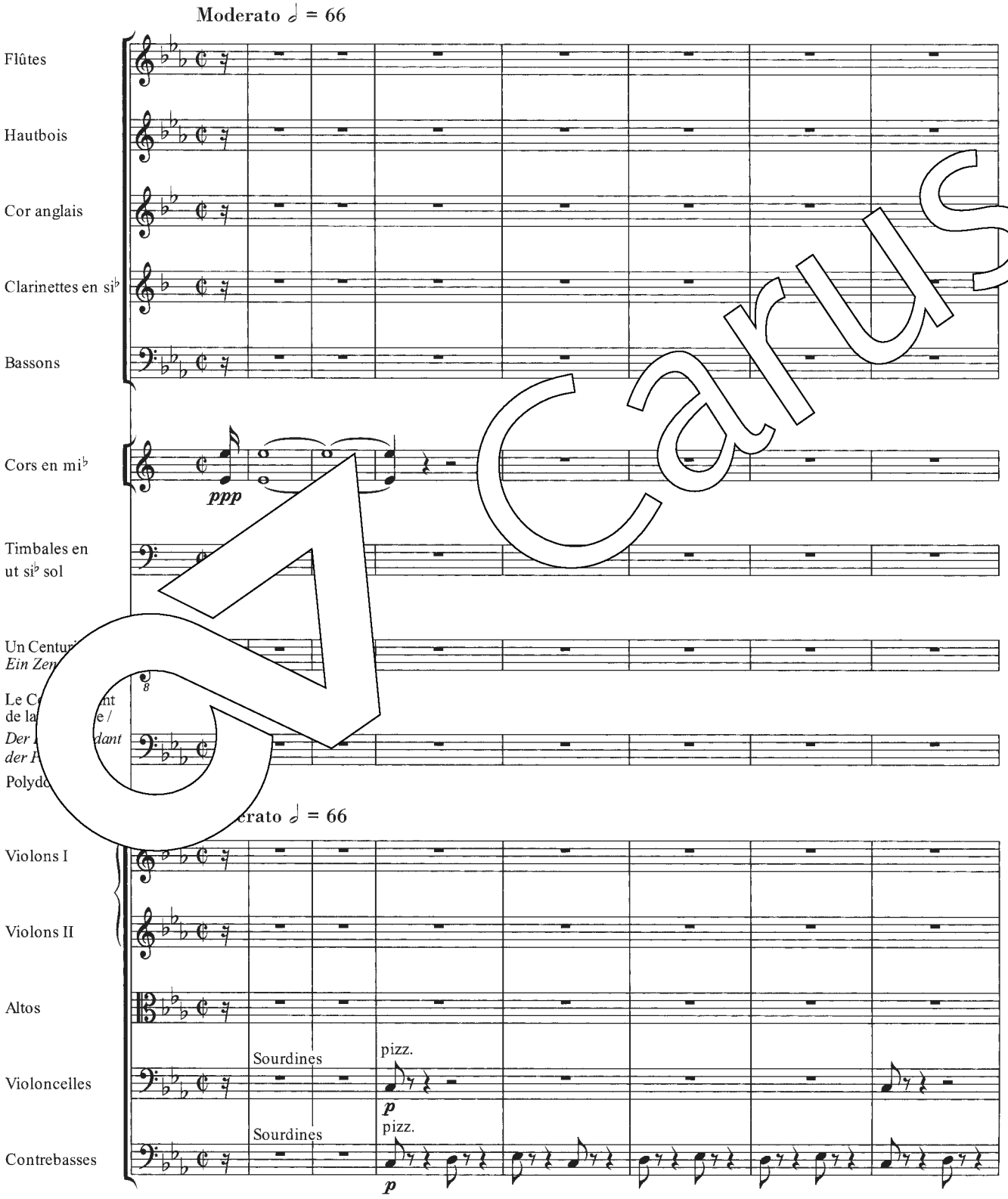
Scène 1:

Une rue de Jérusalem. Un corps de garde. Soldats romains faisant une ronde de nuit.
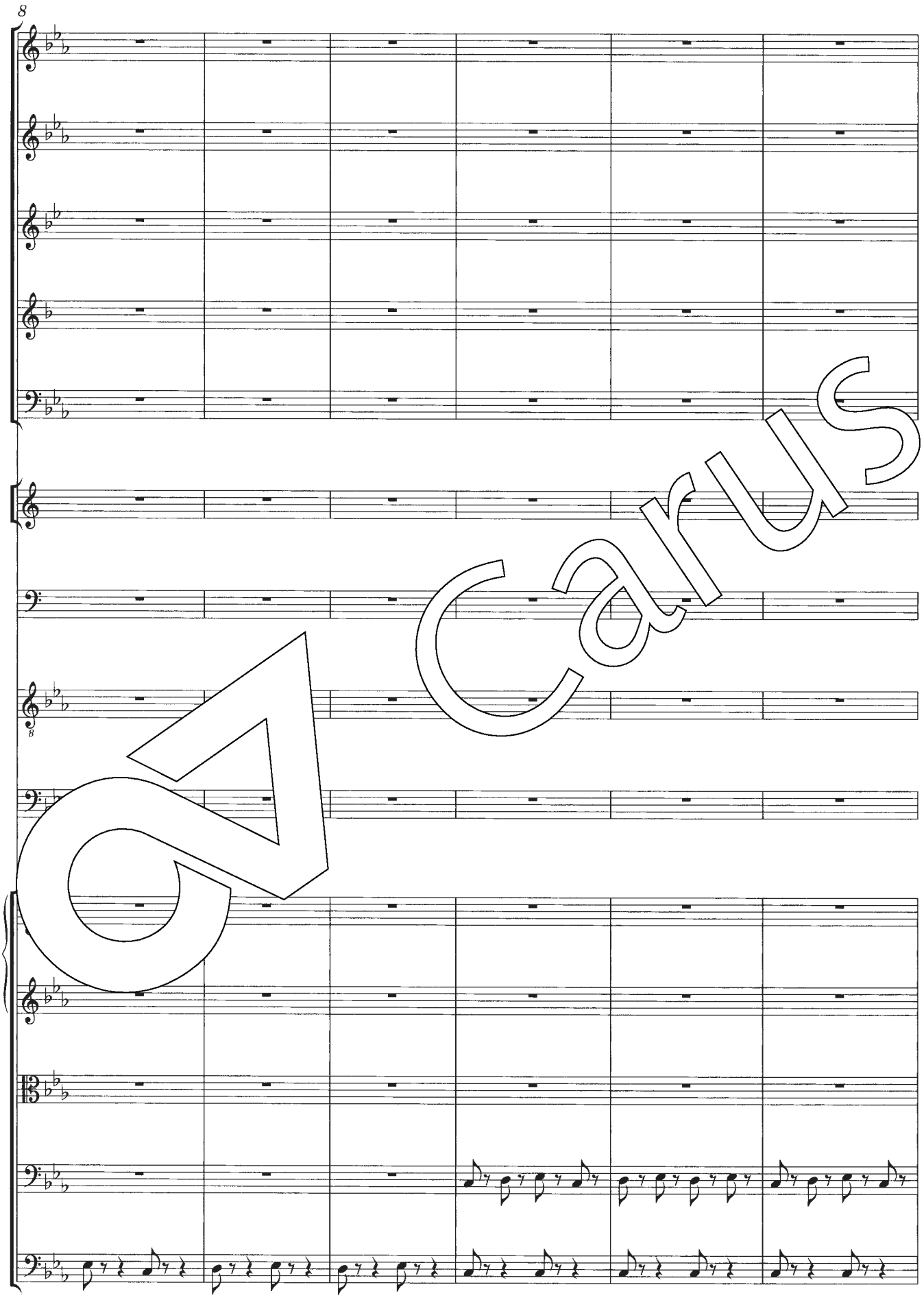
Eine Straße in Jerusalem. Ein Wachhaus. Römische Soldaten auf nächtlicher Runde.

2. Marche nocturne et récitatif (Un Centurion, Polydorus)
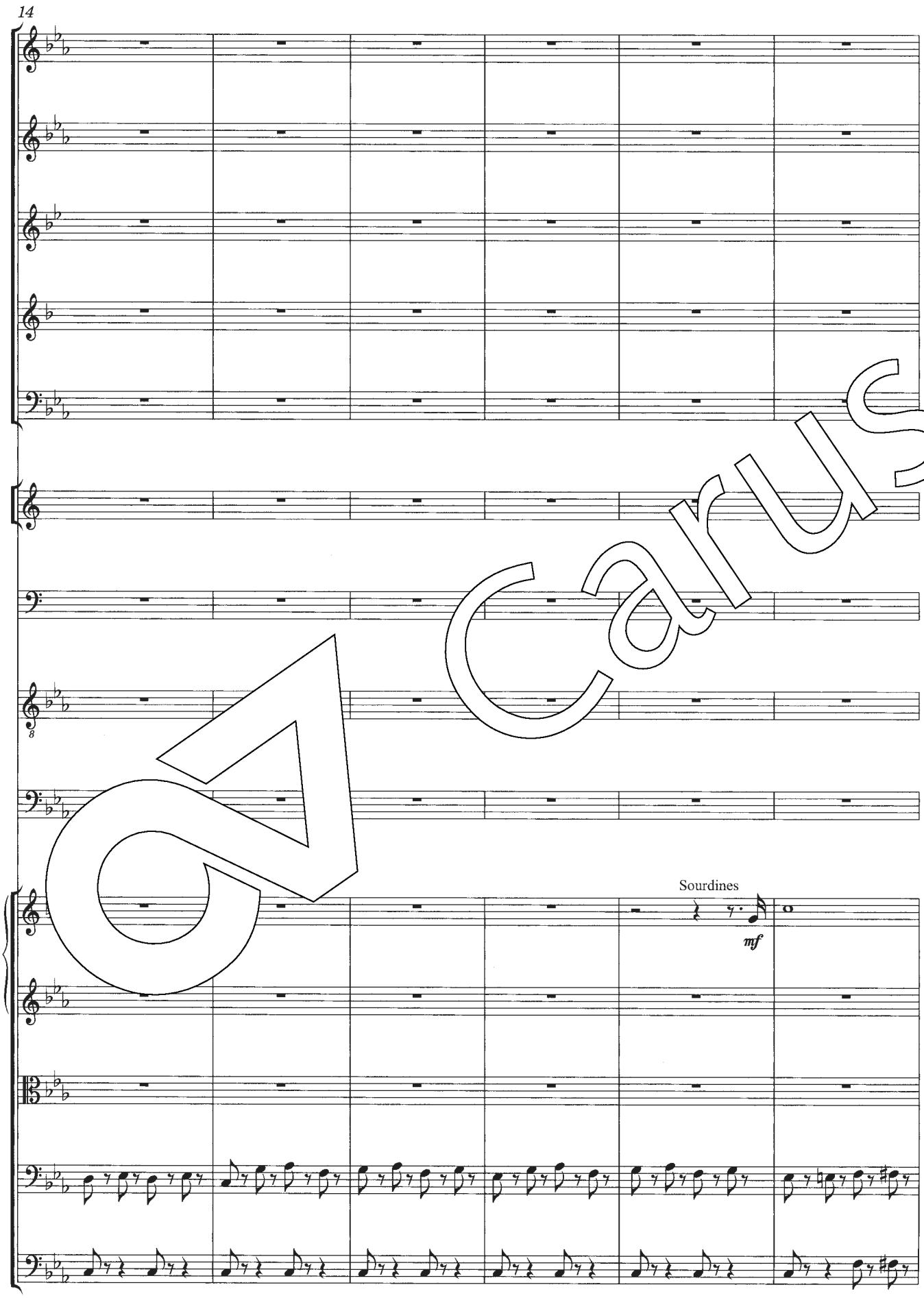
Nächtlicher Marsch und Rezitativ (Ein Zenturio, Polydorus)
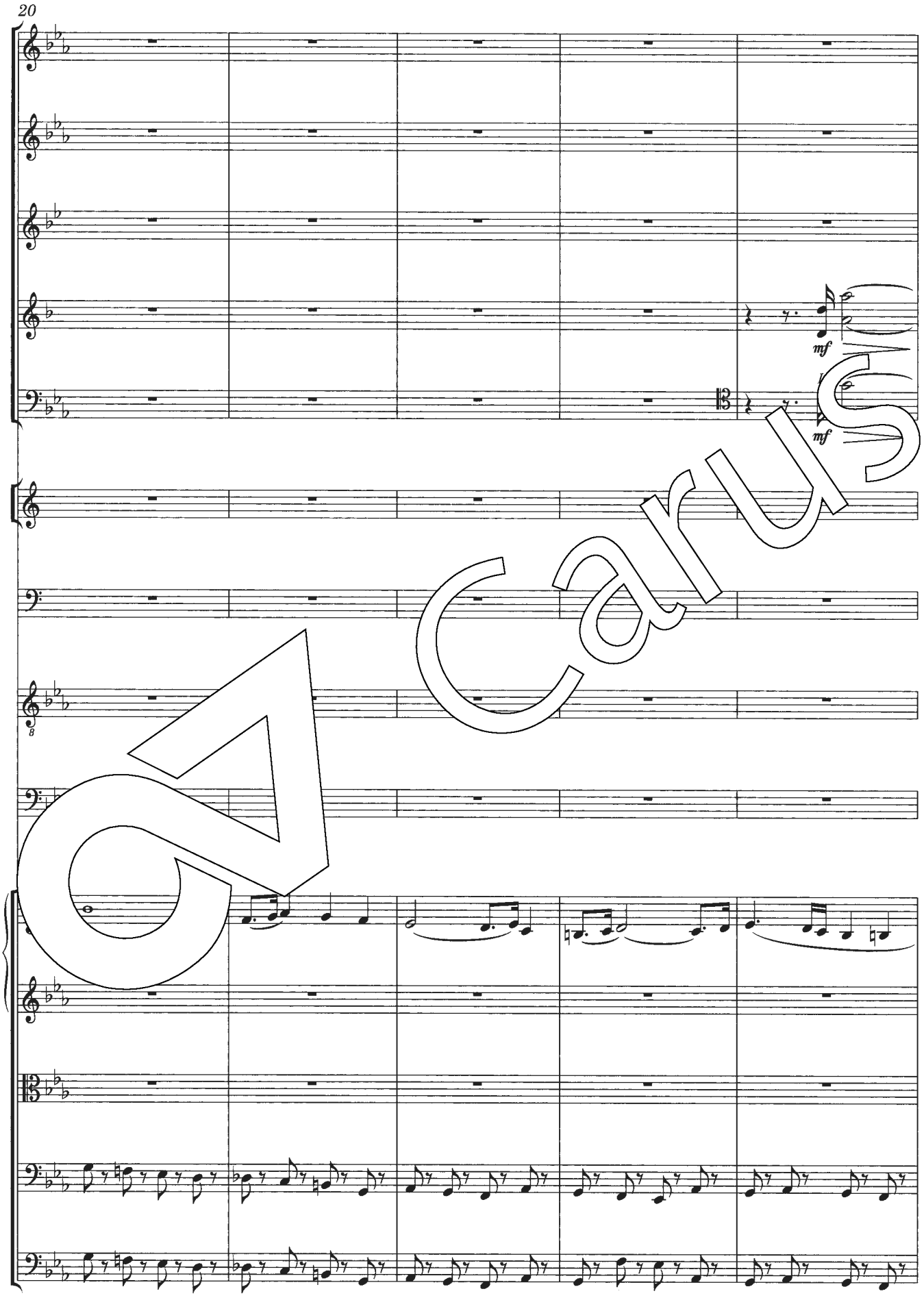


Carus
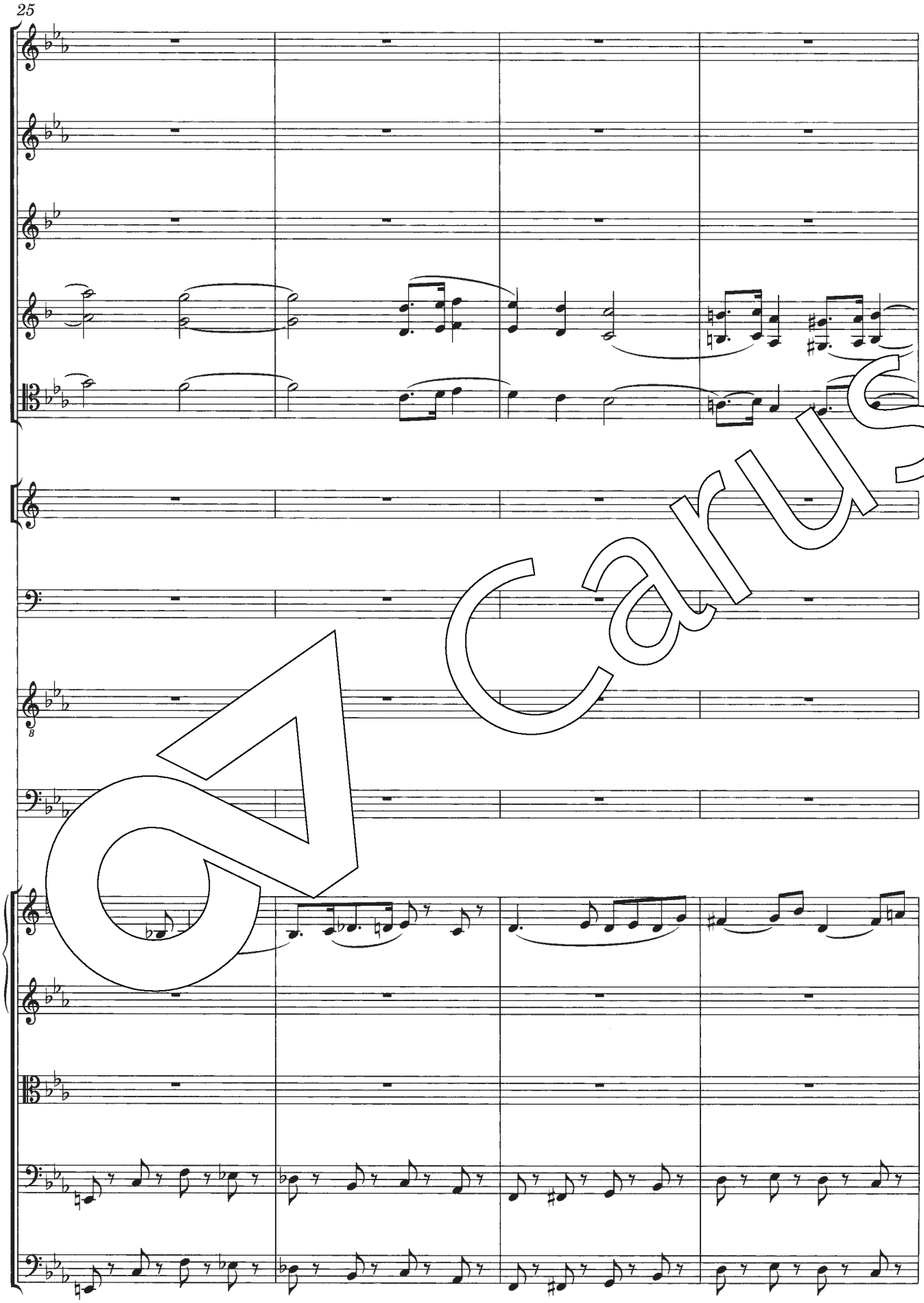


Carus
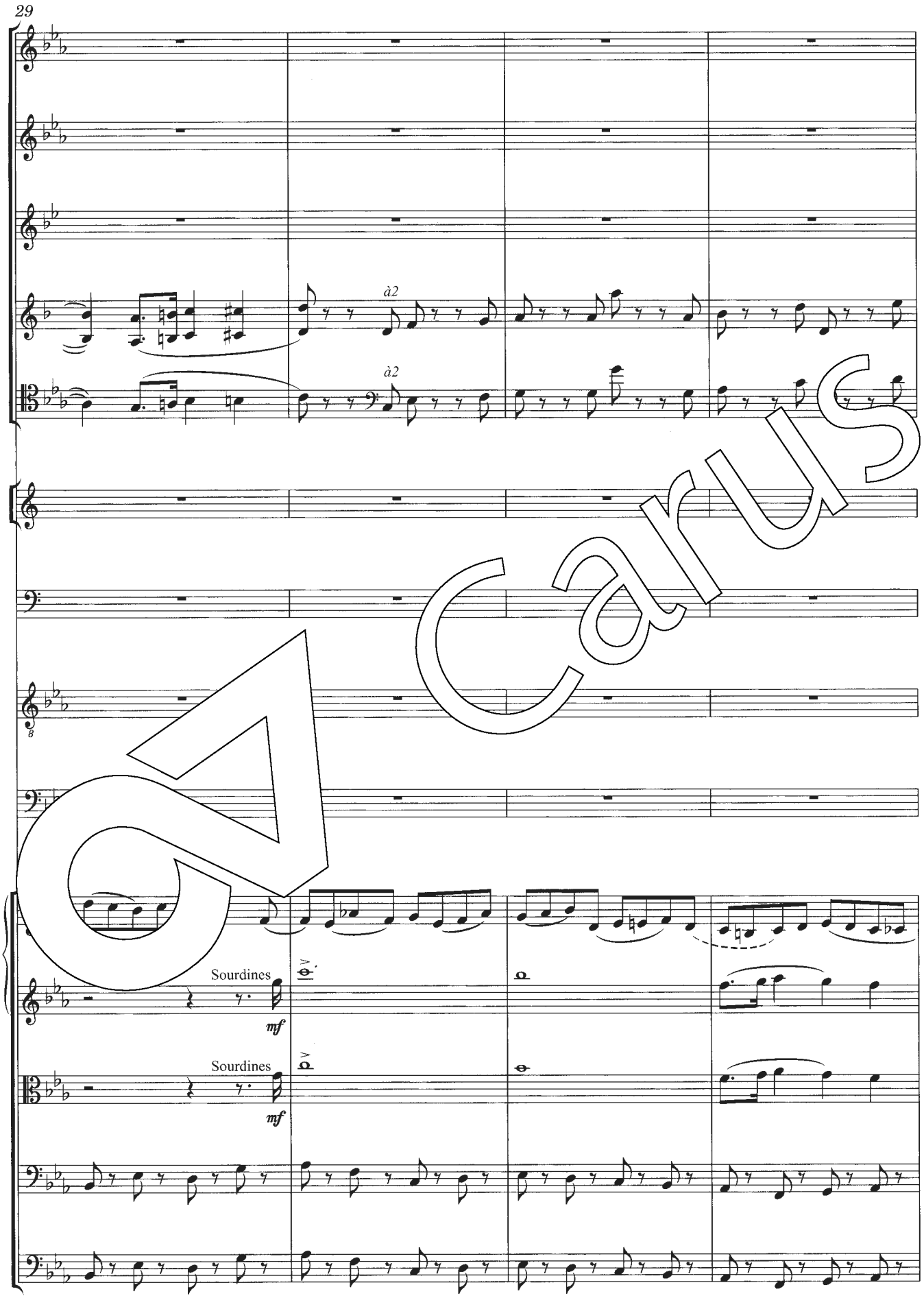


Carus
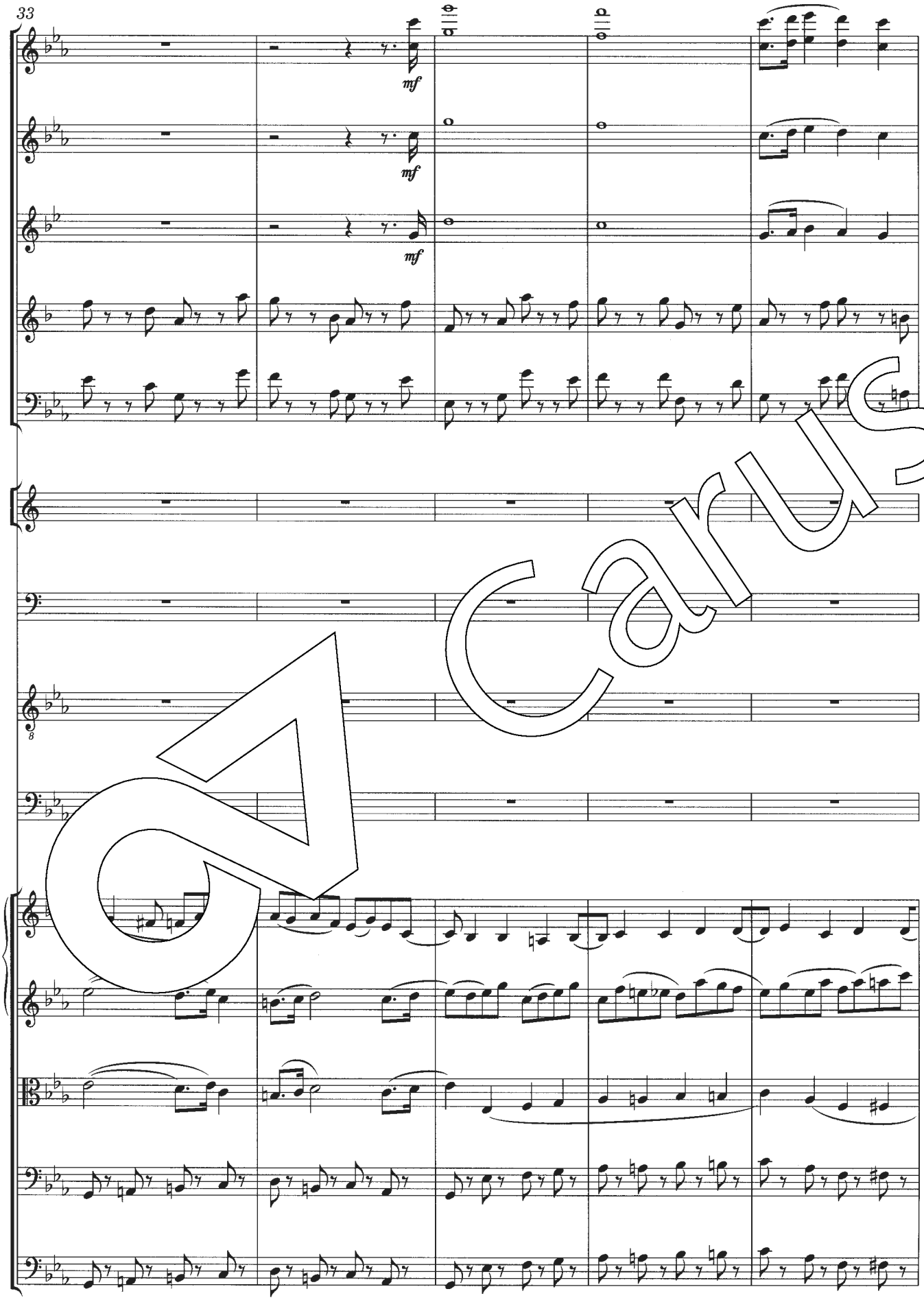


Carus
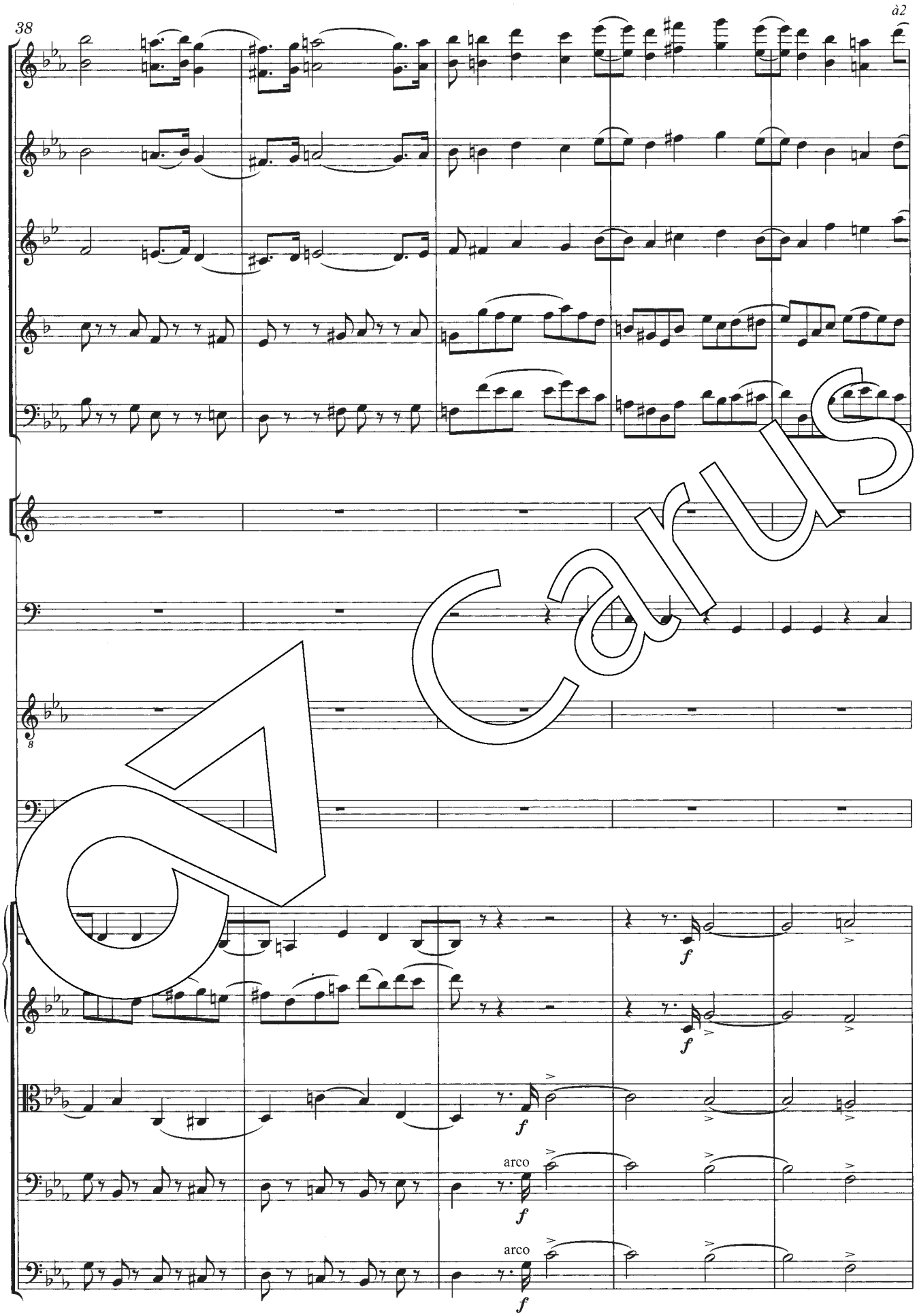


Carus
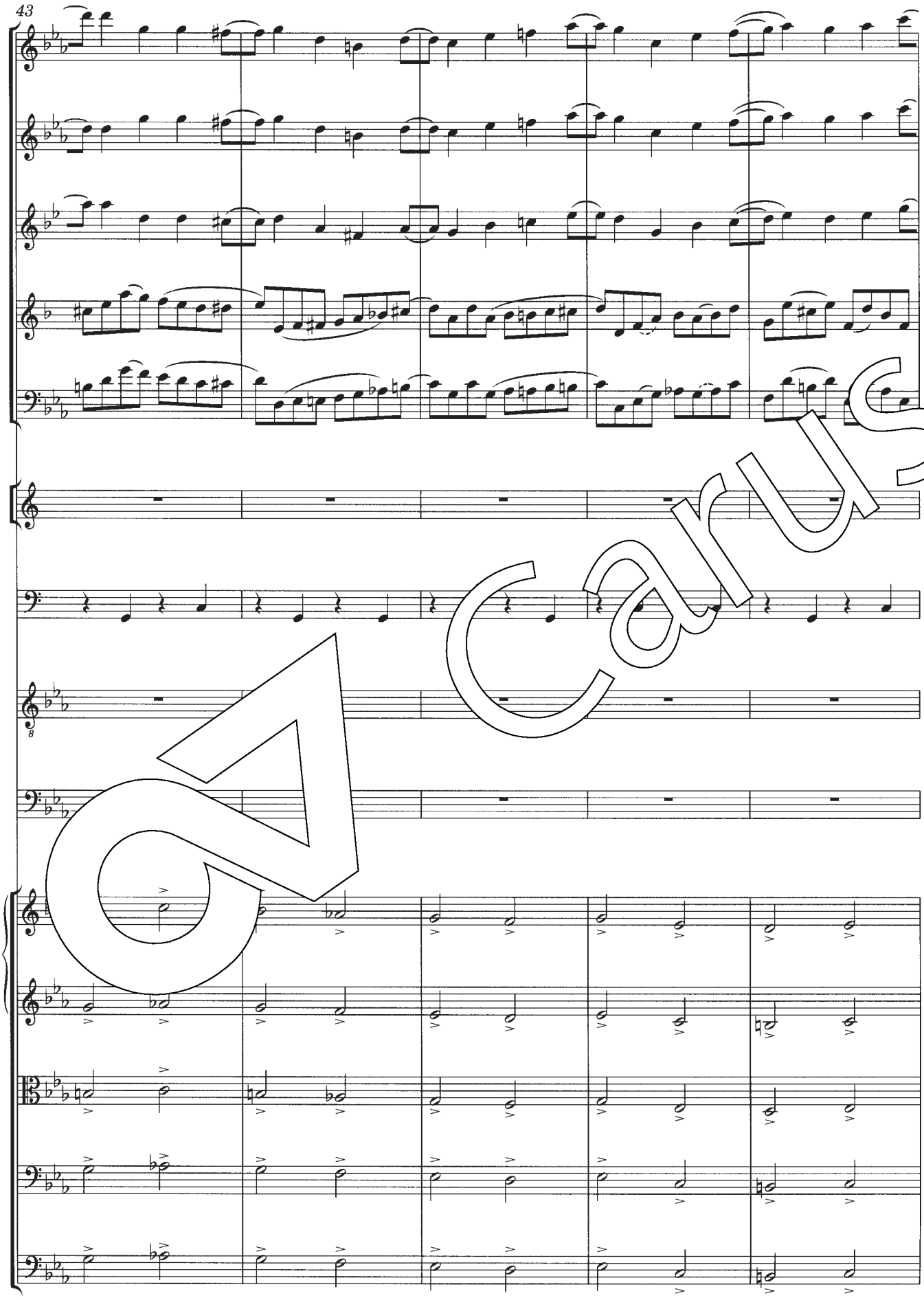


Carus
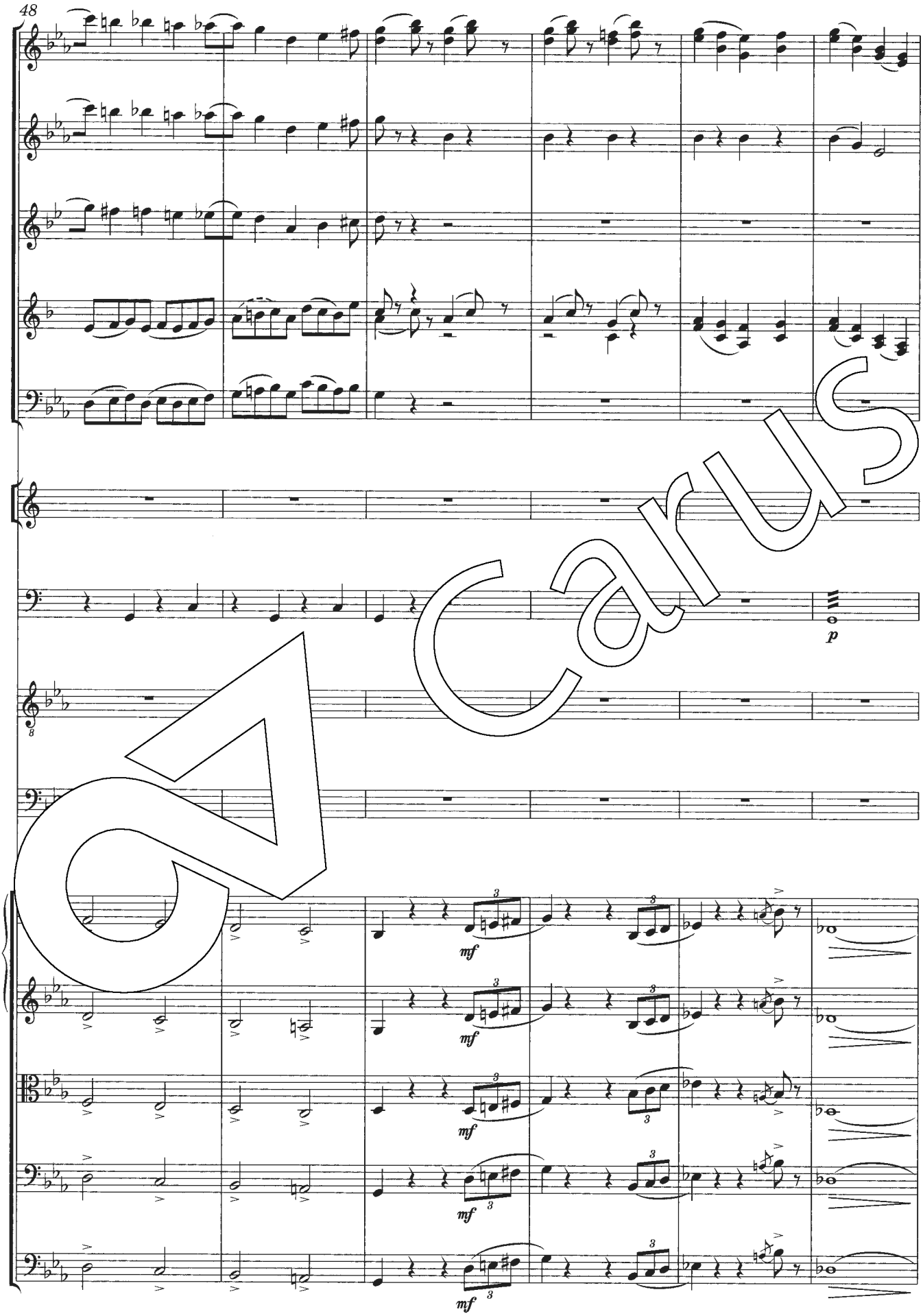


Carus
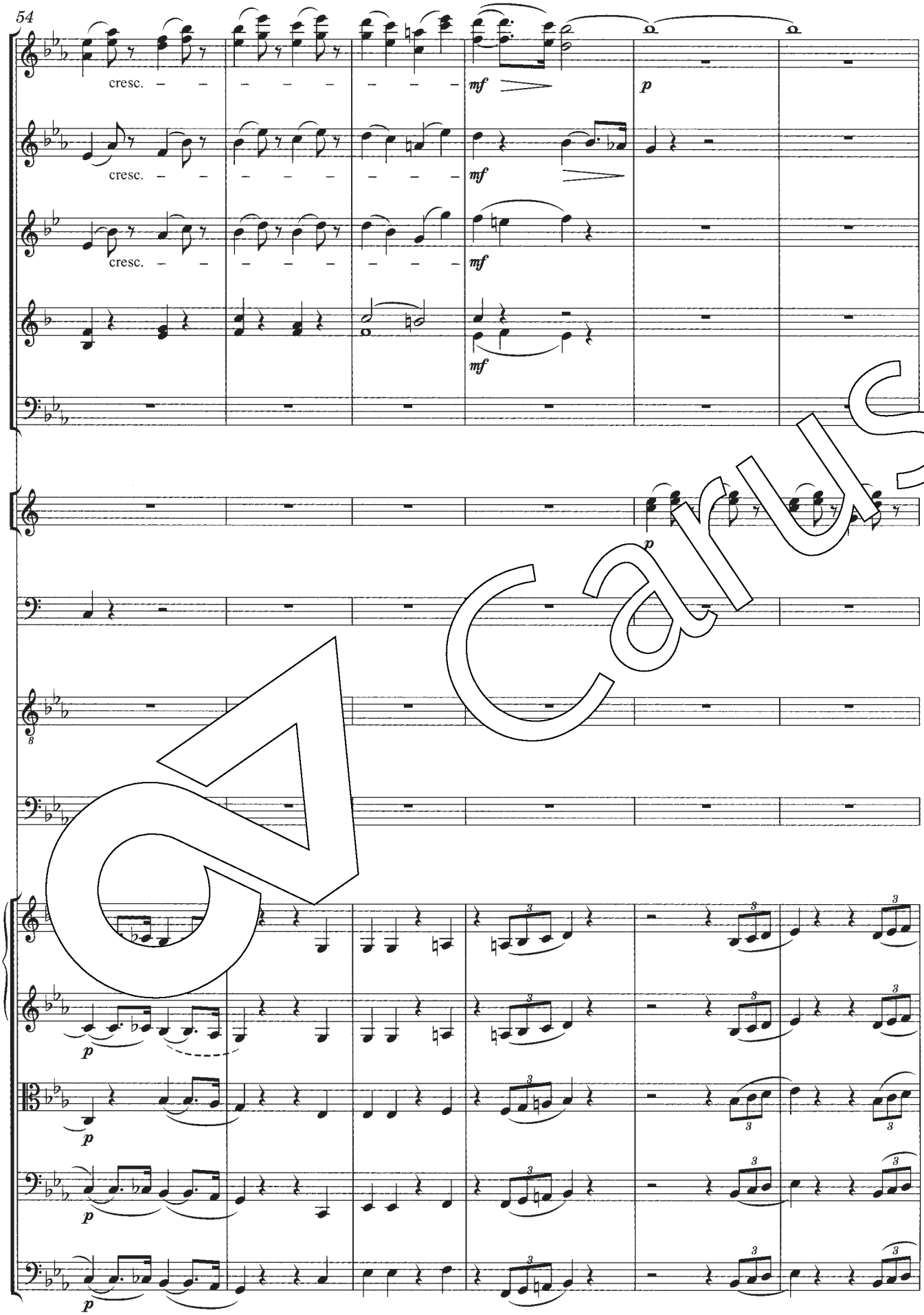


Carus
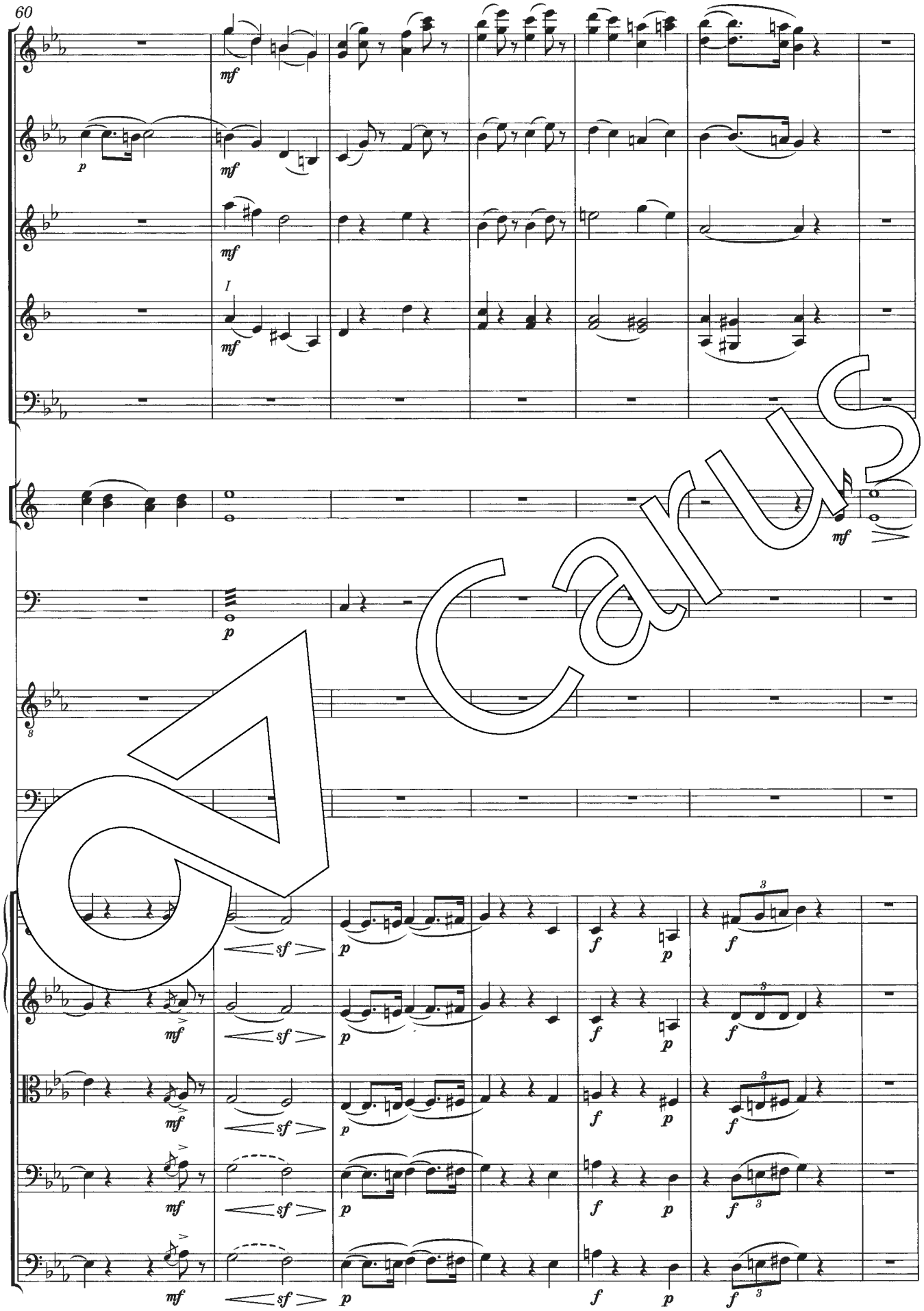


Carus
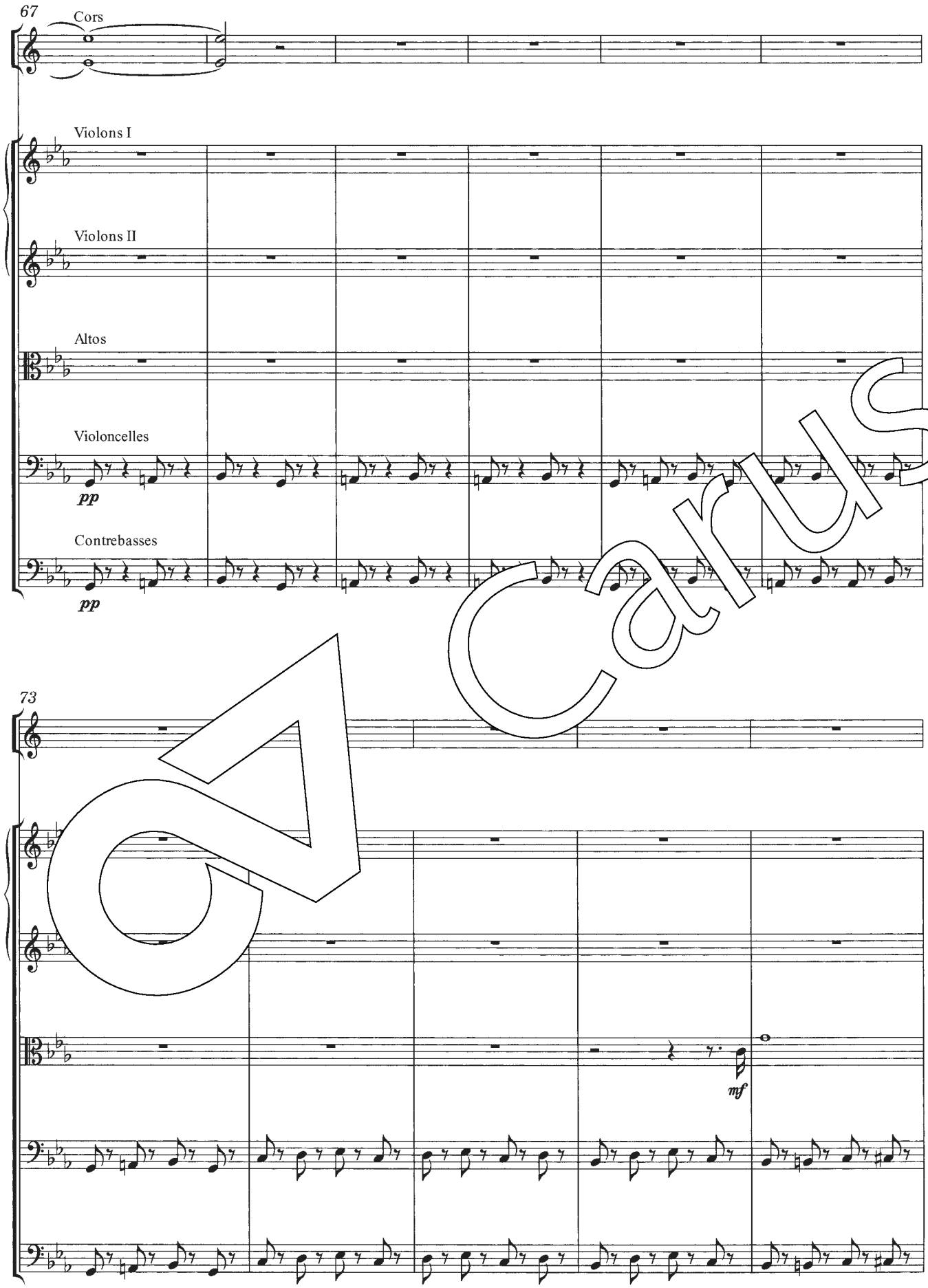


Carus
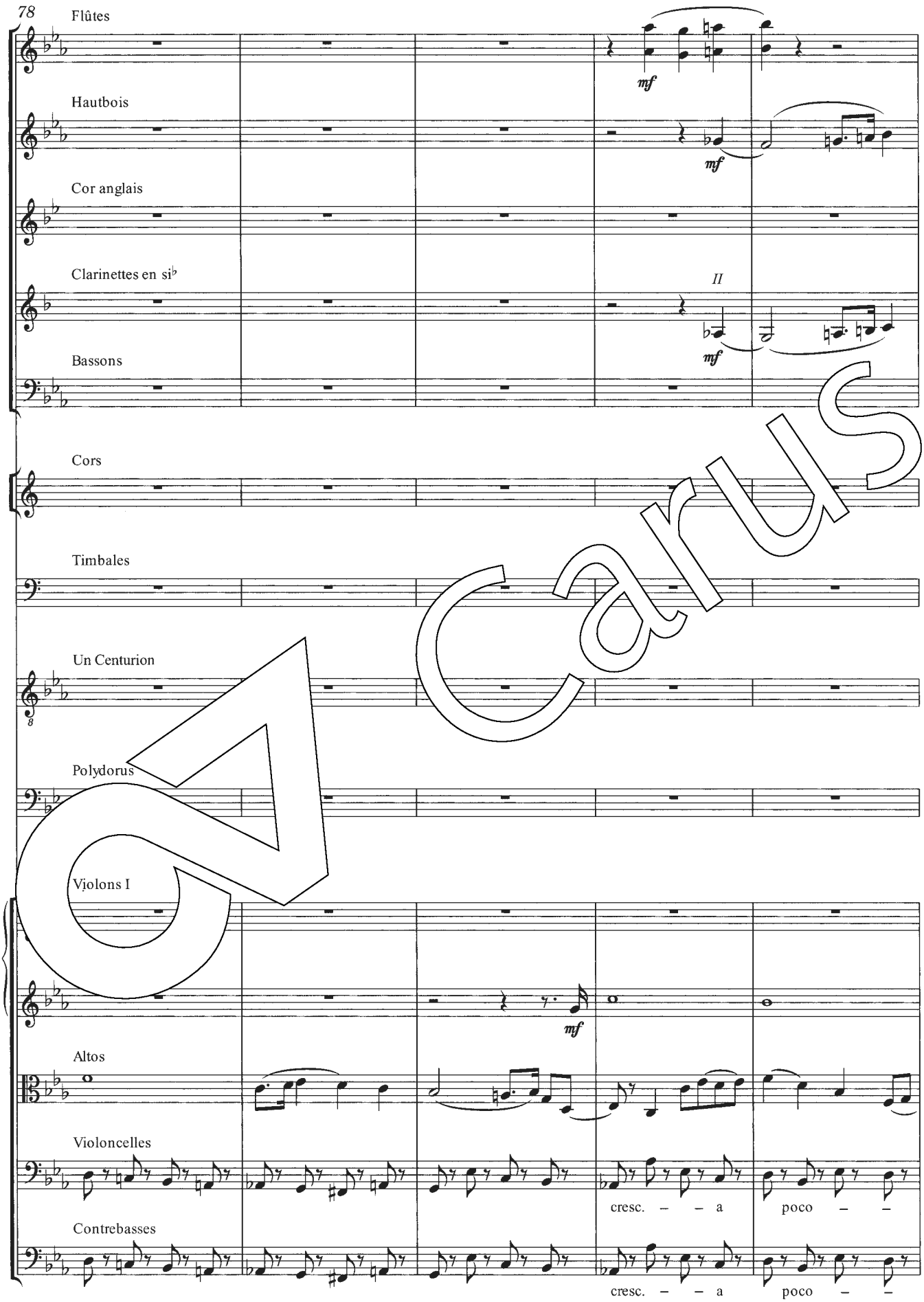


Carus


60
mf
p
mf
mf
I
mf
mf
p
8
sf
p
f
p
f
3
mf
sf
p
f
p
f
3
mf
sf
p
f
p
f
3
mf
sf
p
f
p
f
3
mf
sf
p
f
p
f
3
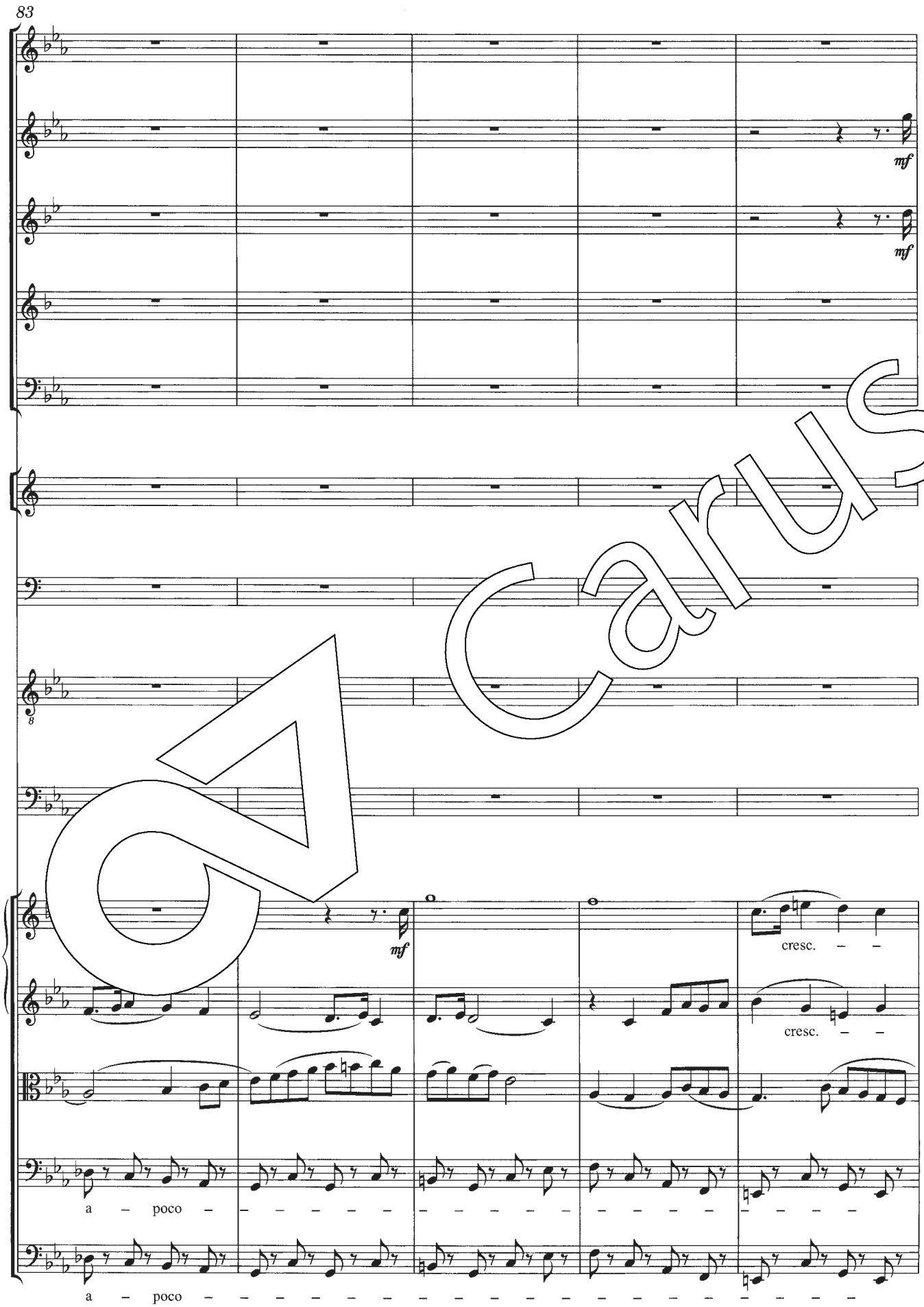
Carus
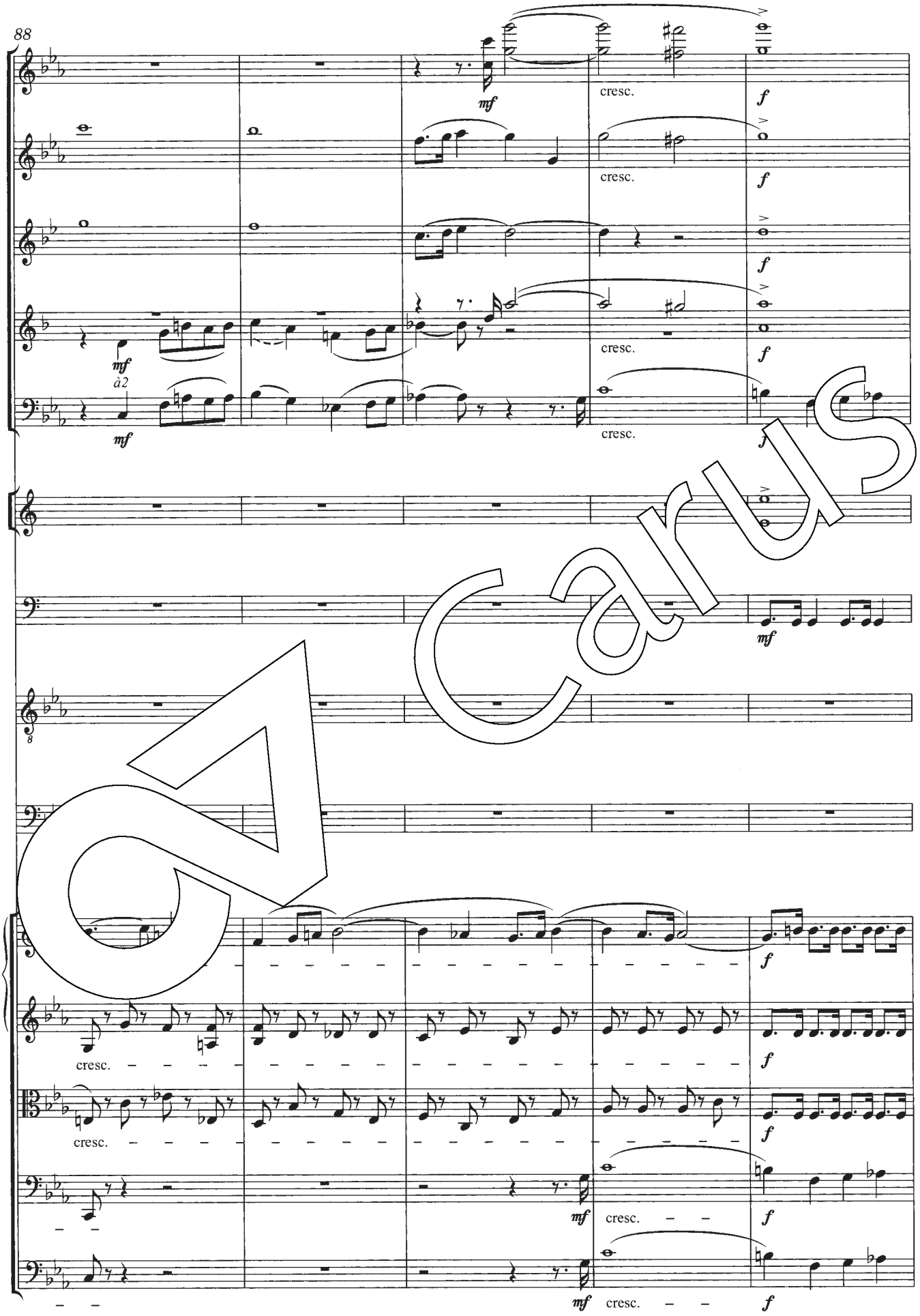

67
Cors
Violons I
Violons II
Altos
Violoncelles
pp
Contrebasses
pp
73
mf

Carus
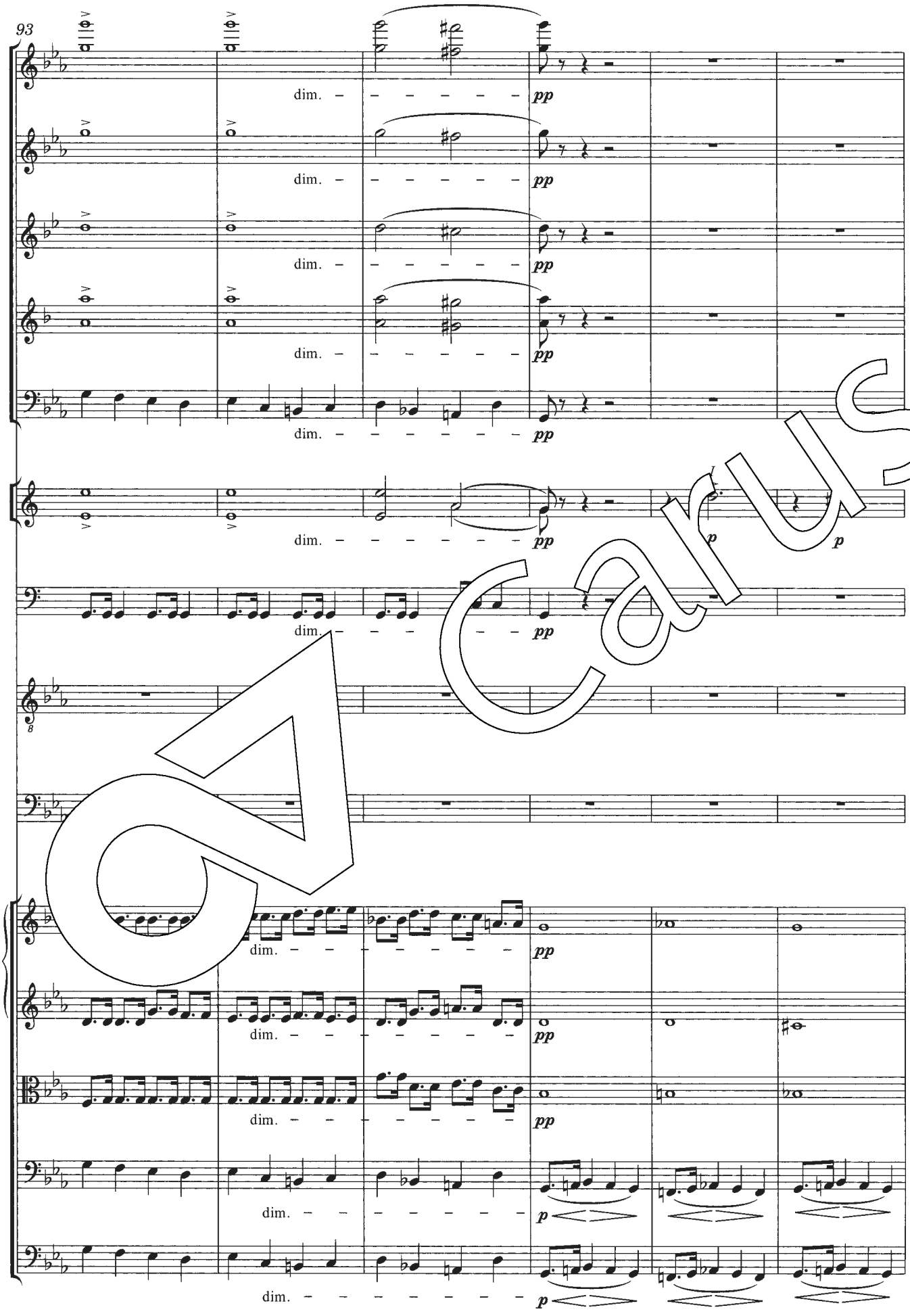

78
Flûtes
Hautbois
Cor anglais
Clarinettes en si♭
Bassons
Cors
Timbales
Un Centurion
Polydorus
Violons I
Altos
Violoncelles
Contrebasses
mf
II
cresc. – – a poco – –

Carus
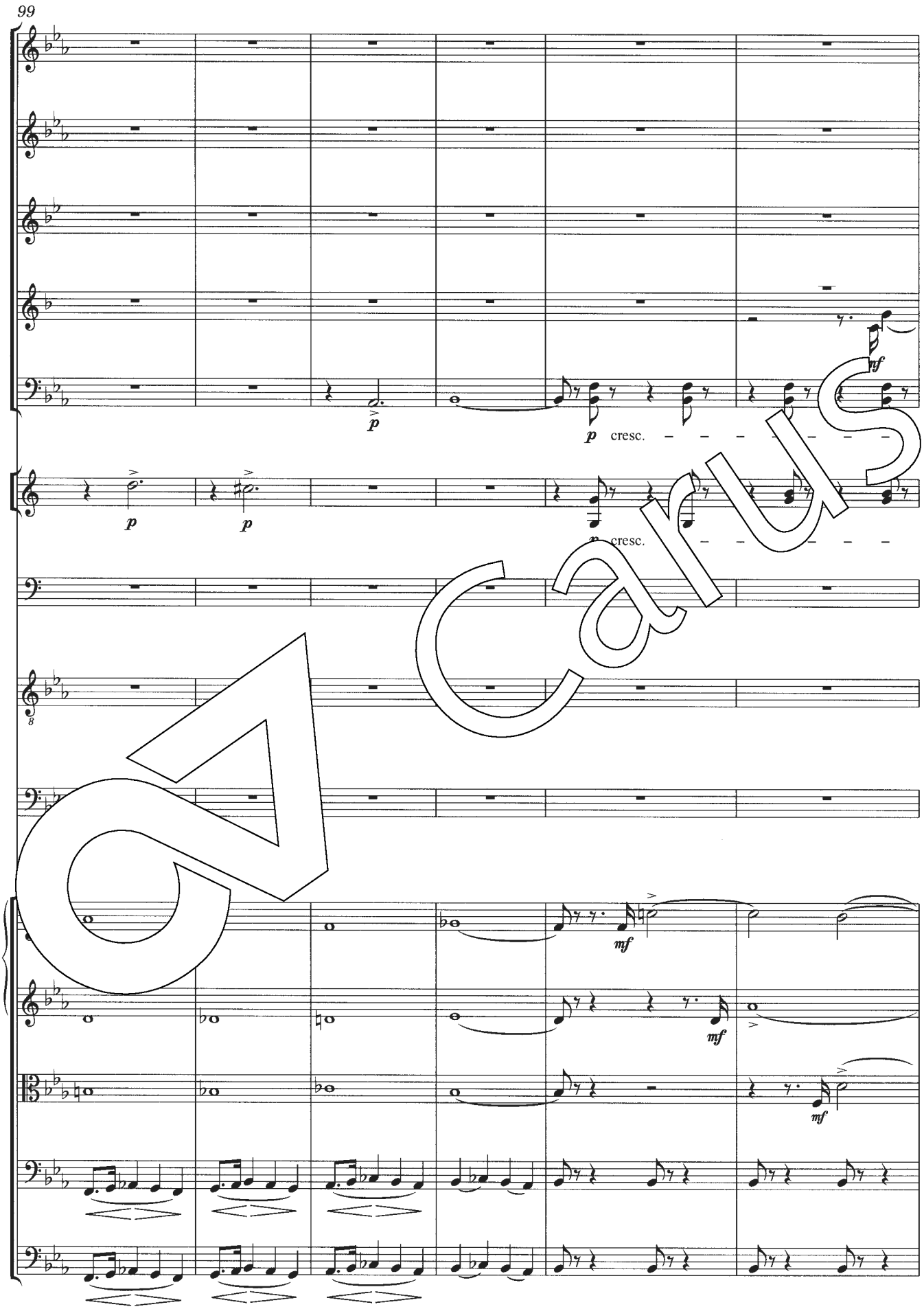

83
mf
mf
8
mf
cresc.
cresc.
a – poco – – –
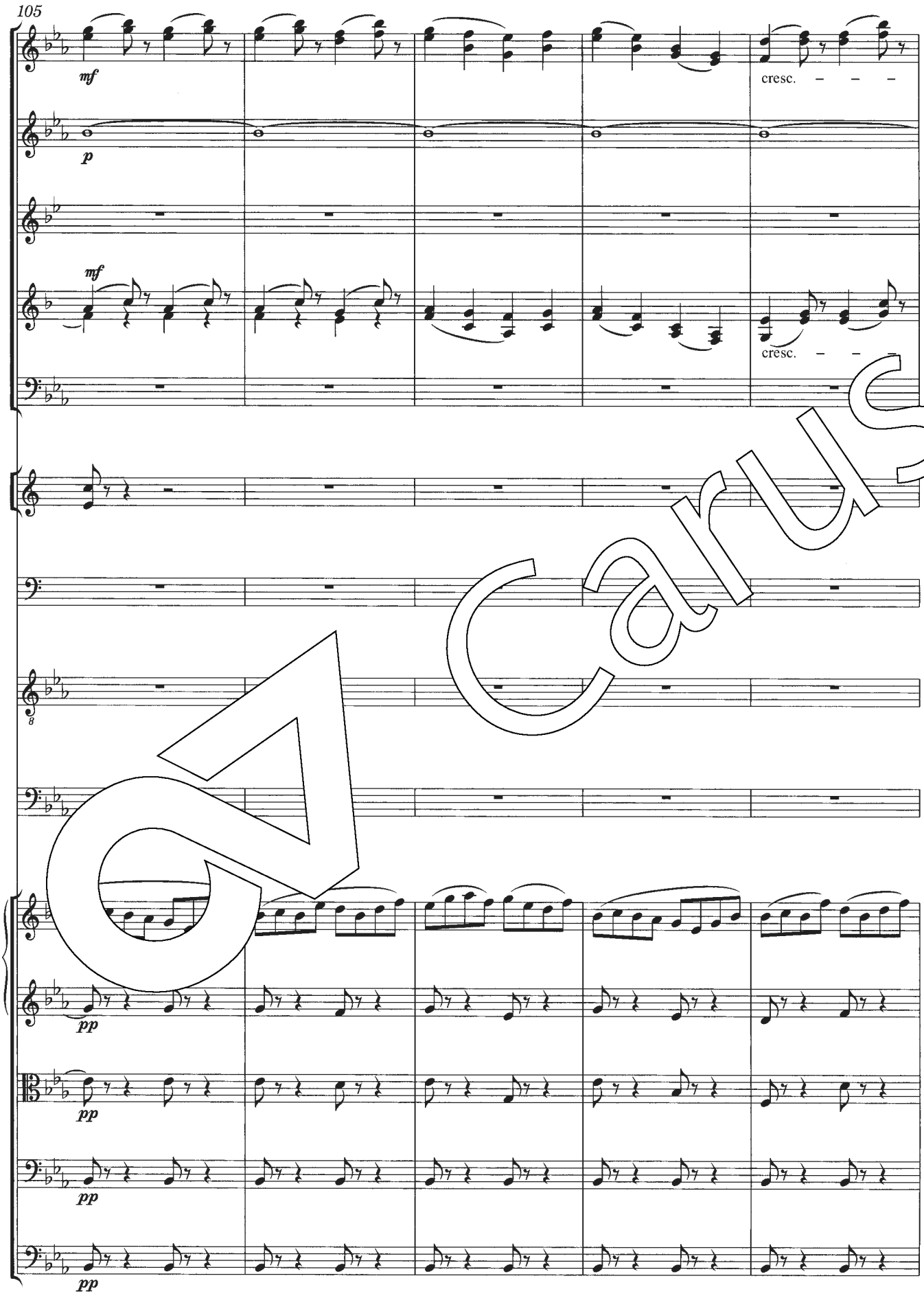


Carus
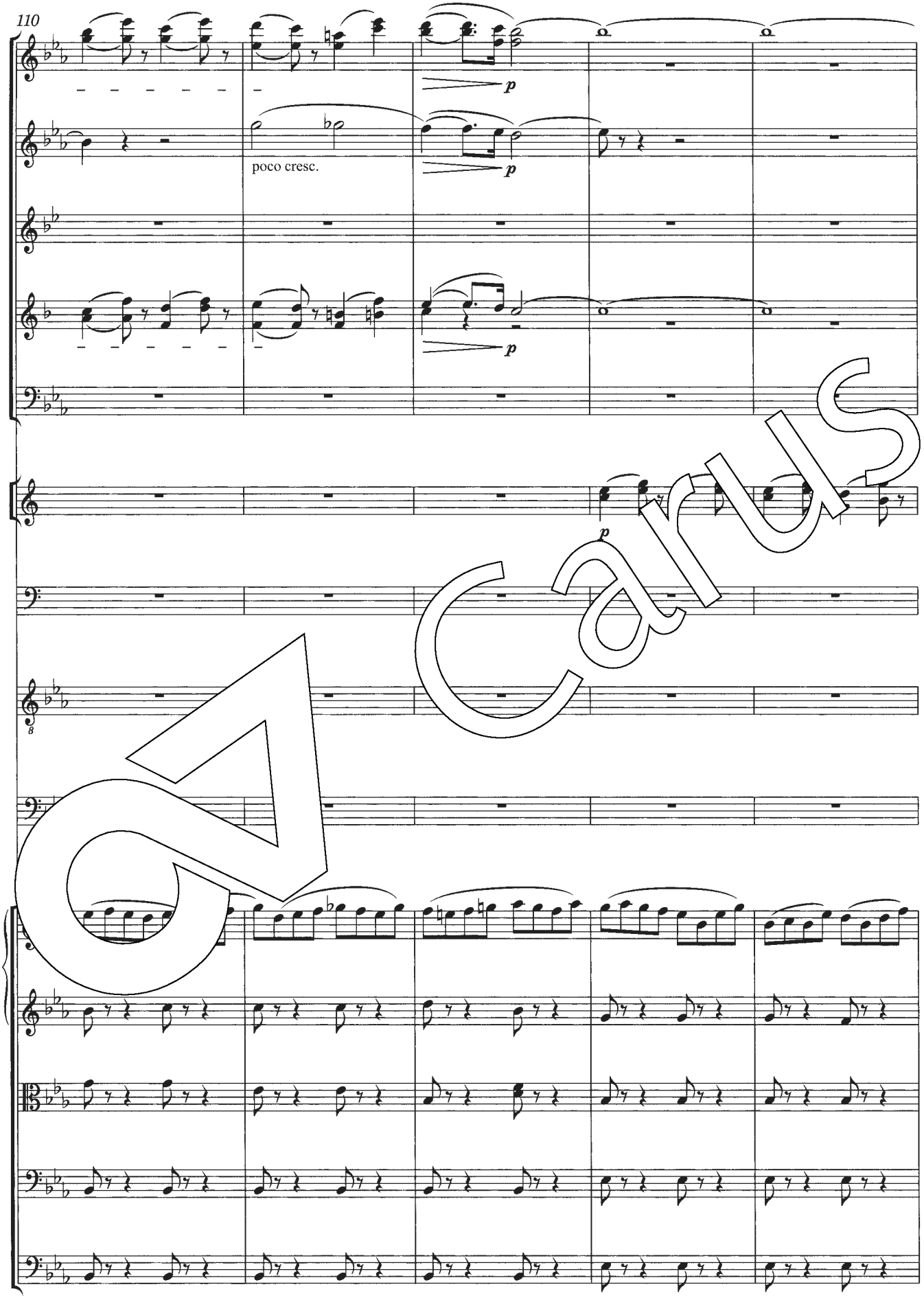


Carus
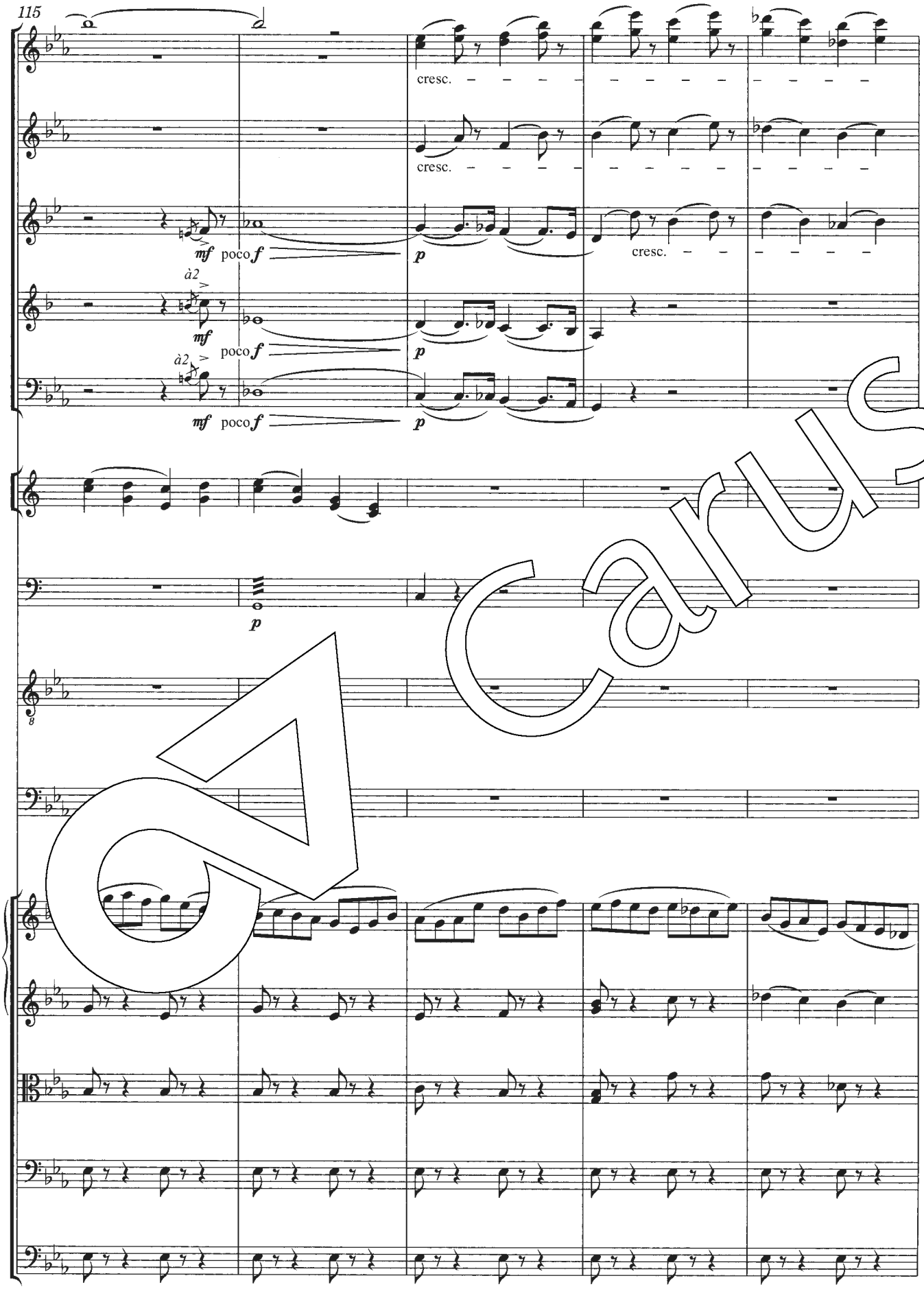


Carus
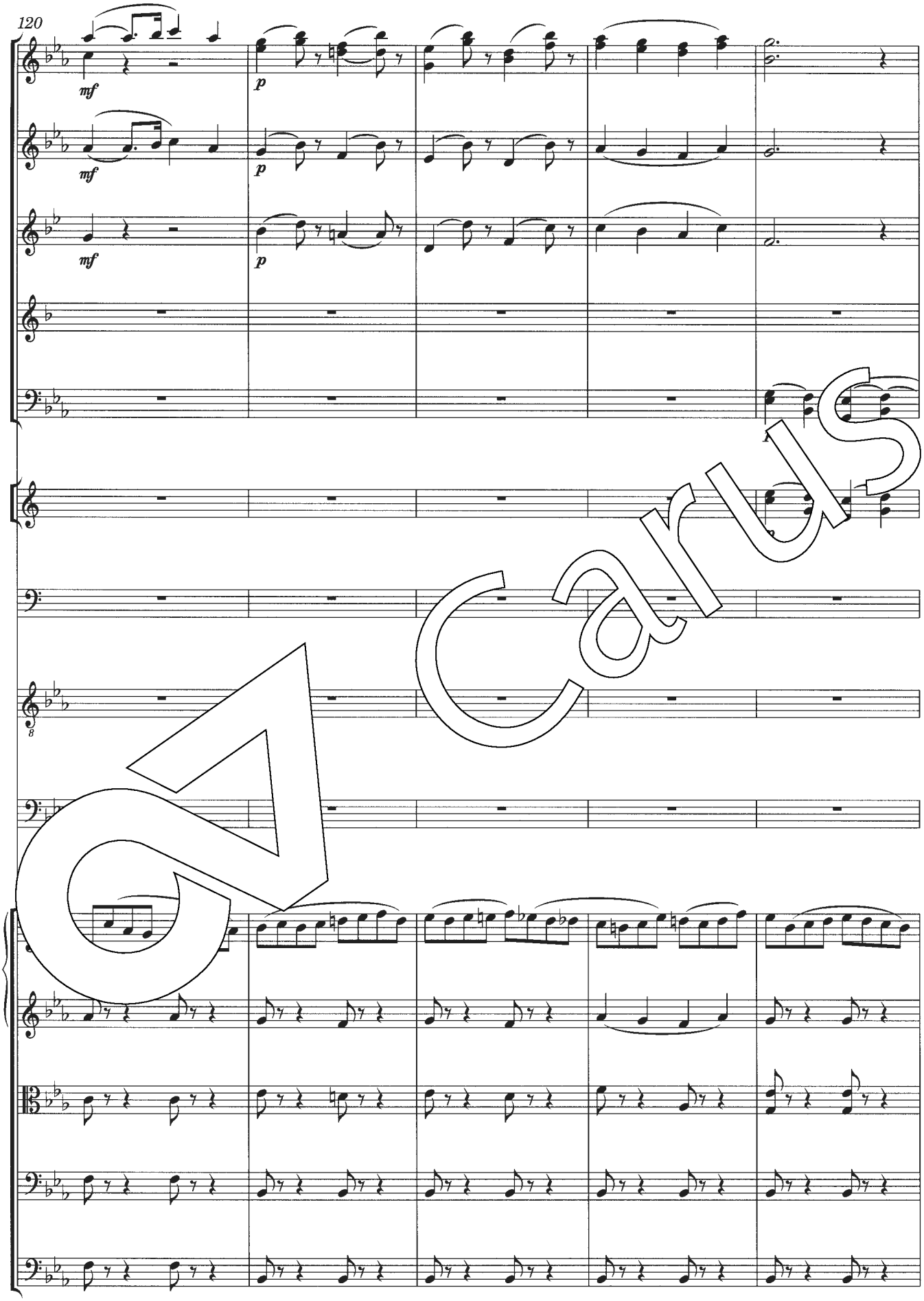


Carus
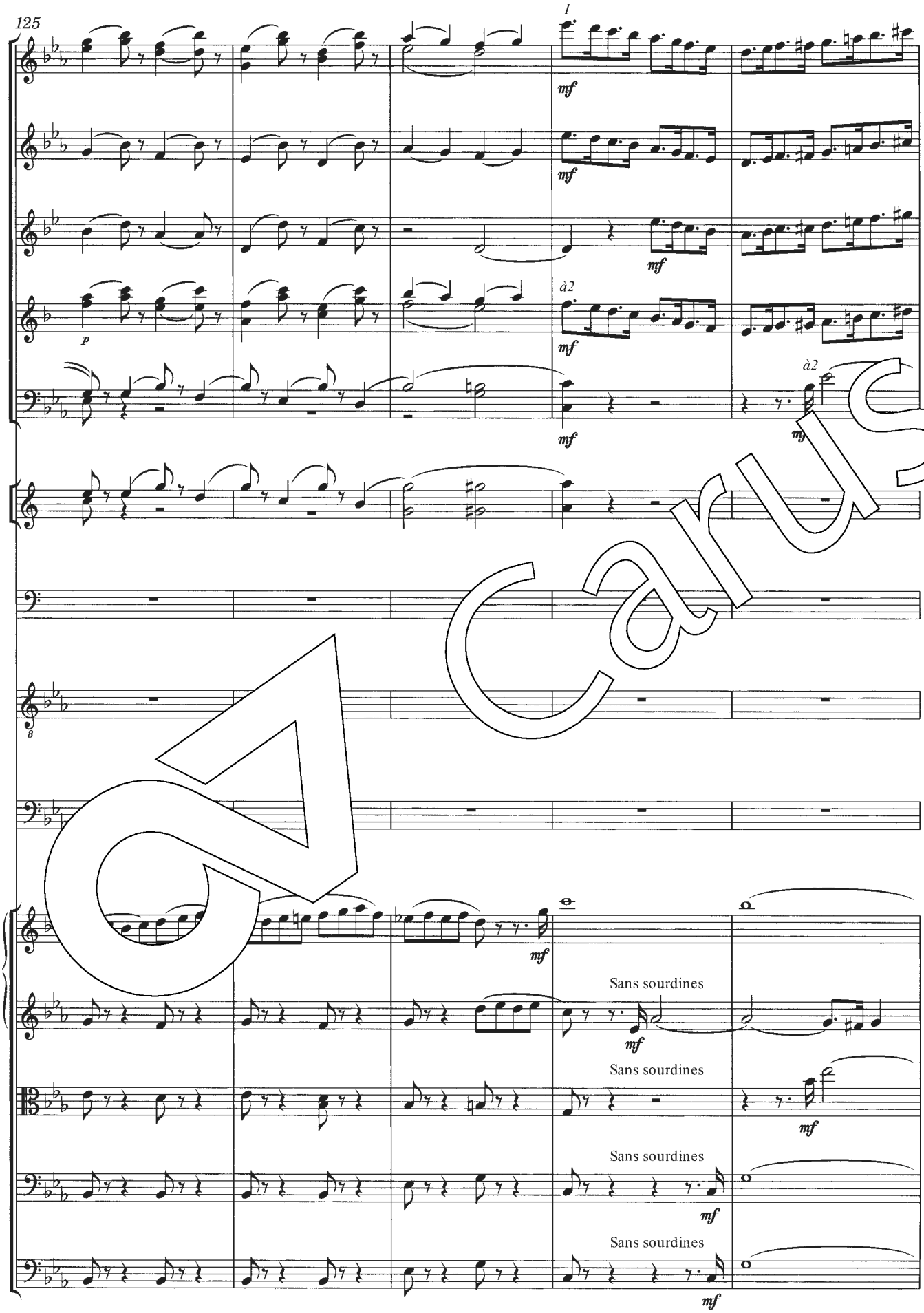


Carus
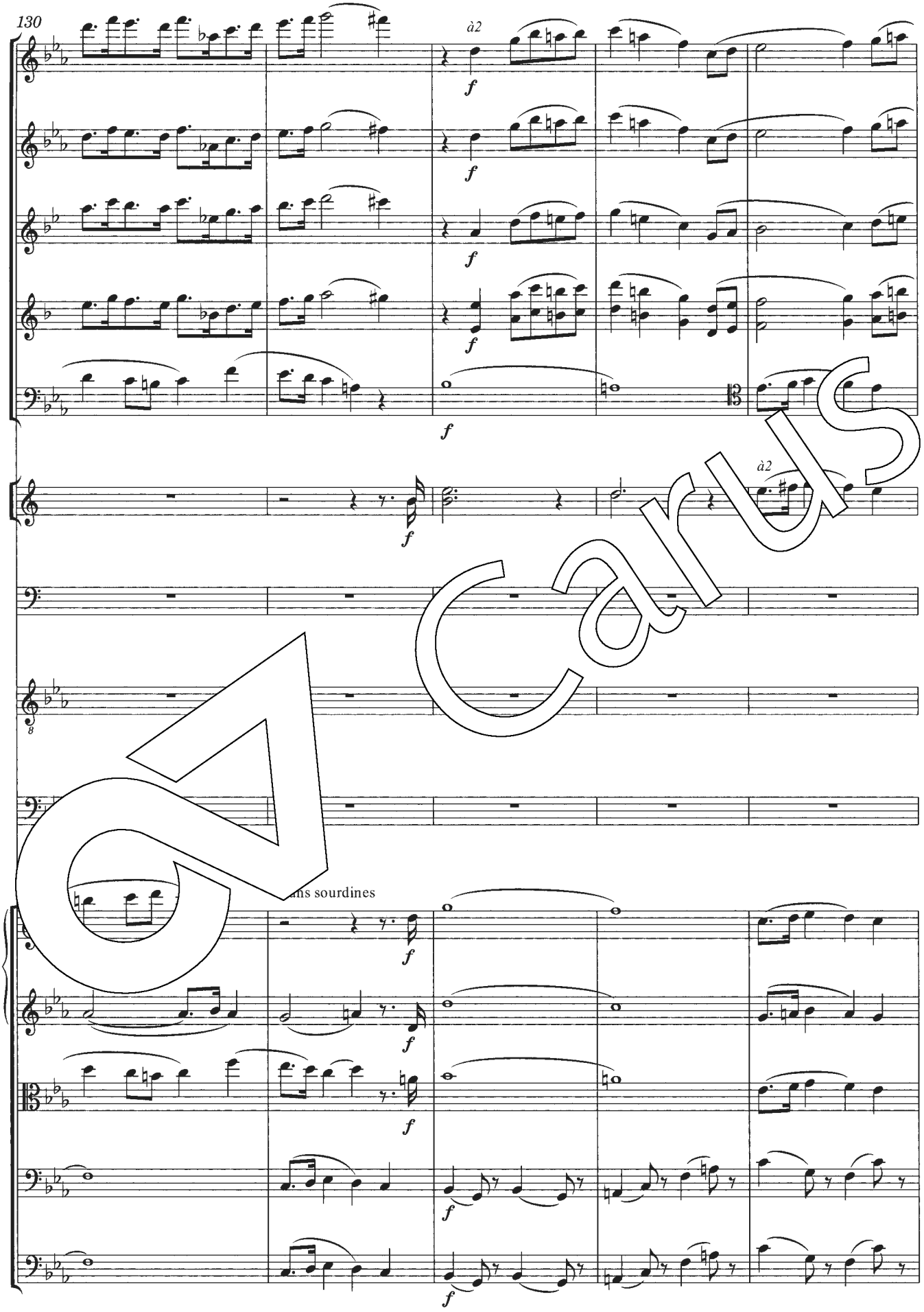


Carus
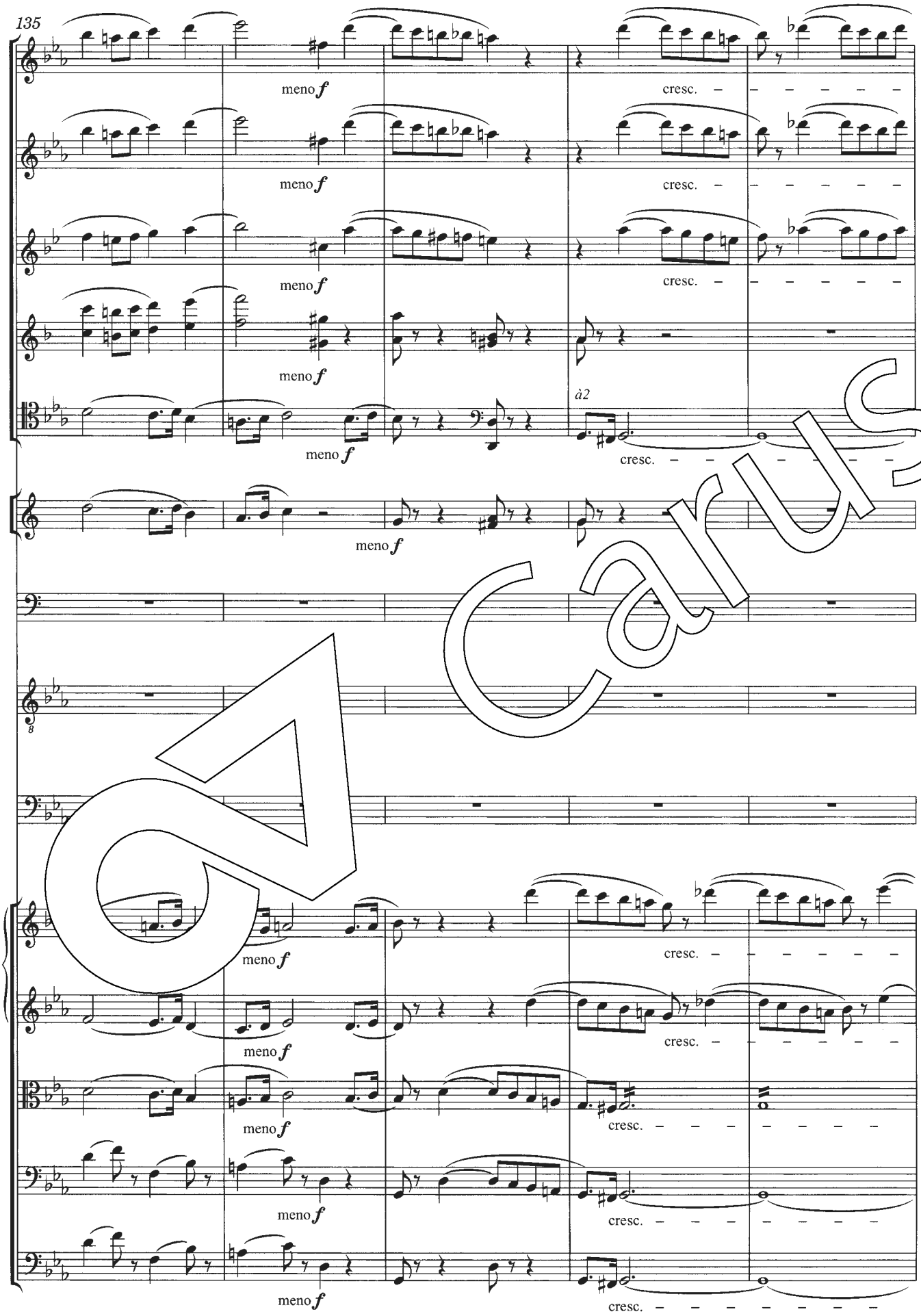


Carus


125
1
mf
p
à2
Sans sourdines
Sans sourdines
Sans sourdines
Sans sourdines
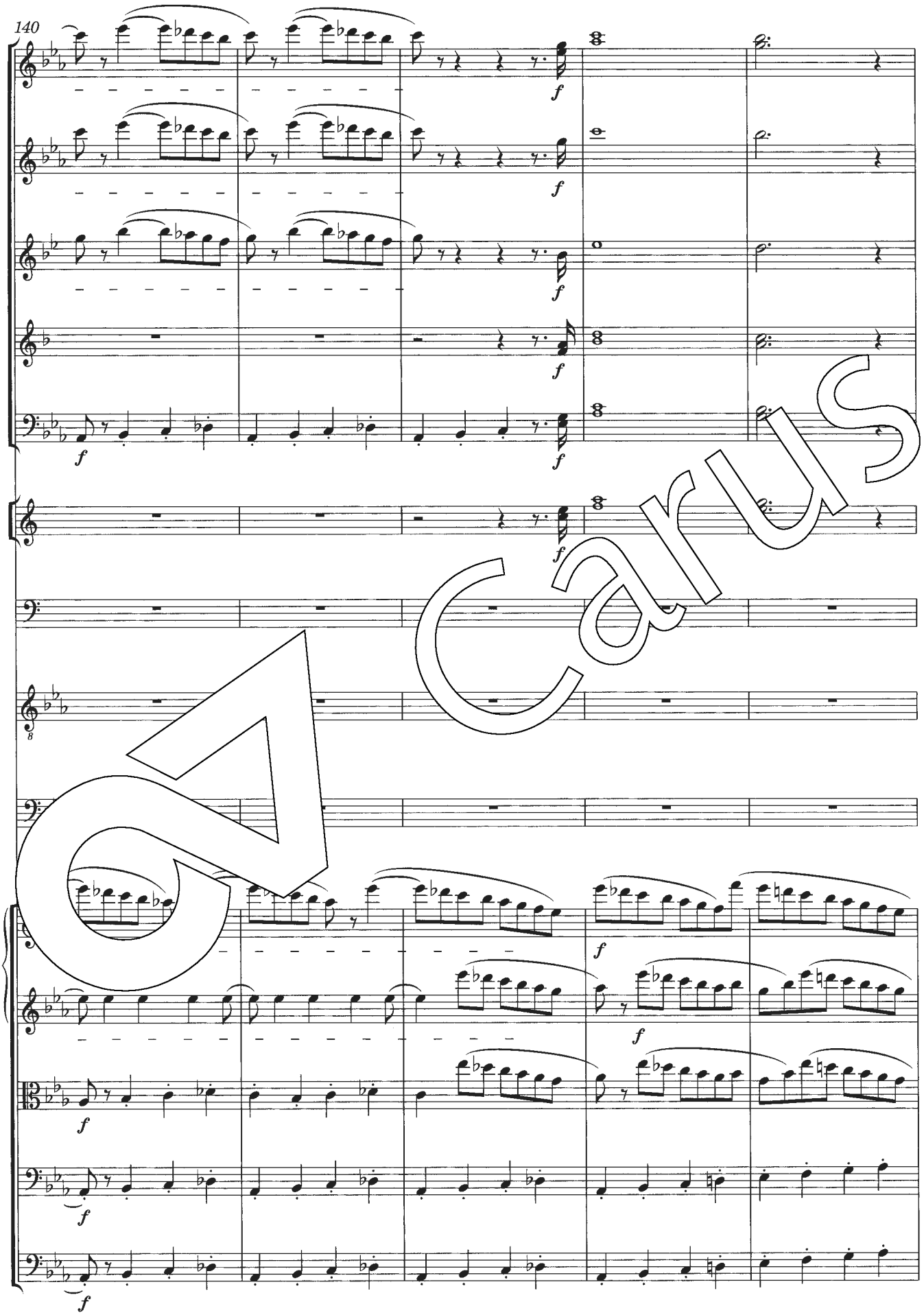
Carus
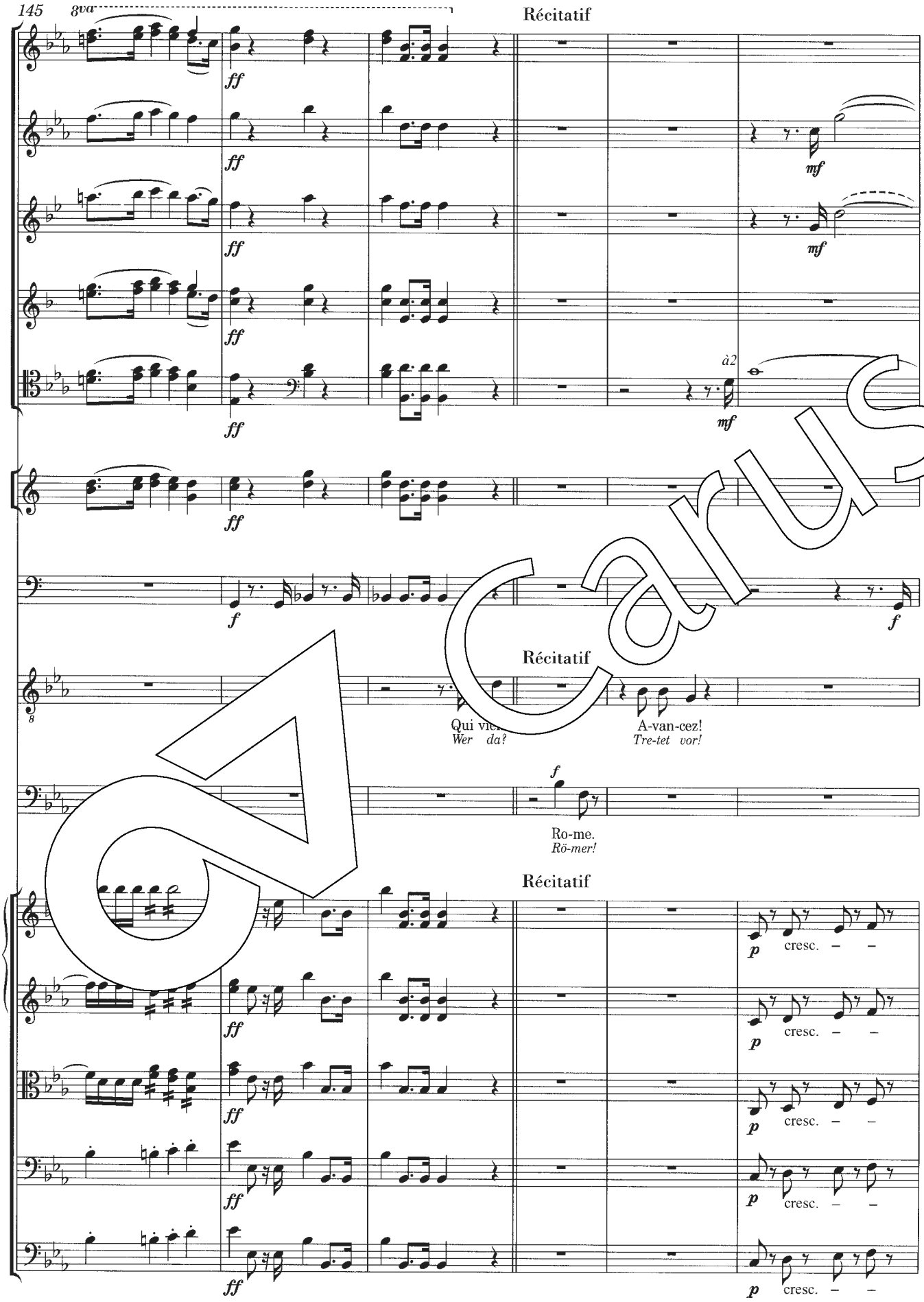


Carus
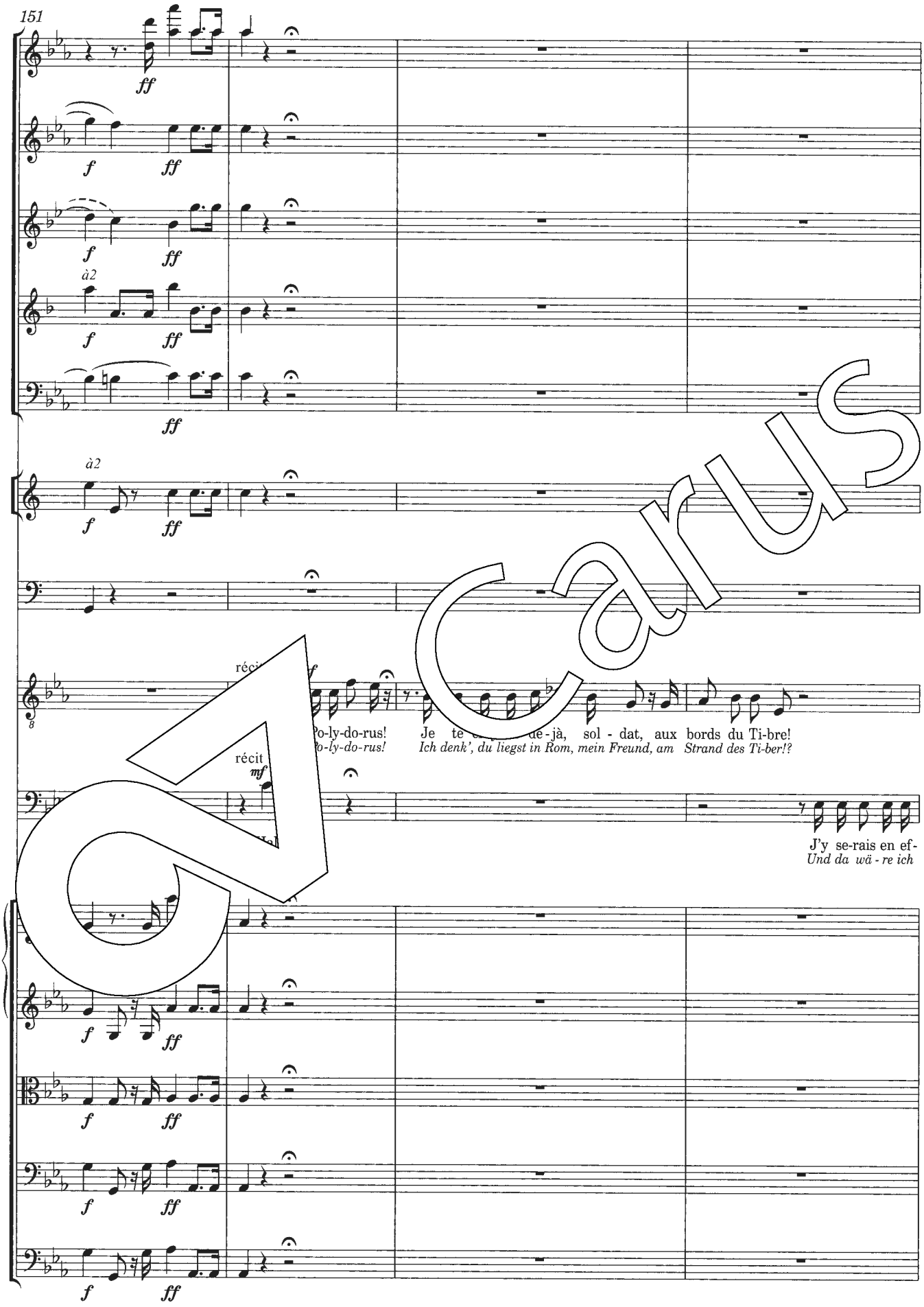


Carus
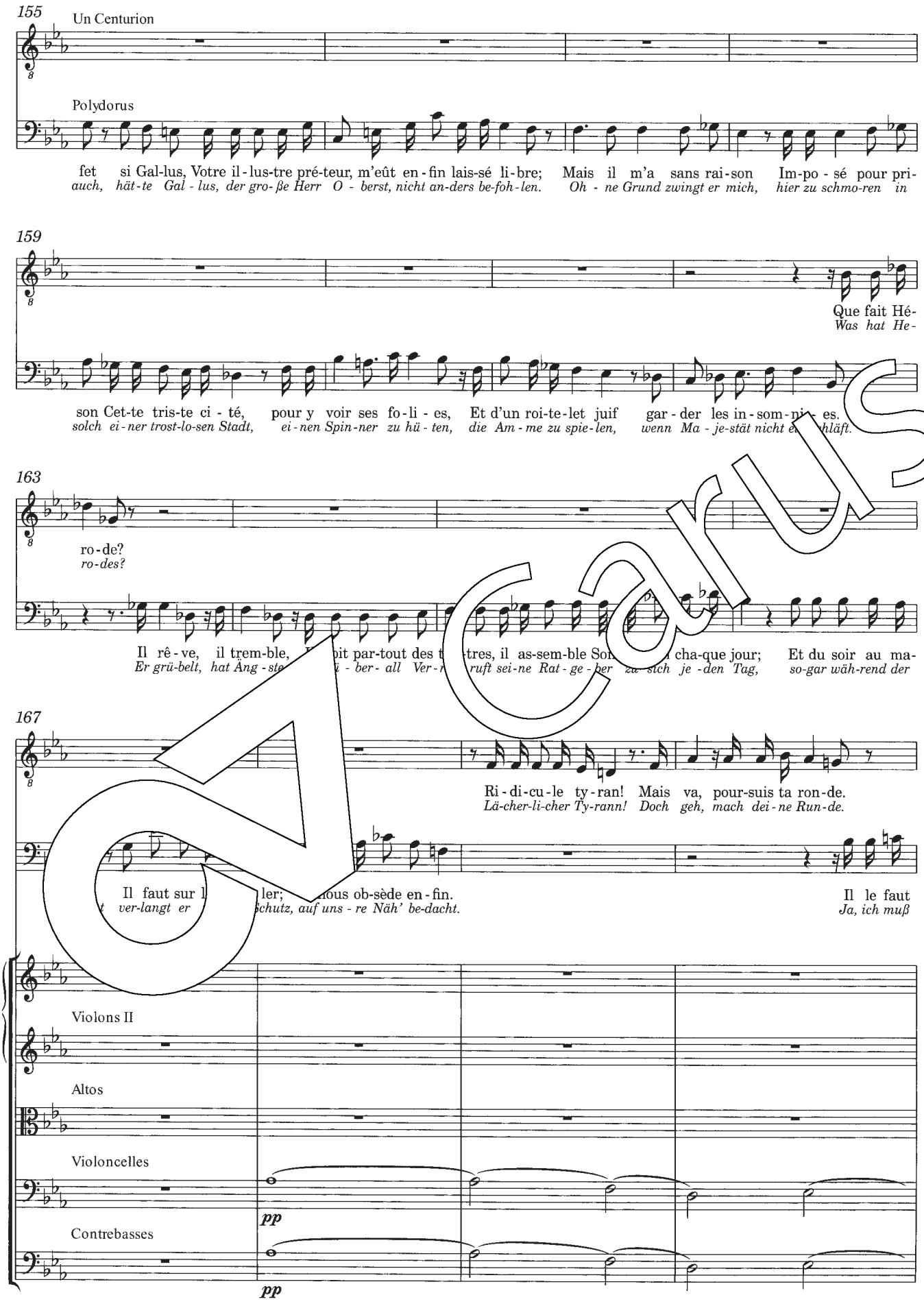


Carus


145
8va
Récitatif
ff
mf
à2
f
Qui vi-
Wer da?
A-van-cez!
Tre-tet vor!
Ro-me.
Rö-mer!
p
cresc.
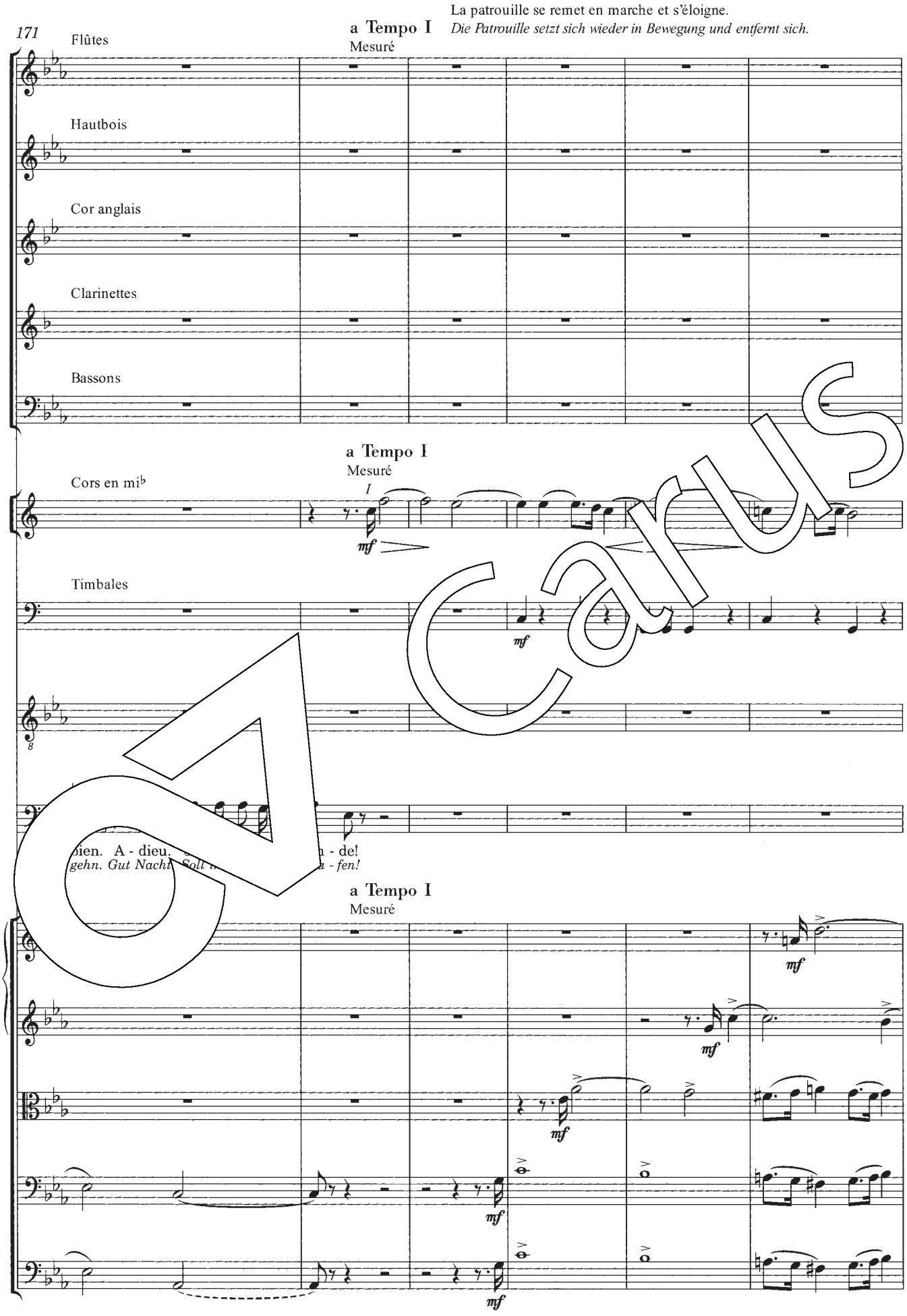
Carus


151
ff
f
ff
à2
récit
mf
Je te
Ich denk', du liegst in Rom, mein Freund, am Strand des Ti-ber!?
J'y se-rais en ef-
Und da wä - re ich
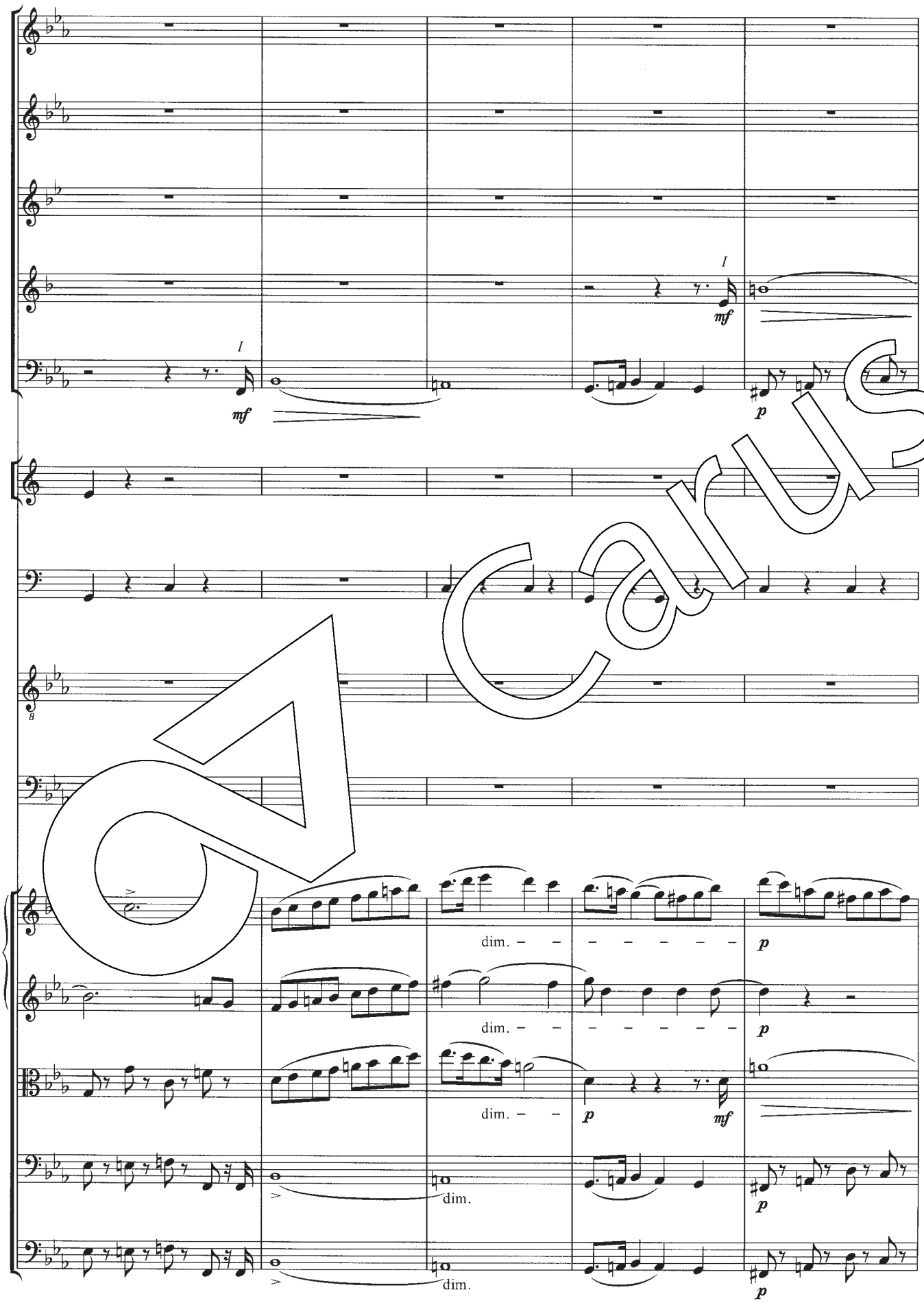
Carus


155
Un Centurion
Polydorus
fet si Gal-lus, Votre il-lus-tre pré-teur, m'eût en-fin lais-sé li-bre; Mais il m'a sans rai-son Im-po-sé pour pri-
auch, hät-te Gal-lus, der gro-ße Herr O-berst, nicht an-ders be-foh-len. Oh-ne Grund zwingt er mich, hier zu schmo-ren in
159
Que fait Hé-
Was hat He-
son Cet-te tris-te ci-té, pour y voir ses fo-li-es, Et d'un roi-te-let juif gar-der les in-som-ni-es.
solch ei-ner trost-lo-sen Stadt, ei-nen Spin-ner zu hü-ten, die Am-me zu spie-len, wenn Ma-je-stät nicht e
163
ro-de?
ro-des?
Il rê-ve, il trem-ble,
Er grü-belt, hat Äng-ste
Et du soir au ma-
so-gar wäh-rend der
167
Ri-di-cu-le ty-ran! Mais va, pour-suis ta ron-de.
Lä-cher-li-cher Ty-rann! Doch geh, mach dei-ne Run-de.
Il faut sur l ler; ous ob-sède en-fin.
ver-langt er chutz, auf uns-re Näh' be-dacht.
Il le faut
Ja, ich muß
Violons II
Altos
Violoncelles
pp
Contrebasses
pp
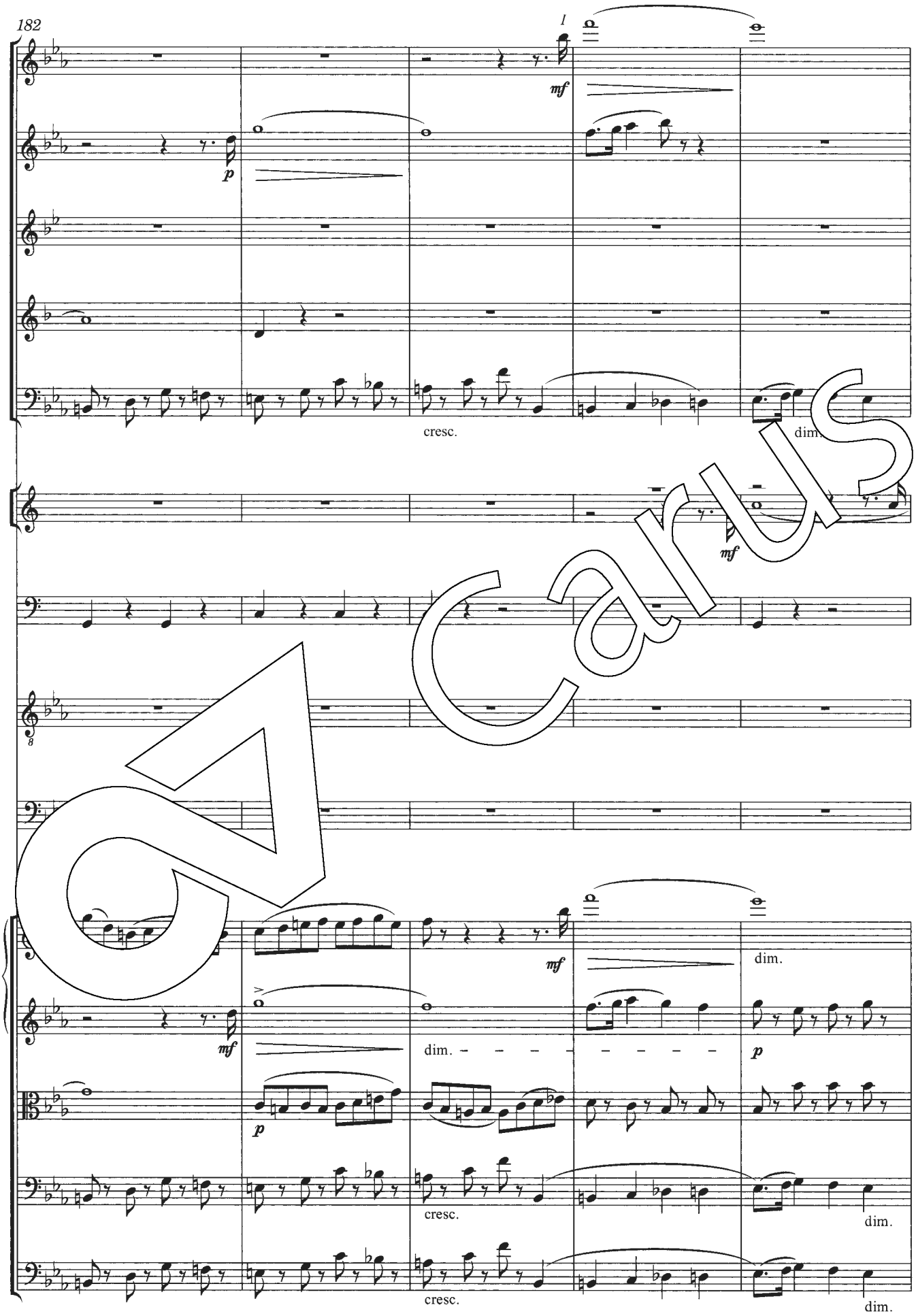
Carus


La patrouille se remet en marche et s'éloigne.
Die Patrouille setzt sich wieder in Bewegung und entfernt sich.
171
Flûtes
a Tempo I
Mesuré
Hautbois
Cor anglais
Clarinettes
Bassons
a Tempo I
Mesuré
Cors en mi♭
I
mf
Timbales
mf
8
bien. A - dieu. - de!
gehn. Gut Nacht! Soll - fen!
a Tempo I
Mesuré
mf
mf
mf
mf
mf
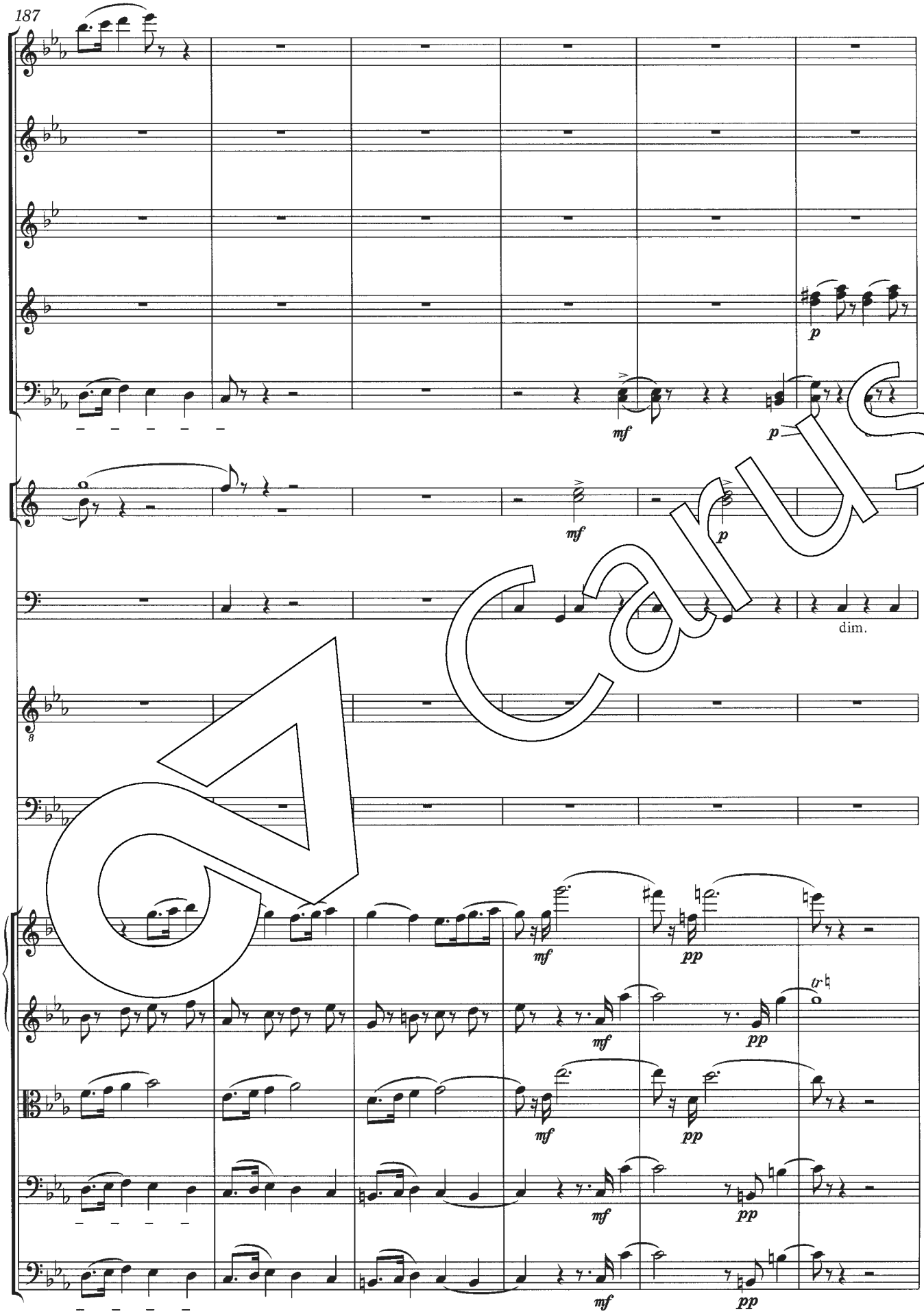
Carus
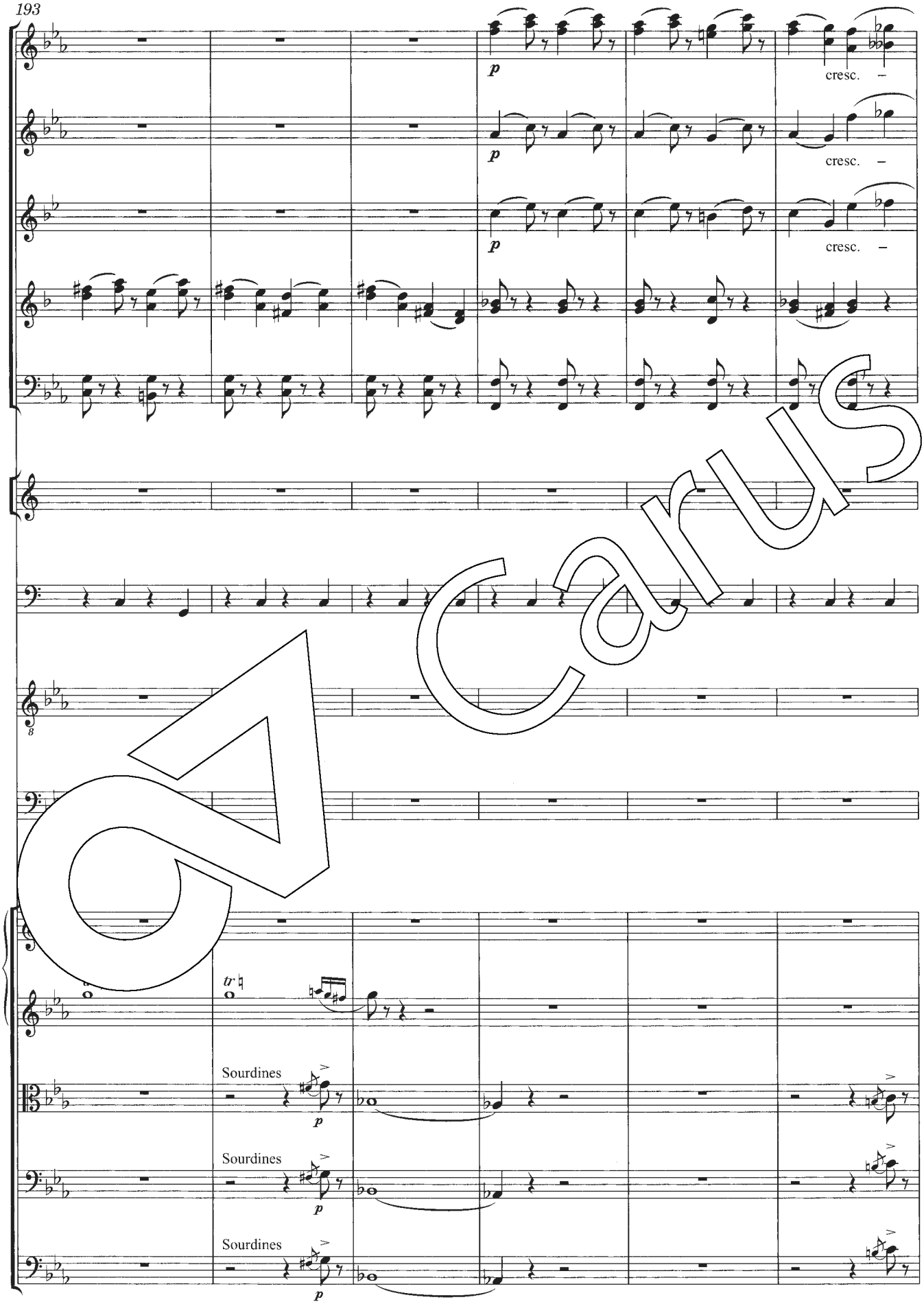


Carus
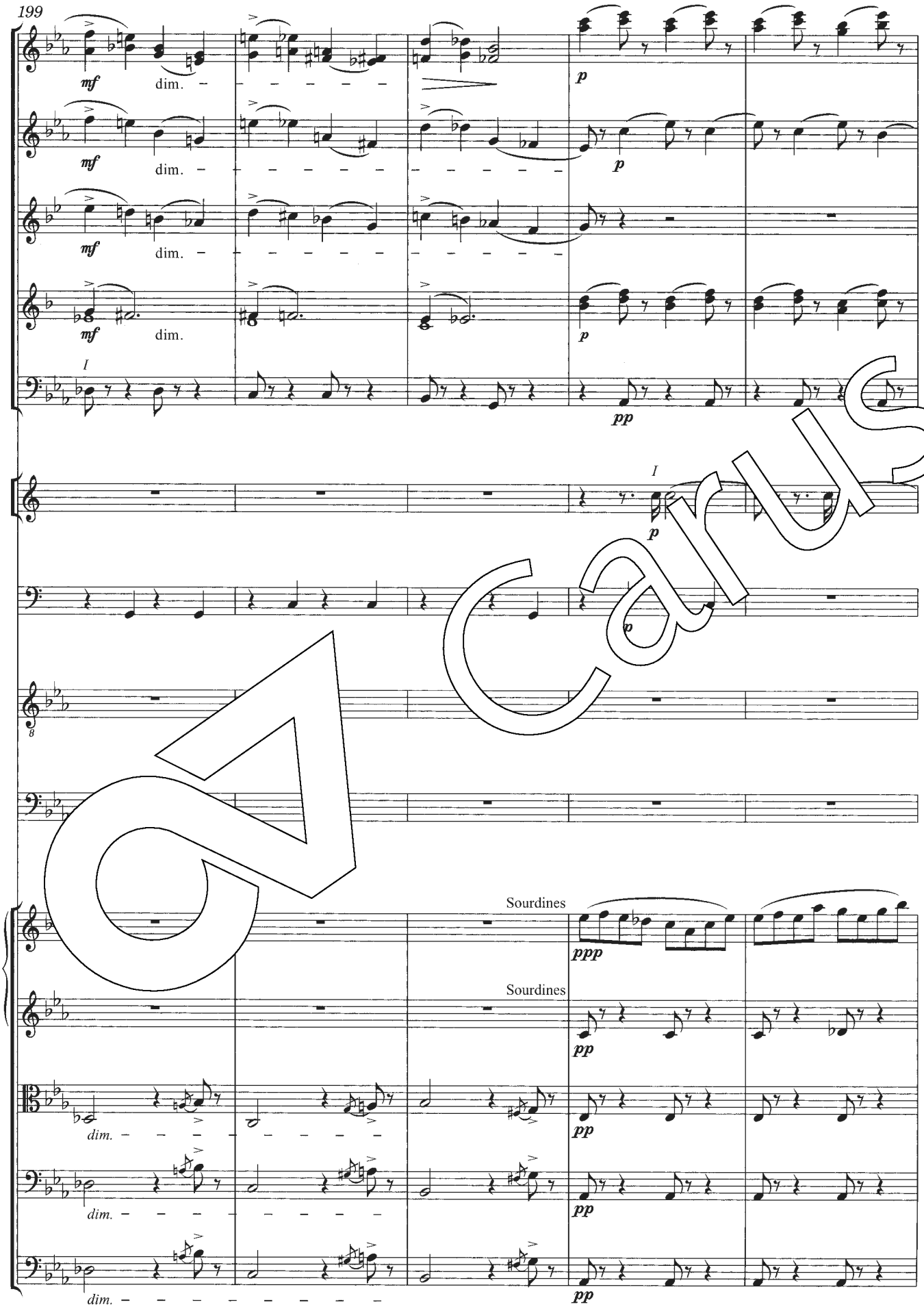


Carus
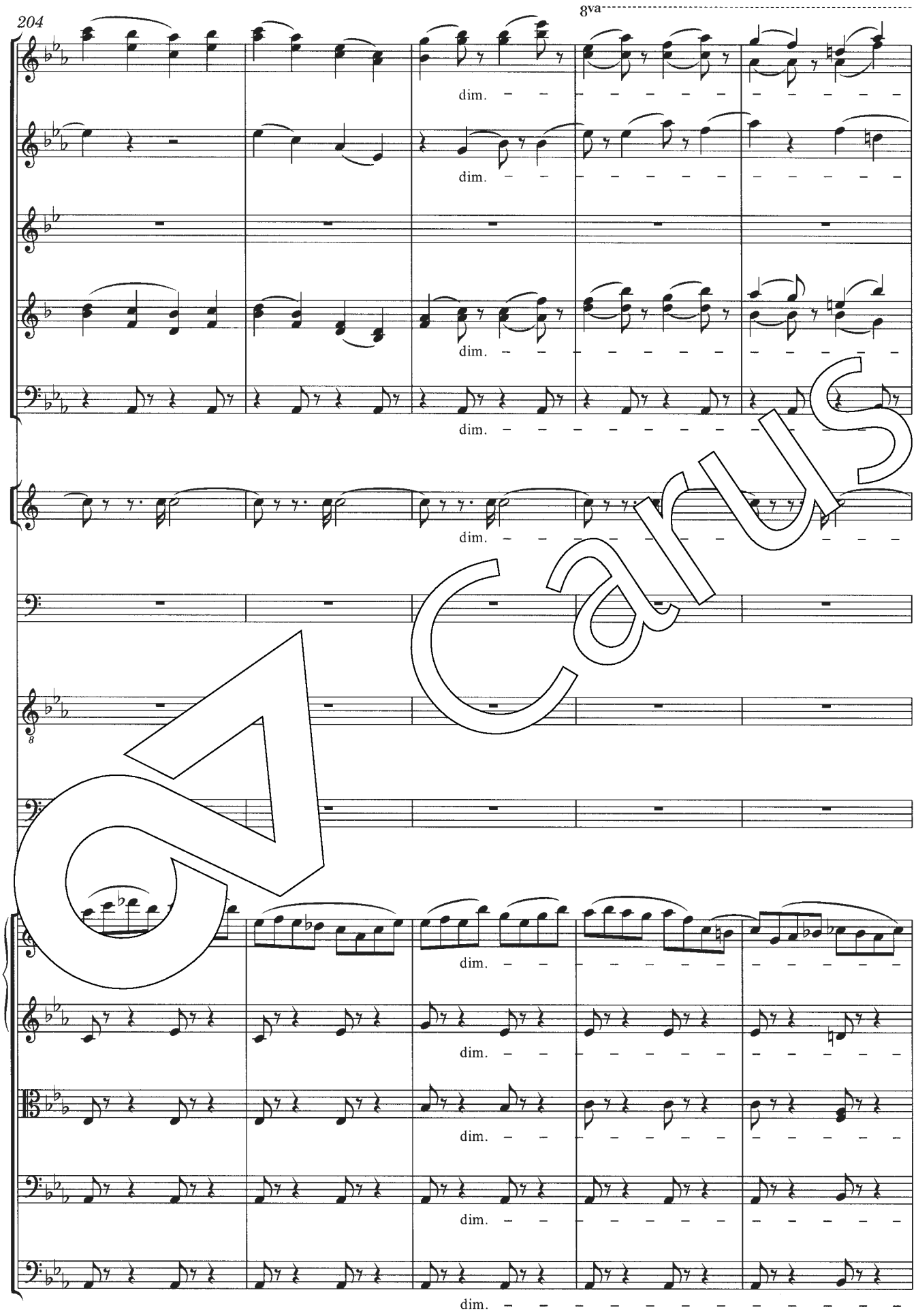


Carus


193
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
8
tr
Sourdines
p
Sourdines
p
Sourdines
p
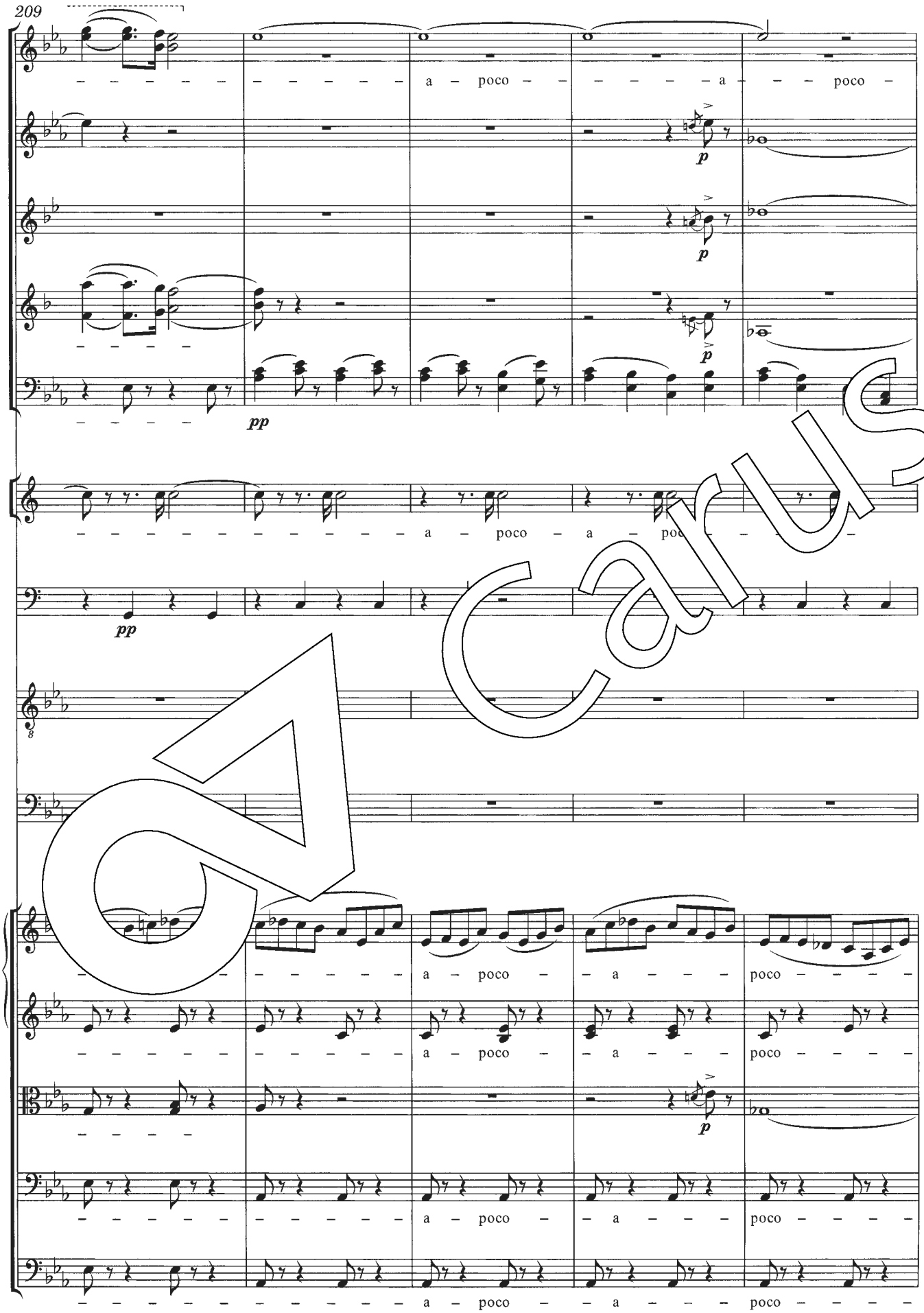
Carus
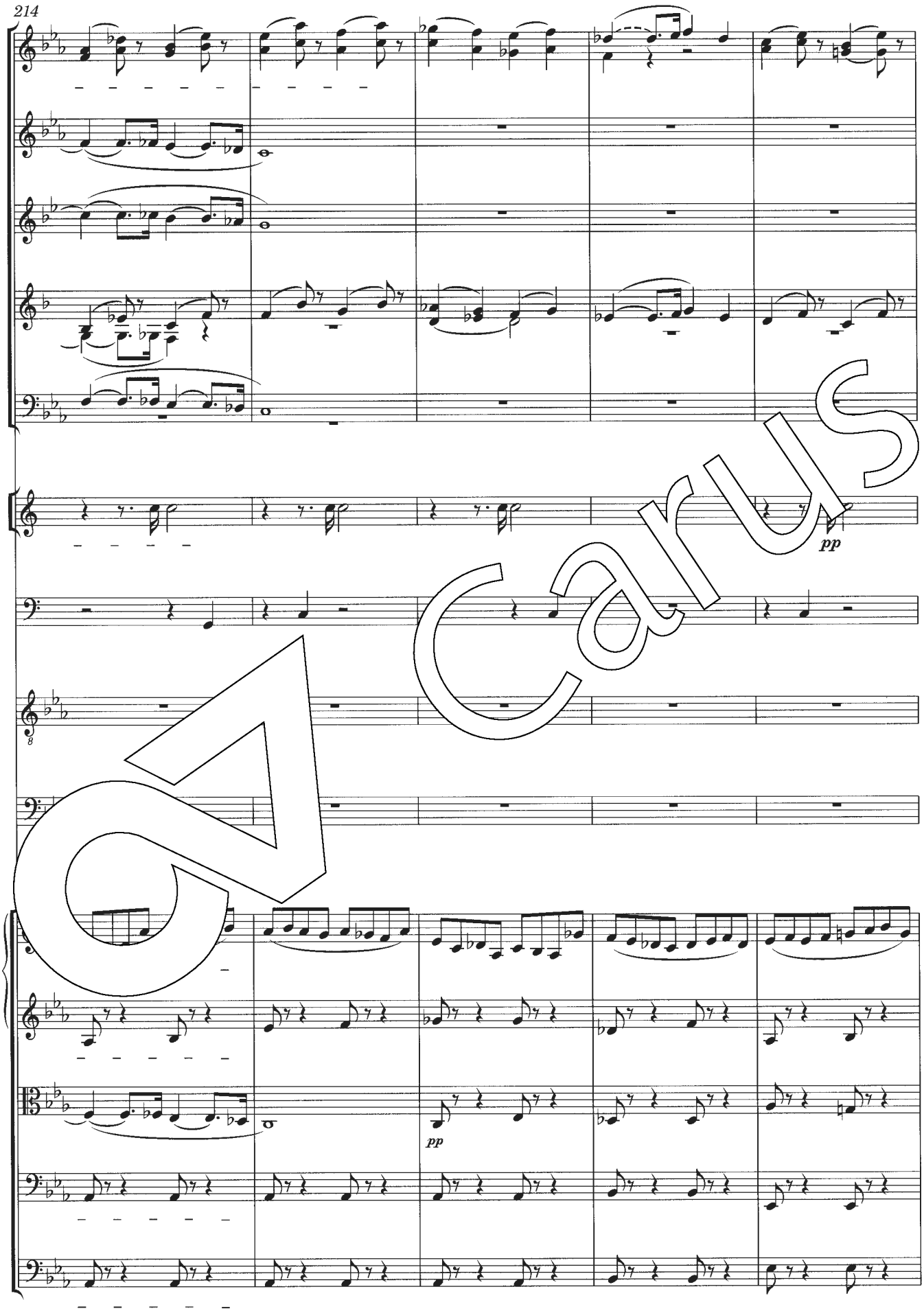


Carus
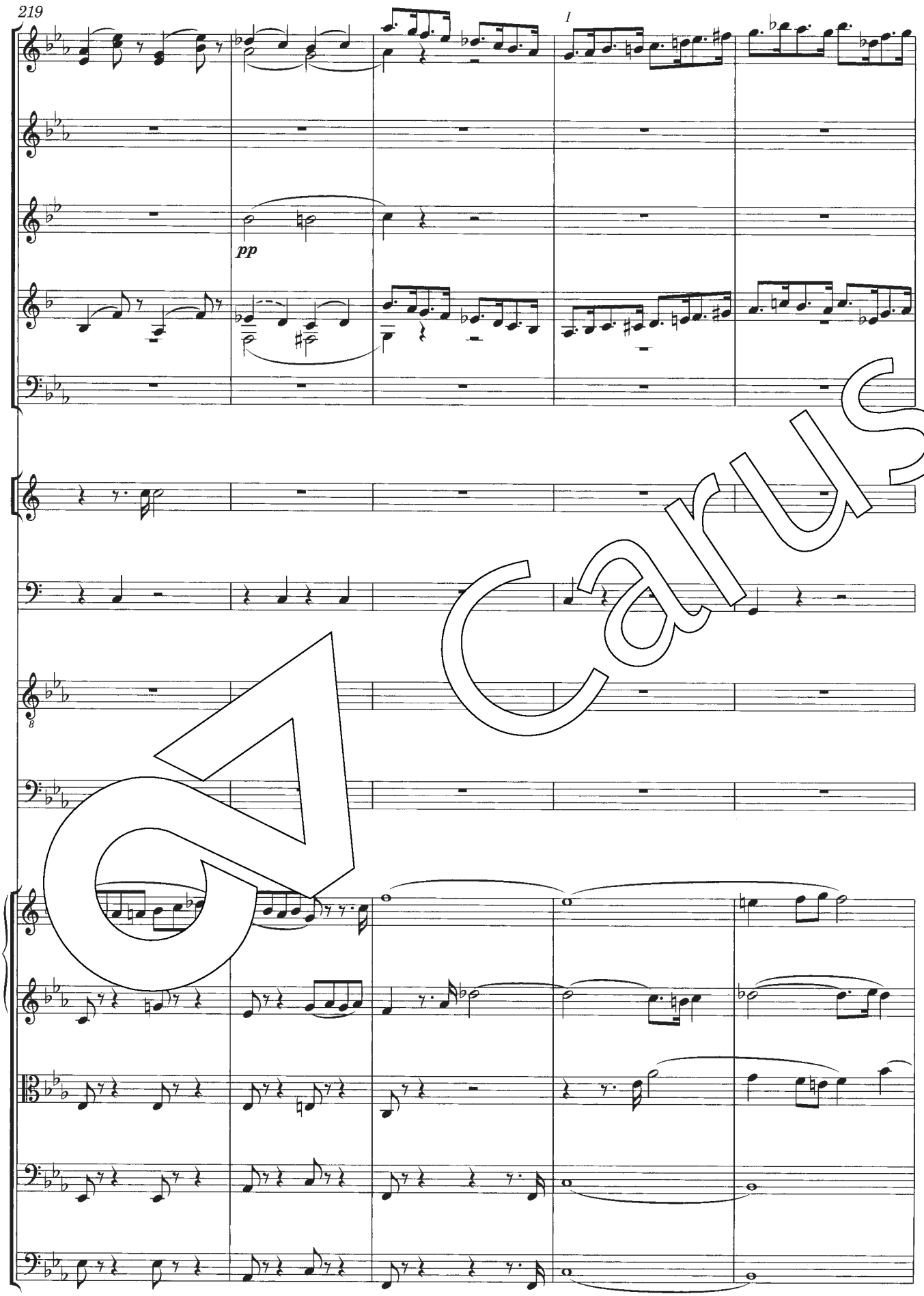


Carus


209
a – poco – – – – – a – – – poco –
pp
p
a – poco – a – poco –
pp
a – poco – – a – – – poco – – – –
a – poco – – a – – – poco – – – –
p
a – poco – – a – – – poco – – – –
a – poco – – a – – – poco – – – –
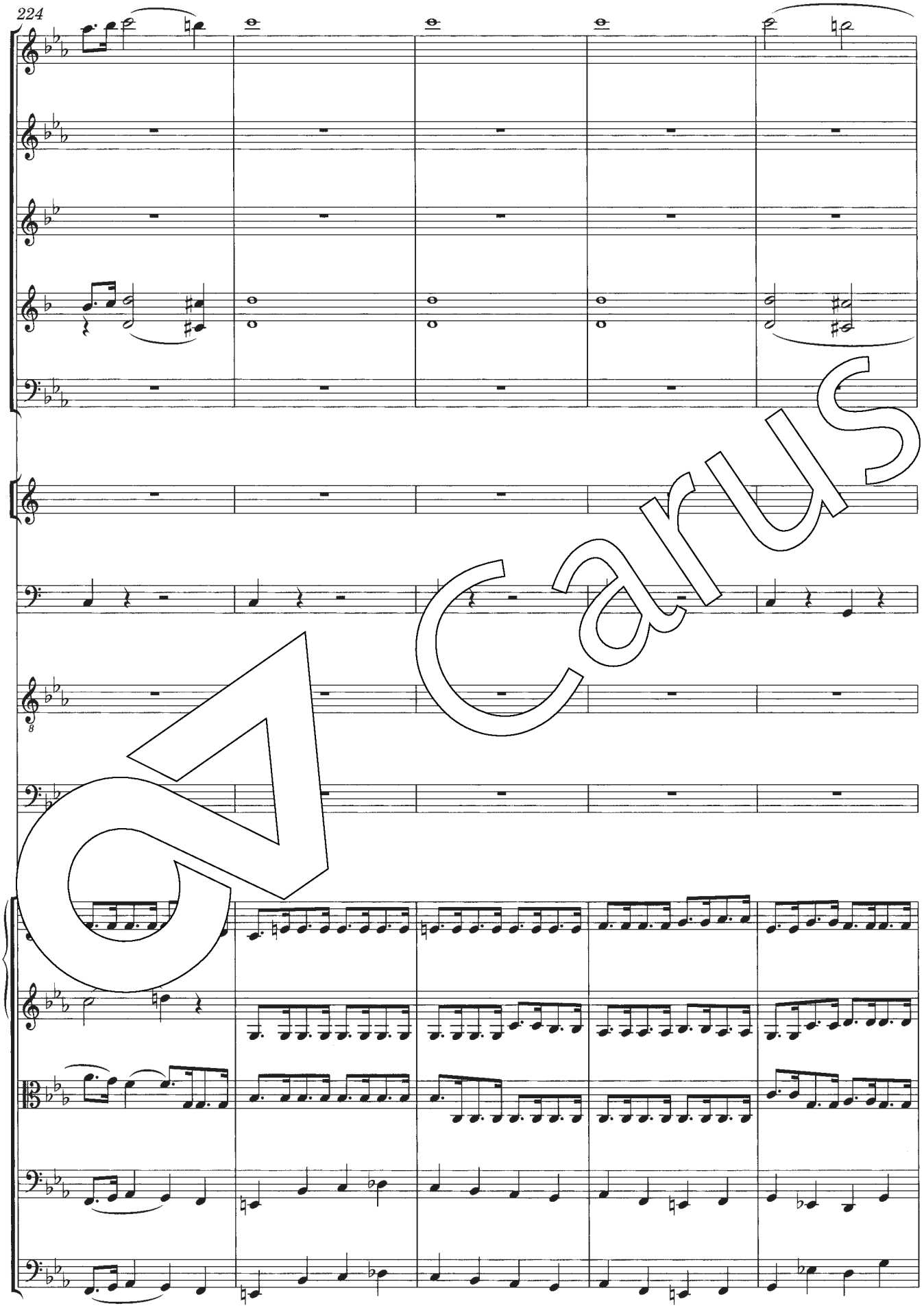
Carus
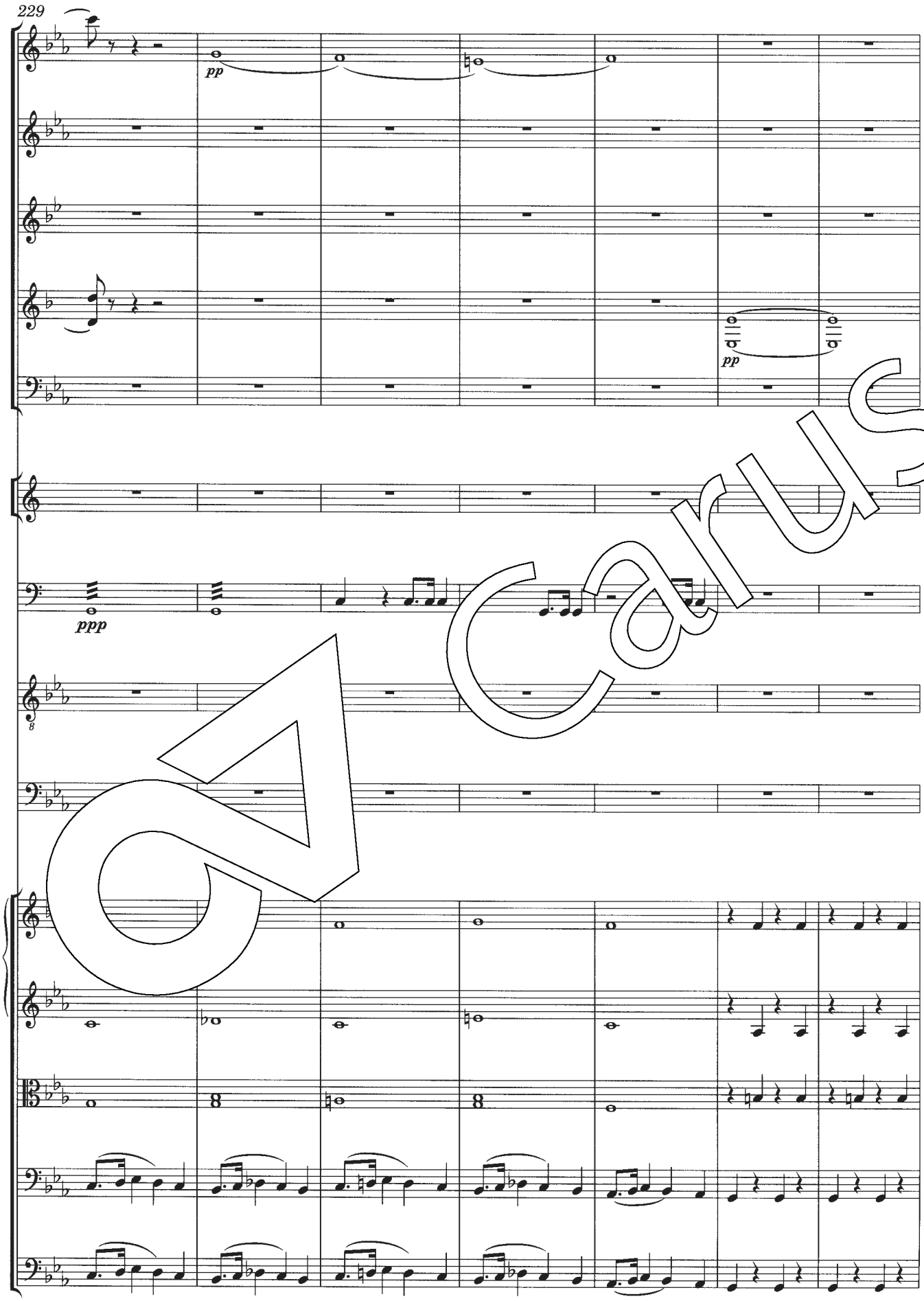


Carus
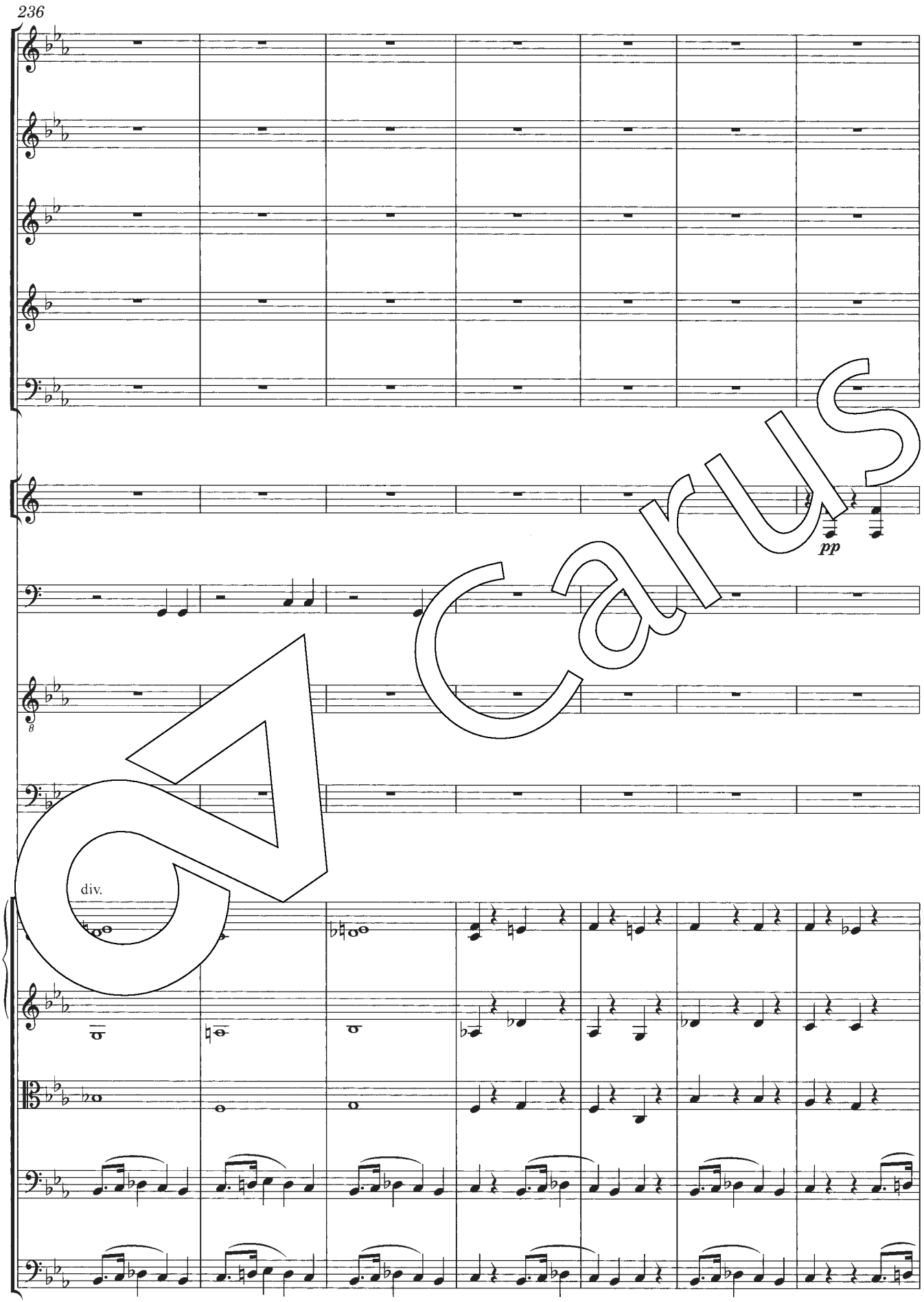


Carus
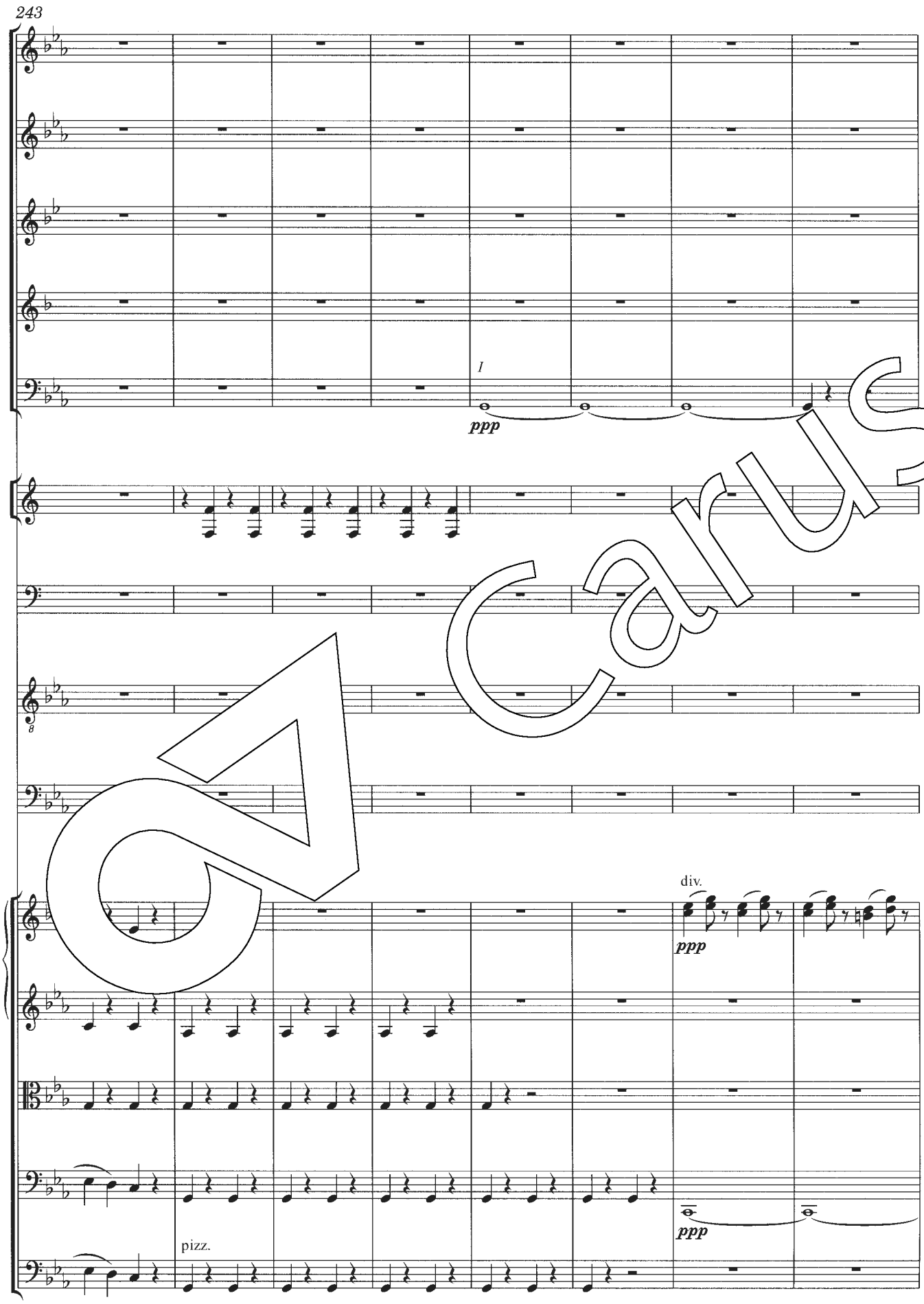


Carus
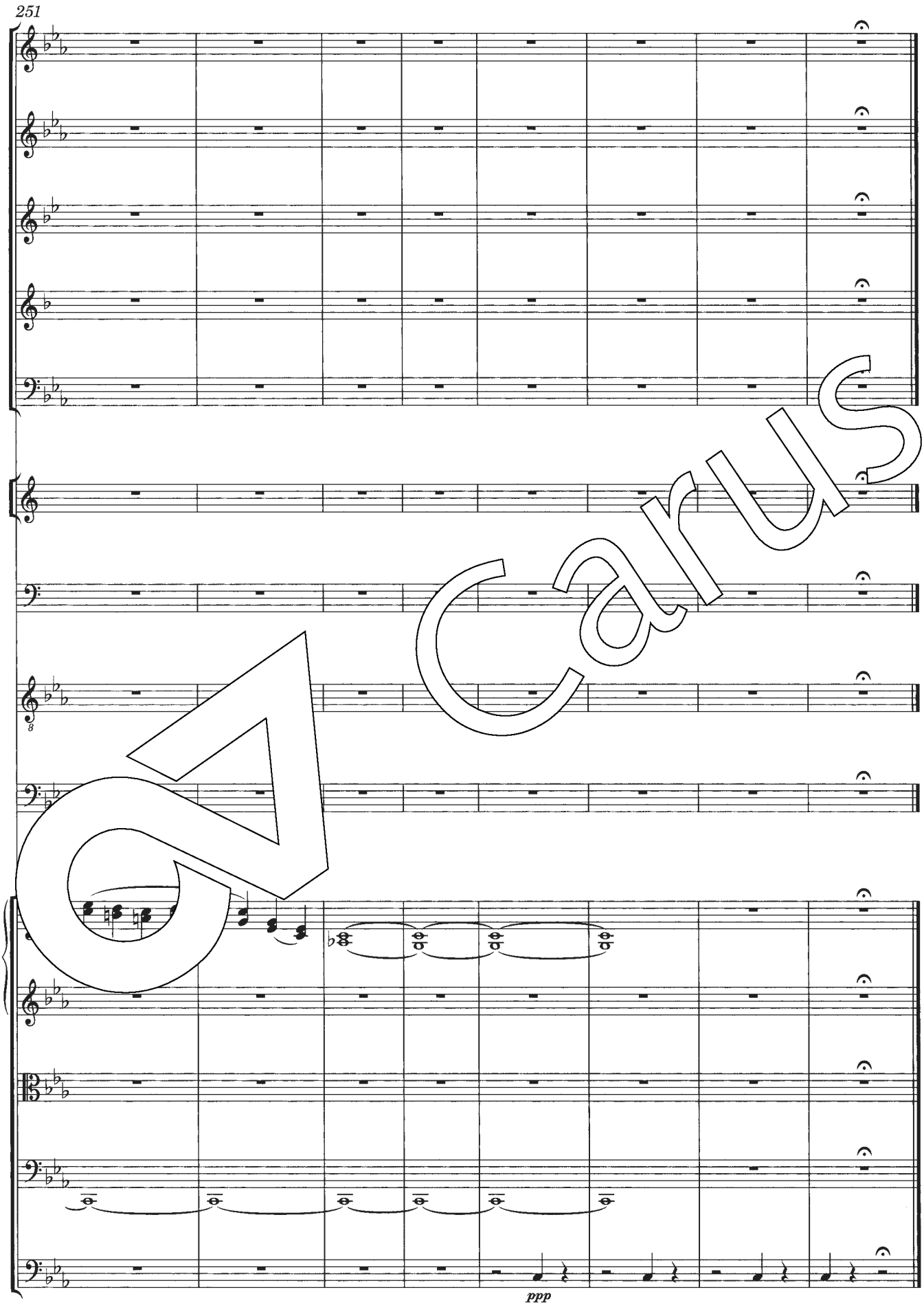


Carus



Carus



Carus
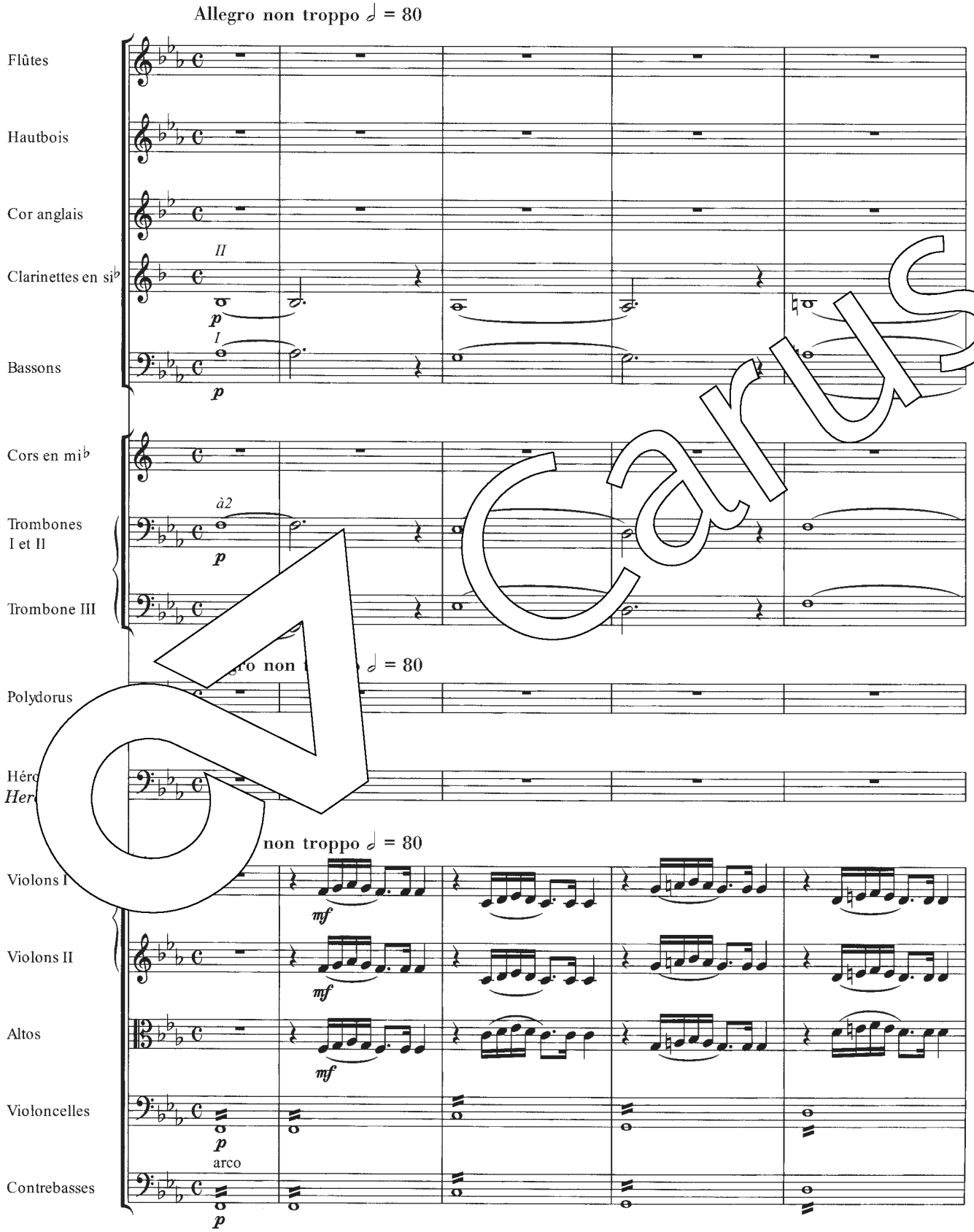


Carus
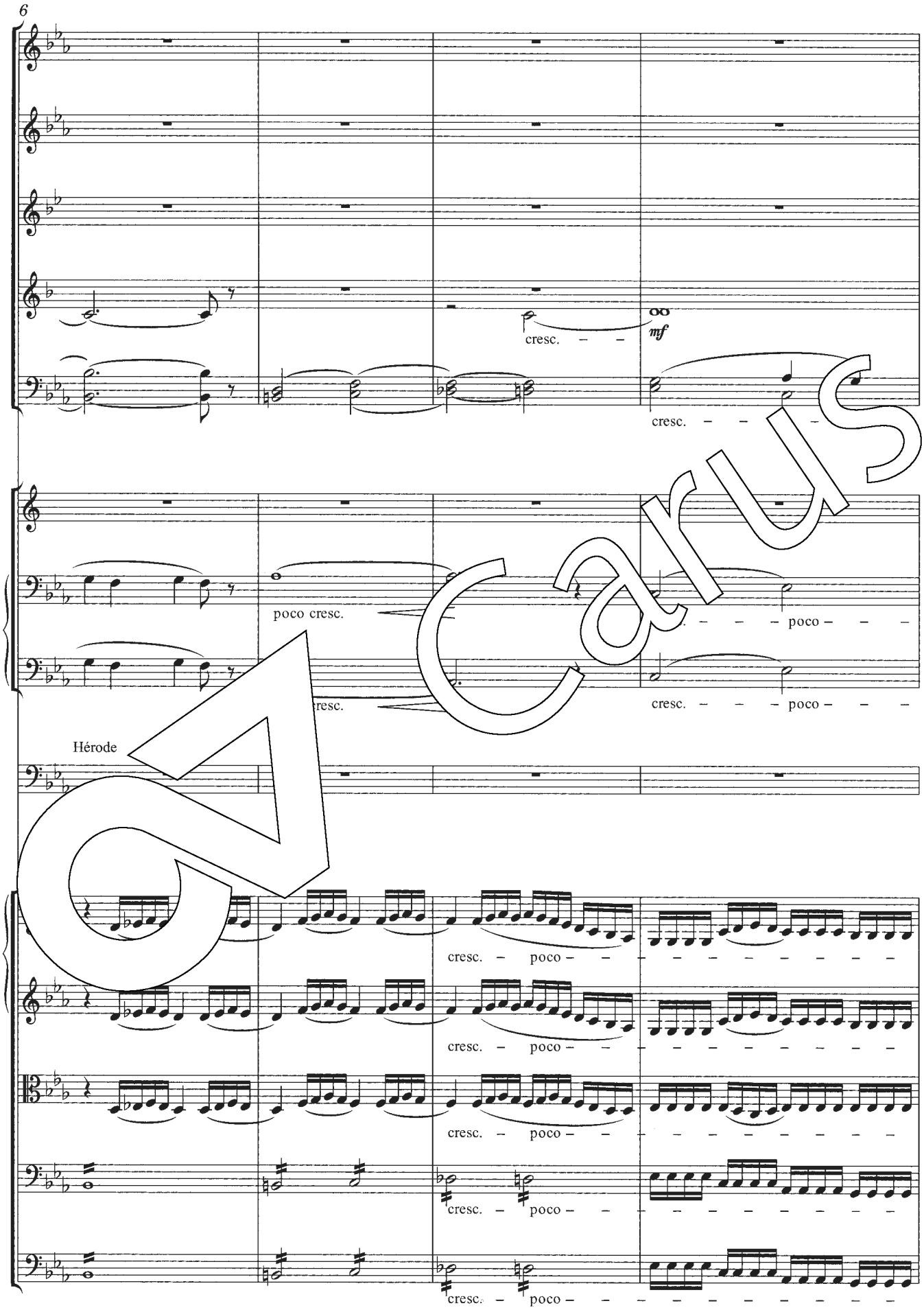
Scène 2:

Intérieur du palais d'Hérode / *Im Palast des Herodes*
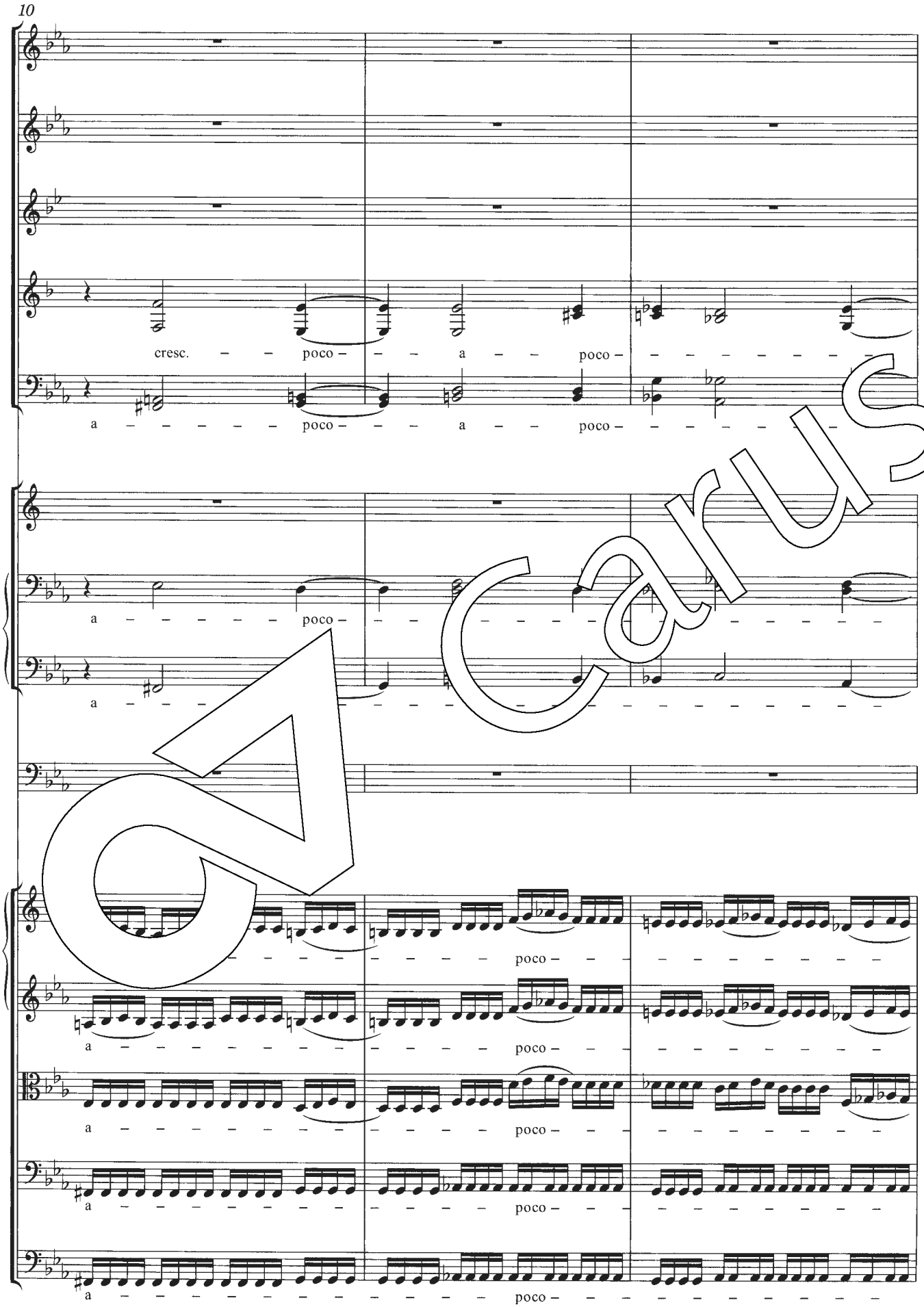
3. Récitatif et Air d'Hérode – *Rezitativ und Arie des Herodes*
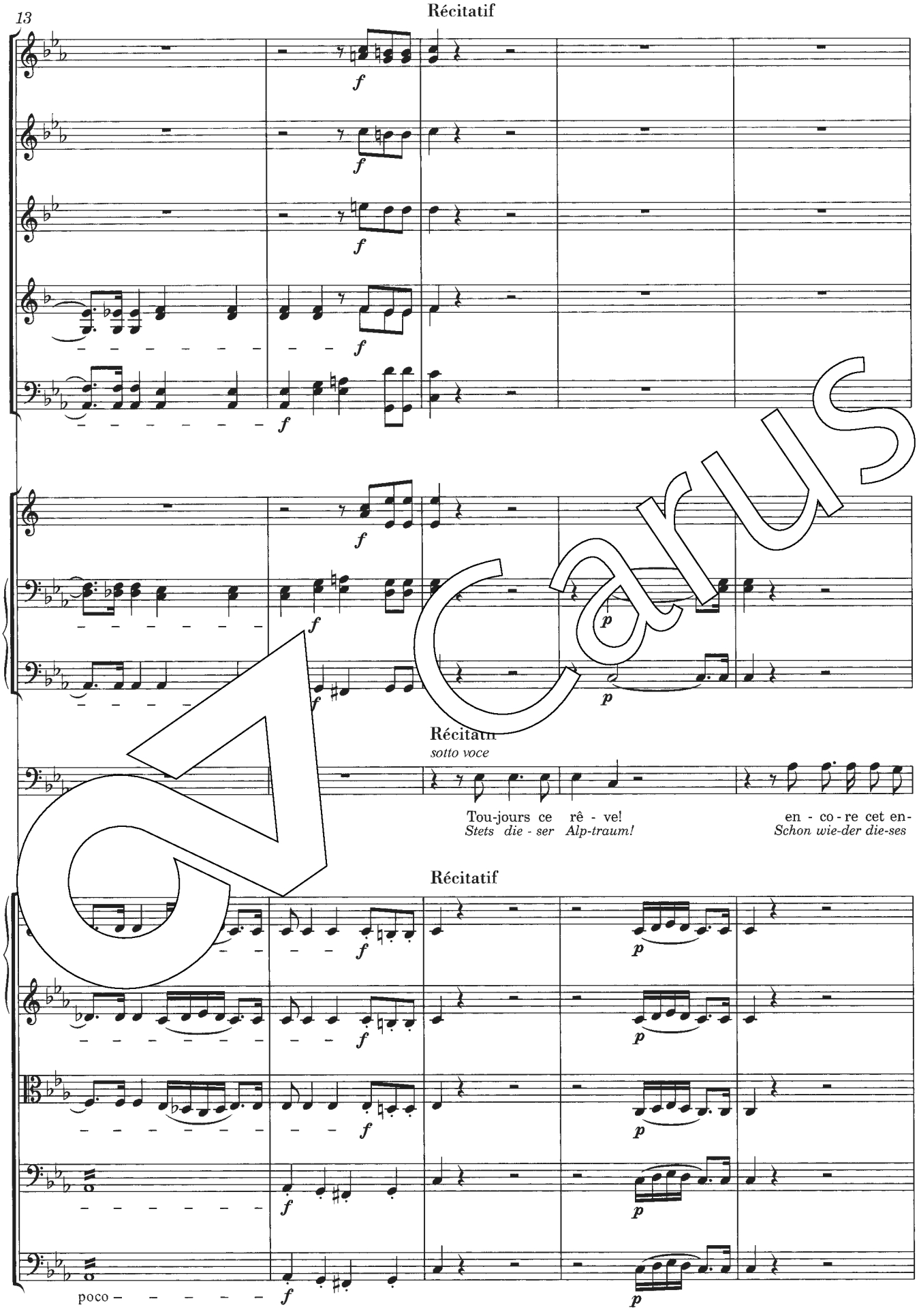


Carus


6
cresc.
mf
cresc.
poco cresc.
poco
cresc.
poco
Hérode
cresc.
poco
cresc.
poco
cresc.
poco
cresc.
poco
cresc.
poco
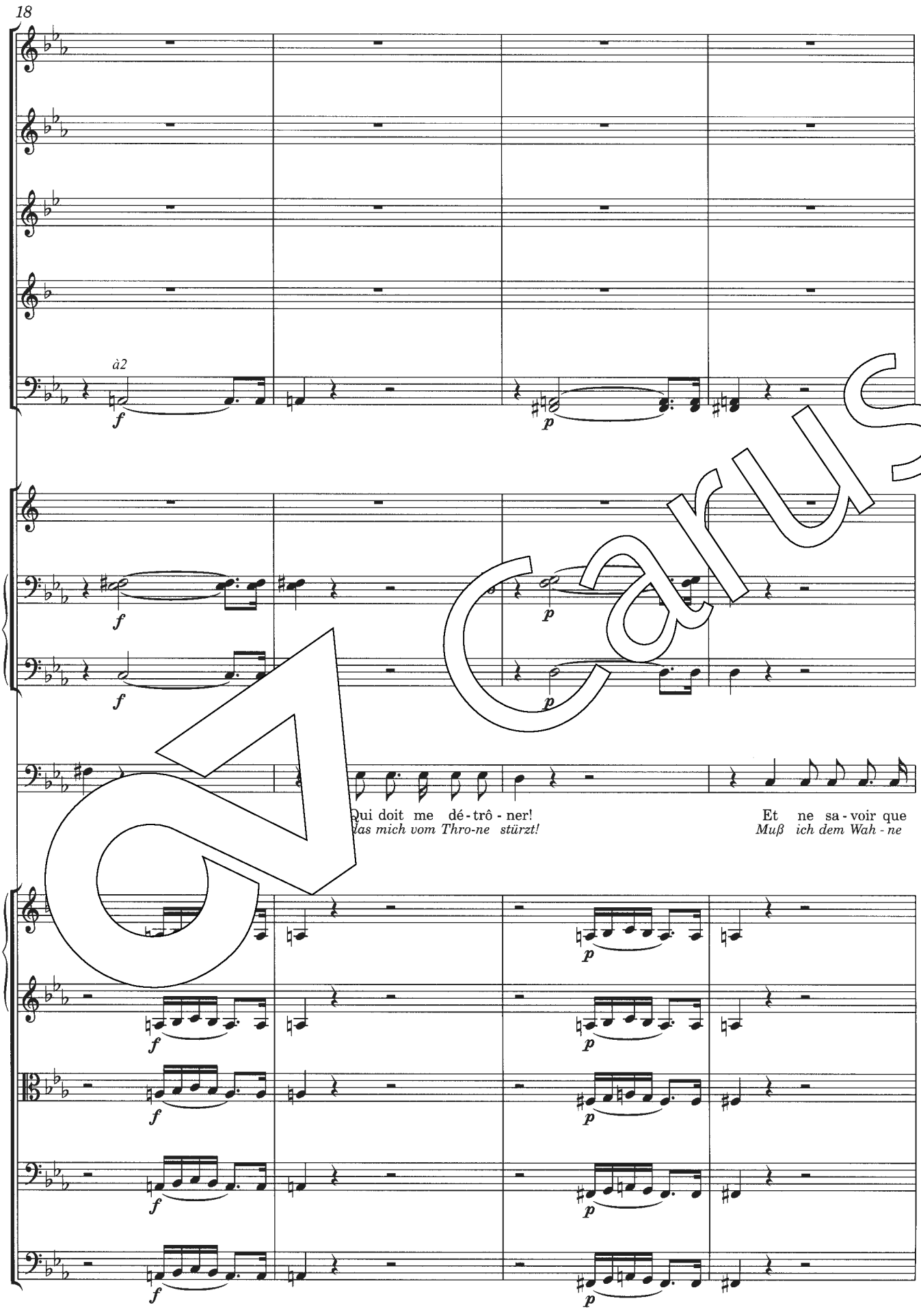
Carus


10
cresc. – – poco – – – a – – poco – – – – – – – –
a – – – – – – poco – – – a – – poco – – – – – – – –
a – – – – – – poco – – – – – – – – – – – – – – – –
a –
poco –
a –
poco –
a –
poco –
a –
poco –
a –
poco –
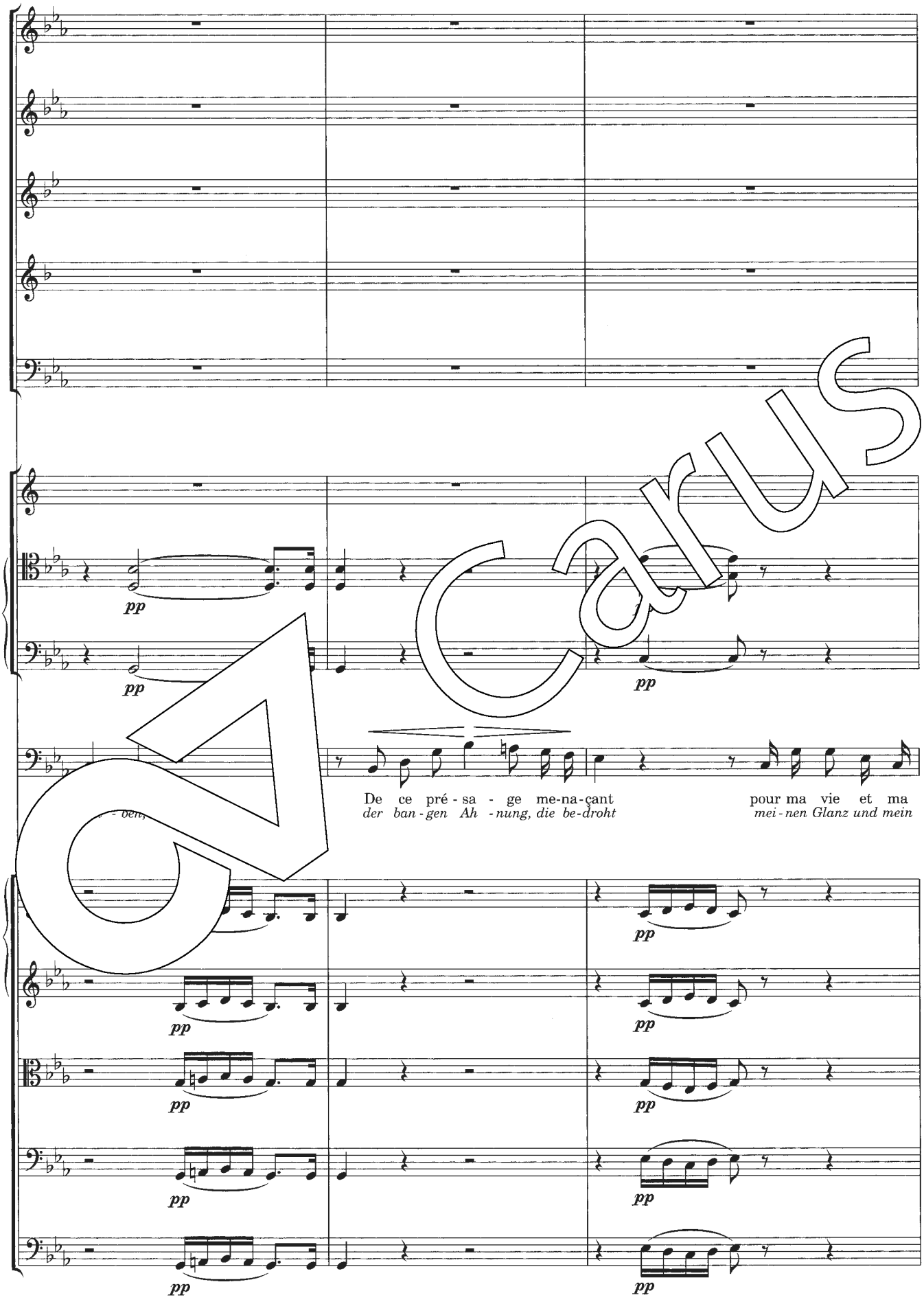
Carus


13
Récitatif
f
p
Récitatif
sotto voce
Tou-jours ce rê - ve!
Stets die - ser Alp-traum!
en - co - re cet en-
Schon wie-der die-ses
Récitatif
poco
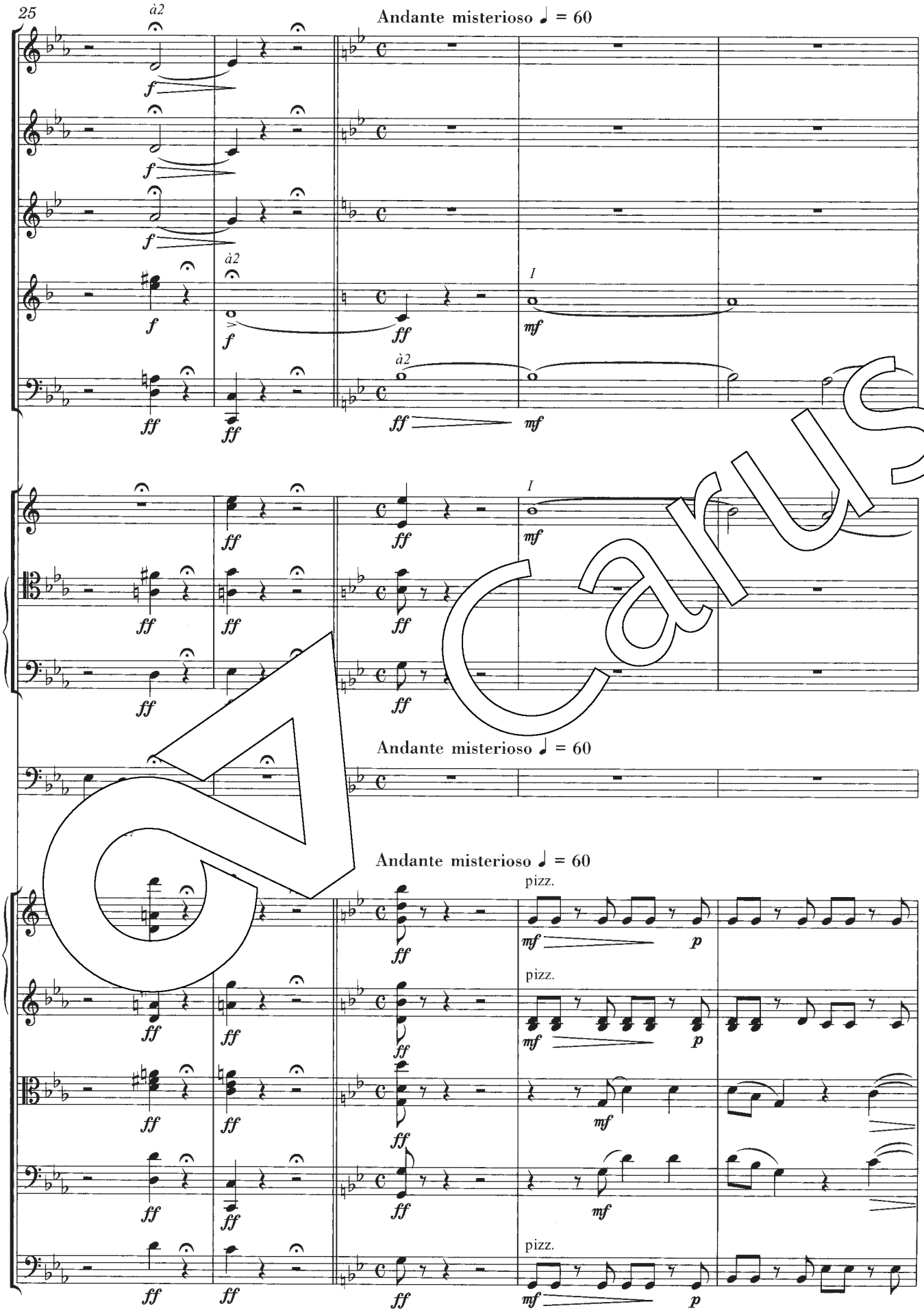
Carus


18
à2
f
p
Qui doit me dé - trô - ner!
das mich vom Thro-ne stürzt!
Et ne sa - voir que
Muß ich dem Wah - ne
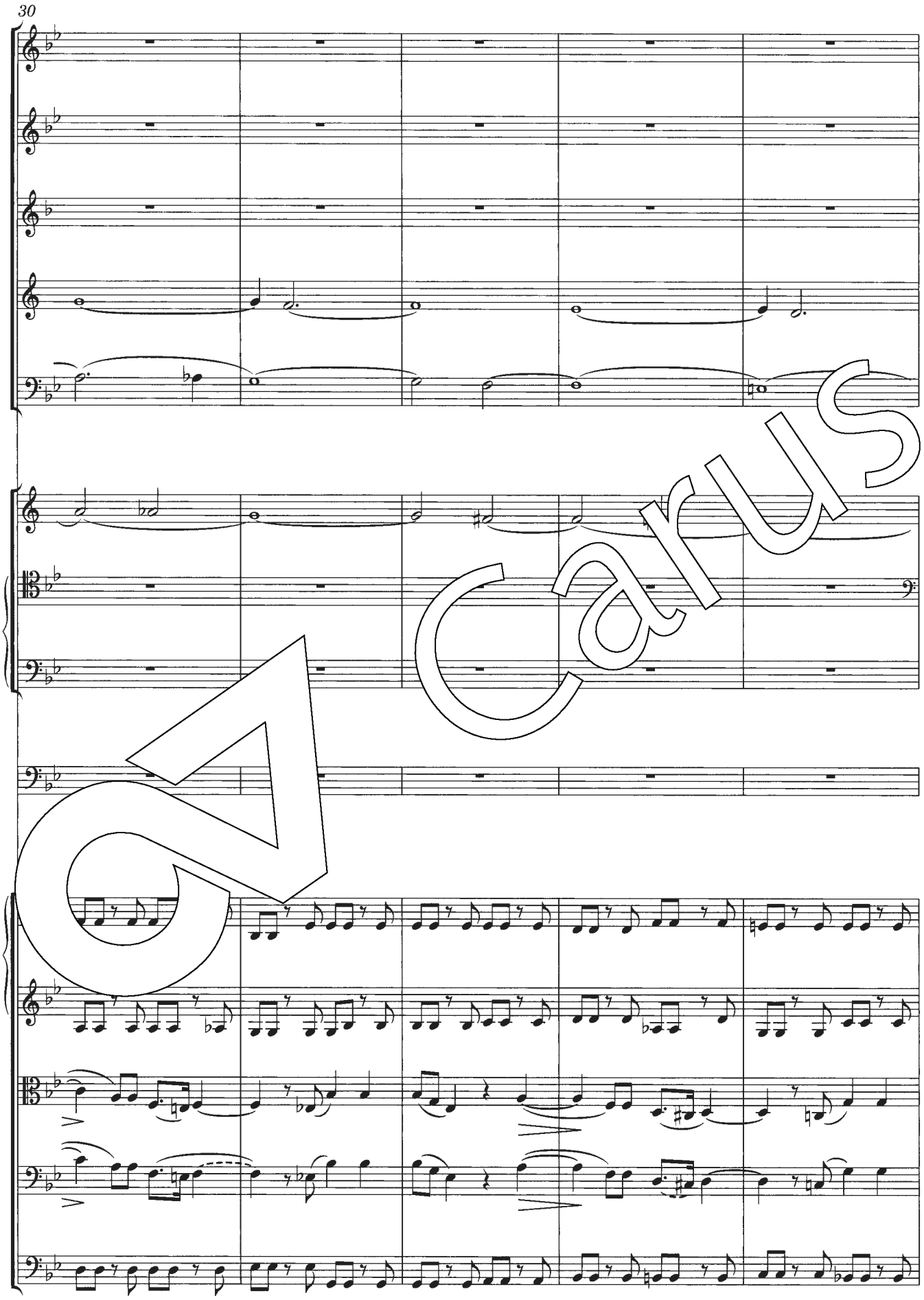
Carus


pp
pp
pp
De ce pré - sa - ge me-na-çant
der ban - gen Ah - nung, die be-droht
pour ma vie et ma
mei - nen Glanz und mein
pp
pp
pp
pp
pp
pp
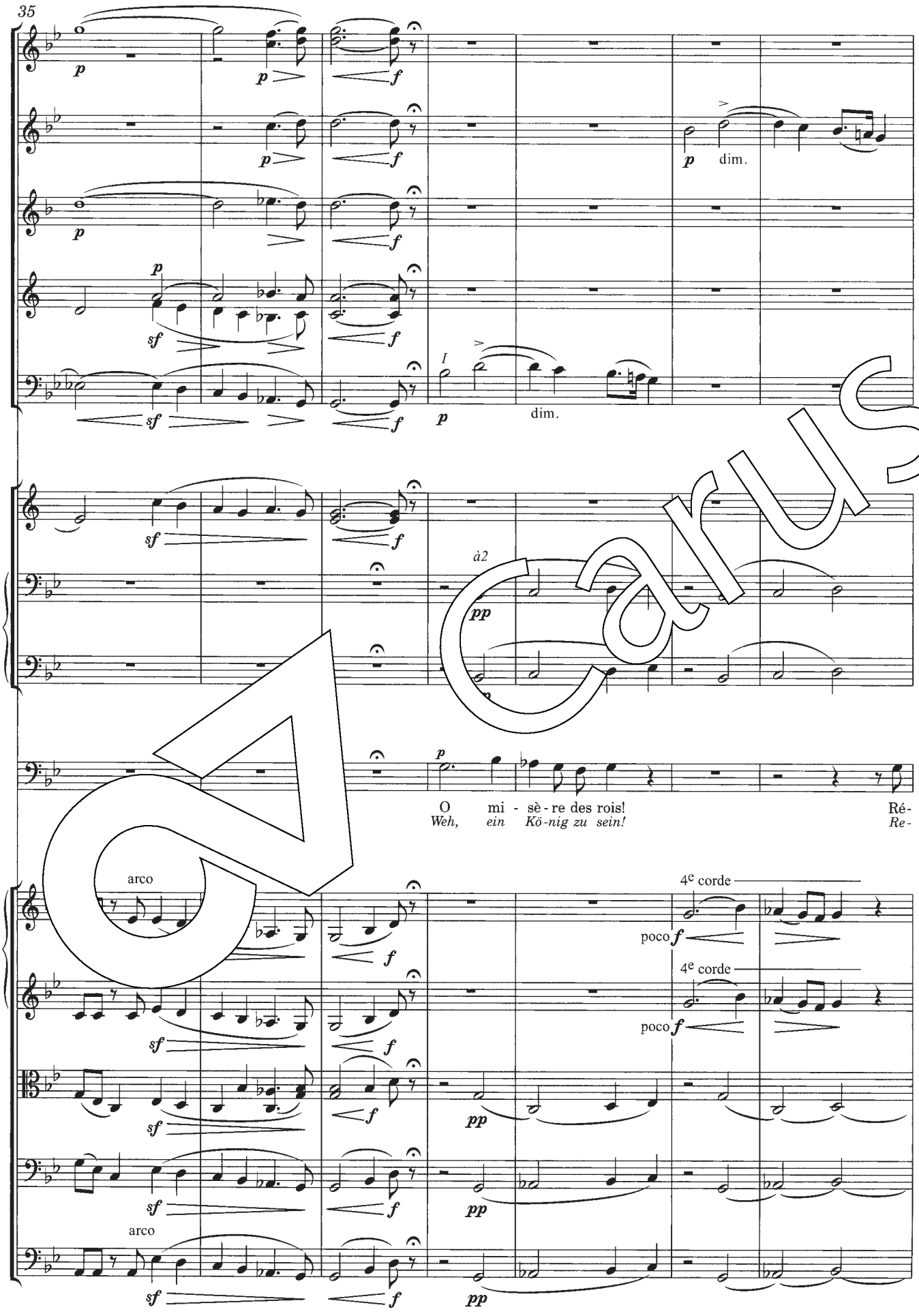
Carus


25
à2
Andante misterioso ♩ = 60
I
Andante misterioso ♩ = 60
Andante misterioso ♩ = 60
pizz.
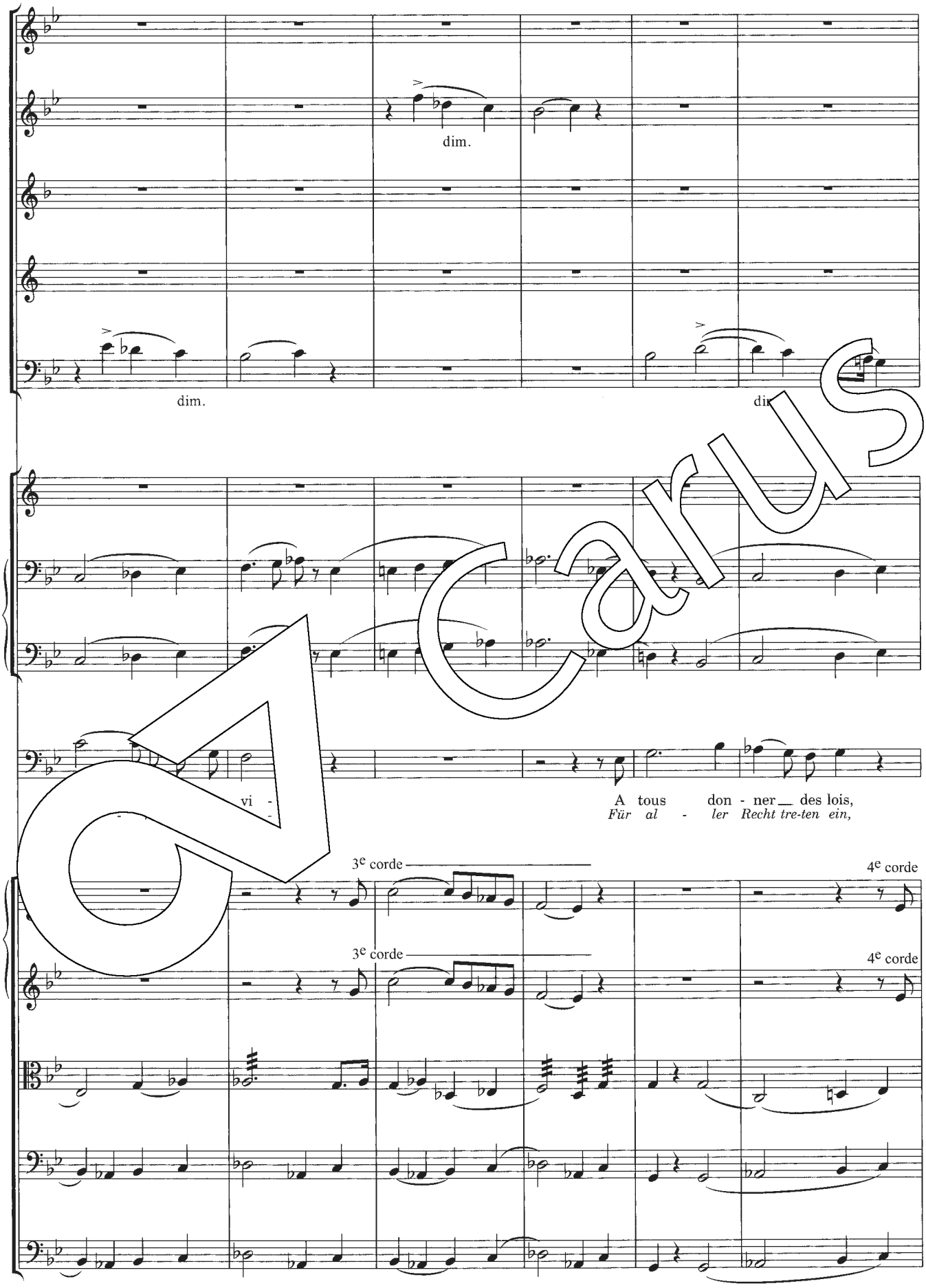
Carus
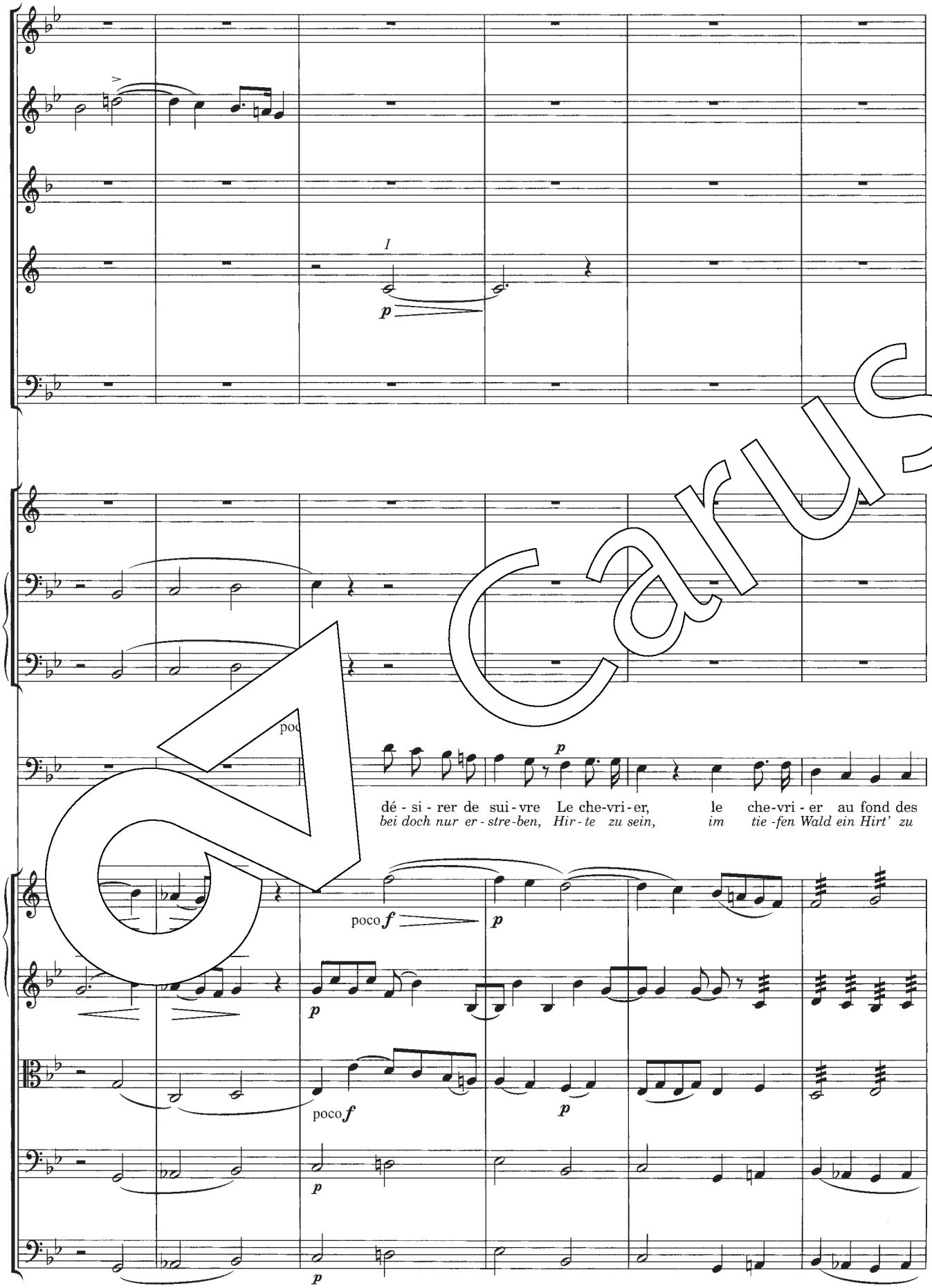


Carus


35
p
f
sf
I
dim.
à2
pp
O mi - sè - re des rois!
Weh, ein Kö-nig zu sein!
Ré-
Re-
arco
4e corde
poco f
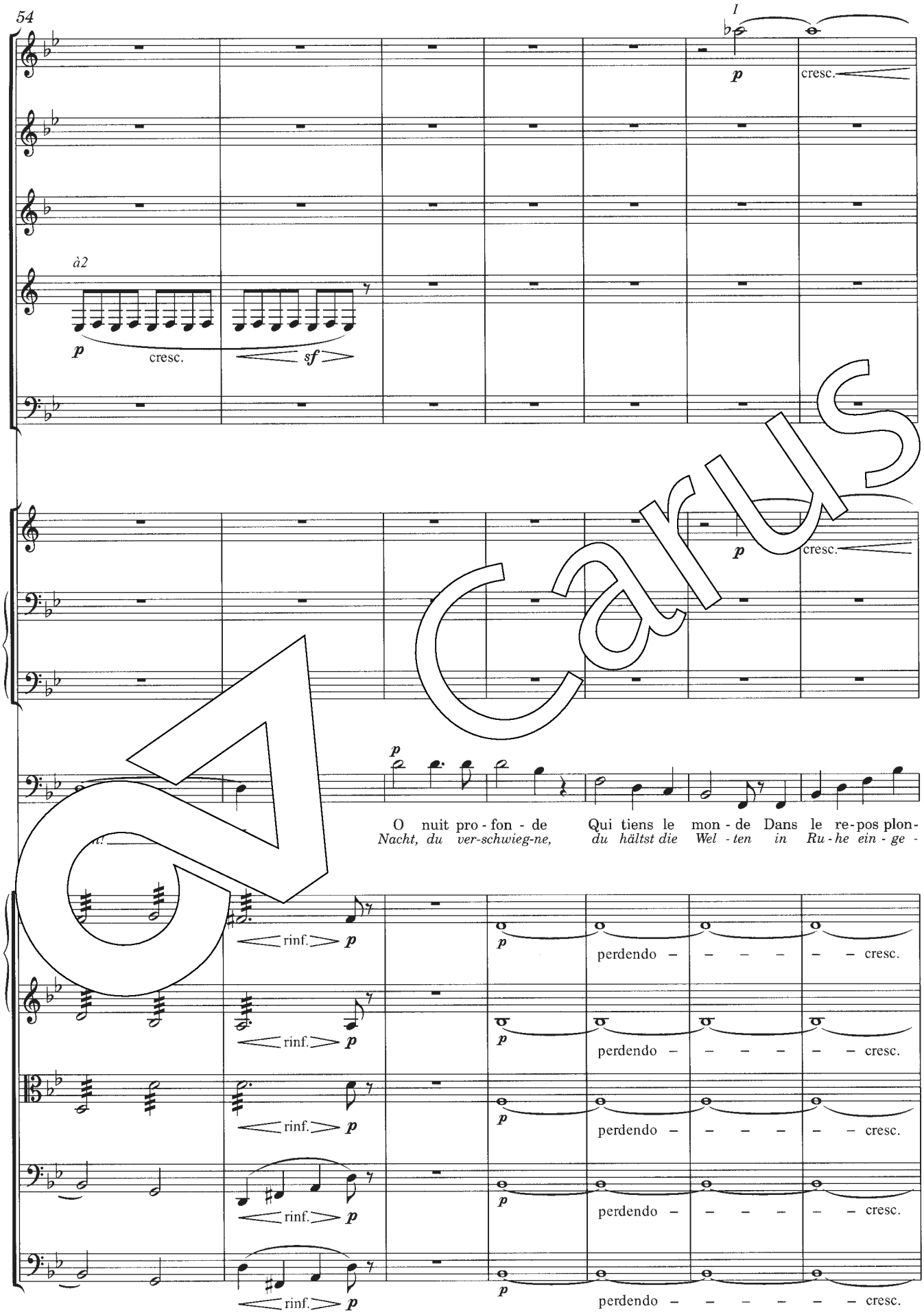
Carus


dim.
dim.
dim.
vi -
A tous don - ner des lois,
Für al - ler Recht tre-ten ein,
3e corde
4e corde
3e corde
4e corde
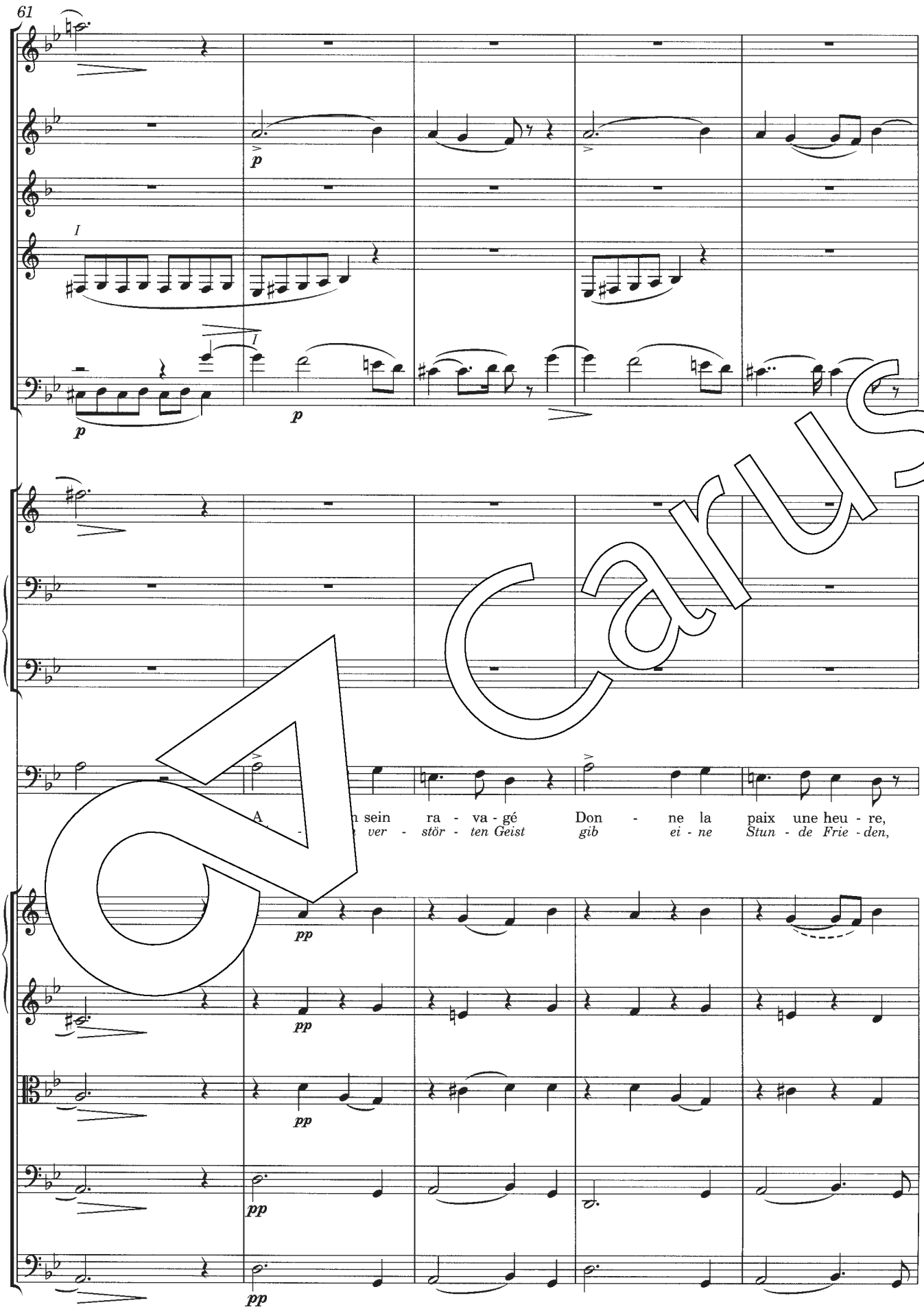
Carus


I
p
poco
p
dé - si - rer de sui - vre Le che-vri - er, le che-vri - er au fond des
bei doch nur er - stre-ben, Hir - te zu sein, im tie -fen Wald ein Hirt' zu
poco f
p
p
poco f
p
p
p
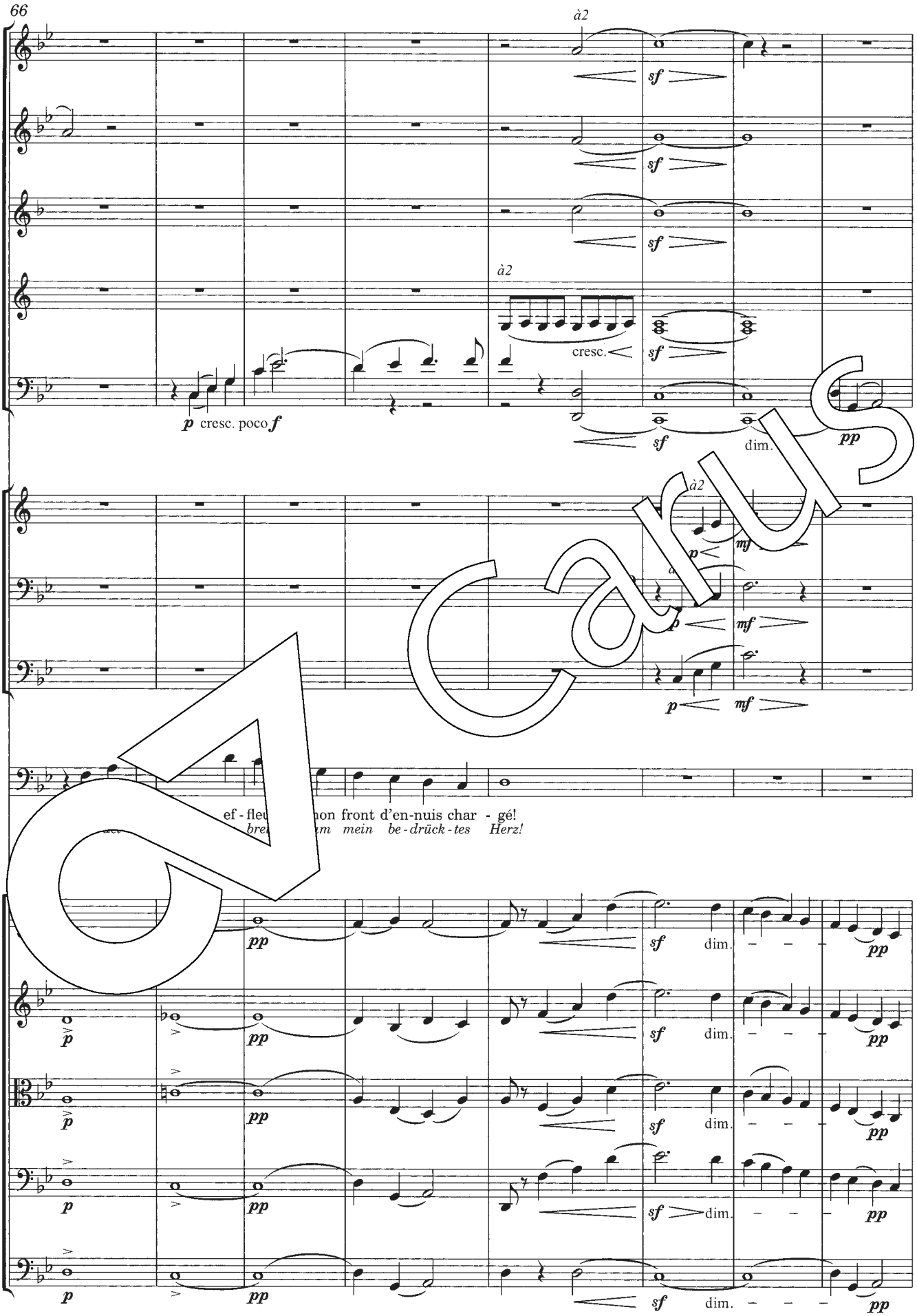
Carus


54
1
p
cresc.
à2
p
cresc.
sf
p
cresc.
p
O nuit pro - fon - de
Nacht, du ver-schwieg-ne,
Qui tiens le mon - de Dans le re-pos plon-
du hältst die Wel - ten in Ru - he ein - ge -
rinf.
p
perdendo – – – – – – cresc.
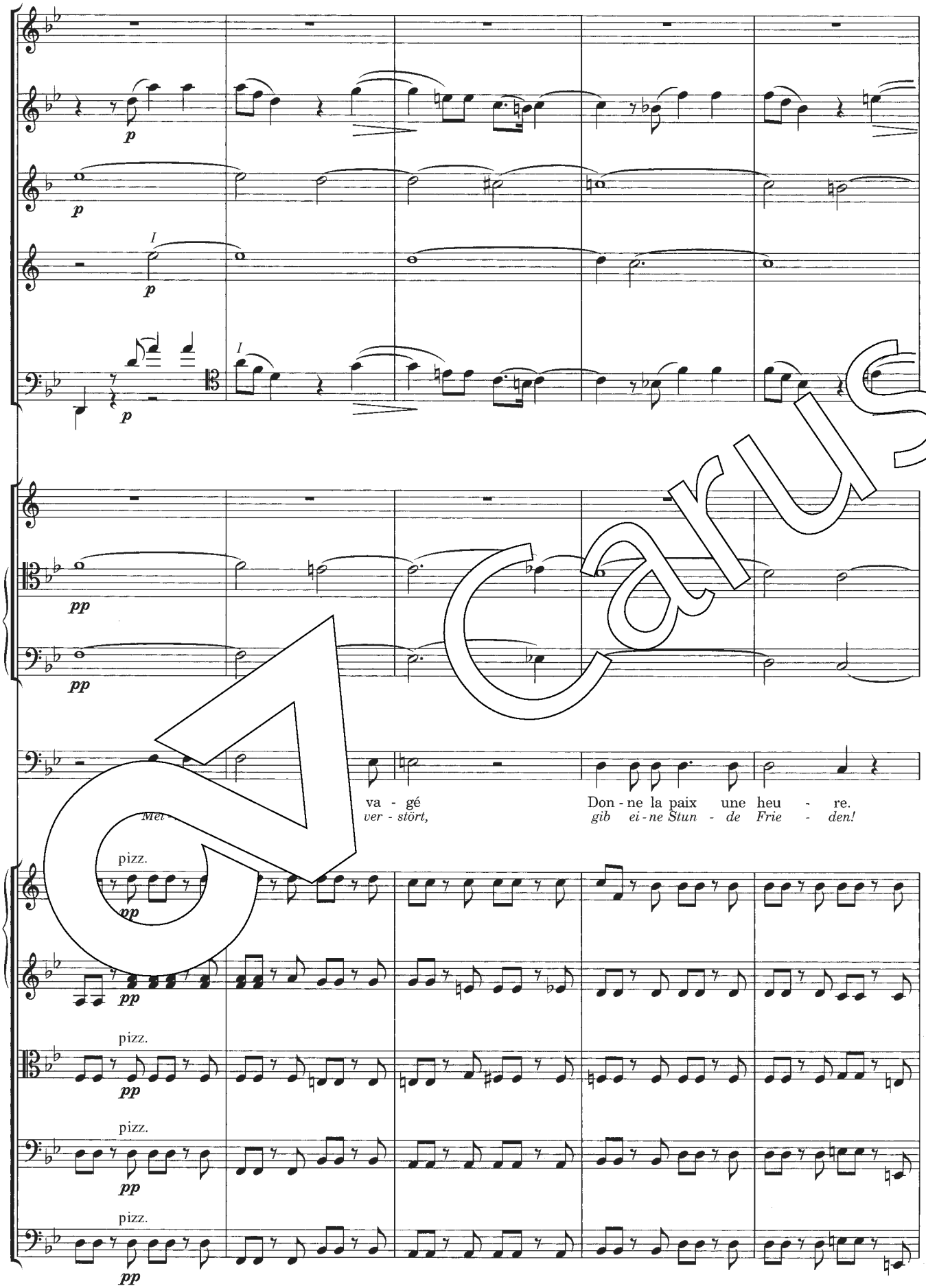
Carus


61
I
p
I
p
p
A - n sein ra - va - gé Don - ne la paix une heu - re,
ver - stör - ten Geist gib ei - ne Stun - de Frie - den,
pp
pp
pp
pp
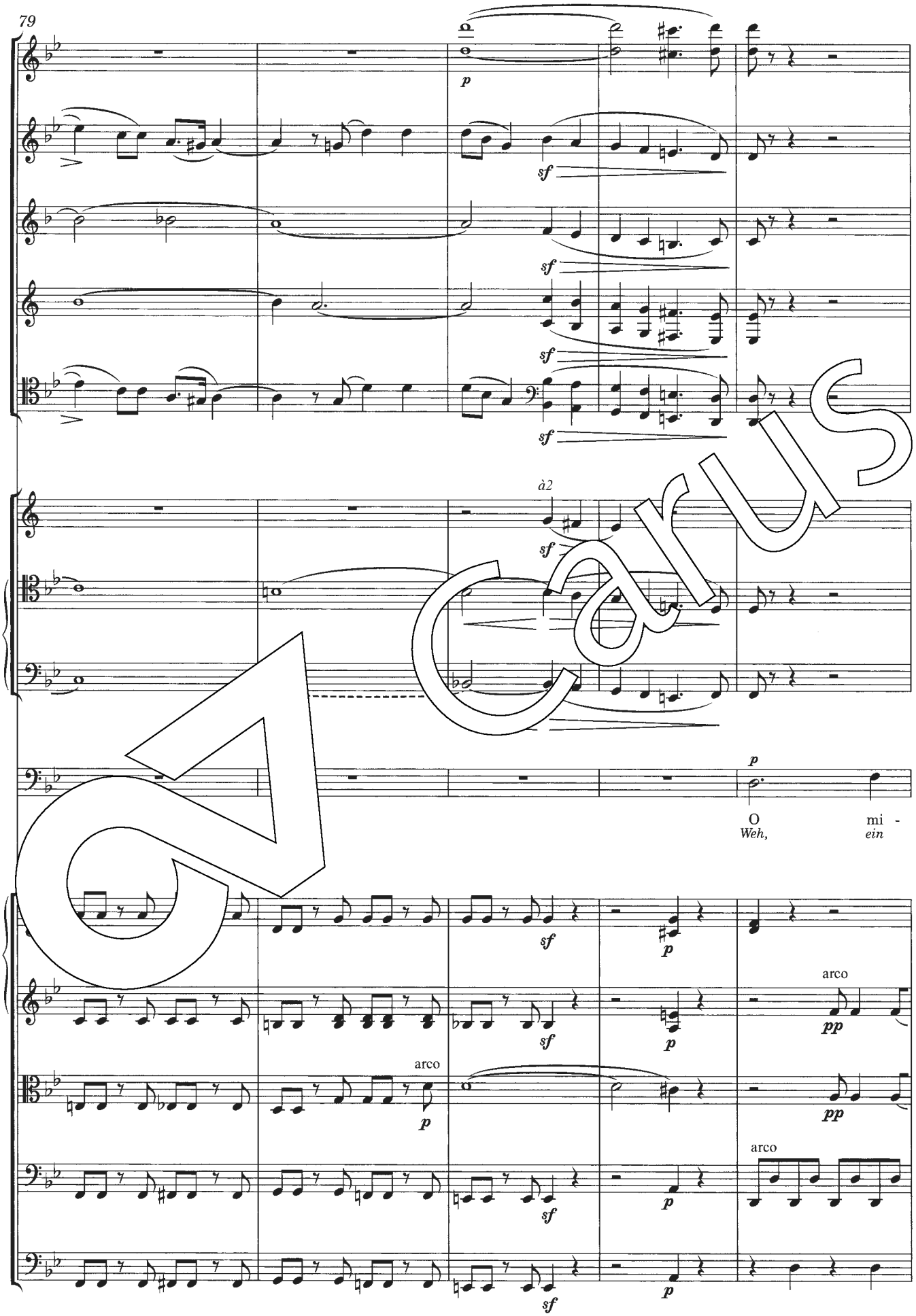
Carus


66
à2
sf
à2
cresc.
sf
p cresc. poco f
sf dim.
pp
à2
p
mf
p
mf
p
mf
ef - fleu hon front d'en-nuis char - gé!
brei m mein be - drück - tes Herz!
pp
sf dim.
pp
p
pp
sf dim.
pp
p
pp
sf dim.
pp
p
pp
sf dim.
pp
p
pp
sf dim.
pp
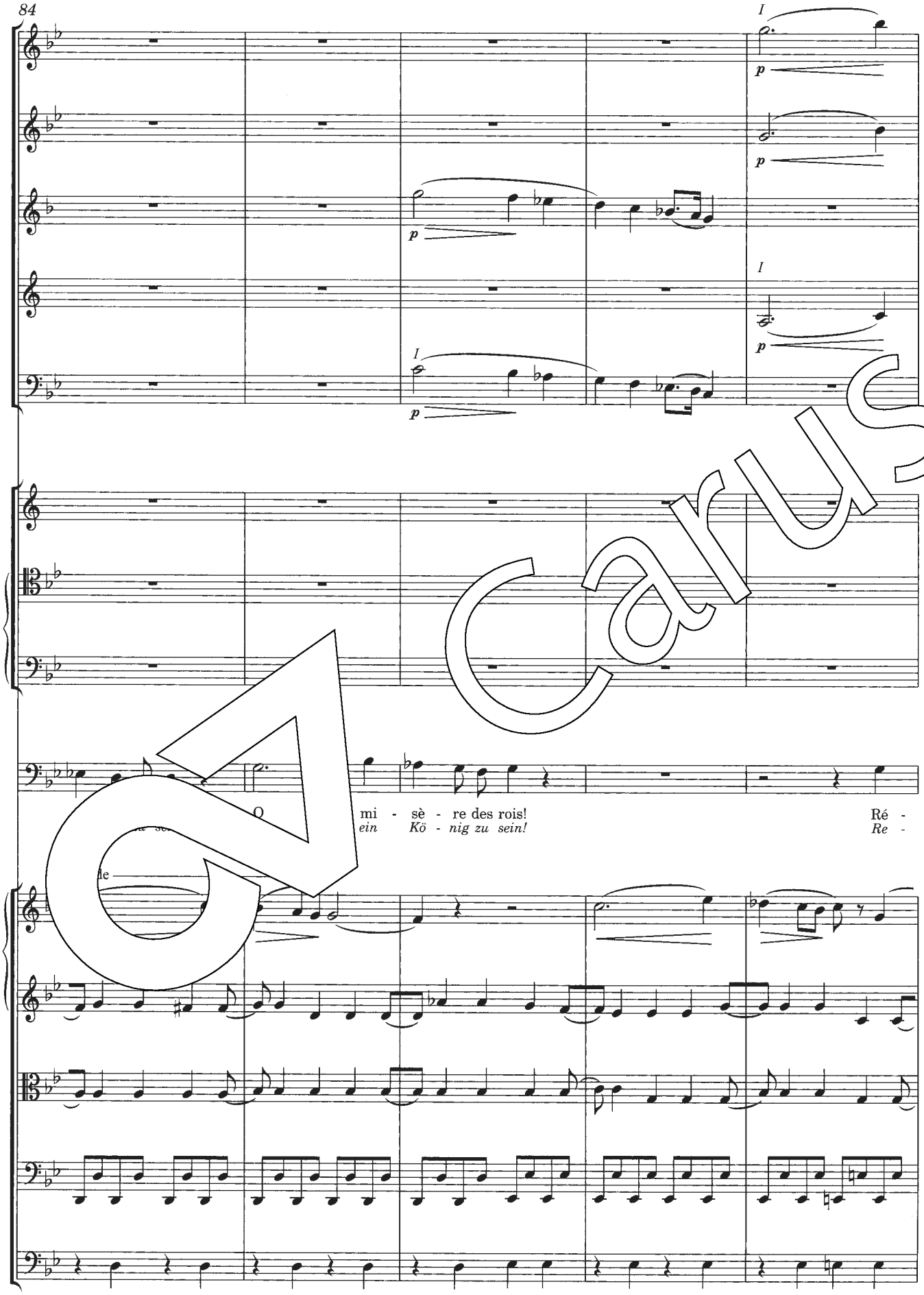
Carus


p
p
I
p
I
p
pp
pp
va - gé
ver - stört,
Don - ne la paix une heu - re.
gib ei - ne Stun - de Frie - den!
pizz.
pp
pp
pizz.
pp
pizz.
pp
pizz.
pp
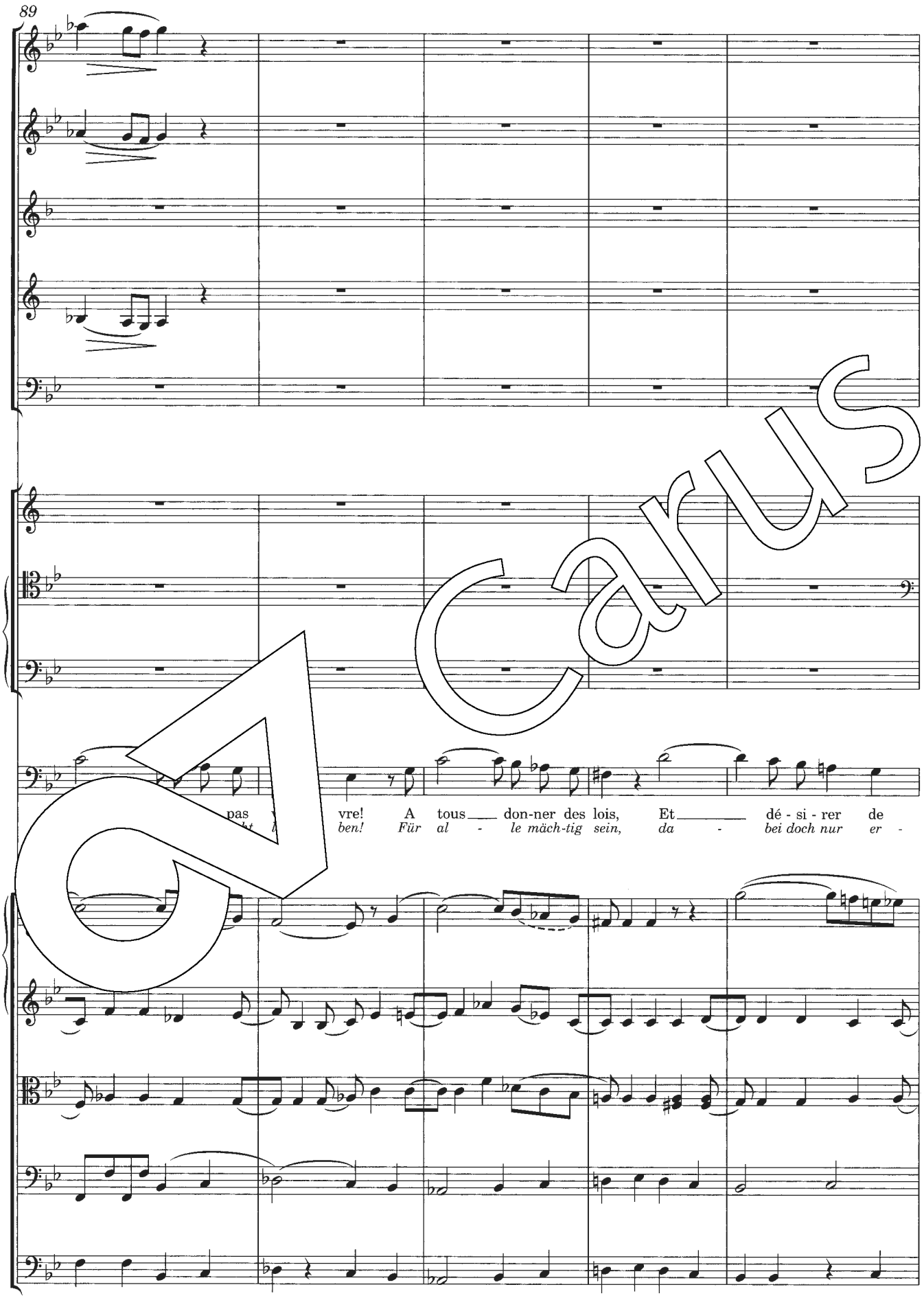
Carus


79
p
sf
sf
sf
sf
à2
sf
p
O mi -
Weh, ein
sf
p
arco
pp
sf
p
arco
p
pp
arco
sf
p
sf
p
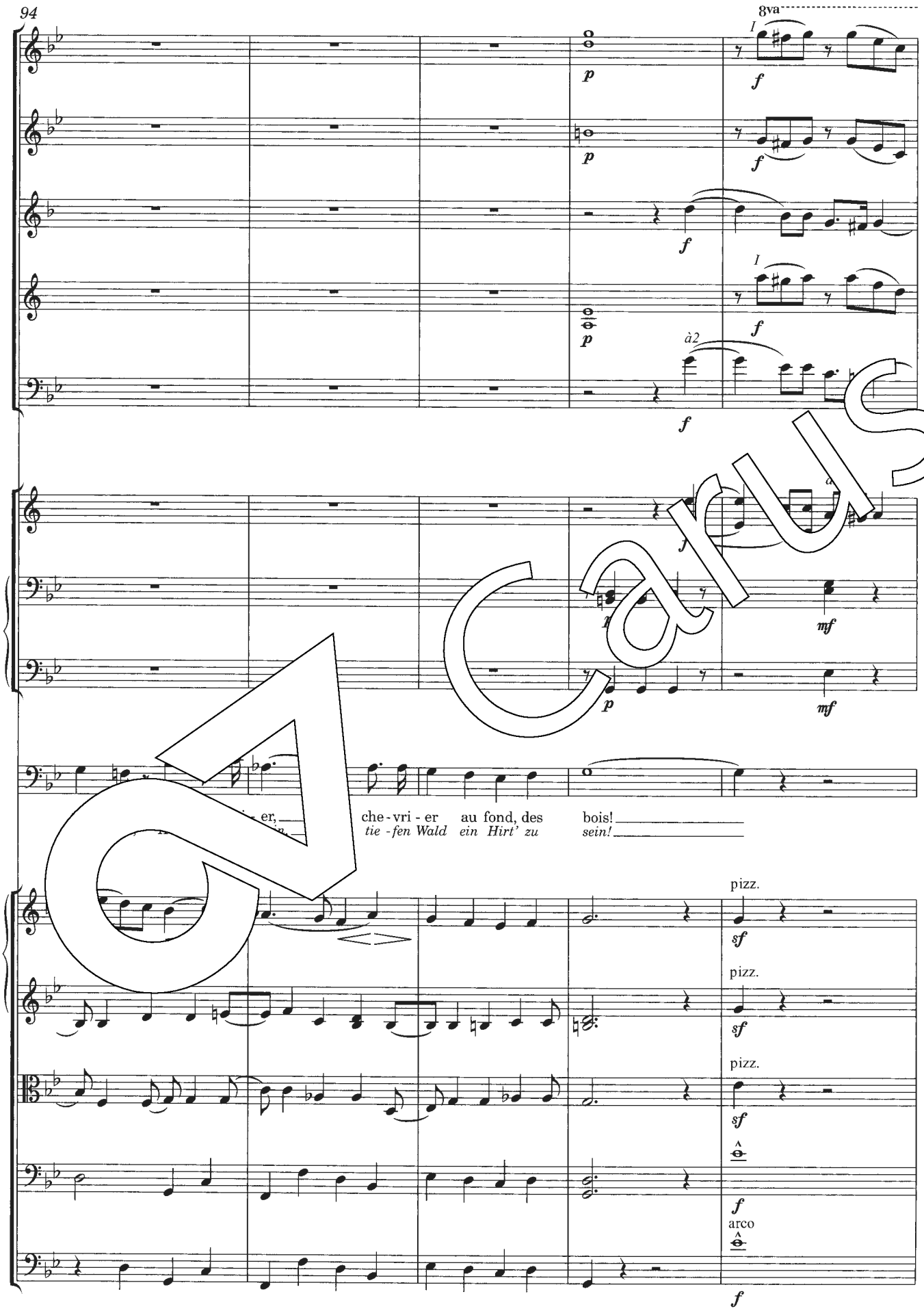
Carus
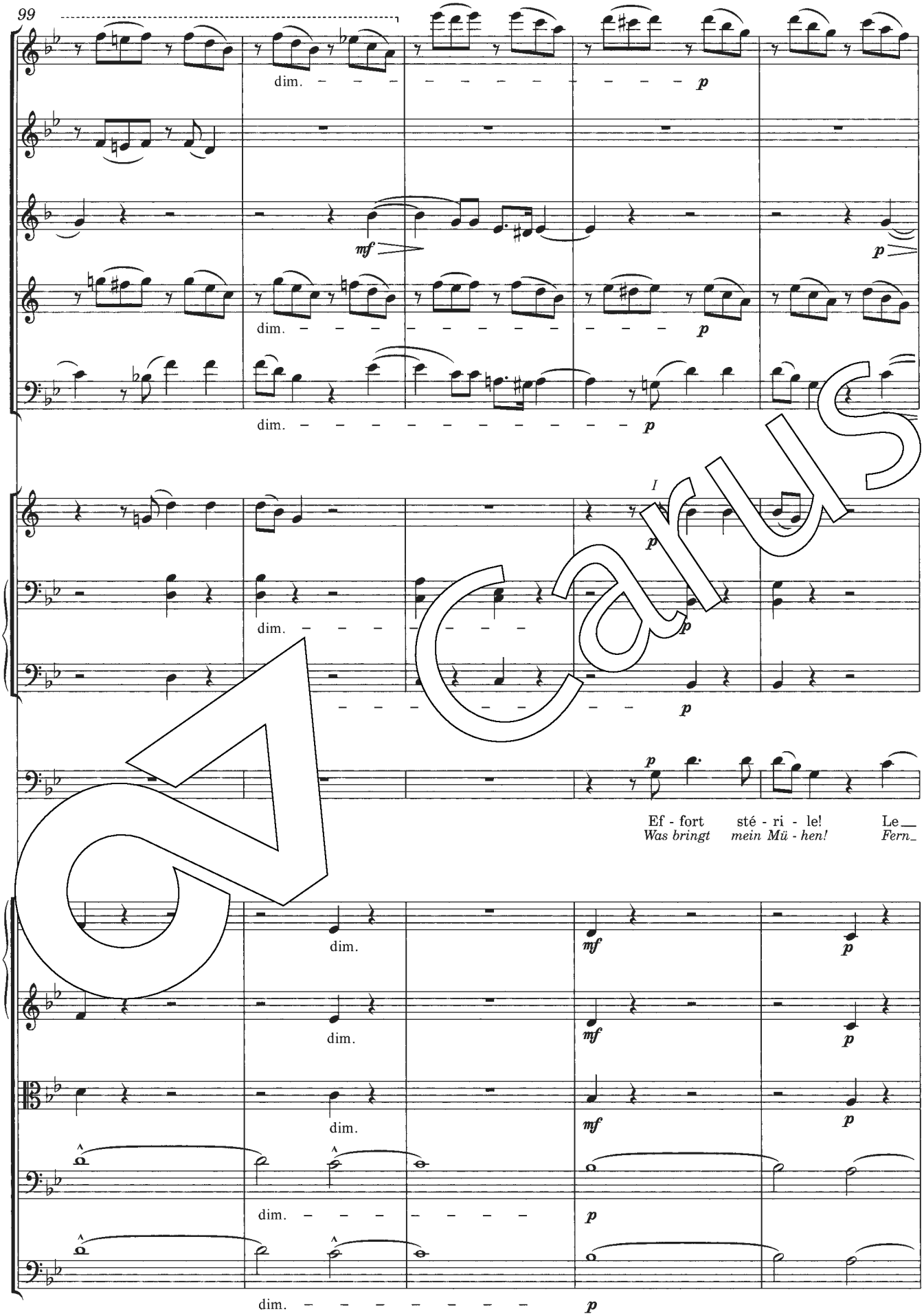


Carus


89
pas
vre! A tous don-ner des lois, Et dé - si - rer de
ben! Für al - le mäch-tig sein, da - bei doch nur er -
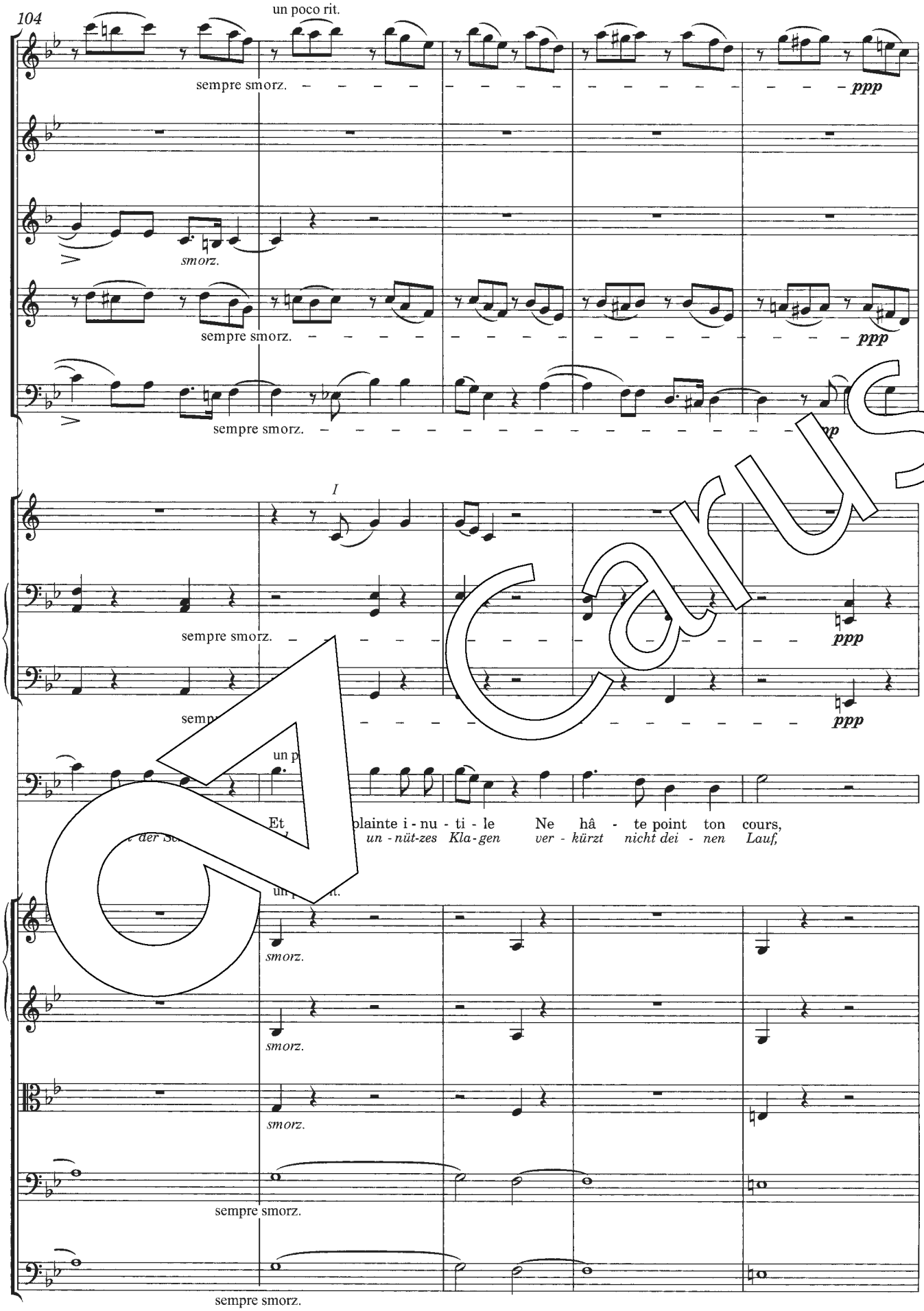
Carus


94
8va
I
p
f
à2
mf
che - vri - er au fond, des bois!
tie - fen Wald ein Hirt' zu sein!
pizz.
sf
arco
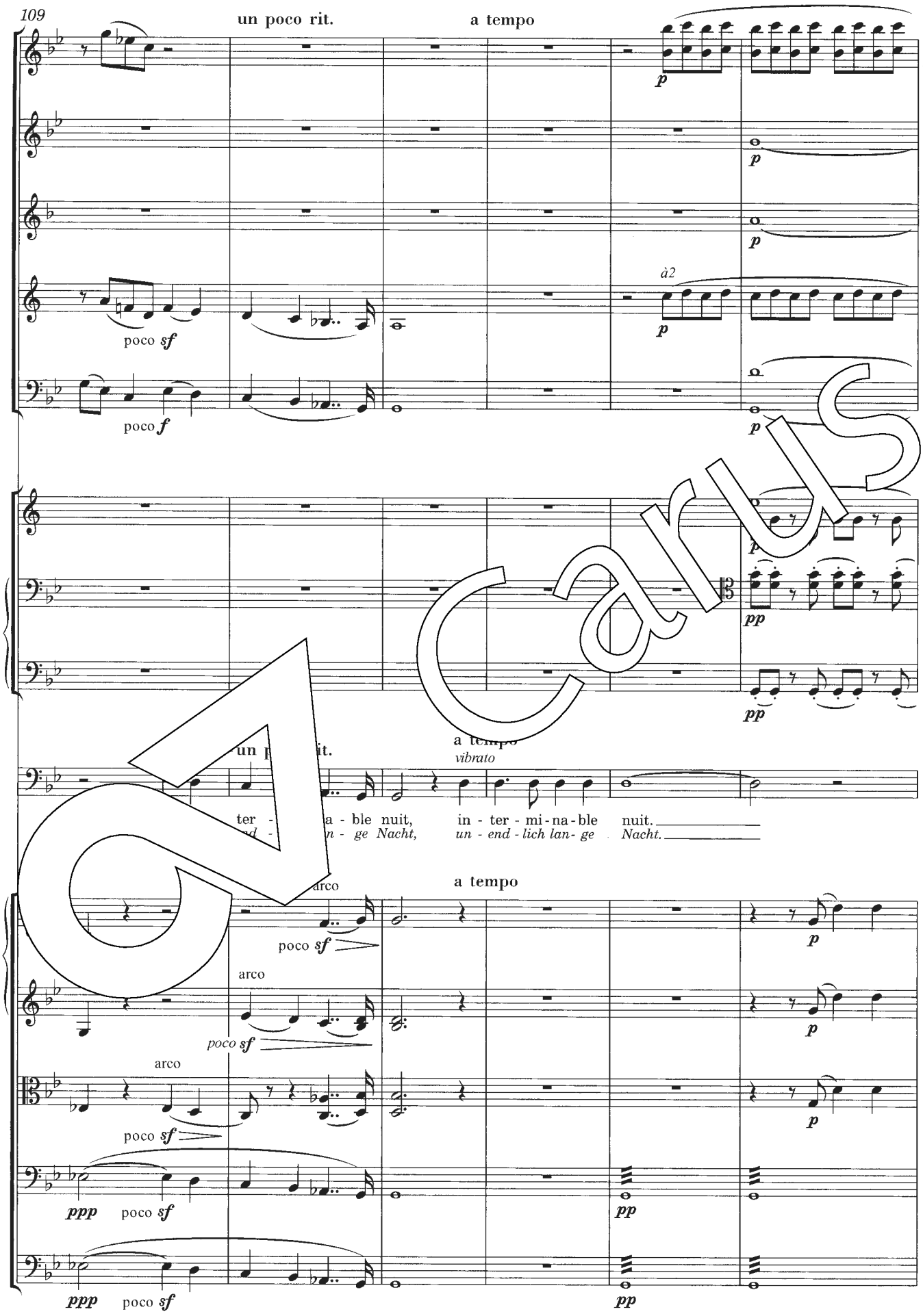
Carus


99
dim.
p
mf
dim.
p
dim.
p
I
p
dim.
p
p
Ef - fort sté - ri - le! Le__
Was bringt mein Mü - hen! Fern_
dim.
mf
p
dim.
mf
p
dim.
mf
p
dim.
p
dim.
p
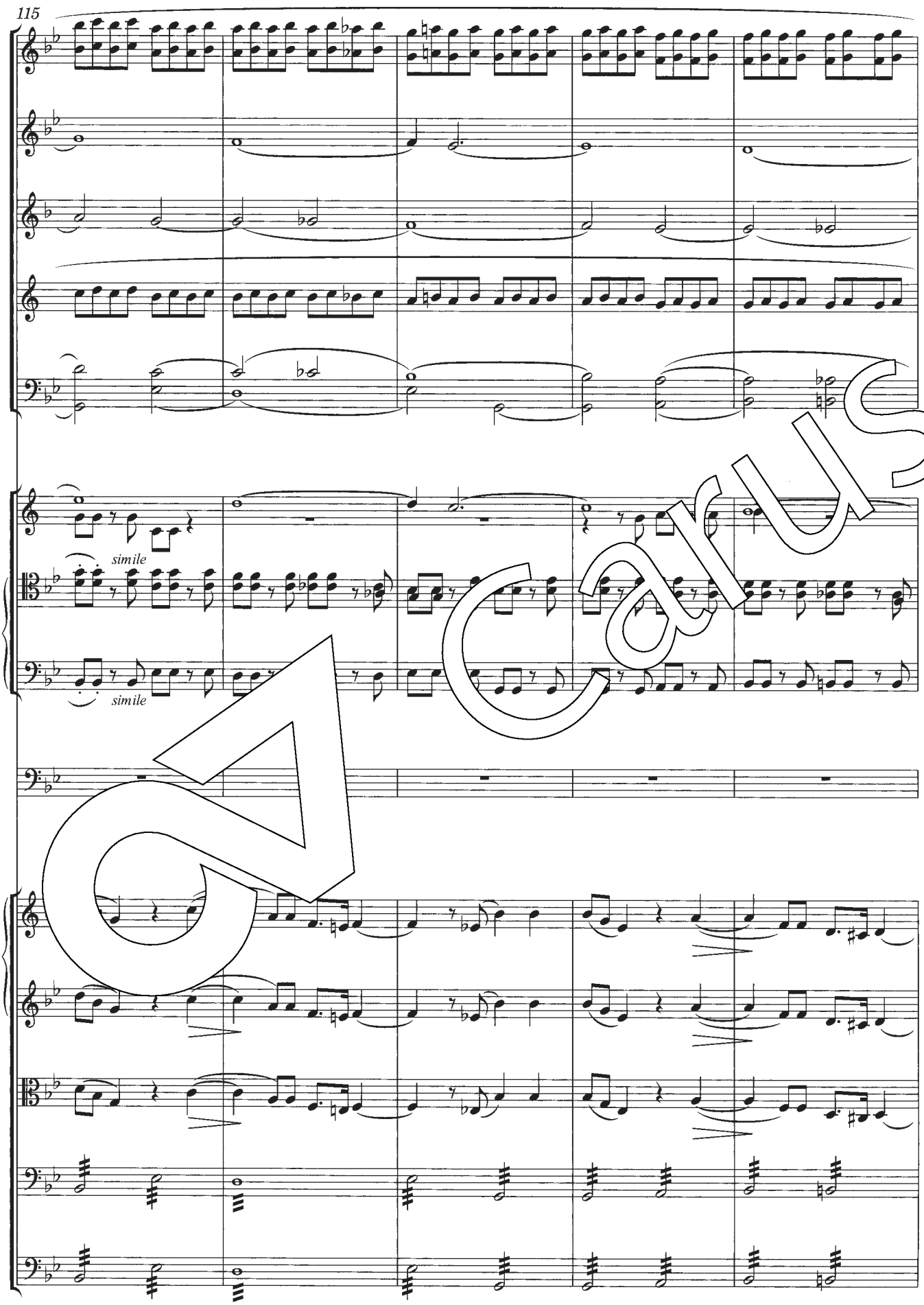
Carus


104
un poco rit.
sempre smorz.
ppp
smorz.
I
Et plainte i - nu - ti - le Ne hâ - te point ton cours,
un - nütz-es Kla - gen ver - kürzt nicht dei - nen Lauf,
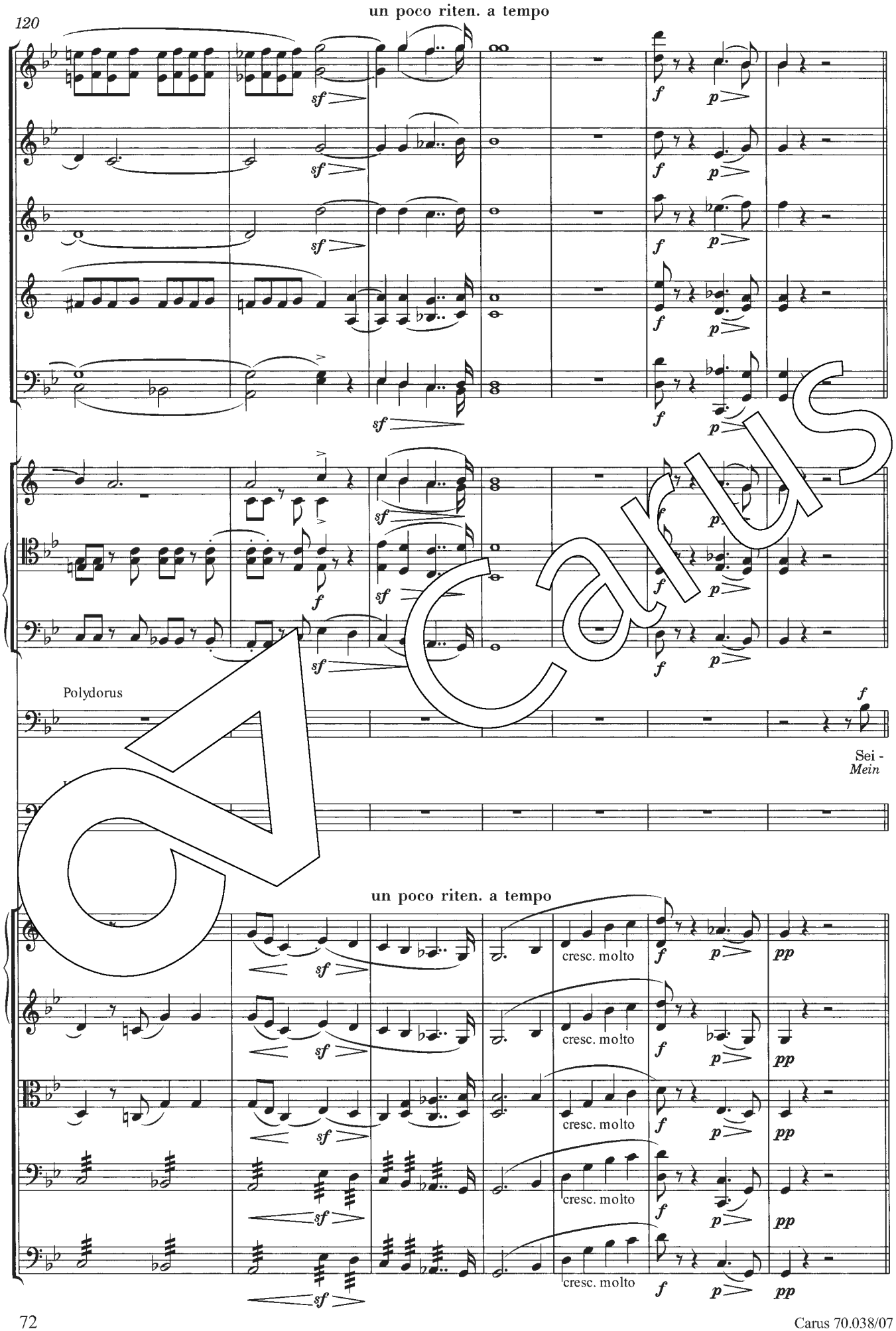
Carus


109
un poco rit.
a tempo
poco sf
poco f
à2
p
pp
ter - a - ble nuit, in - ter - mi - na - ble nuit.
n - ge Nacht, un - end - lich lan - ge Nacht.
vibrato
arco
poco sf
ppp
poco sf

Carus
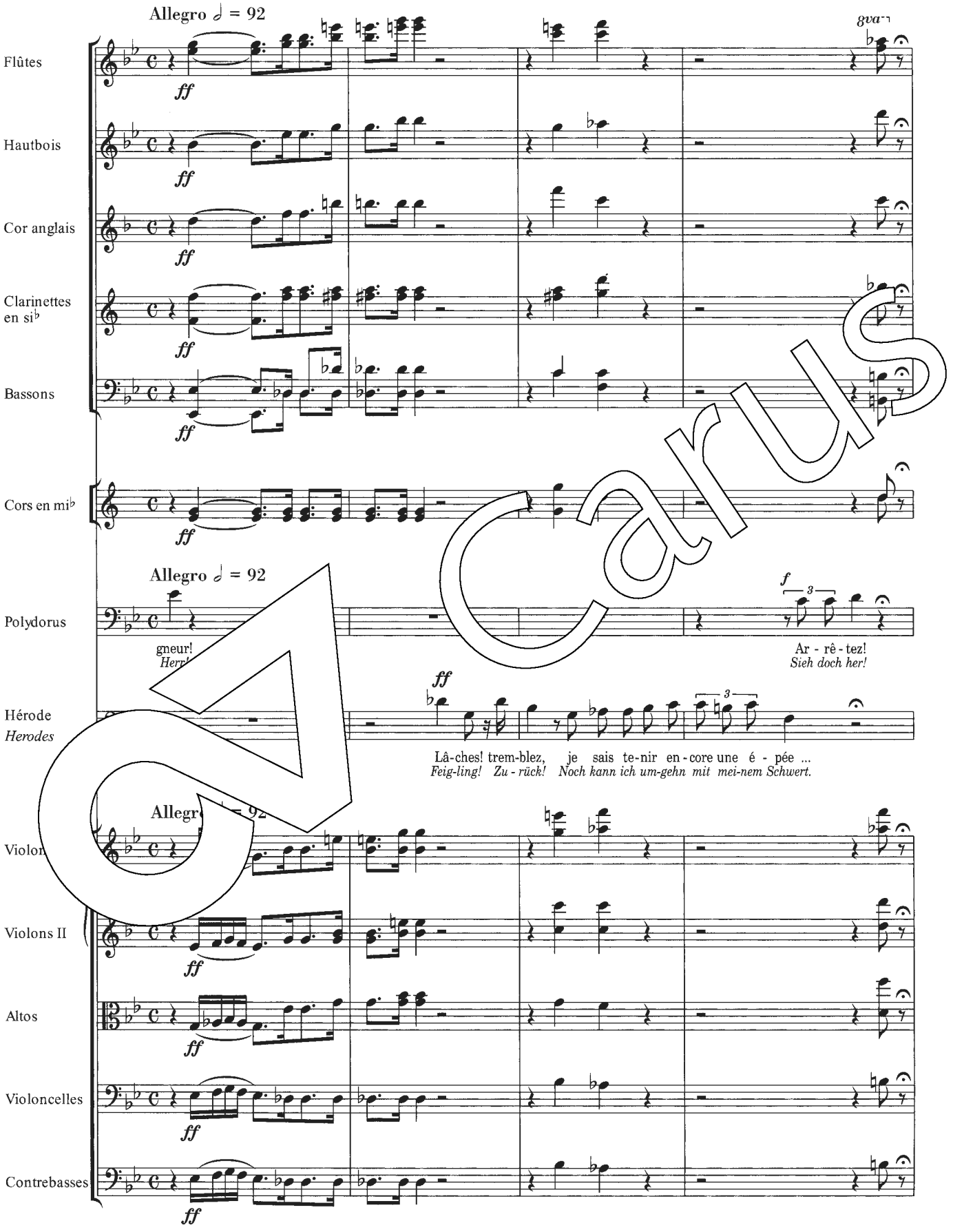


Carus


120
un poco riten. a tempo
Polydorus
Sei -
Mein
un poco riten. a tempo
cresc. molto
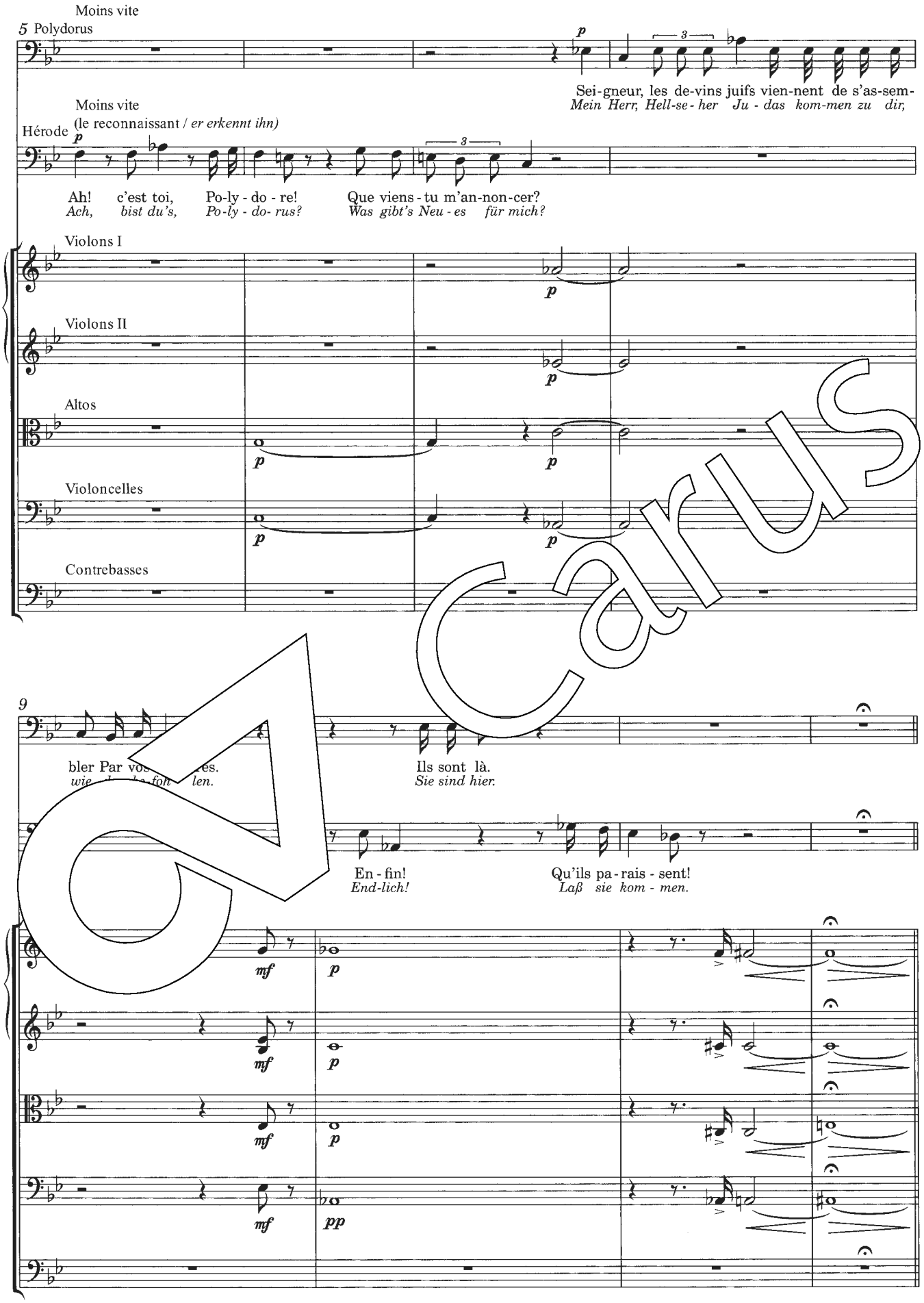
Carus

Scène 3

4. Polydorus et Hérode – *Polydorus und Herodes*



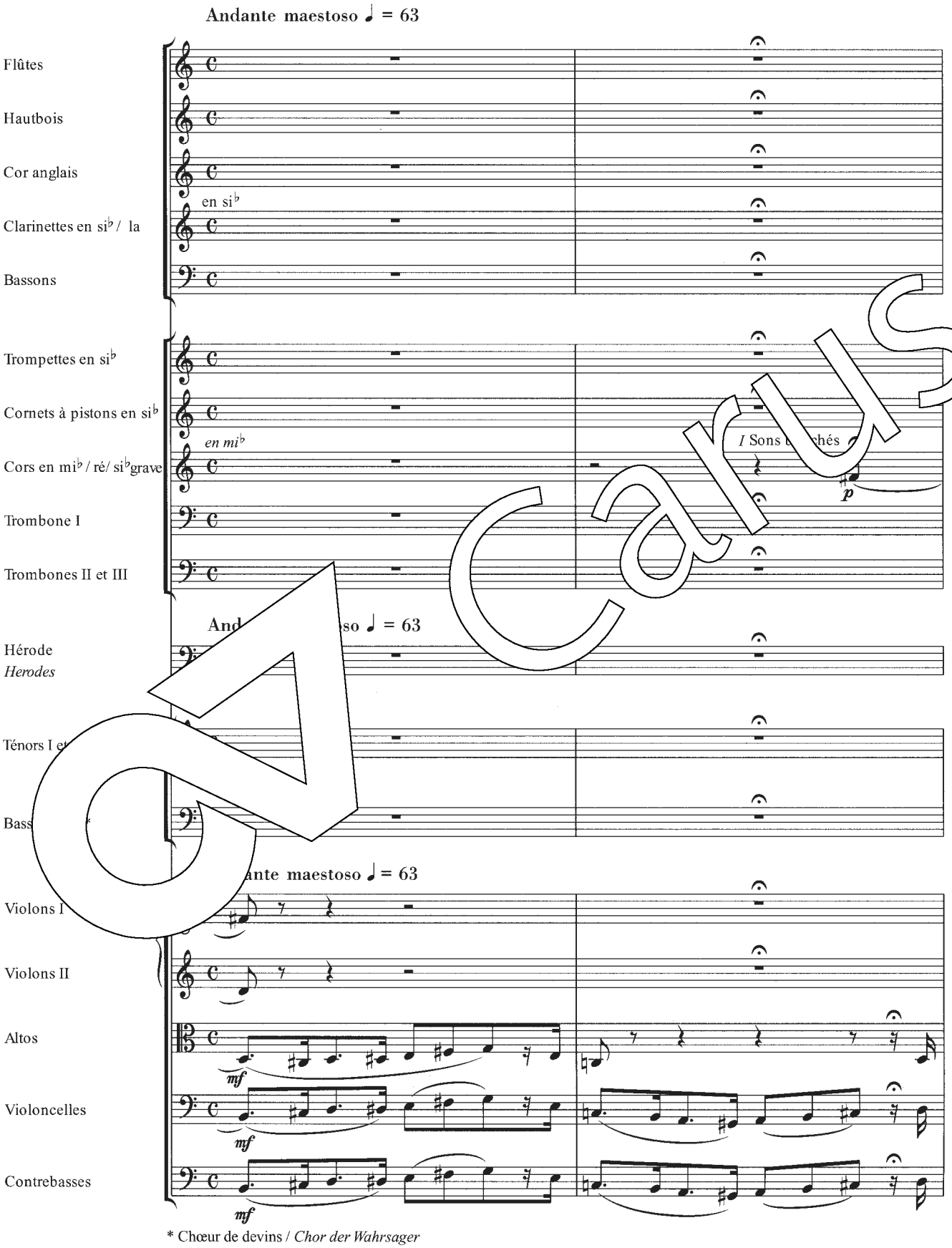
Carus


Moins vite
5 Polydorus
Sei-gneur, les de-vins juifs vien-nent de s'as-sem-
Mein Herr, Hell-se-her Ju-das kom-men zu dir,
Moins vite
(le reconnaissant / er erkennt ihn)
Hérode
Ah! c'est toi, Po-ly-do-re! Que viens-tu m'an-non-cer?
Ach, bist du's, Po-ly-do-rus? Was gibt's Neu-es für mich?
Violons I
Violons II
Altos
Violoncelles
Contrebasses
9
bler Par vos es.
wie len.
Ils sont là.
Sie sind hier.
En-fin!
End-lich!
Qu'ils pa-rais-sent!
Laß sie kom-men.

Carus
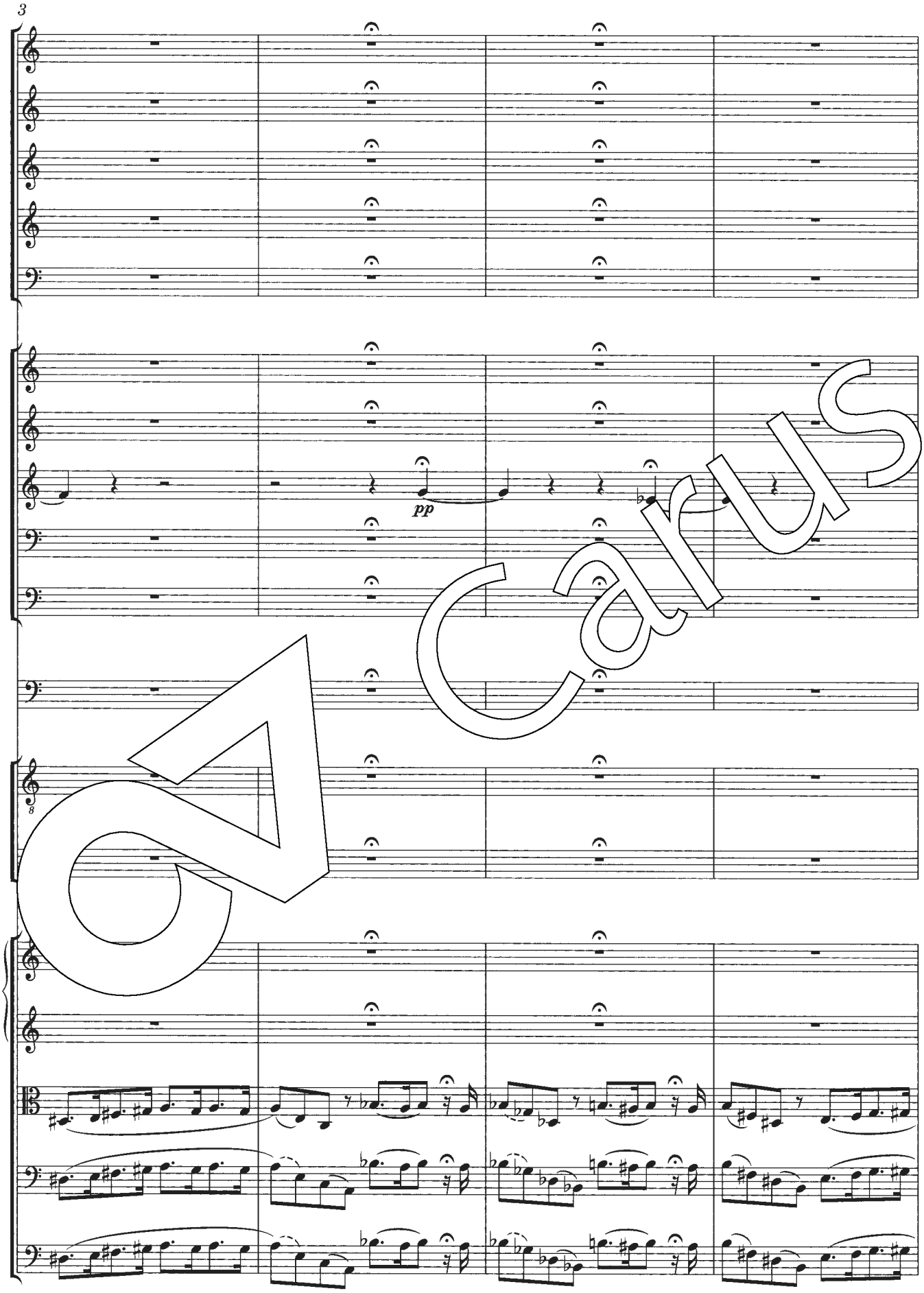
Scène 4

5. Scène et chœur de devins / *Szene und Chor der Wahrsager*
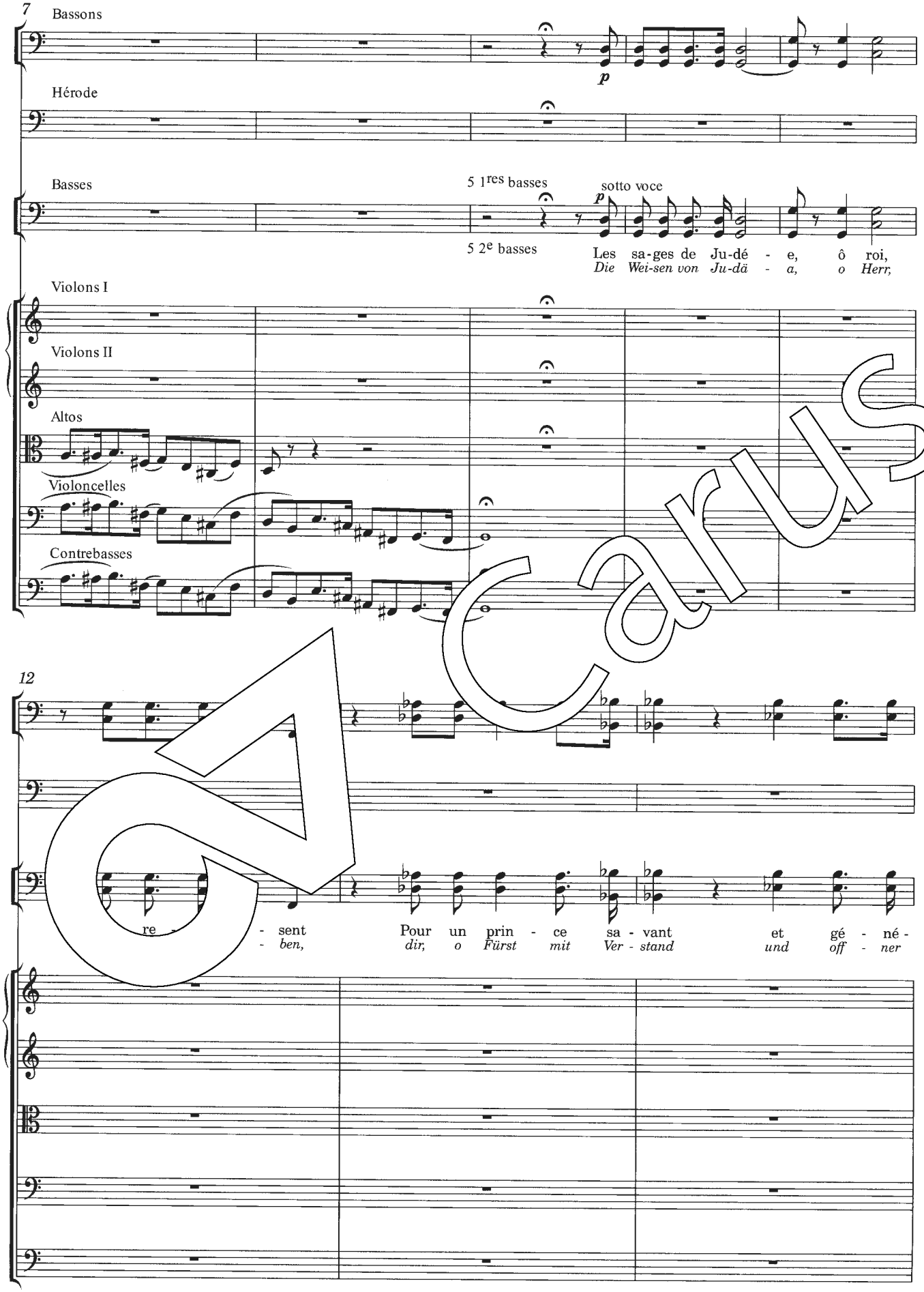


* Chœur de devins / *Chor der Wahrsager*
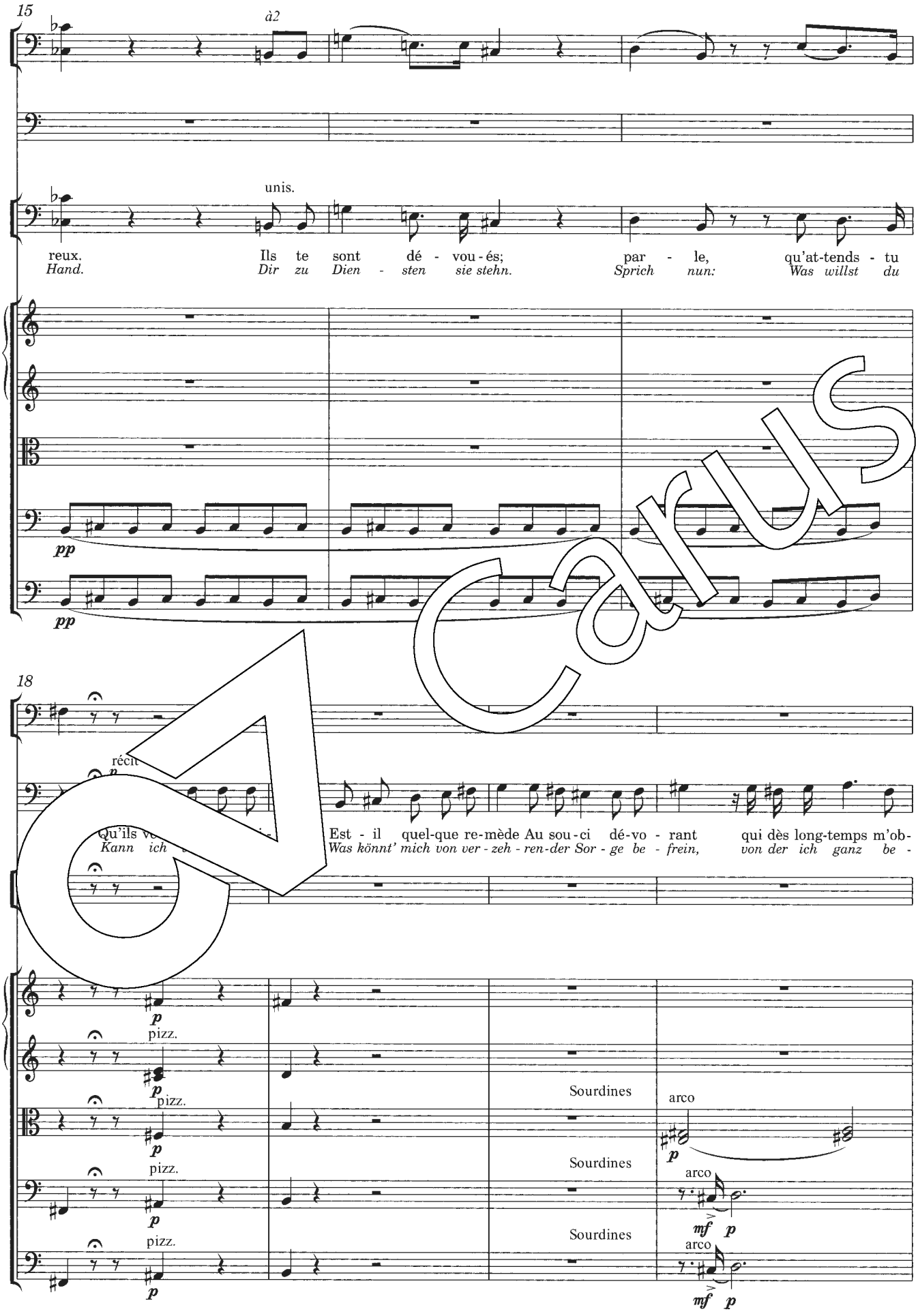
Carus
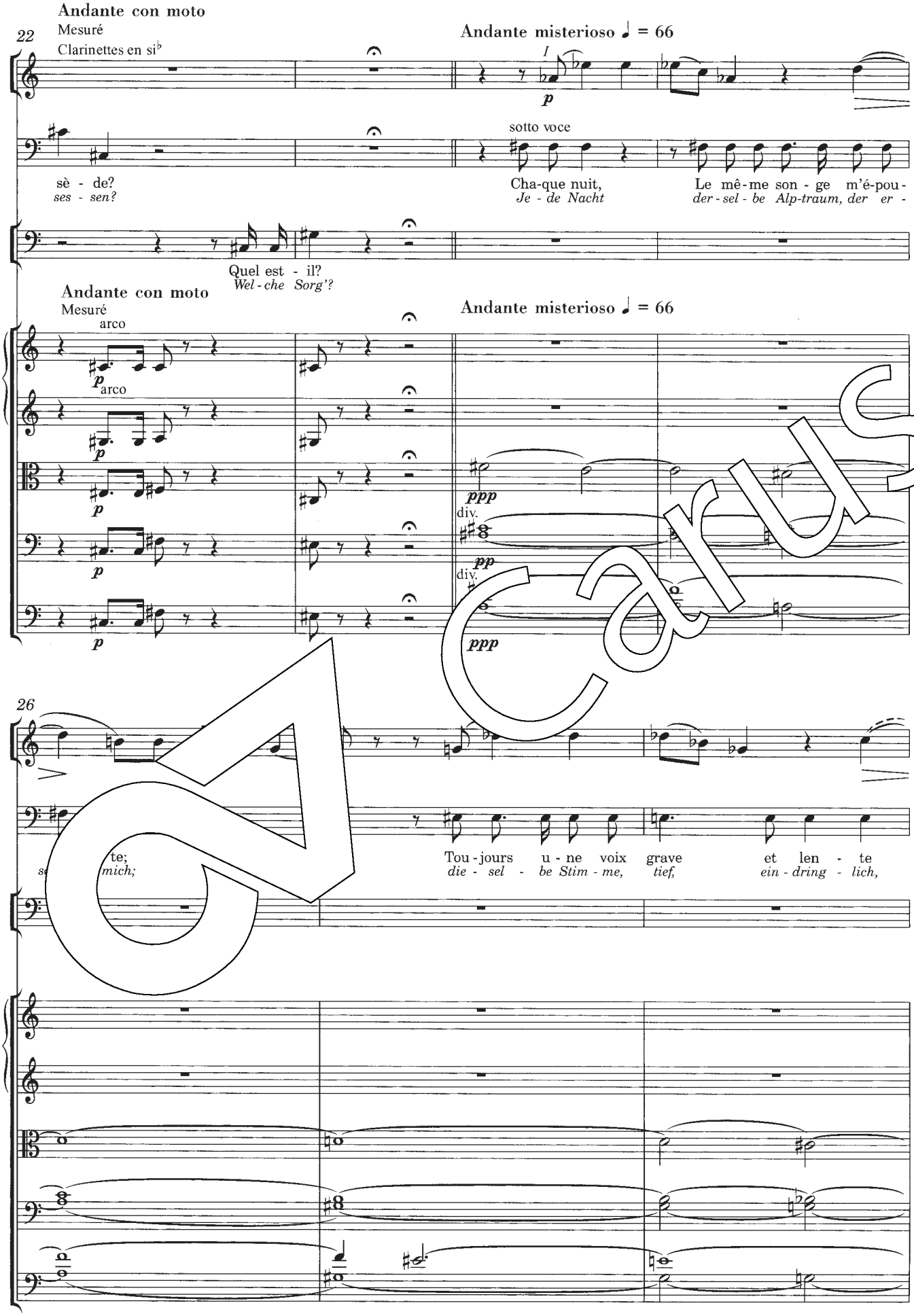


Carus


7
Bassons
Hérode
Basses
5 1res basses
5 2e basses
sotto voce
Les sa-ges de Ju-dé - e, ô roi,
Die Wei-sen von Ju-dä - a, o Herr,
Violons I
Violons II
Altos
Violoncelles
Contrebasses
12
re - sent
- ben,
Pour un prin - ce sa - vant et gé - né -
dir, o Fürst mit Ver - stand und off - ner
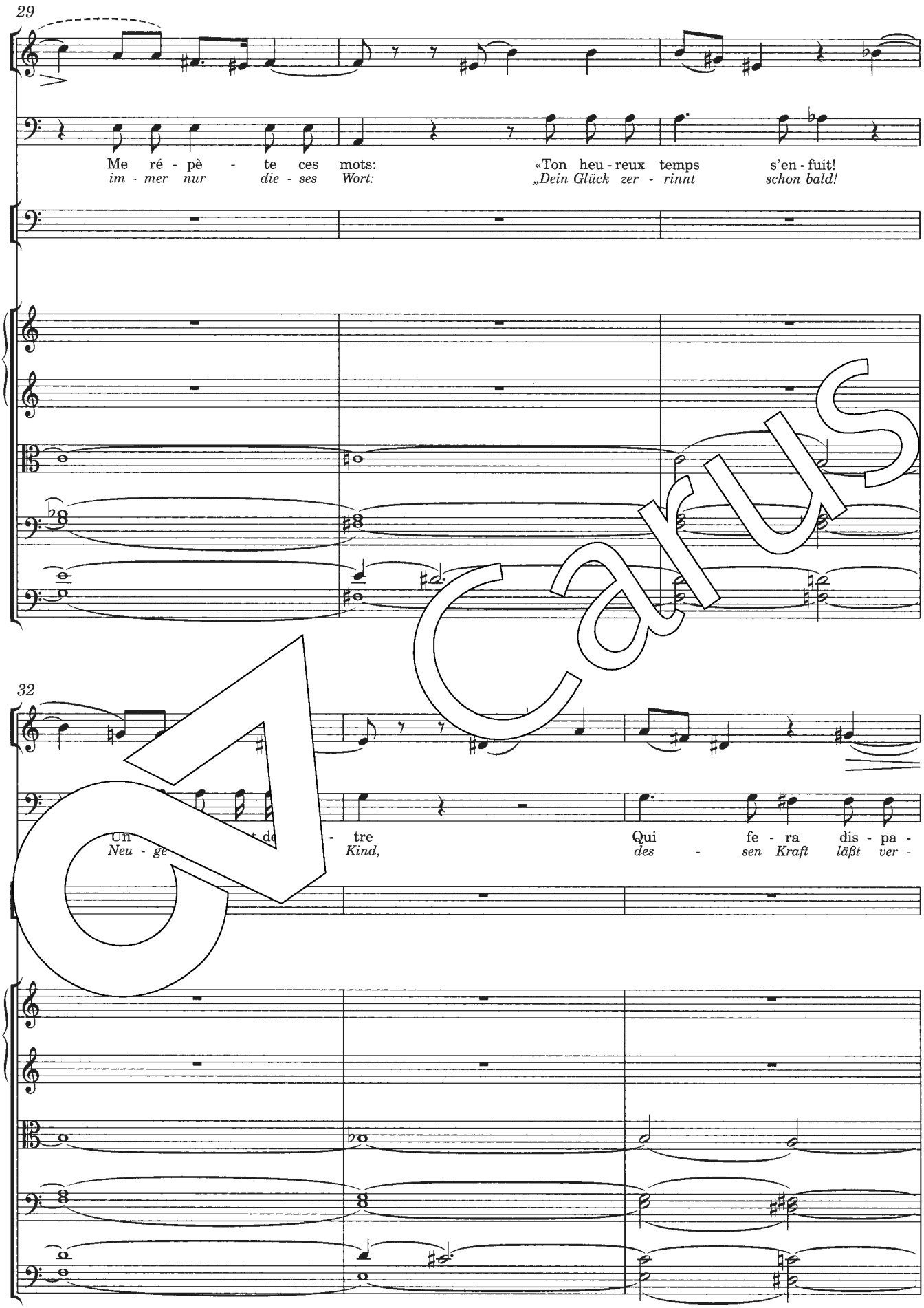
Carus


15
à2
unis.
reux.
Hand.
Ils te sont dé - vou - és;
Dir zu Dien - sten sie stehn.
par - le,
Sprich nun:
qu'at-tends - tu
Was willst du
pp
pp
18
récit
p
Qu'ils ve
Kann ich
Est - il quel-que re-mède Au sou-ci dé-vo - rant
Was könnt' mich von ver - zeh - ren-der Sor - ge be - frein,
qui dès long-temps m'ob-
von der ich ganz be -
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
Sourdines
Sourdines
Sourdines
arco
p
arco
mf p
arco
mf p
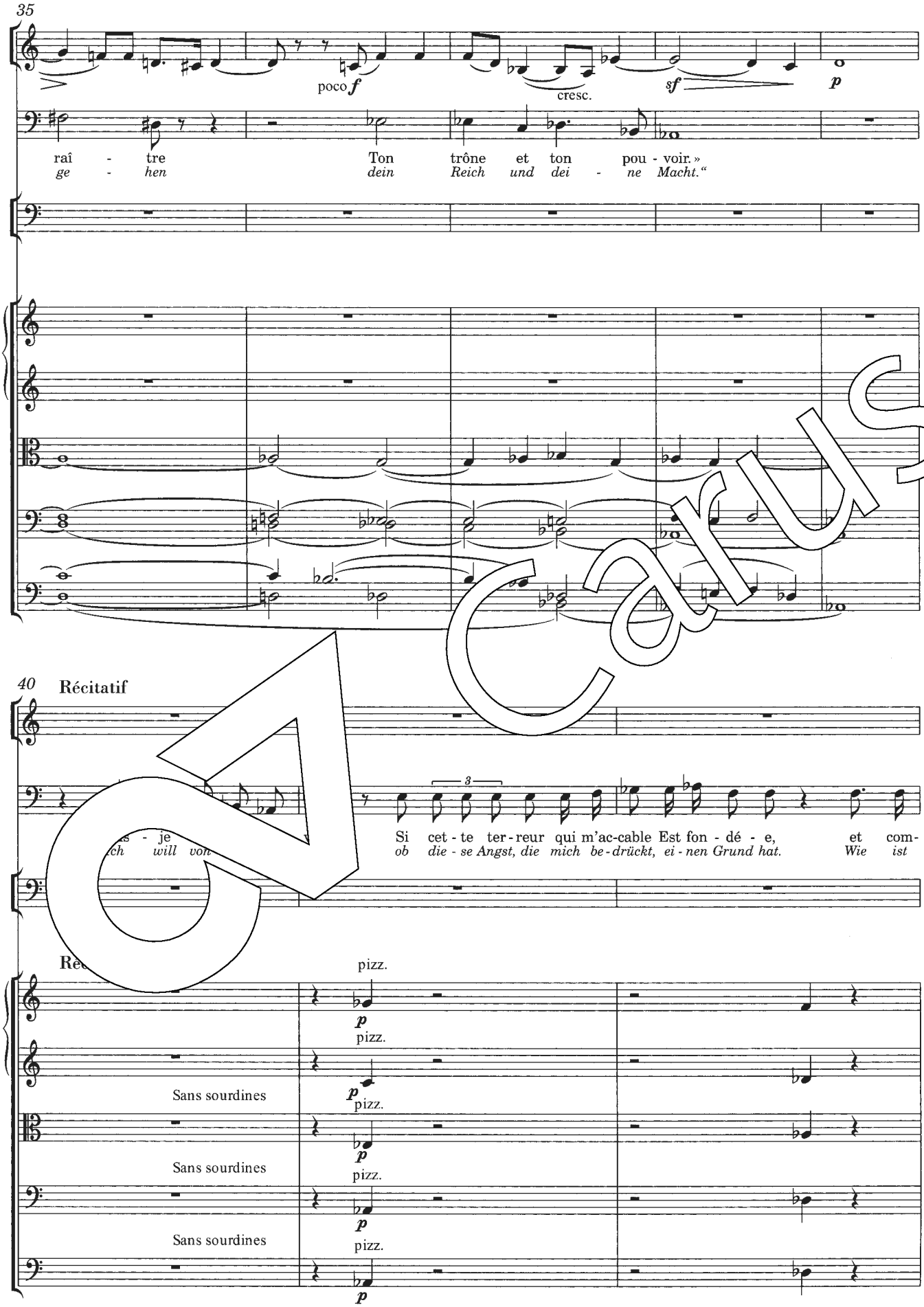
Carus


Andante con moto
Mesuré
Clarinettes en si♭
22
Andante misterioso ♩ = 66
I
p
sotto voce
sè - de?
ses - sen?
Cha-que nuit,
Je - de Nacht
Le mê-me son - ge m'é-pou-
der - sel - be Alp-traum, der er -
Quel est - il?
Wel - che Sorg'?
Andante con moto
Mesuré
arco
Andante misterioso ♩ = 66
p
arco
ppp
div.
pp
div.
ppp
26
te;
mich;
Tou - jours u - ne voix grave et len - te
die - sel - be Stim - me, tief, ein - dring - lich,
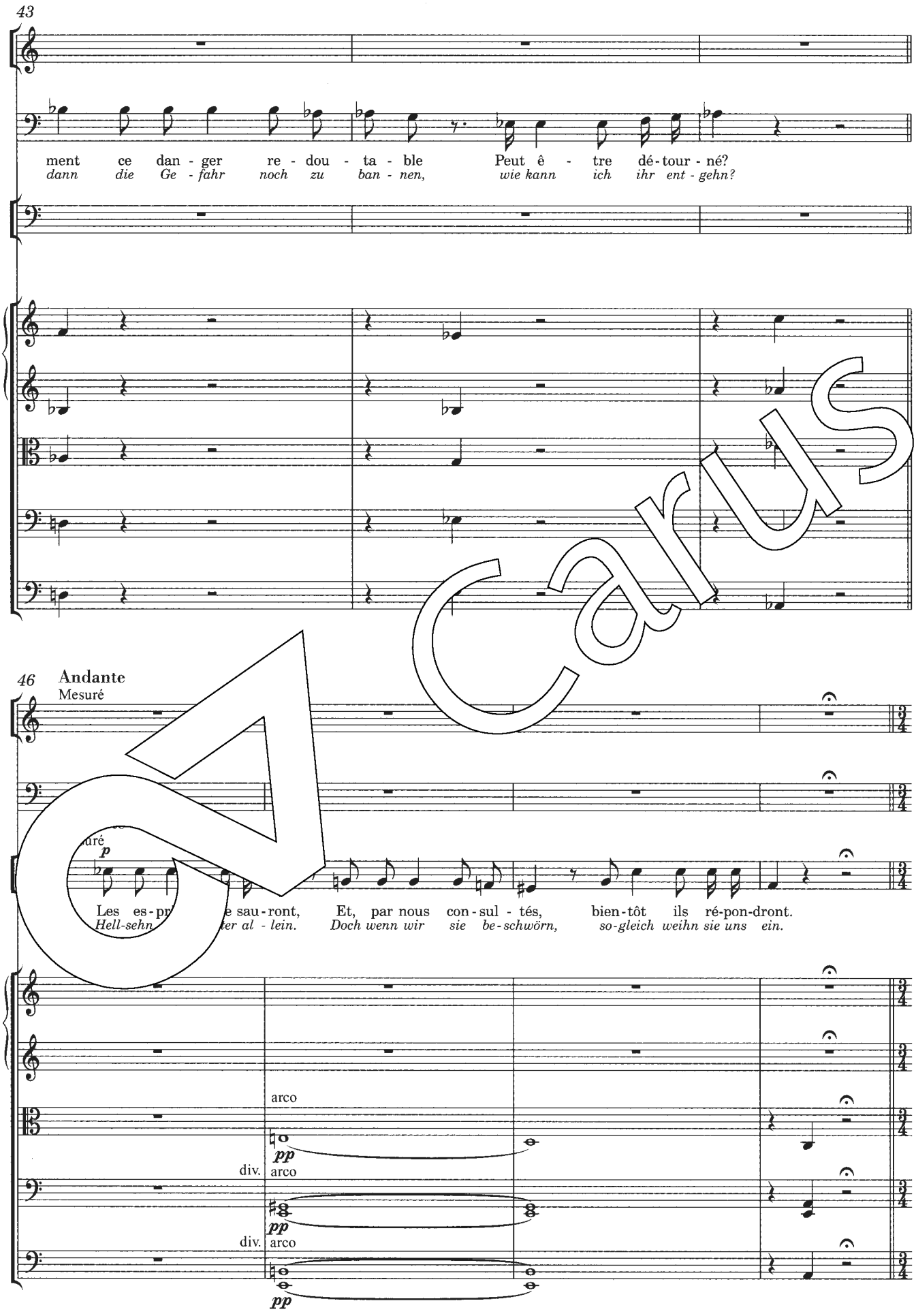
Carus


29
Me ré - pè - te ces mots: «Ton heu - reux temps s'en - fuit!
im - mer nur die - ses Wort: „Dein Glück zer - rinnt schon bald!
32
Un - tre Qui fe - ra dis - pa -
Neu - ge- Kind, des - sen Kraft läßt ver -

Carus
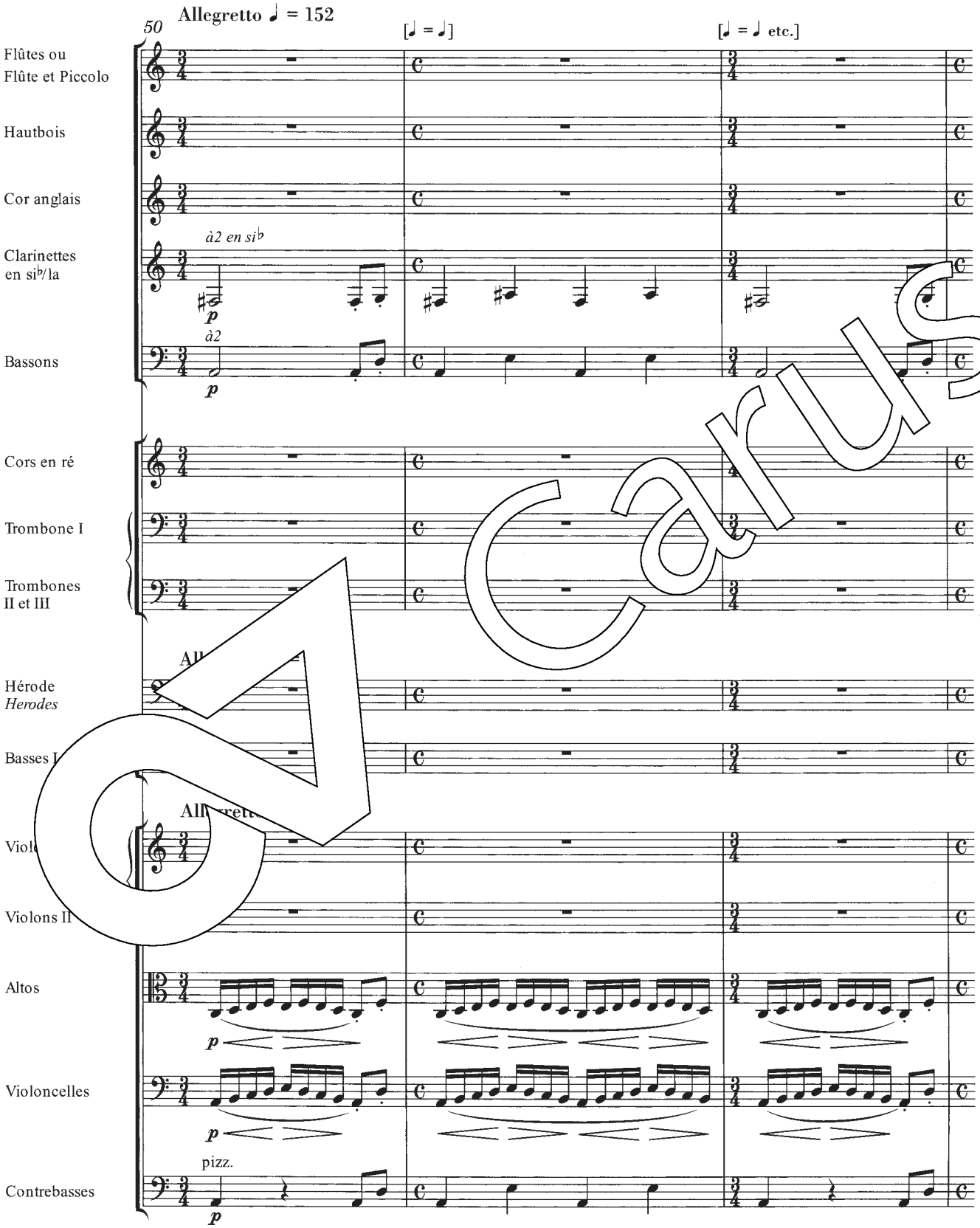

35
poco f
cresc.
sf
p
raî - tre
ge - hen
Ton trône et ton pou - voir.»
dein Reich und dei - ne Macht.“
40 Récitatif
Si cet - te ter - reur qui m'ac-cable Est fon - dé - e, et com-
ob die - se Angst, die mich be - drückt, ei - nen Grund hat. Wie ist
pizz.
Sans sourdines
Sans sourdines
Sans sourdines

Carus
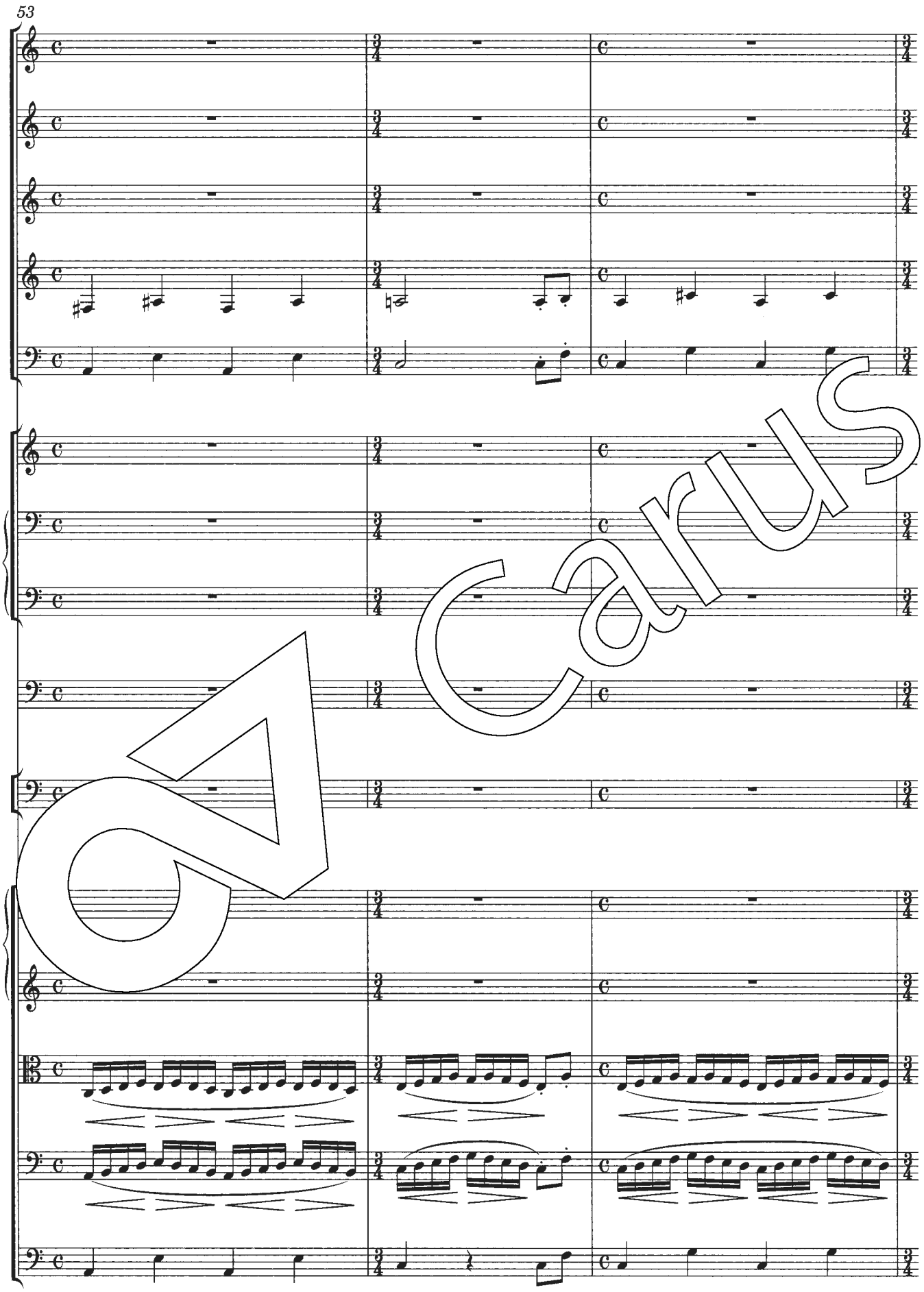

43
ment ce dan - ger re - dou - ta - ble Peut ê - tre dé - tour - né?
dann die Ge - fahr noch zu ban - nen, wie kann ich ihr ent - gehn?
46 Andante
Mesuré
p
Les es - pr e sau - ront, Et, par nous con - sul - tés, bien - tôt ils ré - pon - dront.
Hell - sehn er al - lein. Doch wenn wir sie be - schwörn, so - gleich weihn sie uns ein.
arco
pp
div.
arco
pp
div.
arco
pp

Carus
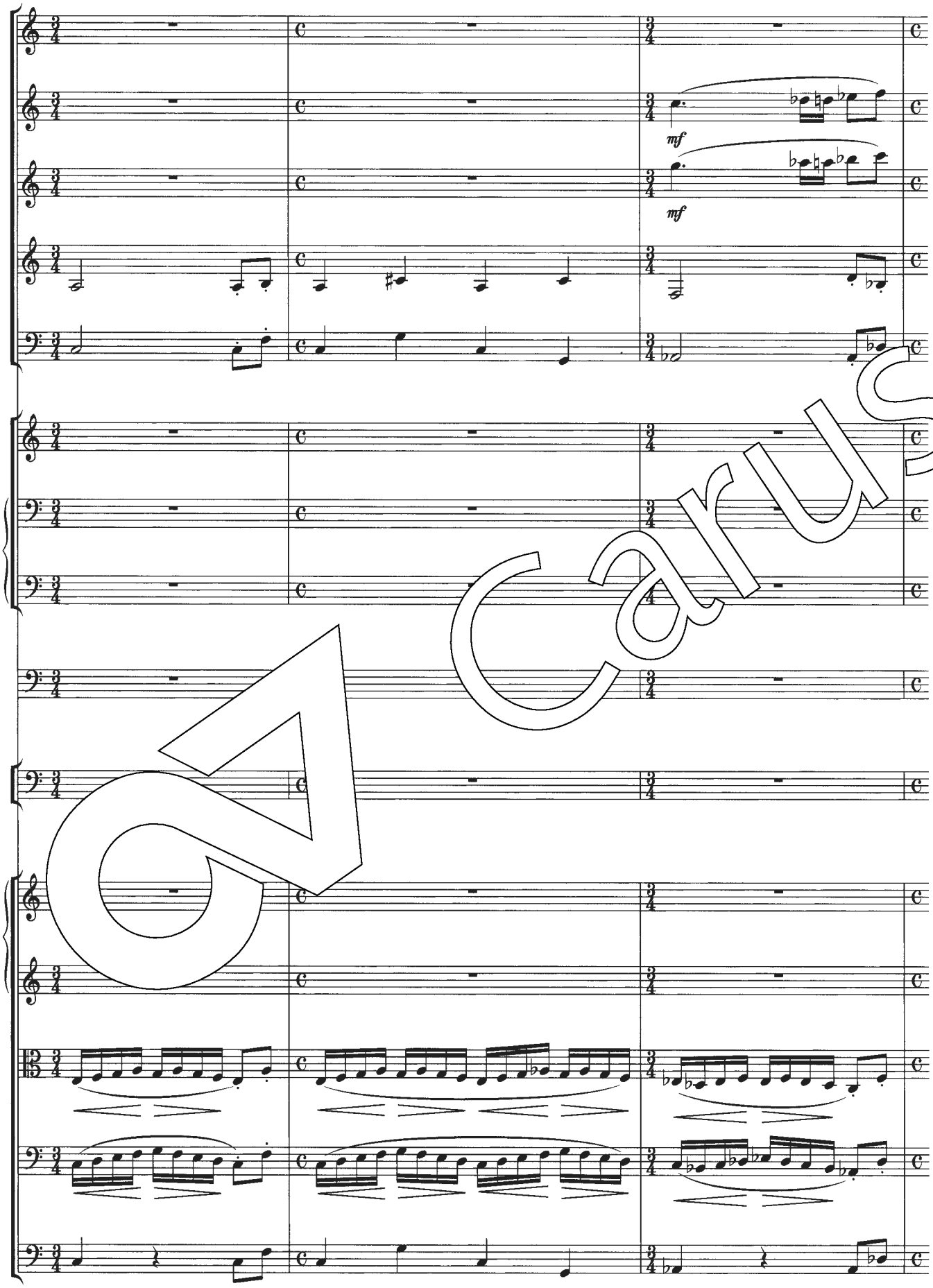
Les devins font des évolutions cabalistiques et procèdent à la conjuration.
Die Wahrsager vollführen kabbalistische Bewegungen und fahren mit der Geisterbeschwörung fort.
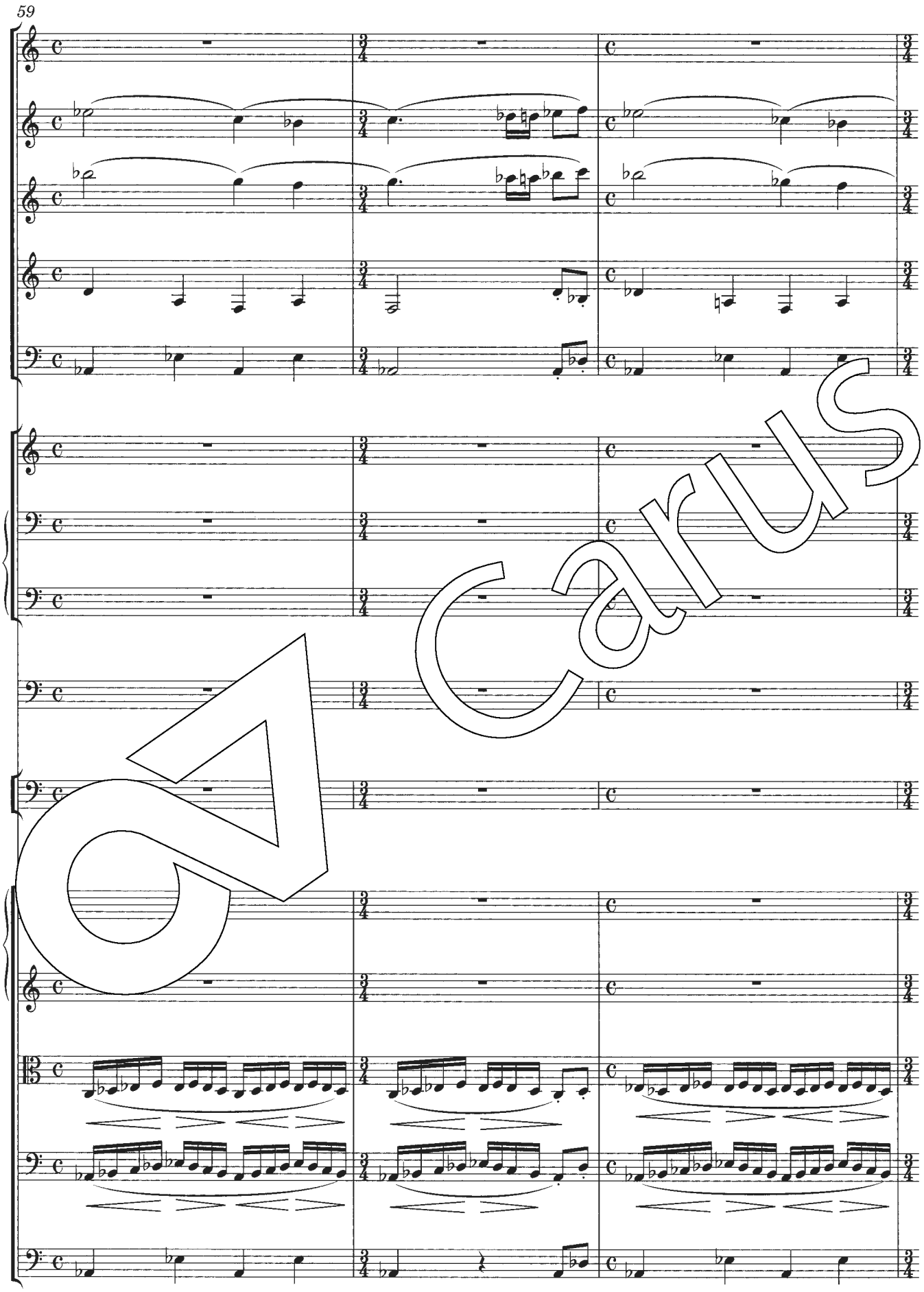


Carus
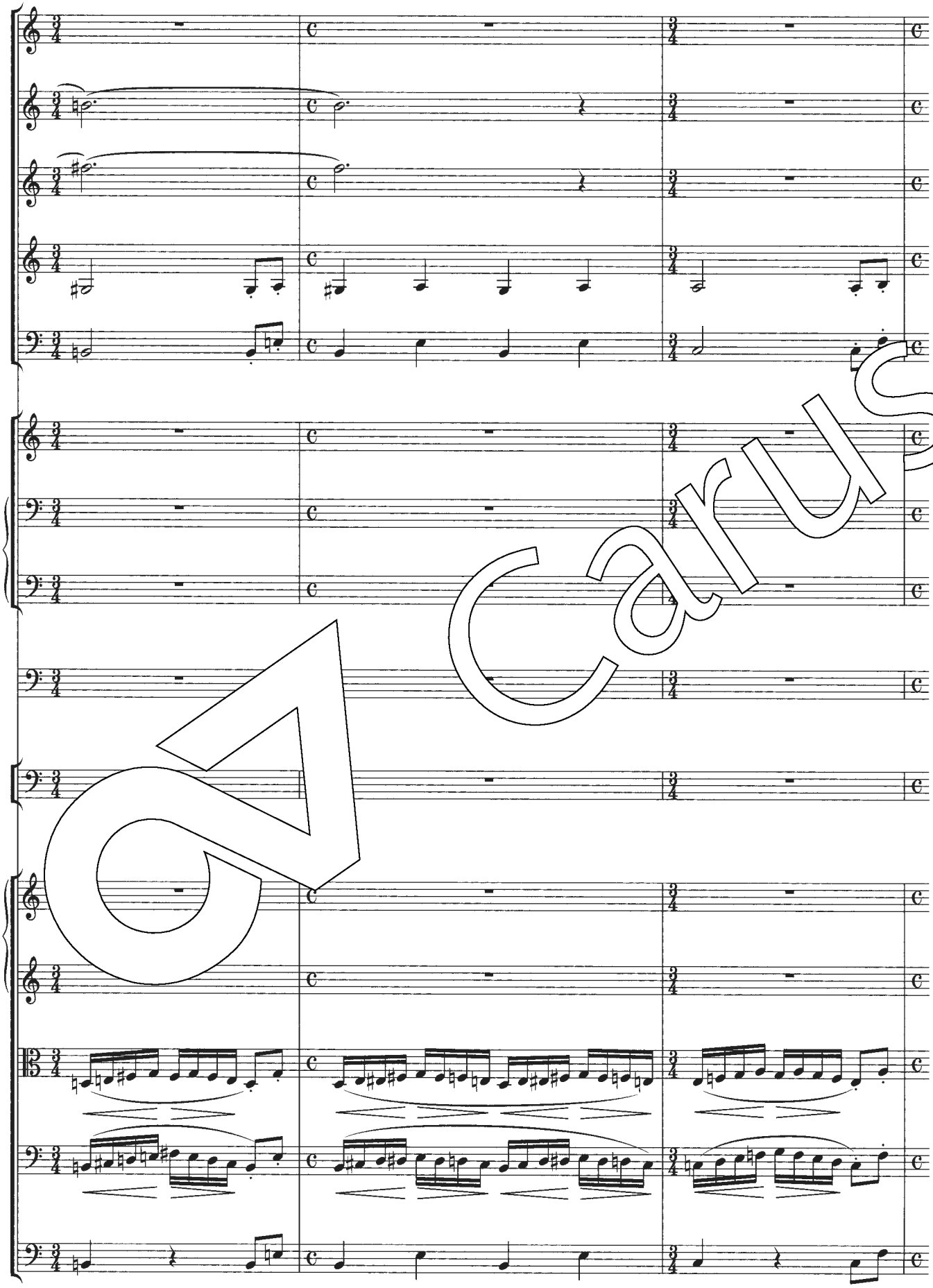


Carus
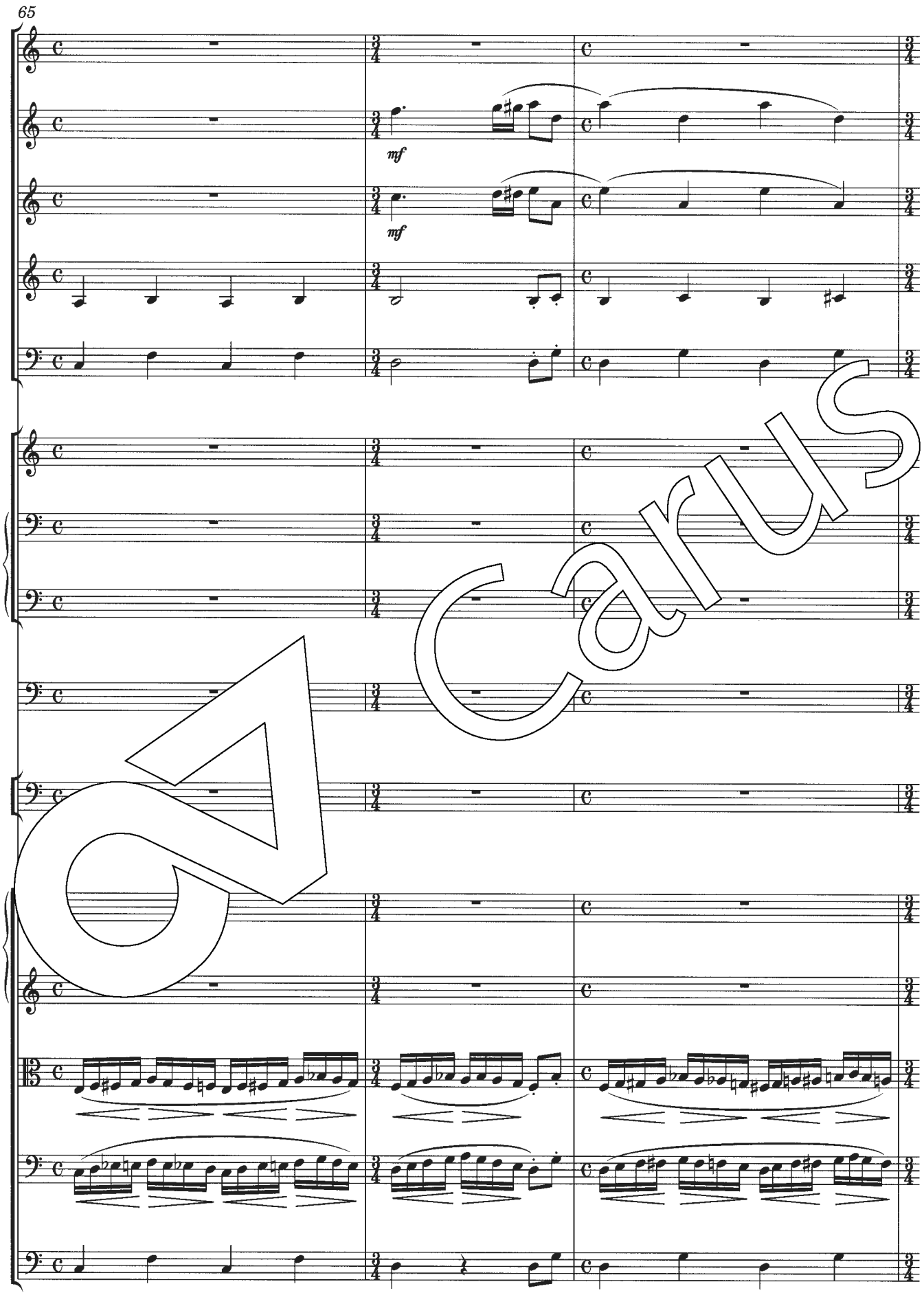


Carus
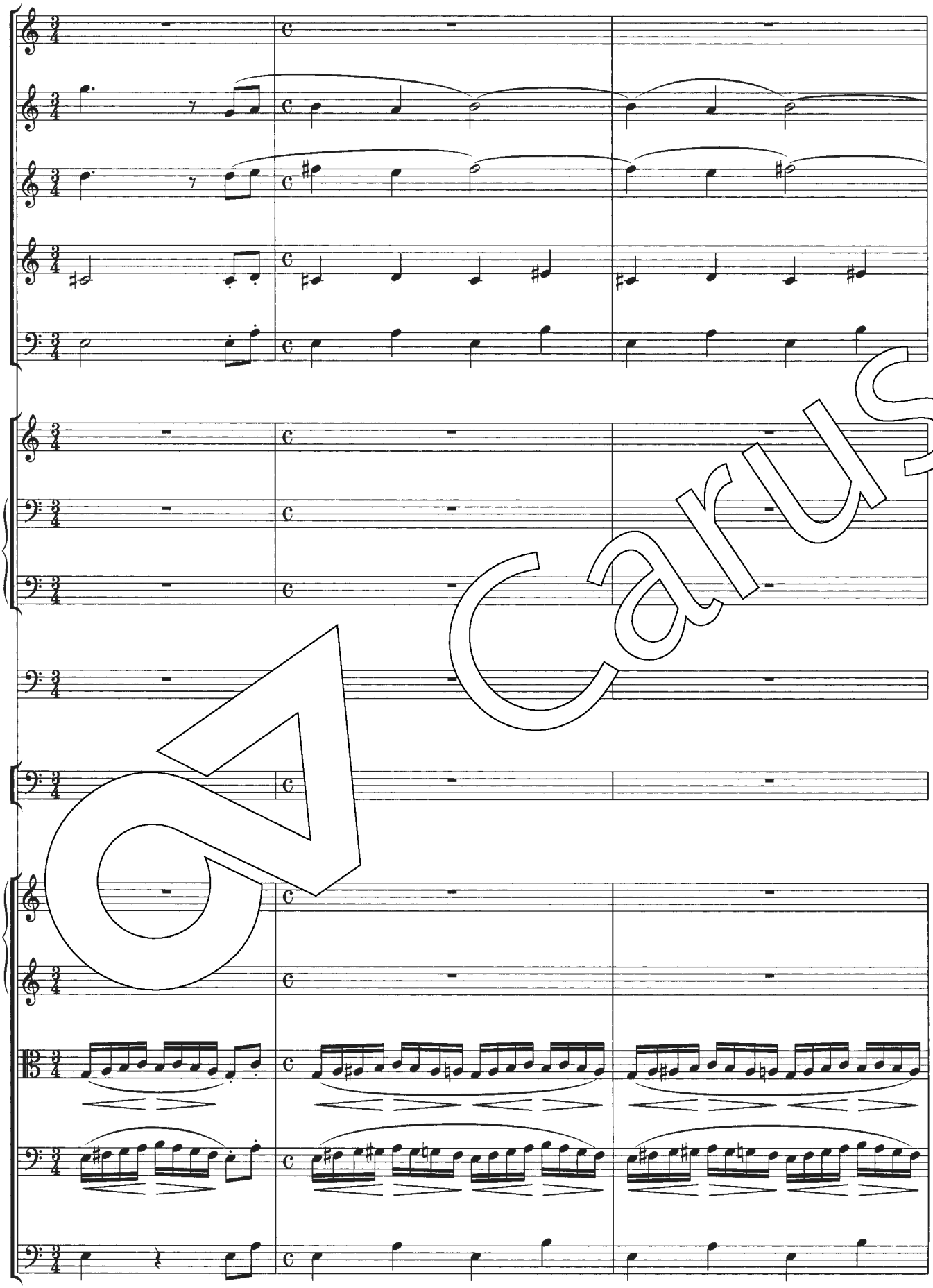


Carus
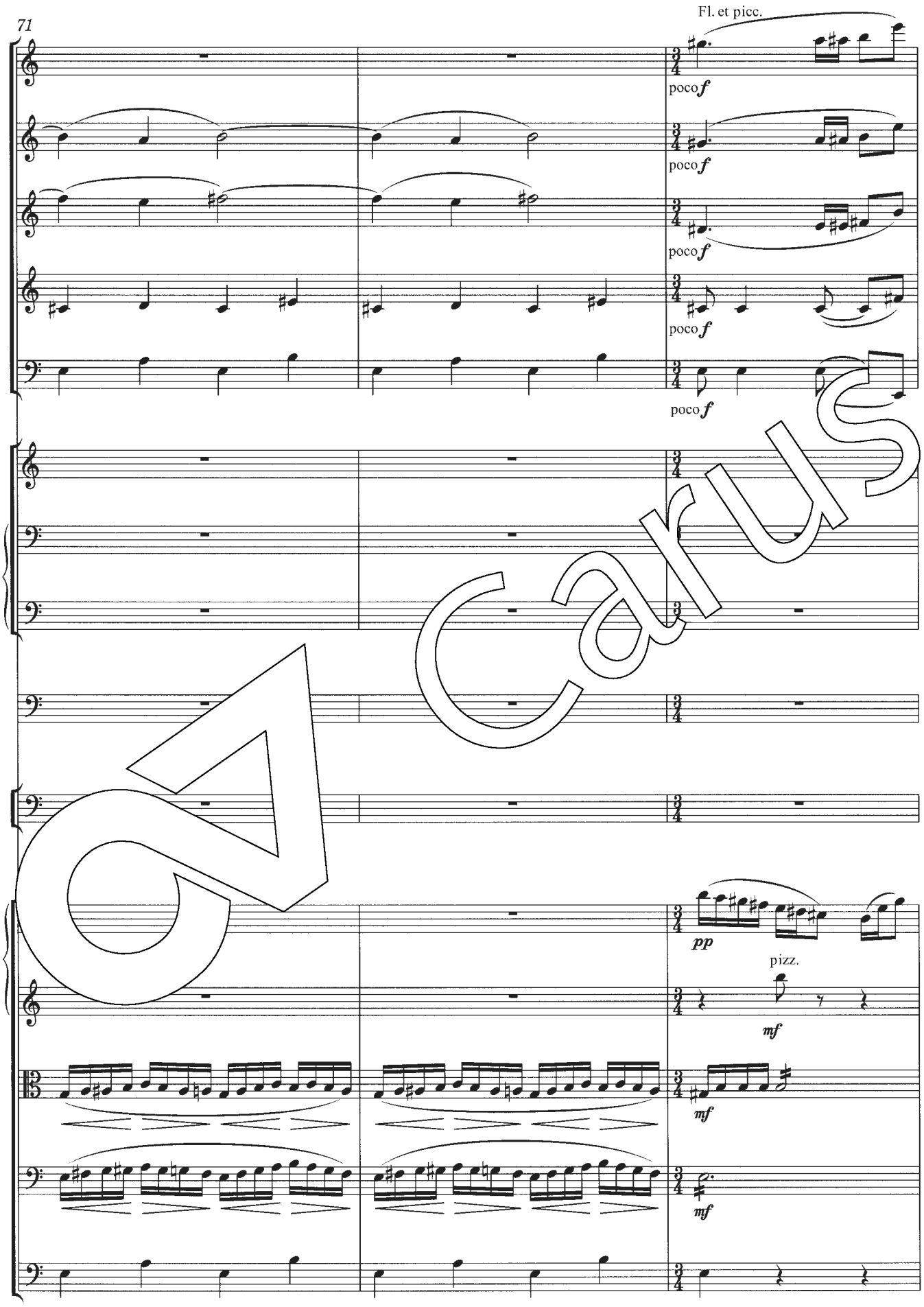


Carus
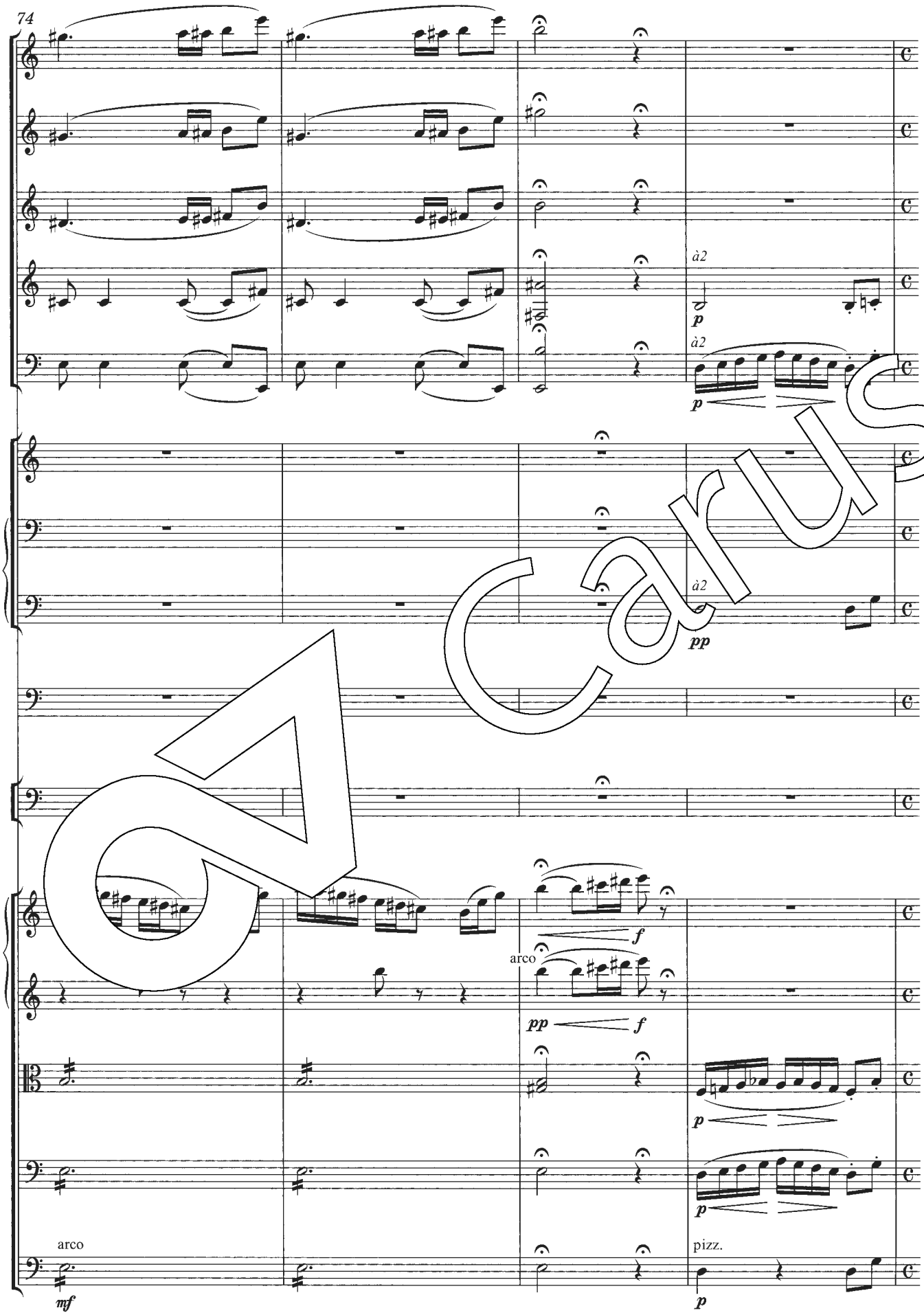


Carus
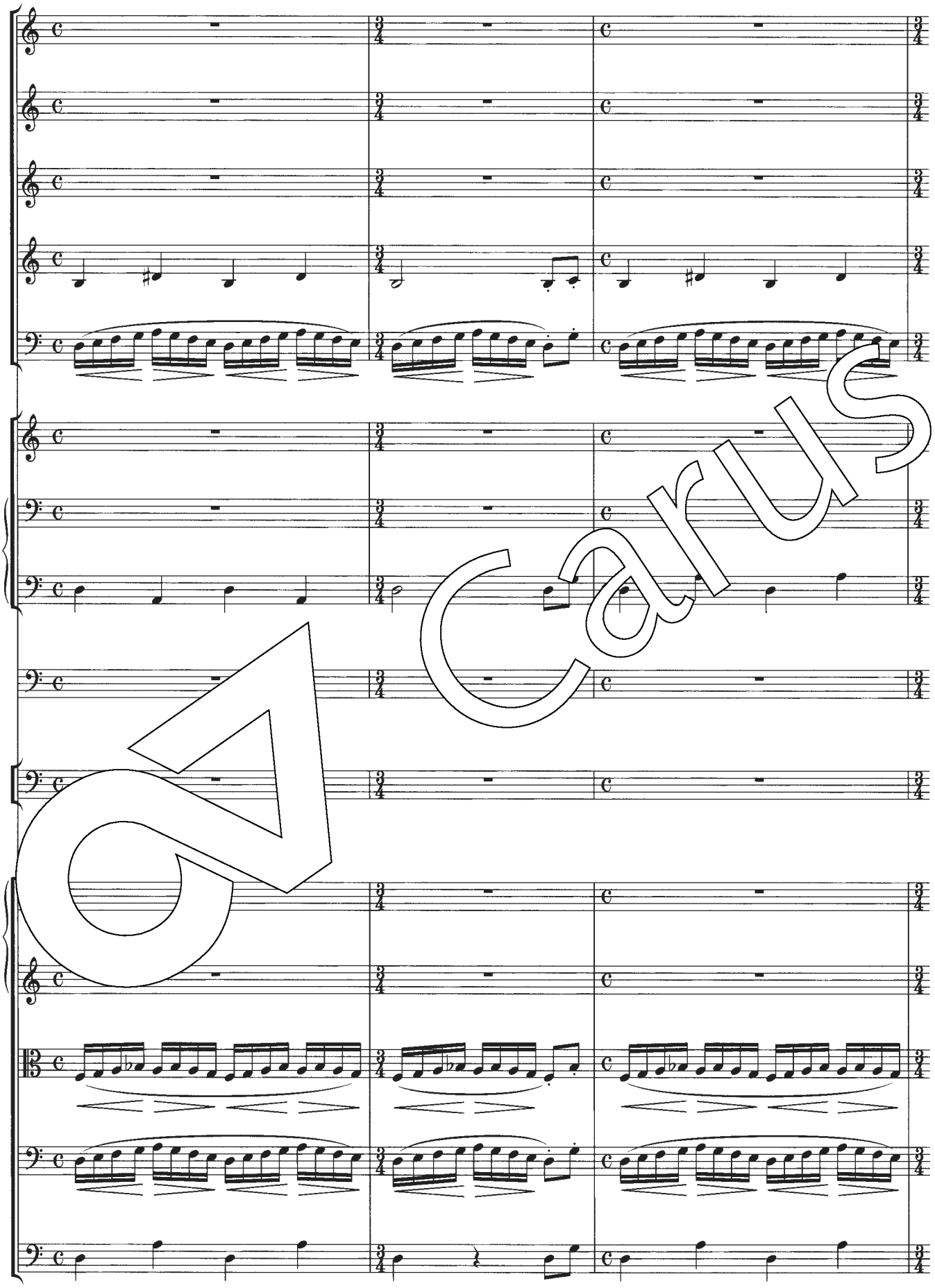


Carus
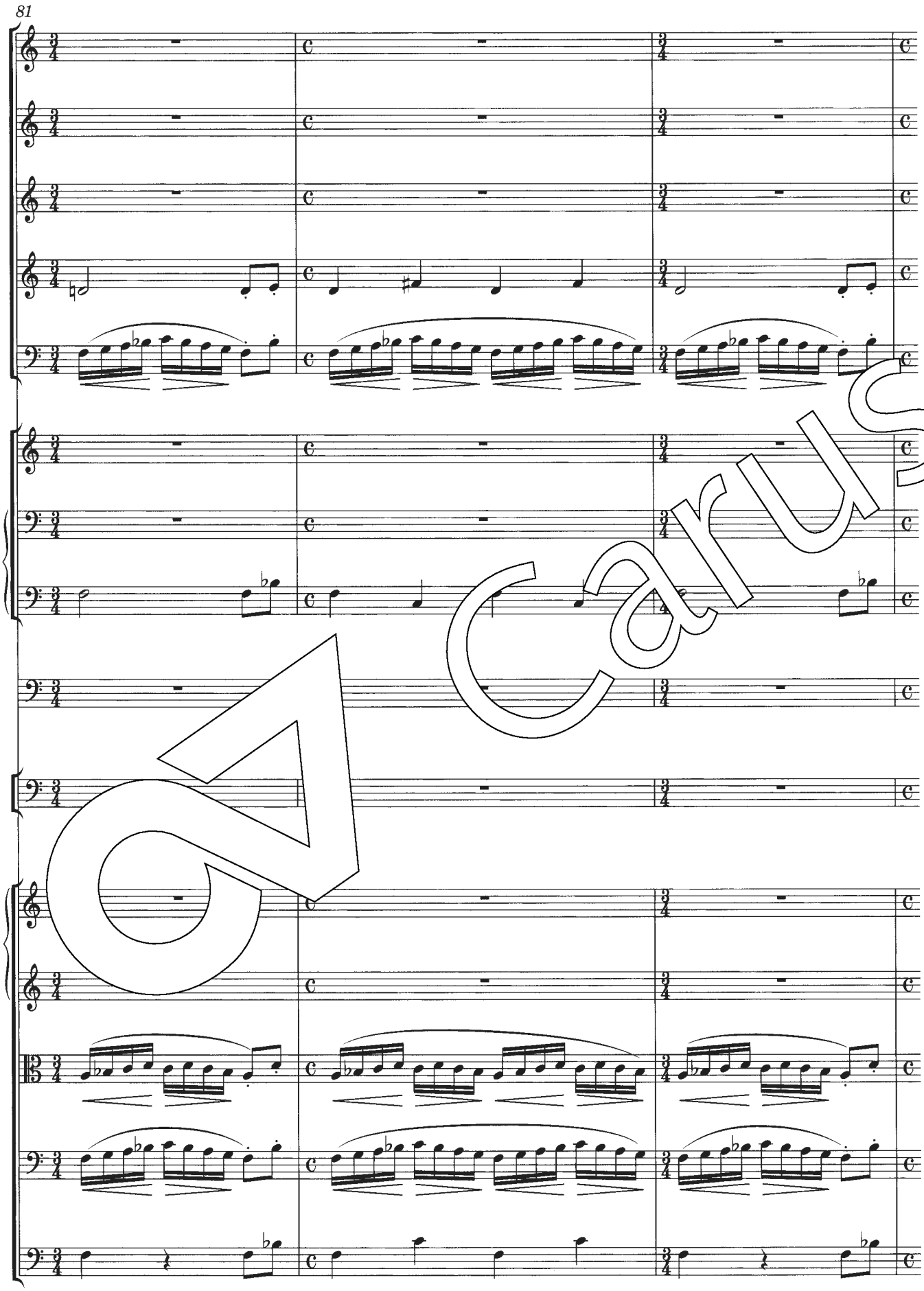


Carus
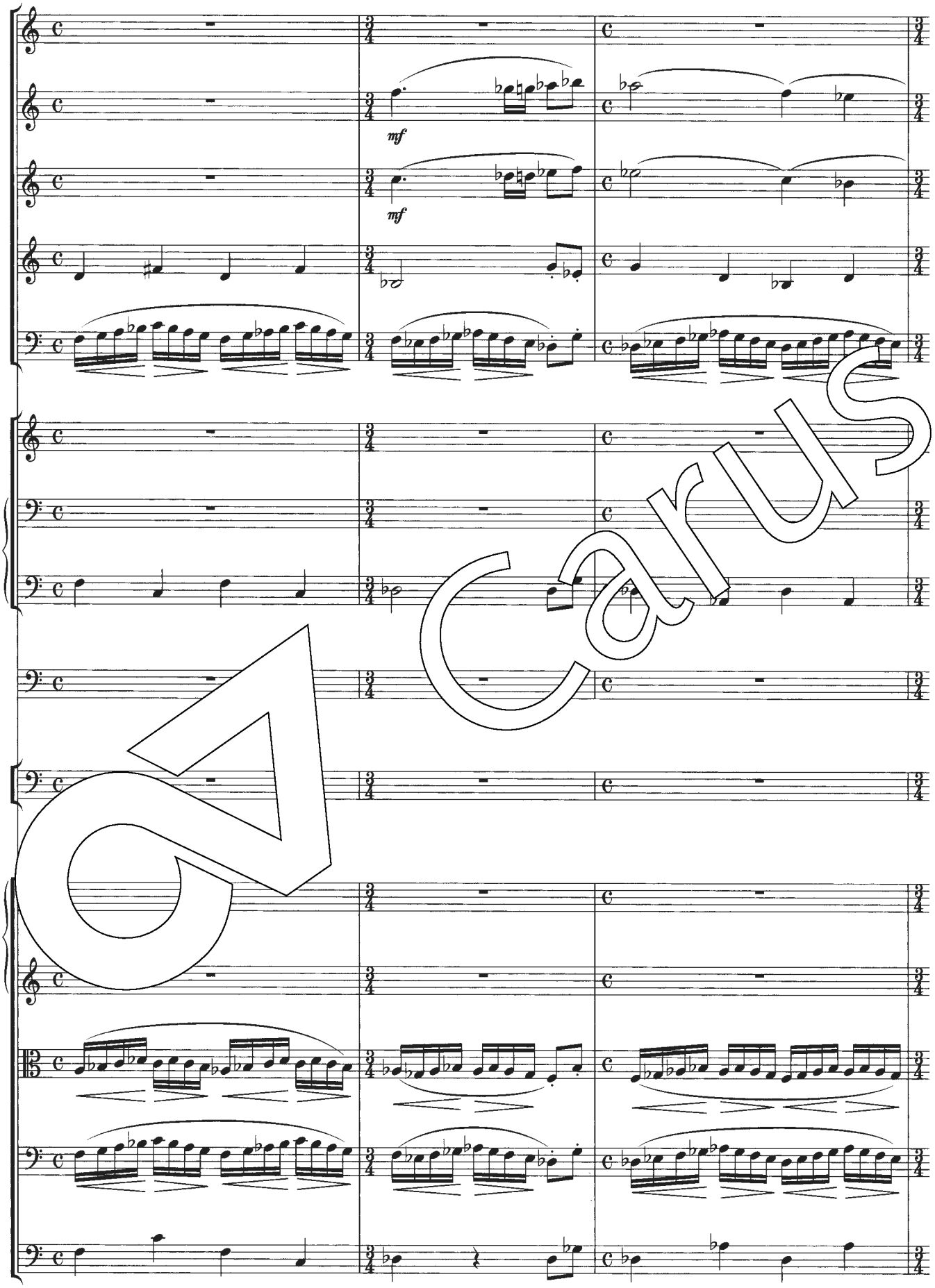


Carus
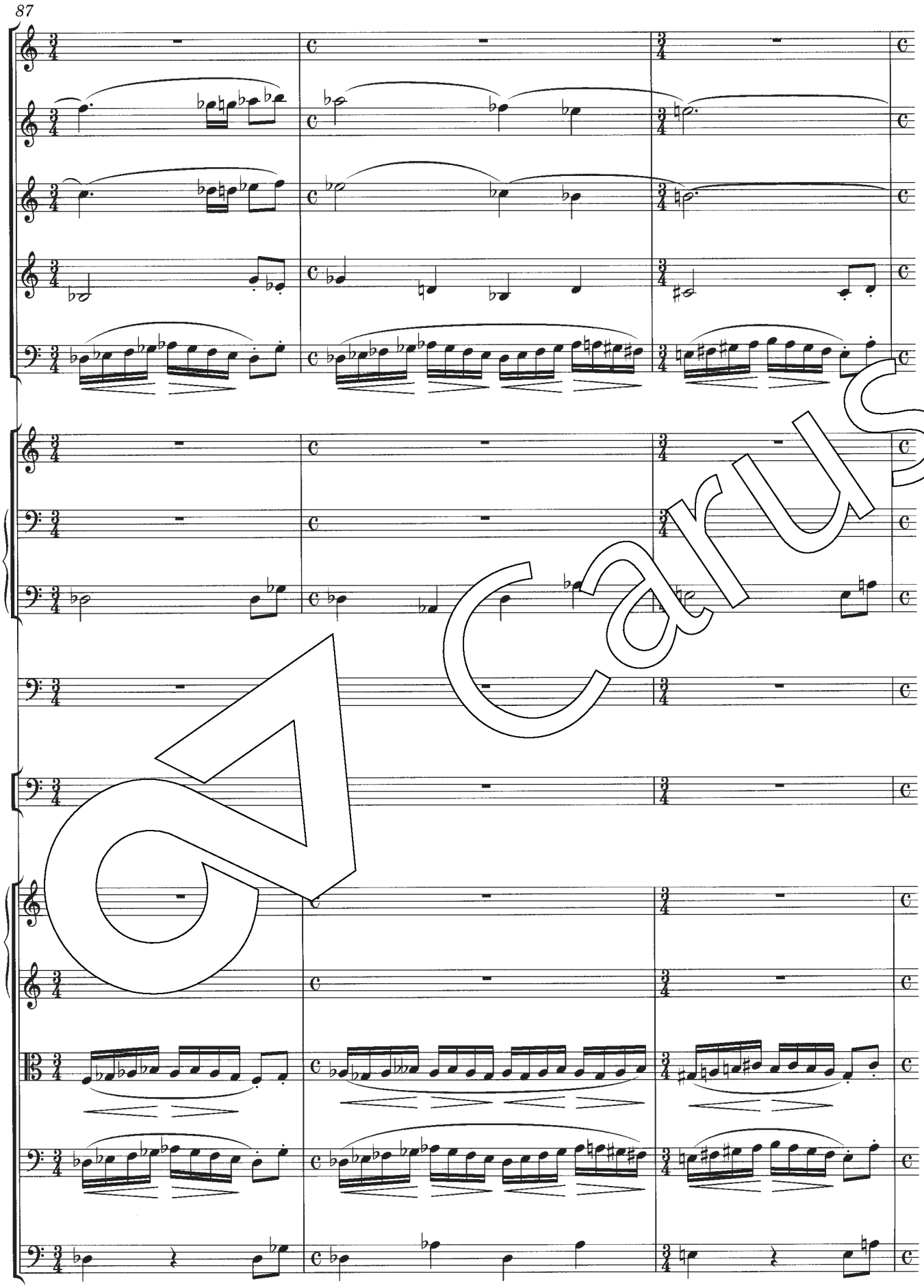


Carus
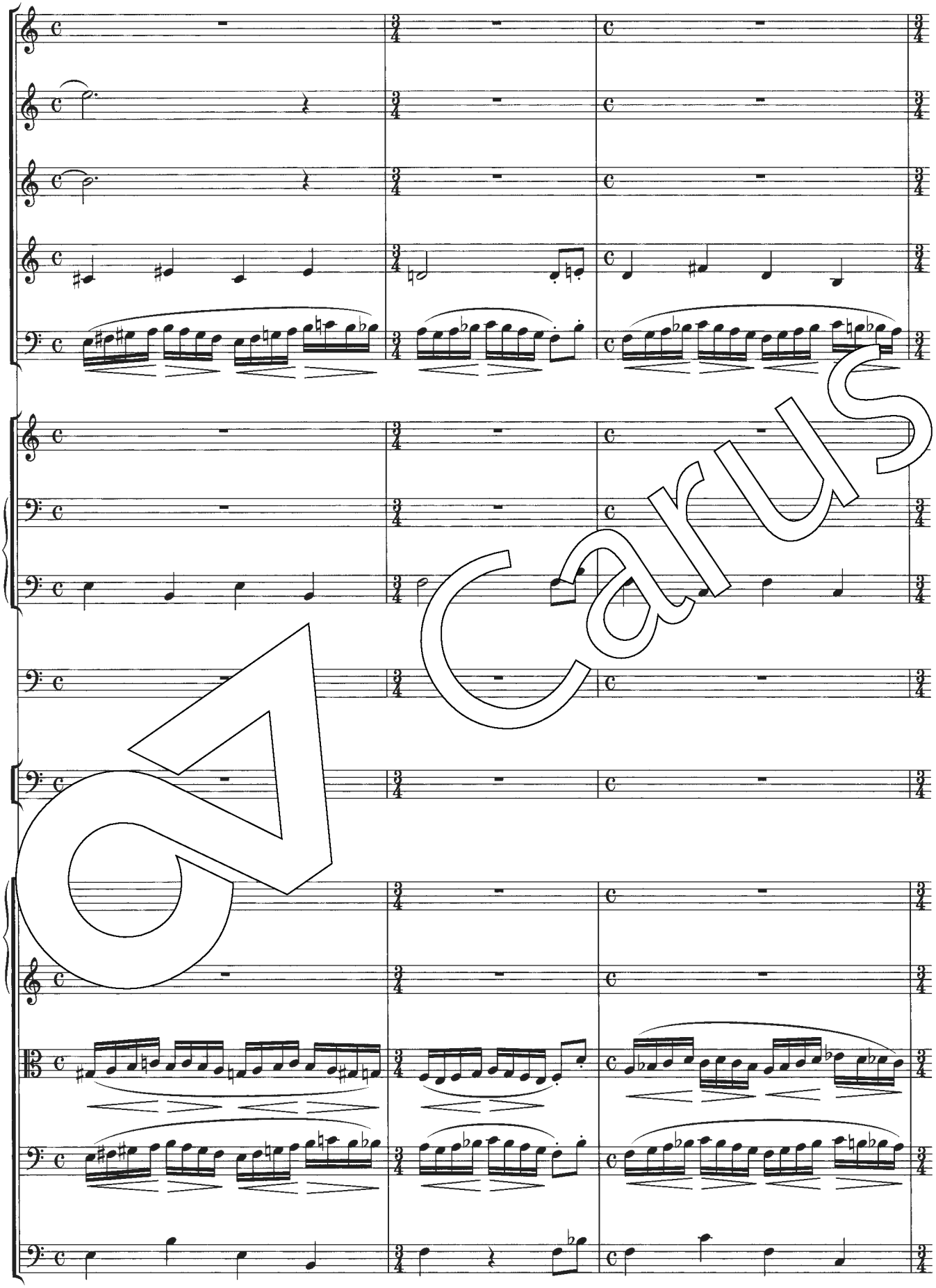


Carus
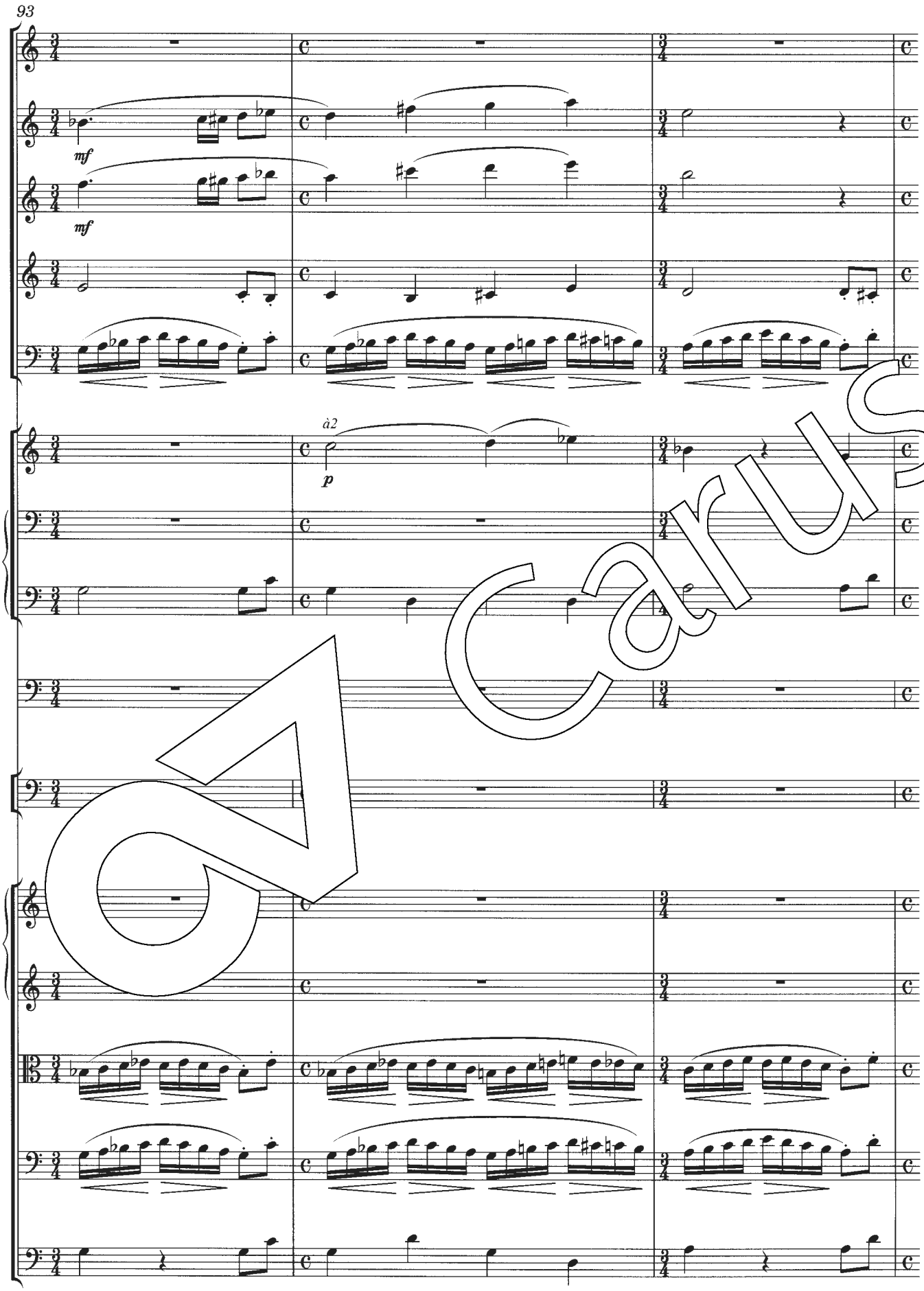


Carus
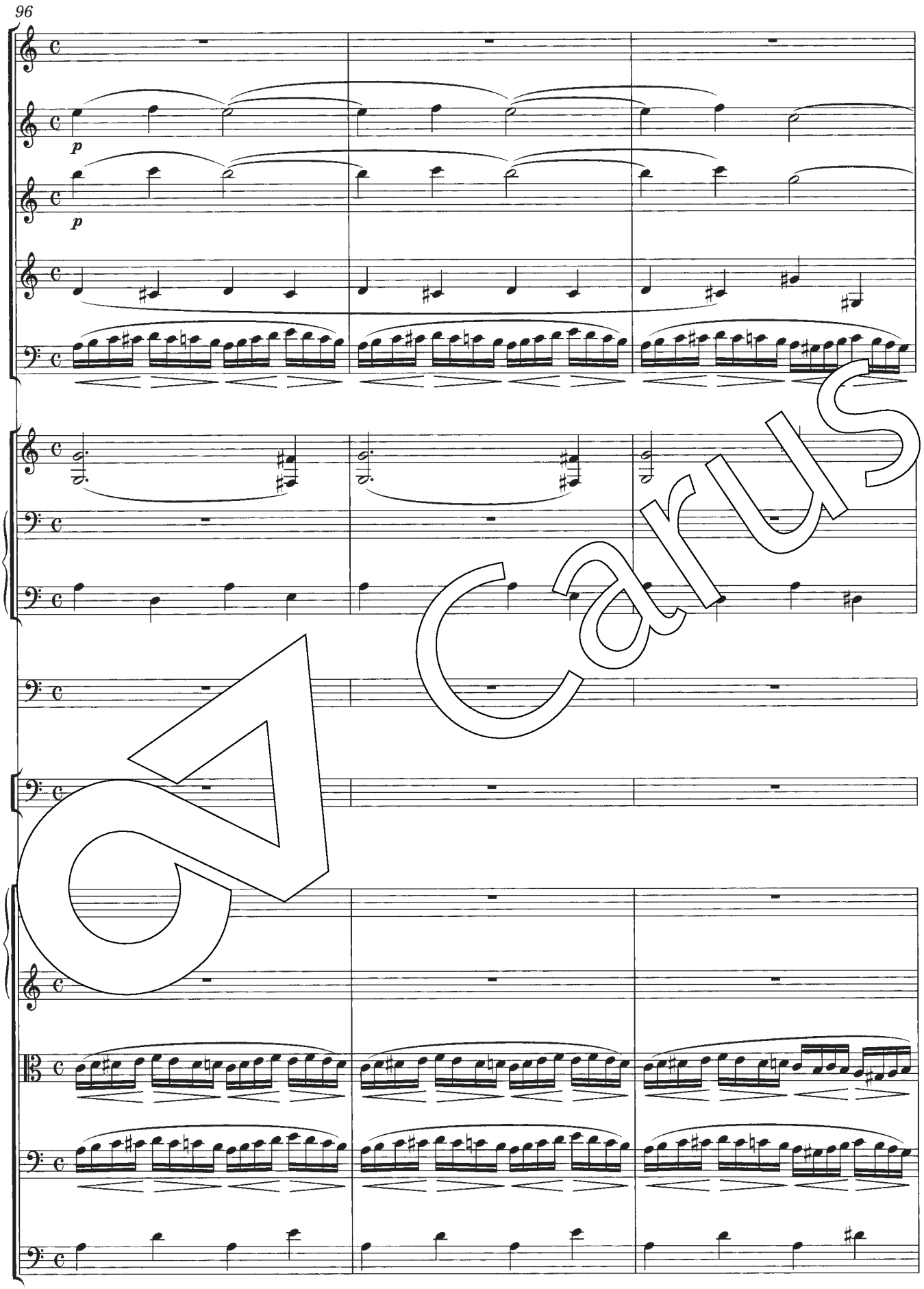


Carus
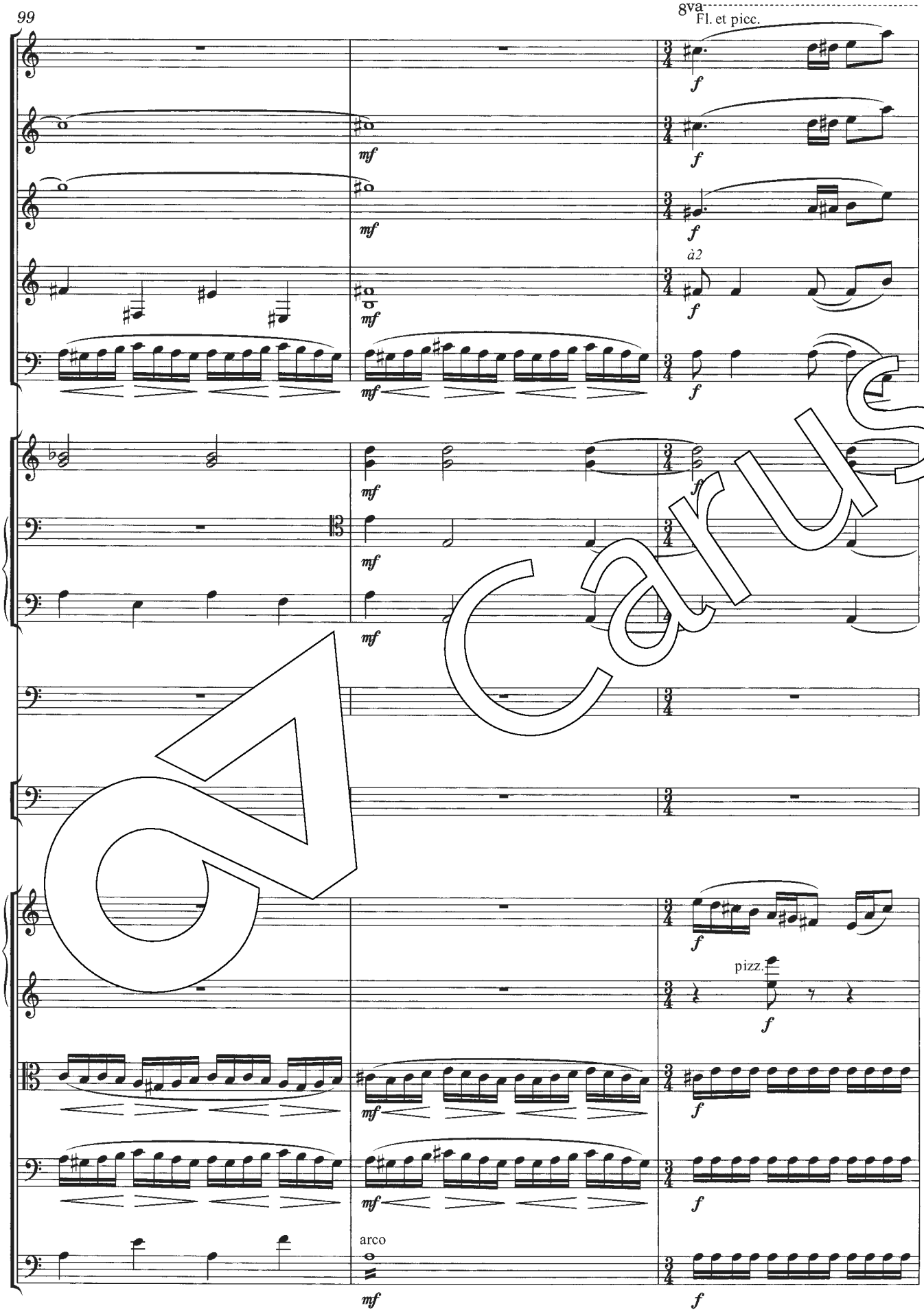


Carus
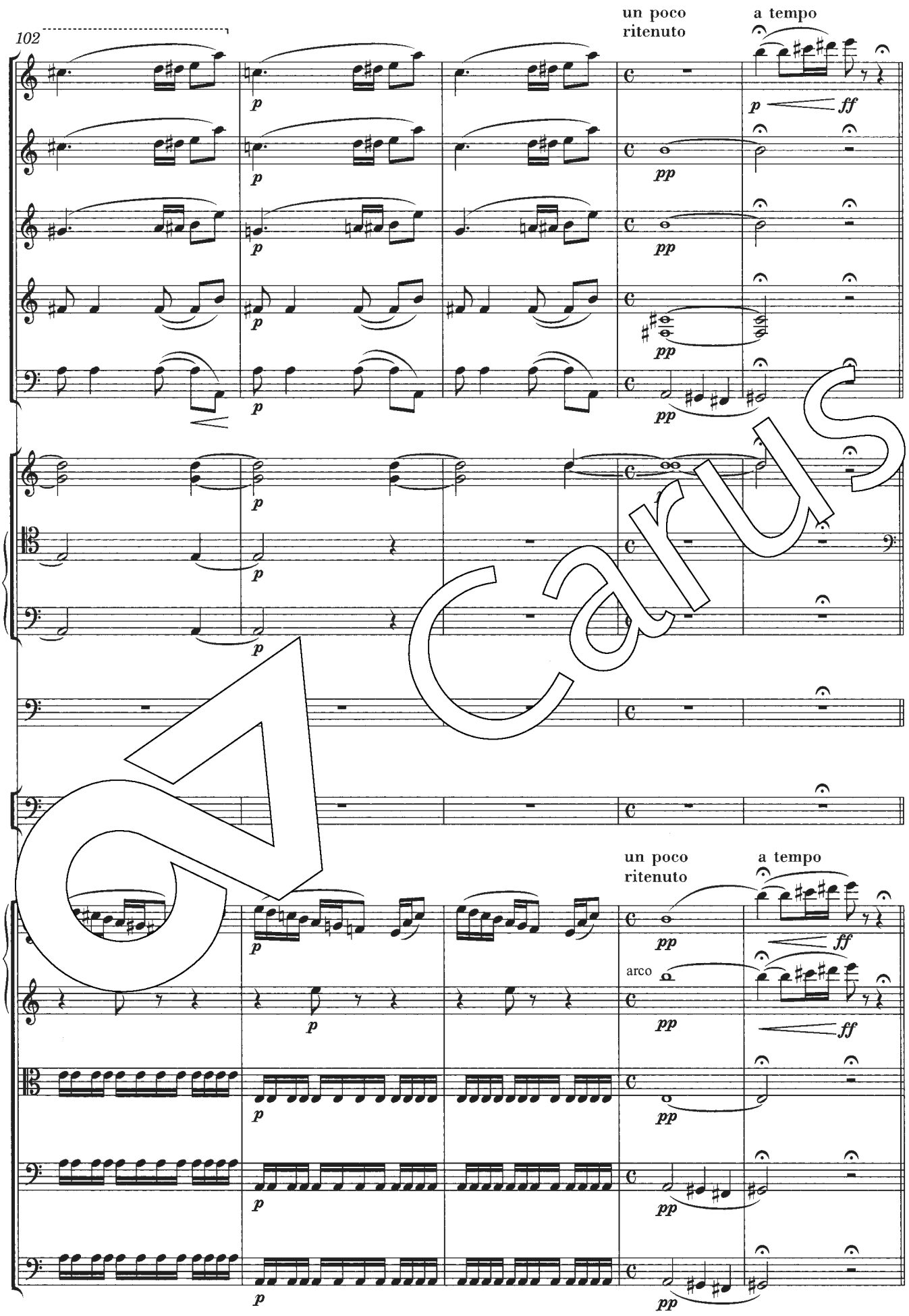


Carus
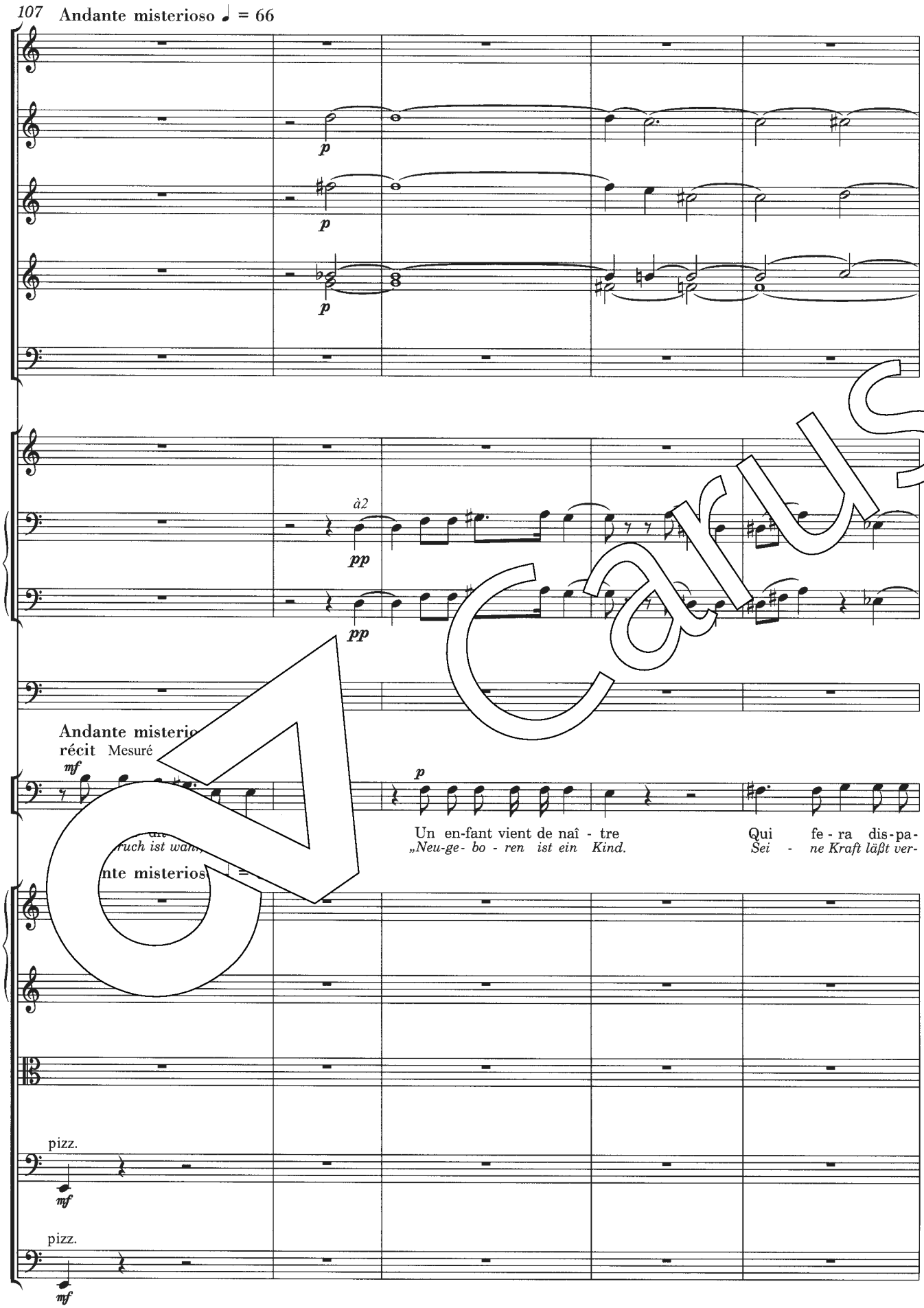


Carus
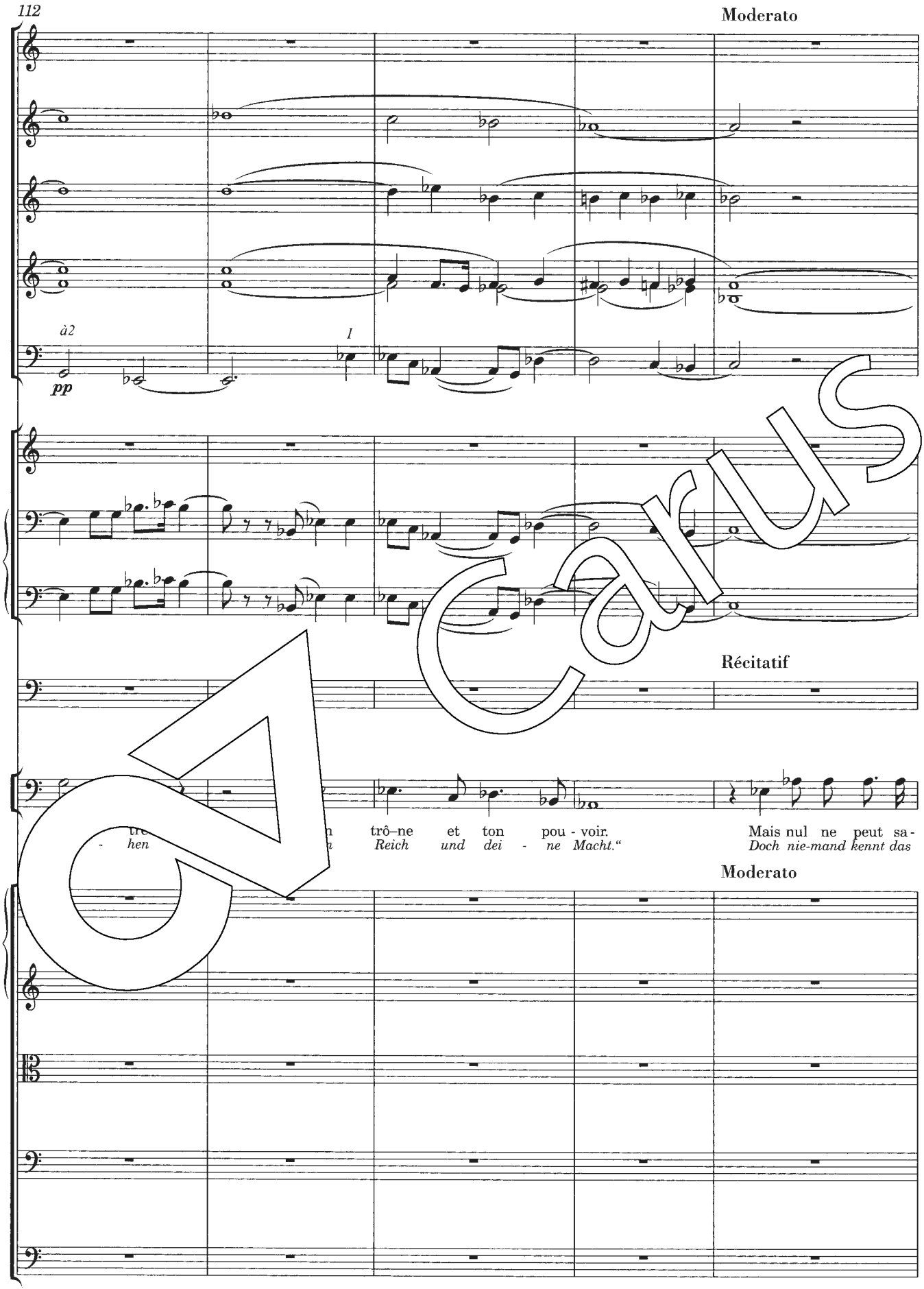


Carus
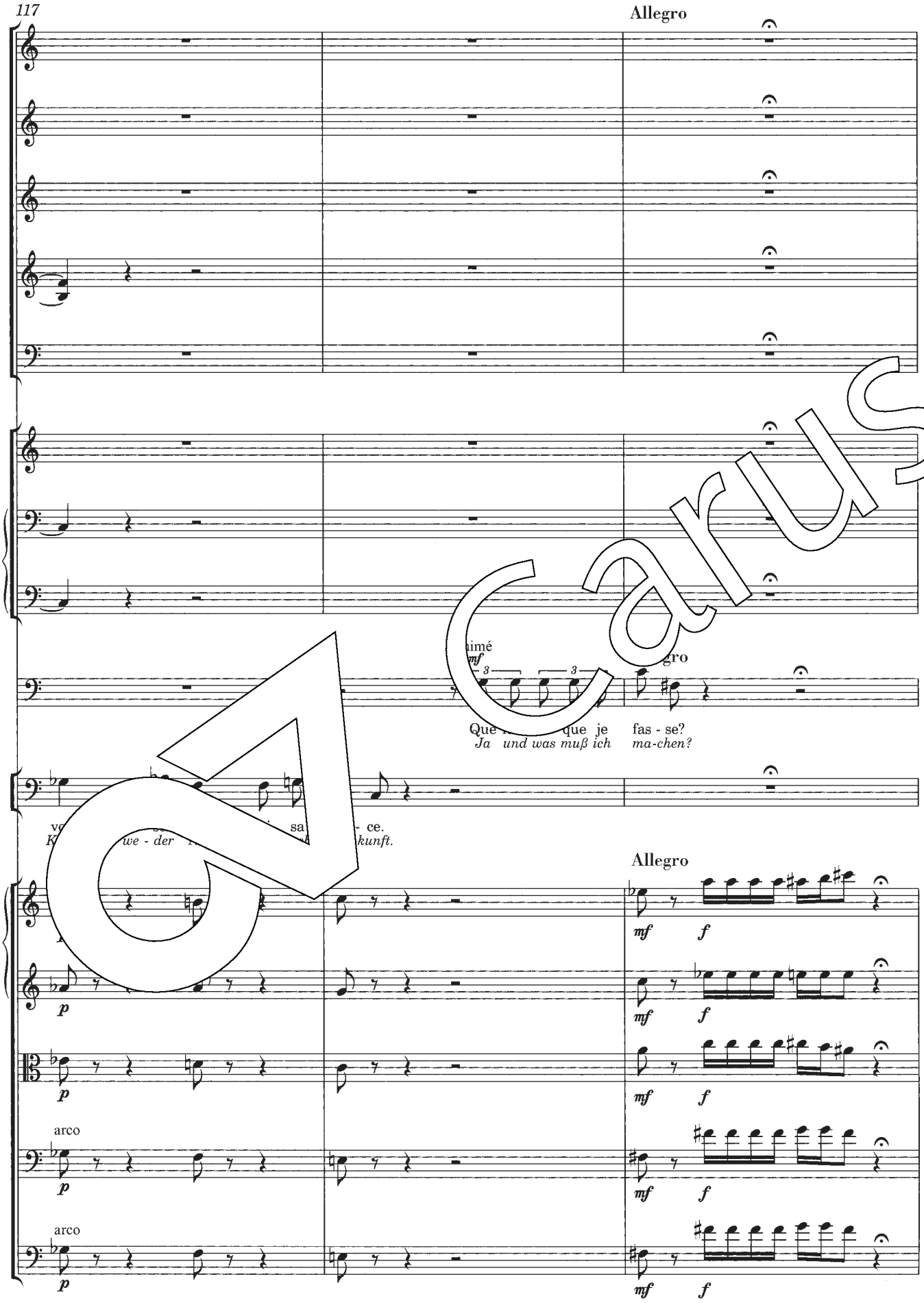


Carus


107 Andante misterioso ♩ = 66
p
p
p
à2
pp
pp
Andante misterio
récit Mesuré
mf
p
Un en-fant vient de naî - tre
„Neu-ge- bo - ren ist ein Kind.
Qui fe - ra dis-pa-
Sei - ne Kraft läßt ver-
nte misterios
pizz.
mf
pizz.
mf

Carus


Moderato
à2
pp
1
Récitatif
trô–ne et ton pou - voir.
Reich und dei - ne Macht.“
Mais nul ne peut sa-
Doch nie-mand kennt das
Moderato

Carus


Allegro
mf
3
3
Que
que je
fas - se?
Ja und was muß ich
ma-chen?
sa - ce.
kunft.
Allegro
mf
f
p
arco
arco

Carus

120 Andante ♩ = 66

à2

p

Andante ♩ = 66

mf *p*

tommst zu Fall, *moi* que l'on ne sa - tis - fas - se Les noirs es - prits, et si, pour
du wirst dich un - ter - wer - fen *bö - ser Ge - walt,* *und bald* *zu*

ndante ♩ = 66
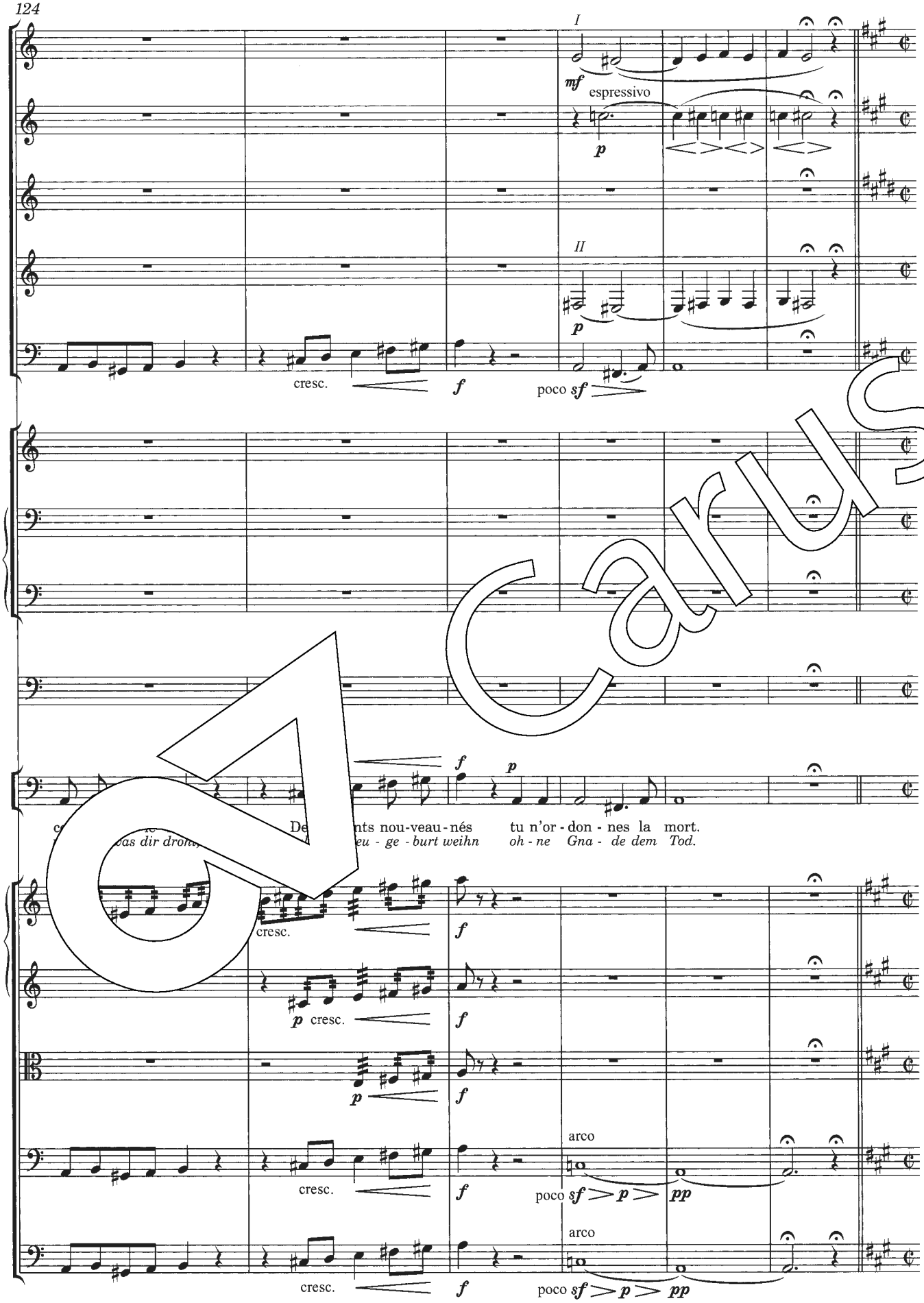
pizz.

p
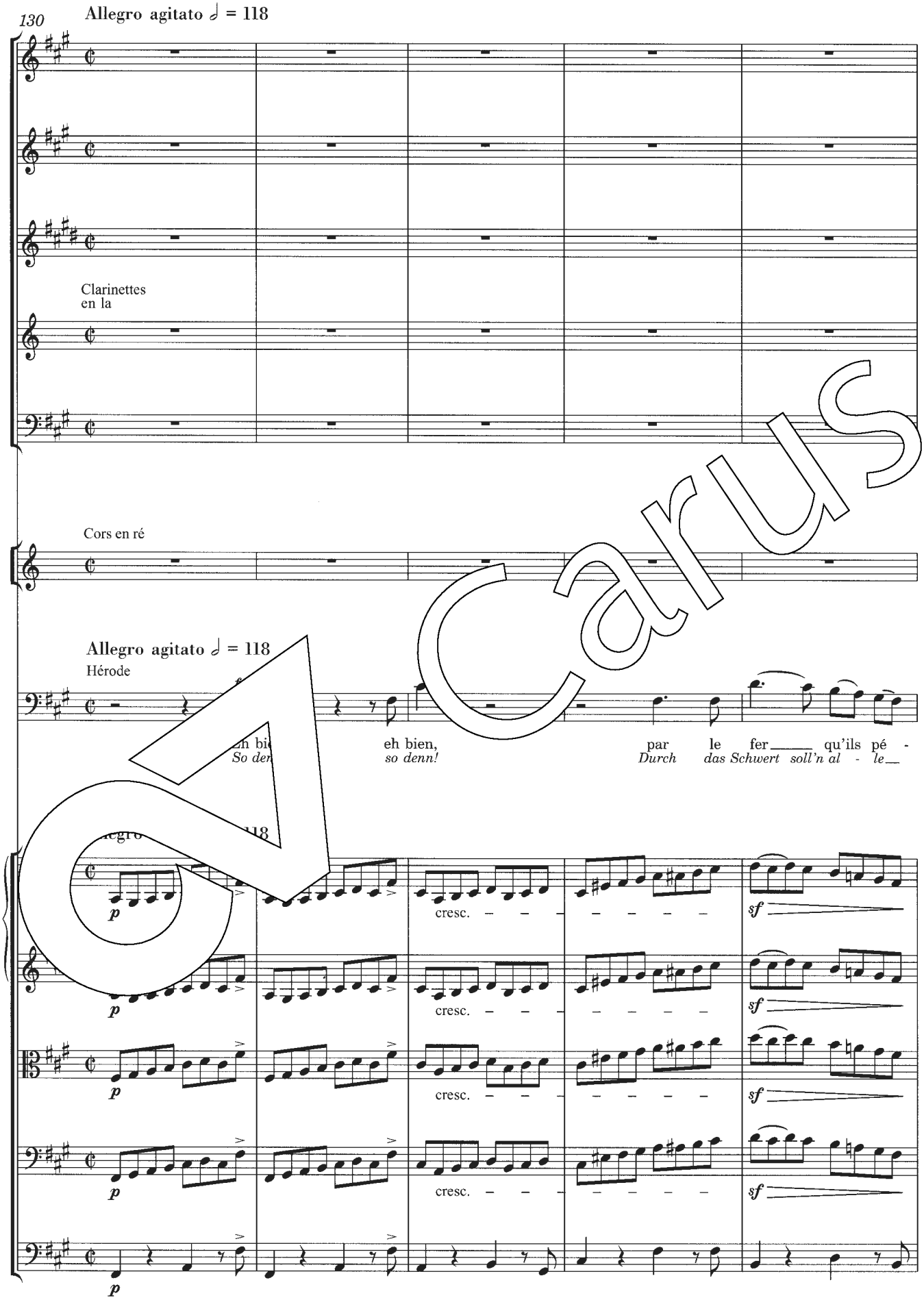
pizz.

p
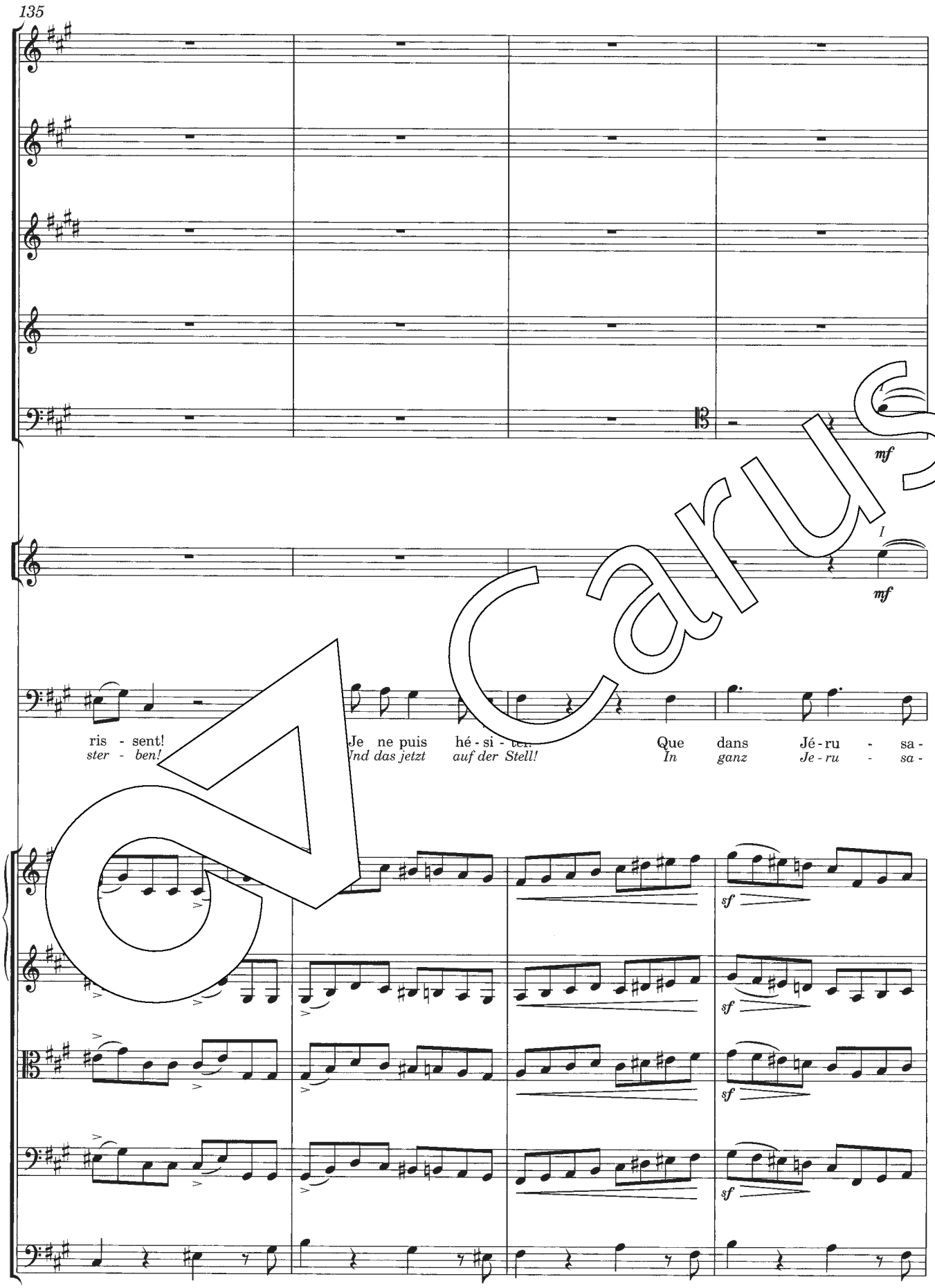
Carus


I
mf espressivo
p
II
p
cresc.
f
poco sf
f
p
De nts nou-veau-nés
tu n'or-don-nes la mort.
eu-ge-burt weihn
oh-ne Gna-de dem Tod.
cresc.
f
p cresc.
f
p
f
cresc.
f
arco
poco sf > p > pp
cresc.
f
arco
poco sf > p > pp
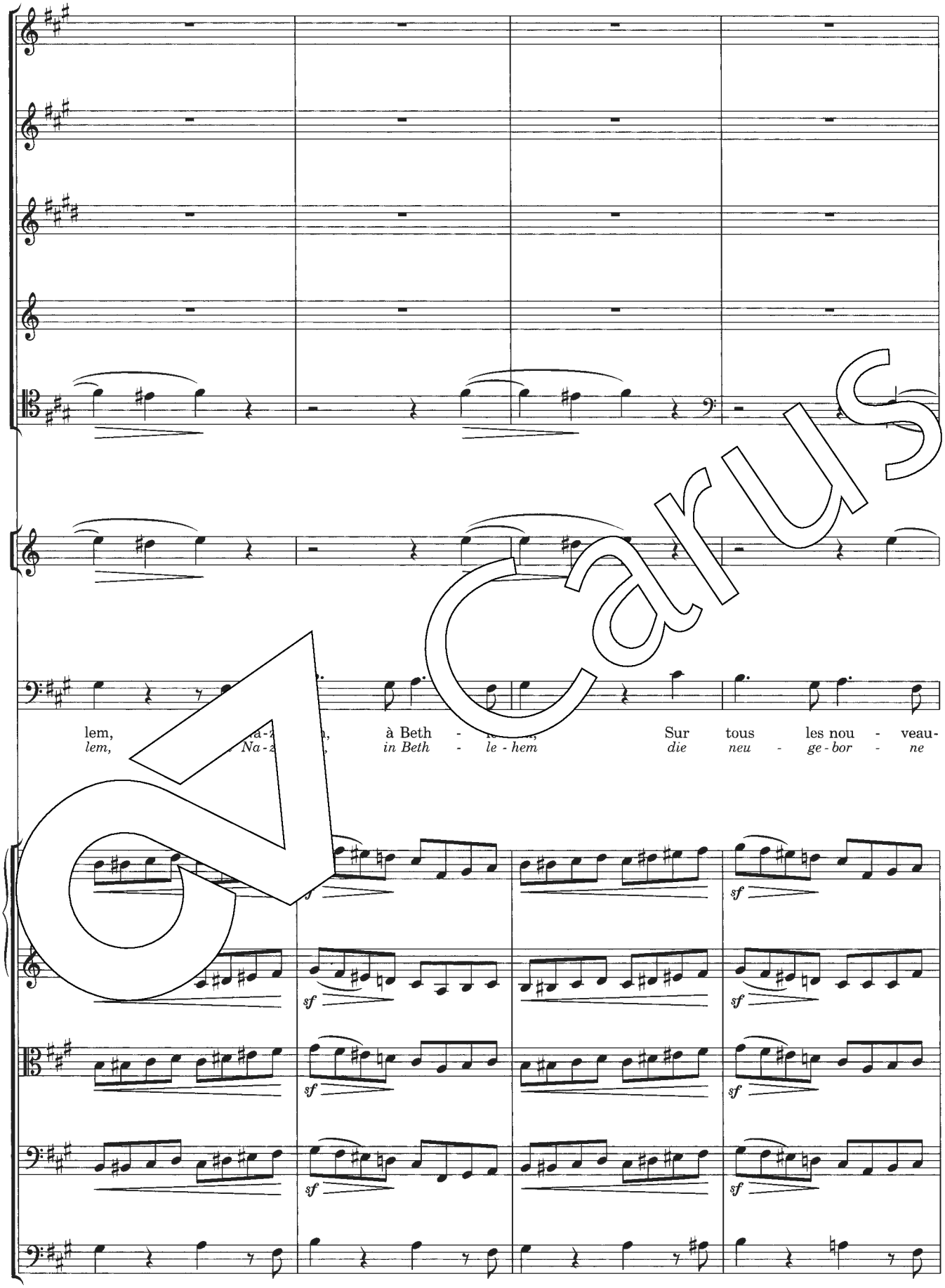
Carus


130
Allegro agitato ♩ = 118
Clarinettes
en la
Cors en ré
Allegro agitato ♩ = 118
Hérode
eh bien,
so denn!
par le fer qu'ils pé -
Durch das Schwert soll'n al - le
cresc.
sf
p
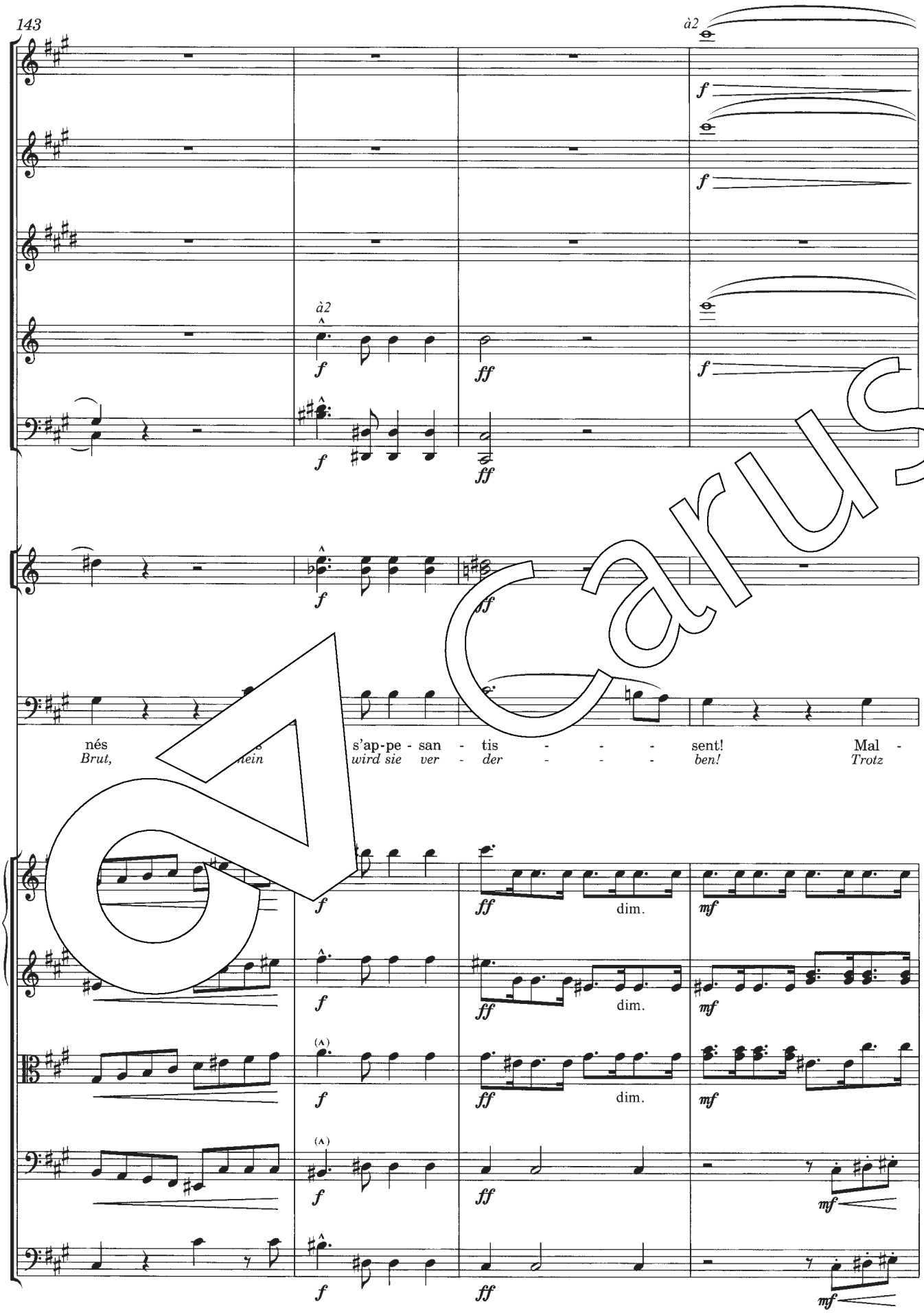
Carus


135
mf
I
mf
ris - sent!
ster - ben!
Je ne puis hé - si - ter!
Und das jetzt auf der Stell!
Que dans Jé - ru - sa -
In ganz Je - ru - sa -
sf
sf
sf
sf
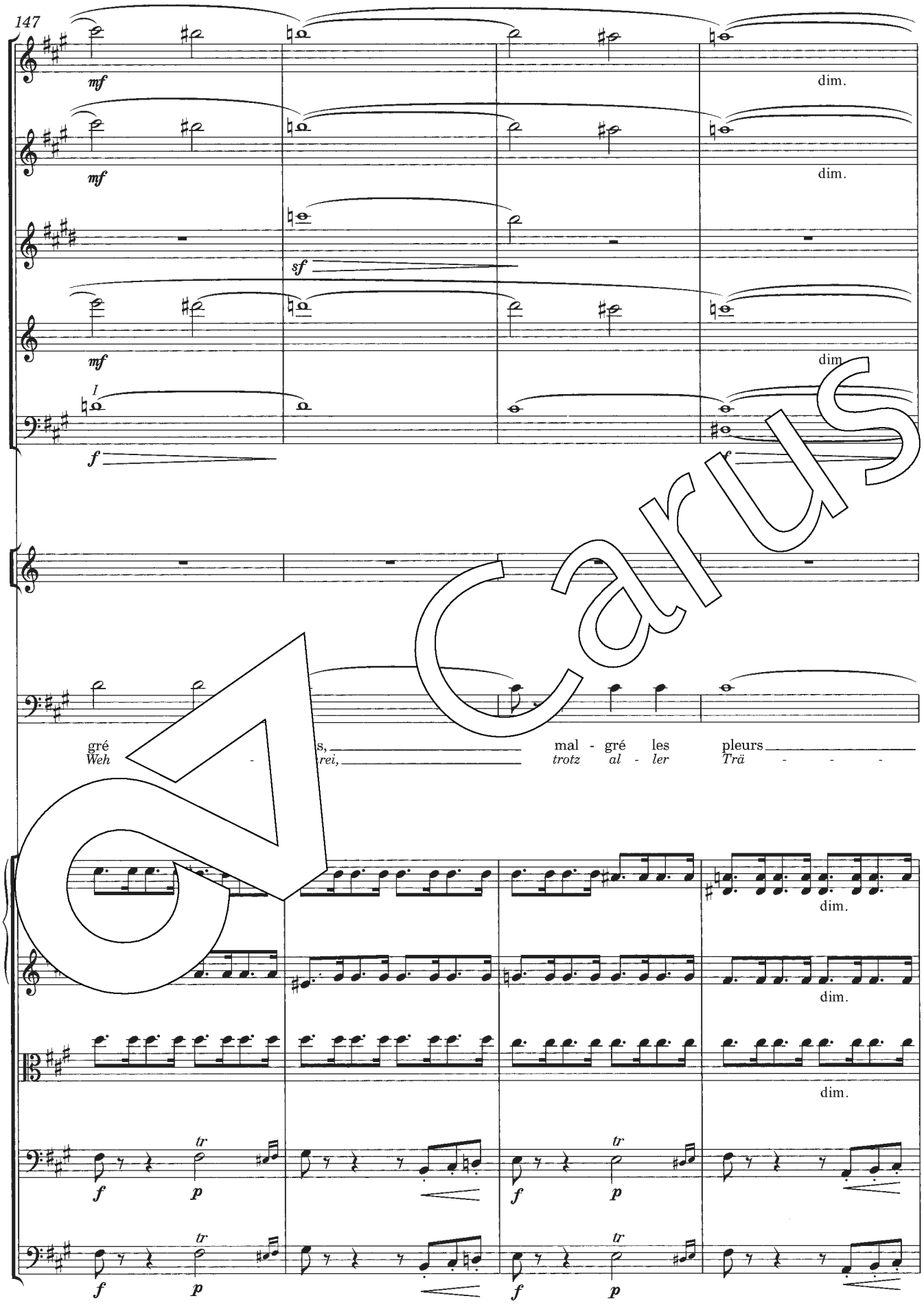
Carus


lem, à Beth - Sur tous les nou - veau-
lem, in Beth - le - hem die neu - ge - bor - ne
sf
sf
sf
sf
sf
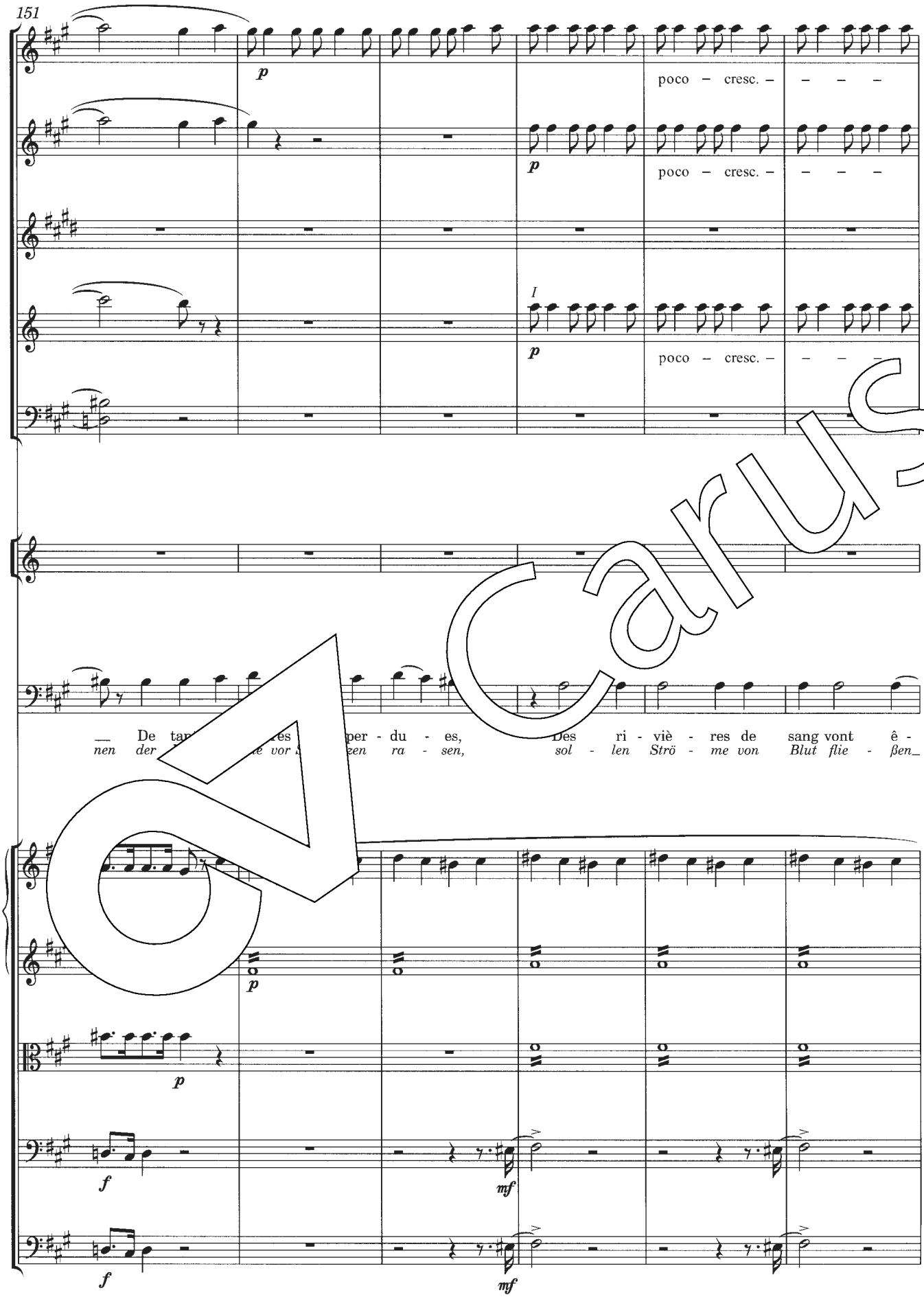
Carus


143
à2
à2
f
ff
nés
Brut,
s'ap-pe - san - tis - - - sent!
wird sie ver - der - - - ben!
Mal -
Trotz
dim.
mf
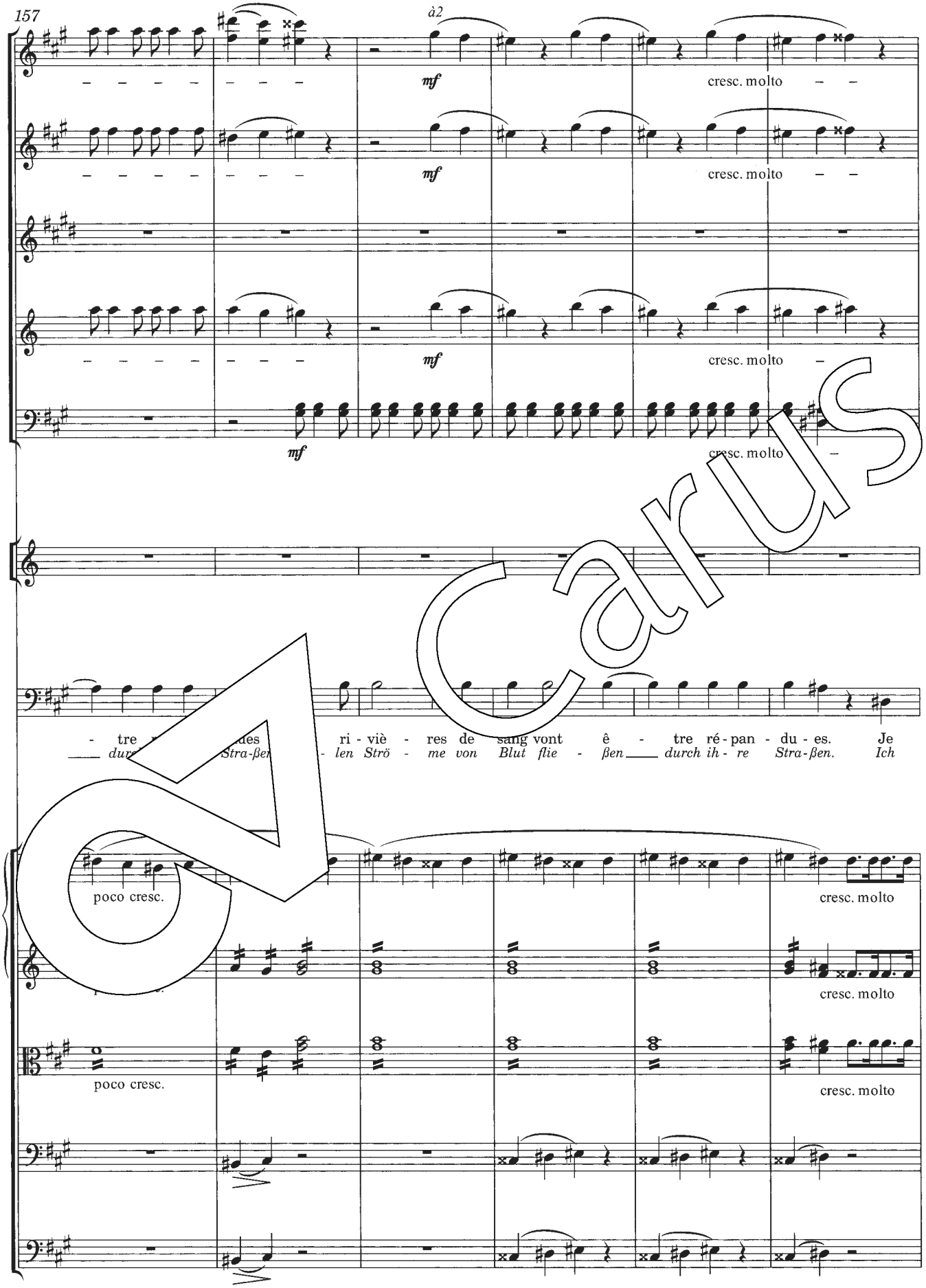
Carus
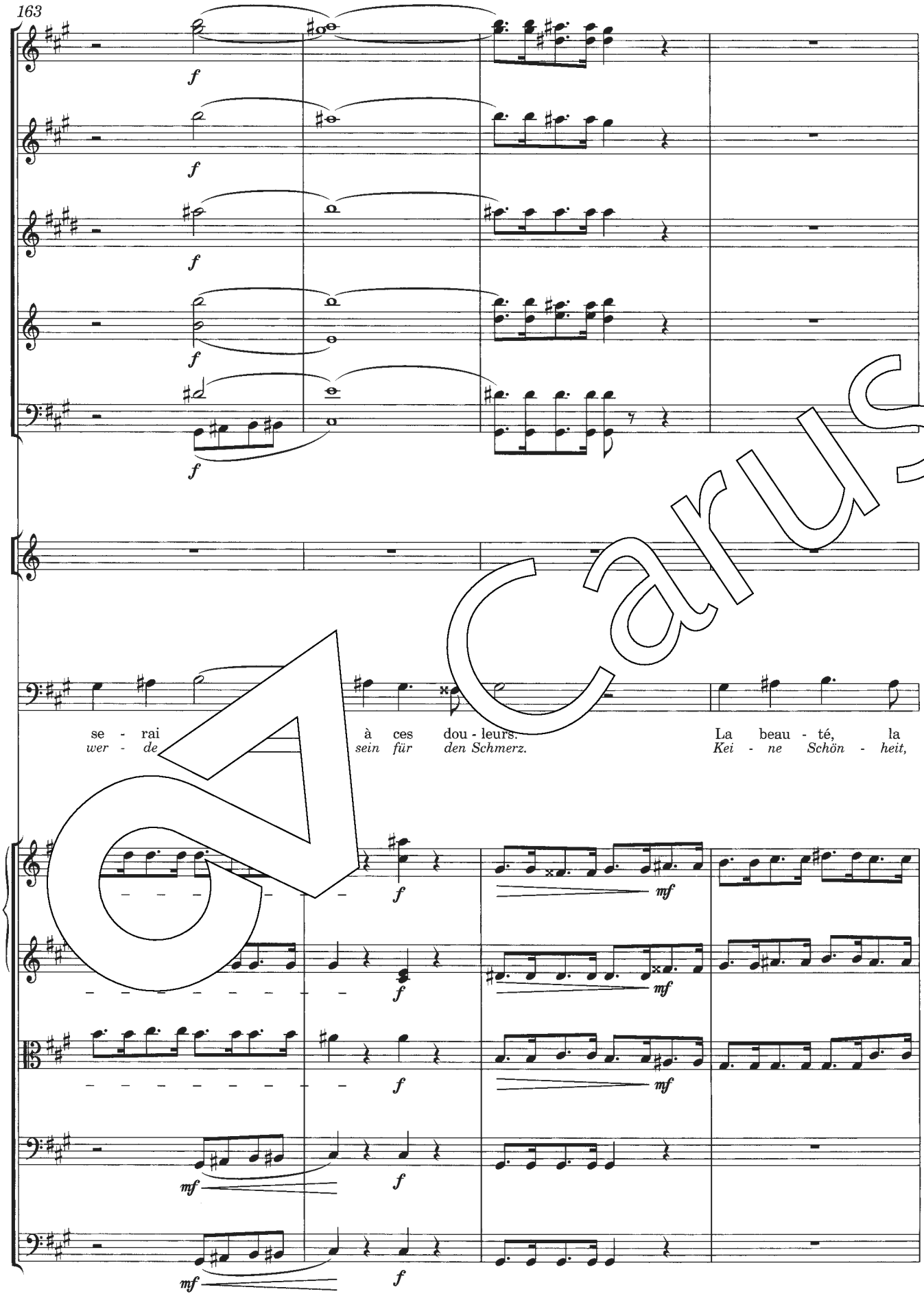


Carus


151
p
poco – cresc. – – – –
p
poco – cresc. – – – –
I
p
poco – cresc. – – – –
De tan res per - du - es,
nen der ze vor zen ra - sen,
Des ri - viè - res de sang vont ê -
sol - len Strö - me von Blut flie - ßen_
p
p
f
mf
f
mf
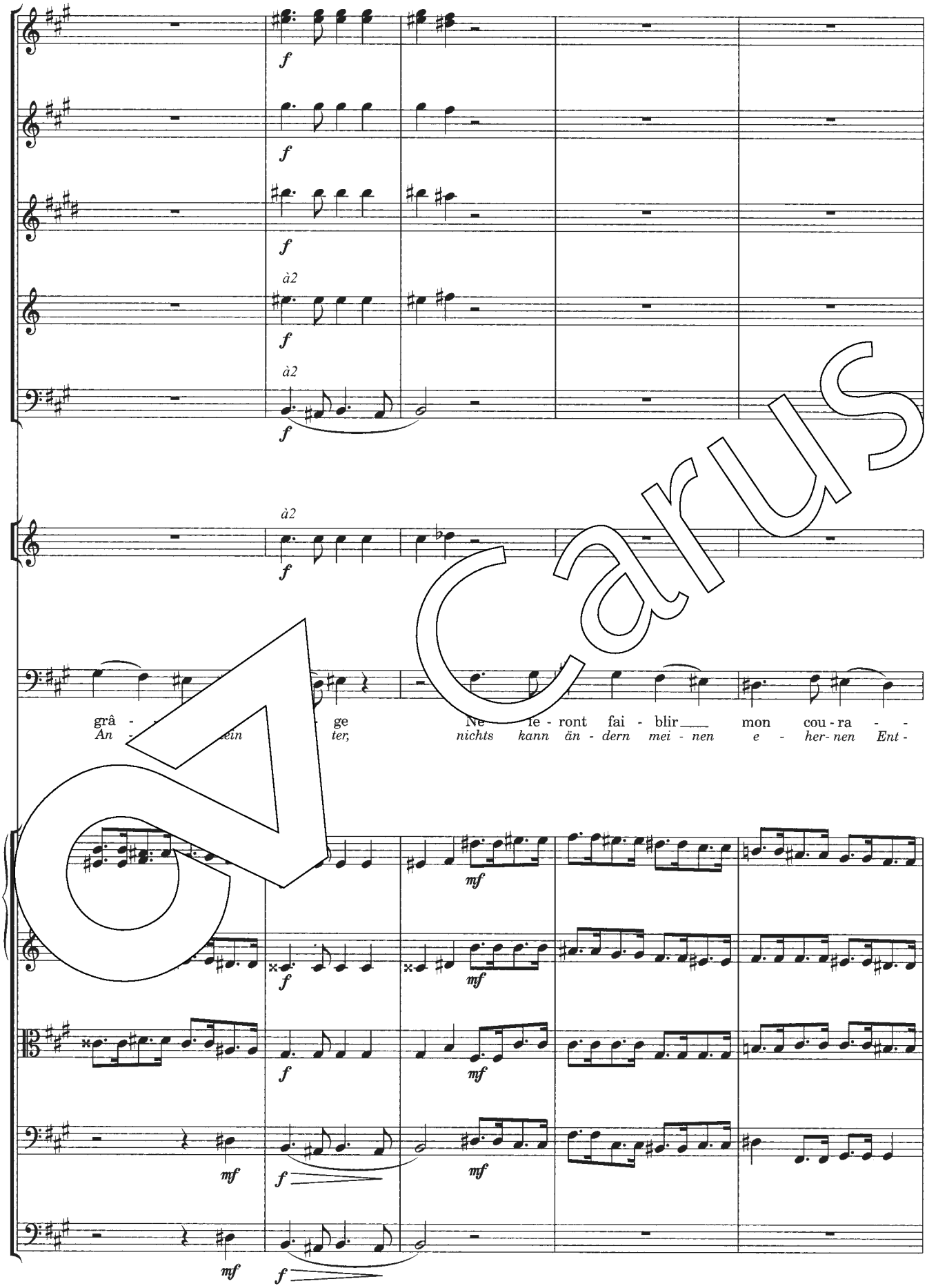
Carus


157
à2
mf
cresc. molto
- tre
ri - viè - res de sang vont ê - tre ré - pan - du - es. Je
durch
len Strö - me von Blut flie - ßen durch ih - re Stra - ßen. Ich
poco cresc.
cresc. molto
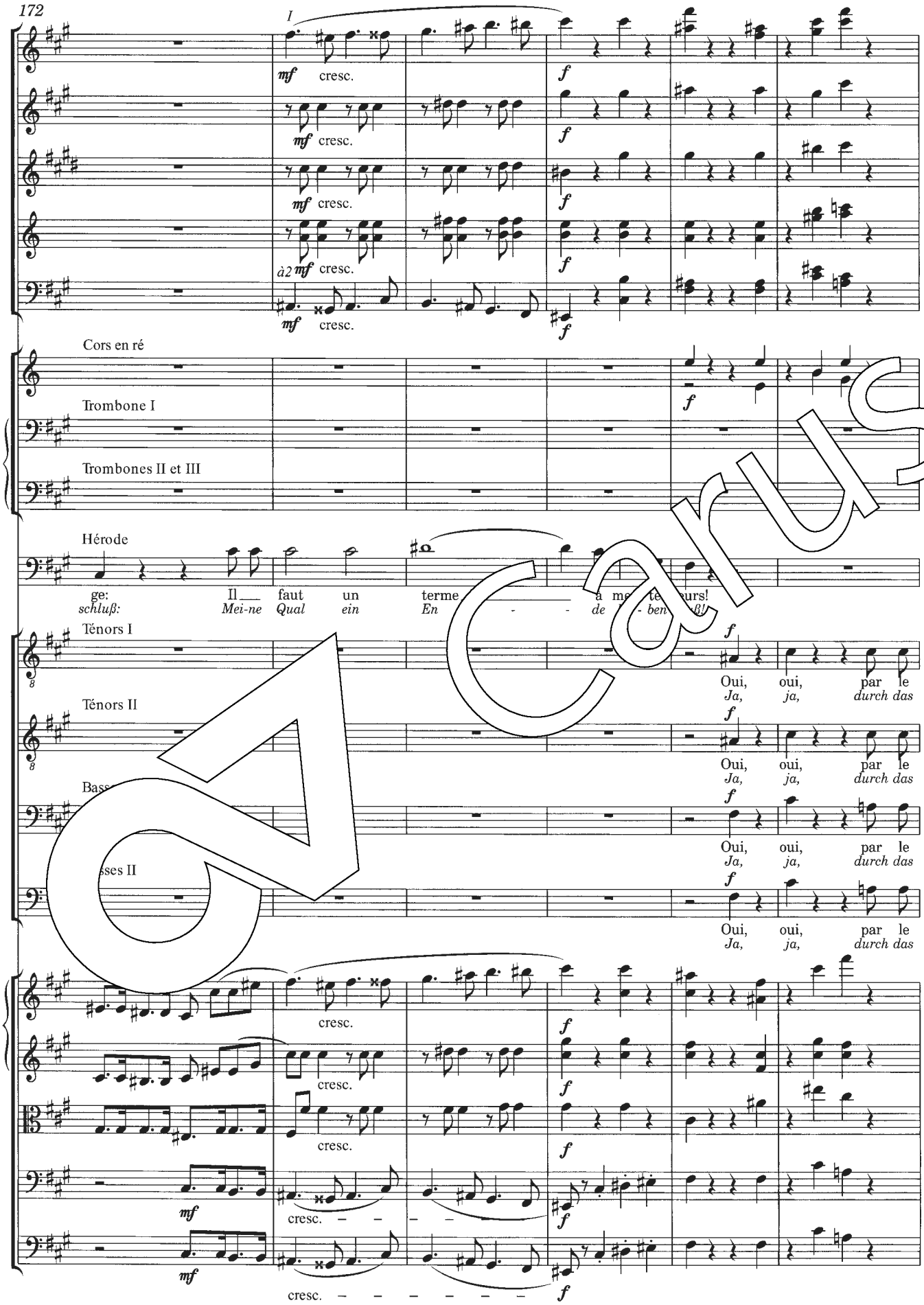
Carus


163
f
se - rai
wer - de
à ces dou - leurs.
sein für den Schmerz.
La beau - té, la
Kei - ne Schön - heit,
mf
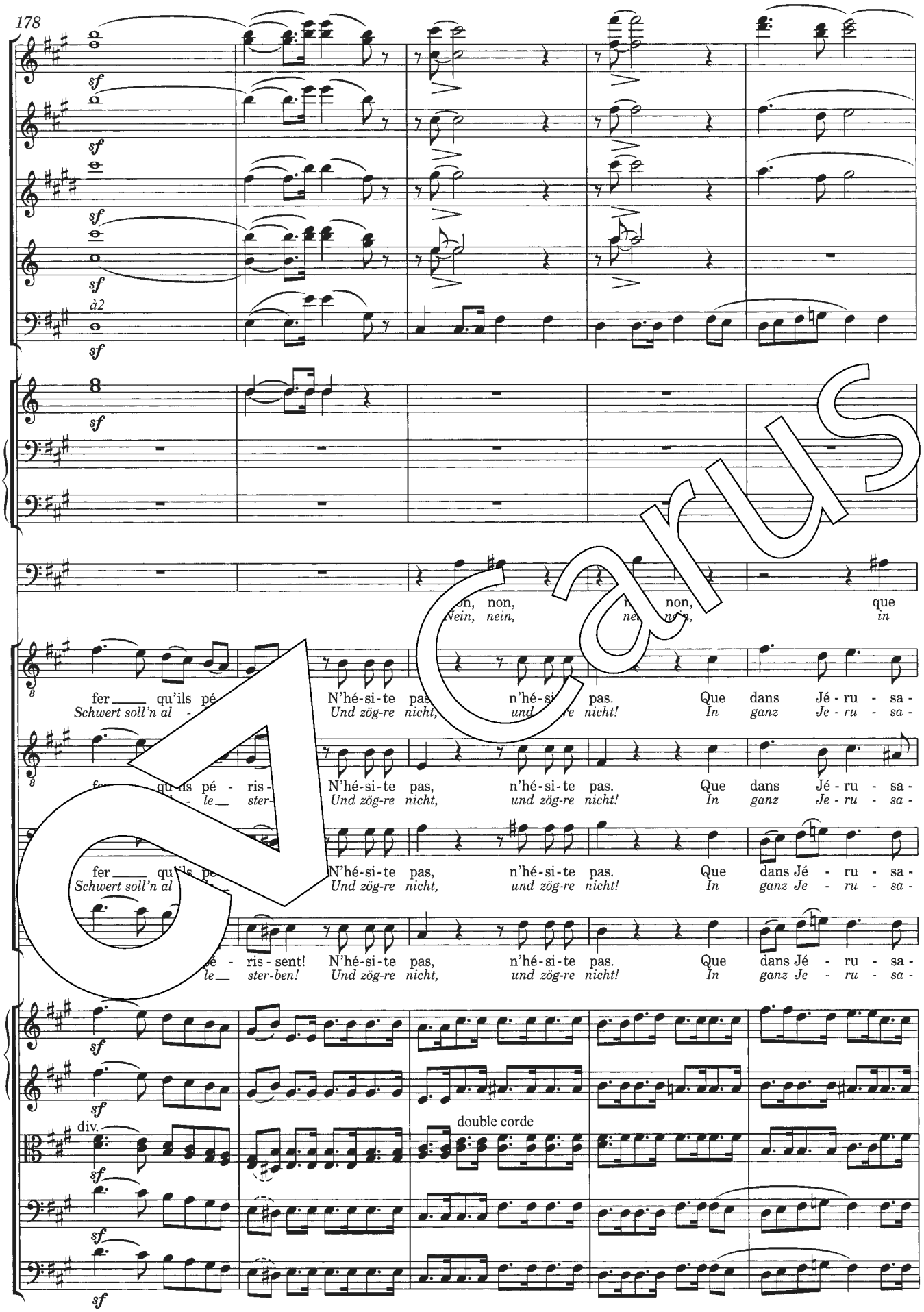
Carus


f
à2
grâ - ge
Ne le - ront fai - blir mon cou - ra - -
An - ter,
nichts kann än - dern mei - nen e - her - nen Ent -
mf
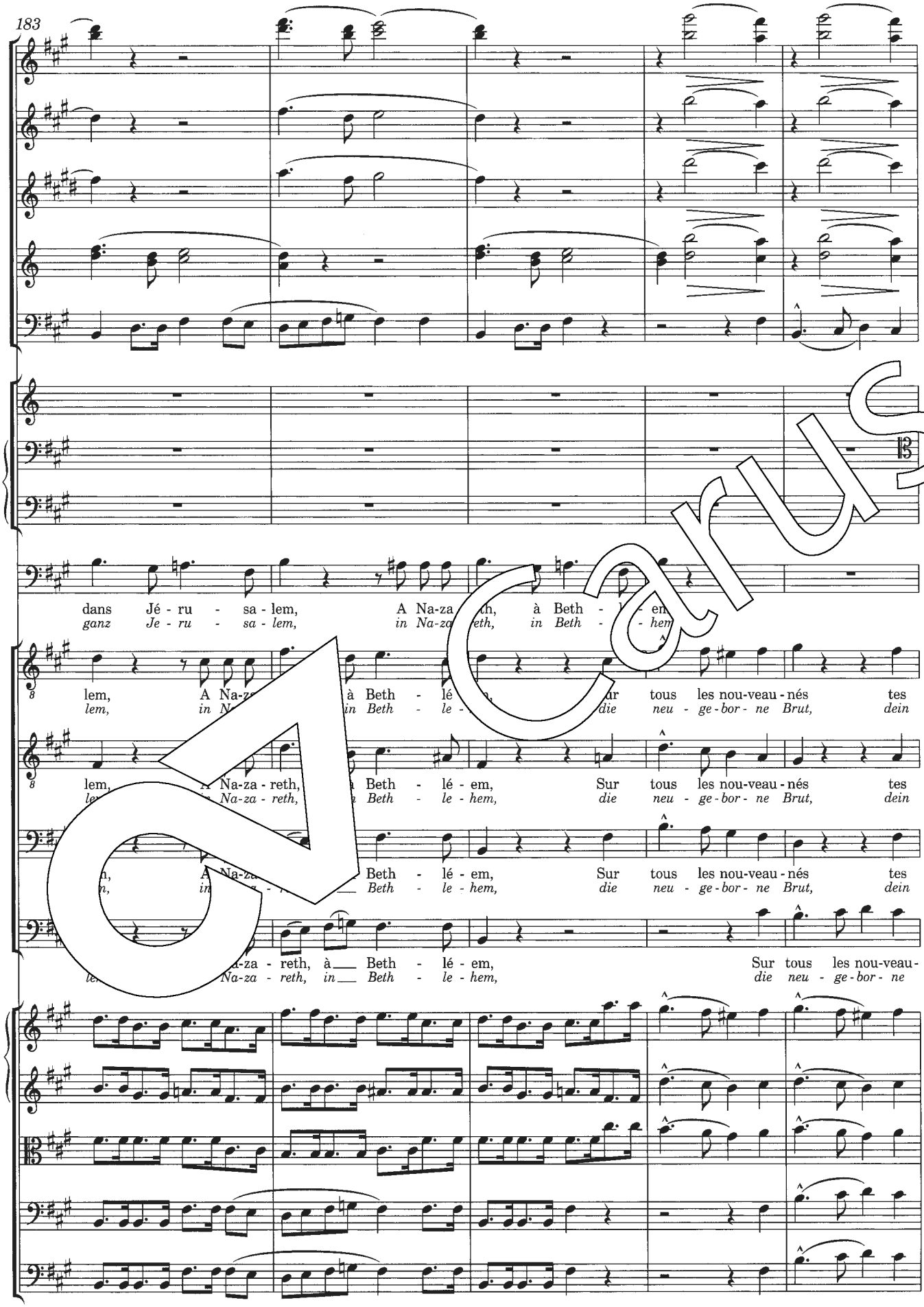
Carus


172
I
mf cresc.
f
à2
Cors en ré
Trombone I
Trombones II et III
Hérode
ge: Il faut un terme à me
schluß: Mei-ne Qual ein En de ben ß!
Ténors I
Ténors II
Basses II
Oui, oui, par le
Ja, ja, durch das
cresc.
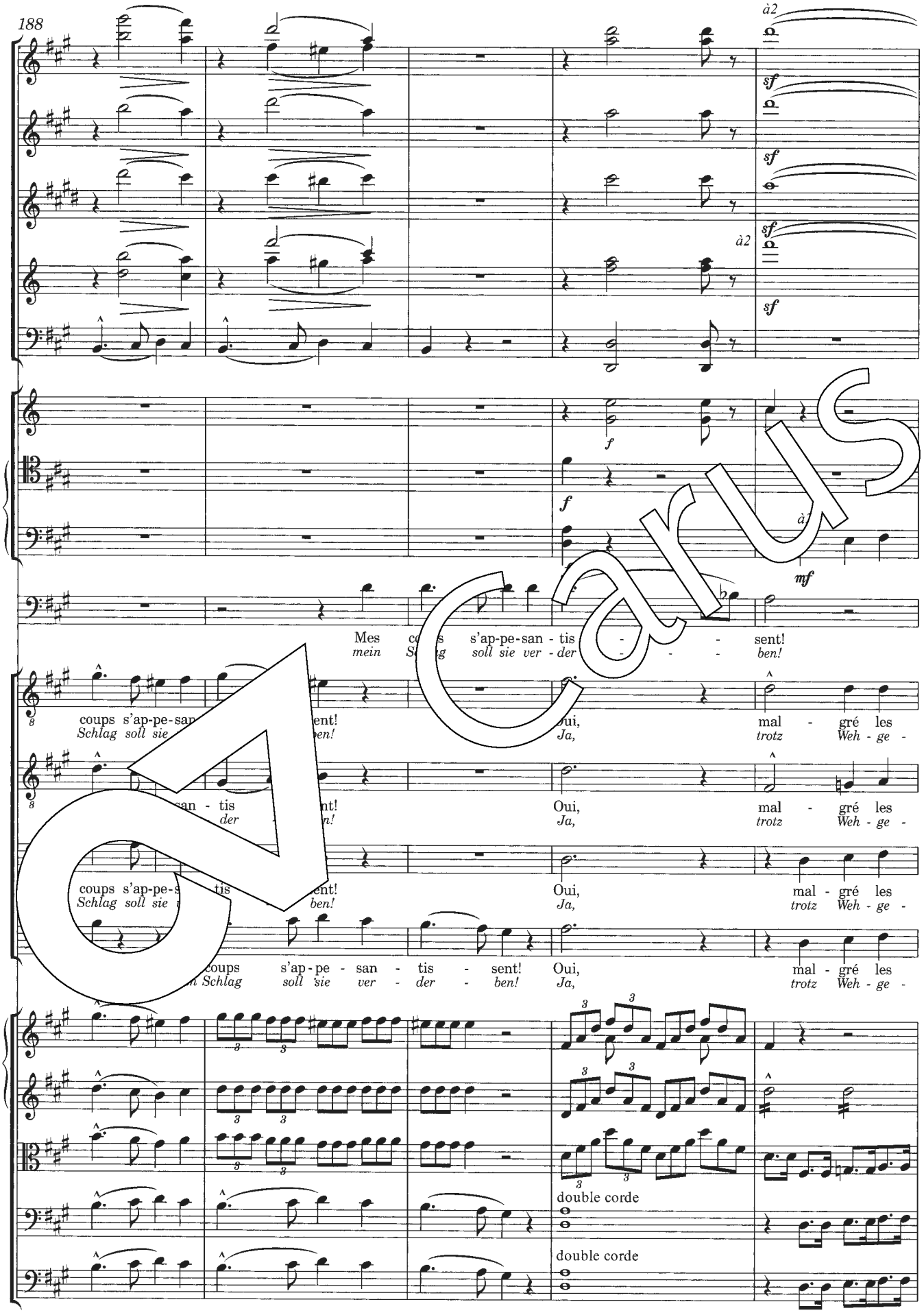
Carus


178
sf
à2
8
non, non, non, que
Nein, nein, nein, in
fer qu'ils pé - ris - sent! N'hé-si-te pas, n'hé-si-te pas. Que dans Jé - ru - sa -
Schwert soll'n al - le ster-ben! Und zög-re nicht, und zög-re nicht! In ganz Je - ru - sa -
div.
double corde
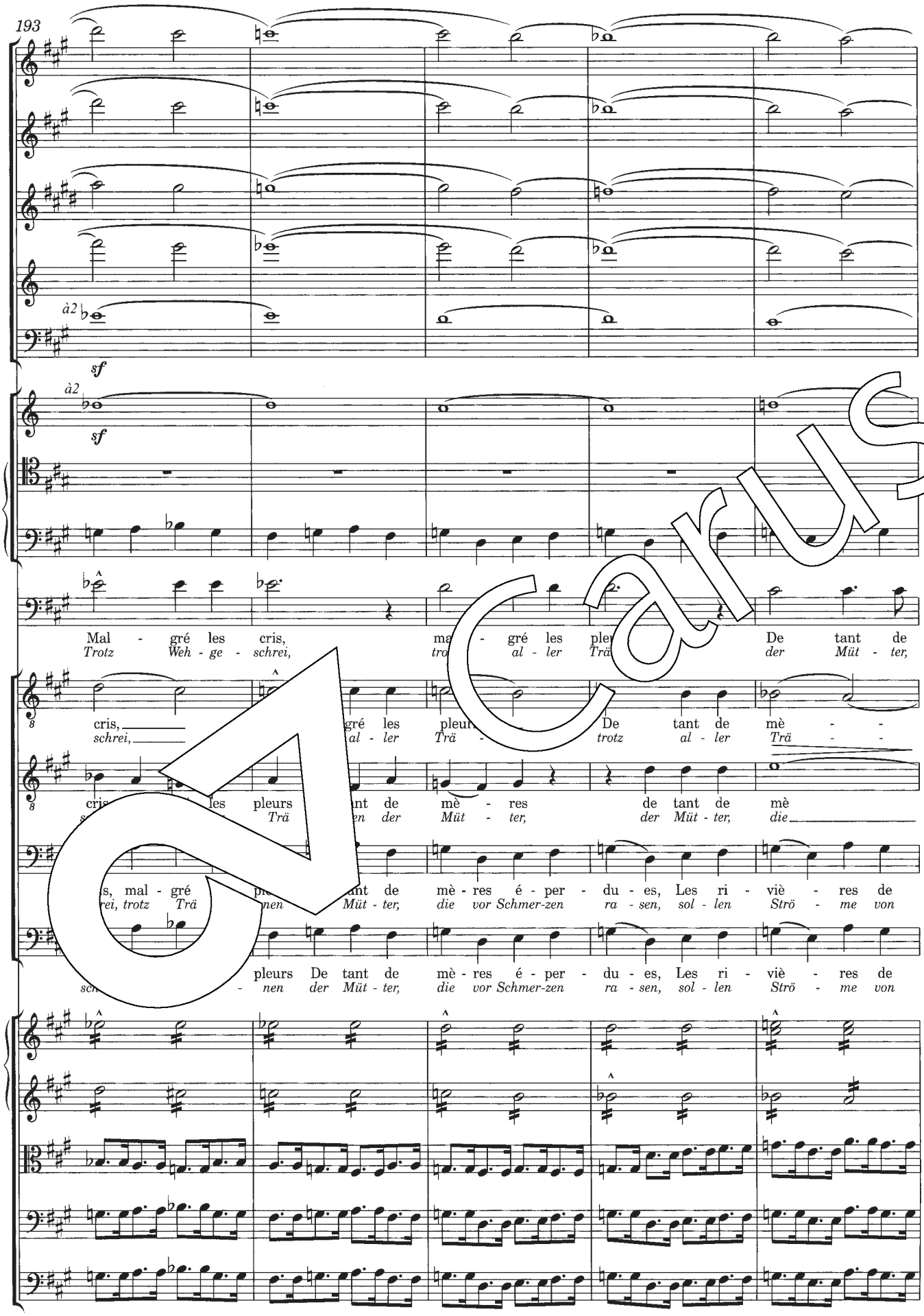
Carus


183
dans Jé - ru - sa - lem, A Na-za - reth, à Beth - lé - em,
ganz Je - ru - sa - lem, in Na-za - reth, in Beth - le - hem,
lem, A Na-za - reth, à Beth - lé - em, Sur tous les nou-veau - nés tes
lem, in Na-za - reth, in Beth - le - hem, die neu - ge - bor - ne Brut, dein
lem, A Na-za - reth, à Beth - lé - em, Sur tous les nou-veau - nés tes
lem, in Na-za - reth, in Beth - le - hem, die neu - ge - bor - ne Brut, dein
lem, A Na-za - reth, à Beth - lé - em, Sur tous les nou-veau - nés tes
lem, in Na-za - reth, in Beth - le - hem, die neu - ge - bor - ne Brut, dein
Na-za - reth, à Beth - lé - em, Sur tous les nou-veau -
Na-za - reth, in Beth - le - hem, die neu - ge - bor - ne
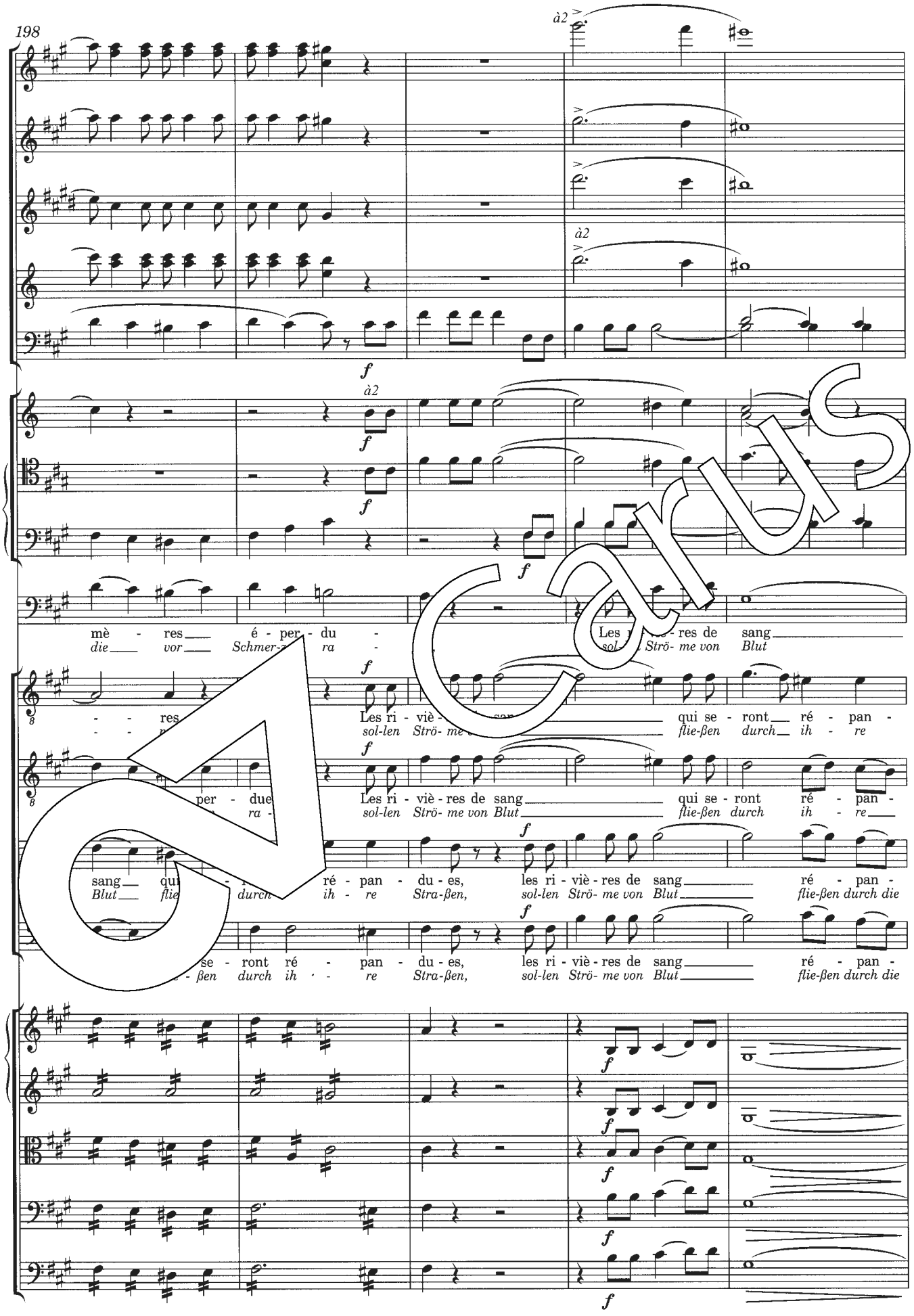
Carus
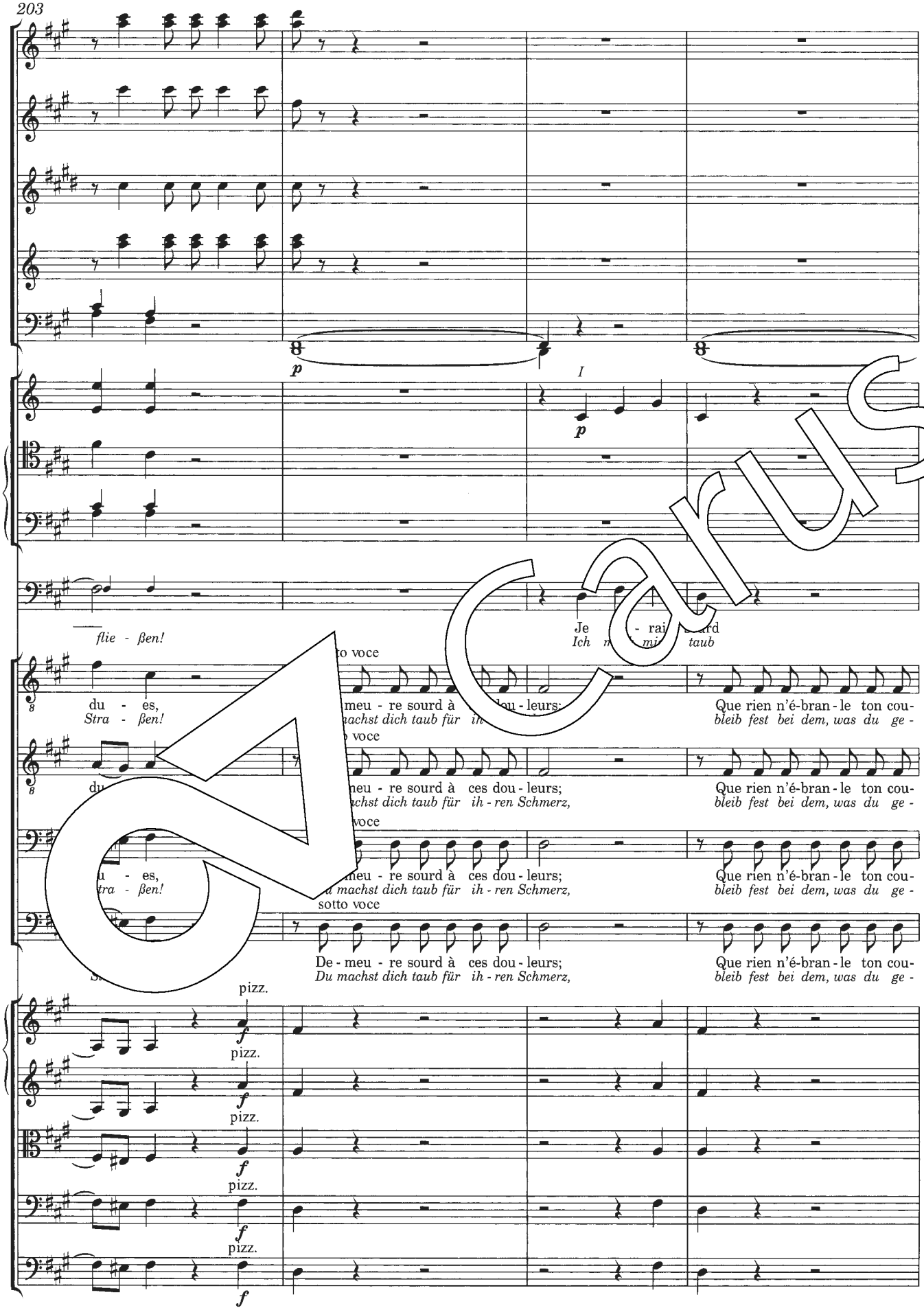

188
à2
sf
à2
sf
f
f
à2
mf
Mes coups s'ap-pe-san - tis - - sent!
mein Schlag soll sie ver - der - - ben!
coups s'ap-pe-san - tis - sent!
Schlag soll sie ver - der - ben!
Oui, mal - gré les
Ja, trotz Weh - ge -
Oui, mal - gré les
Ja, trotz Weh - ge -
Oui, mal - gré les
Ja, trotz Weh - ge -
coups s'ap-pe - san - tis - sent!
soll sie ver - der - ben!
Oui, mal - gré les
Ja, trotz Weh - ge -
double corde
double corde

Carus
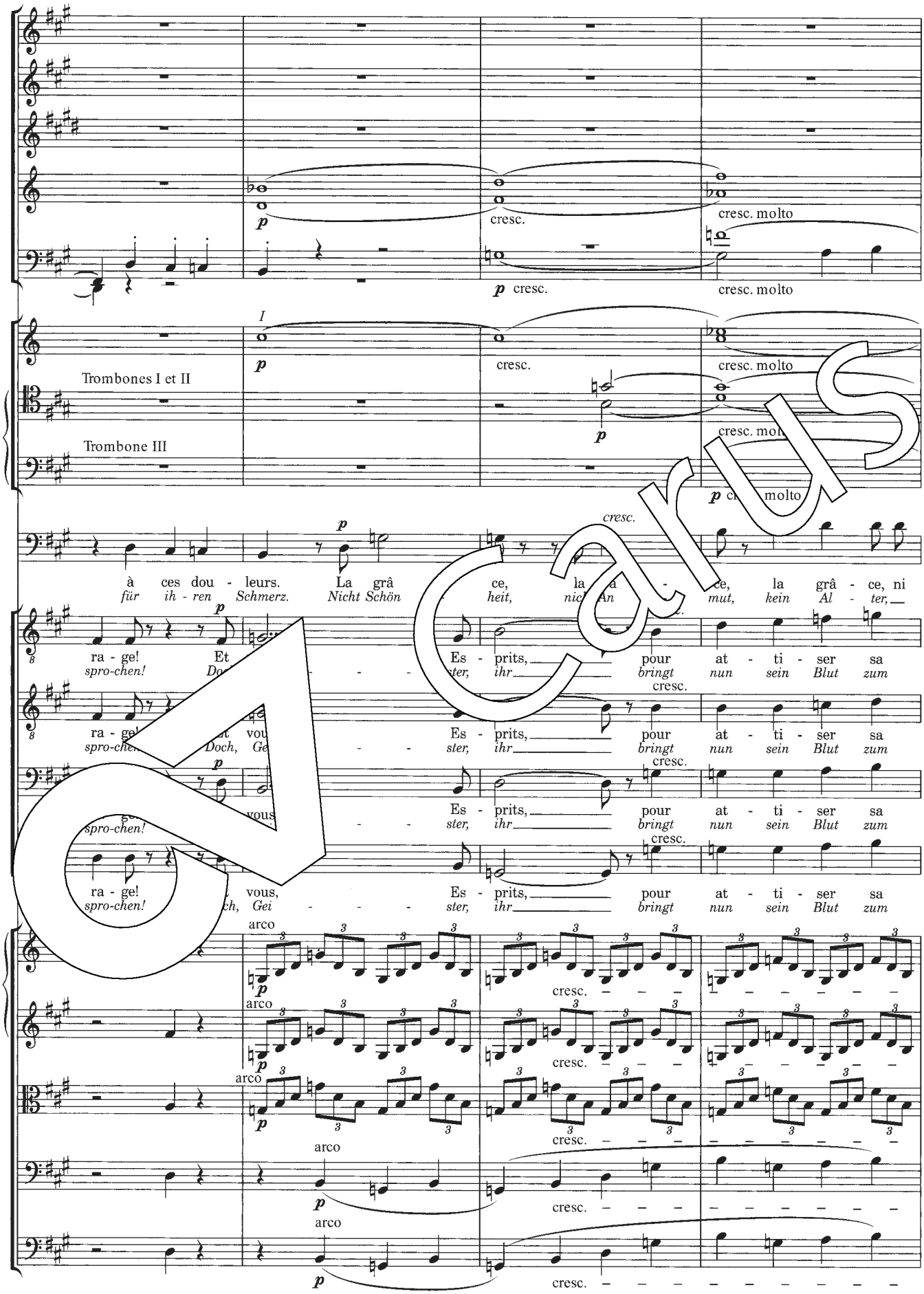

193
à2
sf
Mal - gré les cris,
Trotz Weh - ge - schrei,
De tant de
der Müt - ter,
cris,
schrei,
De tant de mè - -
trotz al - ler Trä - -
cris
les pleurs
Trä
de tant de mè
der Müt - ter, die
s, mal - gré
rei, trotz Trä
Müt - ter,
mè - res é - per - du - es, Les ri - viè - res de
die vor Schmer-zen ra - sen, sol - len Strö - me von
pleurs De tant de
nen der Müt - ter,
mè - res é - per - du - es, Les ri - viè - res de
die vor Schmer-zen ra - sen, sol - len Strö - me von

Carus
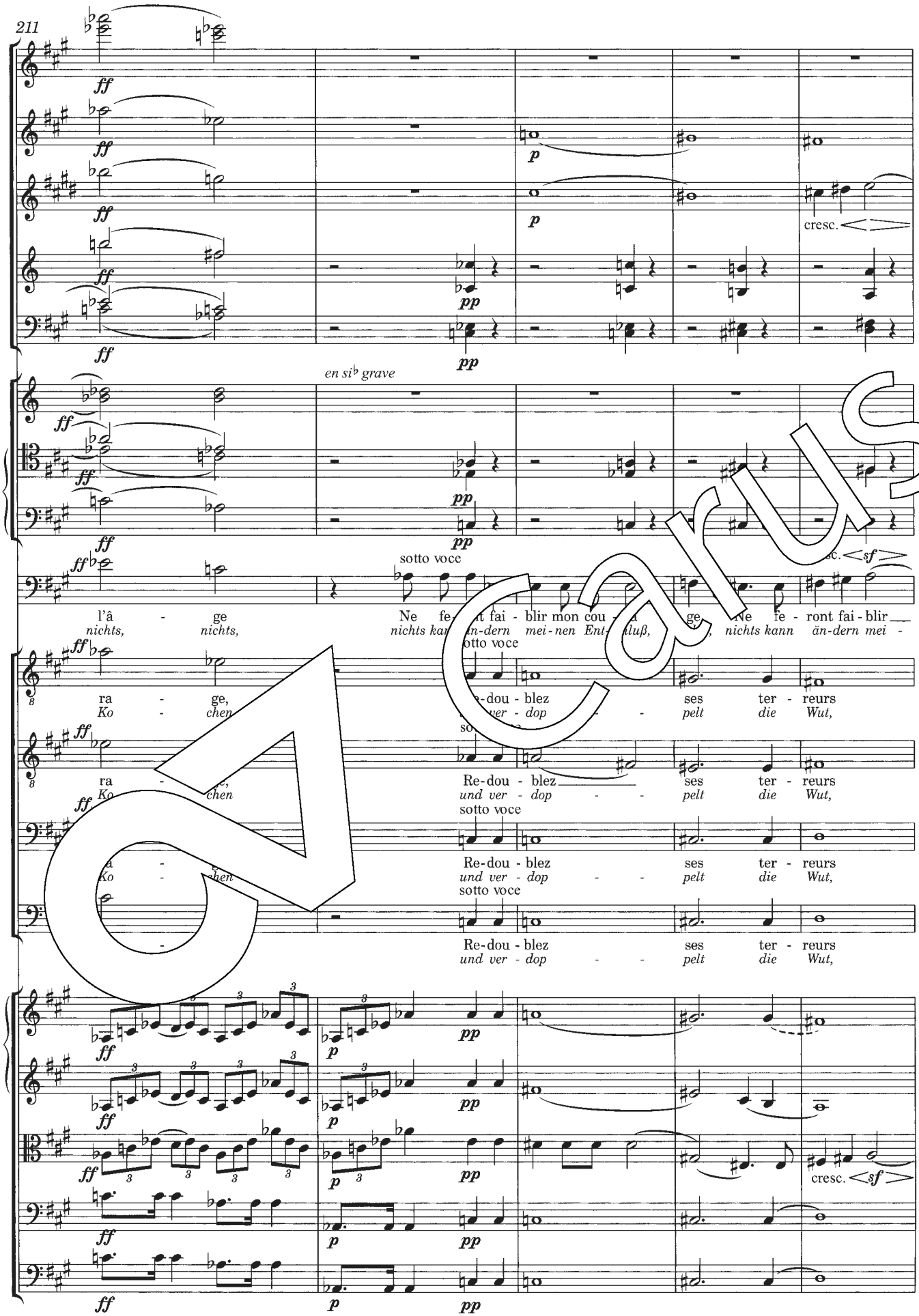

198
à2
f
mè - res é - per - du -
die vor Schmer- ra -
Les ri - viè - res de sang
sol- Strö- me von Blut
8
- - res
Les ri - viè - res de sang qui se - ront ré - pan -
sol-len Strö- me flie-ßen durch ih - re
per - due
ra -
Les ri - viè - res de sang qui se - ront ré - pan -
sol-len Strö- me von Blut flie-ßen durch ih - re
sang qui ré - pan - du - es, les ri - viè - res de sang ré - pan -
Blut flie durch ih - re Stra-ßen, sol-len Strö- me von Blut flie-ßen durch die
se - ront ré - pan - du - es, les ri - viè - res de sang ré - pan -
- ßen durch ih - re Stra-ßen, sol-len Strö- me von Blut flie-ßen durch die


p
I
p
flie - ßen!
Je - rai
Ich m mi taub
to voce
du - es,
Stra - ßen!
meu - re sourd à ces dou - leurs;
machst dich taub für ih
Que rien n'é-bran - le ton cou-
bleib fest bei dem, was du ge -
o voce
du
meu - re sourd à ces dou - leurs;
chst dich taub für ih - ren Schmerz,
Que rien n'é-bran - le ton cou-
bleib fest bei dem, was du ge -
voce
u - es,
tra - ßen!
meu - re sourd à ces dou - leurs;
a machst dich taub für ih - ren Schmerz,
Que rien n'é-bran - le ton cou-
bleib fest bei dem, was du ge -
sotto voce
De - meu - re sourd à ces dou - leurs;
Du machst dich taub für ih - ren Schmerz,
Que rien n'é-bran - le ton cou-
bleib fest bei dem, was du ge -
pizz.
f
pizz.
f
pizz.
f
pizz.
f
pizz.
f
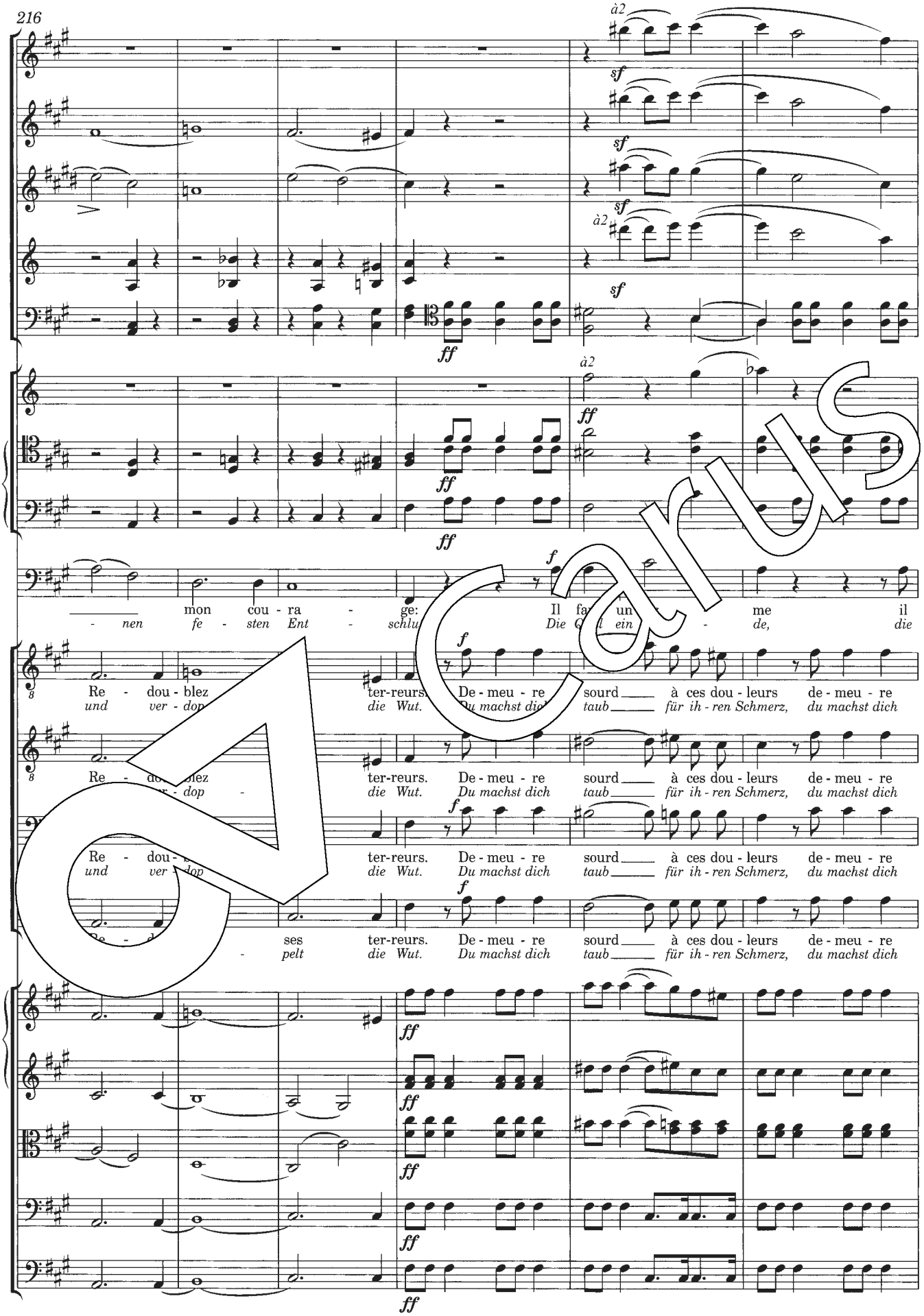
Carus


I
Trombones I et II
Trombone III
p
cresc.
cresc. molto
à ces dou - leurs. La grâ ce, la grâ - ce, la grâ - ce, ni
für ih - ren Schmerz. Nicht Schön heit, nicht An mut, kein Al - ter,
ra - ge! Et Es - prits, pour at - ti - ser sa
spro-chen! Doch, Ge ster, ihr bringt nun sein Blut zum
vous,
arco
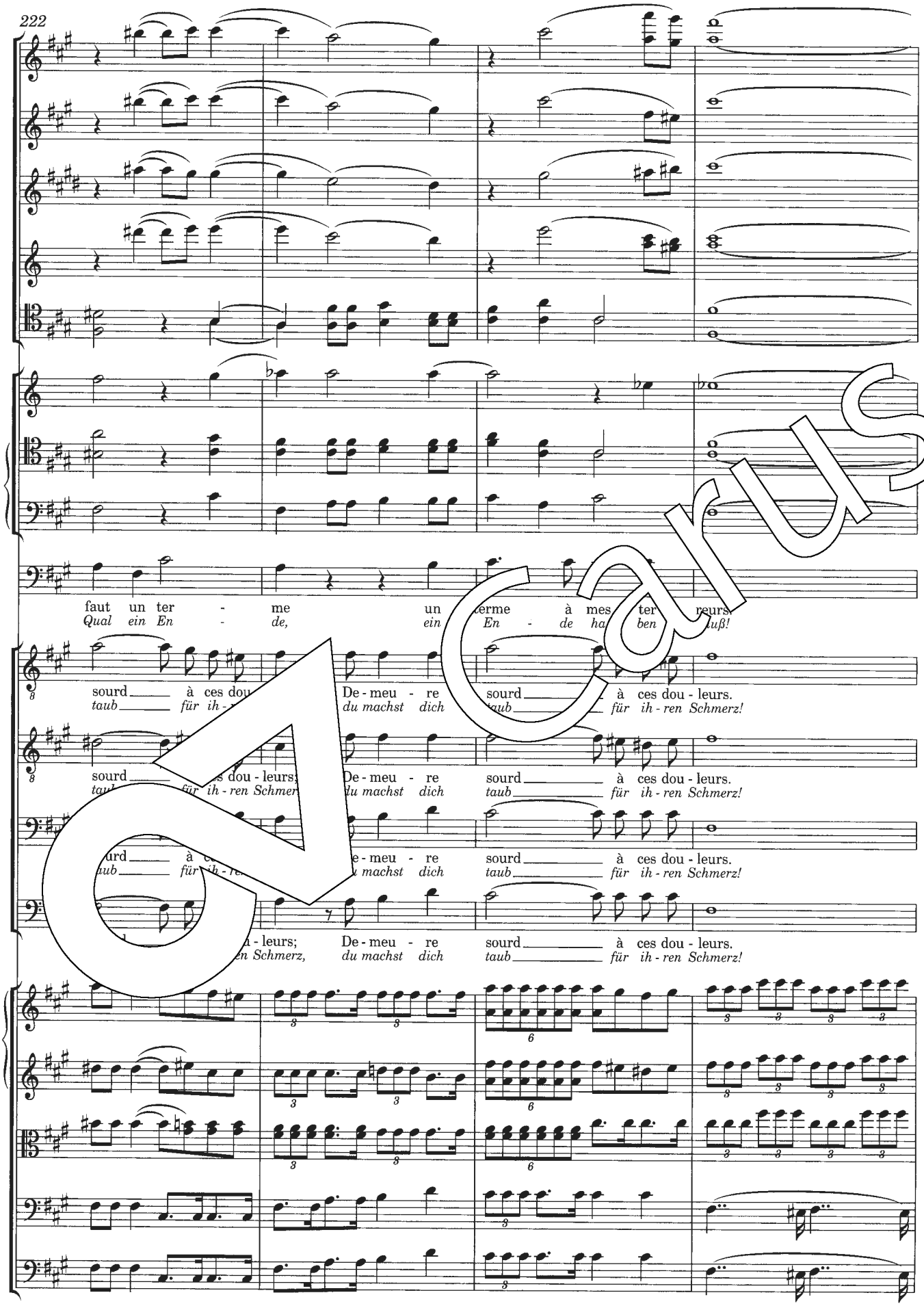
Carus


211
en si♭ grave
sotto voce
l'â - ge
nichts, nichts,
Ne fe- t fai - blir mon cou - a ge,
nichts kann mei-nen Ent- luß,
Ne fe - ront fai - blir
nichts kann än-dern mei -
ra - ge,
Ko - chen
Re-dou - blez
und ver - dop - - pelt
ses ter - reurs
die Wut,
cresc.
sf
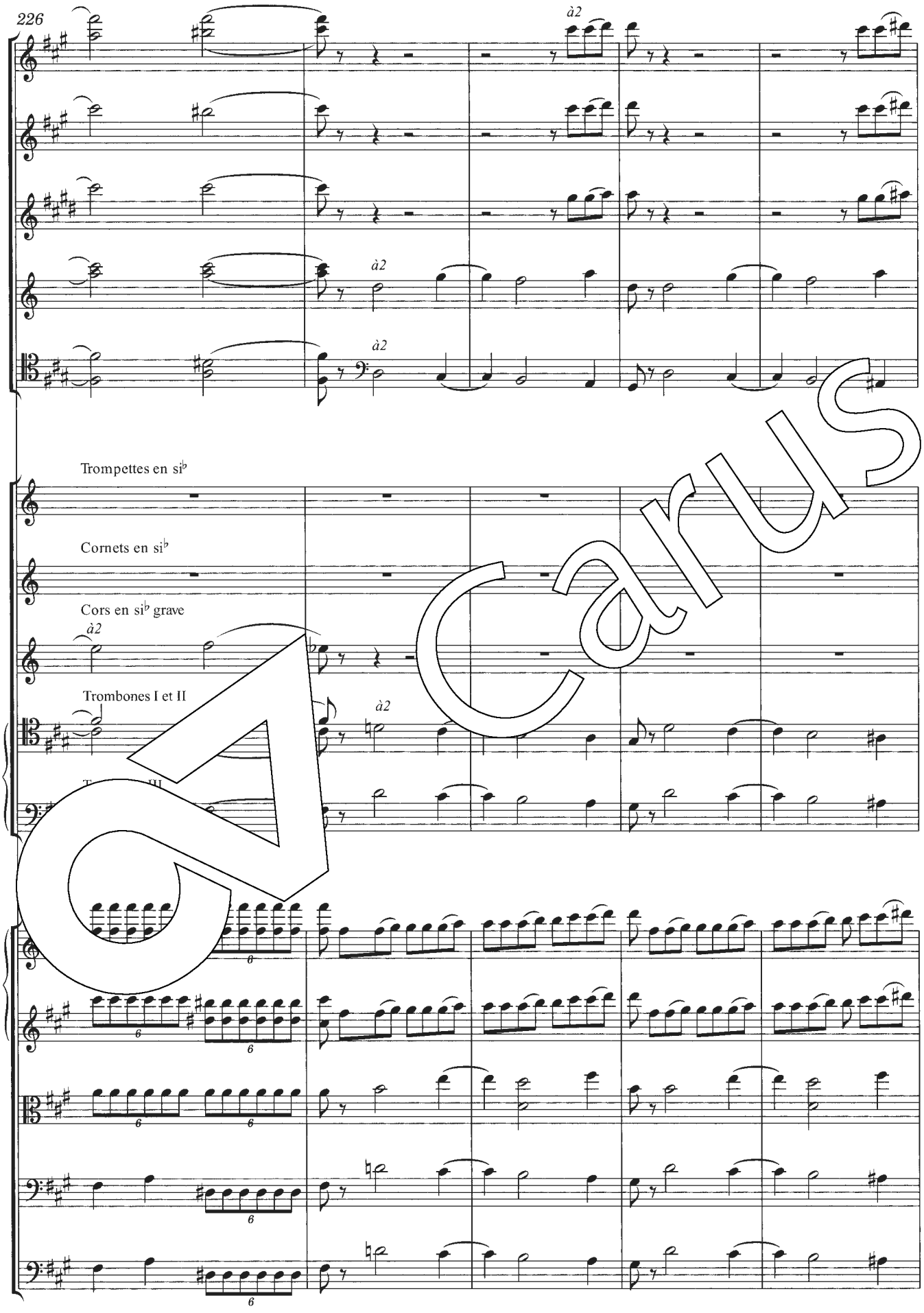
Carus


216
à2
sf
ff
f
mon cou - ra - ge:
- nen fe - sten Ent - schlu
Re - dou - blez
und ver - dop
ter-reurs. De - meu - re sourd à ces dou - leurs de - meu - re
die Wut. Du machst dich taub für ih - ren Schmerz, du machst dich
ses ter-reurs. De - meu - re sourd à ces dou - leurs de - meu - re
pelt die Wut. Du machst dich taub für ih - ren Schmerz, du machst dich
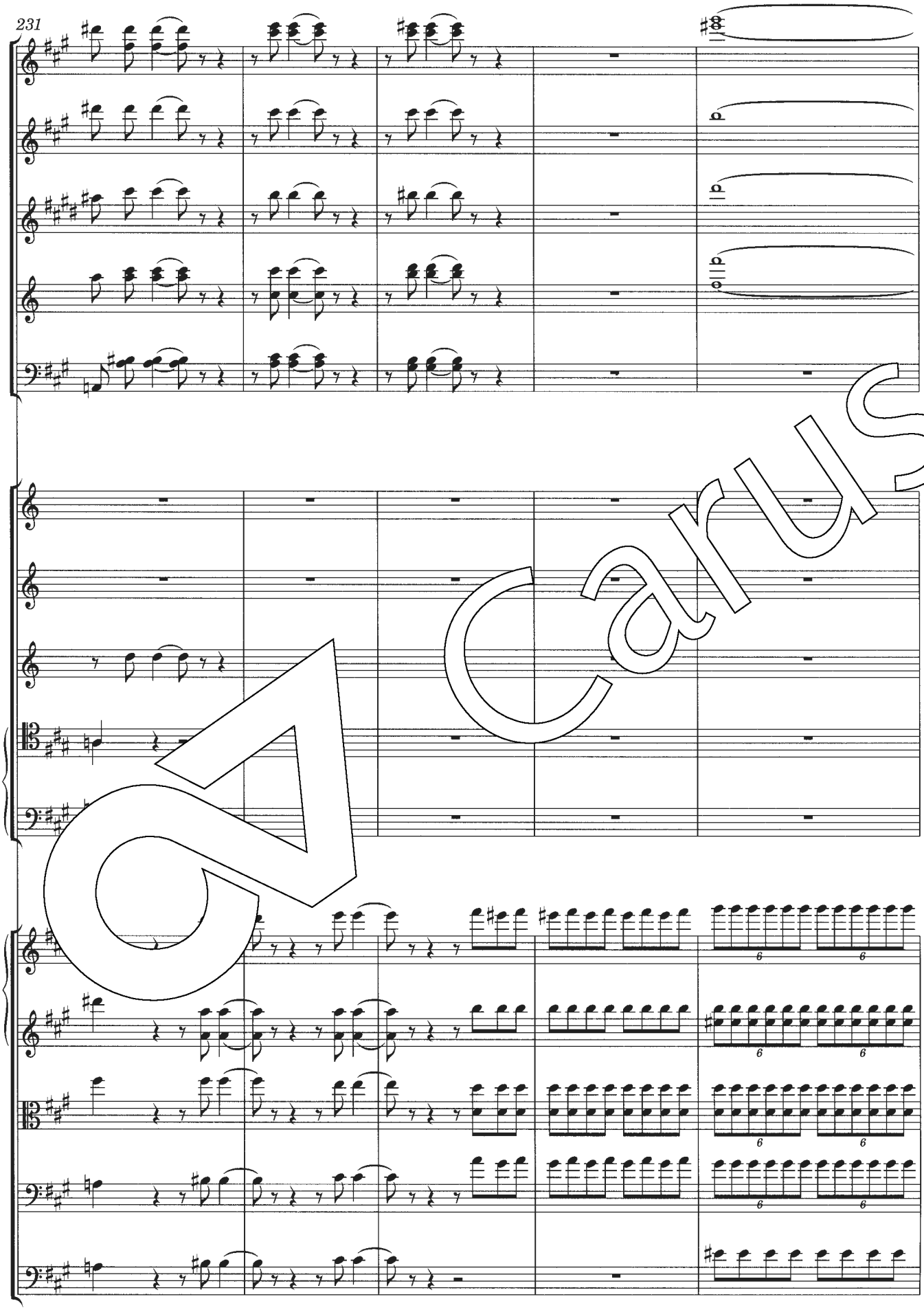
Carus


faut un ter - me un cerme à mes ter reurs.
Qual ein En - de, ein En - de ha ben Leuß!
sourd à ces dou - leurs; De - meu - re sourd à ces dou - leurs.
taub für ih - ren Schmerz, du machst dich taub für ih - ren Schmerz!
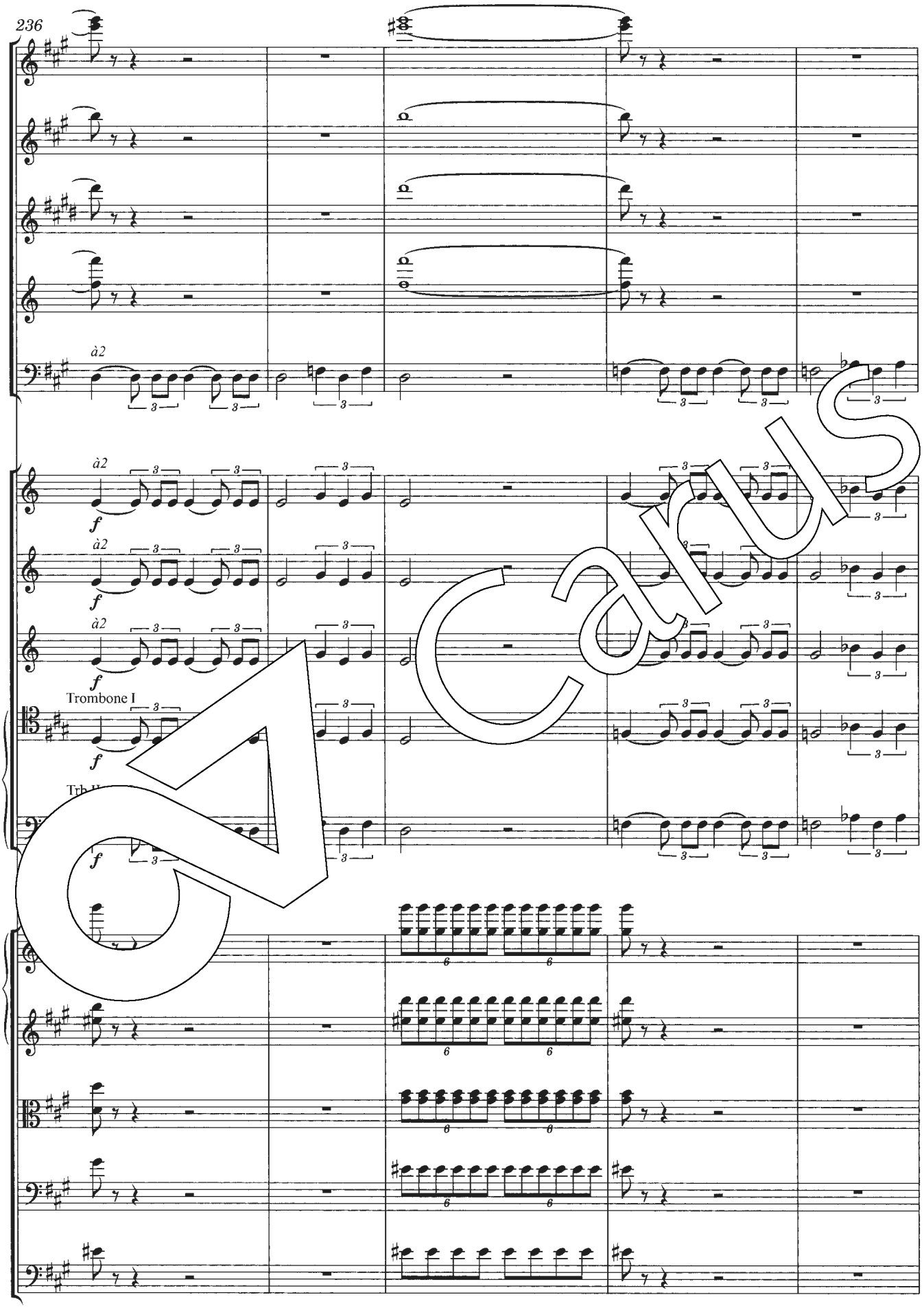
Carus


226
à2
à2
à2
Trompettes en si♭
Cornets en si♭
Cors en si♭ grave
à2
Trombones I et II
à2
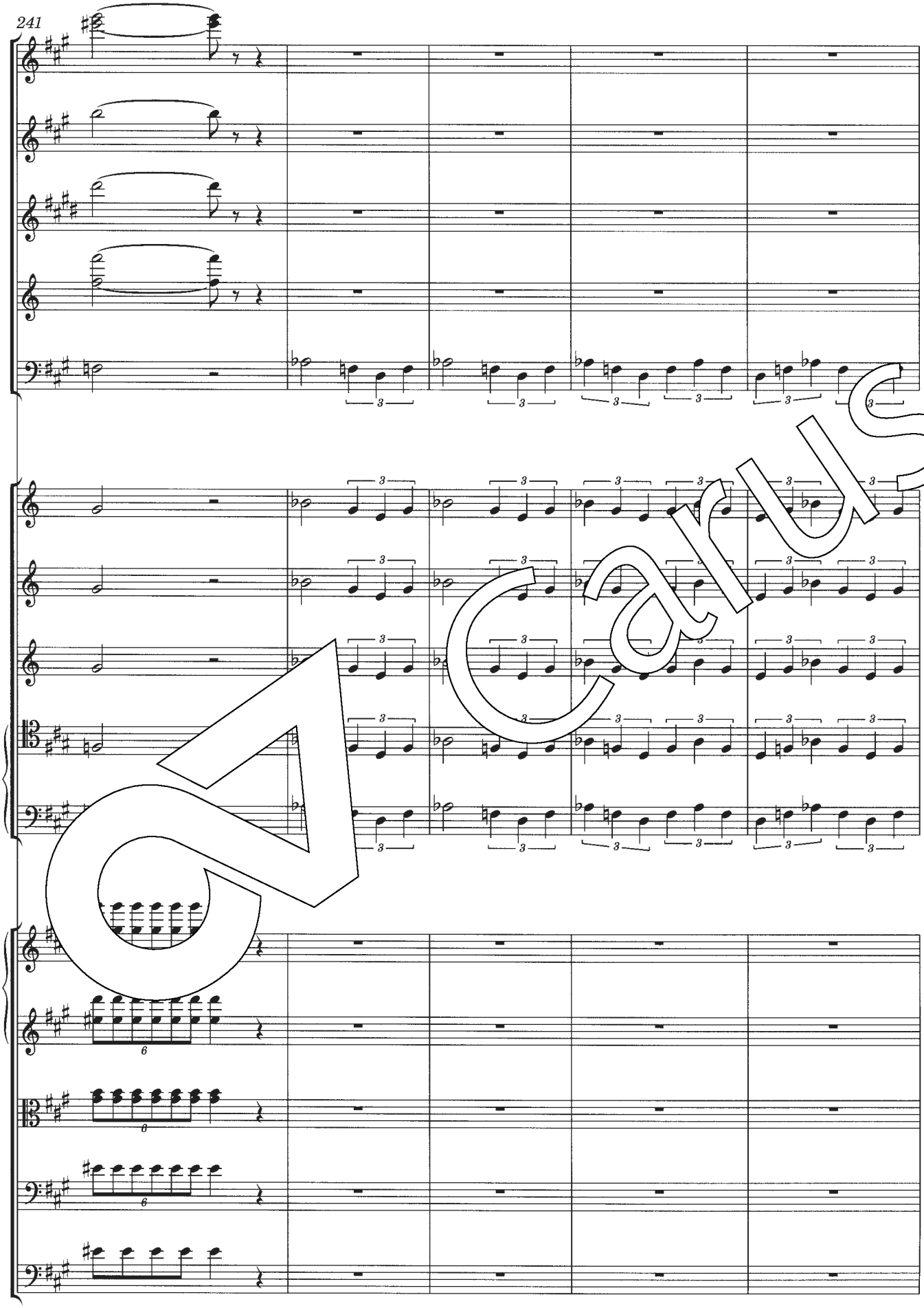
Carus
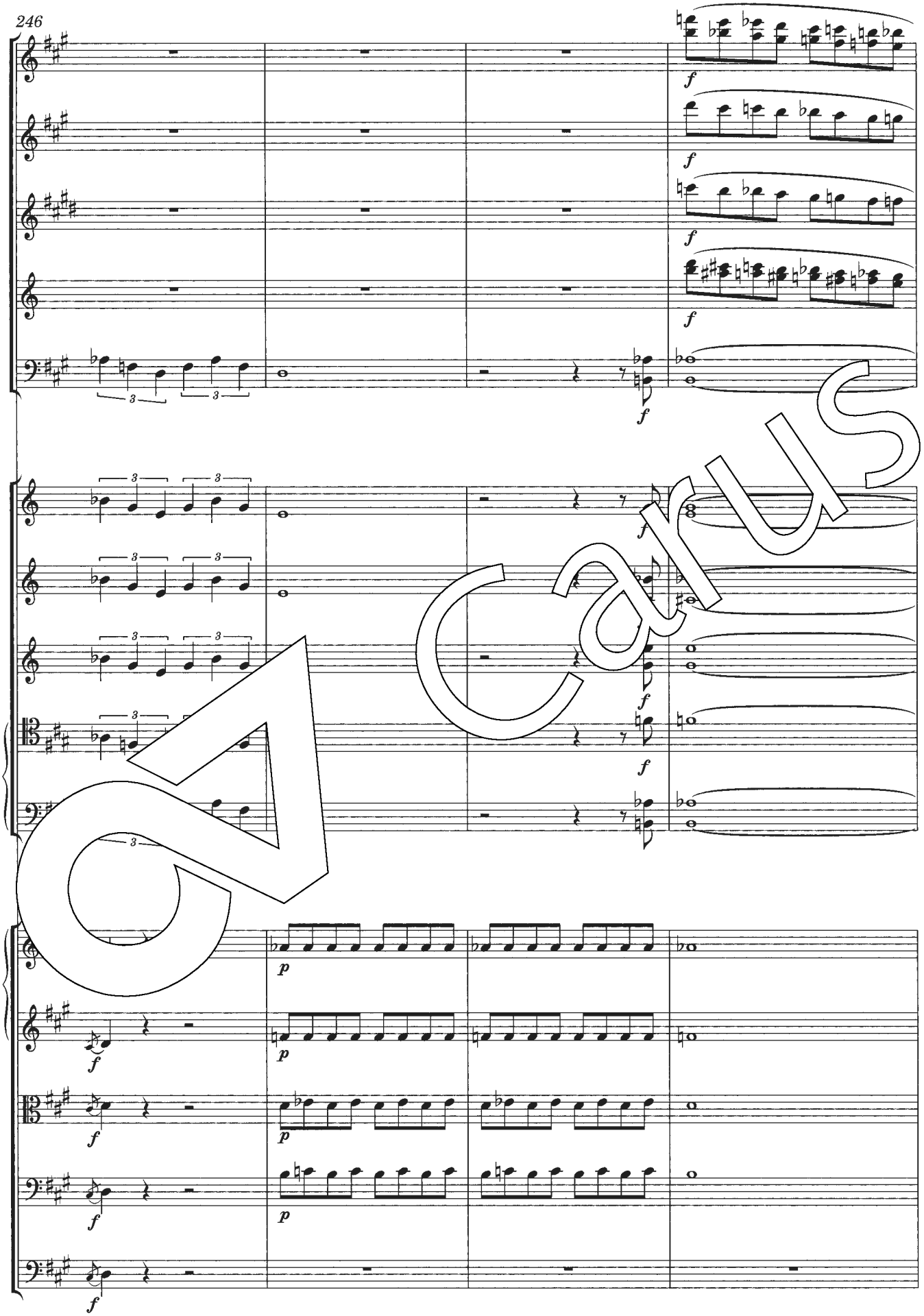


Carus
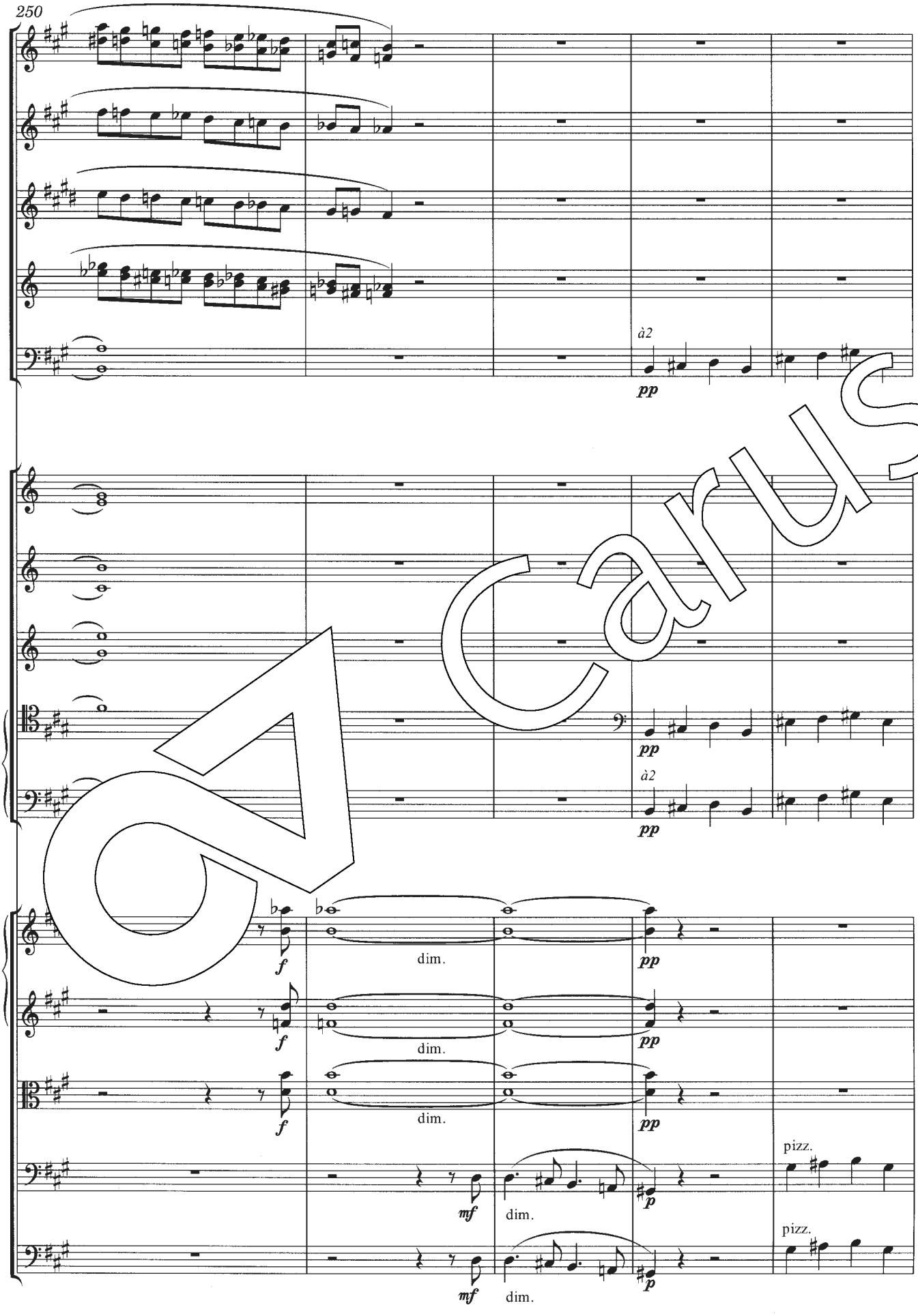


Carus
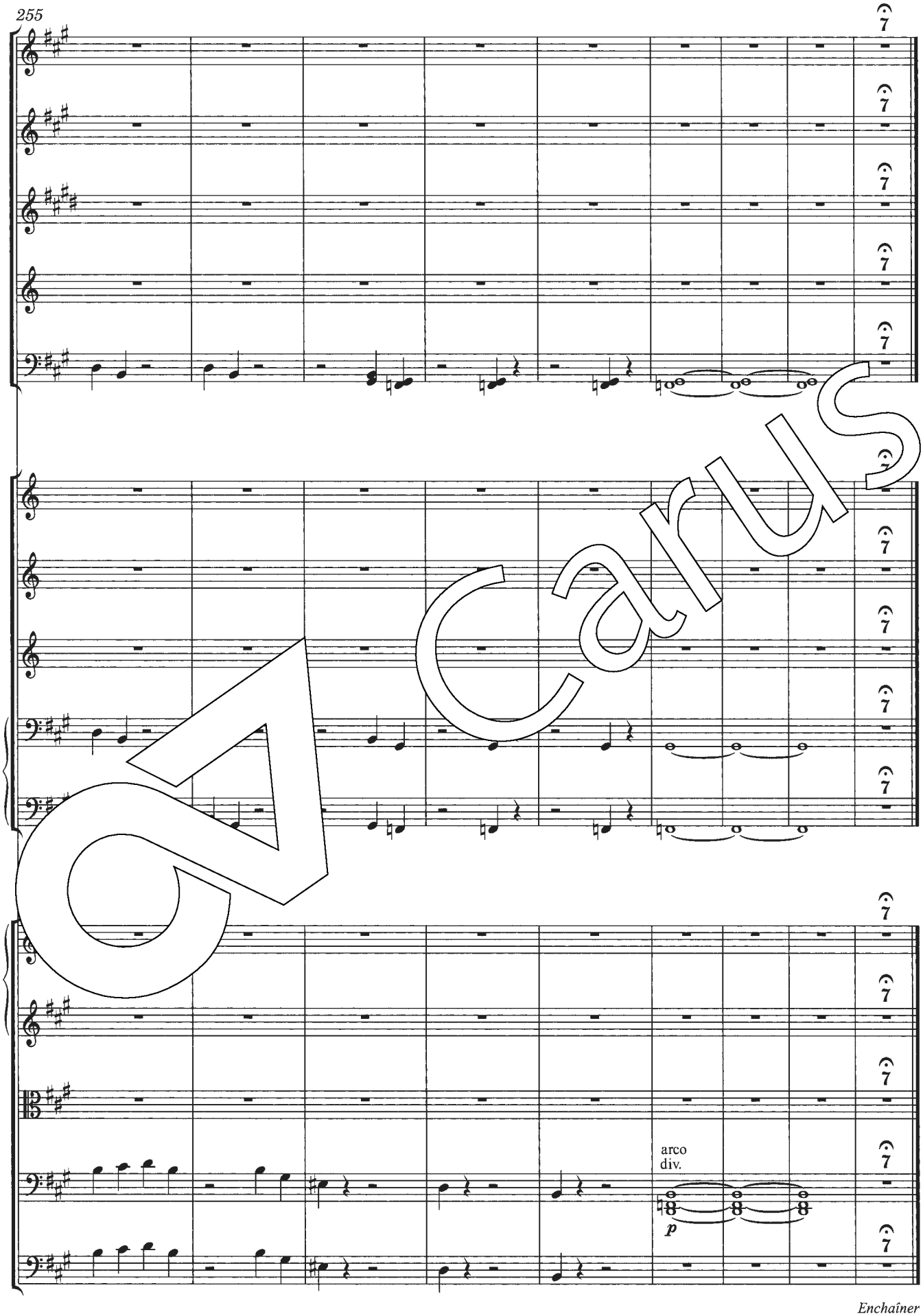


Carus



Carus


250
à2
pp
pp
à2
pp
f
dim.
pp
f
dim.
pp
f
dim.
pp
mf
dim.
p
pizz.
mf
dim.
p
pizz.

Carus
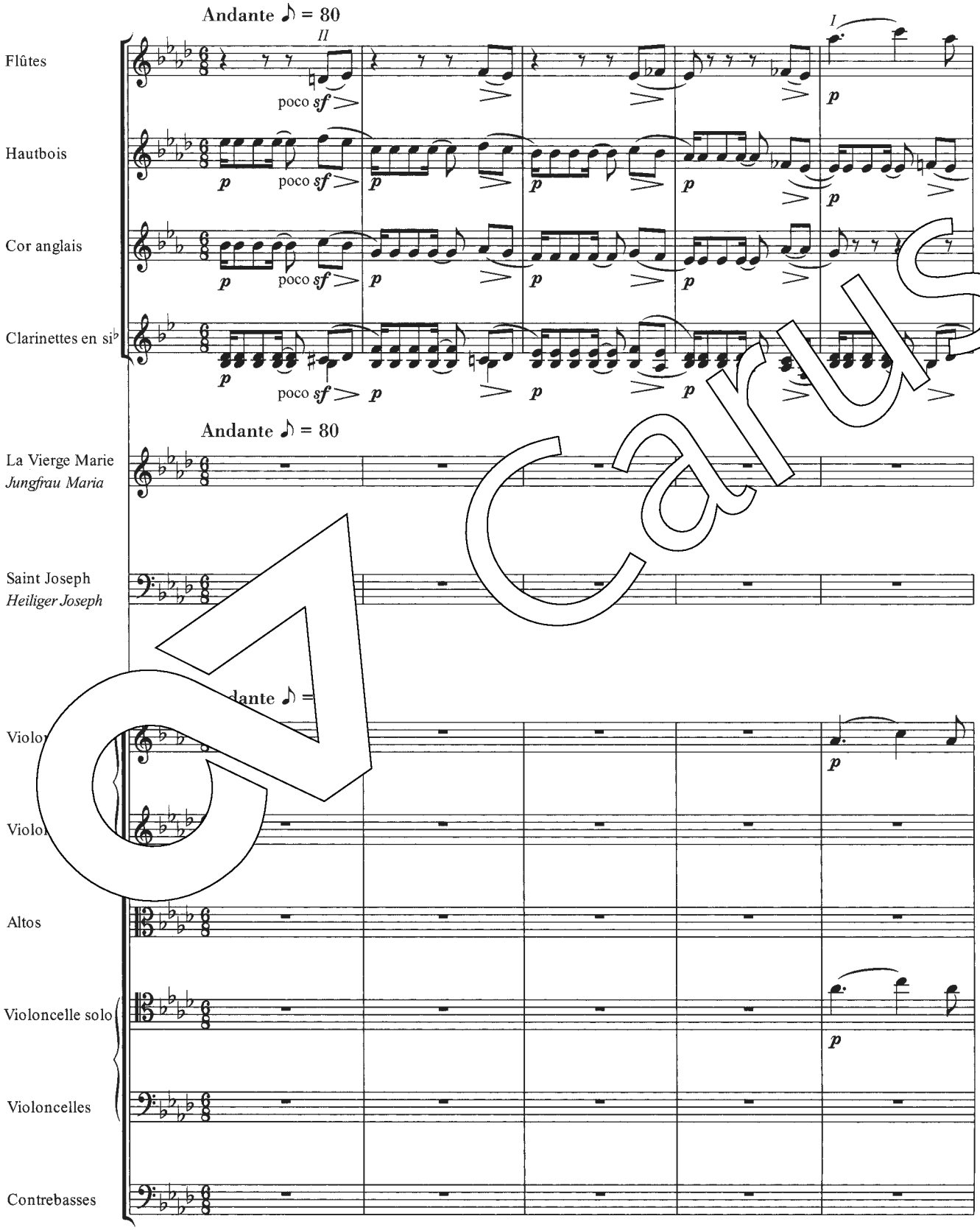


Enchaîner
Direkt anschließen
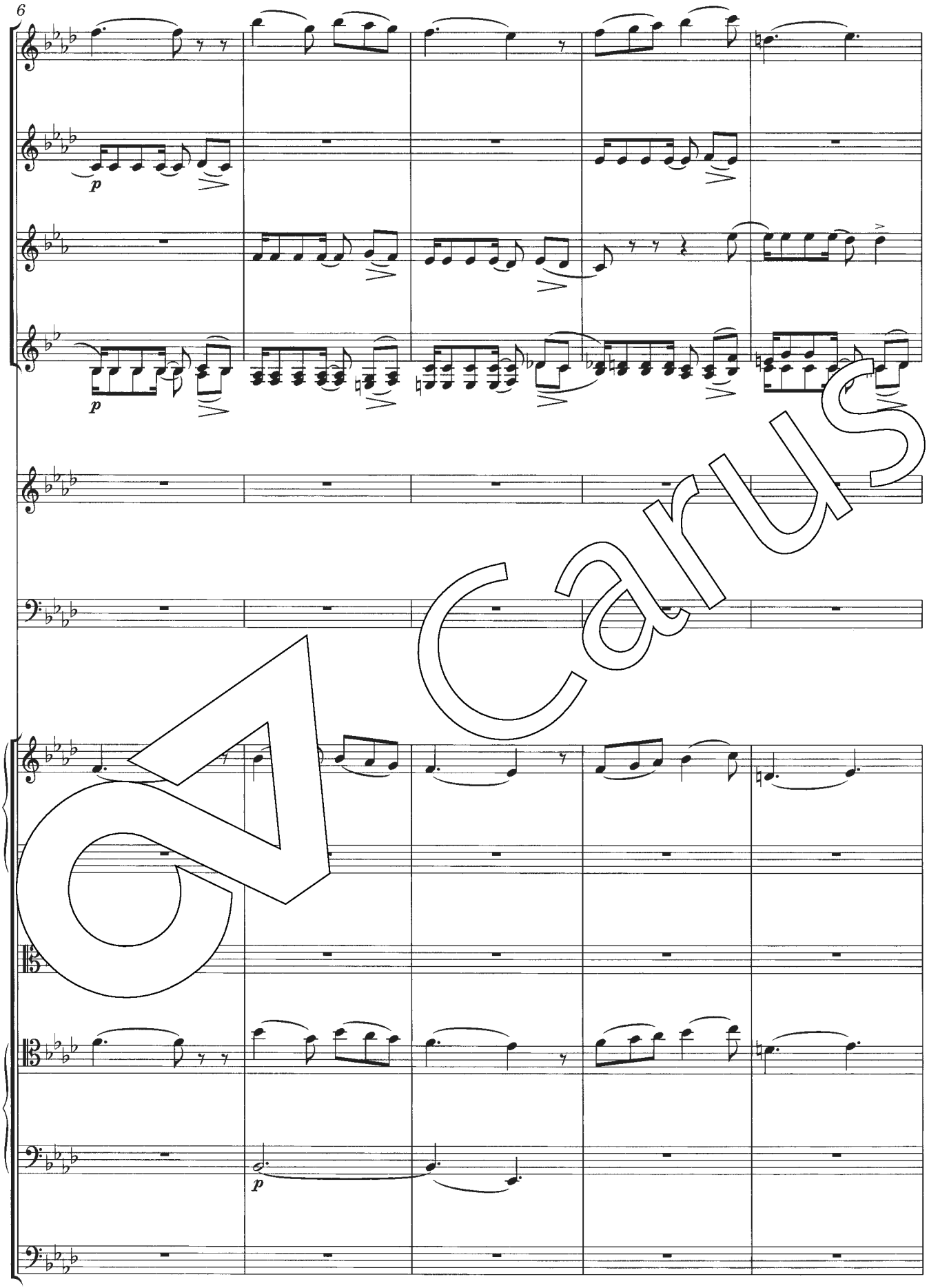
Carus

Scène 5:
L'étable de Béthléem / *Der Stall zu Bethlehem*
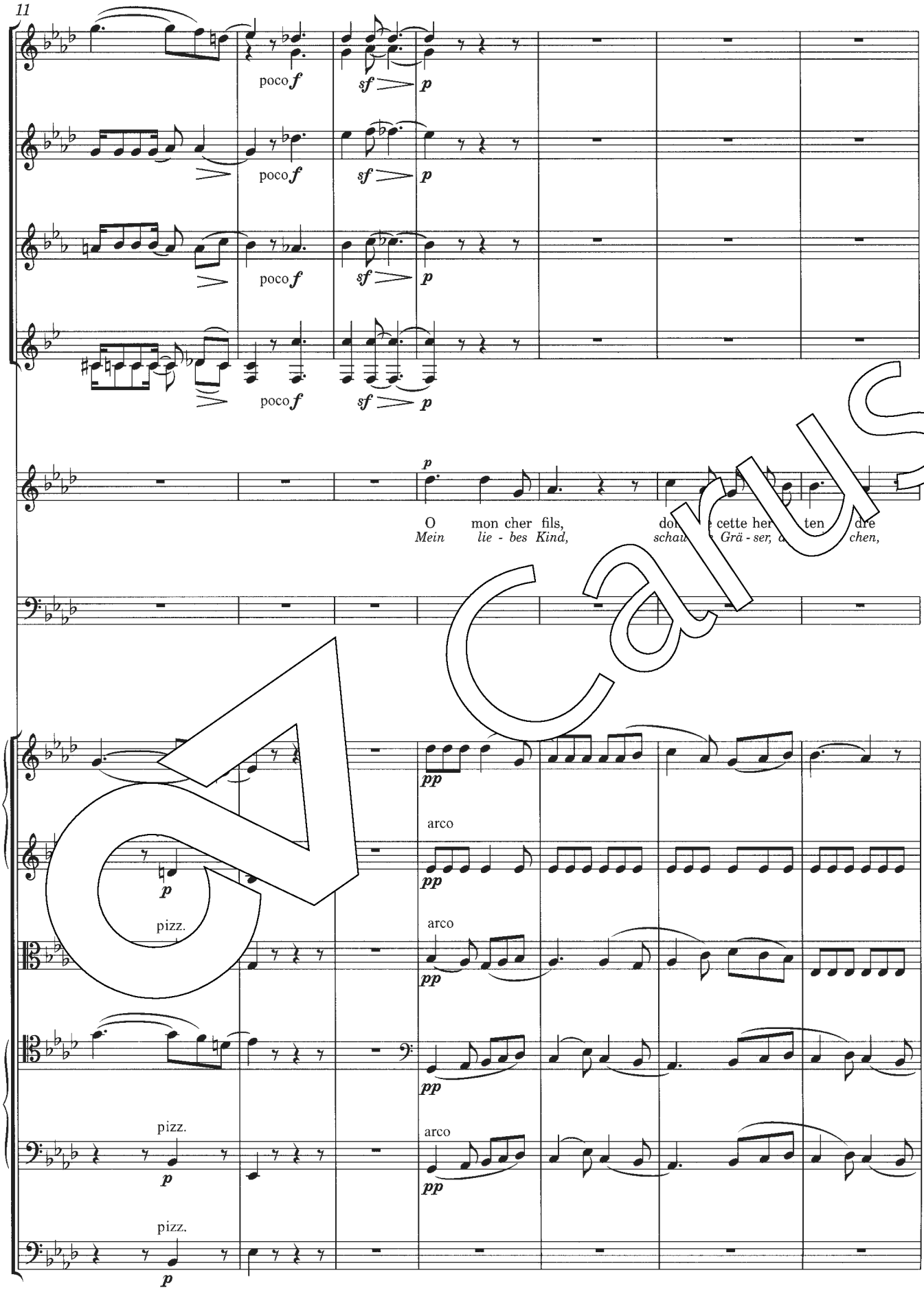
6. Duo (La Vierge Marie, Saint Joseph) – *Duett (Jungfrau Maria, Heiliger Joseph)*
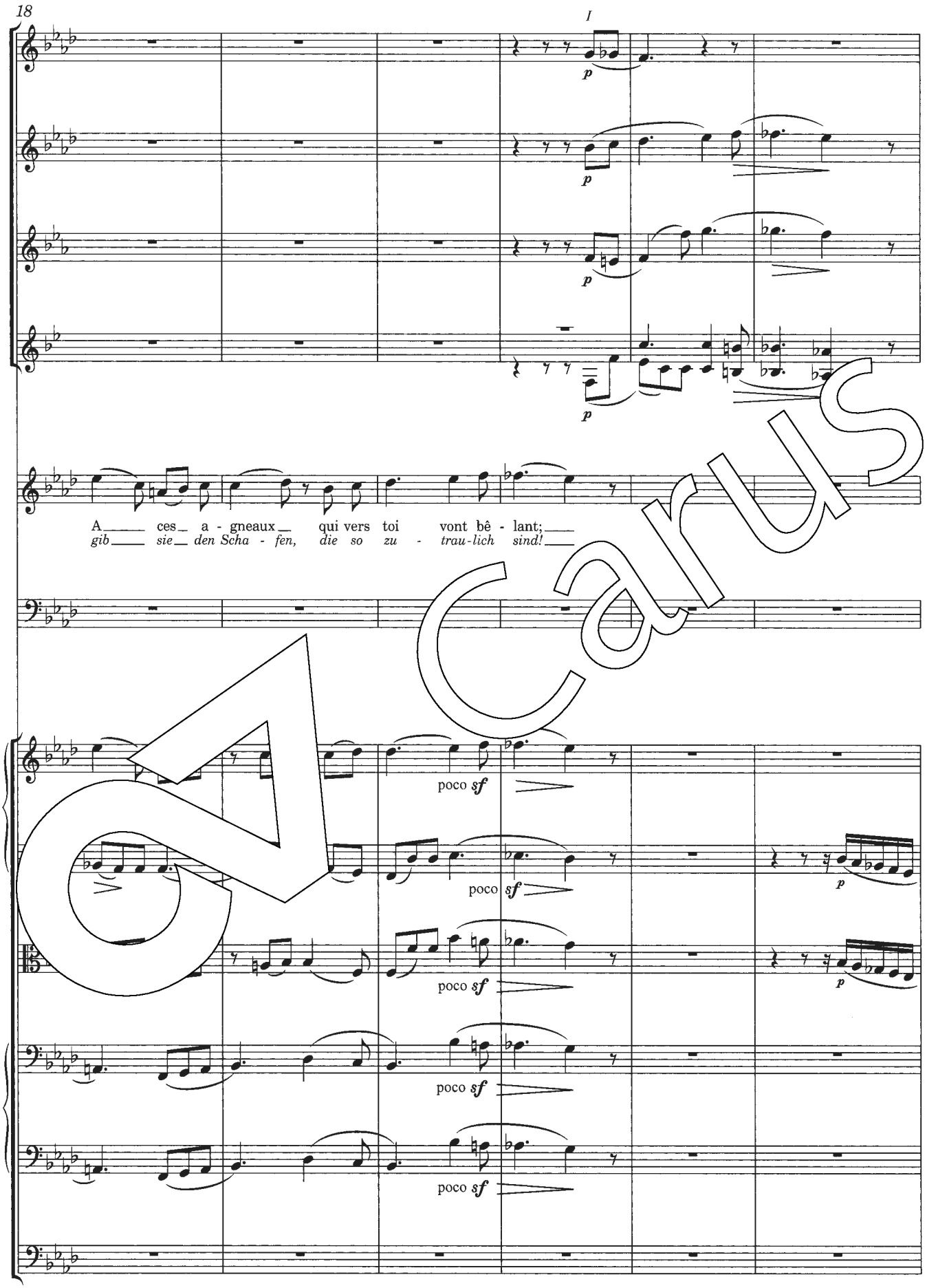


Carus
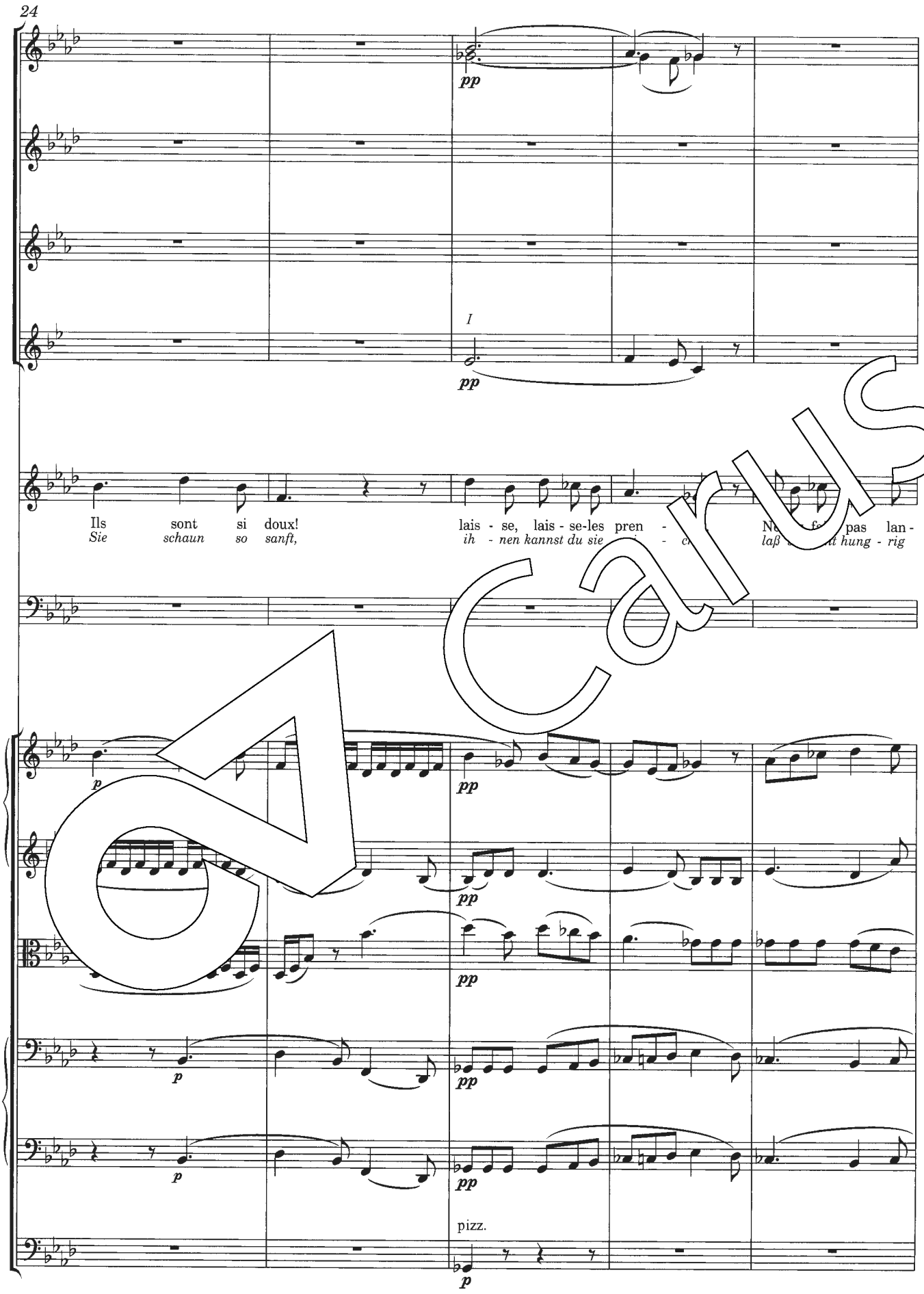


Carus


11
poco f
sf
p
O mon cher fils,
Mein lie - bes Kind,
ten dre
chen,
pp
arco
pizz.
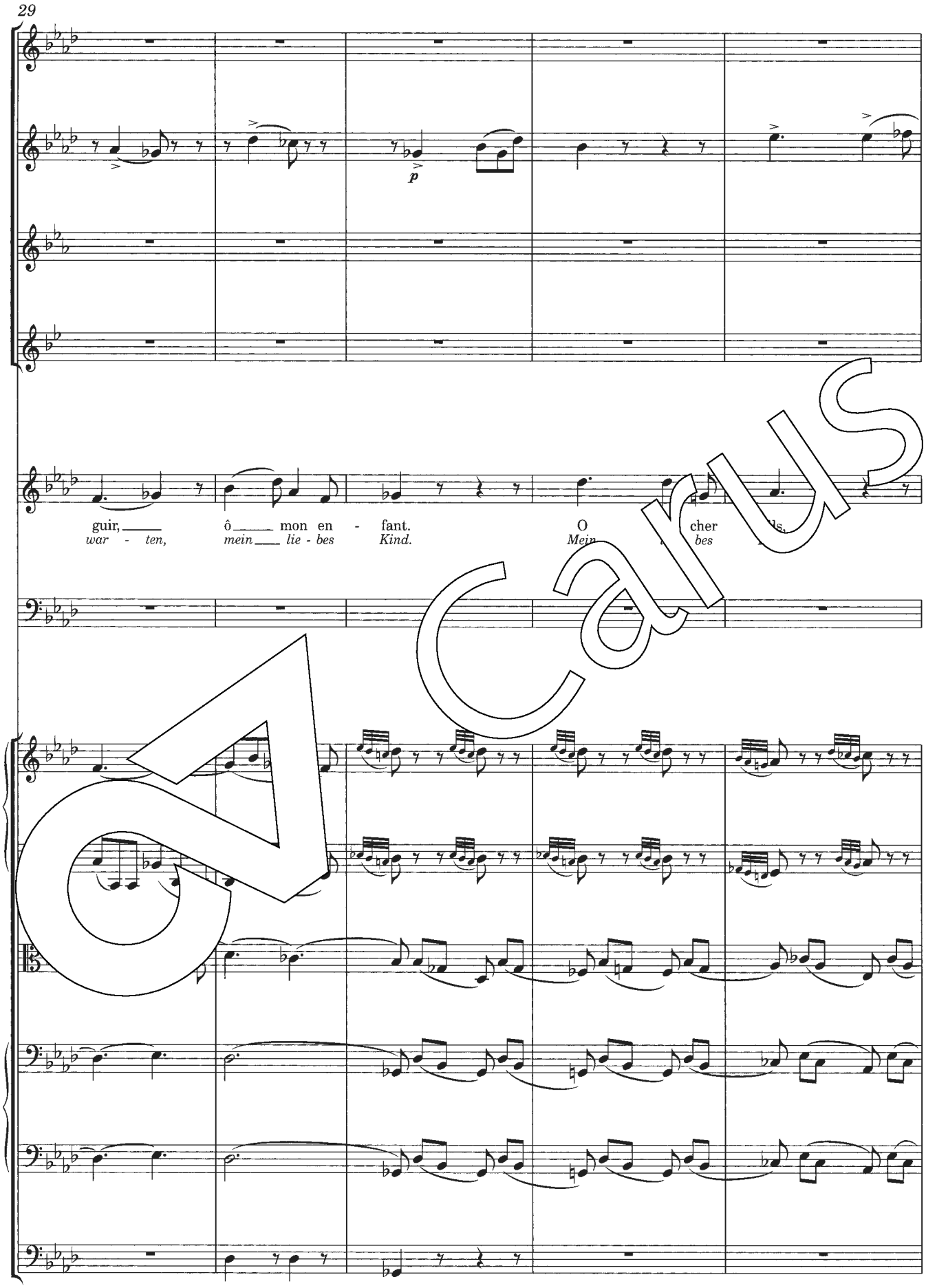
Carus


18
1
p
A ces a - gneaux qui vers toi vont bê - lant;
gib sie den Scha - fen, die so zu - trau-lich sind!
poco sf
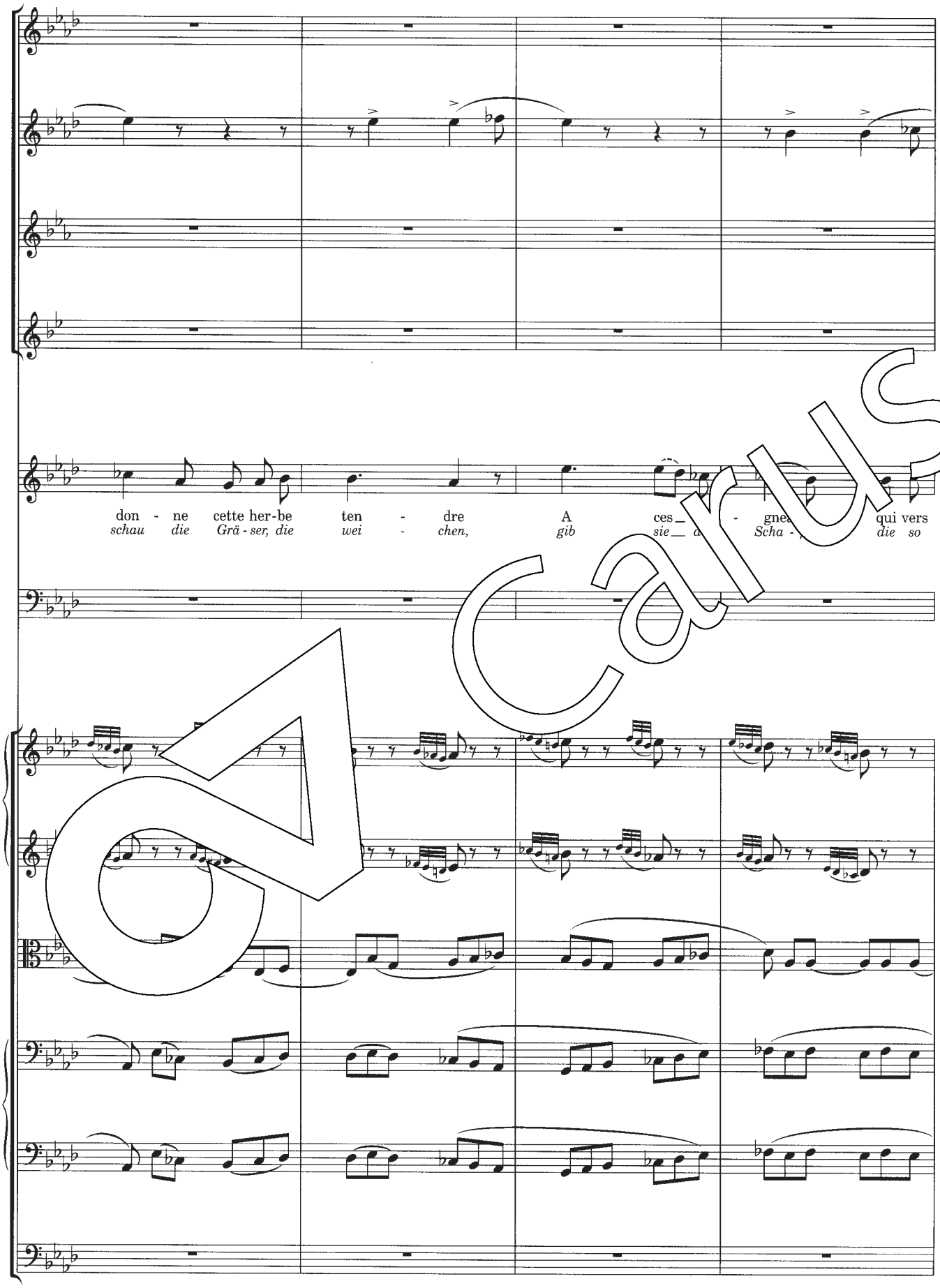
Carus


24
pp
I
pp
Ils sont si doux!
Sie schaun so sanft,
lais - se, lais - se-les pren -
ih - nen kannst du sie
pas lan -
rig
p
pp
pizz.
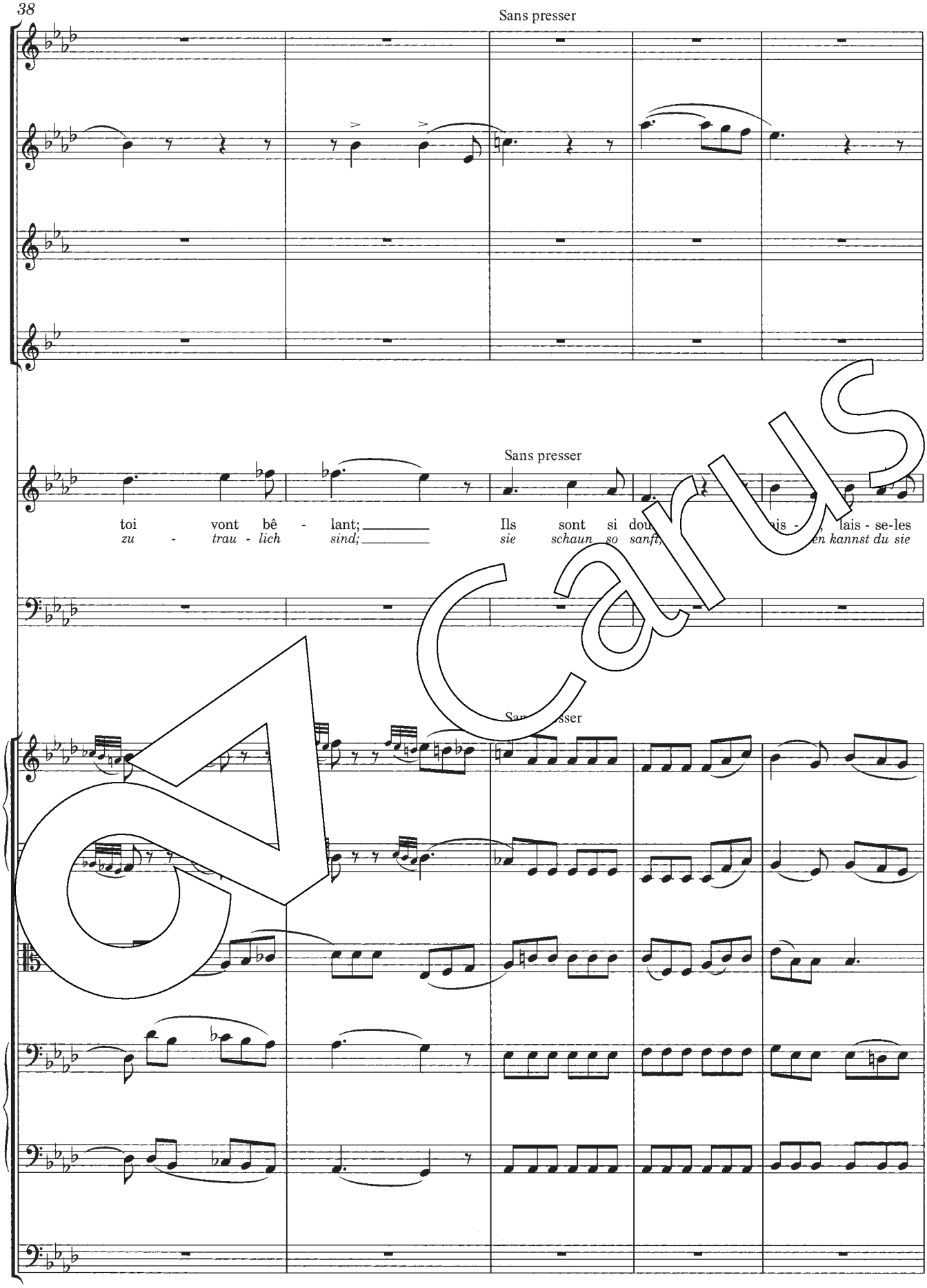
Carus



Carus


don - ne cette her-be ten - dre A ces_ - gnea qui vers
schau die Grä - ser, die wei - chen, gib sie_ a Scha - die so

Carus


Sans presser
Sans presser
toi vont bê - lant;
zu - trau - lich sind;
Ils sont si dou
sie schaun so sanft,
lais - se-les
en kannst du sie
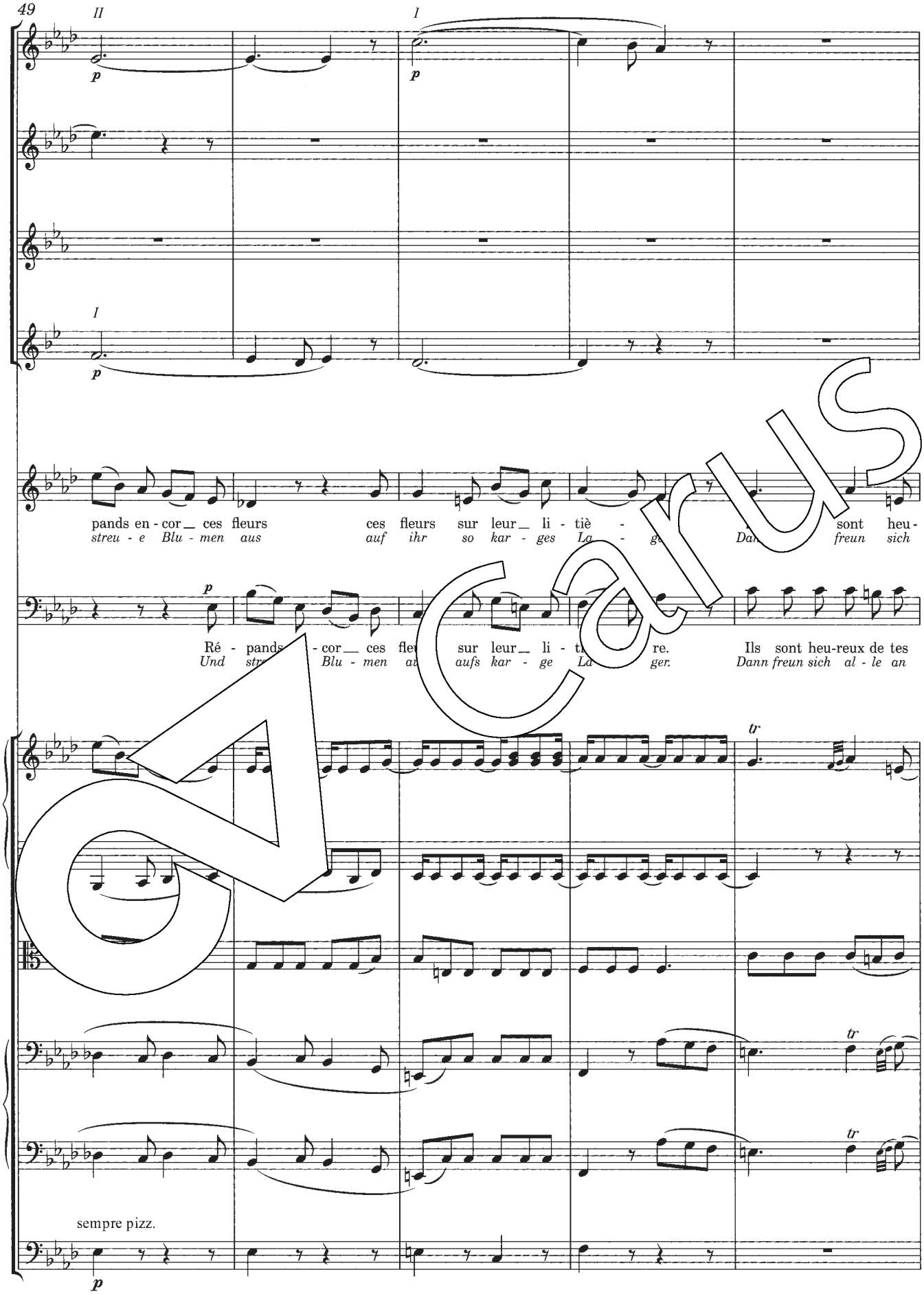
Carus

poco cresc.
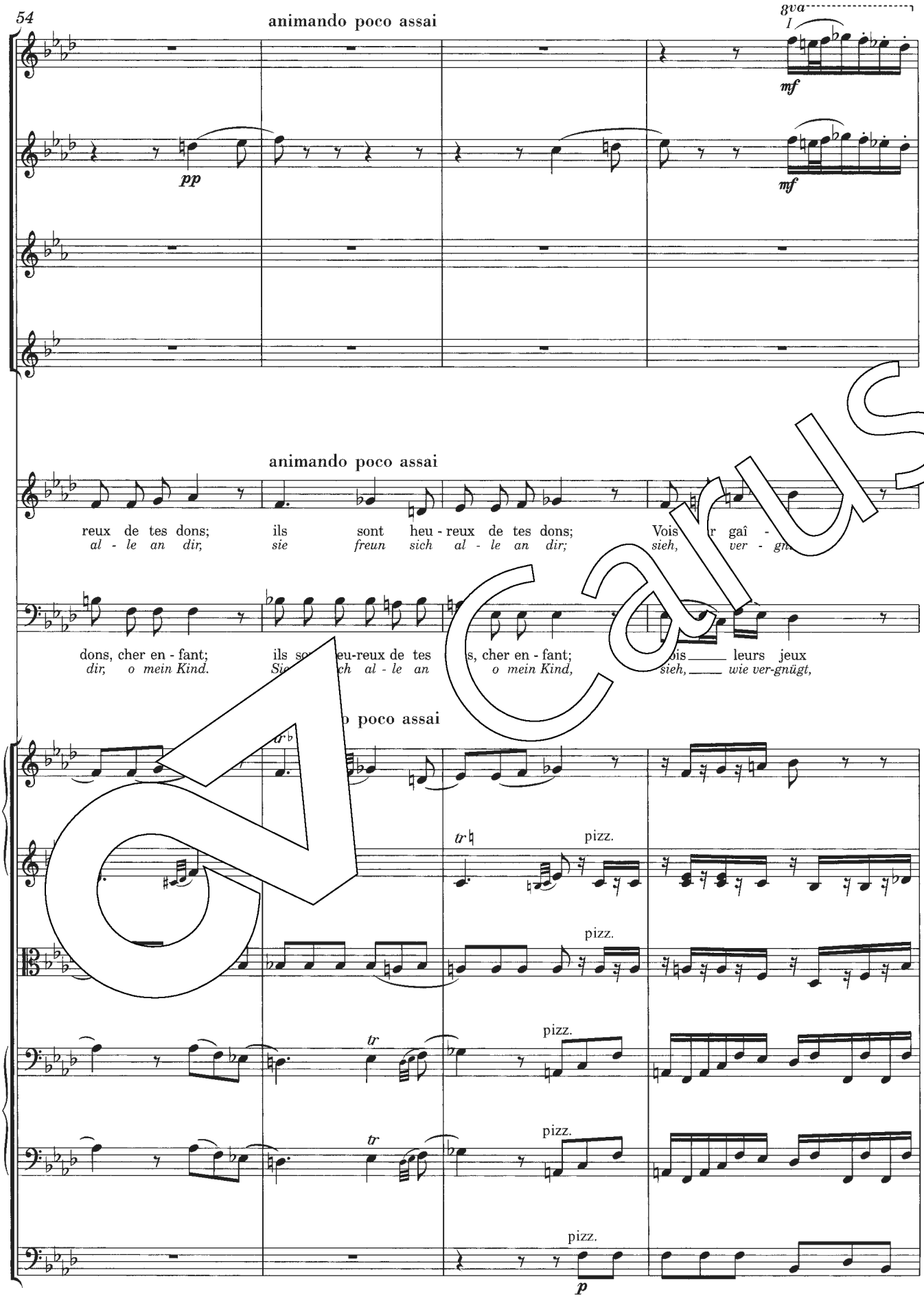
pren - dre, Ne les fais pas lan - guir, ô mon en - fa Ré -
rei - chen, laß sie nicht hung - rig war - ten, mein lie - bes Kin Und

mf
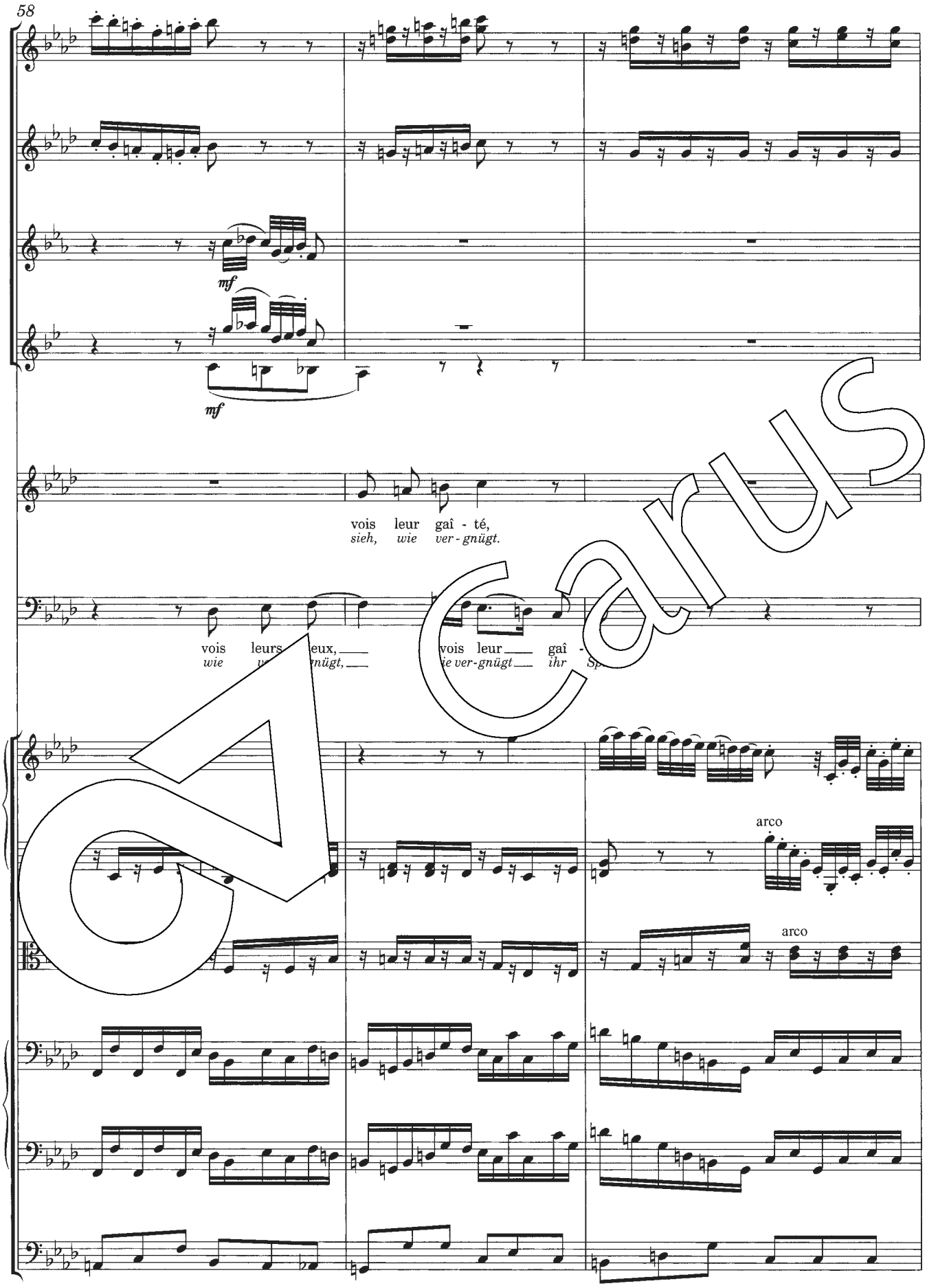
Carus


49
II
I
p
I
p
pands en - cor_ ces fleurs ces fleurs sur leur_ li - tiè - sont heu-
streu - e Blu - men aus auf ihr so kar - ges La - Dan freun sich
p
Ré - pands - cor_ ces flet sur leur_ li - t re. Ils sont heu-reux de tes
Und str Blu - men au aufs kar - ge La ger. Dann freun sich al - le an
tr
tr
tr
sempre pizz.
p
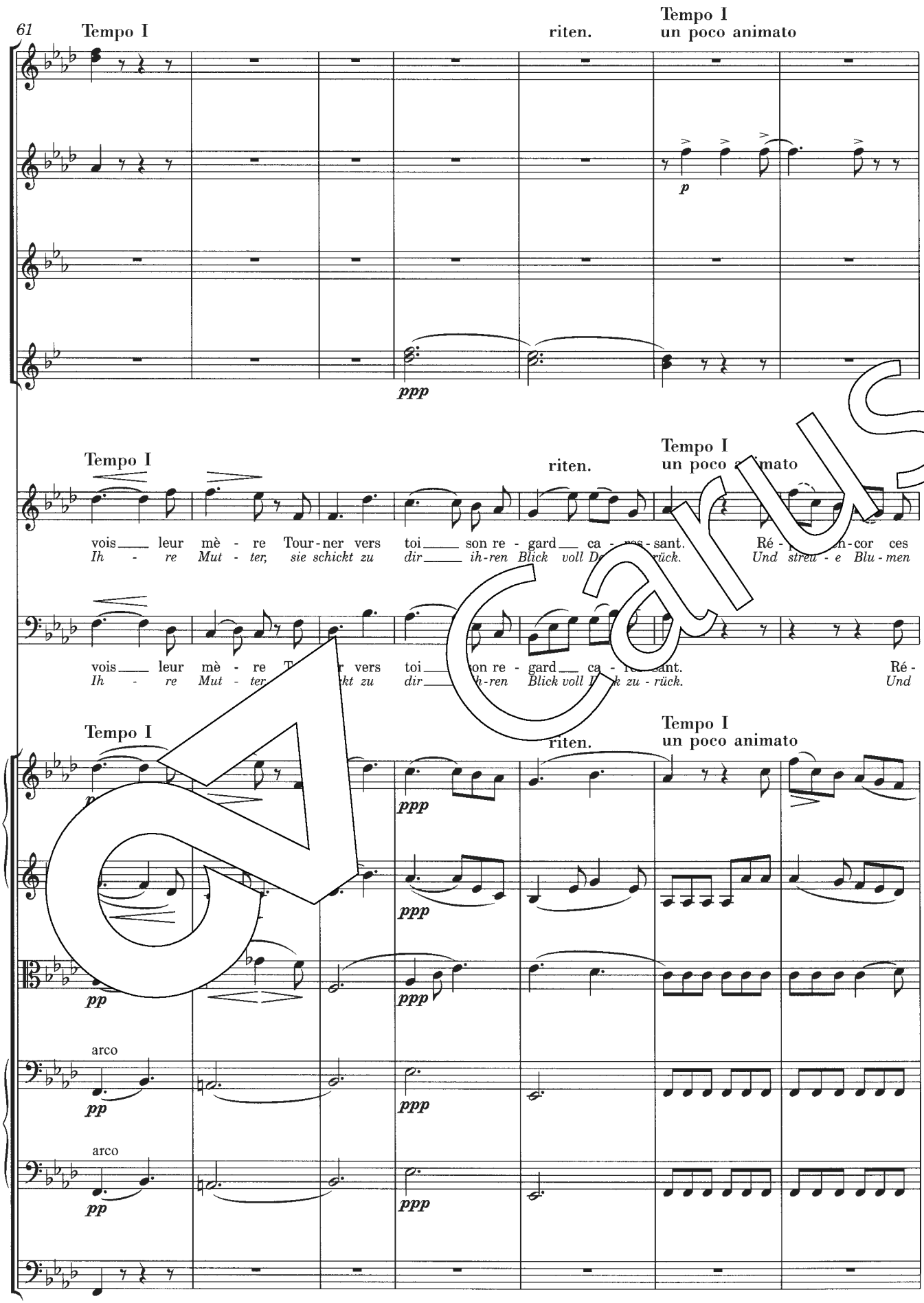
Carus


54
animando poco assai
8va
mf
pp
mf
animando poco assai
reux de tes dons;
al - le an dir,
ils sont heu - reux de tes dons;
sie freun sich al - le an dir;
Vois
sieh,
dons, cher en - fant;
dir, o mein Kind.
ils
ch al - le an
s, cher en - fant;
o mein Kind,
leurs jeux
wie ver-gnügt,
o poco assai
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
p
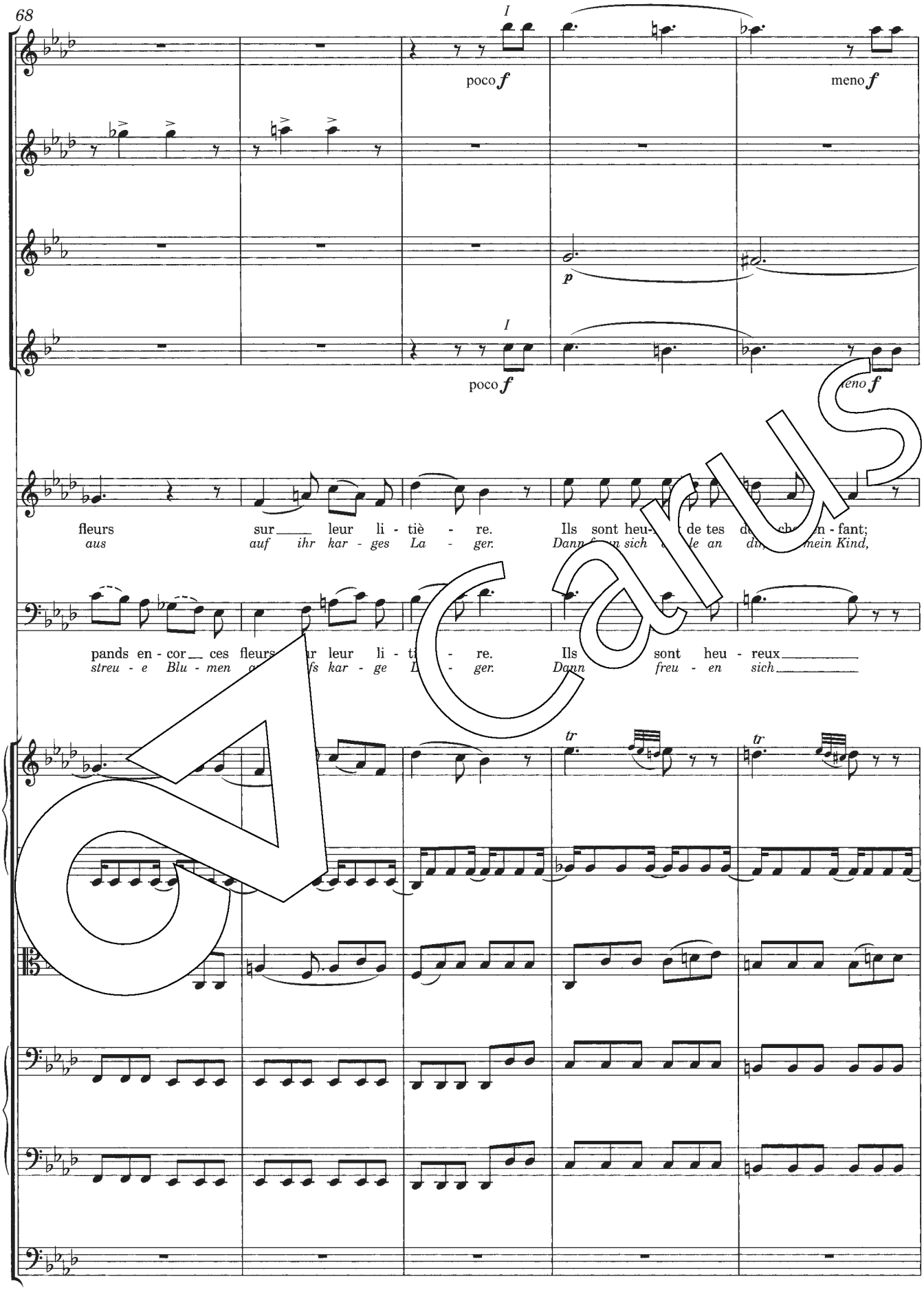
Carus


58
mf
mf
vois leur gaî - té,
sieh, wie ver - gnügt.
vois leurs yeux,
wie
vois leur gaî -
arco
arco
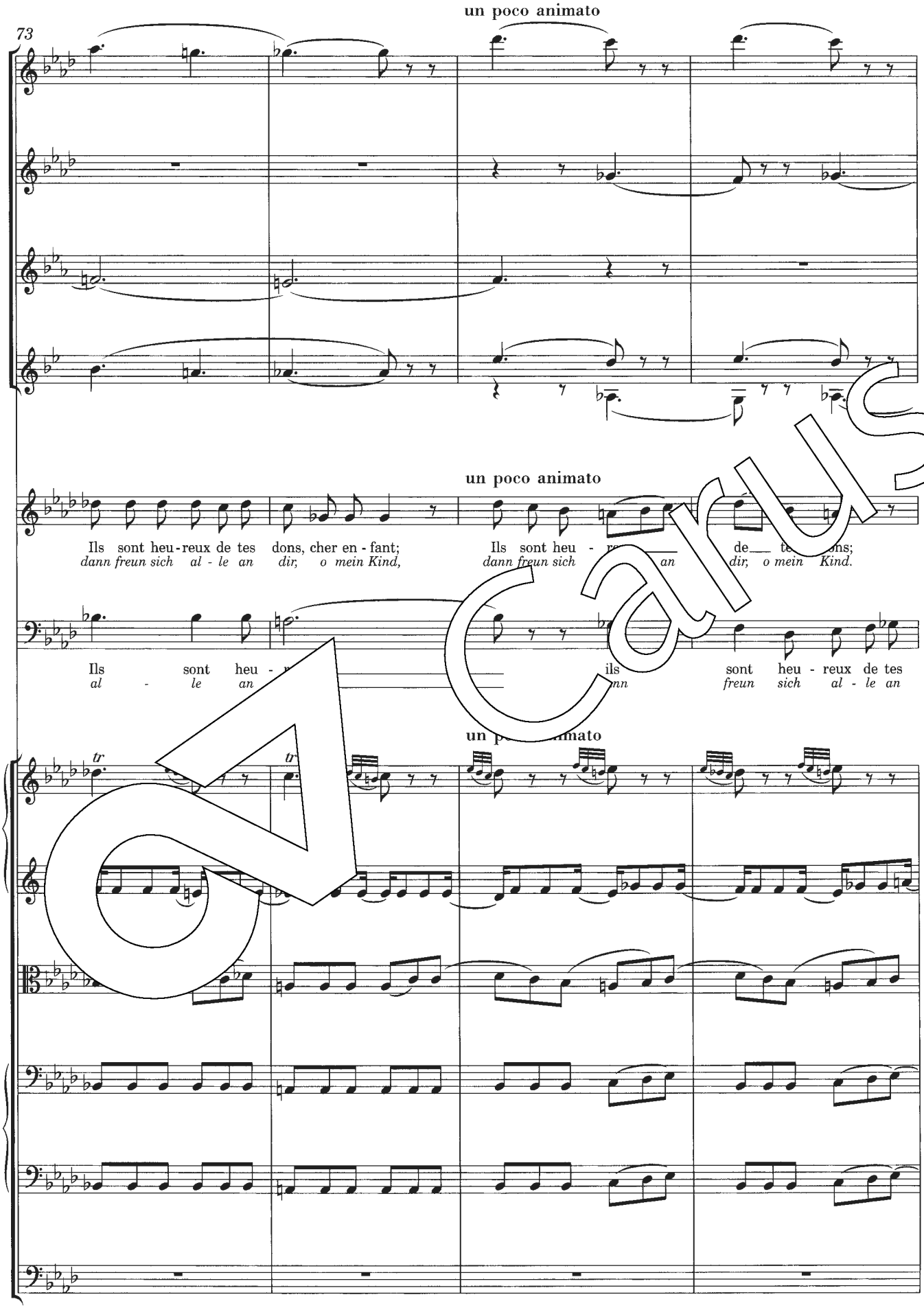
Carus


61
Tempo I
riten.
Tempo I
un poco animato
ppp
p
vois leur mè - re Tour-ner vers toi son re - gard ca - ressant.
Ih - re Mut - ter, sie schickt zu dir ih-ren Blick voll
Ré - n-cor ces
rück.
Und streu - e Blu - men
pp
arco
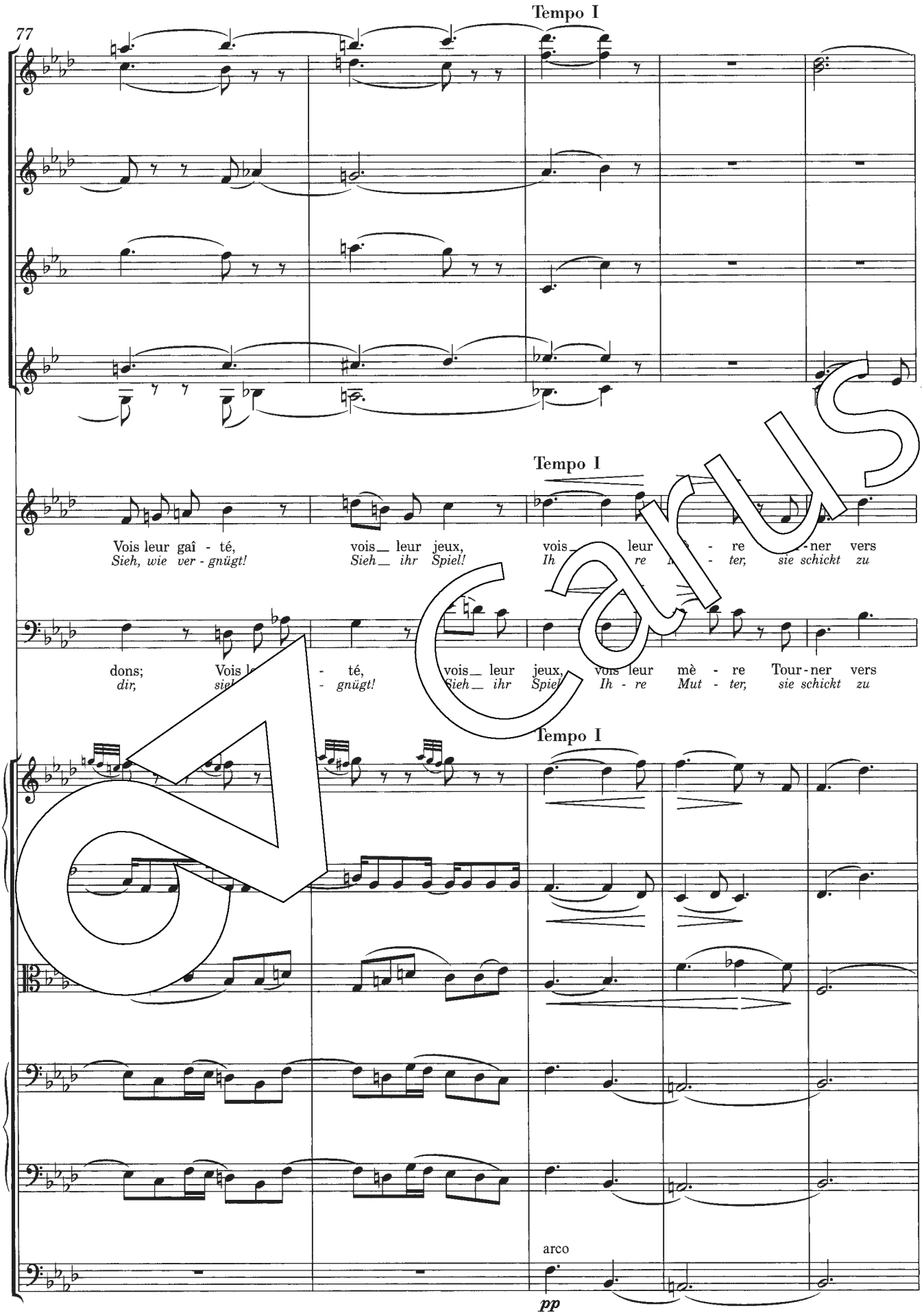
Carus


68
I
poco f
meno f
p
I
poco f
meno f
fleurs sur leur li - tiè - re. Ils sont heu- de tes ch n - fant;
aus auf ihr kar - ges La - ger. Dann sich le an du mein Kind,
pands en - cor ces fleurs r leur li - ti - re. Ils sont heu - reux
streu - e Blu - men fs kar - ge - ger. Dann freu - en sich
tr
tr
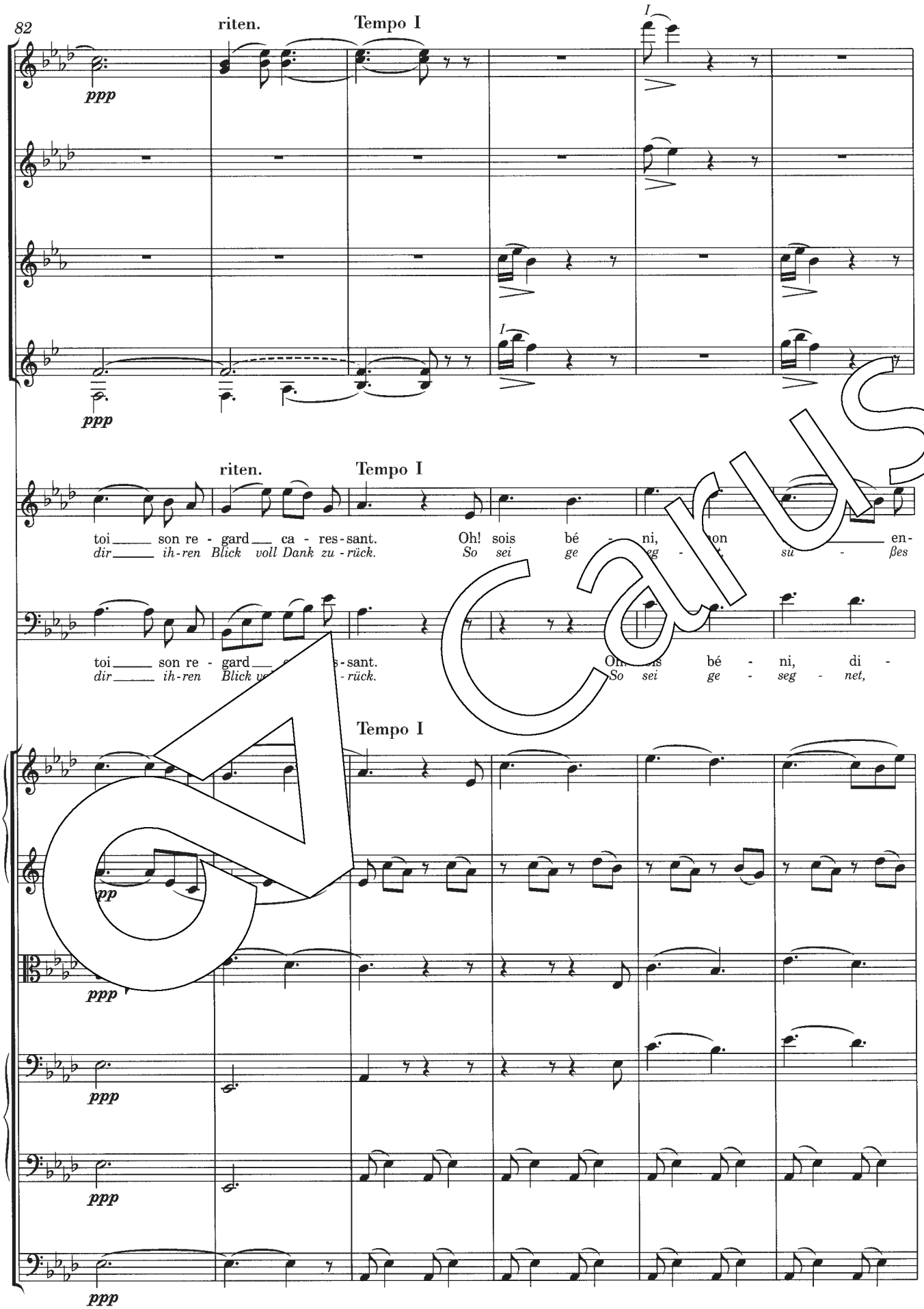
Carus


73
un poco animato
un poco animato
Ils sont heu - reux de tes dons, cher en - fant;
dann freun sich al - le an dir, o mein Kind,
Ils sont heu - reux de tes dons;
dann freun sich an dir, o mein Kind.
Ils sont heu - reux de tes
al - le an
ils sont heu - reux de tes
nn freun sich al - le an
un poco animato
tr
tr
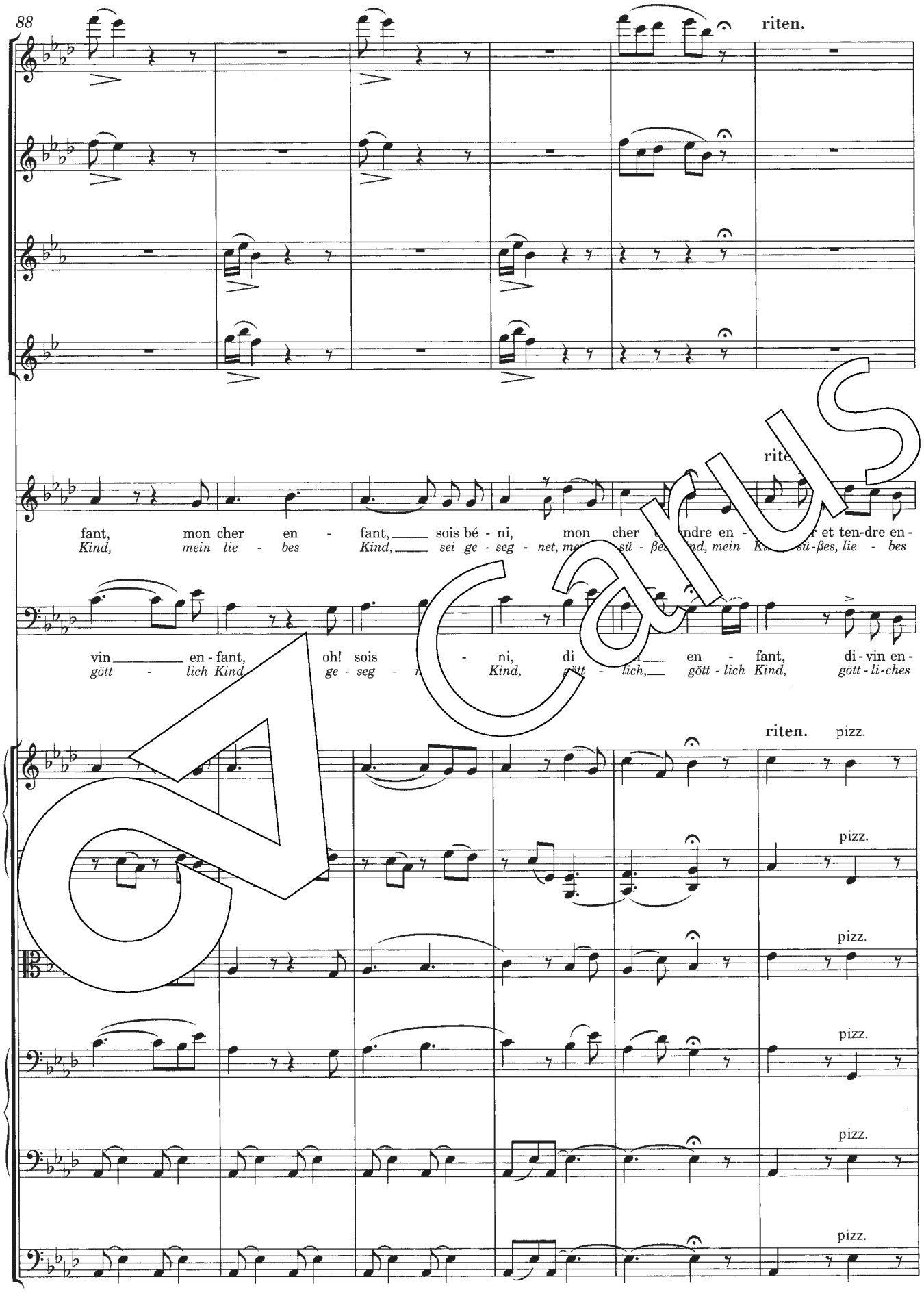
Carus


77
Tempo I
Vois leur gaî - té,
Sieh, wie ver - gnügt!
vois_ leur jeux,
Sieh_ ihr Spiel!
dons;
dir,
- té,
- gnügt!
vois_ leur jeux,
Sieh_ ihr Spiel!
Tempo I
arco
pp
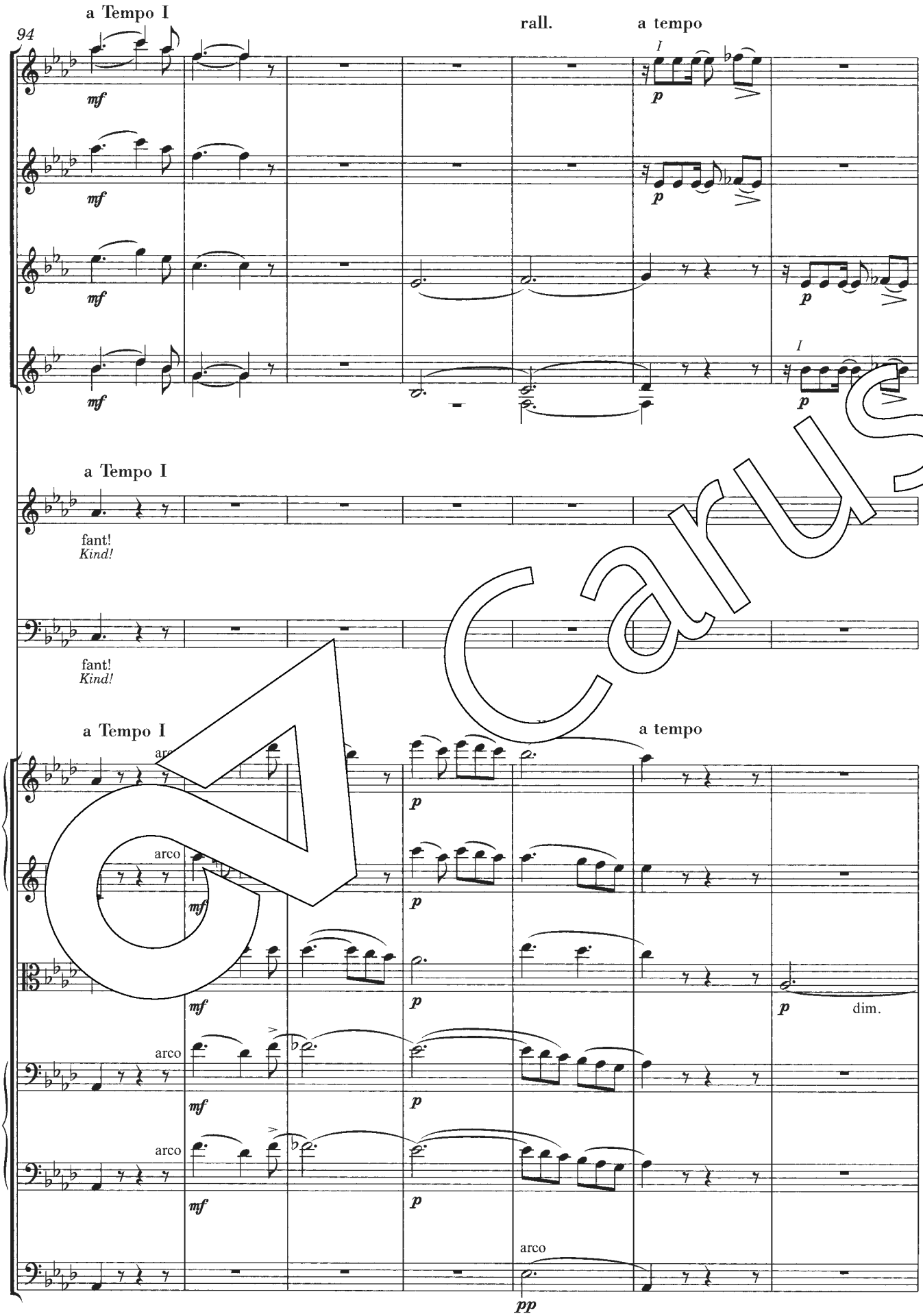
Carus


82
riten.
Tempo I
ppp
riten.
Tempo I
toi son re - gard ca - res - sant.
dir ih - ren Blick voll Dank zu - rück.
Oh! sois bé - ni, di - en -
So sei ge - seg - net, su - ßes
Tempo I
pp
ppp
ppp
ppp
ppp
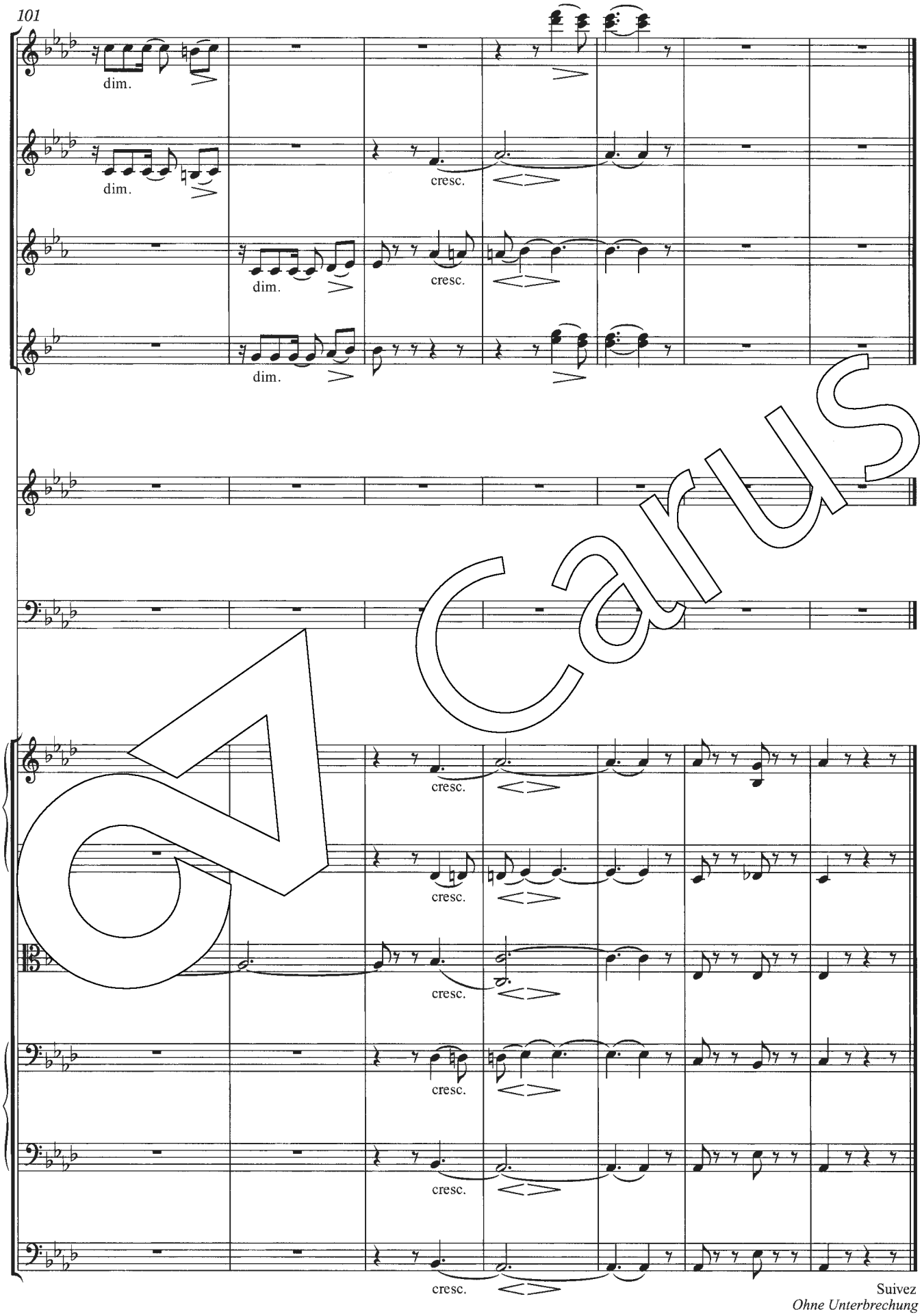
Carus


88
riten.
fant, mon cher en - fant, sois bé - ni, mon cher
Kind, mein lie - bes Kind, sei ge - seg - net, mein
vin en - fant, oh! sois
Kind, di
en - fant, di - vin en -
Kind, gött - lich, gött - lich Kind, gött - li - ches
riten. pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

Carus


94
a Tempo I
rall.
a tempo
I
mf
p
a Tempo I
fant!
Kind!
fant!
Kind!
a Tempo I
a tempo
arco
mf
p
dim.
pp

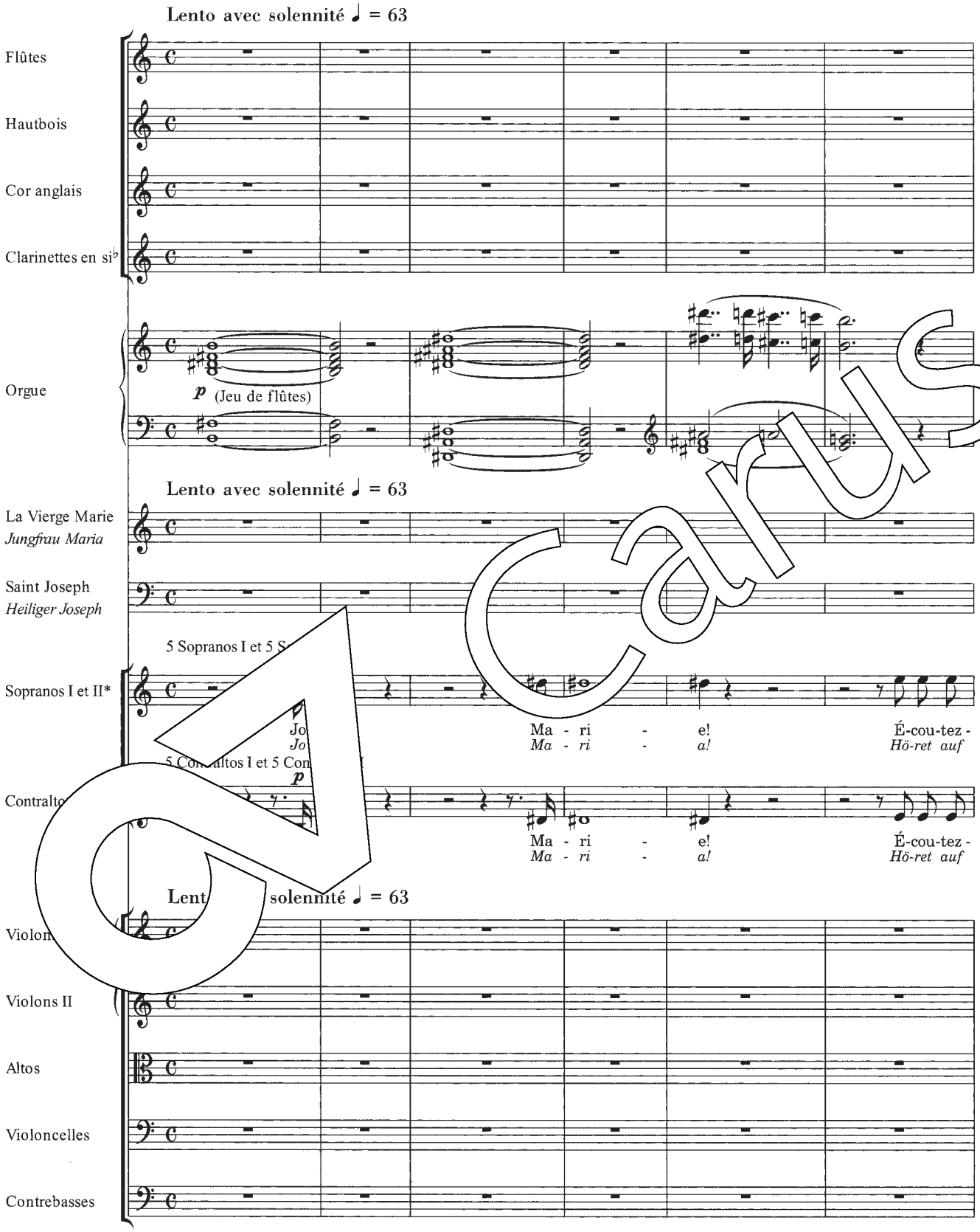
Carus


101
dim.
dim.
dim.
dim.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
Suivez
Ohne Unterbrechung
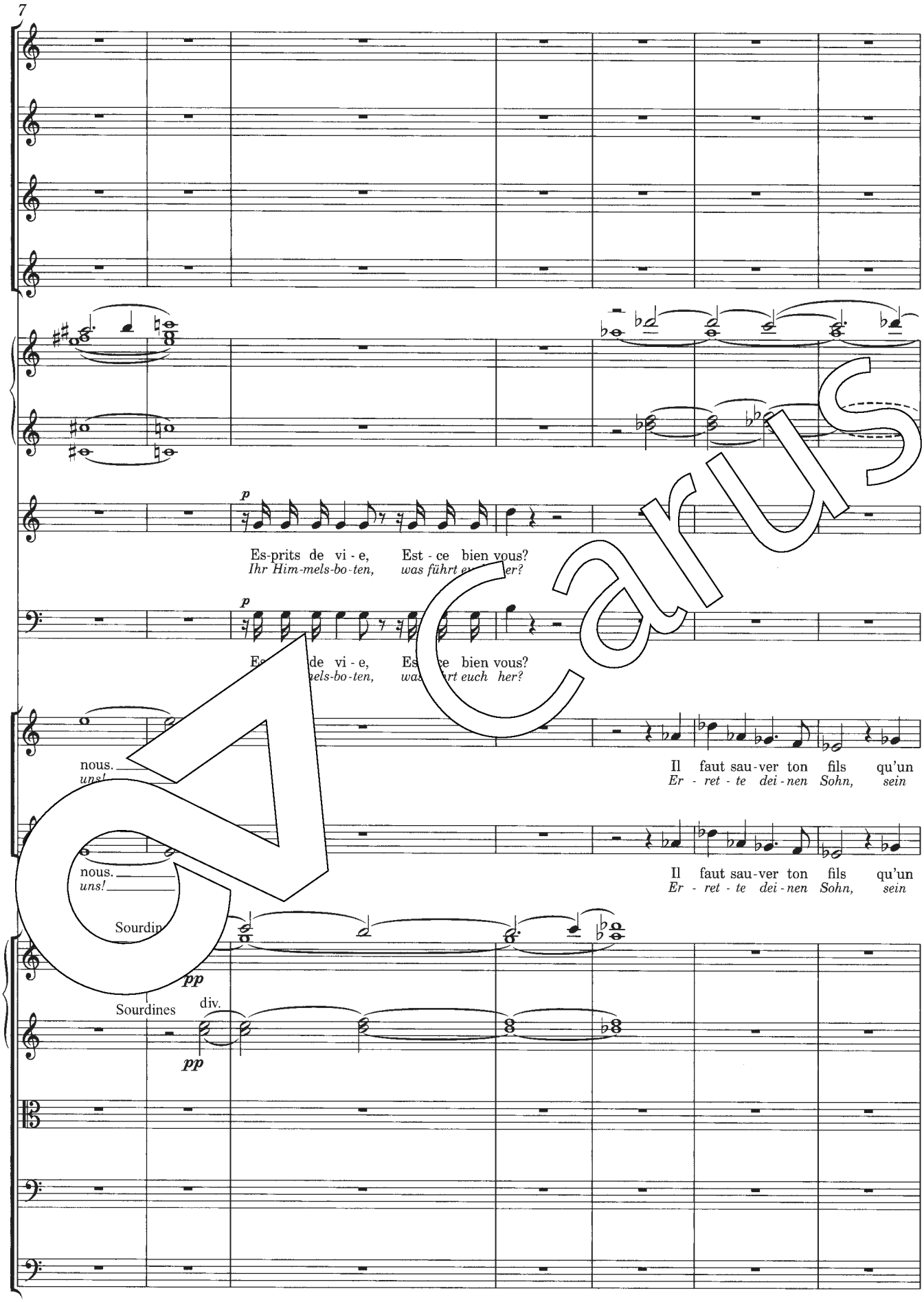
Carus

Scène 6
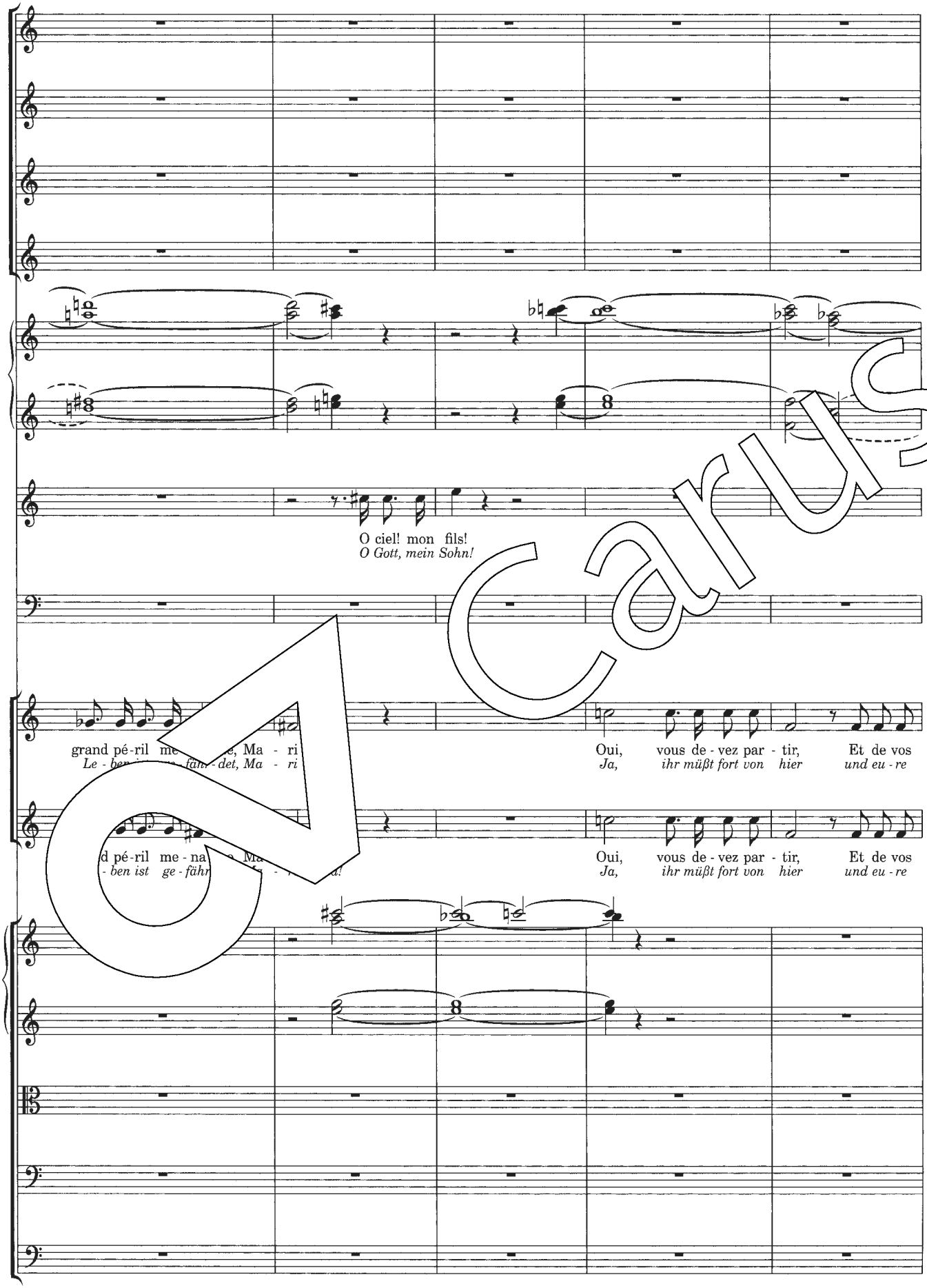
7. La Vierge Marie, Saint Joseph, Chœur d'anges – *Jungfrau Maria, Heiliger Joseph, Chor der Engel*
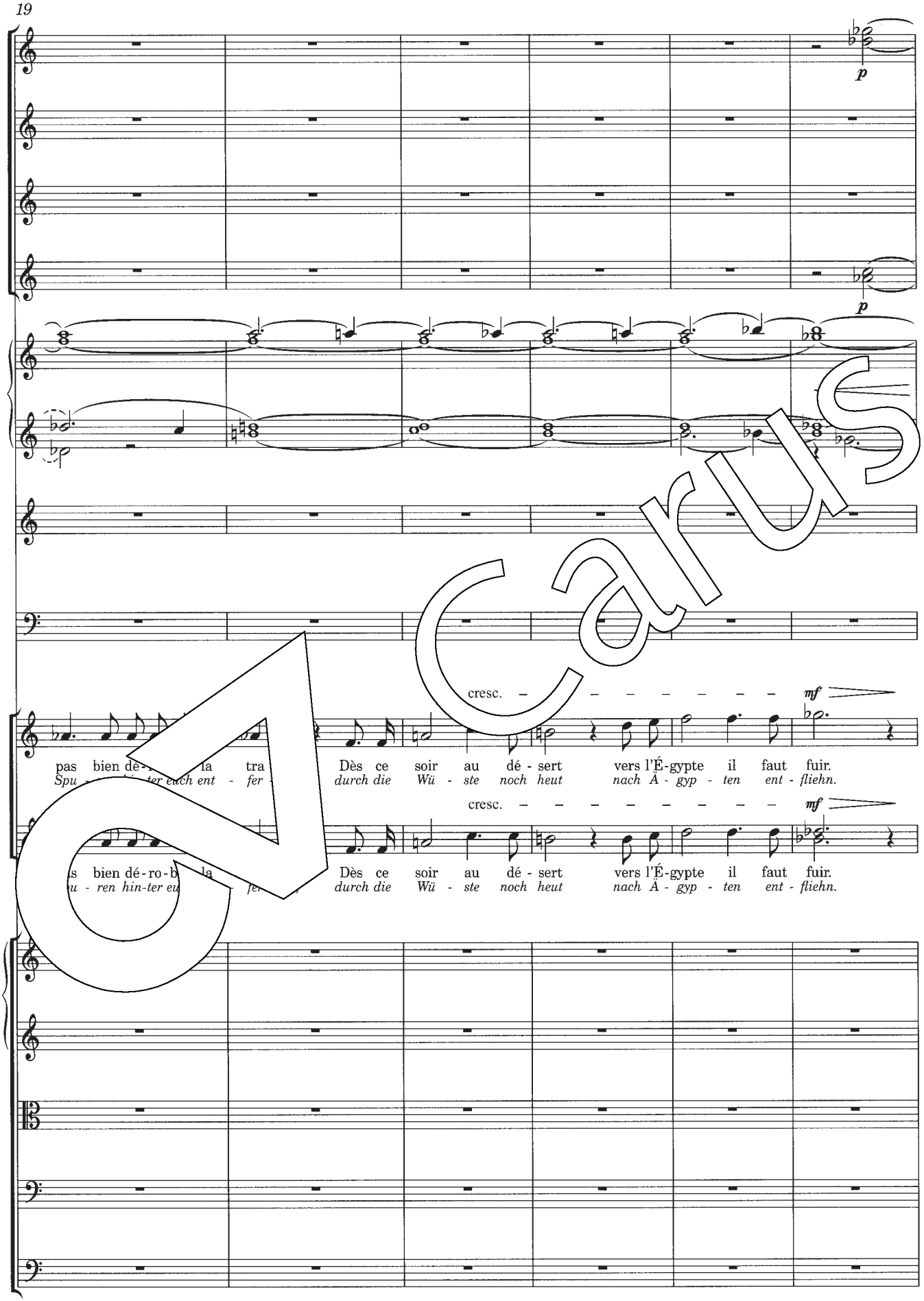


* Chœur d'anges derrière la scène (dans un salon voisin de l'orchestre et dont la porte est ouverte)
Chor der Engel hinter der Szene (in einem dem Orchester benachbarten Raum mit offener Türe)


7
p
Es-prits de vi - e,
Ihr Him-mels-bo-ten,
Est - ce bien vous?
Il faut sau-ver ton fils qu'un
Er - ret - te dei - nen Sohn, sein
nous.
uns!
Sourdin
pp
Sourdines
div.
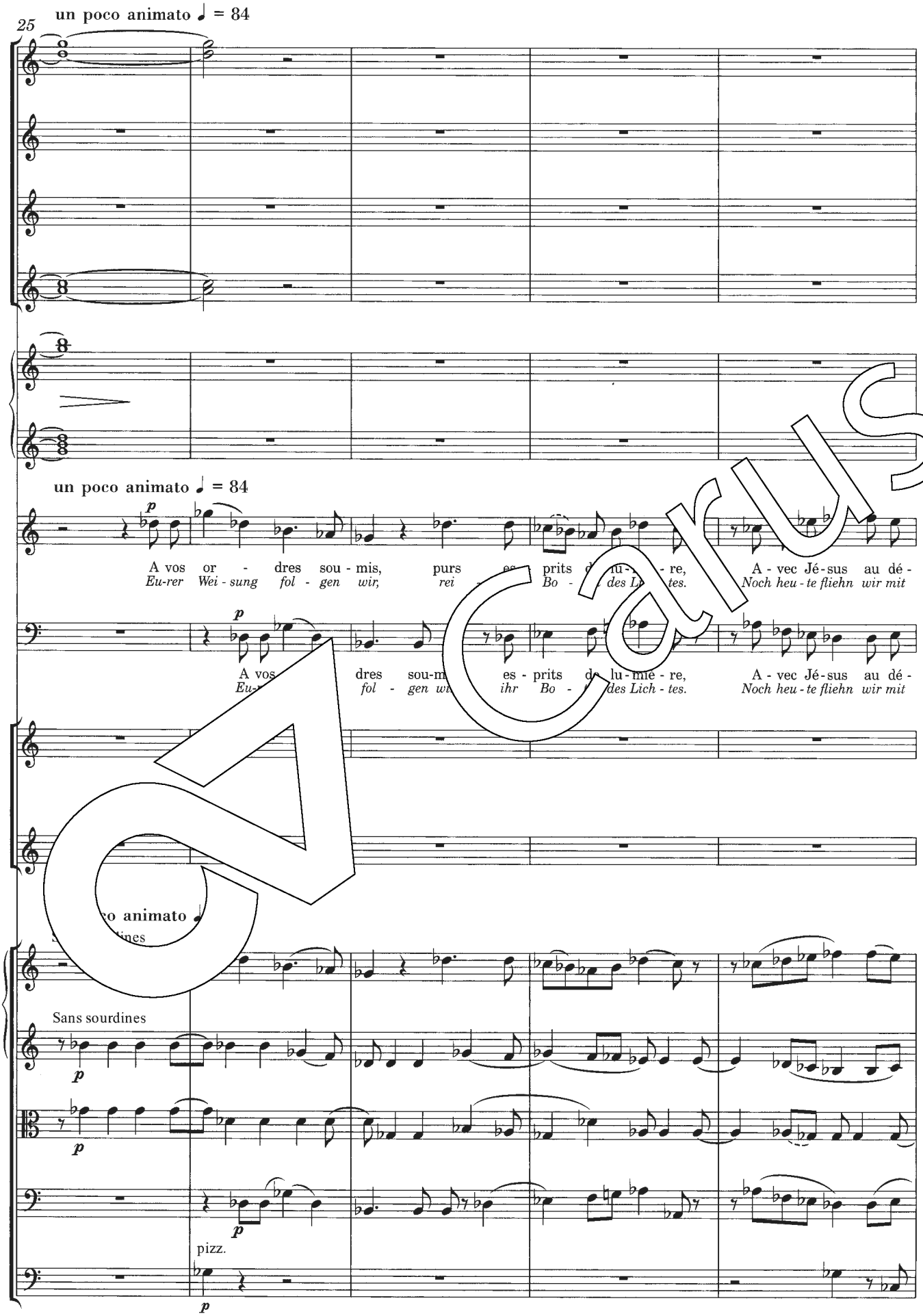
Carus


O ciel! mon fils!
O Gott, mein Sohn!
grand pé-ril me
Le - ben
Oui, vous de - vez par - tir, Et de vos
Ja, ihr müßt fort von hier und eu - re
d pé-ril me - na
- ben ist ge - fähr
Oui, vous de - vez par - tir, Et de vos
Ja, ihr müßt fort von hier und eu - re
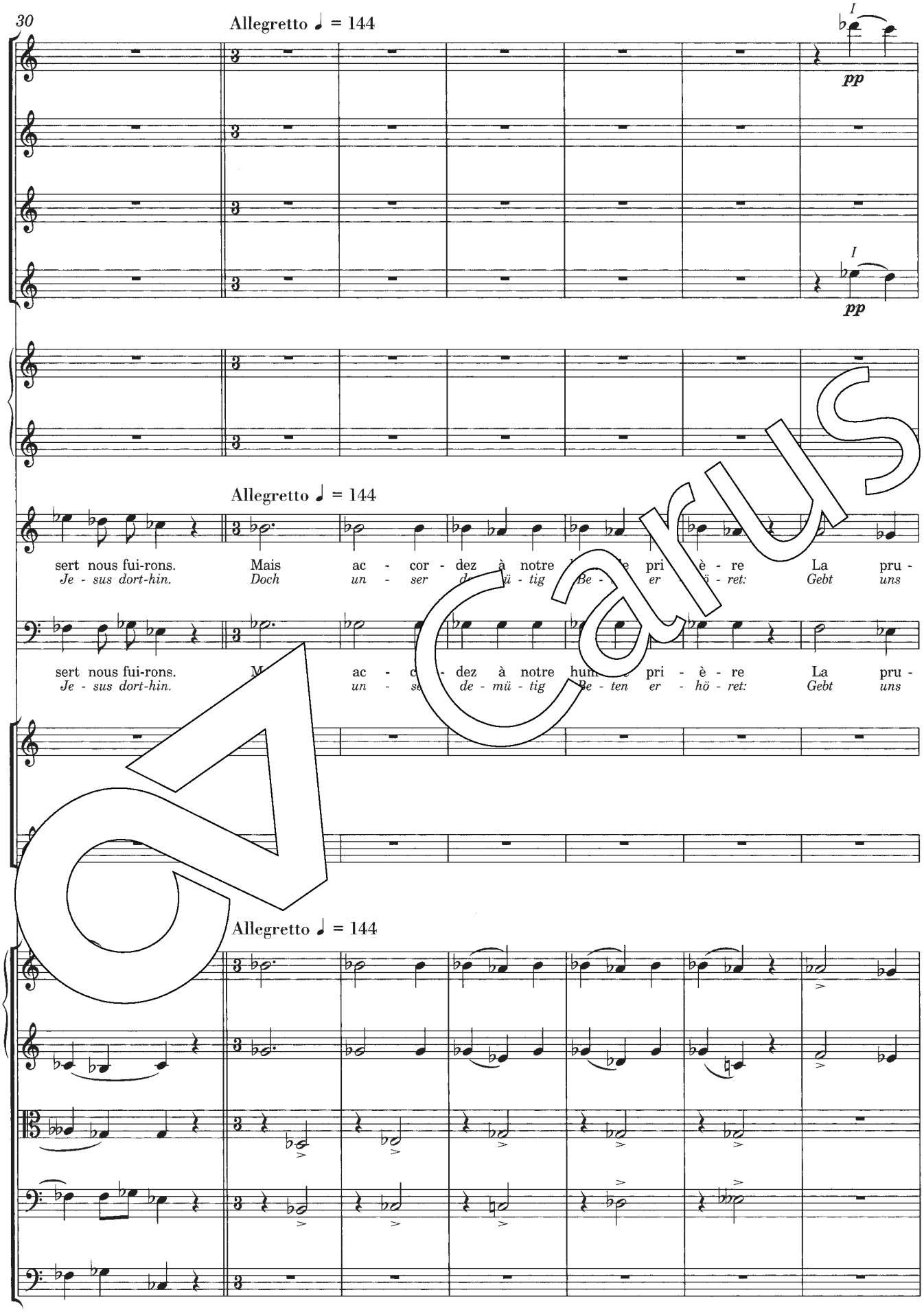
Carus


p
p
cresc.
mf
pas bien dé-ro-b la tra
Spu ter euch ent - fer
Dès ce soir au dé - sert vers l'É-gypte il faut fuir.
durch die Wü - ste noch heut nach Ä - gyp - ten ent - fliehn.
cresc.
mf
s bien dé-ro-b la
u - ren hin-ter eu fer
Dès ce soir au dé - sert vers l'É-gypte il faut fuir.
durch die Wü - ste noch heut nach Ä - gyp - ten ent - fliehn.
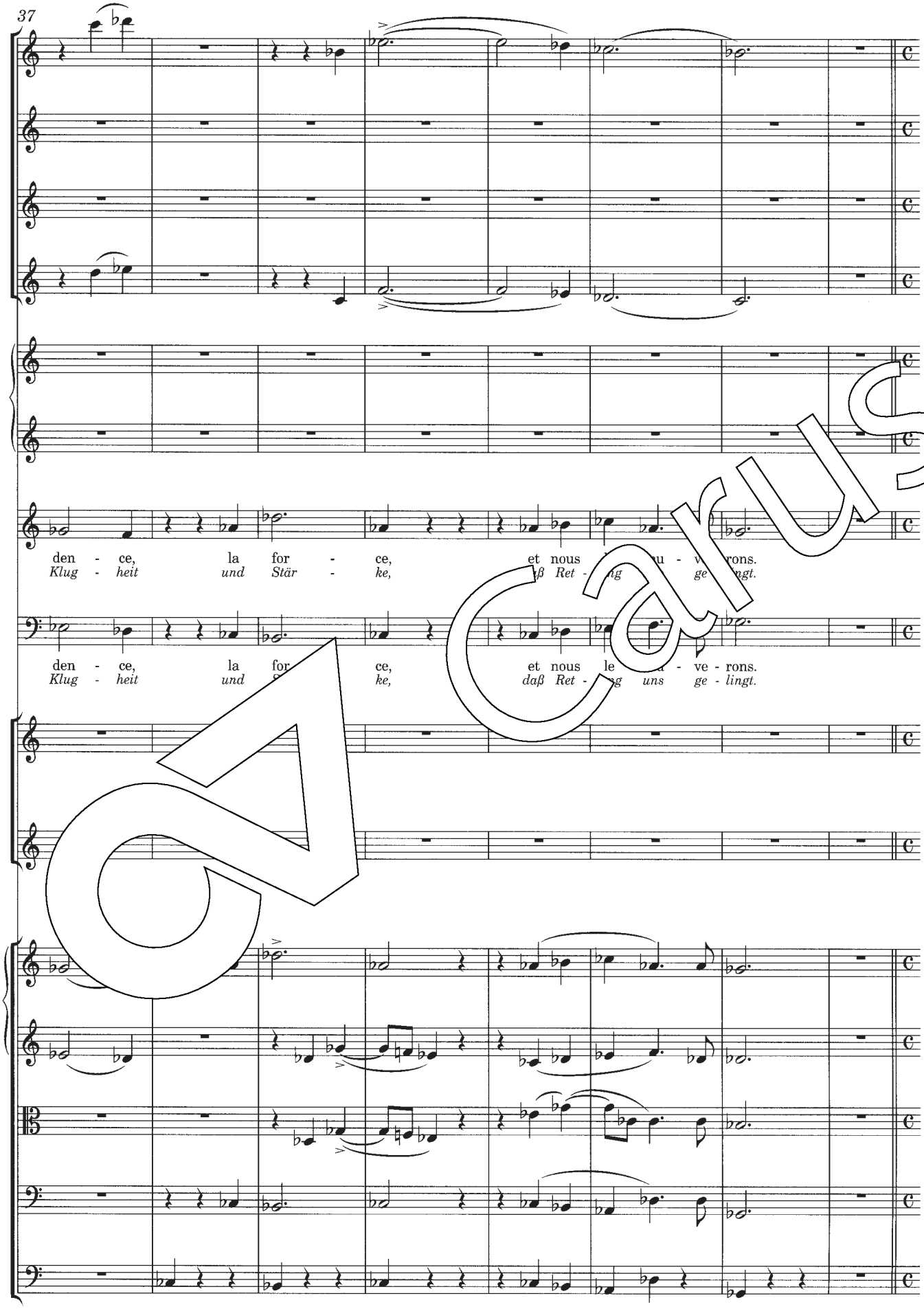
Carus


25
un poco animato ♩ = 84
un poco animato ♩ = 84
A vos or - dres sou - mis, purs es prits de lu - re, A - vec Jé - sus au dé -
Eu-rer Wei - sung fol - gen wir, rei Bo - des Lich - tes. Noch heu - te fliehn wir mit
A vos dres sou-m es - prits de lu - miè - re, A - vec Jé - sus au dé -
Eu- fol - gen wi ihr Bo - des Lich - tes. Noch heu - te fliehn wir mit
Sans sourdines
pizz.
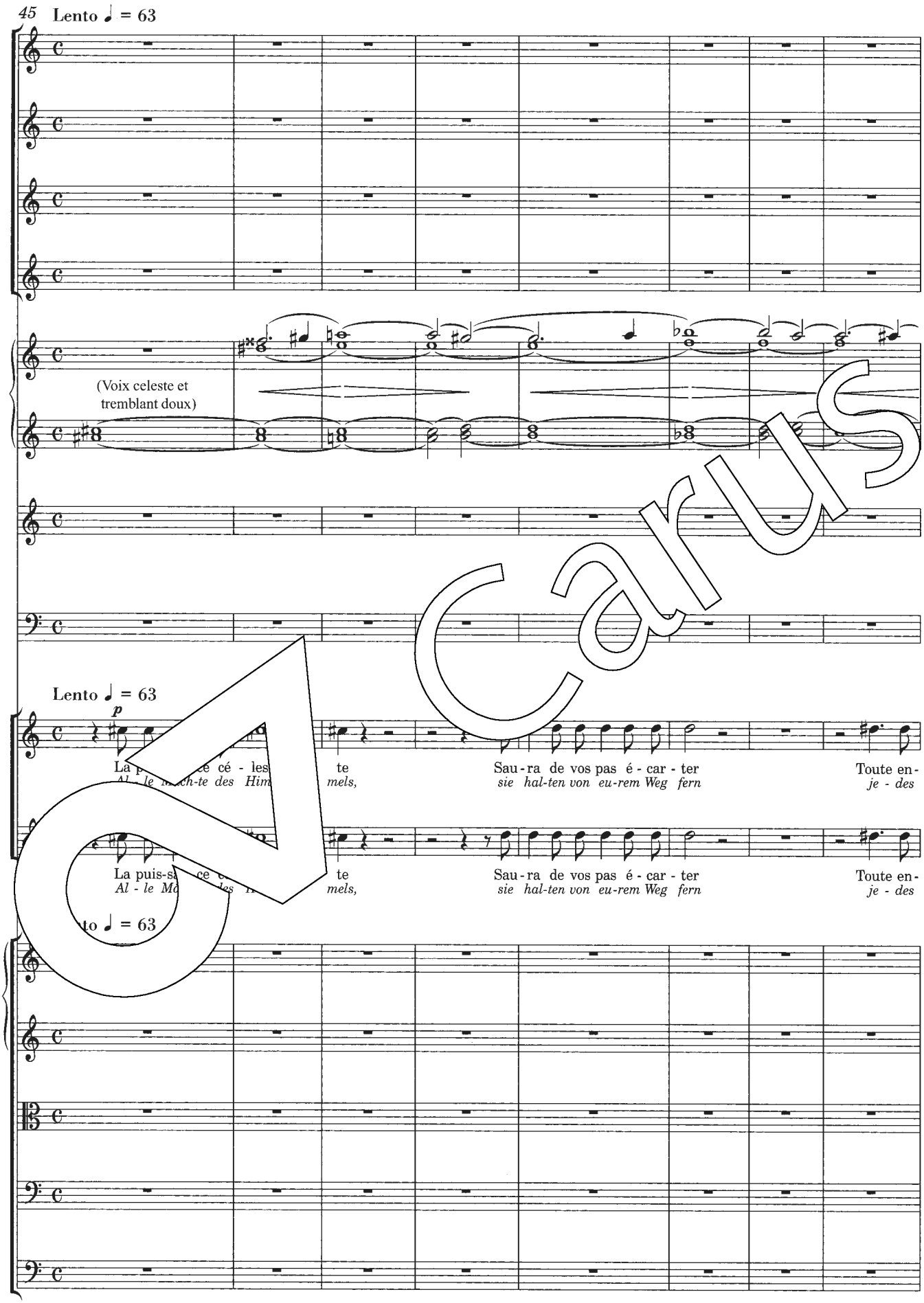
Carus


Allegretto ♩ = 144
I
pp
I
pp
Allegretto ♩ = 144
sert nous fui-rons.
Je - sus dort-hin.
Mais
Doch
ac - cor - dez à notre
un - ser
pri - è - re
Be - er - hö - ret:
La pru -
Gebt uns
sert nous fui-rons.
Je - sus dort-hin.
ac - dez à notre
de - mü - tig
pri - è - re
Be - ten er - hö - ret:
La pru -
Gebt uns
Allegretto ♩ = 144
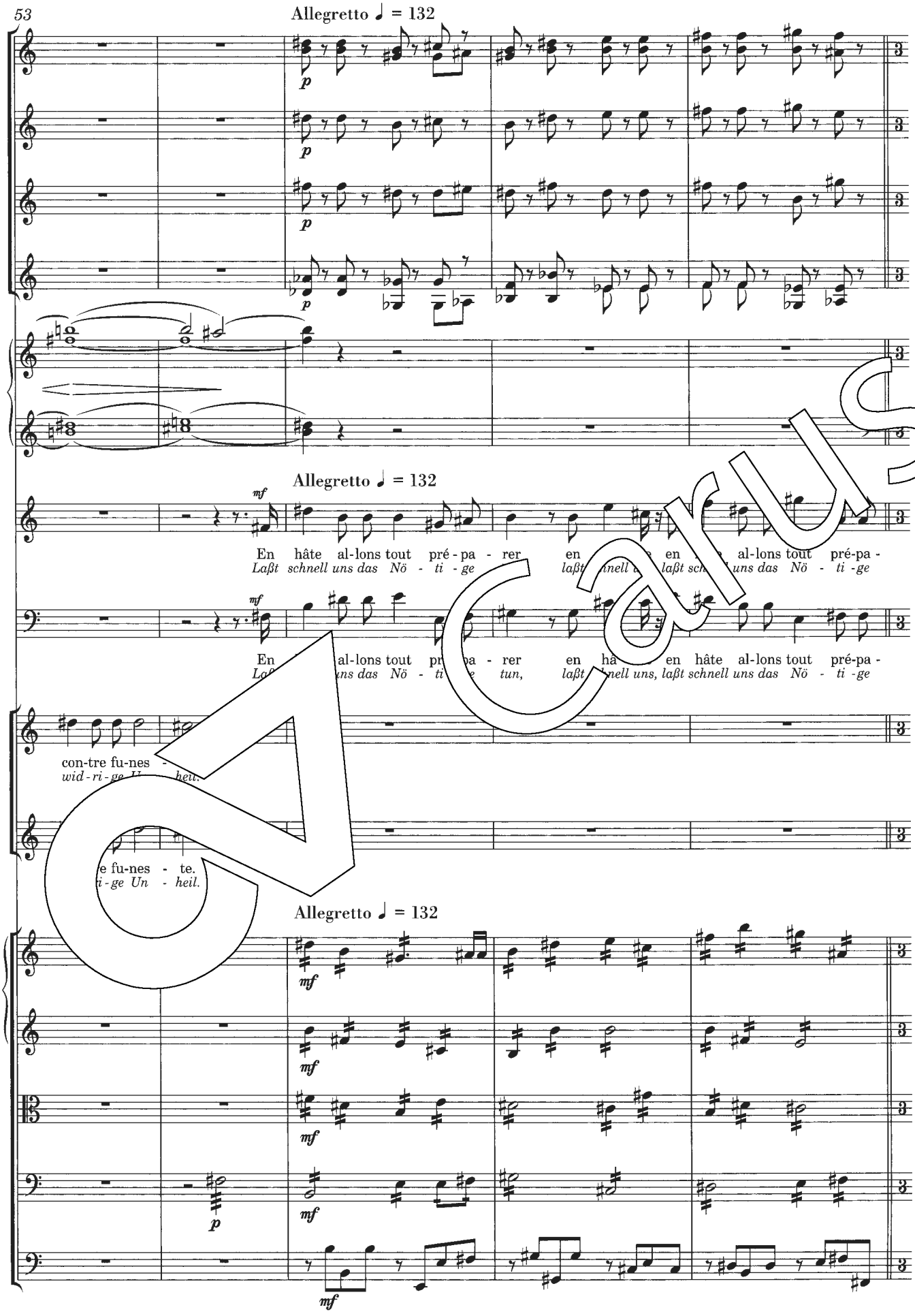
Carus


37
den - ce, la for - ce, et nous
Klug - heit und Stär - ke, daß Ret - tung ge
den - ce, la for ce, et nous le ve - rons.
Klug - heit und ke, daß Ret - tung uns ge - lingt.
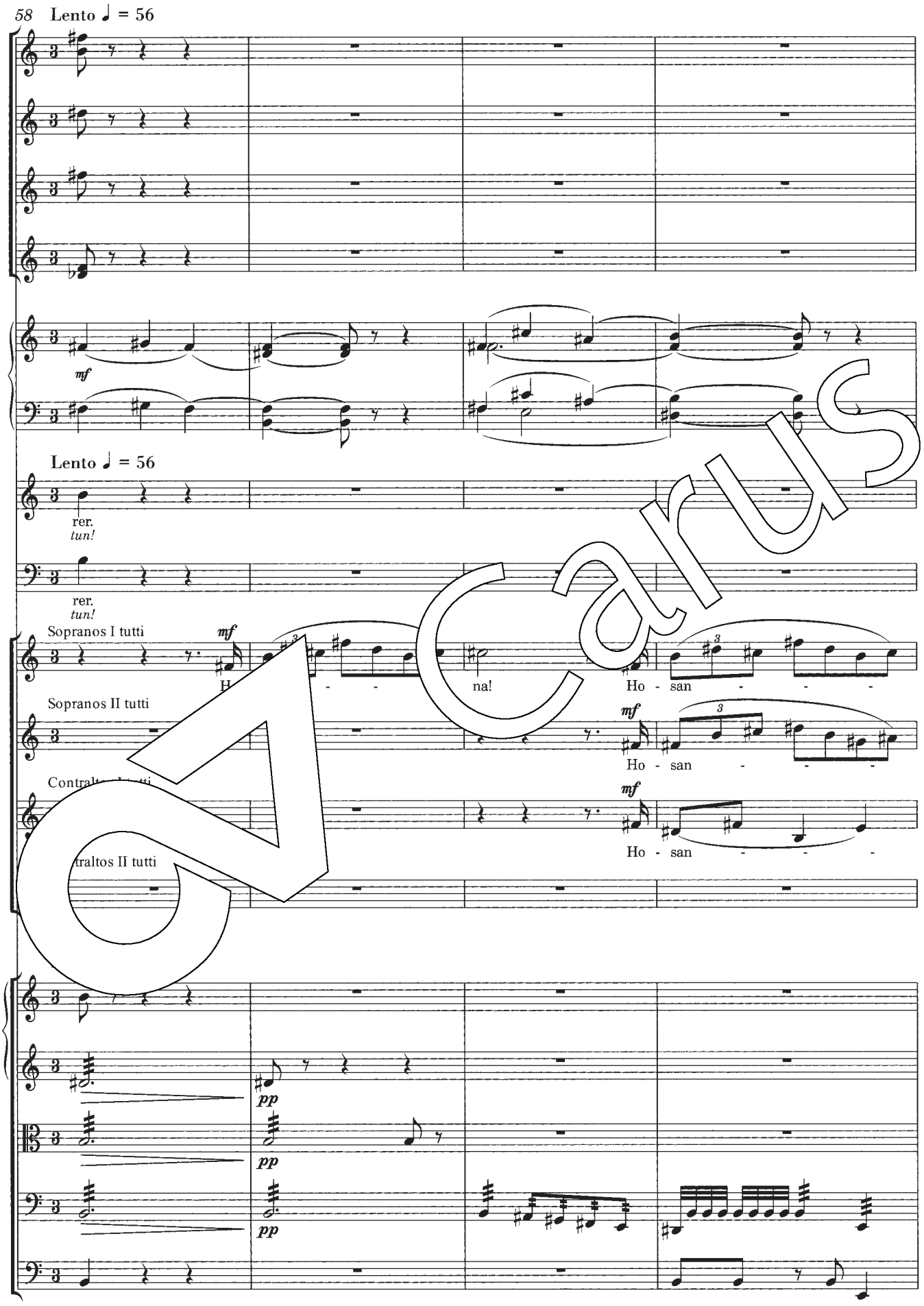
Carus


45 Lento ♩ = 63
(Voix celeste et tremblant doux)
Lento ♩ = 63
p
La puis-sance cé - les te Sau - ra de vos pas é - car - ter Toute en-
Al - le - luch-te des Him- mels, sie hal-ten von eu-rem Weg fern je - des
La puis-sance cé - les te Sau - ra de vos pas é - car - ter Toute en-
Al - le - luch-te des Him- mels, sie hal-ten von eu-rem Weg fern je - des
Lento ♩ = 63
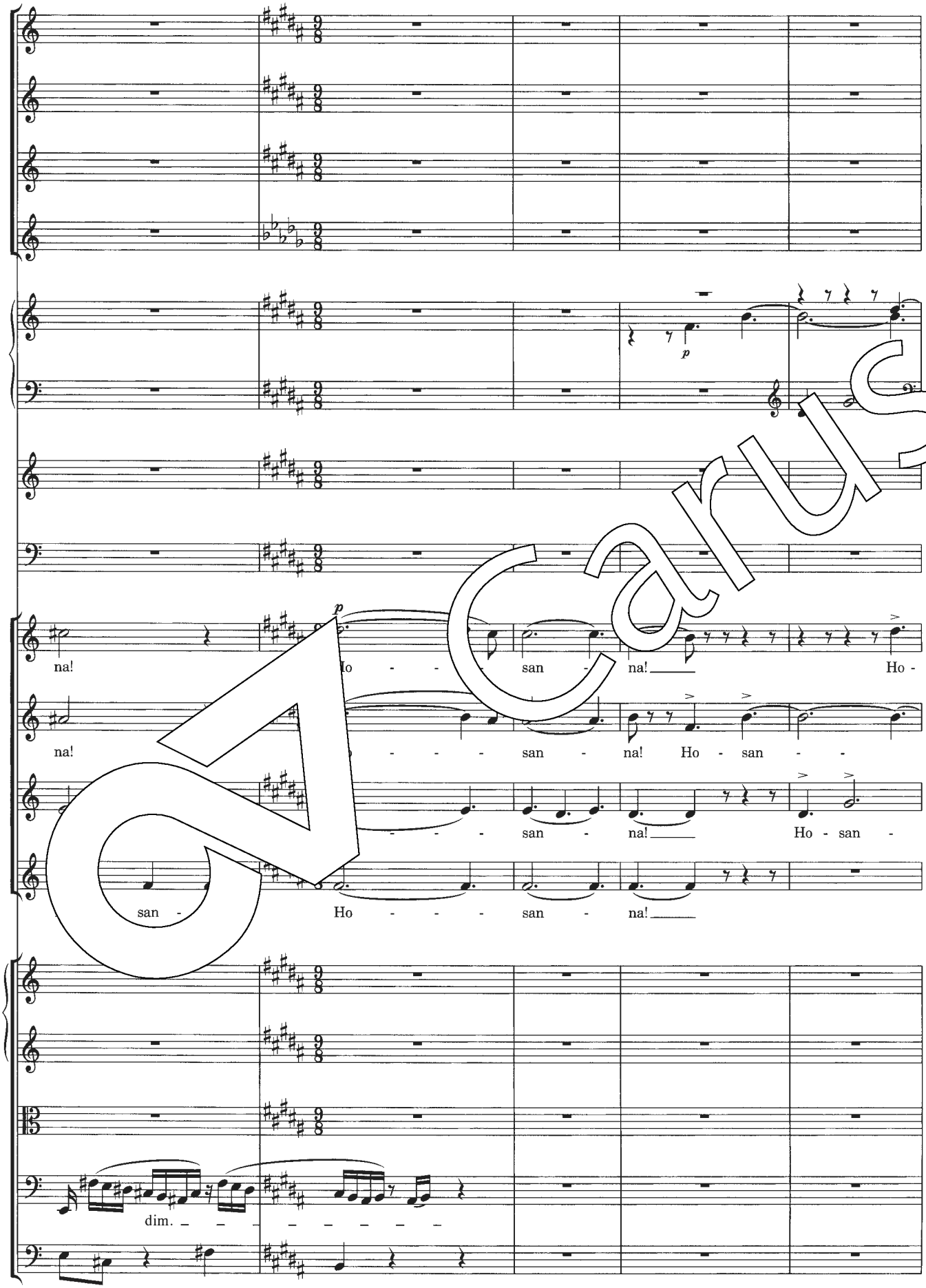
Carus


Allegretto ♩ = 132
p
Allegretto ♩ = 132
mf
En hâte al-lons tout pré - pa - rer
Laßt schnell uns das Nö - ti - ge
con-tre fu-nes -
wid - ri - ge
e fu-nes - te.
i - ge Un - heil.
Allegretto ♩ = 132
mf
p
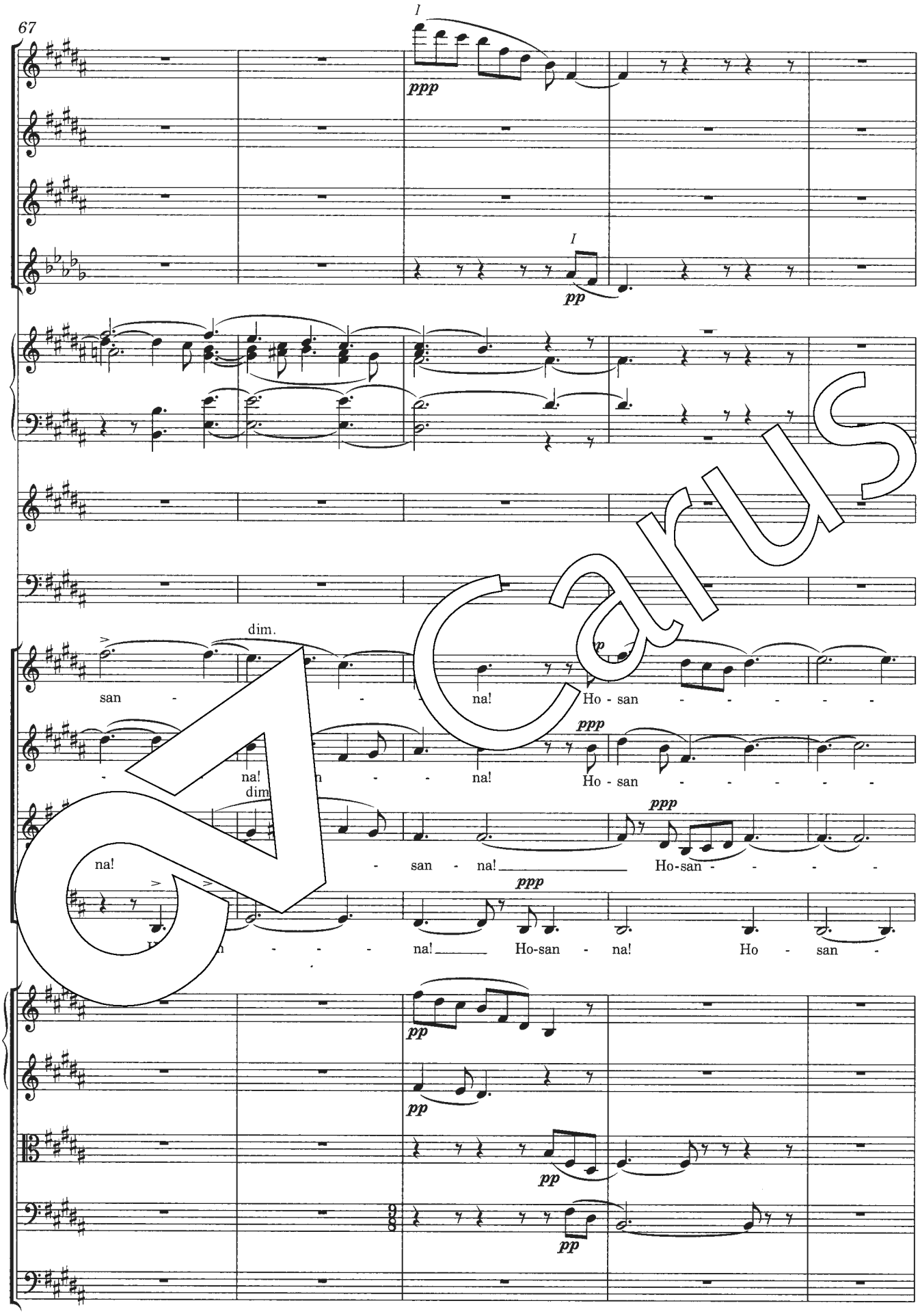
Carus


58 Lento ♩ = 56
mf
Lento ♩ = 56
rer.
tun!
rer.
tun!
Sopranos I tutti
mf
H
na!
Ho - san
Sopranos II tutti
mf
Ho - san
Contralt
mf
Ho - san
traltos II tutti
pp
pp
pp
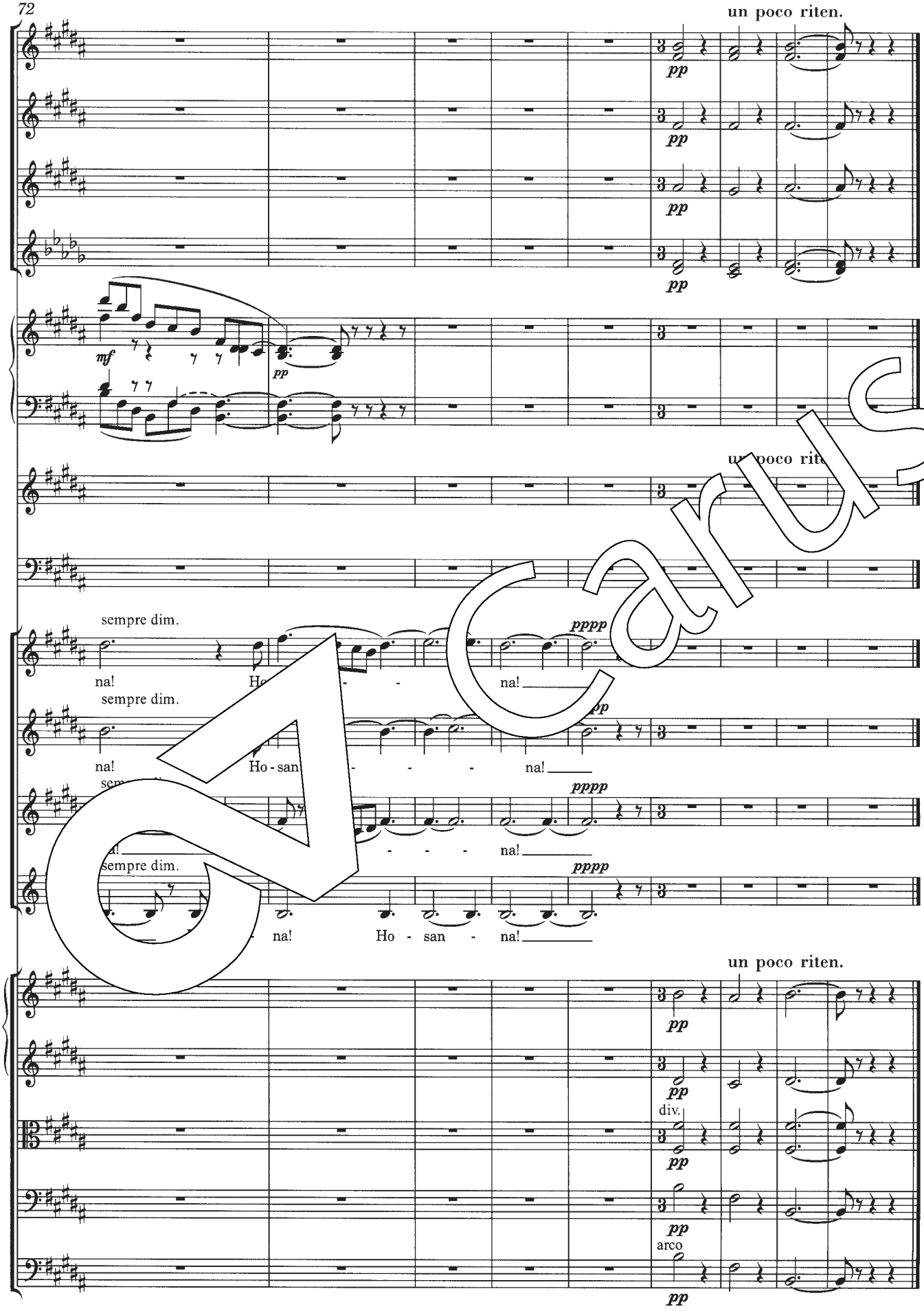
Carus



Carus


67
I
ppp
I
pp
dim.
san - - - - na! Ho - san - - - - -
ppp
na! n - - - na! Ho - san - - - - -
dim
ppp
na! - san - na! Ho-san - - - -
ppp
n - - - - na! Ho-san - na! Ho - san -
pp
pp
pp
pp

Carus


un poco riten.
pp
mf
pp
un poco rit
sempre dim.
pppp
na!
Ho - san - - - na!
sempre dim.
pp
na!
Ho - san - - - na!
pppp
sempre dim.
pppp
na!
Ho - san - na!
un poco riten.
pp
div.
arco
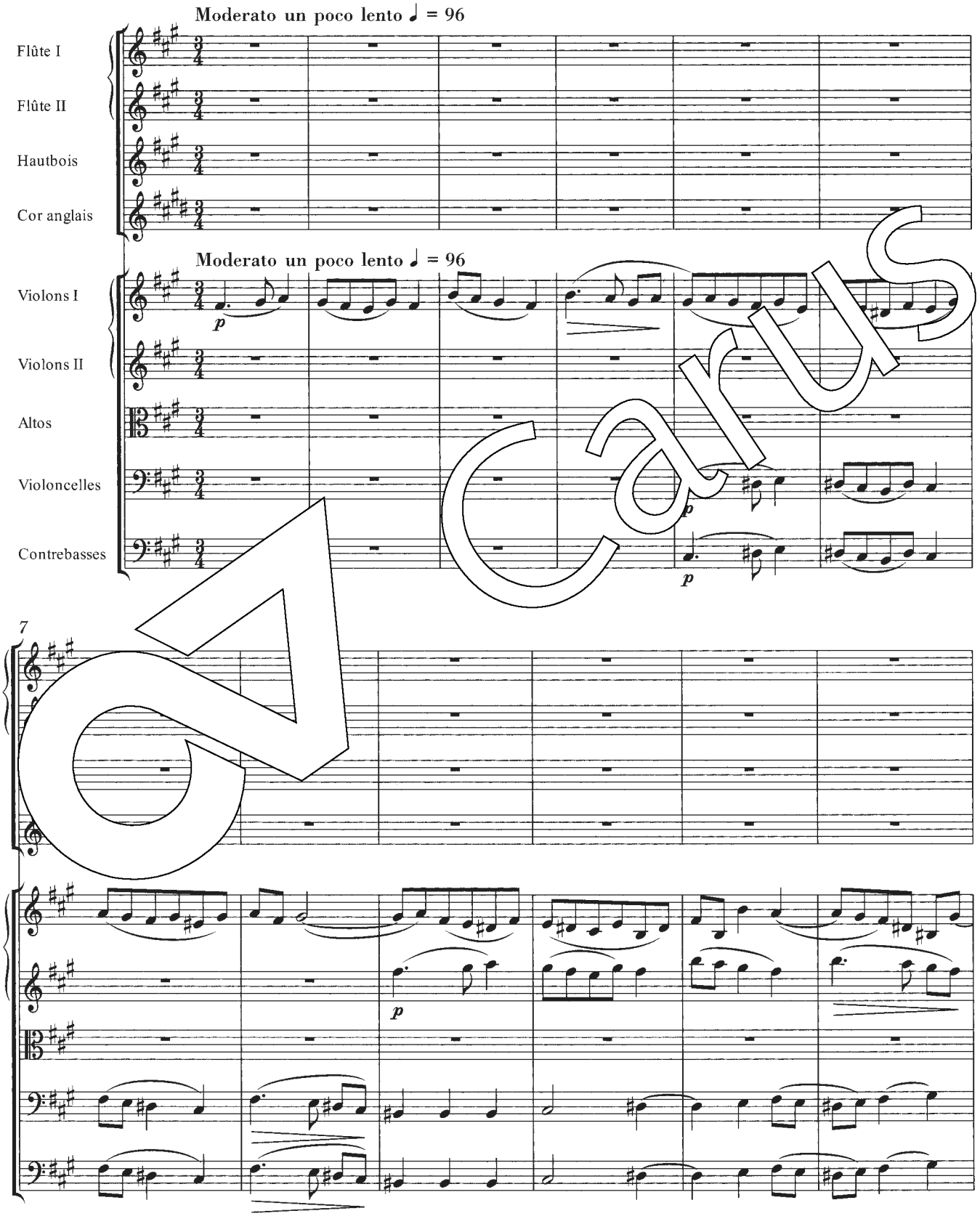
Carus

Deuxième Partie: La Fuite en Égypte
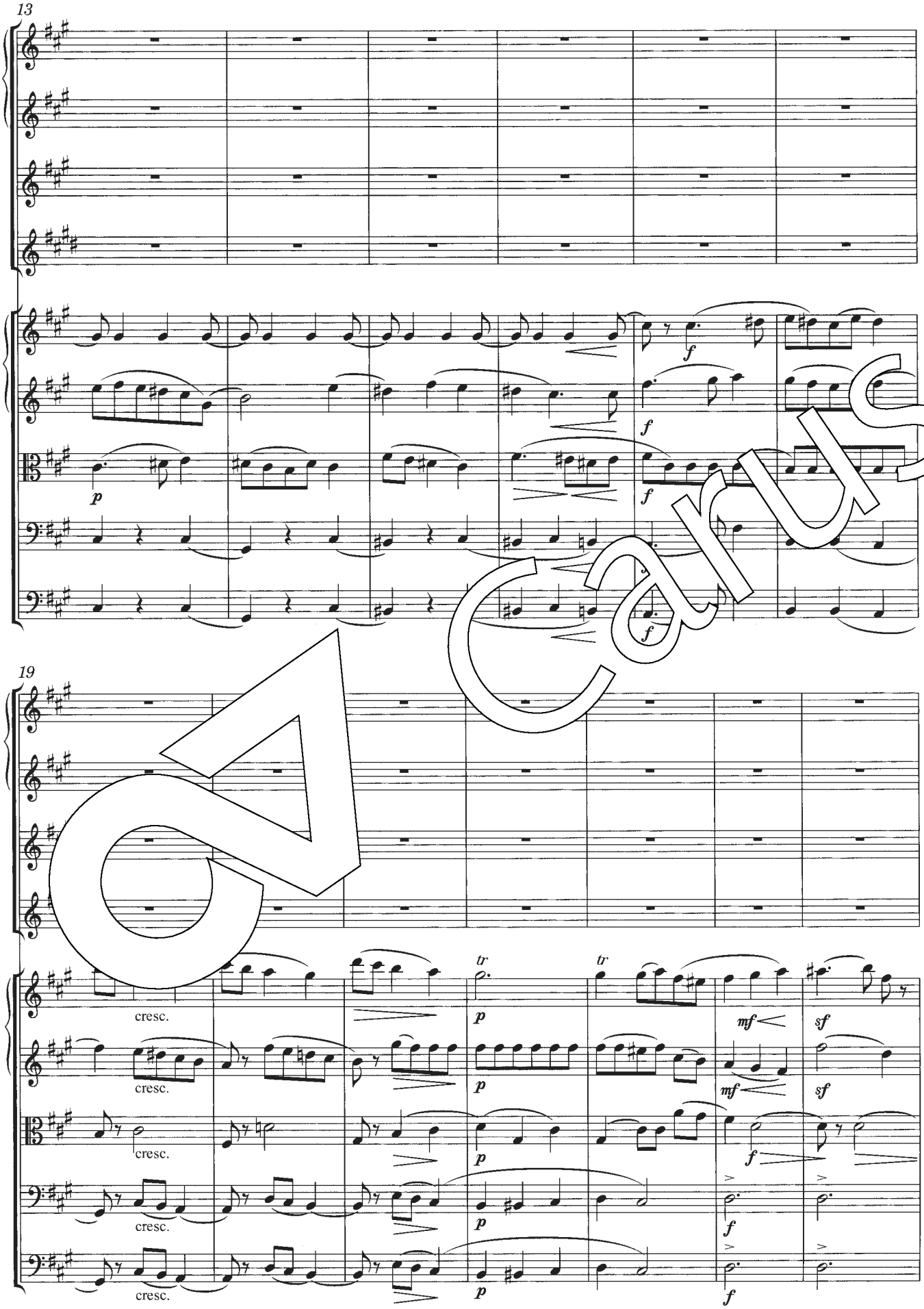
Zweiter Teil: Die Flucht nach Ägypten

Les bergers se rassemblent devant l'étable de Bethléem.
Die Hirten versammeln sich vor dem Stall zu Bethlehem.
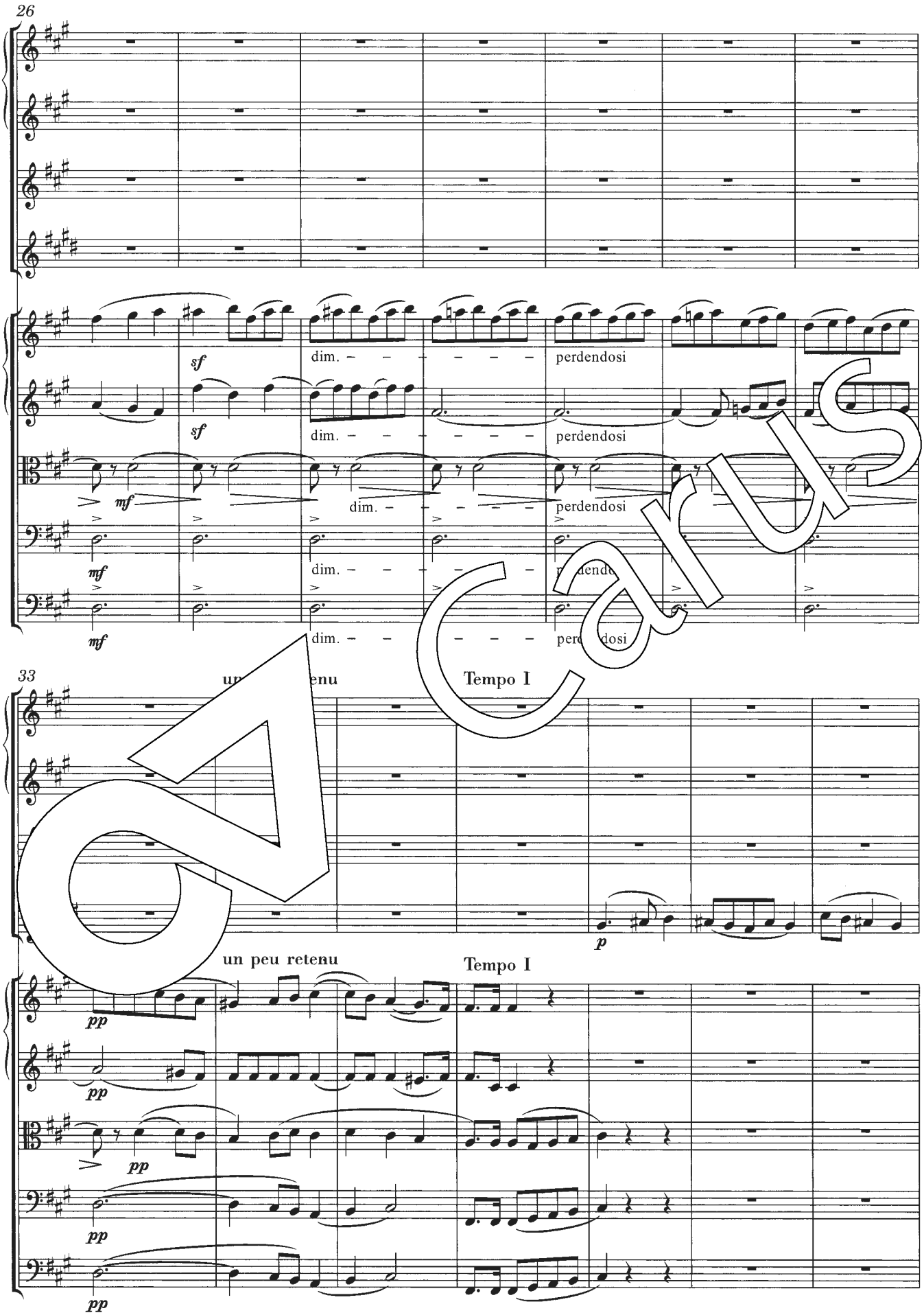
8. Ouverture
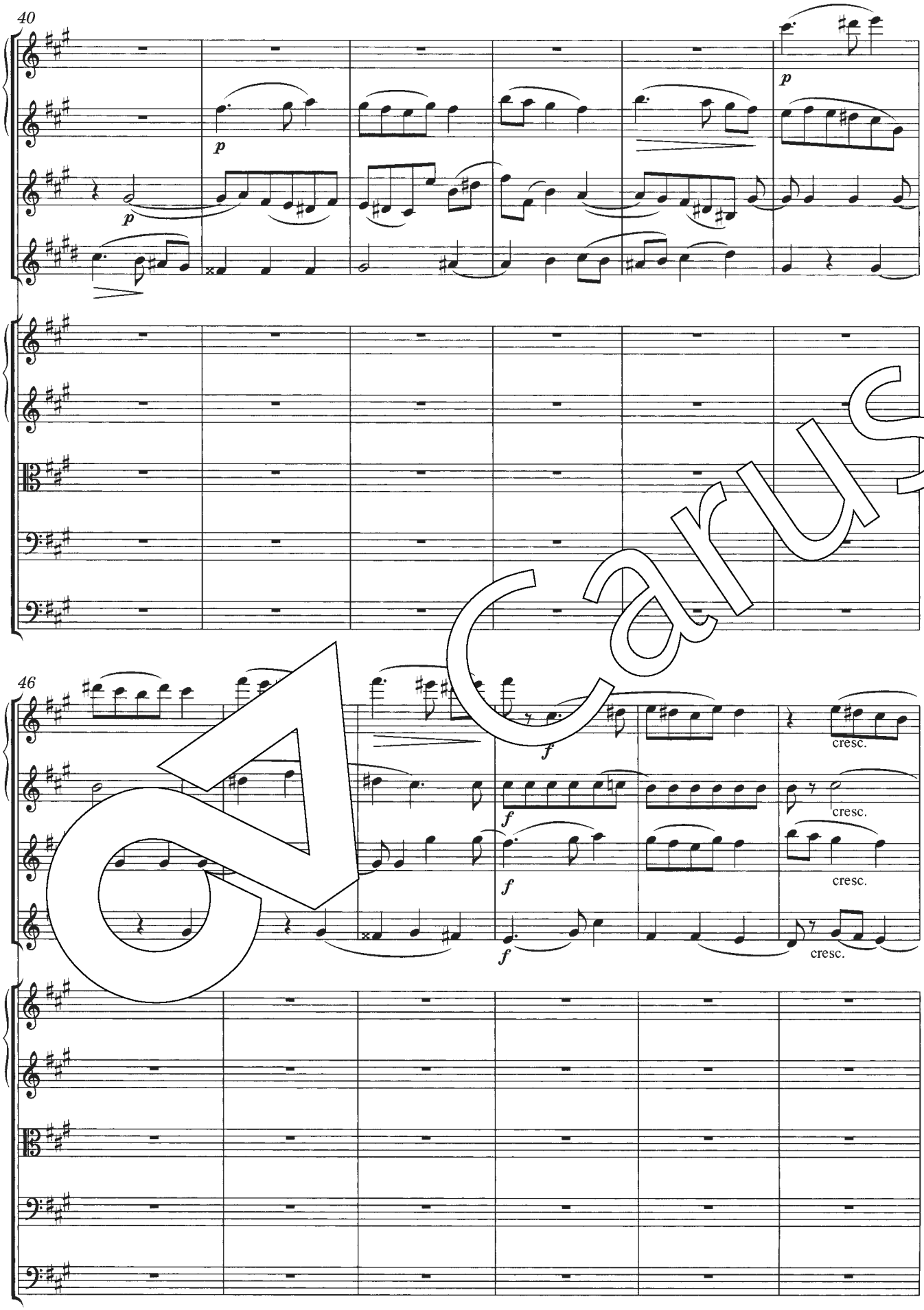


Carus
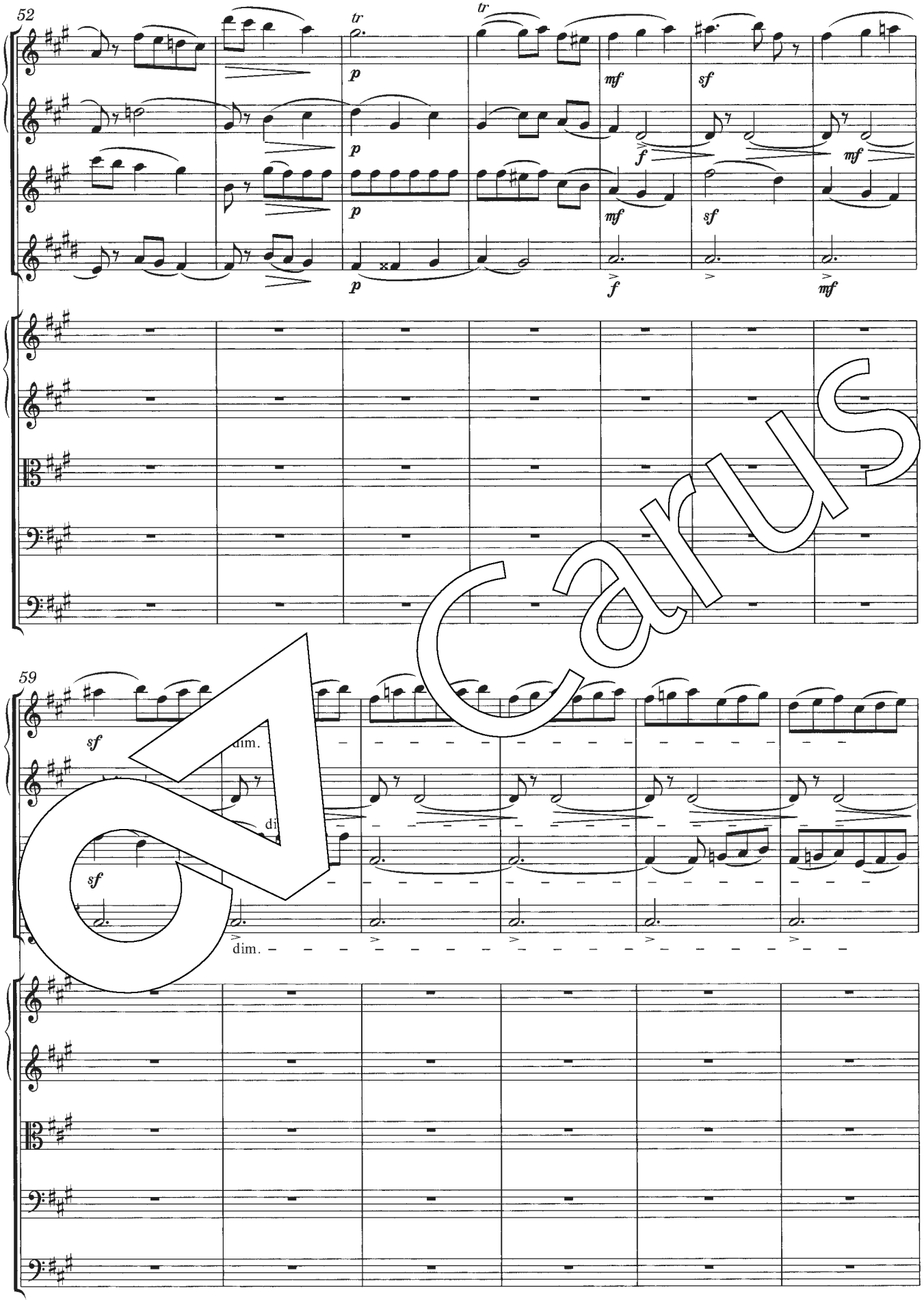


Carus
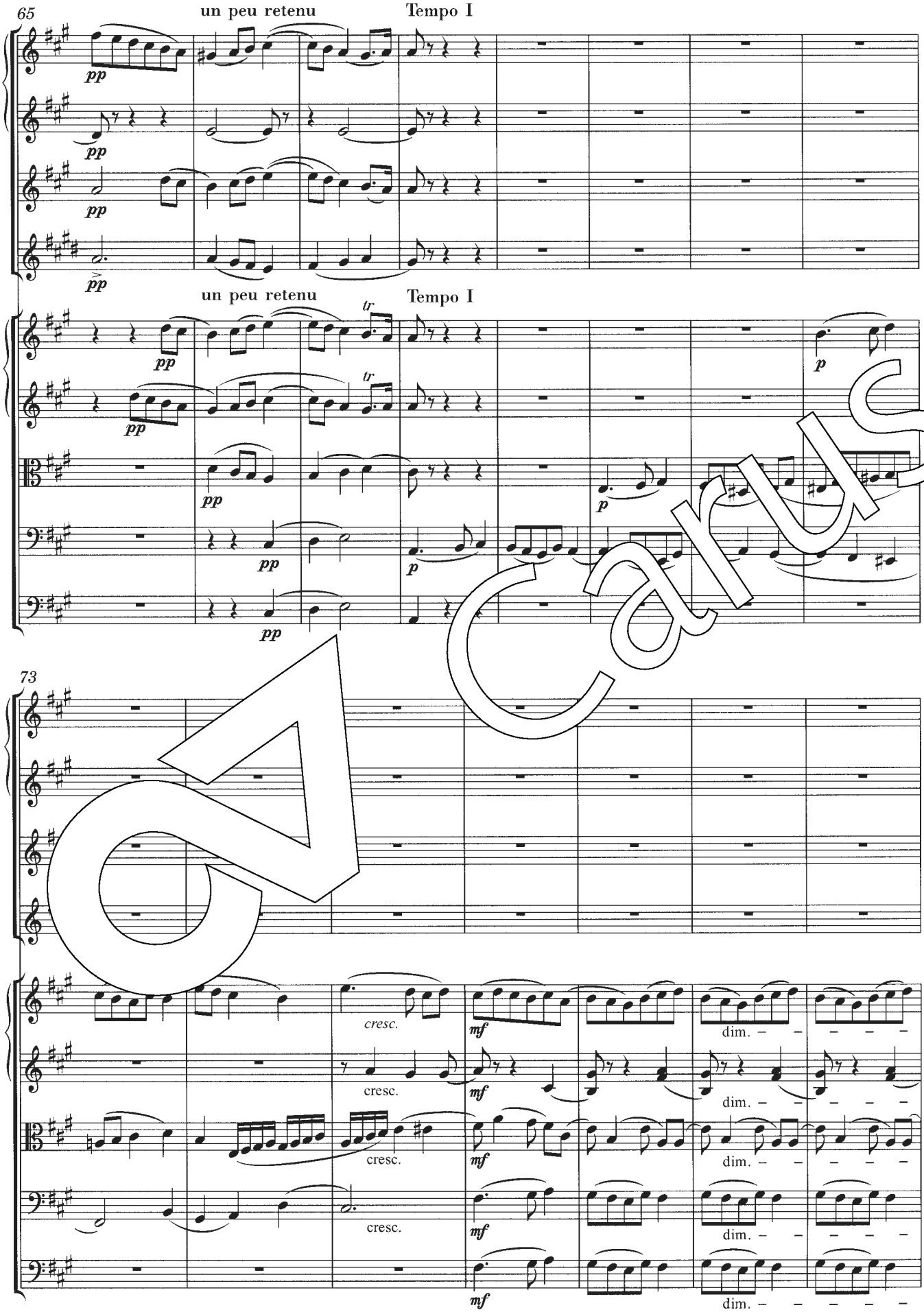


Carus
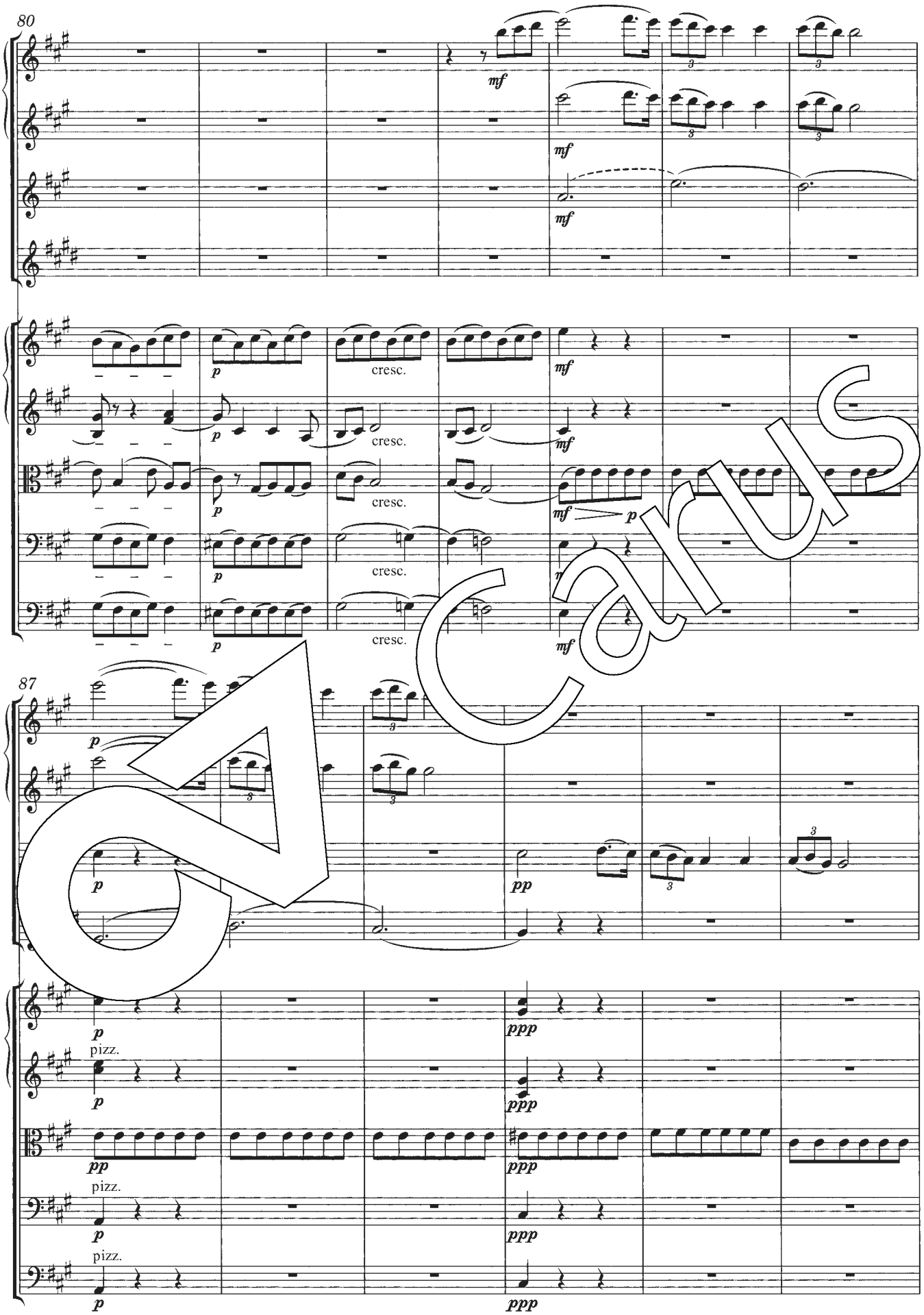


Carus
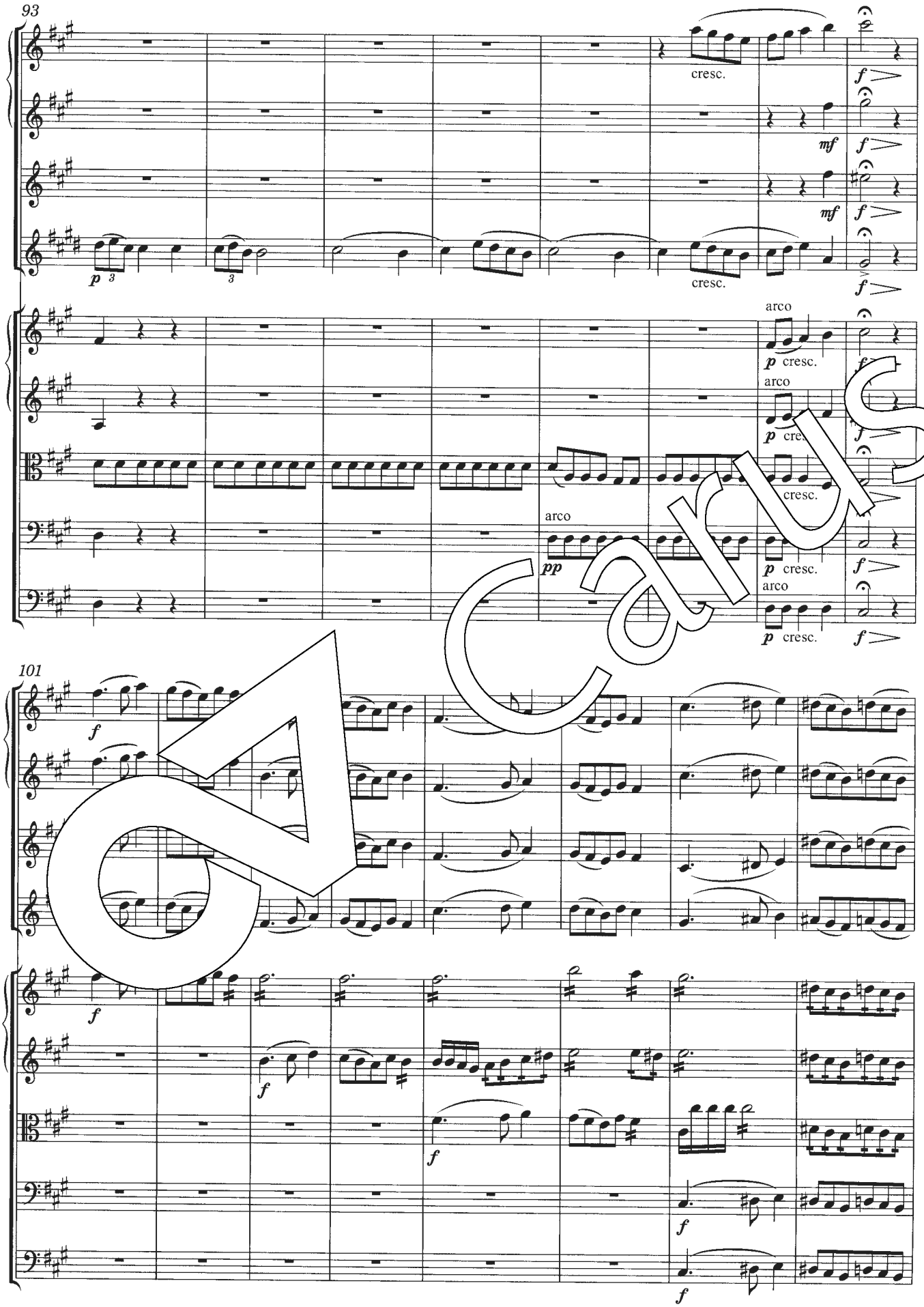


Carus


65
un peu retenu
Tempo I
pp
un peu retenu
Tempo I
tr
p
73
cresc.
mf
dim.
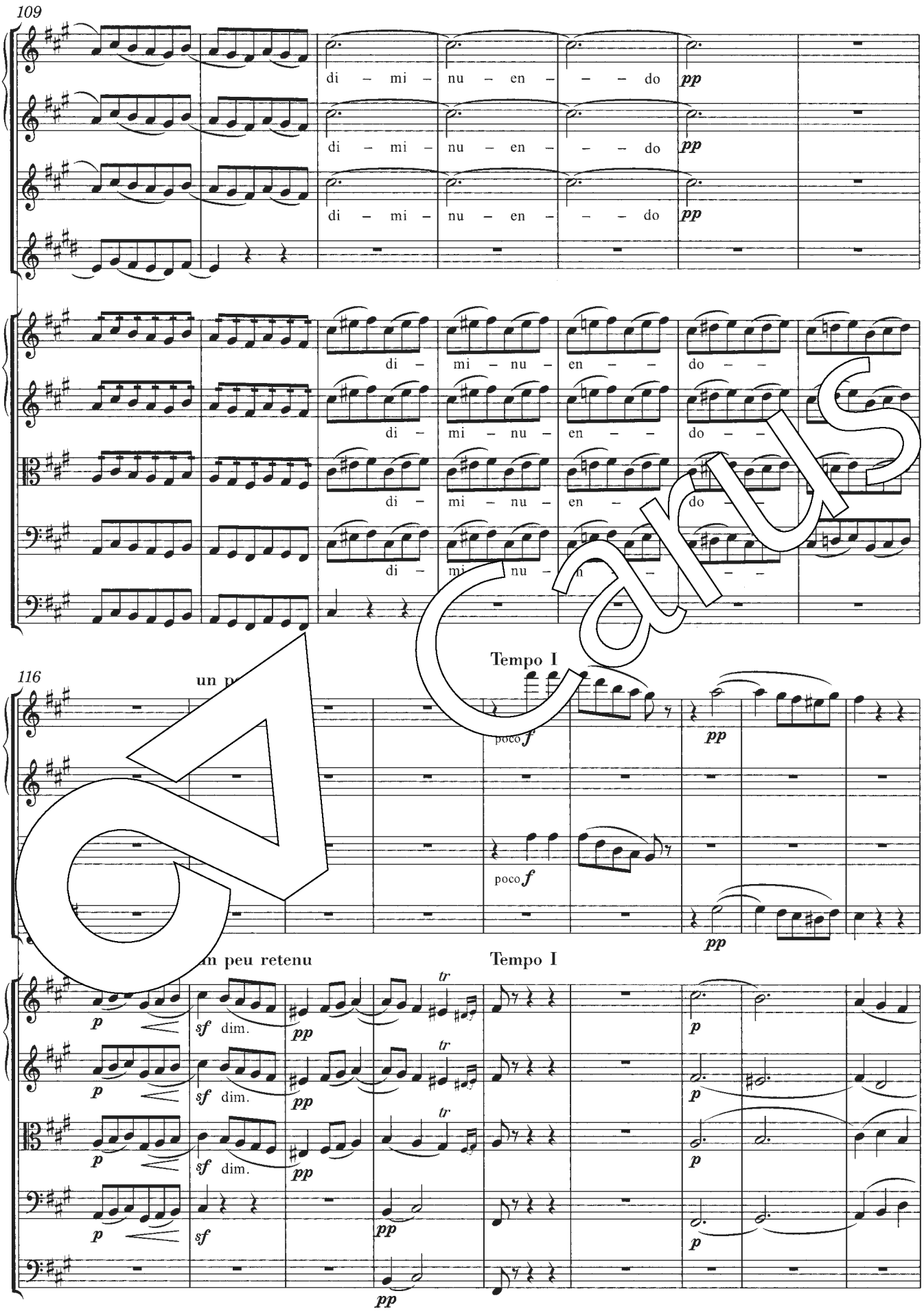
Carus


80
mf
mf
mf
p
cresc.
mf
p
cresc.
mf
p
cresc.
mf
p
cresc.
mf
87
p
pp
p
pizz.
p
ppp
pp
pizz.
p
ppp
pizz.
p
ppp
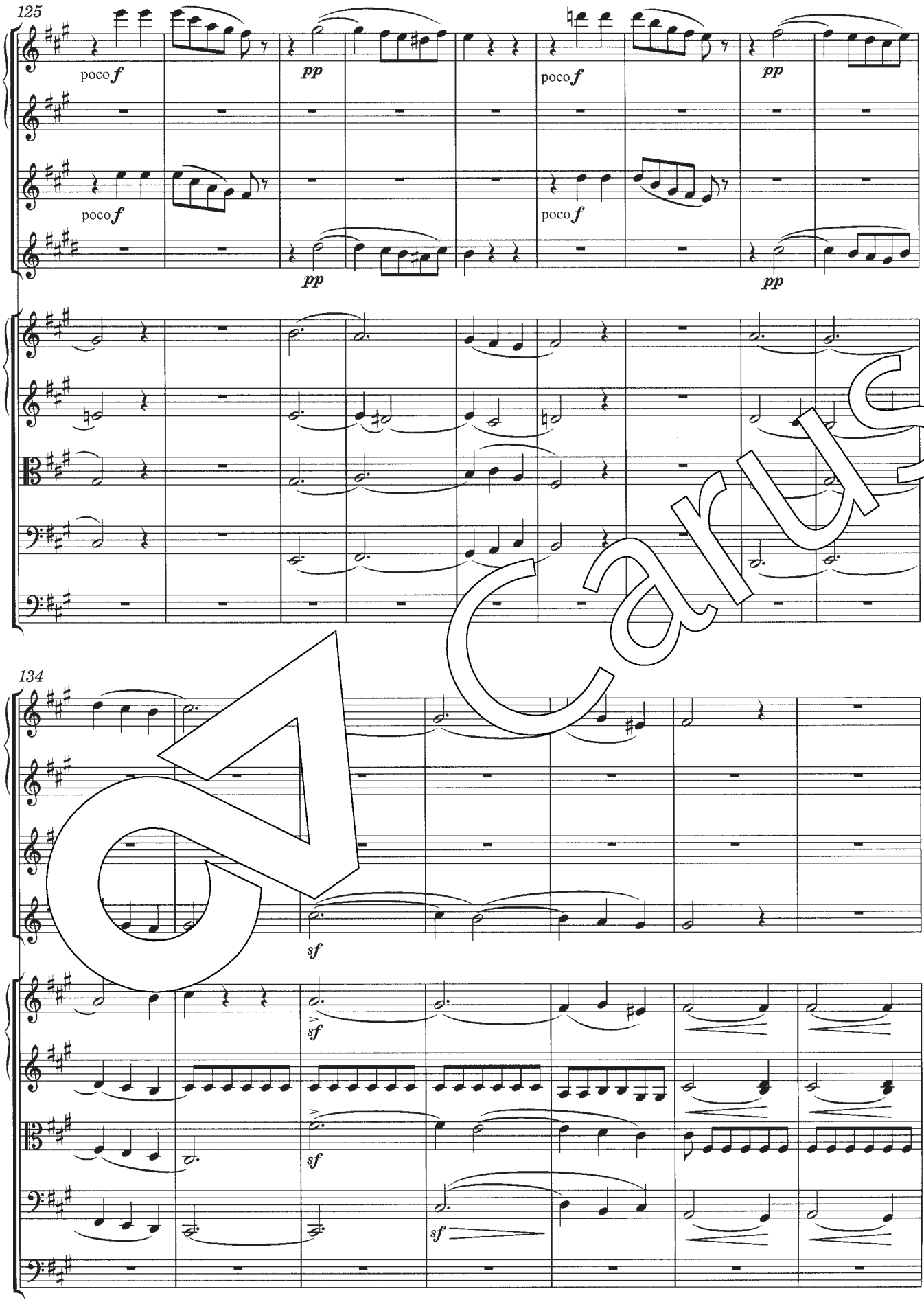
Carus


93
cresc.
mf
mf
p
cresc.
arco
p cresc.
arco
p cresc.
arco
pp
cresc.
p cresc.
arco
p cresc.
101
f
f
f
f
f
f
f
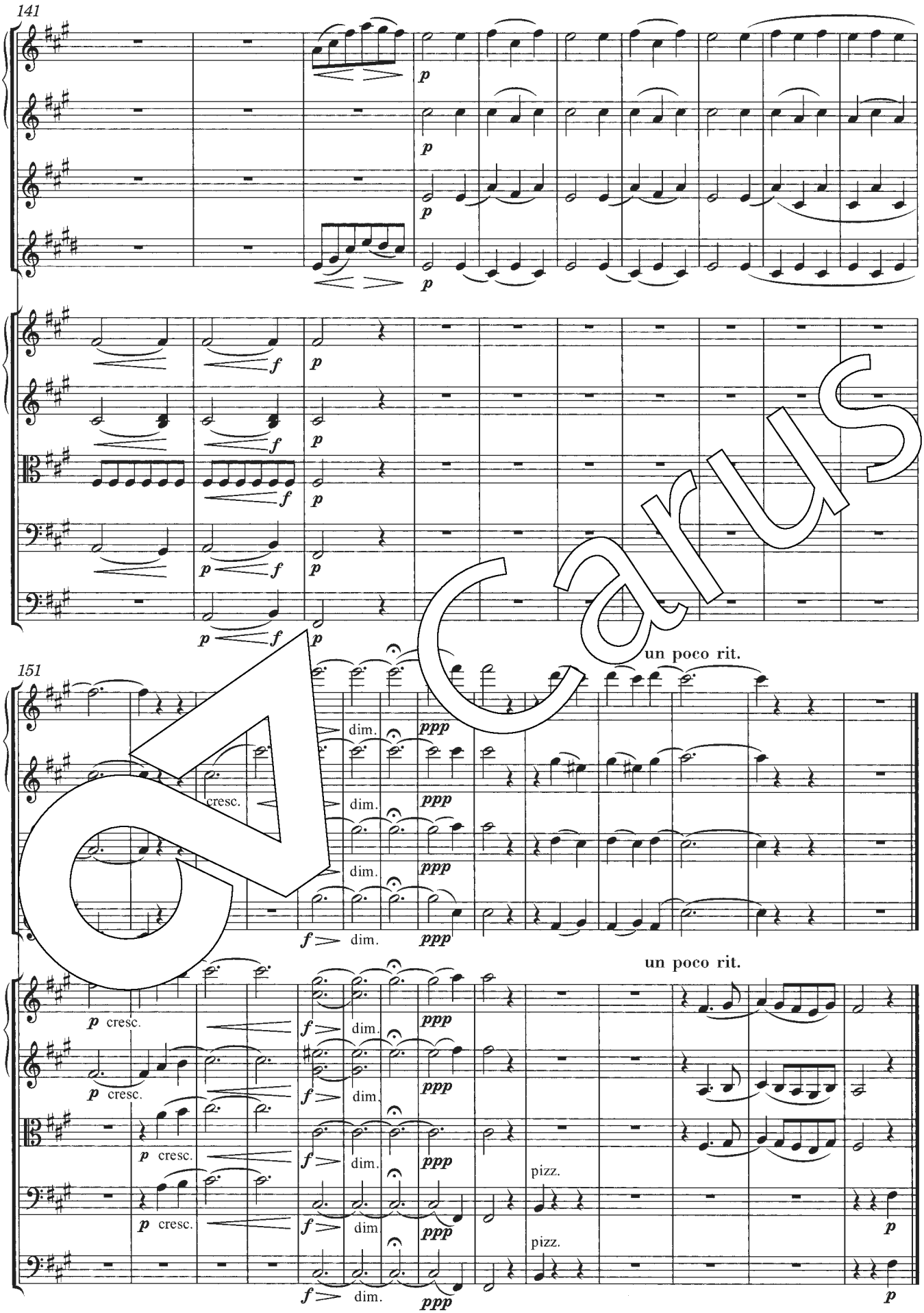
Carus


109
di – mi – nu – en – – – do
pp
di – mi – nu – en – – – do
pp
di – mi – nu – en – – – do
pp
di – mi – nu – en – – – do –
di – mi – nu – en – – – do –
di – mi – nu – en – – – do –
di – mi – nu – en – – –
116
un p
Tempo I
poco f
pp
poco f
pp
n peu retenu
Tempo I
p
sf dim.
pp
tr
p
sf dim.
pp
tr
p
sf dim.
pp
tr
p
sf
pp
p
p
p
pp

Carus
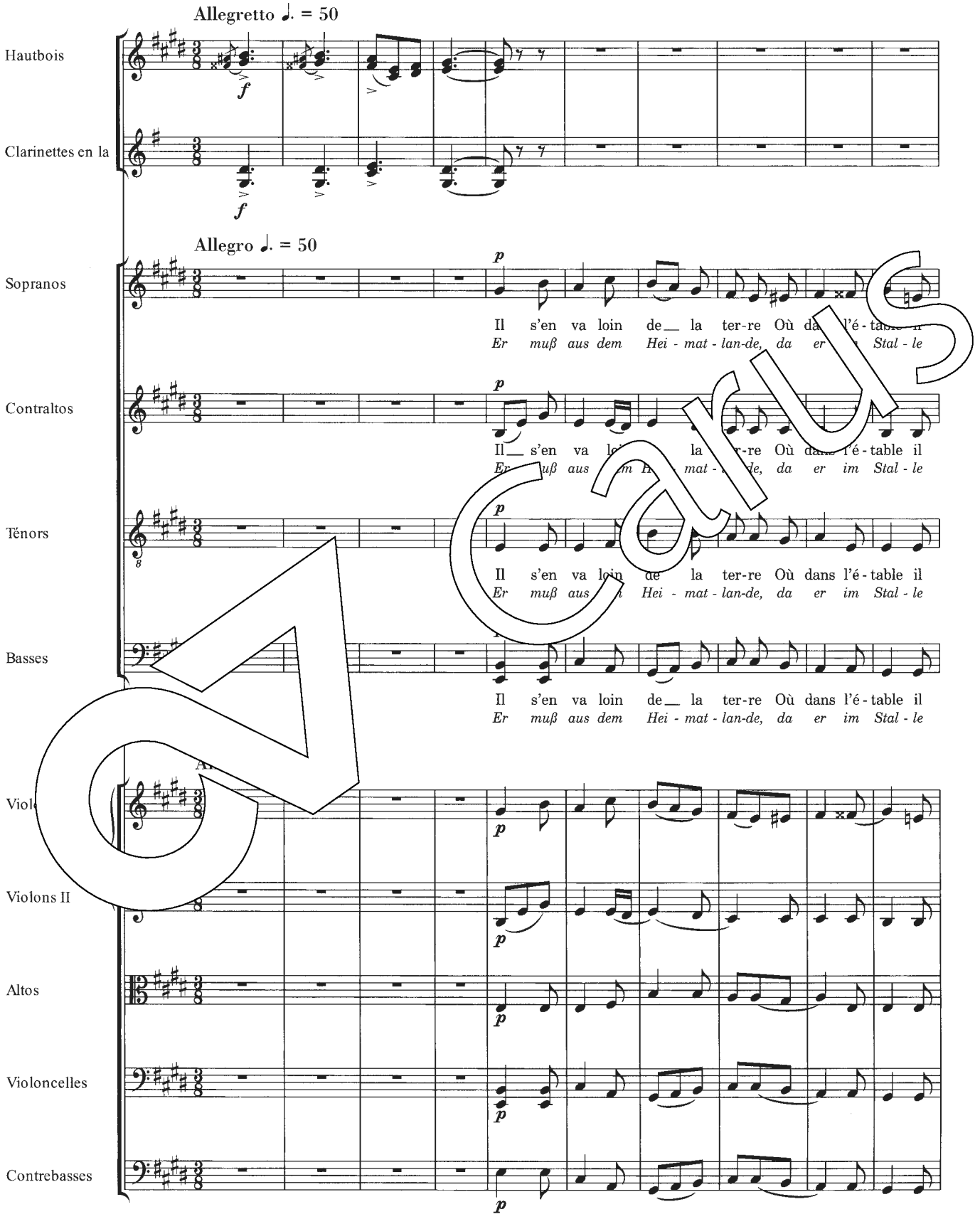


Carus
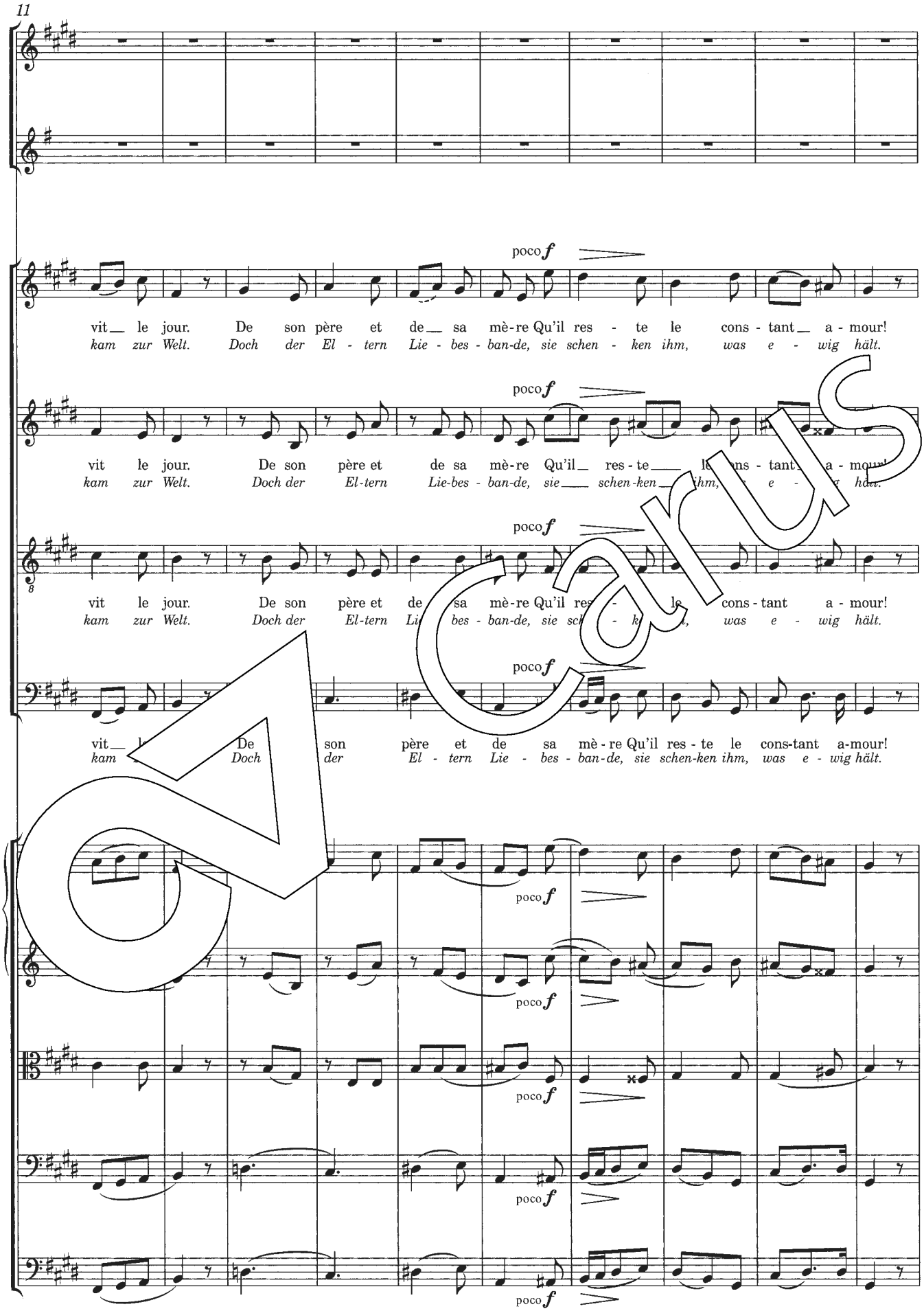


Carus

Scène 1
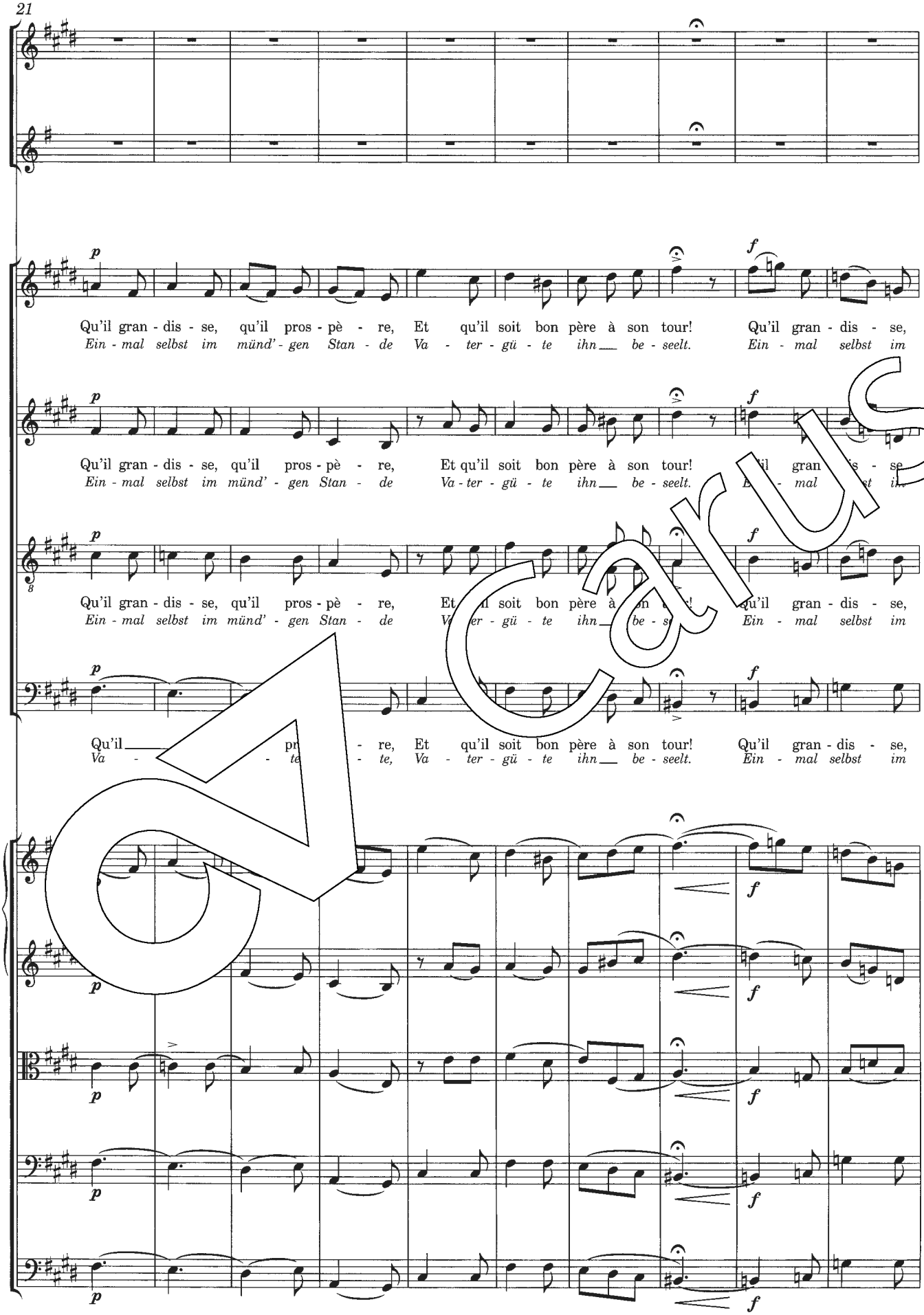
9. L'adieu des bergers à la Sainte Famille
Abschiedsgesang der Hirten beim Aufbruch der Heiligen Familie



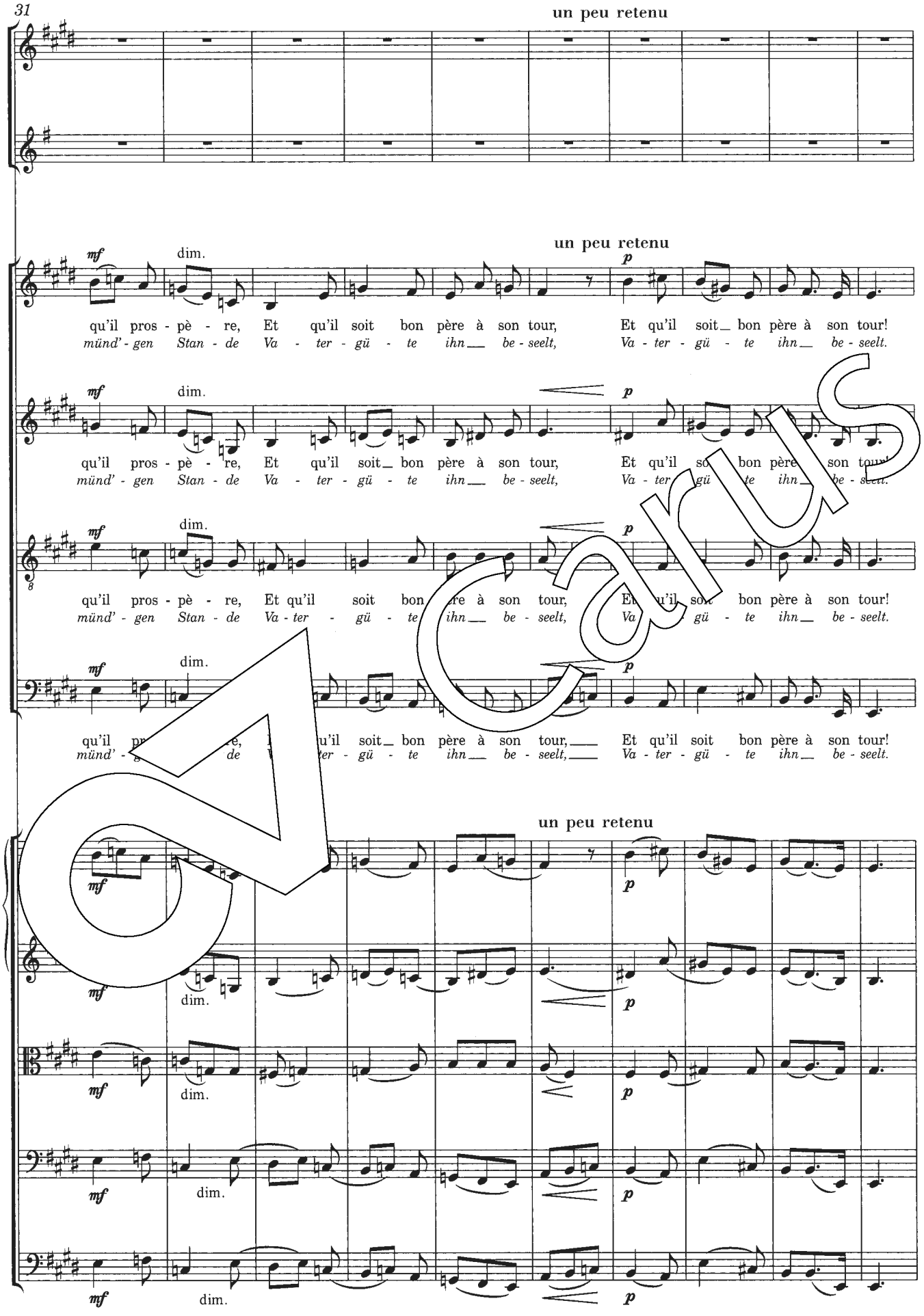
Carus


poco f
vit le jour. De son père et de sa mè-re Qu'il res - te le cons - tant a - mour!
kam zur Welt. Doch der El - tern Lie - bes - ban-de, sie schen - ken ihm, was e - wig hält.
poco f
vit le jour. De son père et de sa mè-re Qu'il res - te le cons - tant a - mour!
kam zur Welt. Doch der El-tern Lie-bes - ban-de, sie schen-ken ihm, e - hält.
poco f
vit le jour. De son père et de sa mè-re Qu'il res - te le cons - tant a - mour!
kam zur Welt. Doch der El-tern Li bes - ban-de, sie sch - k , was e - wig hält.
poco f
vit l De son père et de sa mè-re Qu'il res - te le cons-tant a-mour!
kam Doch der El - tern Lie - bes - ban-de, sie schen-ken ihm, was e - wig hält.
poco f
poco f
poco f
poco f
poco f
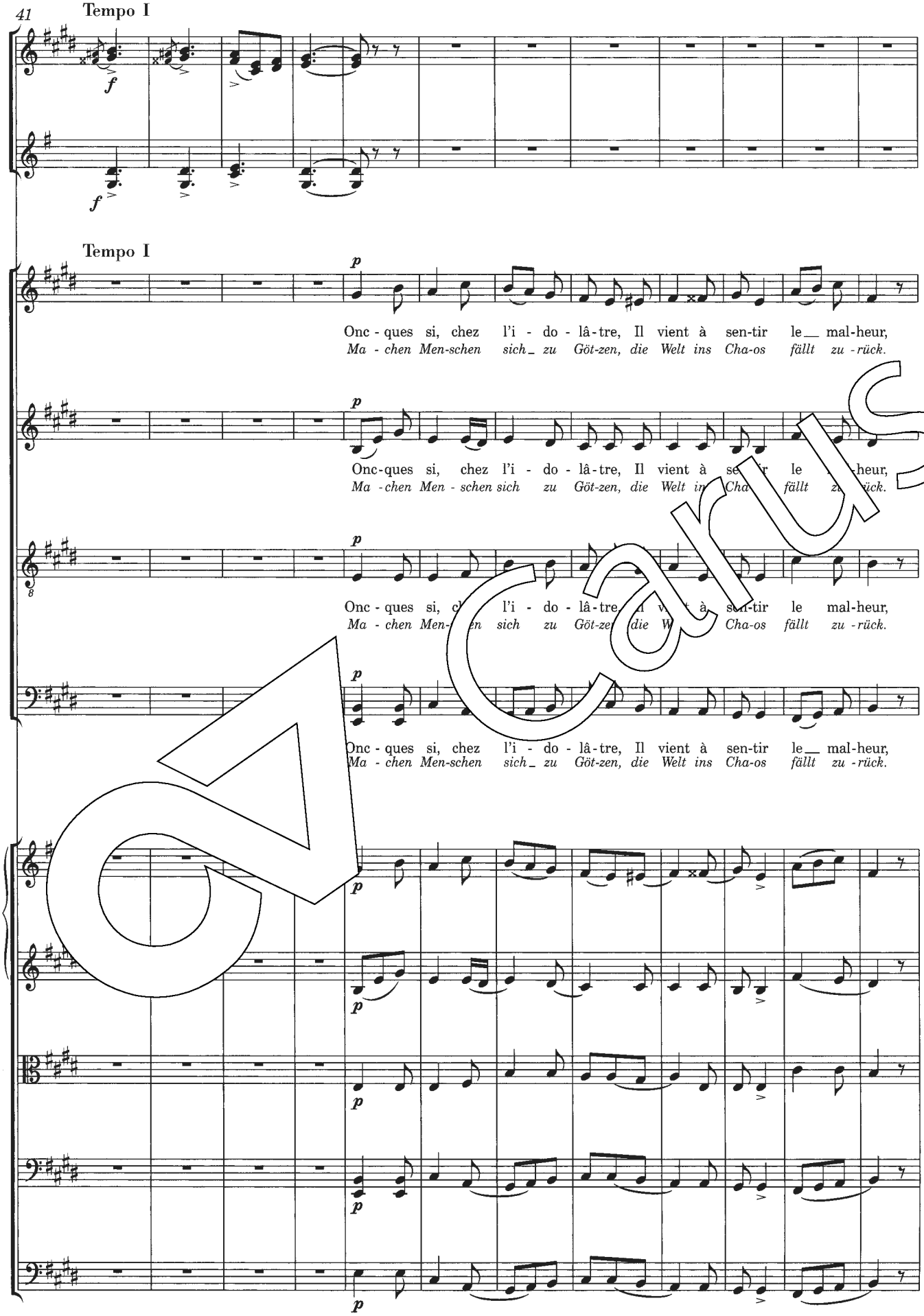
Carus


Qu'il gran - dis - se, qu'il pros - pè - re, Et qu'il soit bon père à son tour! Qu'il gran - dis - se,
Ein - mal selbst im münd' - gen Stan - de Va - ter - gü - te ihn be - seelt. Ein - mal selbst im
Qu'il gran - dis - se, qu'il pros - pè - re, Et qu'il soit bon père à son tour! Qu'il gran - dis - se,
Ein - mal selbst im münd' - gen Stan - de Va - ter - gü - te ihn be - seelt. Ein - mal selbst im
Qu'il gran - dis - se, qu'il pros - pè - re, Et qu'il soit bon père à son tour! Qu'il gran - dis - se,
Ein - mal selbst im münd' - gen Stan - de Va - ter - gü - te ihn be - seelt. Ein - mal selbst im
Qu'il pr re, Et qu'il soit bon père à son tour! Qu'il gran - dis - se,
Va te, Va - ter - gü - te ihn be - seelt. Ein - mal selbst im
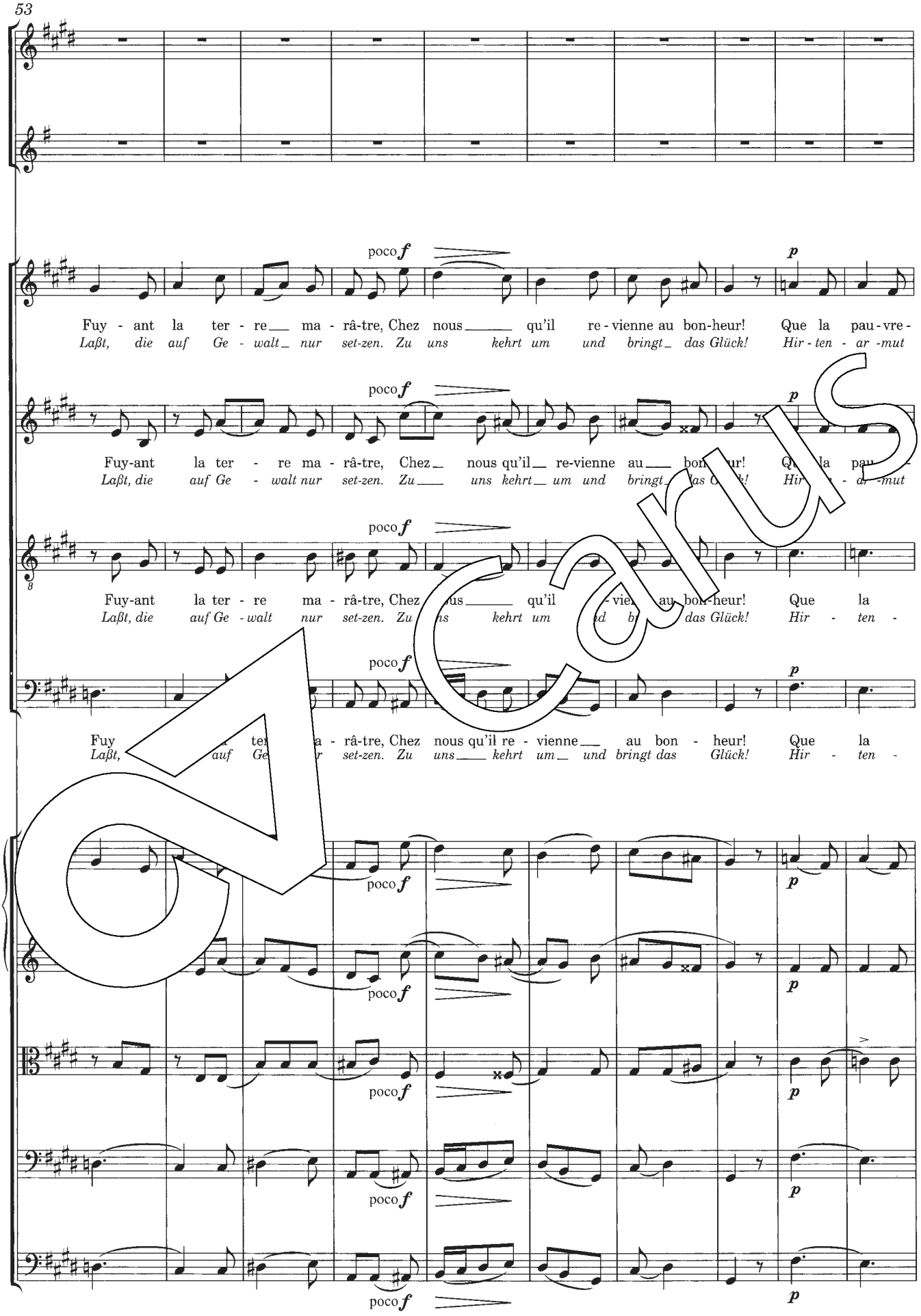
Carus


un peu retenu
mf
dim.
p
qu'il pros - pè - re, Et qu'il soit bon père à son tour, Et qu'il soit bon père à son tour!
münd' - gen Stan - de Va - ter - gü - te ihn be - seelt, Va - ter - gü - te ihn be - seelt.
un peu retenu
mf
dim.
p
qu'il pros - pè - re, Et qu'il soit bon père à son tour, Et qu'il soit bon père à son tour!
münd' - gen Stan - de Va - ter - gü - te ihn be - seelt, Va - ter - gü - te ihn be - seelt.
mf
dim.
p
qu'il pros - pè - re, Et qu'il soit bon père à son tour, Et qu'il soit bon père à son tour!
münd' - gen Stan - de Va - ter - gü - te ihn be - seelt, Va - ter - gü - te ihn be - seelt.
mf
dim.
p
qu'il soit bon père à son tour, Et qu'il soit bon père à son tour!
ter - gü - te ihn be - seelt, Va - ter - gü - te ihn be - seelt.
un peu retenu
mf
p
mf
dim.
p
mf
dim.
p
mf
dim.
p
mf
dim.
p
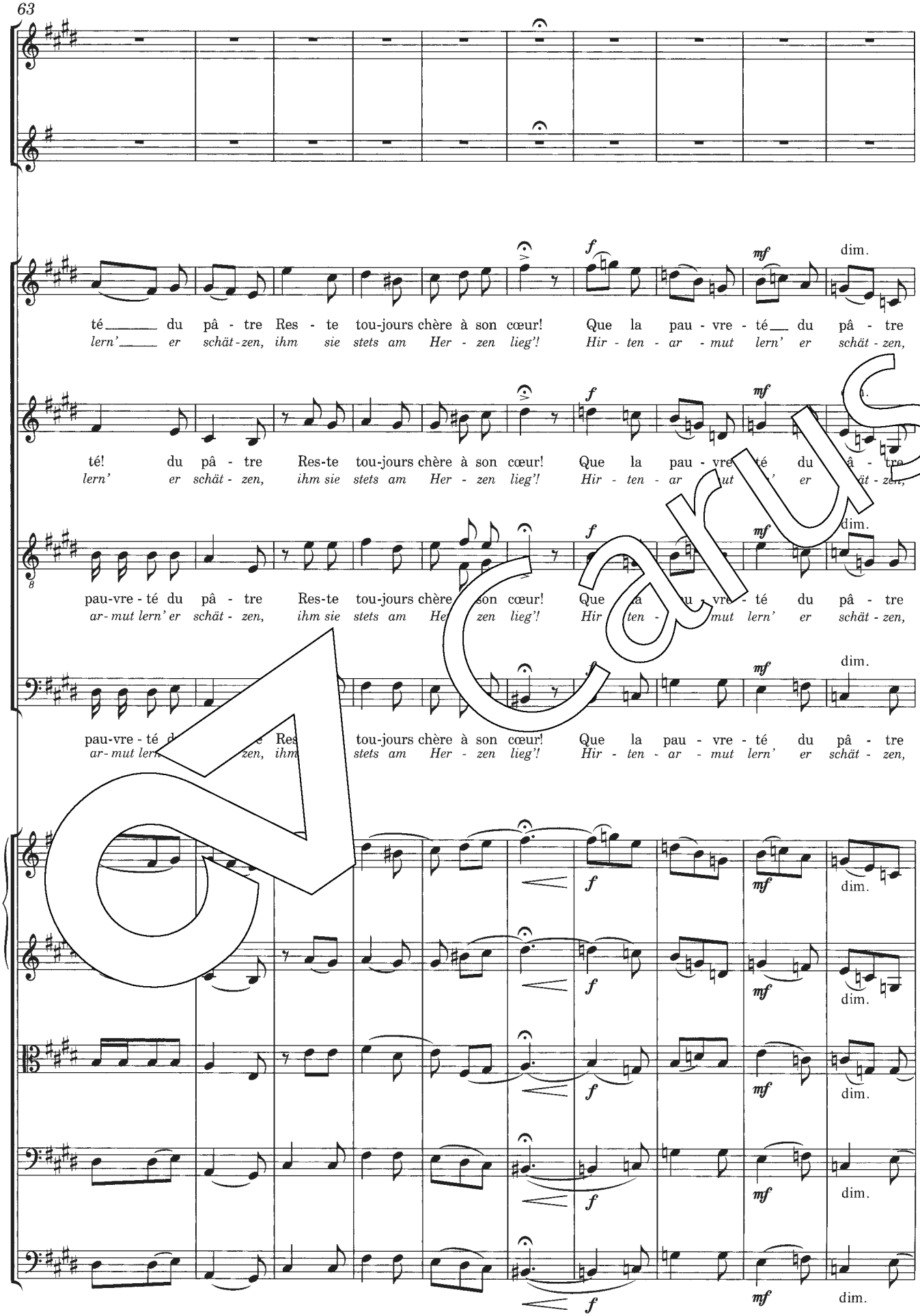
Carus


41
Tempo I
f
f
Tempo I
p
Onc - ques si, chez l'i - do - lâ - tre, Il vient à sen-tir le__ mal-heur,
Ma - chen Men-schen sich_ zu Göt-zen, die Welt ins Cha-os fällt zu - rück.
p
Onc-ques si, chez l'i - do - lâ - tre, Il vient à se r le heur,
Ma - chen Men - schen sich zu Göt-zen, die Welt in Cha fällt z ück.
p
Onc - ques si, c l'i - do - lâ - tre, n v à sen-tir le mal-heur,
Ma - chen Men- en sich zu Göt-ze die W Cha-os fällt zu - rück.
p
Onc - ques si, chez l'i - do - lâ - tre, Il vient à sen-tir le__ mal-heur,
Ma - chen Men-schen sich_ zu Göt-zen, die Welt ins Cha-os fällt zu - rück.
p
p
p
p
p

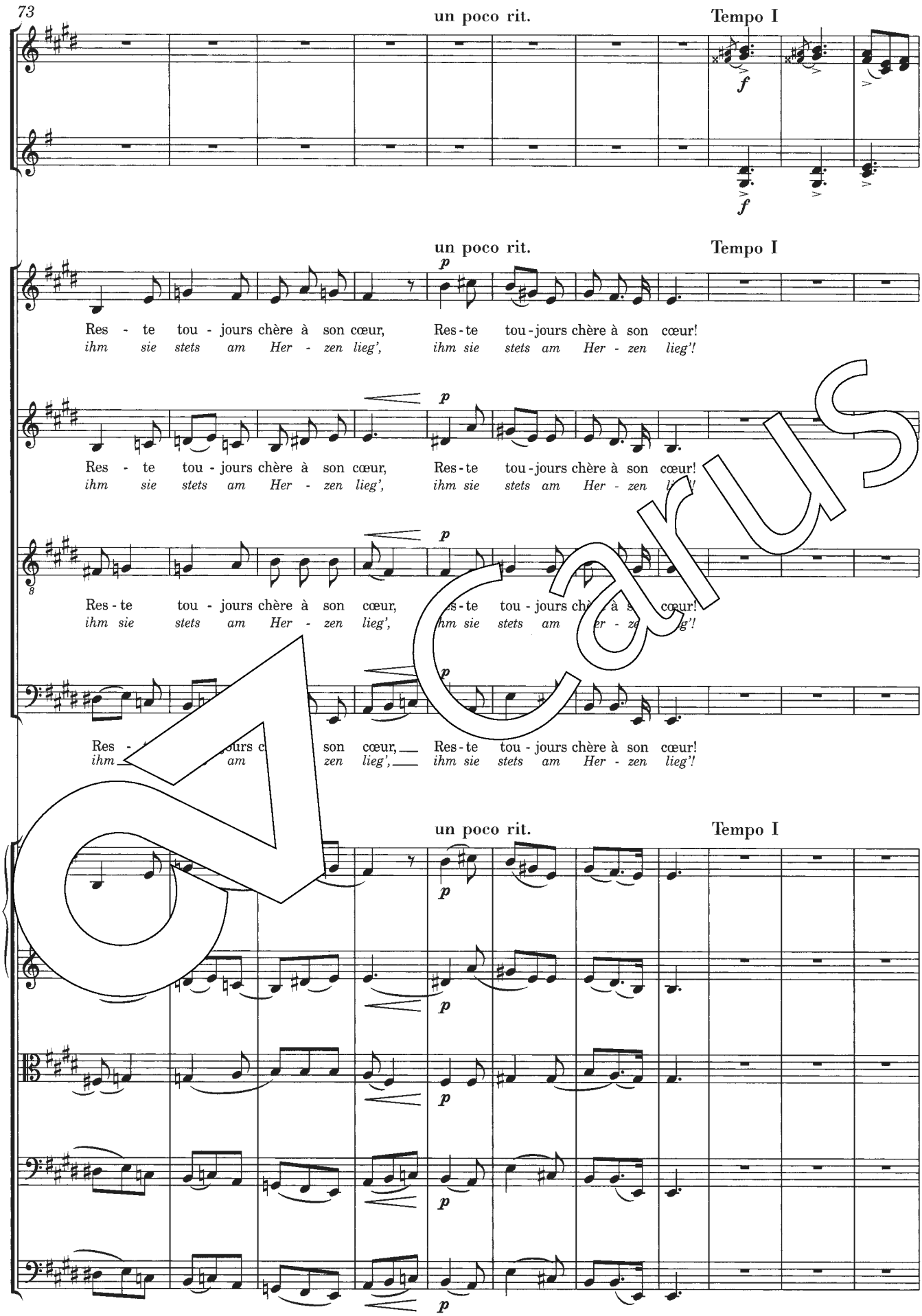
Carus


poco f
p
Fuy - ant la ter - re ma - râ-tre, Chez nous qu'il re - vienne au bon-heur! Que la pau - vre -
Laßt, die auf Ge - walt nur set-zen. Zu uns kehrt um und bringt das Glück! Hir - ten - ar - mut
Fuy-ant la ter - re ma - râ-tre, Chez nous qu'il re-vienne au bon-heur! Que la pau -
Laßt, die auf Ge - walt nur set-zen. Zu uns kehrt um und bringt das Glück! Hir - ten - ar - mut
Fuy-ant la ter - re ma - râ-tre, Chez nous qu'il re-vienne au bon-heur! Que la
Laßt, die auf Ge - walt nur set-zen. Zu uns kehrt um und bringt das Glück! Hir - ten -
Fuy ter a - râ-tre, Chez nous qu'il re - vienne au bon - heur! Que la
Laßt, auf Ge r set-zen. Zu uns kehrt um und bringt das Glück! Hir - ten -
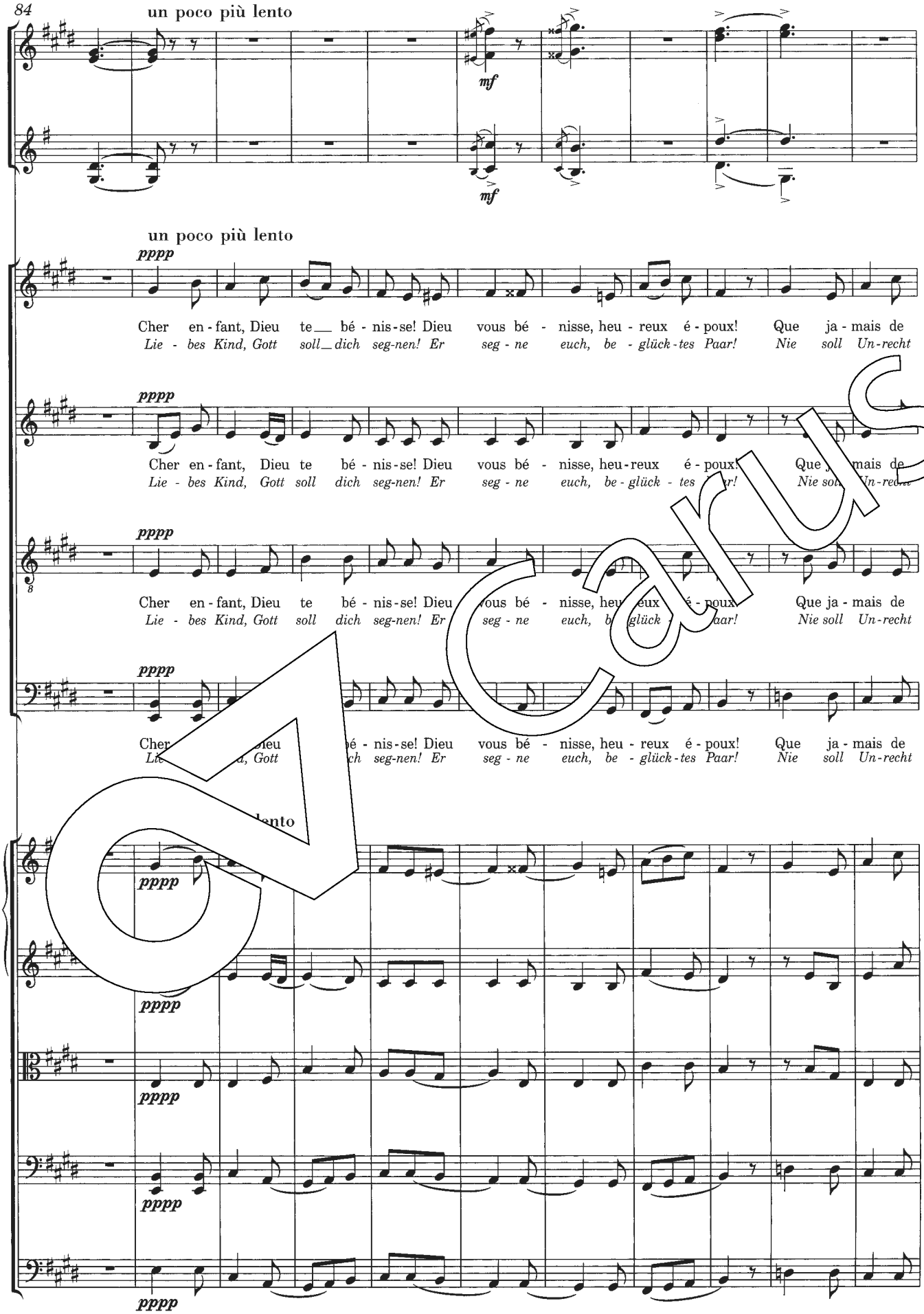
Carus


té du pâ - tre Res - te tou-jours chère à son cœur! Que la pau - vre - té du pâ - tre
lern' er schät - zen, ihm sie stets am Her - zen lieg'! Hir - ten - ar - mut lern' er schät - zen,
té! du pâ - tre Res-te tou-jours chère à son cœur! Que la pau - vre té du pâ - tre
lern' er schät - zen, ihm sie stets am Her - zen lieg'! Hir - ten - ar er
pau-vre - té du pâ - tre Res-te tou-jours chère son cœur! Que u - vre - té du pâ - tre
ar- mut lern' er schät - zen, ihm sie stets am He zen lieg'! Hir ten - mut lern' er schät - zen,
pau-vre - té d e Res tou-jours chère à son cœur! Que la pau - vre - té du pâ - tre
ar- mut lern zen, ihm stets am Her - zen lieg'! Hir - ten - ar - mut lern' er schät - zen,
f
mf
dim.
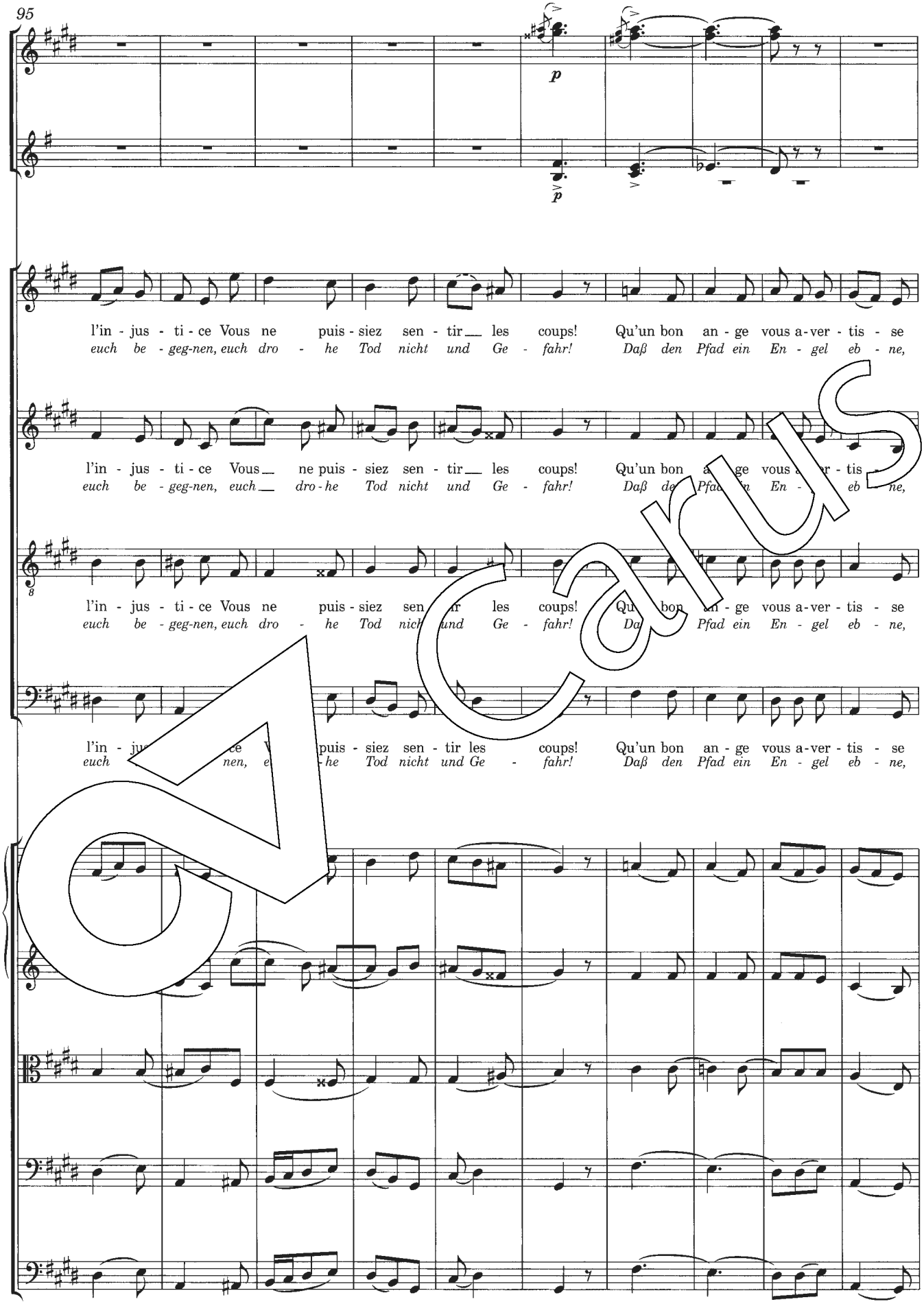
Carus


73
un poco rit.
Tempo I
f
f
un poco rit.
Tempo I
p
Res - te tou - jours chère à son cœur, Res-te tou-jours chère à son cœur!
ihm sie stets am Her - zen lieg', ihm sie stets am Her - zen lieg'!
p
Res - te tou - jours chère à son cœur, Res-te tou-jours chère à son cœur!
ihm sie stets am Her - zen lieg', ihm sie stets am Her - zen lieg'!
p
Res - te tou - jours chère à son cœur, Res-te tou - jours chère à son cœur!
ihm sie stets am Her - zen lieg', ihm sie stets am Her - zen lieg'!
p
Res - te tou - jours chère à son cœur, Res-te tou - jours chère à son cœur!
ihm sie stets am Her - zen lieg', ihm sie stets am Her - zen lieg'!
un poco rit.
Tempo I
p
p
p
p
p
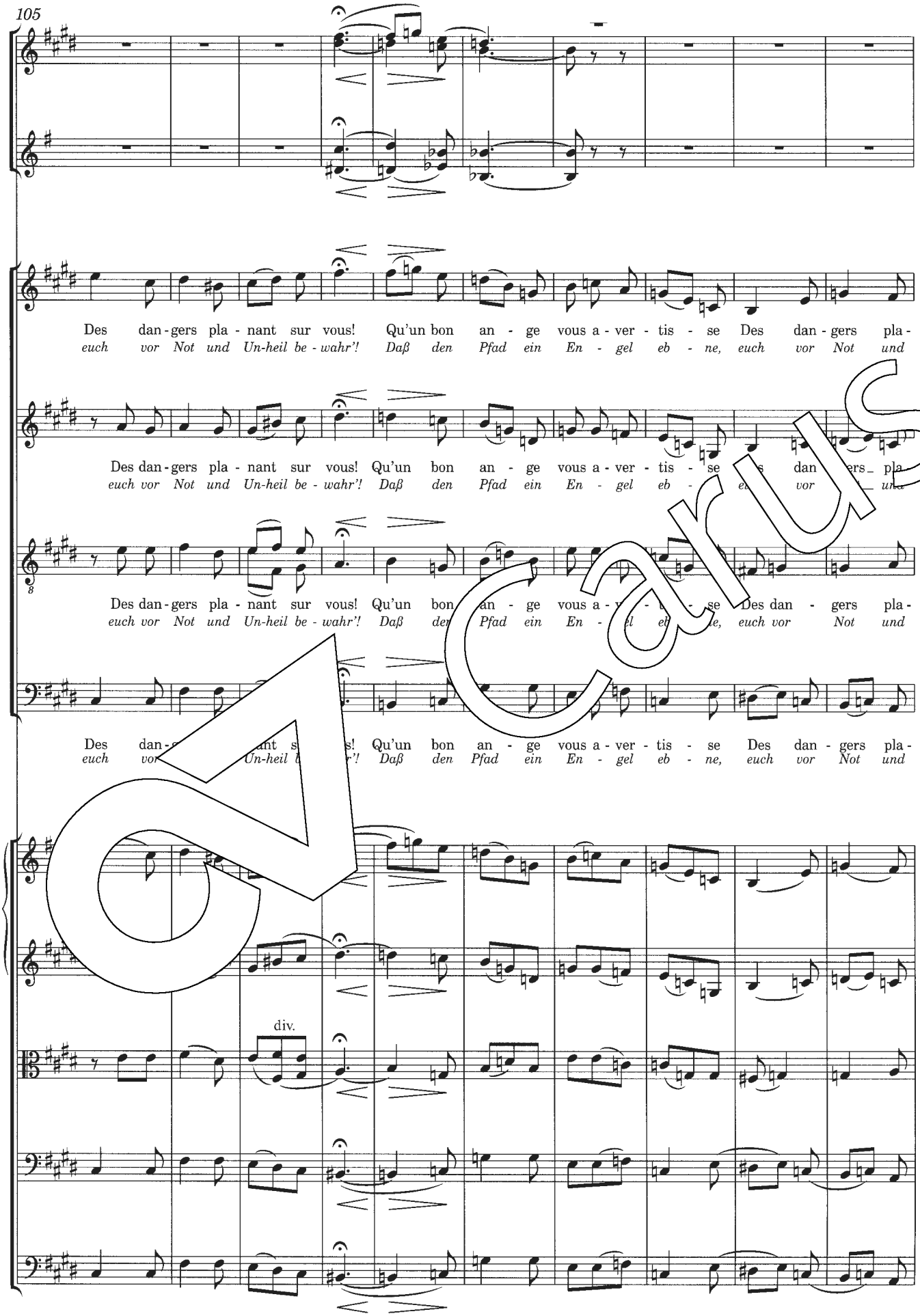
Carus


84
un poco più lento
mf
mf
un poco più lento
pppp
Cher en - fant, Dieu te bé - nis - se! Dieu vous bé - nisse, heu - reux é - poux! Que ja - mais de
Lie - bes Kind, Gott soll dich seg-nen! Er seg - ne euch, be - glück - tes Paar! Nie soll Un-recht
pppp
Cher en - fant, Dieu te bé - nis - se! Dieu vous bé - nisse, heu - reux é - poux! Que ja - mais de
Lie - bes Kind, Gott soll dich seg-nen! Er seg - ne euch, be - glück - tes Paar! Nie soll Un-recht
pppp
Cher en - fant, Dieu te bé - nis - se! Dieu vous bé - nisse, heu - reux é - poux! Que ja - mais de
Lie - bes Kind, Gott soll dich seg-nen! Er seg - ne euch, be - glück - tes Paar! Nie soll Un-recht
pppp
Cher Dieu bé - nis - se! Dieu vous bé - nisse, heu - reux é - poux! Que ja - mais de
Lie d, Gott ch seg-nen! Er seg - ne euch, be - glück-tes Paar! Nie soll Un-recht
lento
pppp
pppp
pppp
pppp
pppp
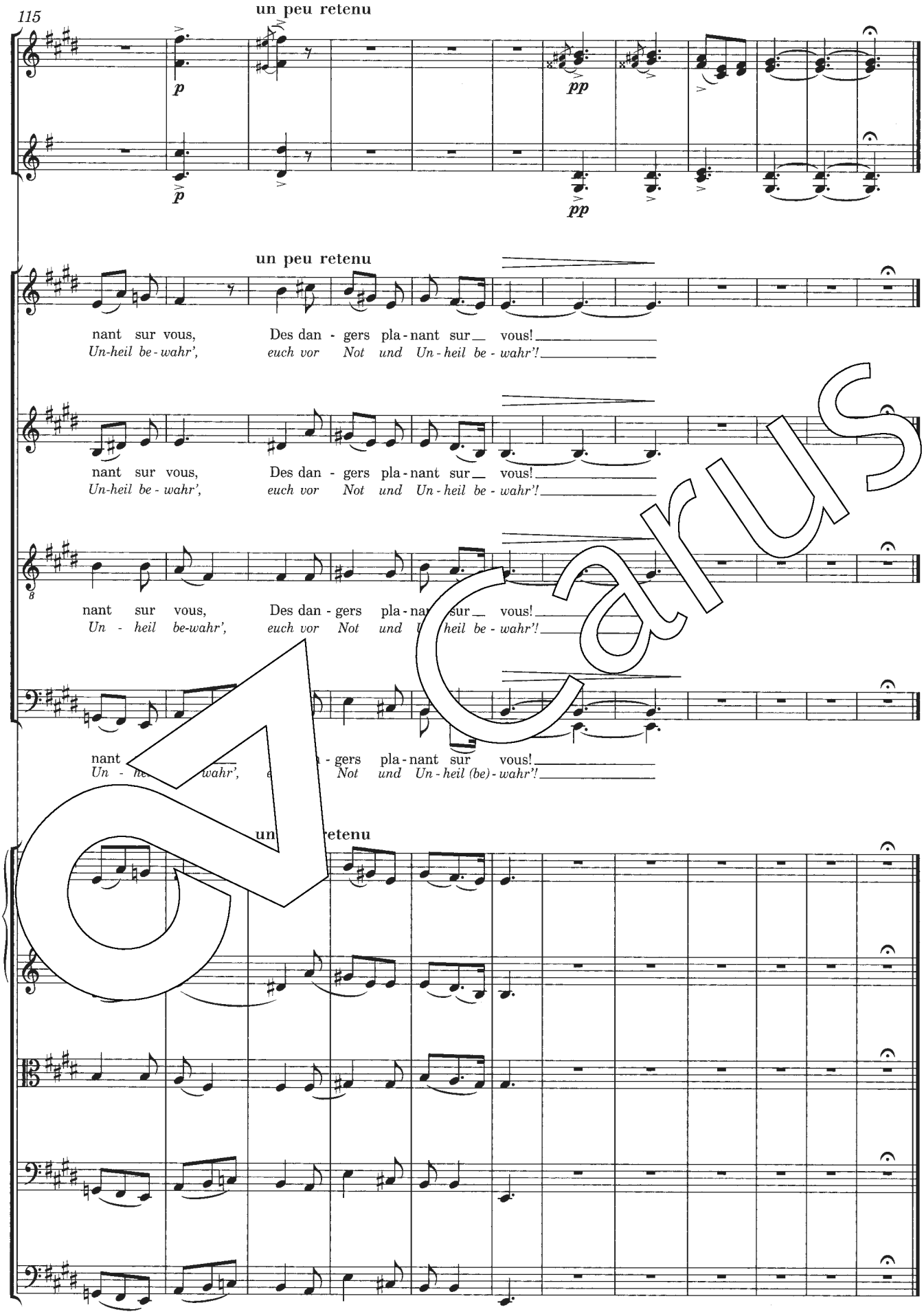
Carus


95
p
p
l'in - jus - ti - ce Vous ne puis - siez sen - tir les coups! Qu'un bon an - ge vous a - ver - tis - se
euch be - geg-nen, euch dro - he Tod nicht und Ge - fahr! Daß den Pfad ein En - gel eb - ne,
l'in - jus - ti - ce Vous ne puis - siez sen - tir les coups! Qu'un bon an - ge vous a - ver - tis - se
euch be - geg-nen, euch dro - he Tod nicht und Ge - fahr! Daß den Pfad ein En - gel eb - ne,
l'in - jus - ti - ce Vous ne puis - siez sen - tir les coups! Qu'un bon an - ge vous a - ver - tis - se
euch be - geg-nen, euch dro - he Tod nicht und Ge - fahr! Daß den Pfad ein En - gel eb - ne,
l'in - jus - ti - ce Vous ne puis - siez sen - tir les coups! Qu'un bon an - ge vous a - ver - tis - se
euch be - geg-nen, euch dro - he Tod nicht und Ge - fahr! Daß den Pfad ein En - gel eb - ne,

Carus


105
Des dan - gers pla - nant sur vous! Qu'un bon an - ge vous a - ver - tis - se Des dan - gers pla -
euch vor Not und Un-heil be - wahr'! Daß den Pfad ein En - gel eb - ne, euch vor Not und
Des dan - gers pla - nant sur vous! Qu'un bon an - ge vous a - ver - tis - se dan gers pla
euch vor Not und Un-heil be - wahr'! Daß den Pfad ein En - gel eb - e vor un
Des dan - gers pla - nant sur vous! Qu'un bon an - ge vous a - ver - tis - se Des dan - gers pla -
euch vor Not und Un-heil be - wahr'! Daß den Pfad ein En - gel eb - ne, euch vor Not und
Des dan - nant s s! Qu'un bon an - ge vous a - ver - tis - se Des dan - gers pla -
euch vo Un-heil r'! Daß den Pfad ein En - gel eb - ne, euch vor Not und
div.

Carus
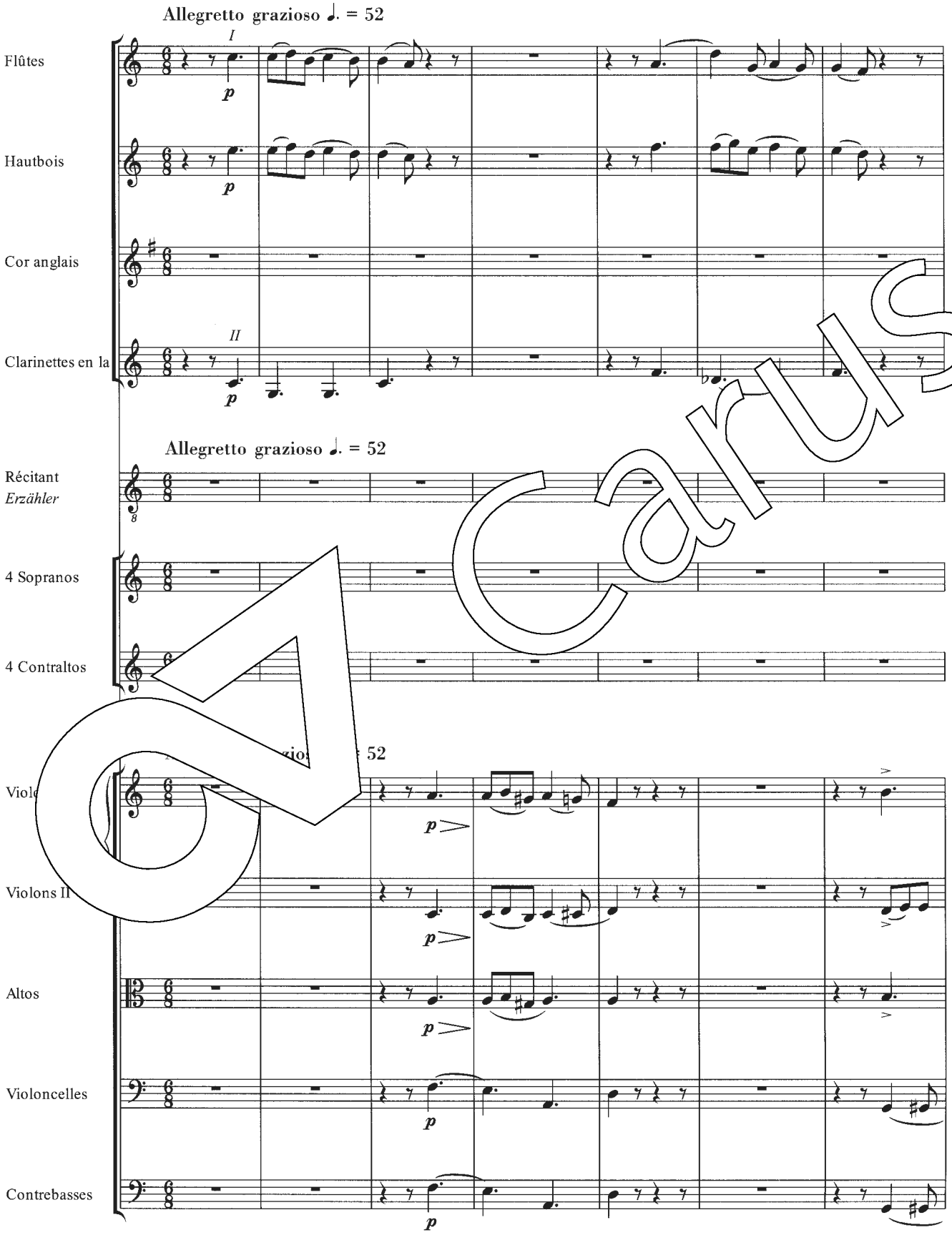

115
un peu retenu
p
p
pp
pp
un peu retenu
nant sur vous, Des dan - gers pla - nant sur vous!
Un-heil be - wahr', euch vor Not und Un - heil be - wahr'!
nant sur vous, Des dan - gers pla - nant sur vous!
Un-heil be - wahr', euch vor Not und Un - heil be - wahr'!
nant sur vous, Des dan - gers pla - nant sur vous!
Un - heil be-wahr', euch vor Not und Un - heil be - wahr'!
nant - gers pla - nant sur vous!
Un - wahr', Not und Un - heil (be) - wahr'!
un retenu

Carus
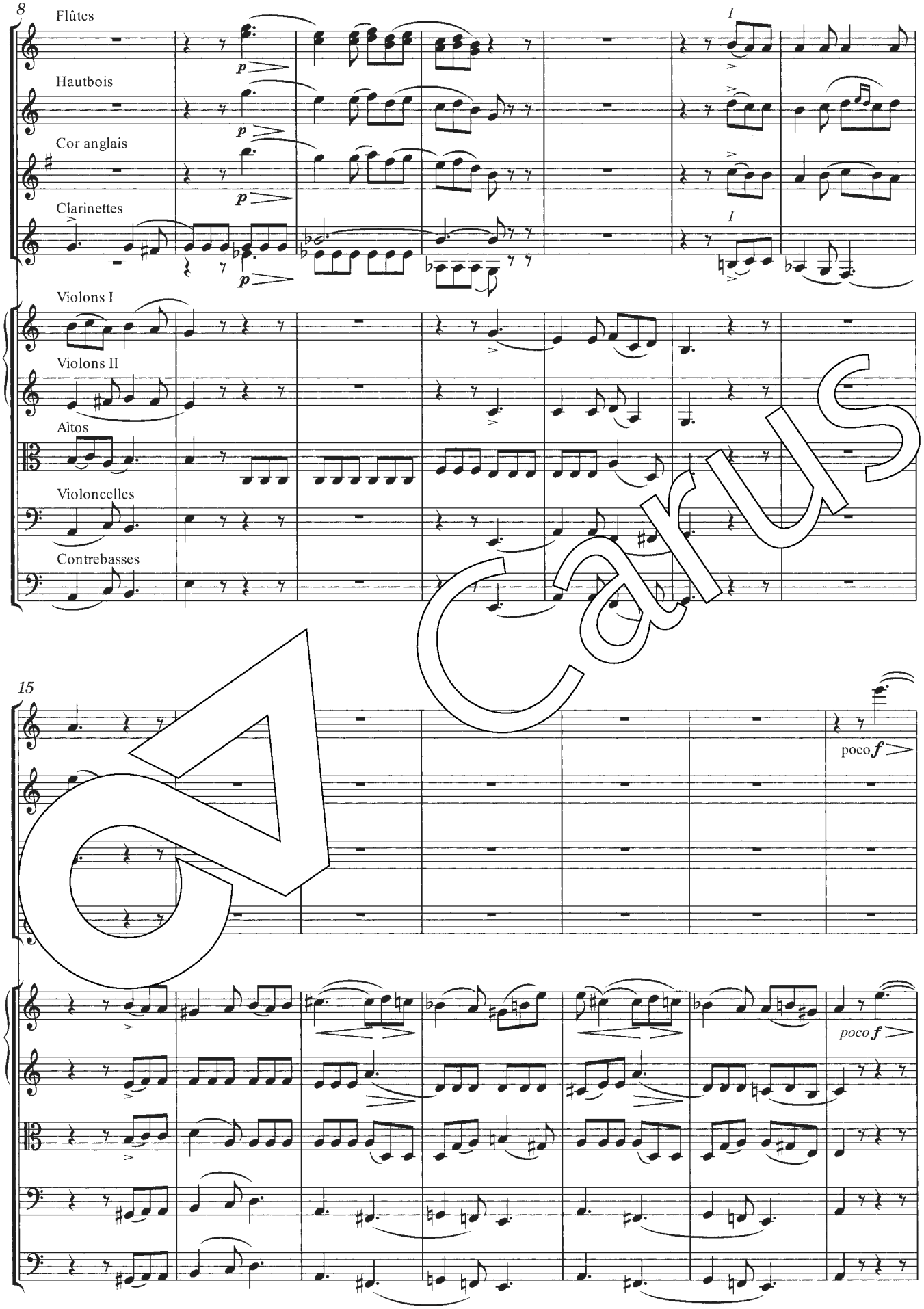
Scène 2:

Le repos de la Sainte Famille / *Die Rast der Heiligen Familie*
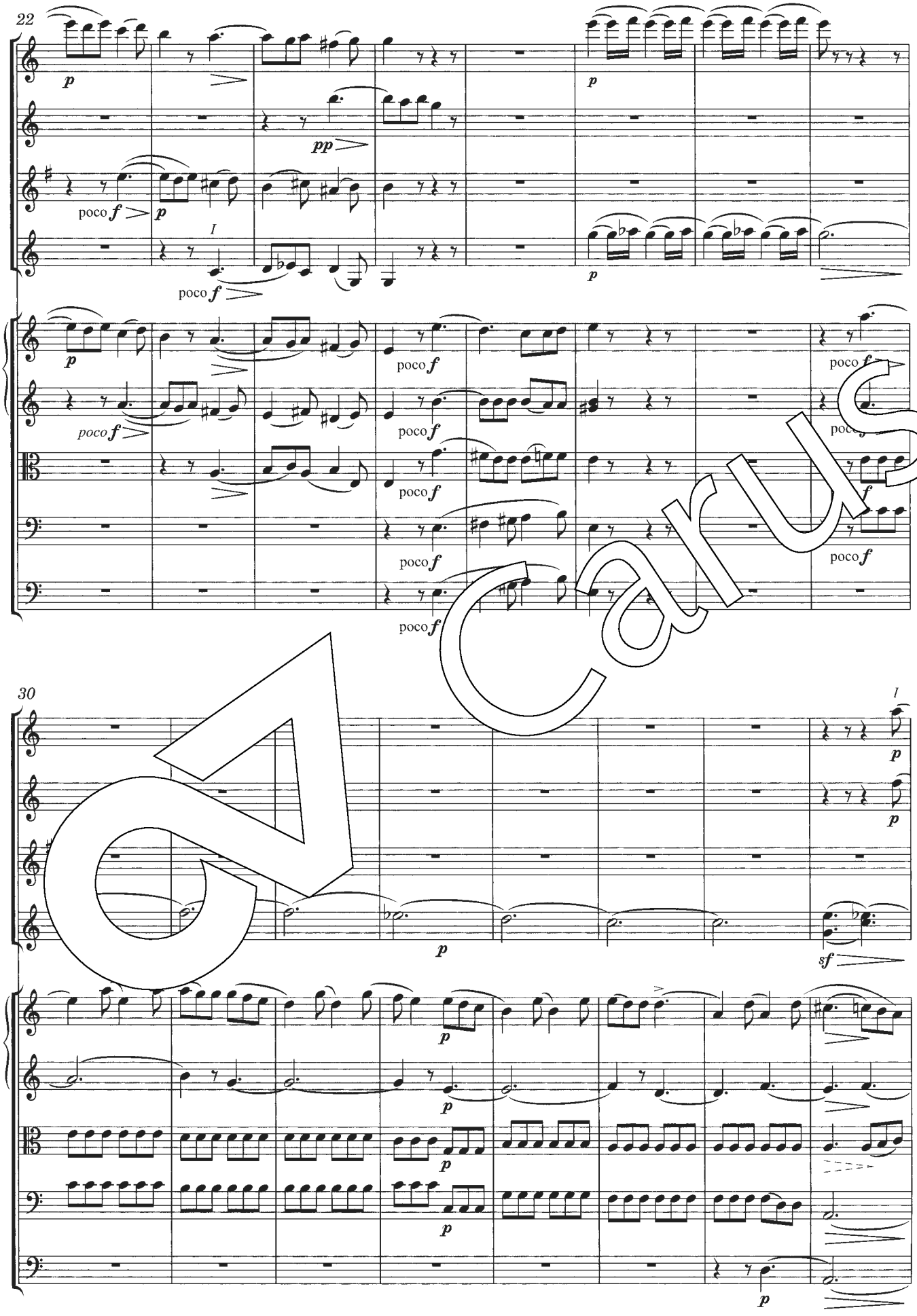
10. Légende et pantomime – *Legende und Pantomime*
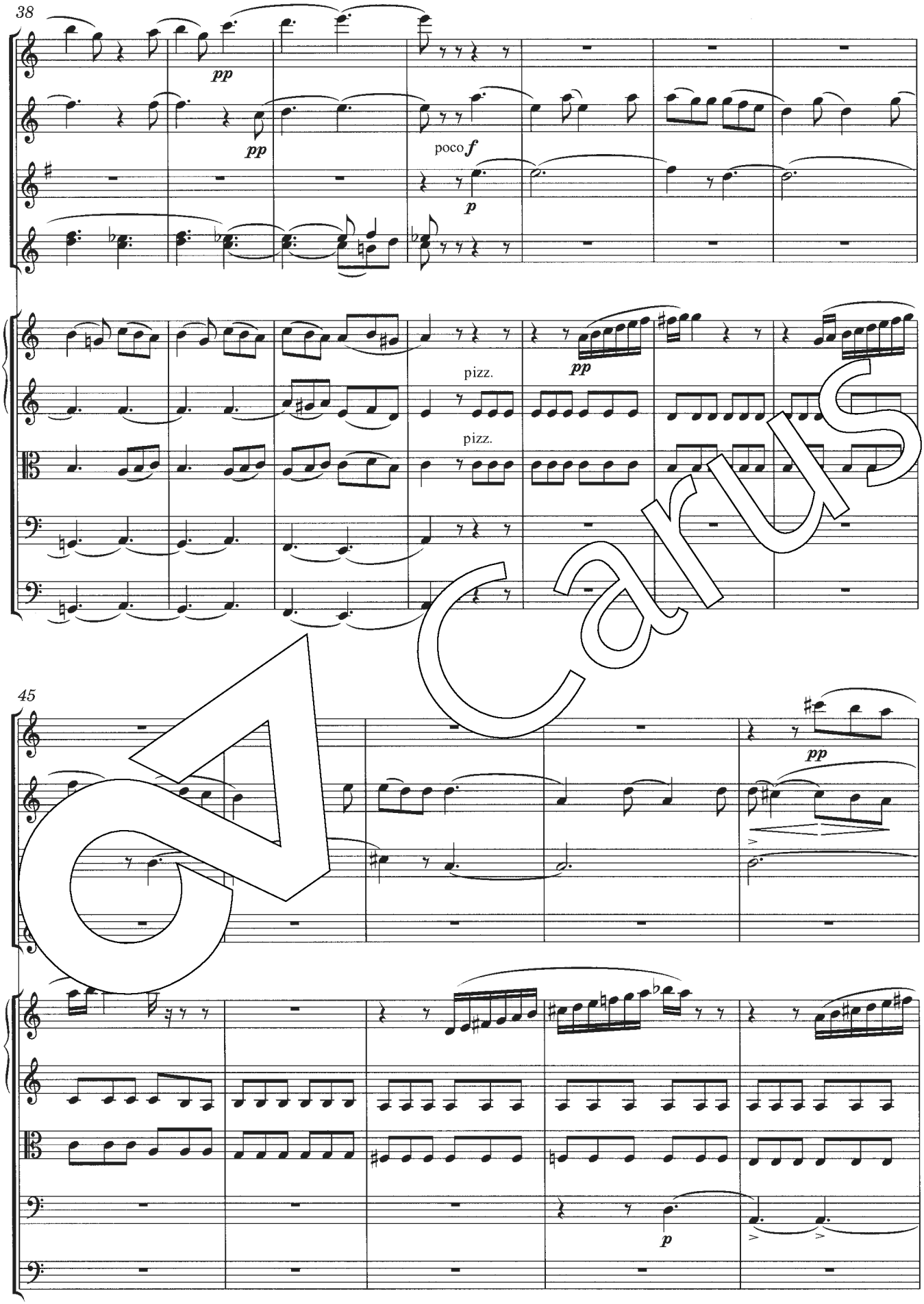


Carus


8
Flûtes
Hautbois
Cor anglais
Clarinettes
Violons I
Violons II
Altos
Violoncelles
Contrebasses
I
I
p
15
poco f
poco f
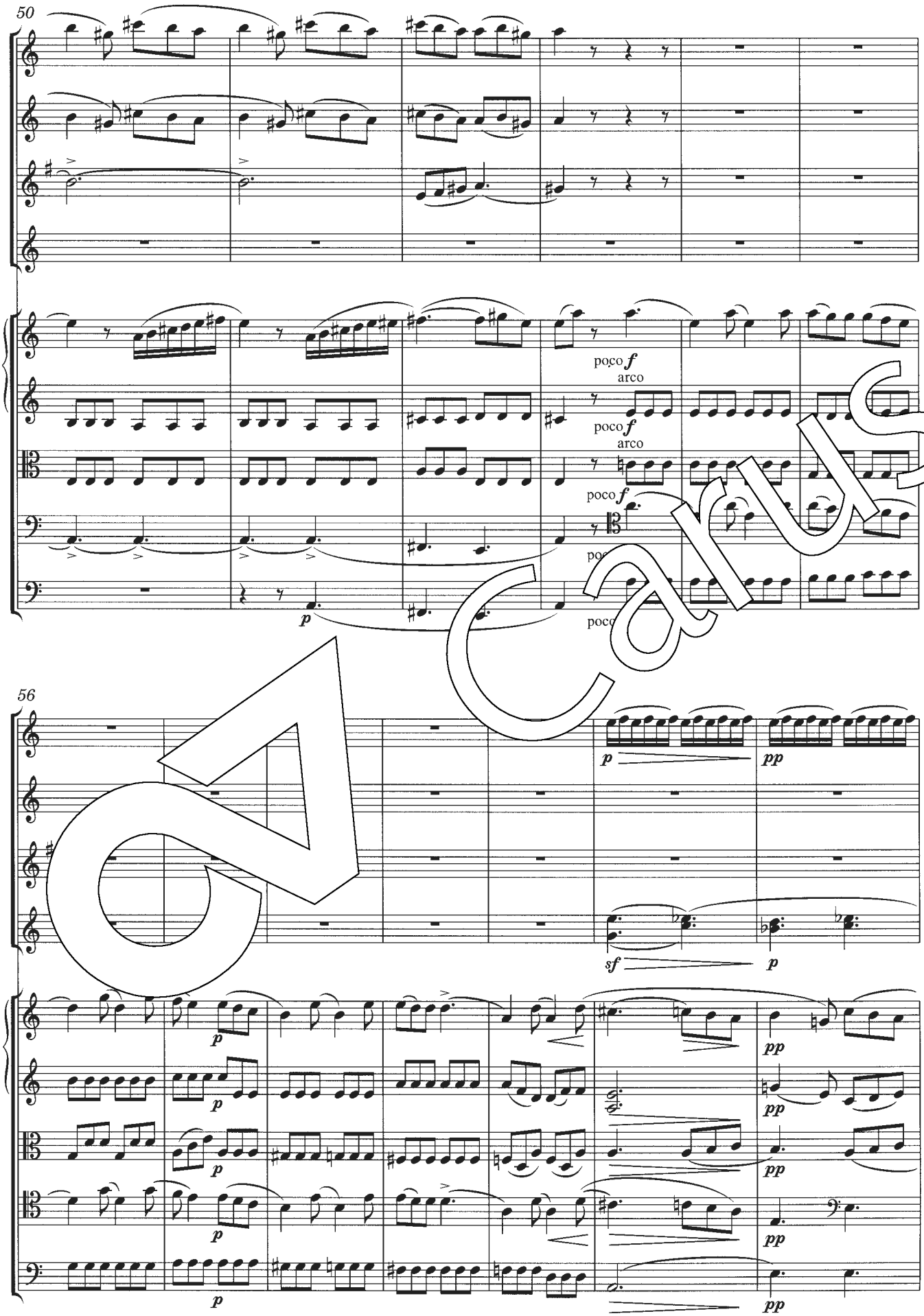
Carus
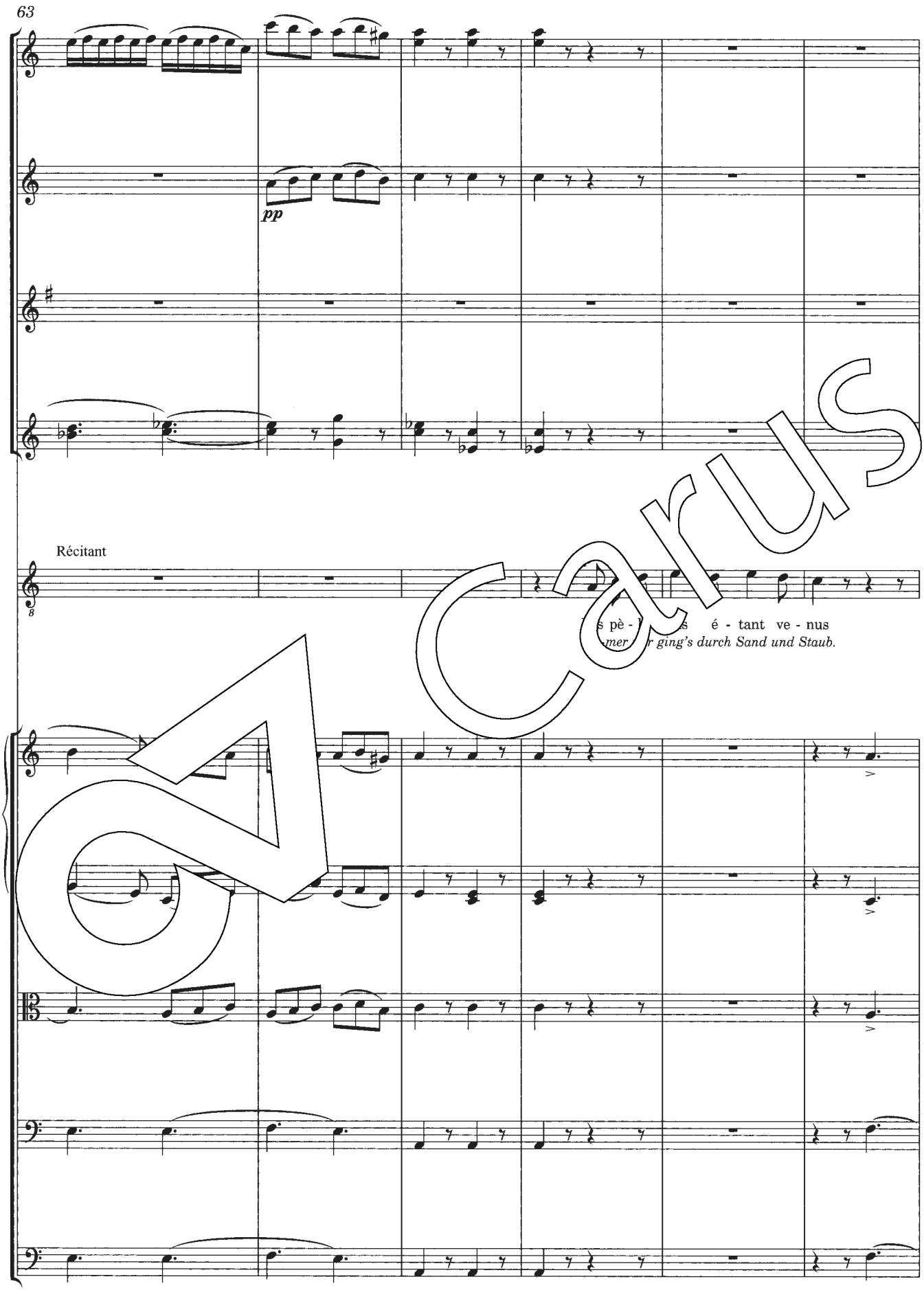


Carus
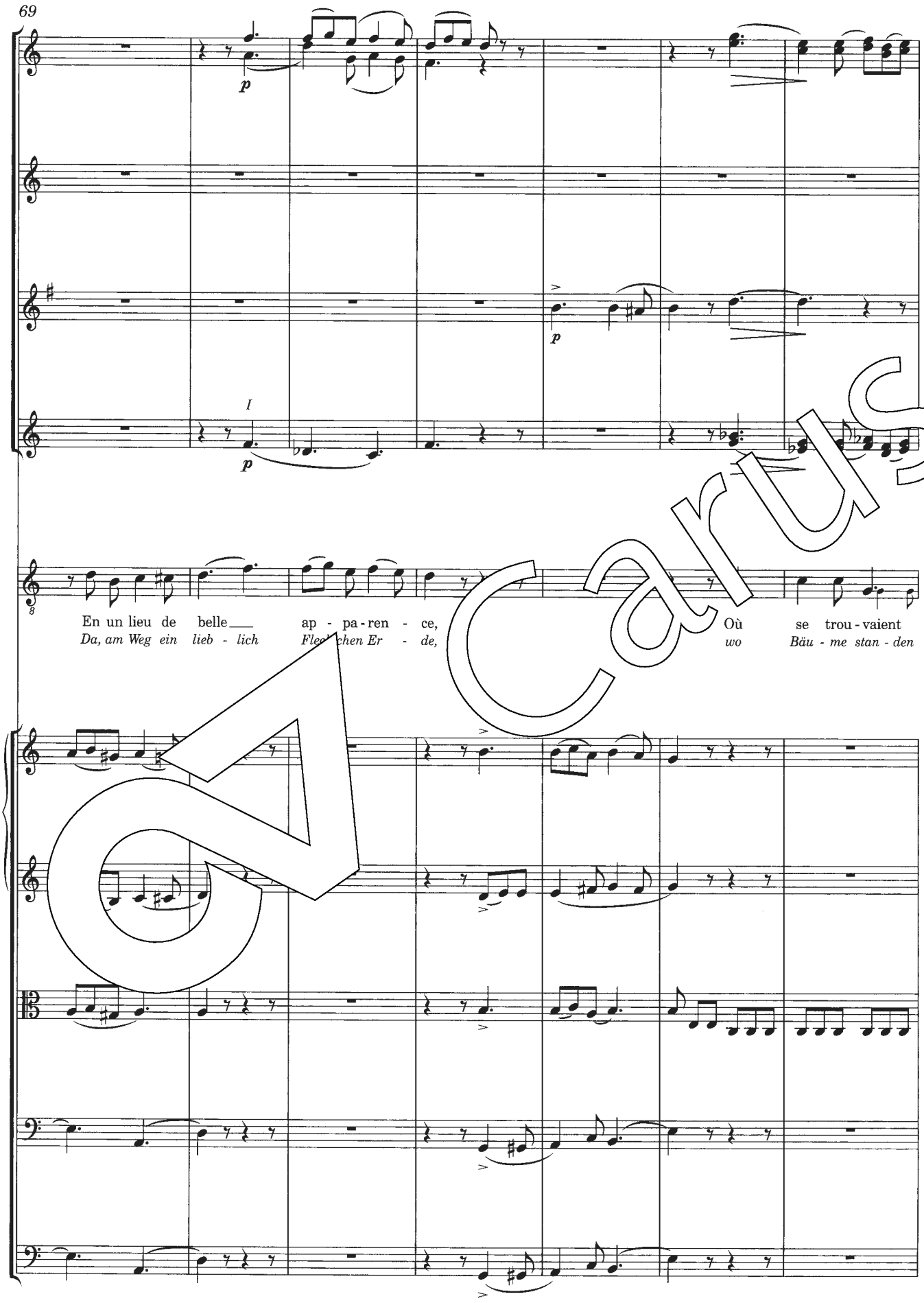


Carus
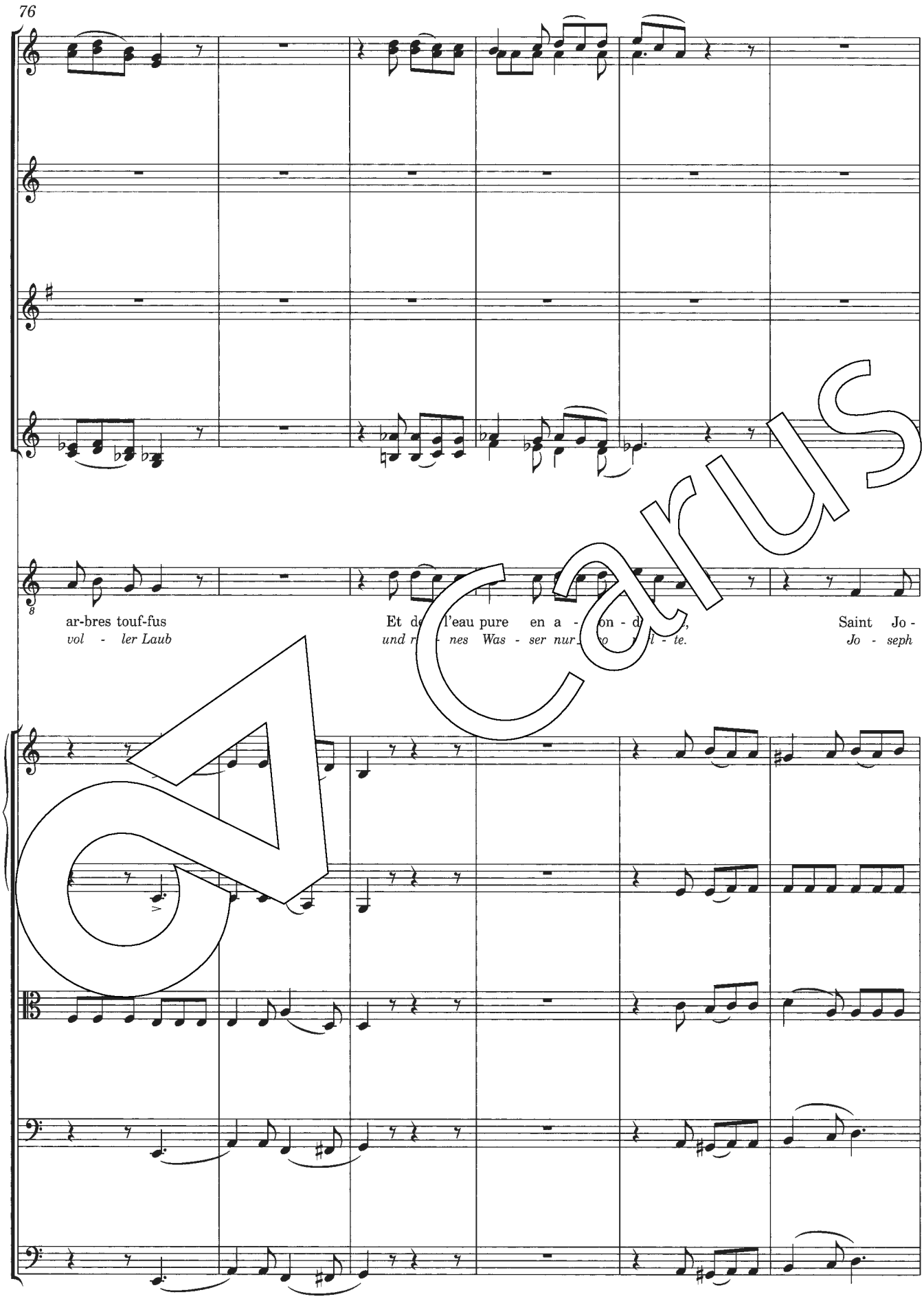


Carus


63
pp
Récitant
s pè - s é - tant ve - nus
mer r ging's durch Sand und Staub.
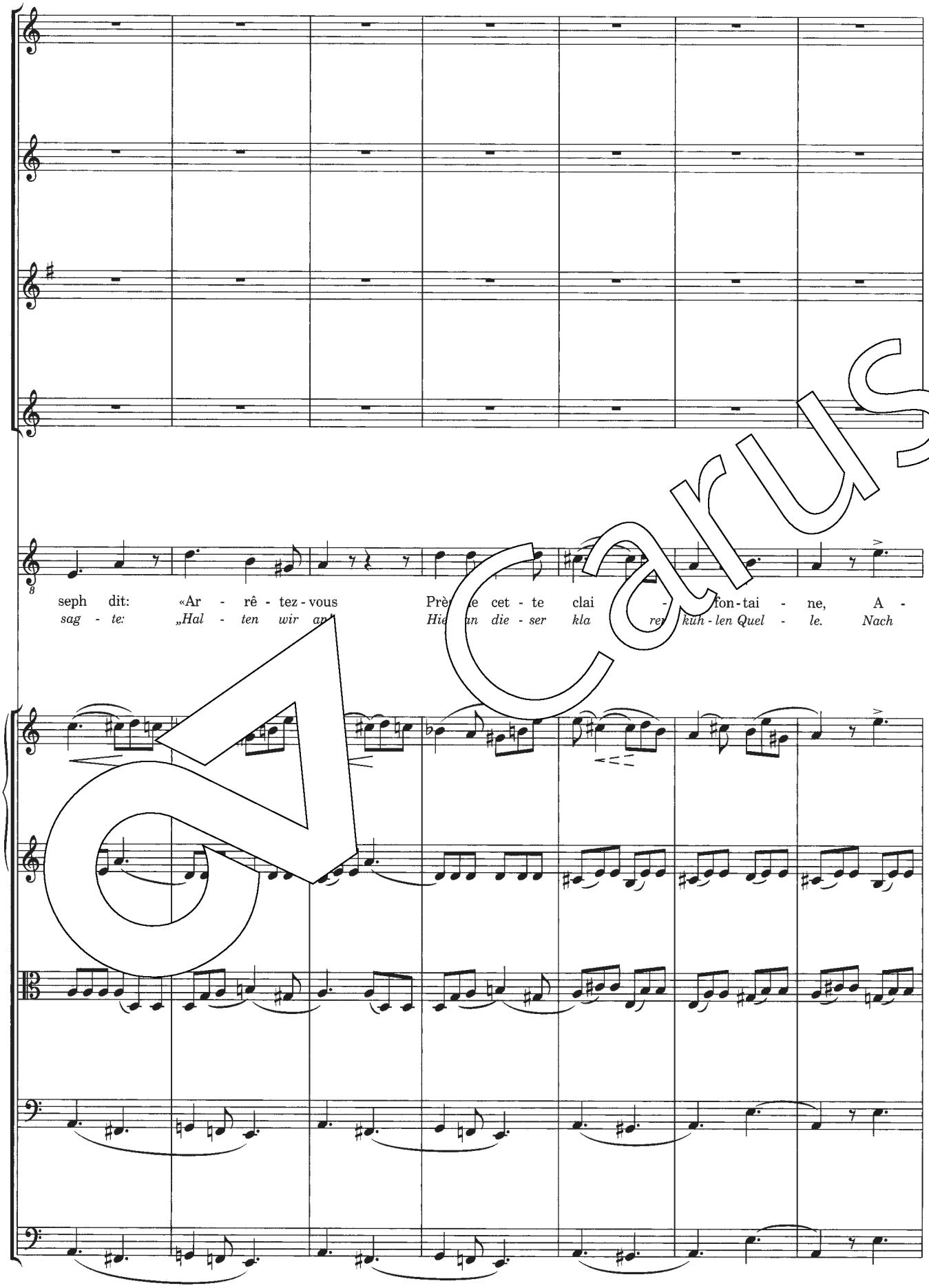
Carus


p
p
I
p
En un lieu de belle ap - pa - ren - ce,
Da, am Weg ein lieb - lich Fleck - chen Er - de,
Où se trou - vaient
wo Bäu - me stan - den
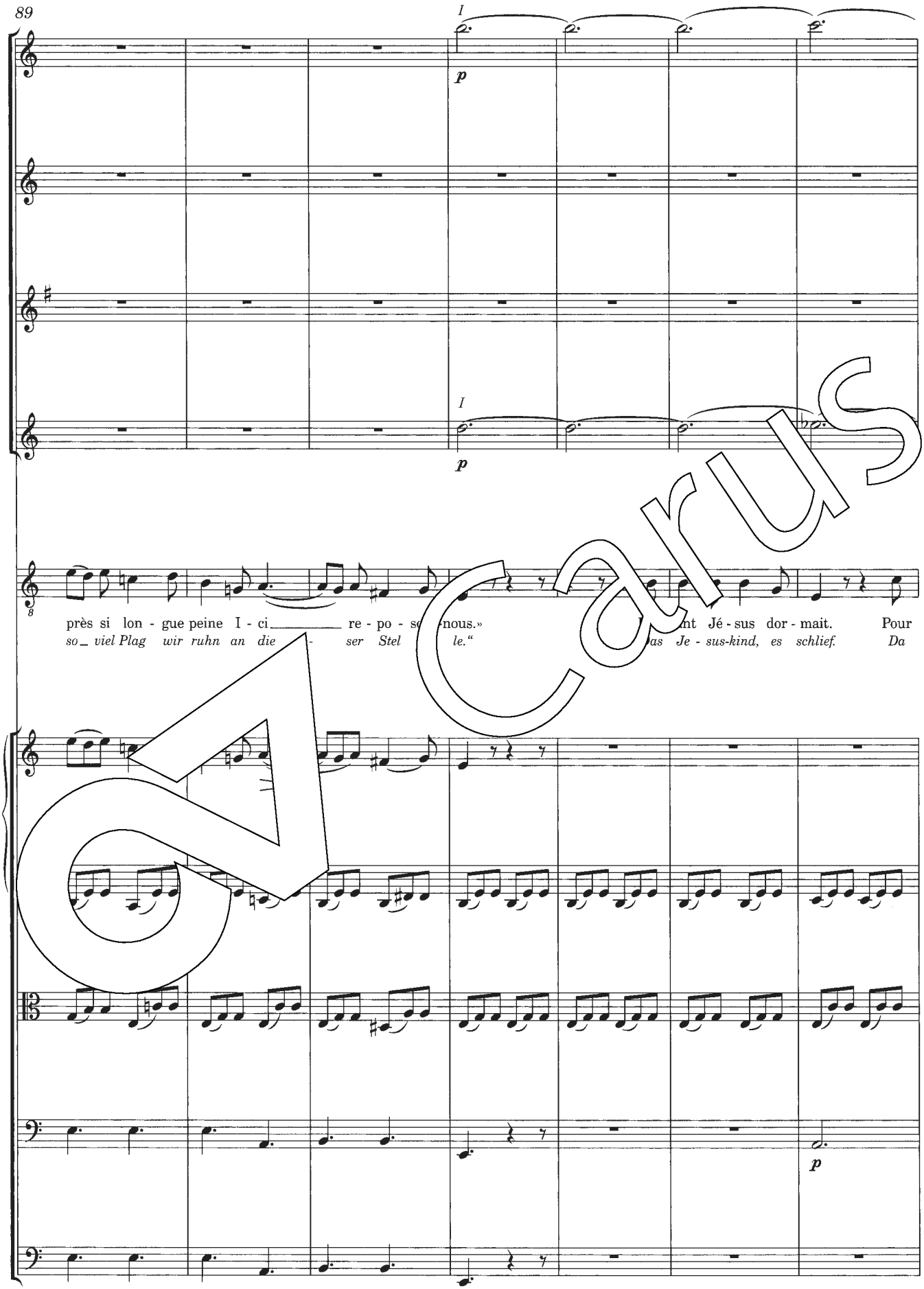
Carus


ar-bres touf-fus
vol - ler Laub
Et d l'eau pure en a - on - d
und r nes Was - ser nur o l - te.
Saint Jo -
Jo - seph
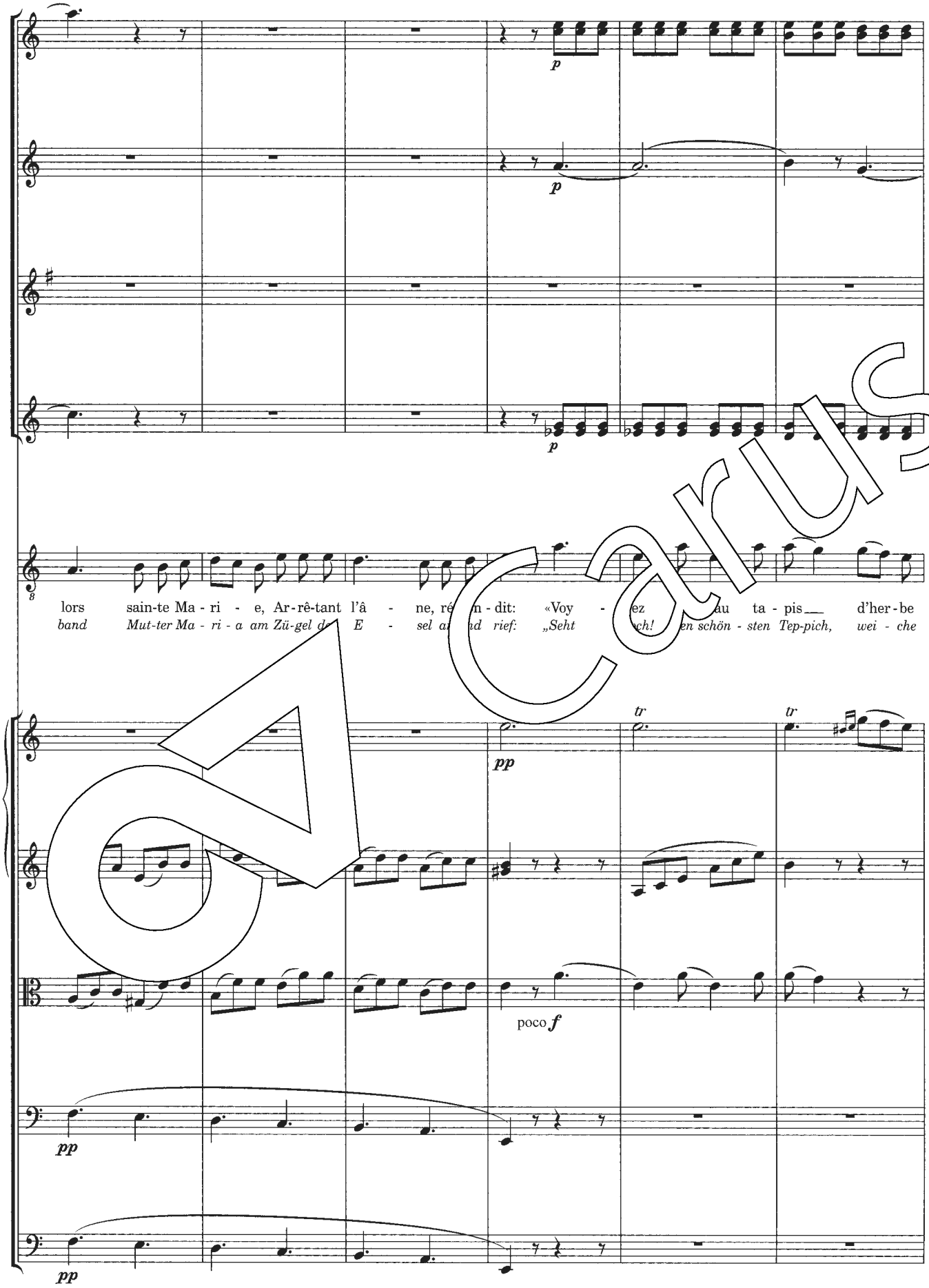
Carus


seph dit: «Ar - rê - tez - vous Près de cet - te clai - - fon - tai - ne, A -
sag - te: „Hal - ten wir an Hie an die - ser kla rer kuh - len Quel - le. Nach
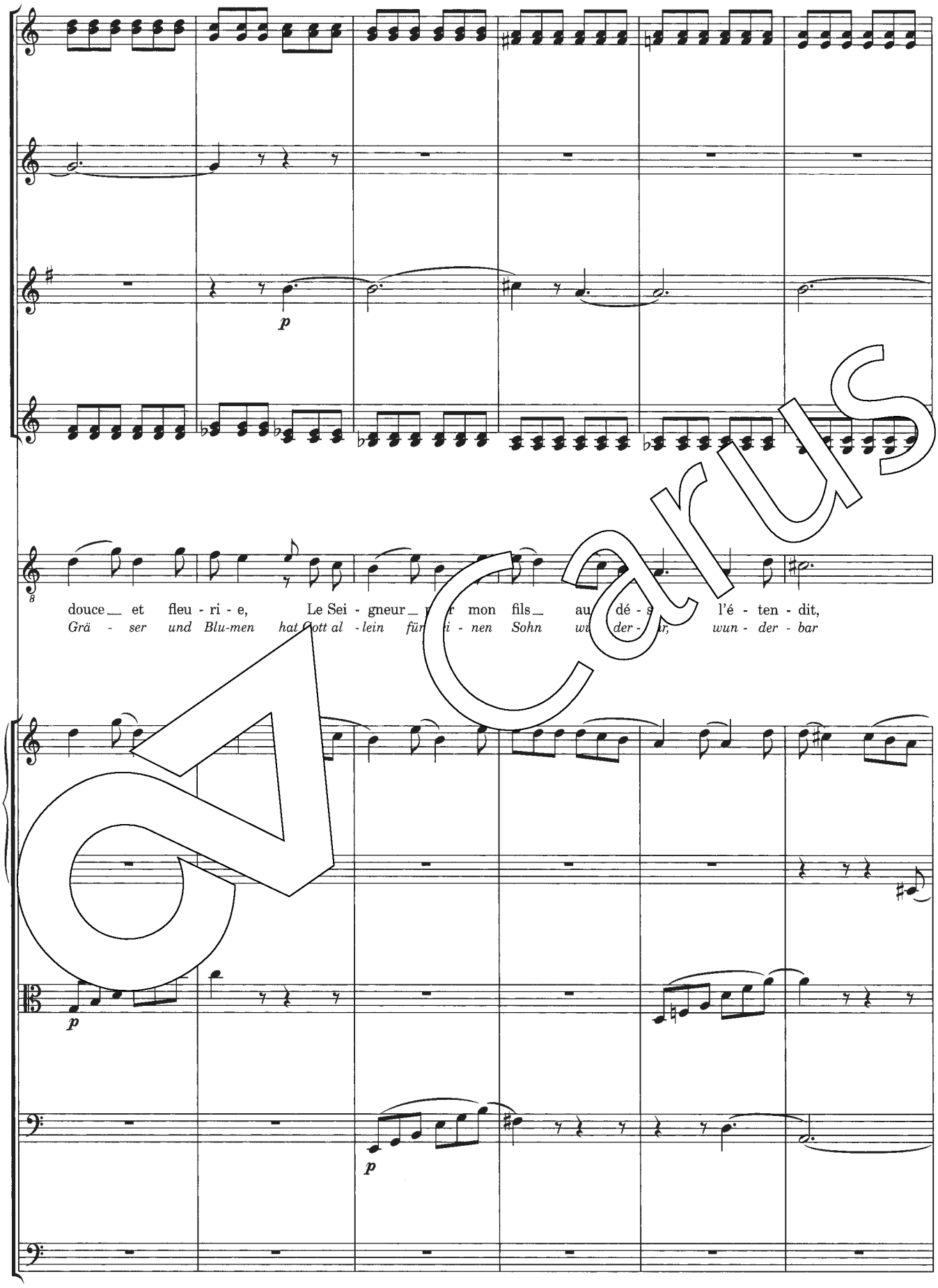
Carus


I
p
I
p
près si lon - gue peine I - ci re - po - s nous.»
so viel Plag wir ruhn an die ser Stel le.“
nt Jé - sus dor - mait. Pour
as Je - sus-kind, es schlief. Da
p
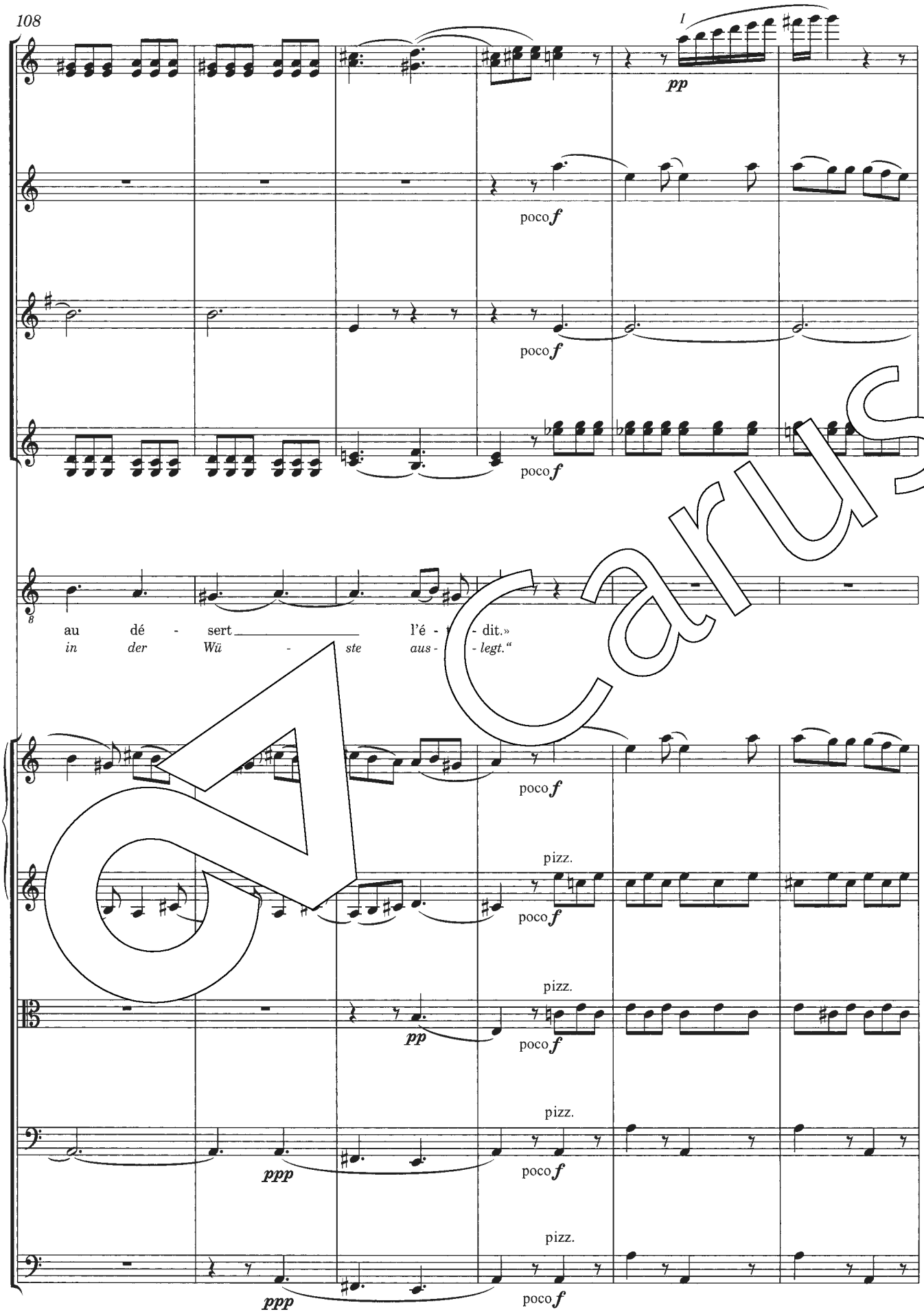
Carus


p
p
p
8
lors sain-te Ma - ri - e, Ar-rê-tant l'â - ne, ré n - dit: «Voy - ez au ta - pis d'her-be
band Mut-ter Ma - ri - a am Zü-gel d E - sel a d rief: „Seht ch! en schön - sten Tep-pich, wei - che
tr
tr
pp
poco f
pp
pp
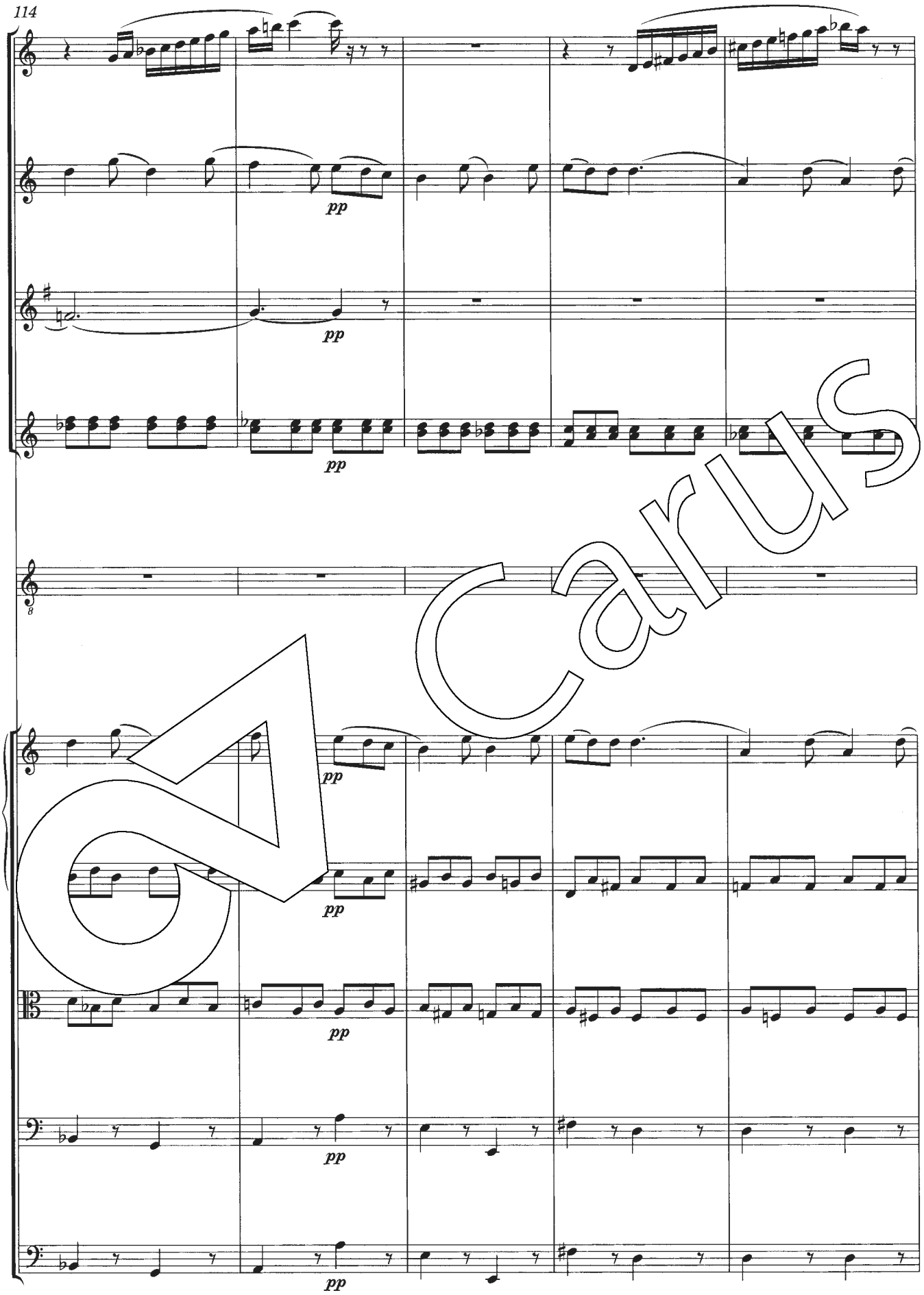
Carus


p
douce et fleu - ri - e, Le Sei - gneur mon fils au dé - s l'é - ten - dit,
Grä - ser und Blu-men hat Gott al - lein für i - nen Sohn wu der - bar, wun - der - bar
p
p
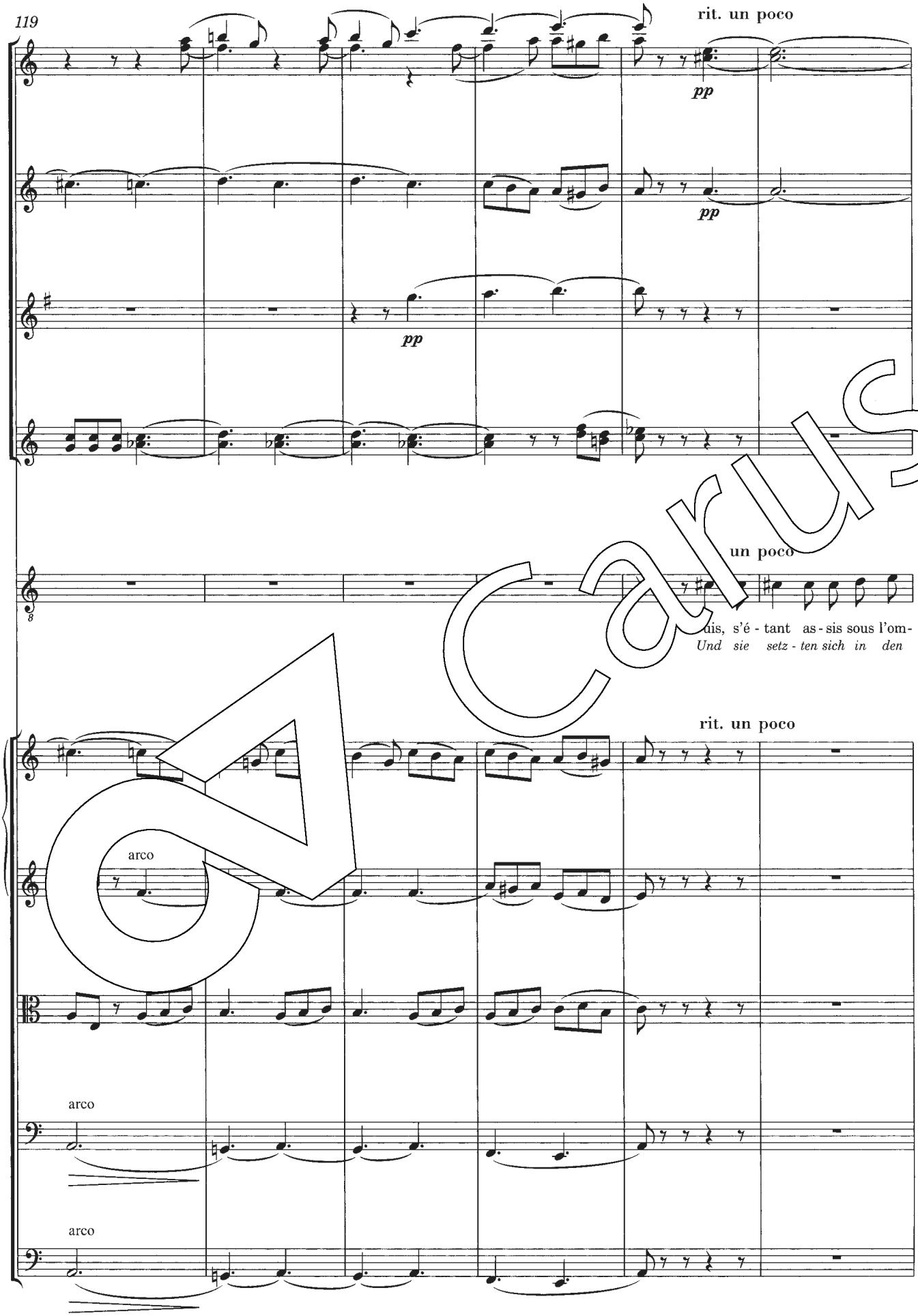
Carus


108
I
pp
poco f
poco f
poco f
8
au dé - sert l'é - - dit.»
in der Wü - ste aus - - legt.“
poco f
pizz.
poco f
pizz.
pp
poco f
pizz.
ppp
poco f
pizz.
ppp
poco f

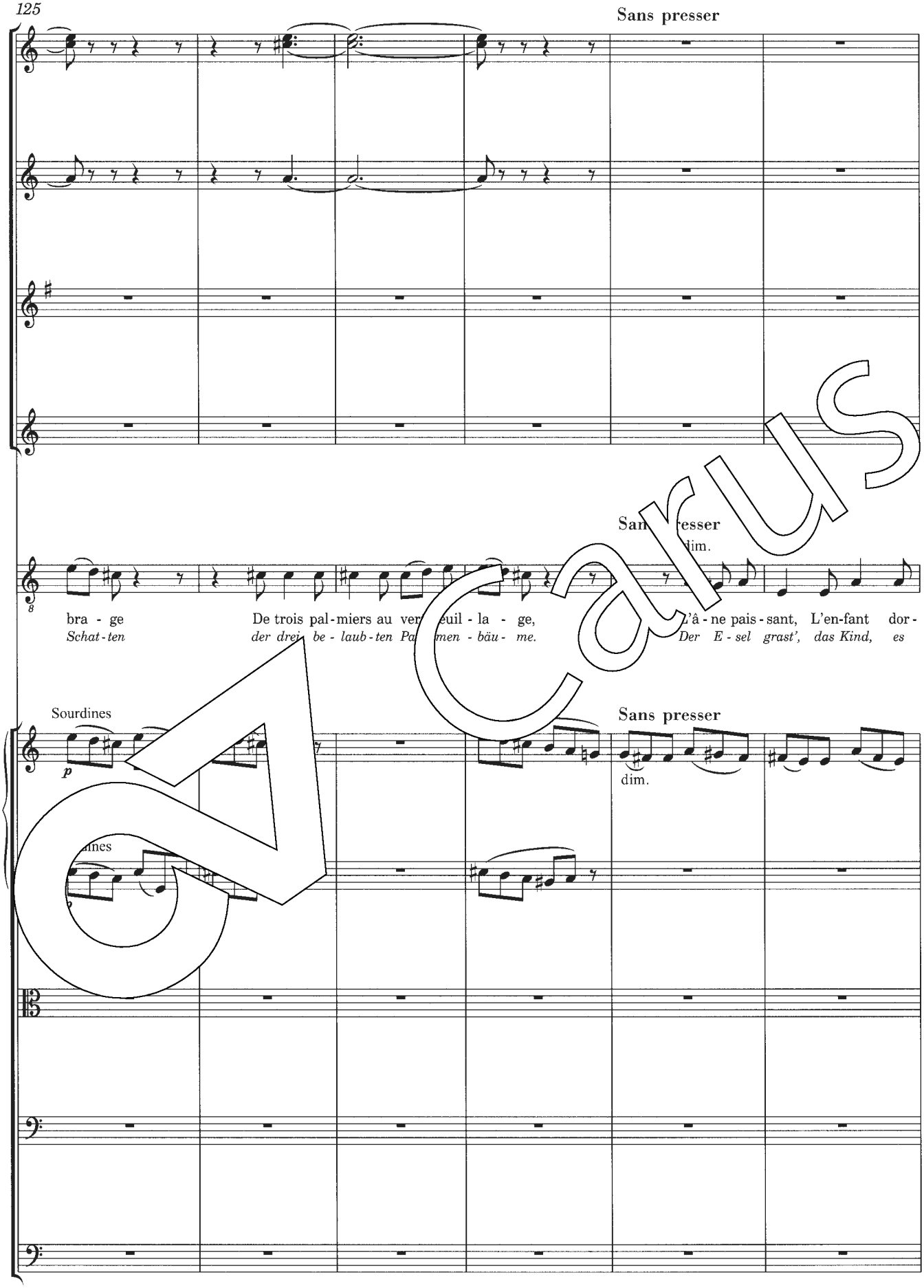
Carus
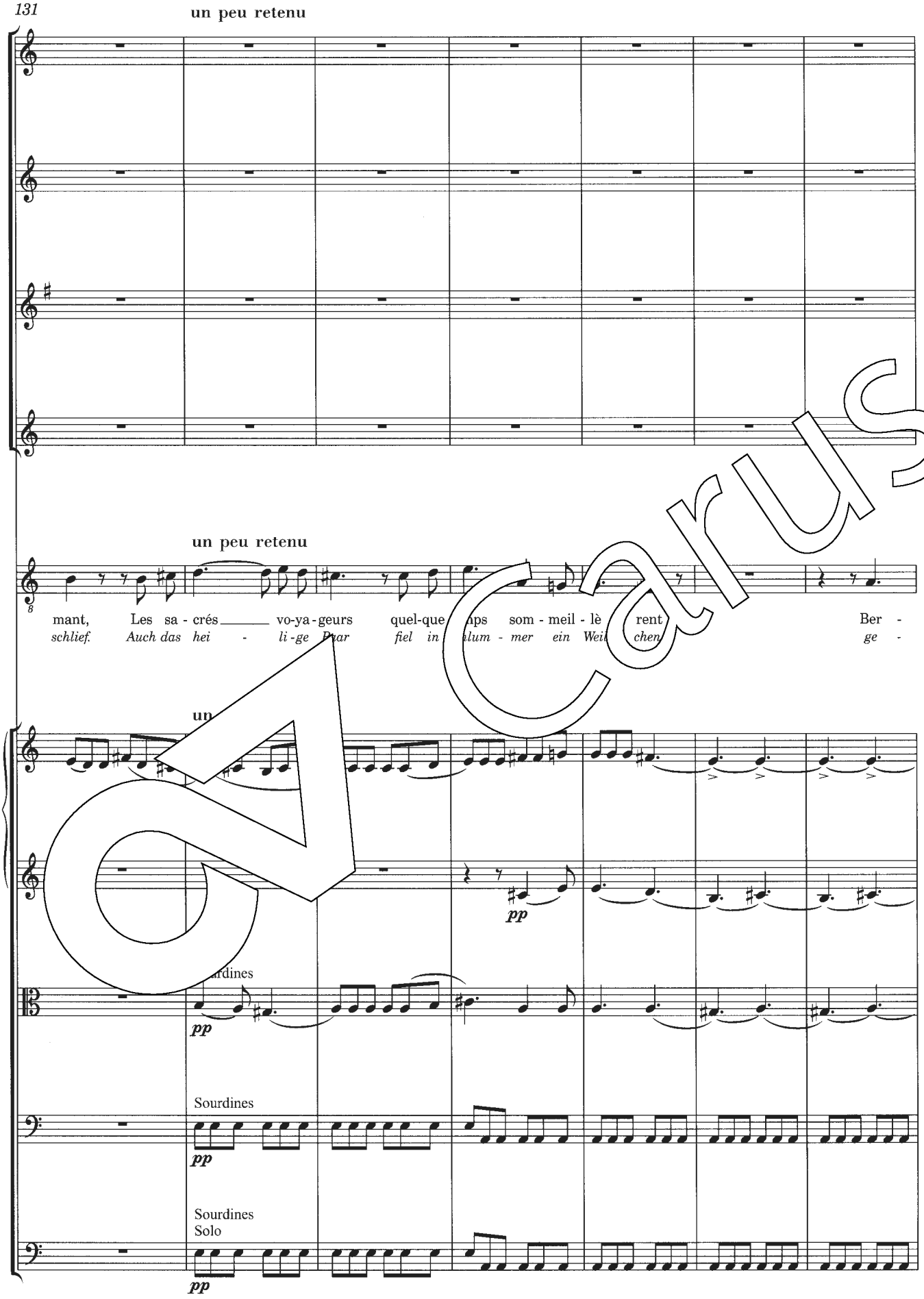


Carus


119
rit. un poco
pp
pp
pp
un poco
uis, s'é - tant as - sis sous l'om-
Und sie setz - ten sich in den
rit. un poco
arco
arco
arco

Carus


Sans presser
Sans presser
dim.
bra - ge
Schat - ten
De trois pal - miers au ver euil - la - ge,
der drei be - laub - ten Pa men - bäu - me.
L'â - ne pais - sant, L'en-fant dor -
Der E - sel grast', das Kind, es
Sourdines
p
Sans presser
dim.

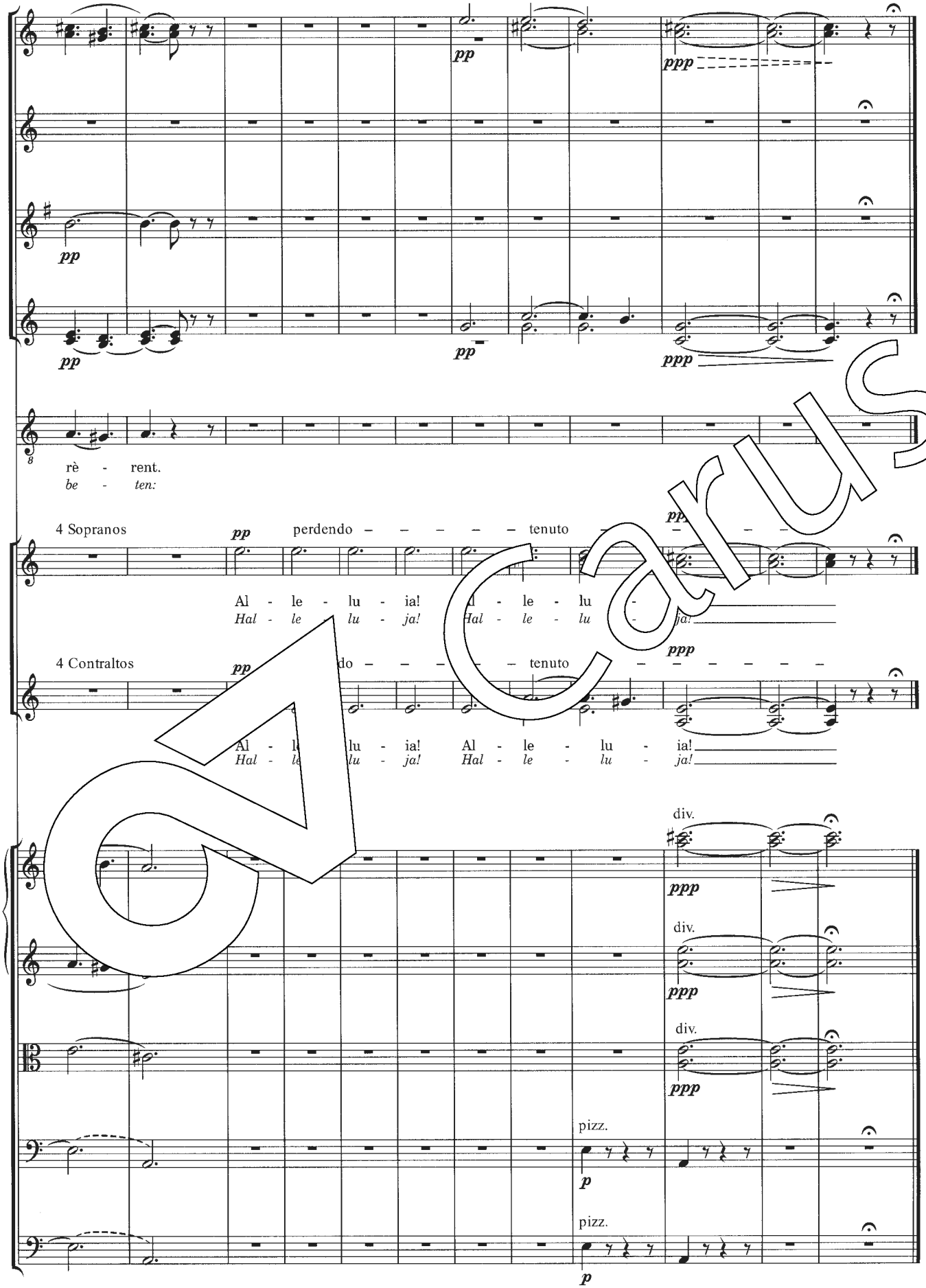
Carus


un peu retenu
un peu retenu
mant, Les sa - crés vo-ya-geurs quel-que ps som - meil - lè rent Ber -
schlief. Auch das hei - li-ge Paar fiel in lum - mer ein Wei chen ge -
un
pp
rdines
pp
Sourdines
pp
Sourdines
Solo
pp

Carus


I
pp
ppp
sotto voce
cés par des son-ges heu-reux, Et les an-ges du el à ge-noux au ur d'eu Le di-vin en-fant a-do-
wiegt von be-glük-ken-dem Traum. Un die En-gel den öh' knie-ten nie-de n si um das Got-tes-kind an-zu-
pp
pp
pp
pp
pp

Carus
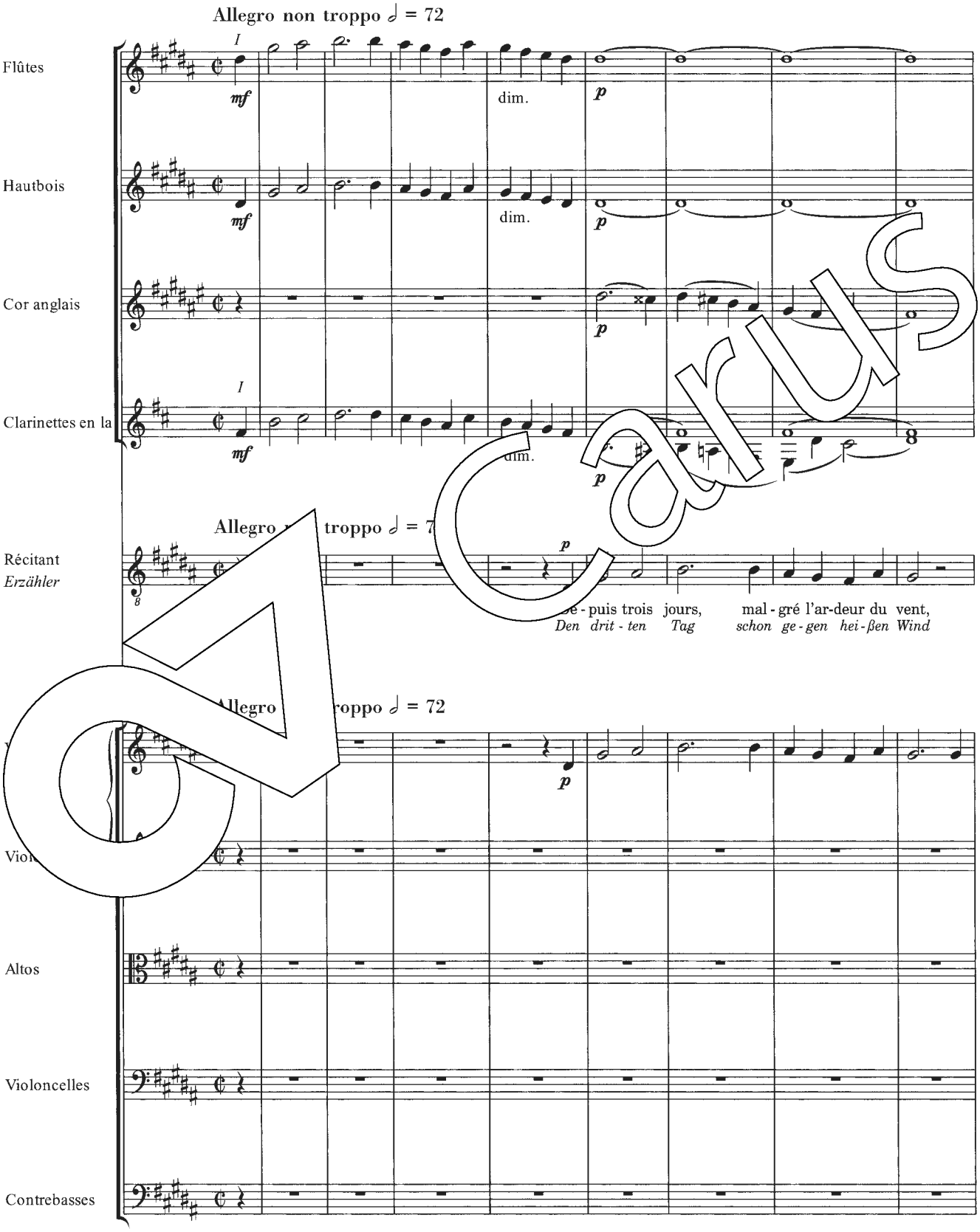

pp
ppp
rè - rent.
be - ten:
4 Sopranos
perdendo – – – – – tenuto
Al - le - lu - ia!
Hal - le - lu - ja!
4 Contraltos
div.
pizz.
p

Carus

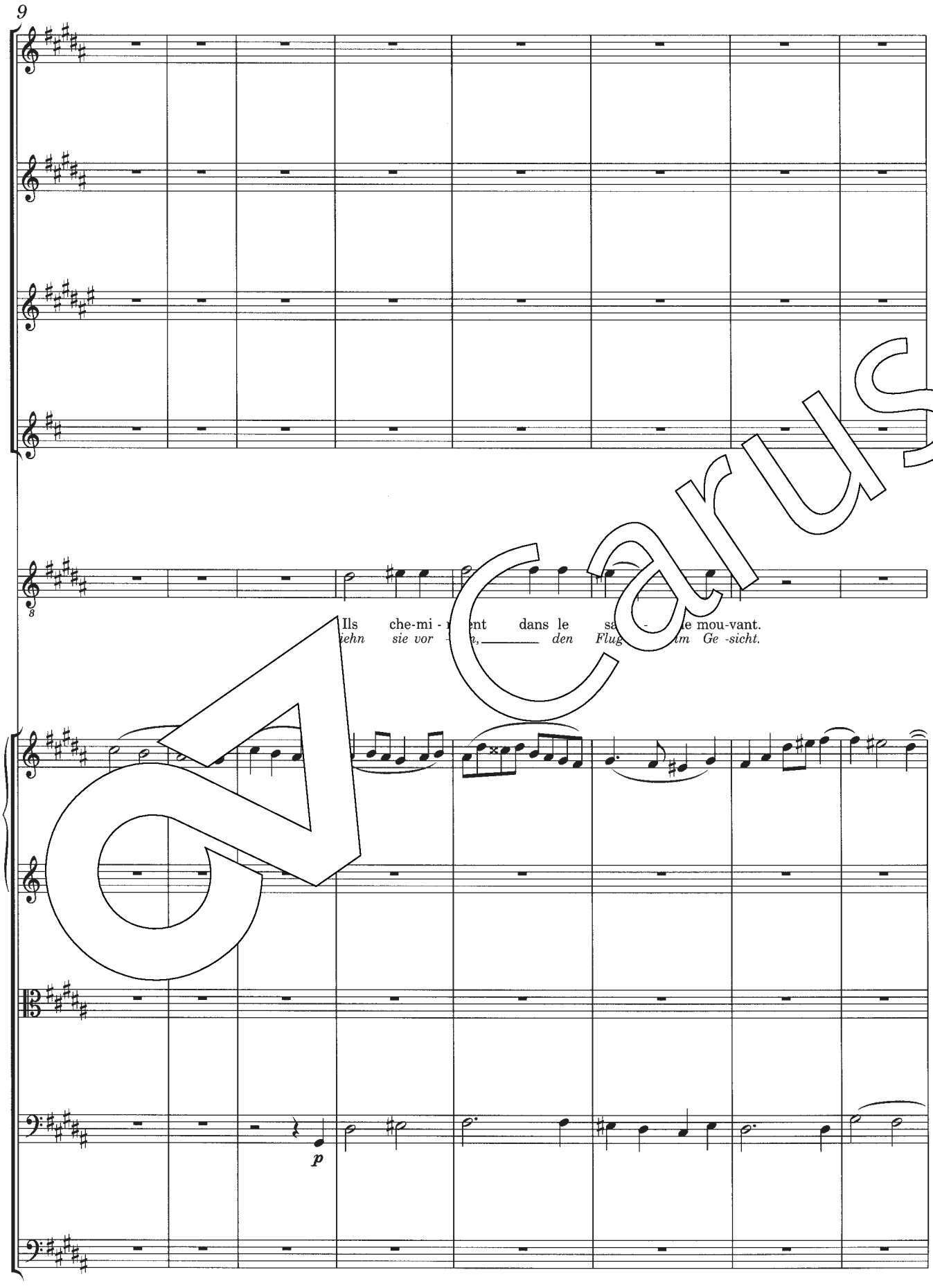
Troisième Partie: L'arrivée à Saïs

Dritter Teil: Die Ankunft in Sais
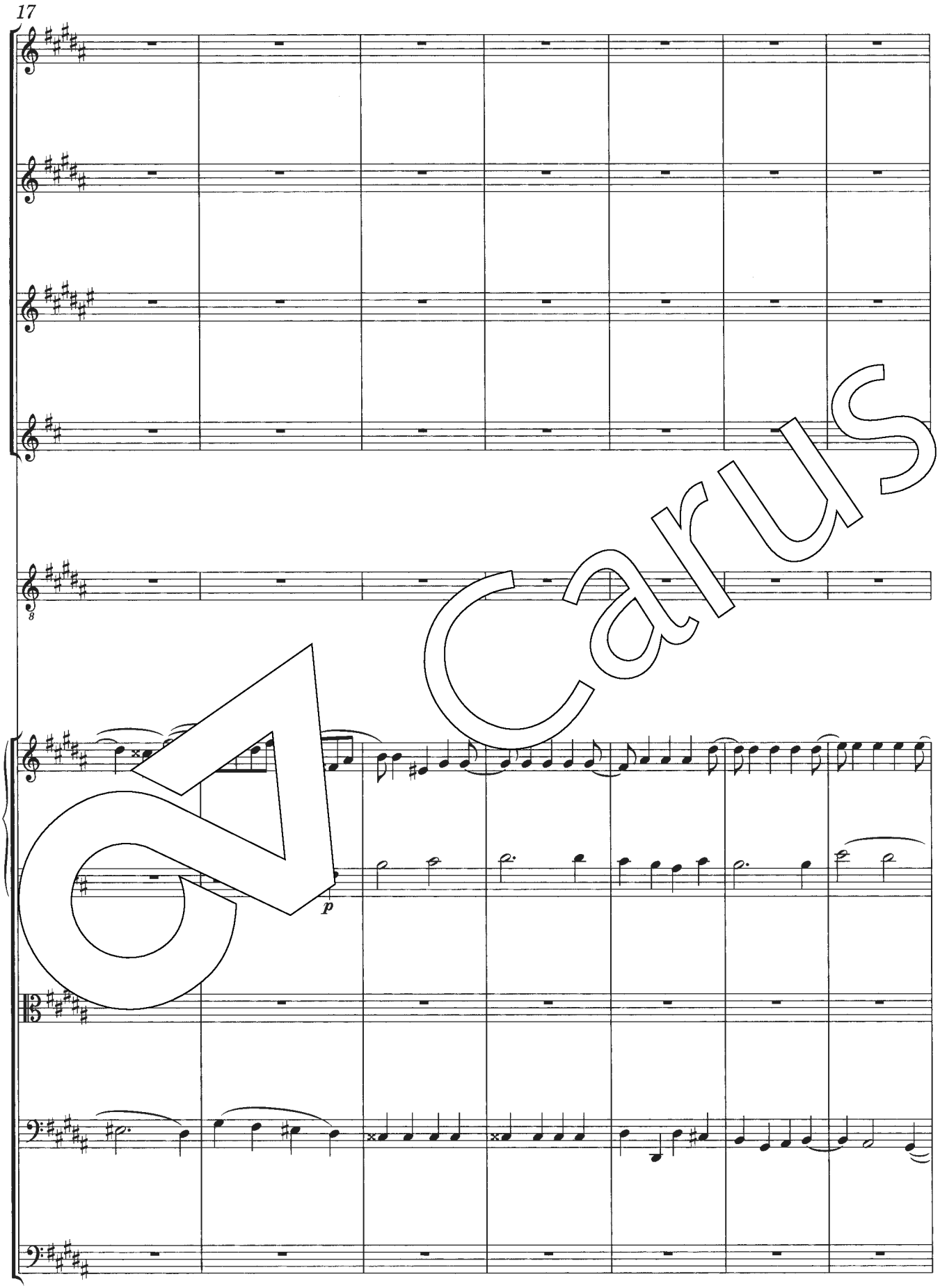
11. Introduction
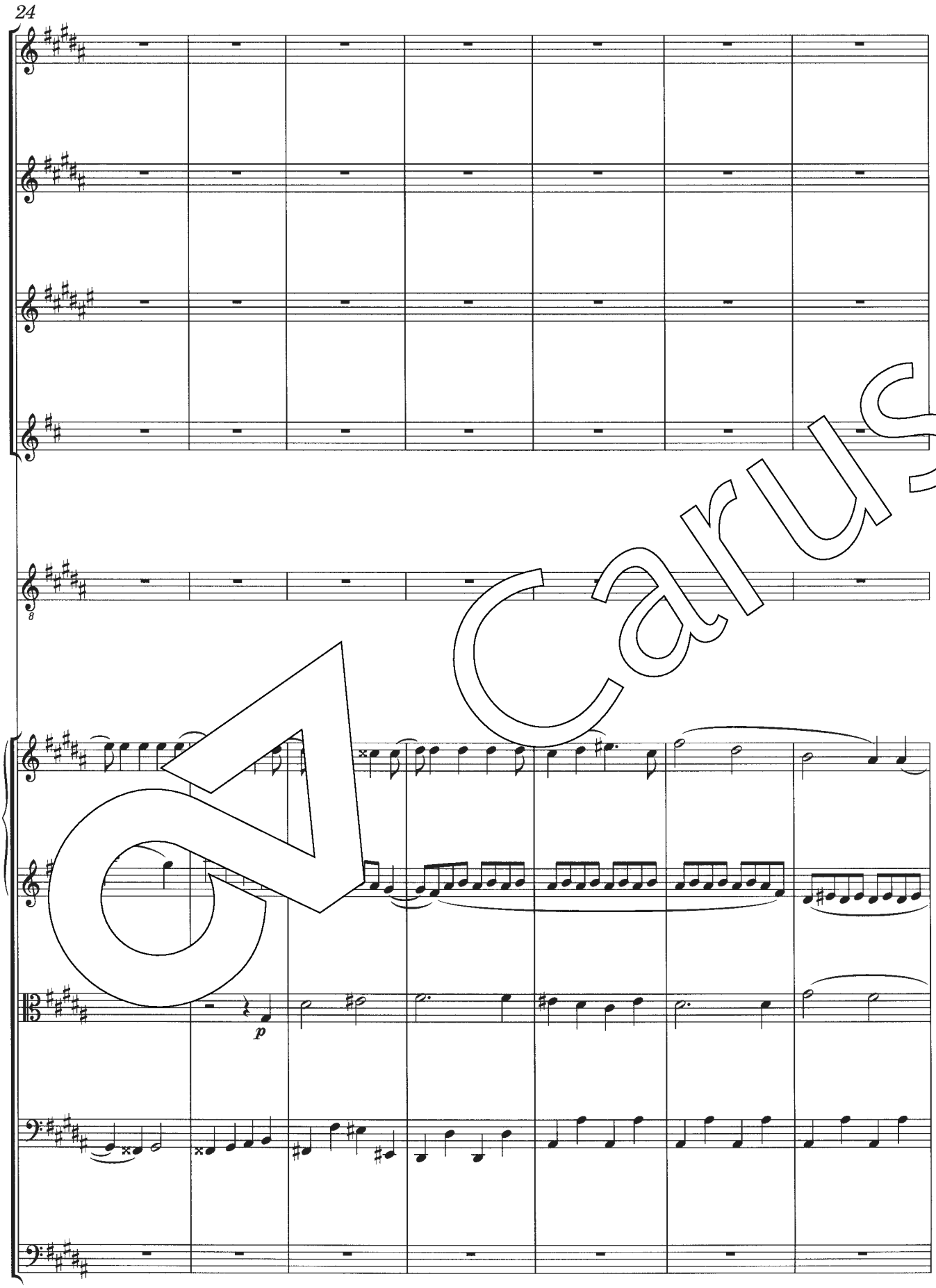


Carus


9
Ils che-mi - nent dans le sa e mou-vant.
sie vor den Flug im Ge -sicht.
p
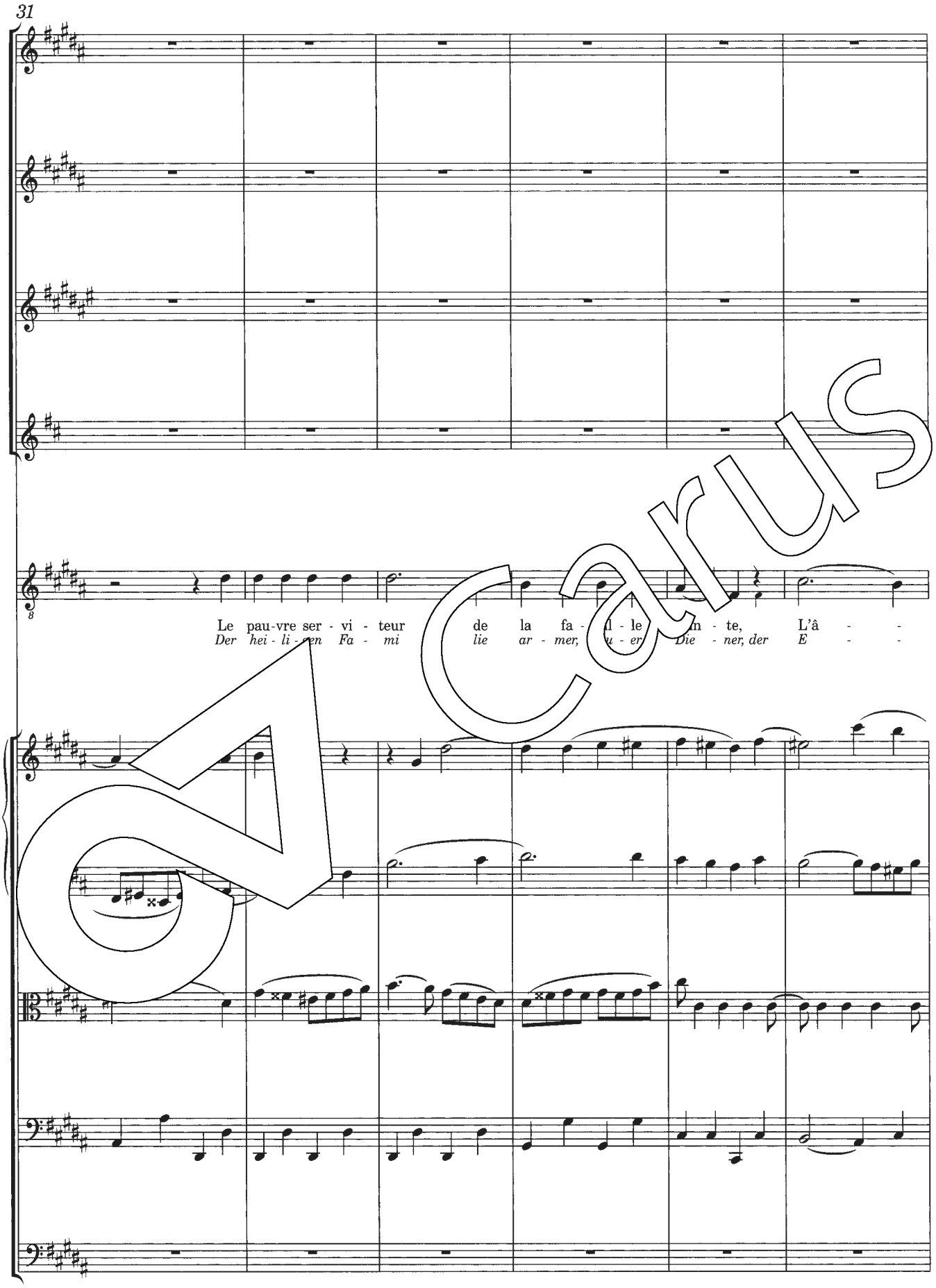
Carus
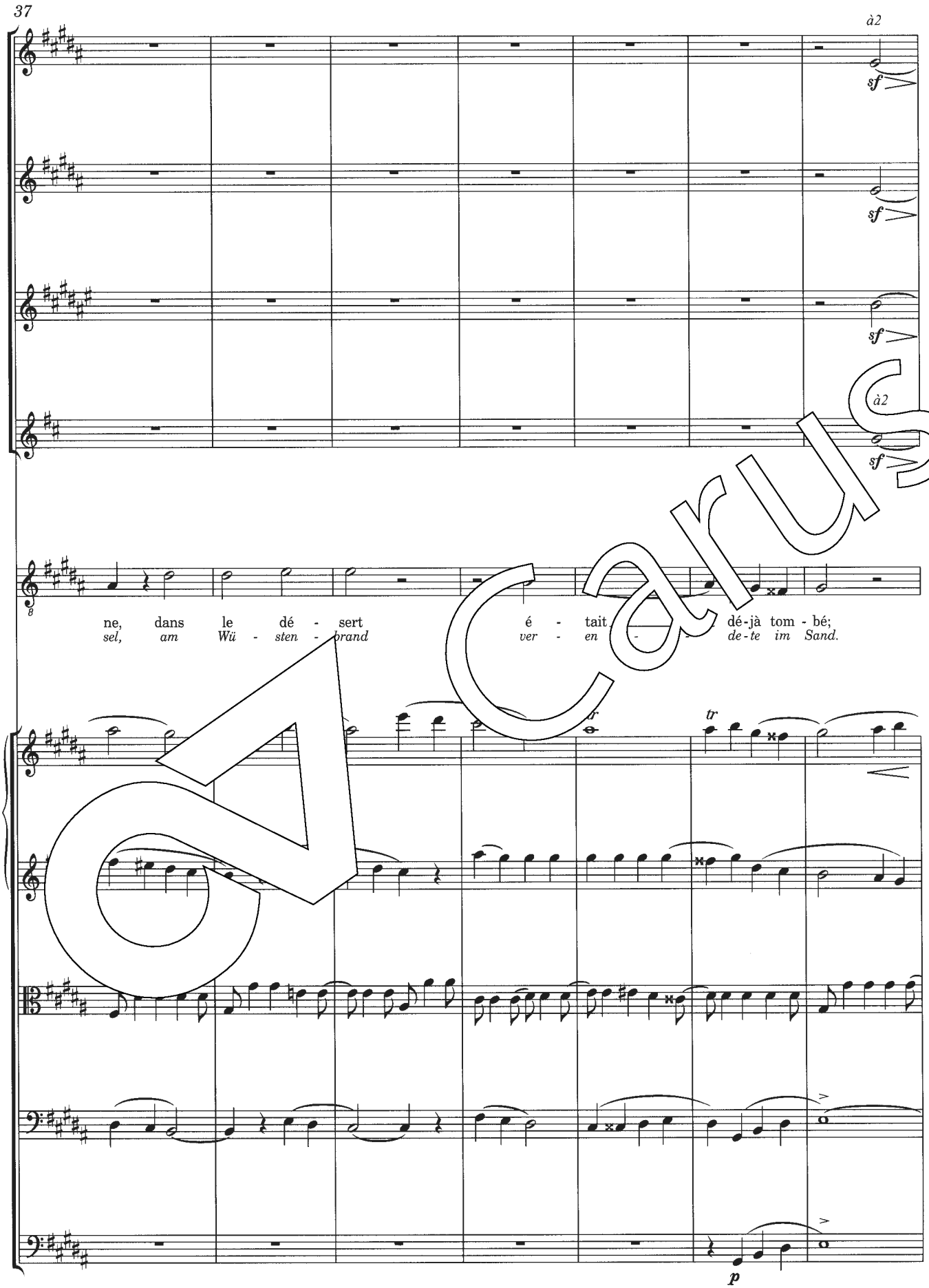


Carus
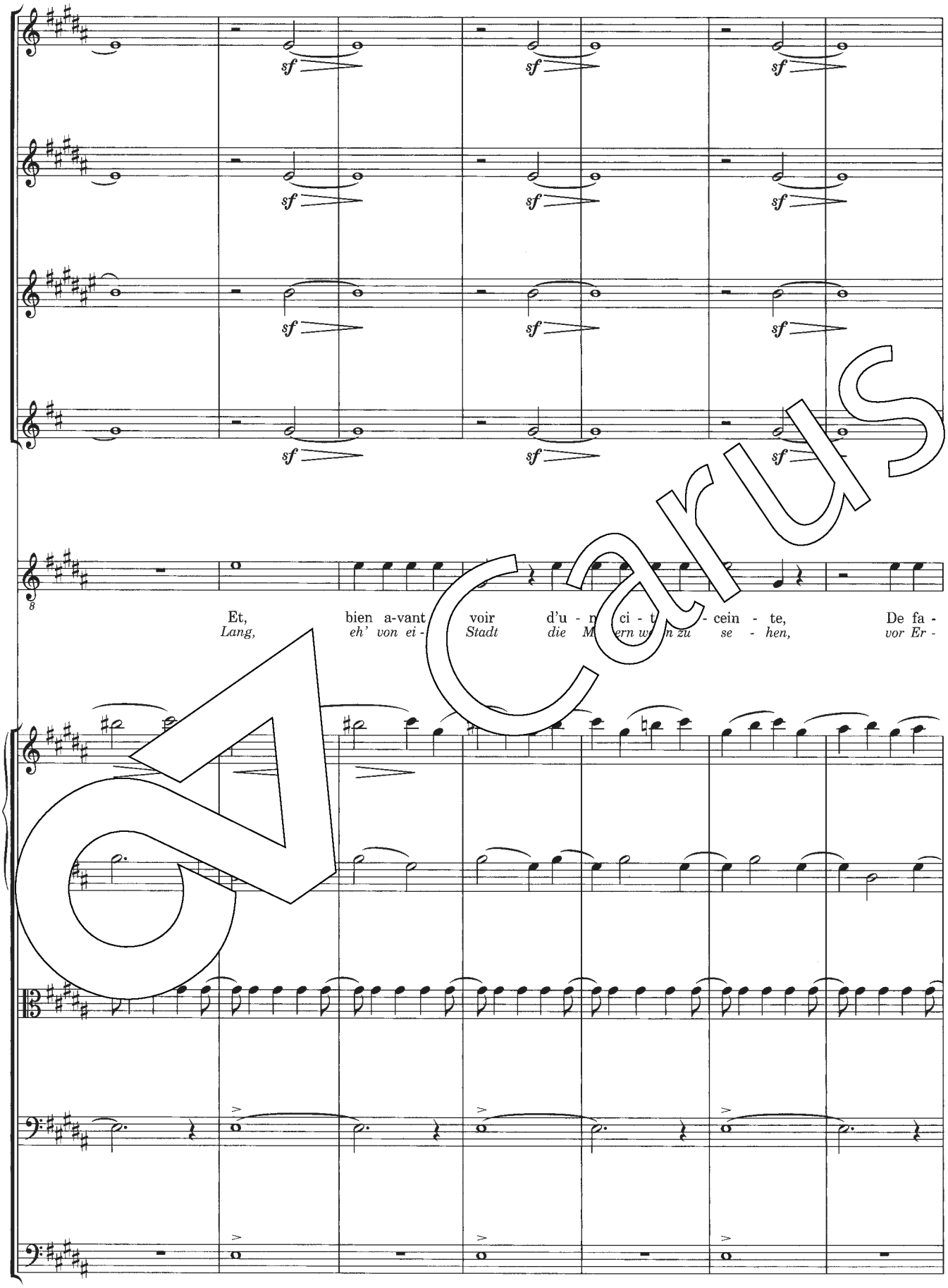


Carus


31
Le pau-vre ser - vi - teur de la fa - l - le n - te, L'â -
Der hei - li - gen Fa - mi lie ar - mer, u - er Die - ner, der E -

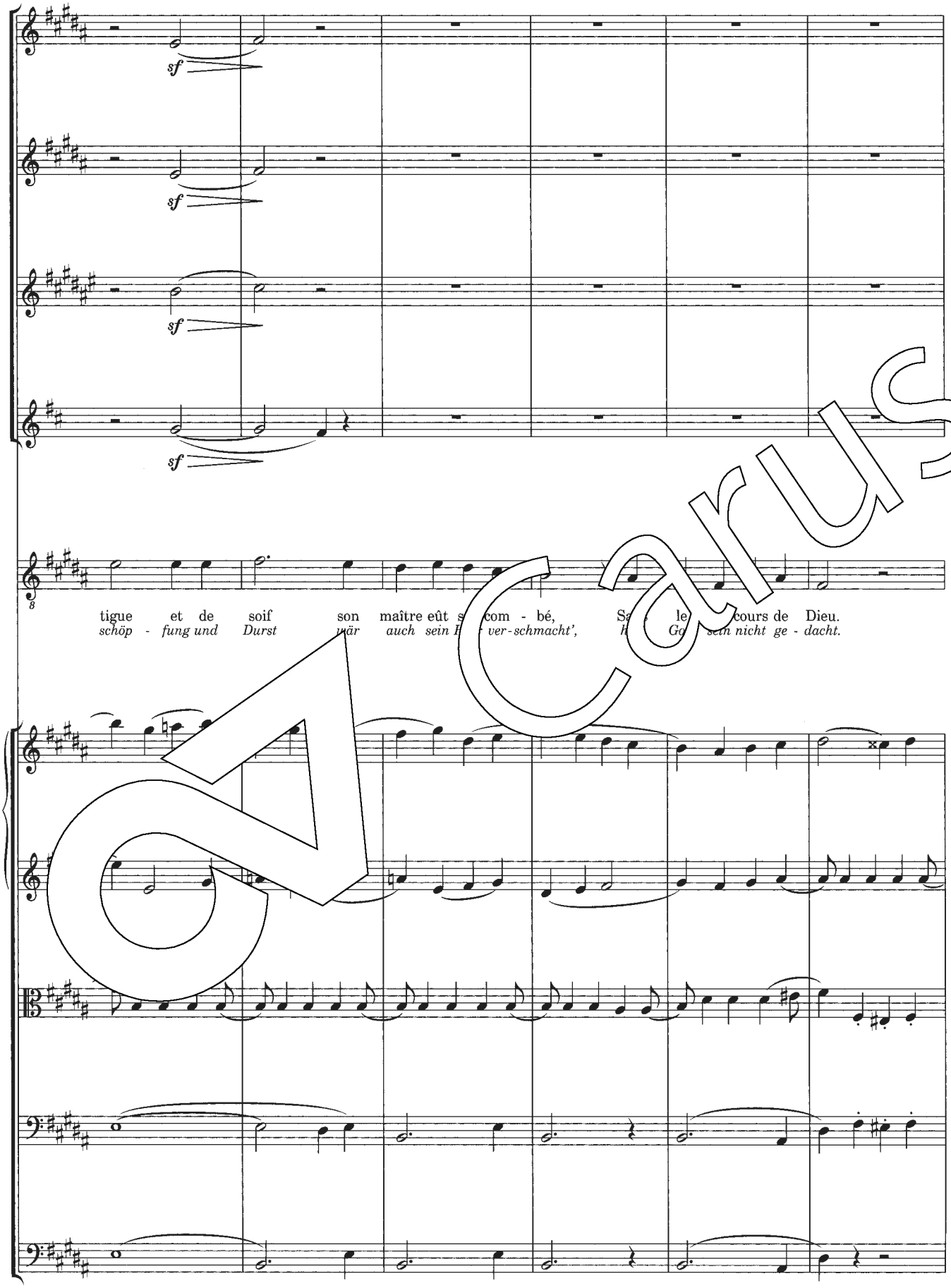
Carus


37
à2
sf
à2
sf
ne, dans le dé - sert é - tait dé-jà tom - bé;
sel, am Wü - sten - brand ver - en de-te im Sand.
tr
tr
p
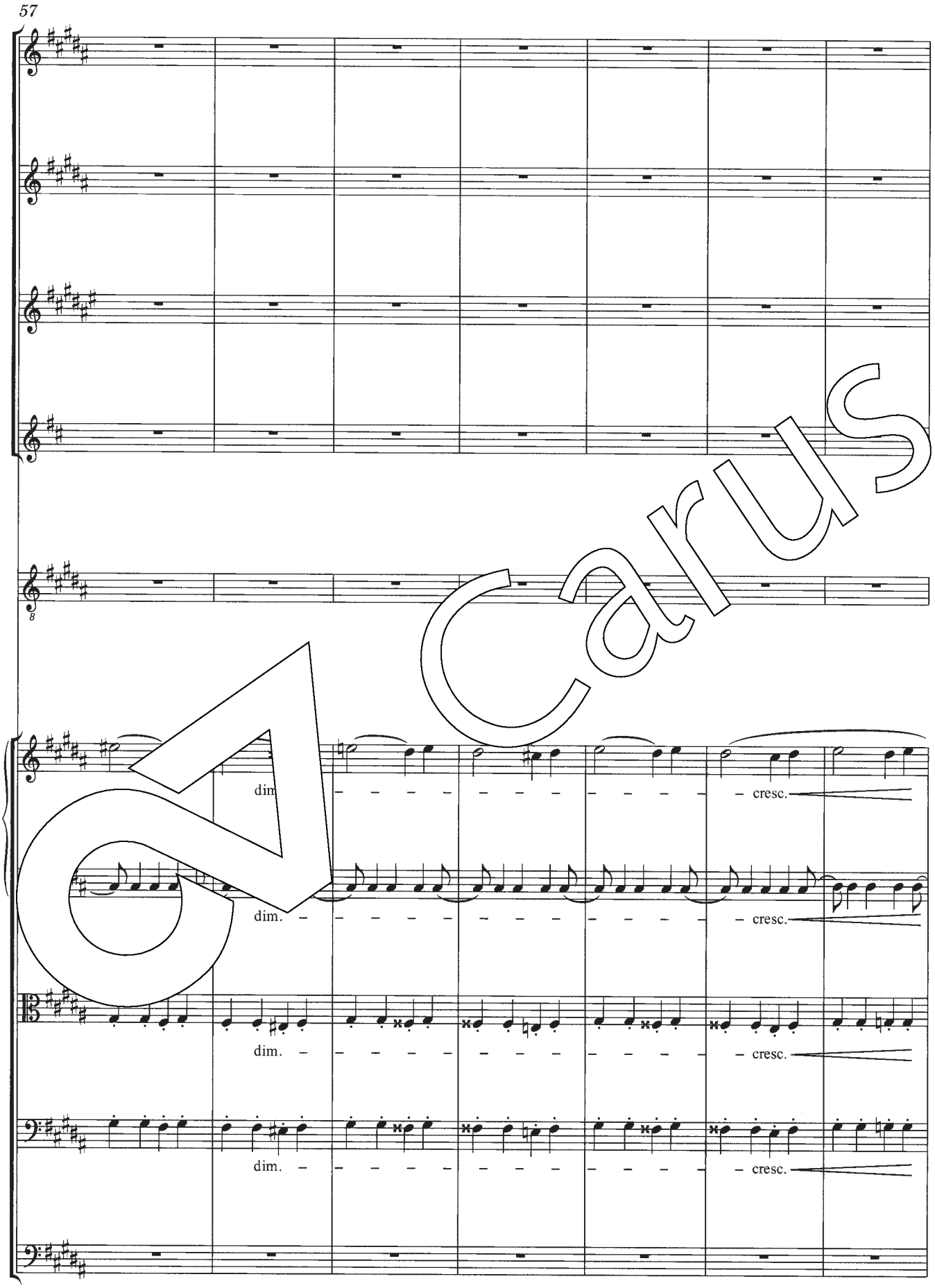
Carus


sf
Et, bien a-vant voir d'u - n ci - t - cein - te, De fa -
Lang, eh' von ei - Stadt die M ern w n zu se - hen, vor Er -

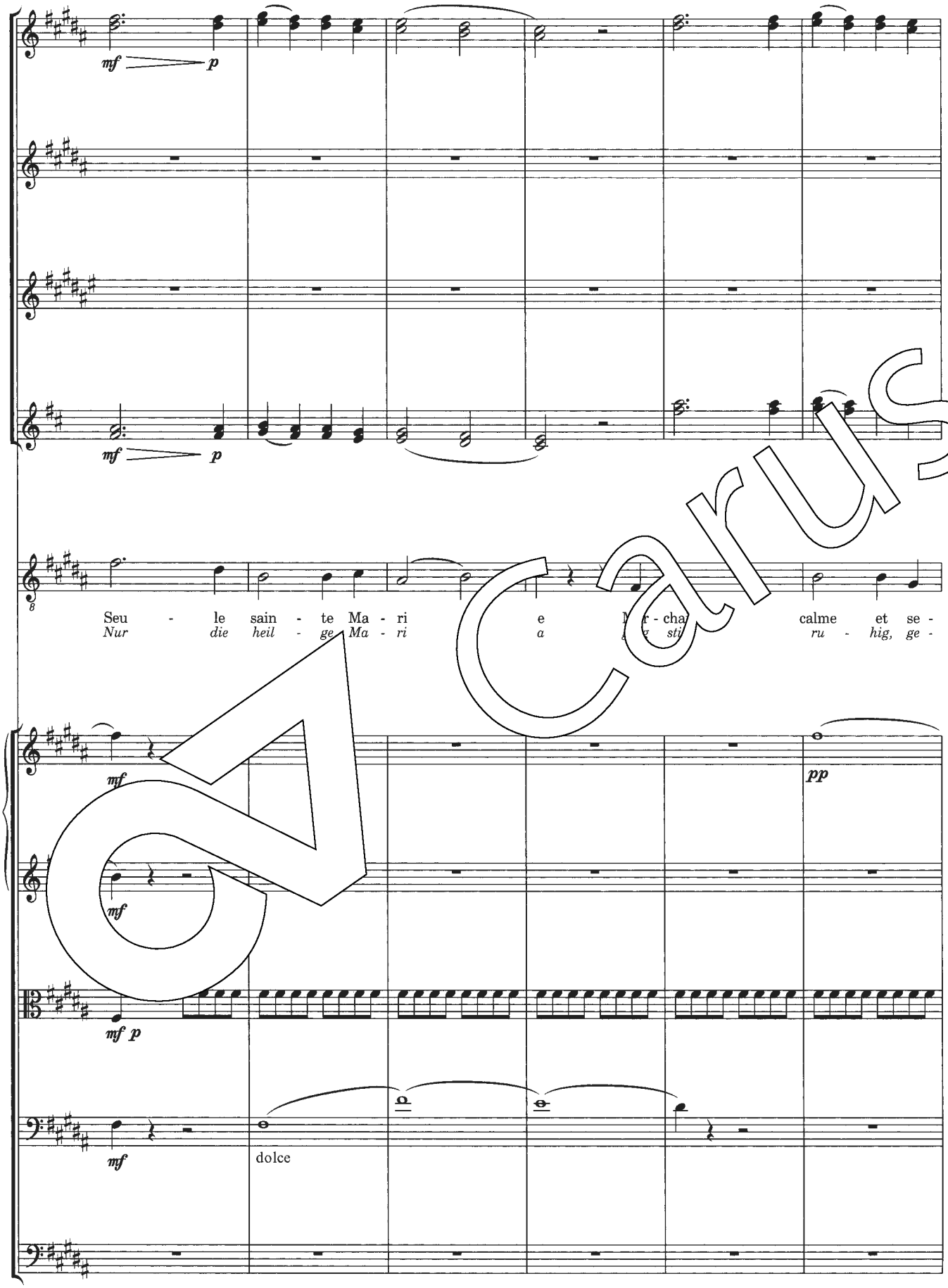
Carus


sf
sf
sf
sf
tigue et de soif son maître eût s com - bé, Sa le cours de Dieu.
schöp - fung und Durst wär auch sein H ver-schmacht', h Go sein nicht ge - dacht.
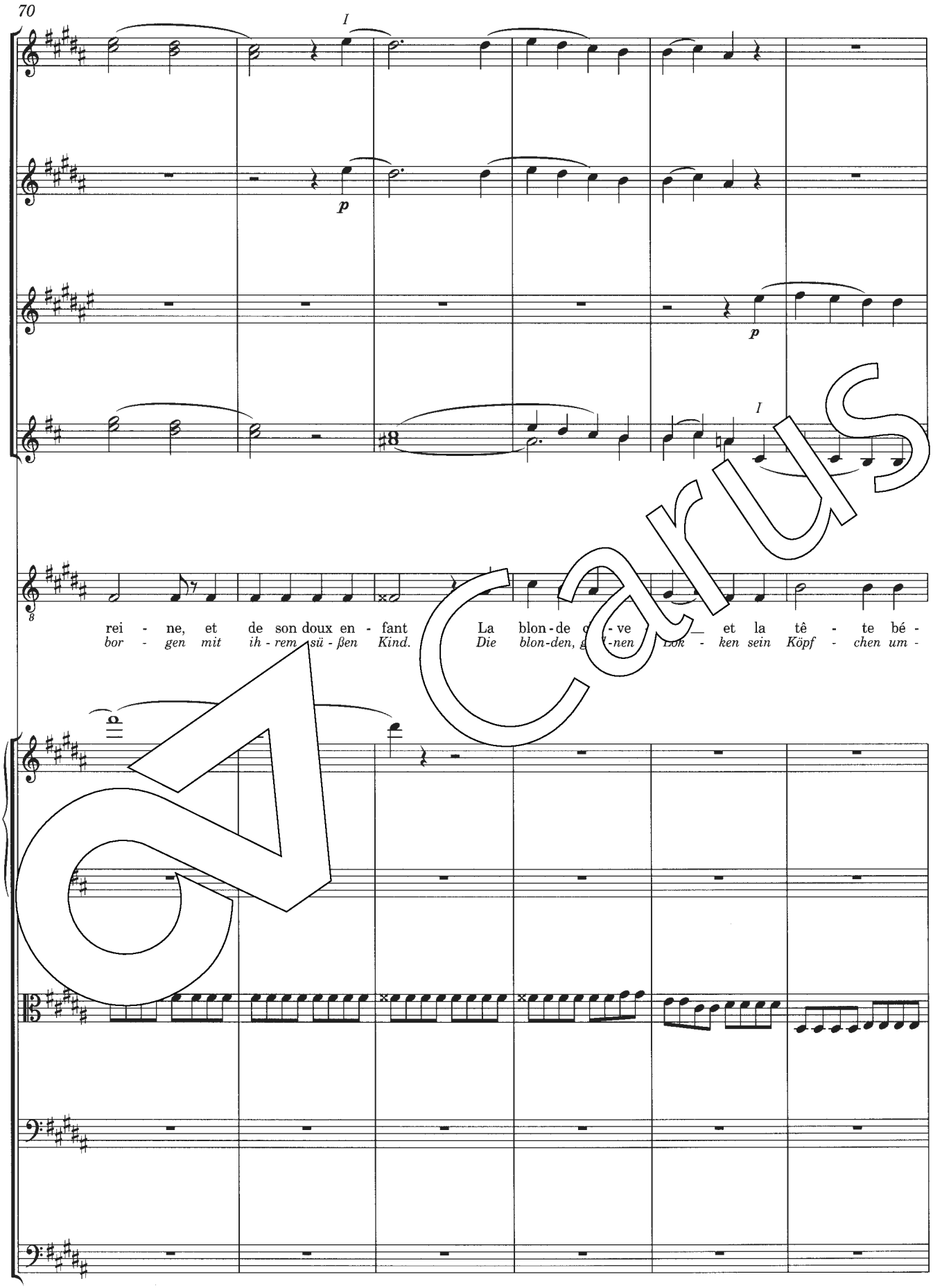
Carus
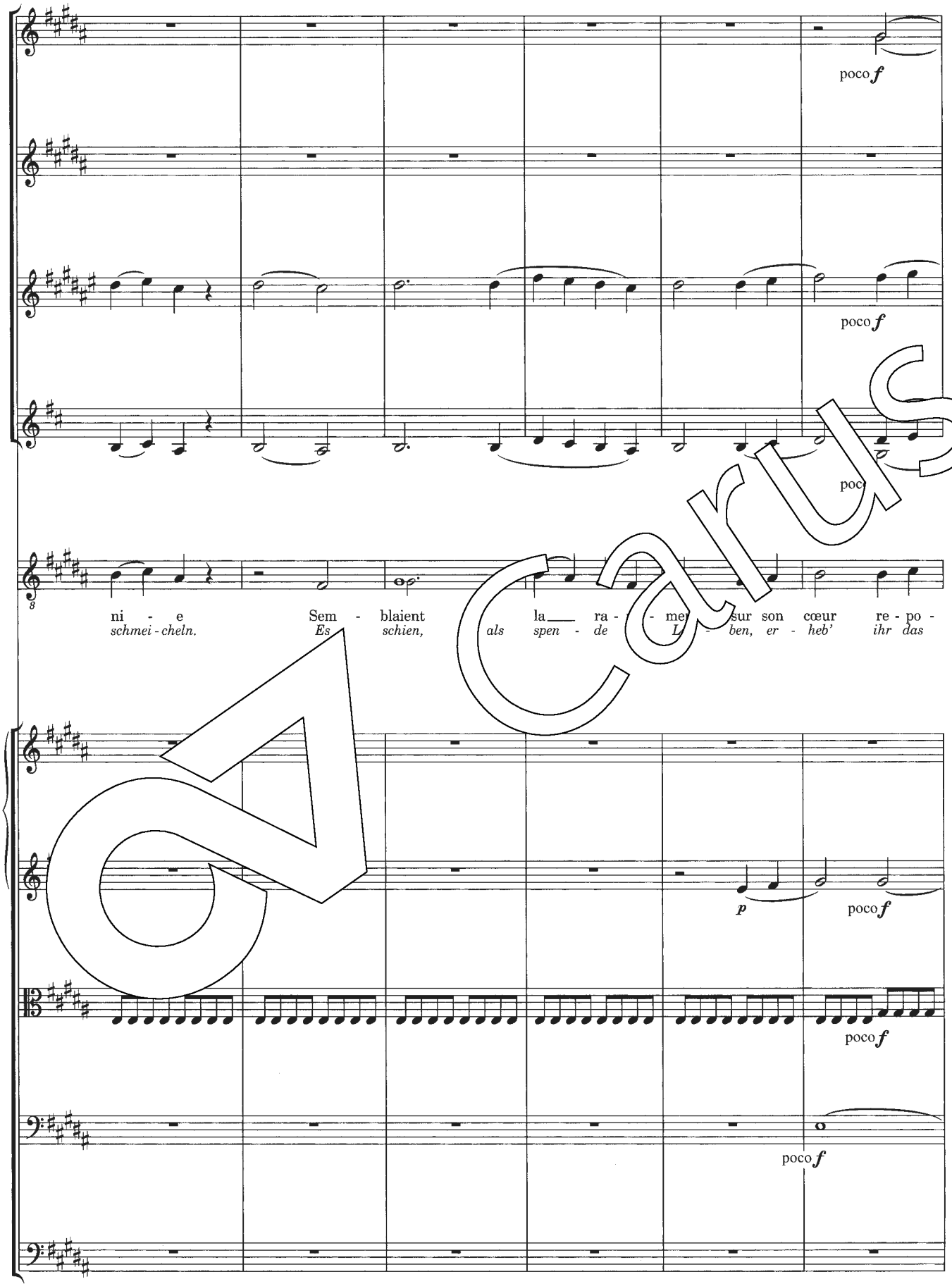


Carus


mf p
mf p
8
Seu - le sain - te Ma - ri e M - cha calme et se -
Nur die heil - ge Ma - ri a sti ru - hig, ge -
mf
pp
mf
mf p
mf
dolce
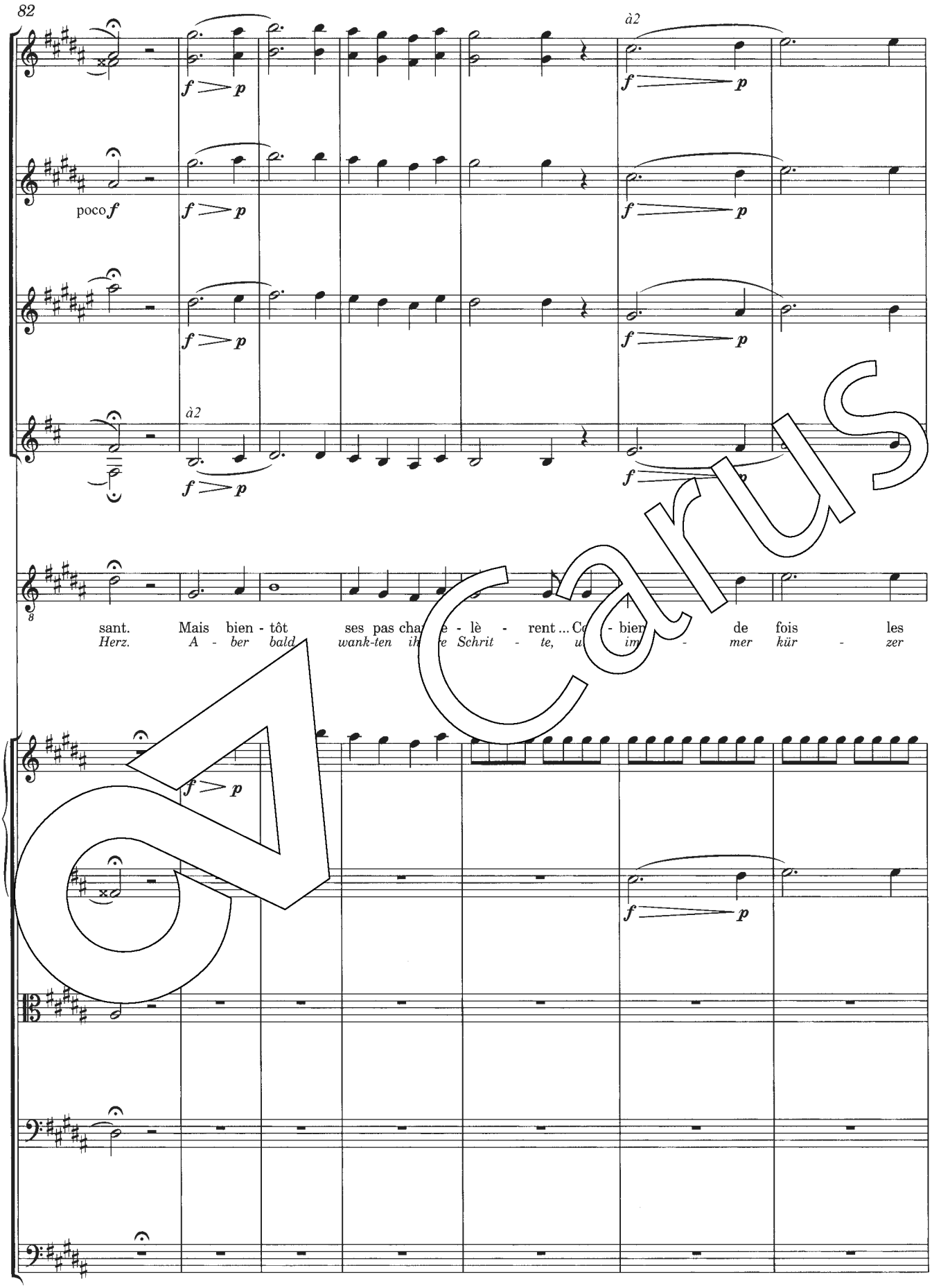
Carus


70
I
p
p
I
rei - ne, et de son doux en - fant La blon-de c - ve — et la tê - te bé -
bor - gen mit ih - rem sü - ßen Kind. Die blon-den, g -nen Lok - ken sein Köpf - chen um -
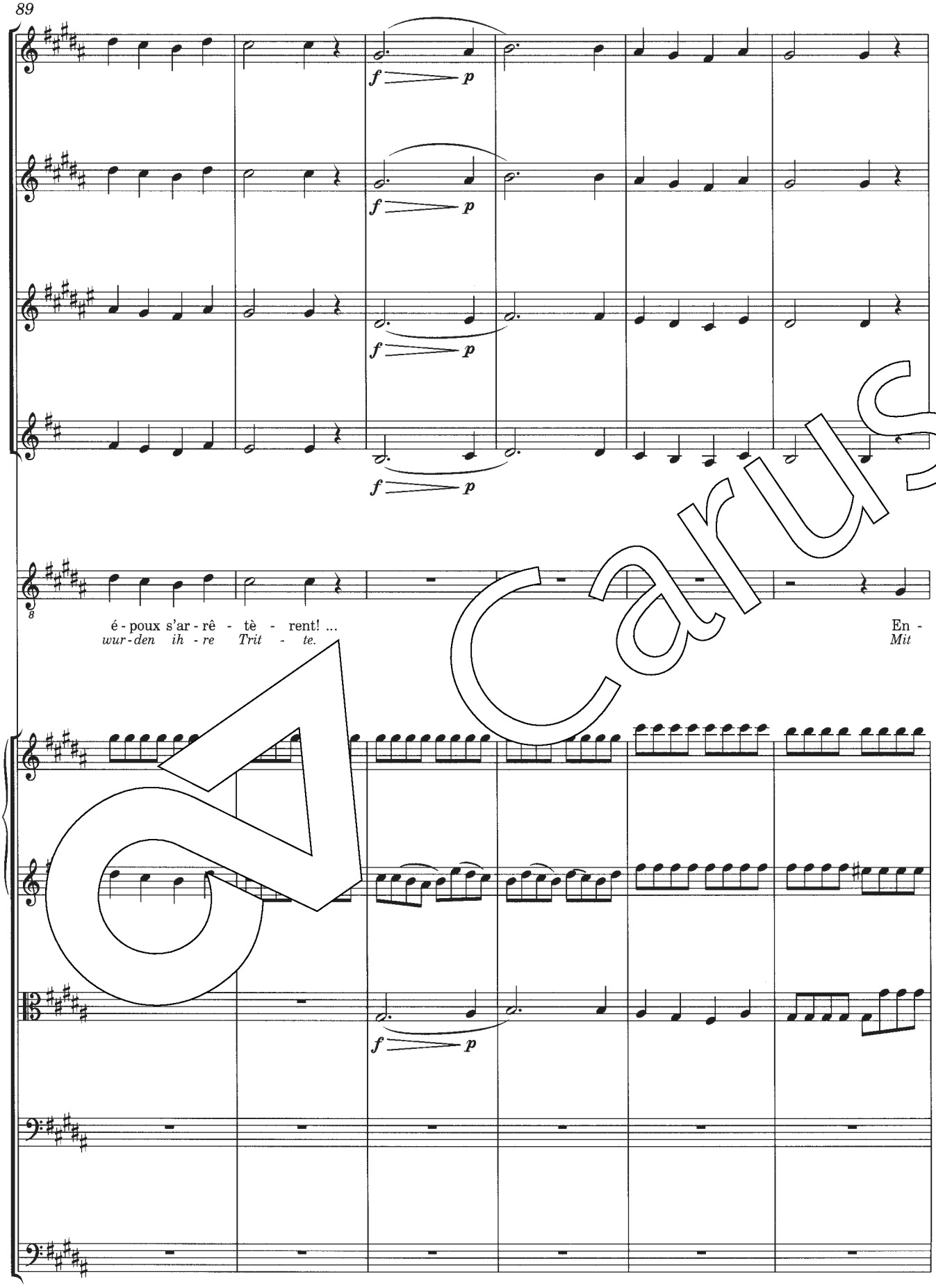
Carus


poco f
poco f
poc
ni - e
schmei - cheln.
Sem - blaient
Es schien,
la ra - me
als spen - de
sur son cœur re - po -
L - ben, er - heb' ihr das
p
poco f
poco f
poco f
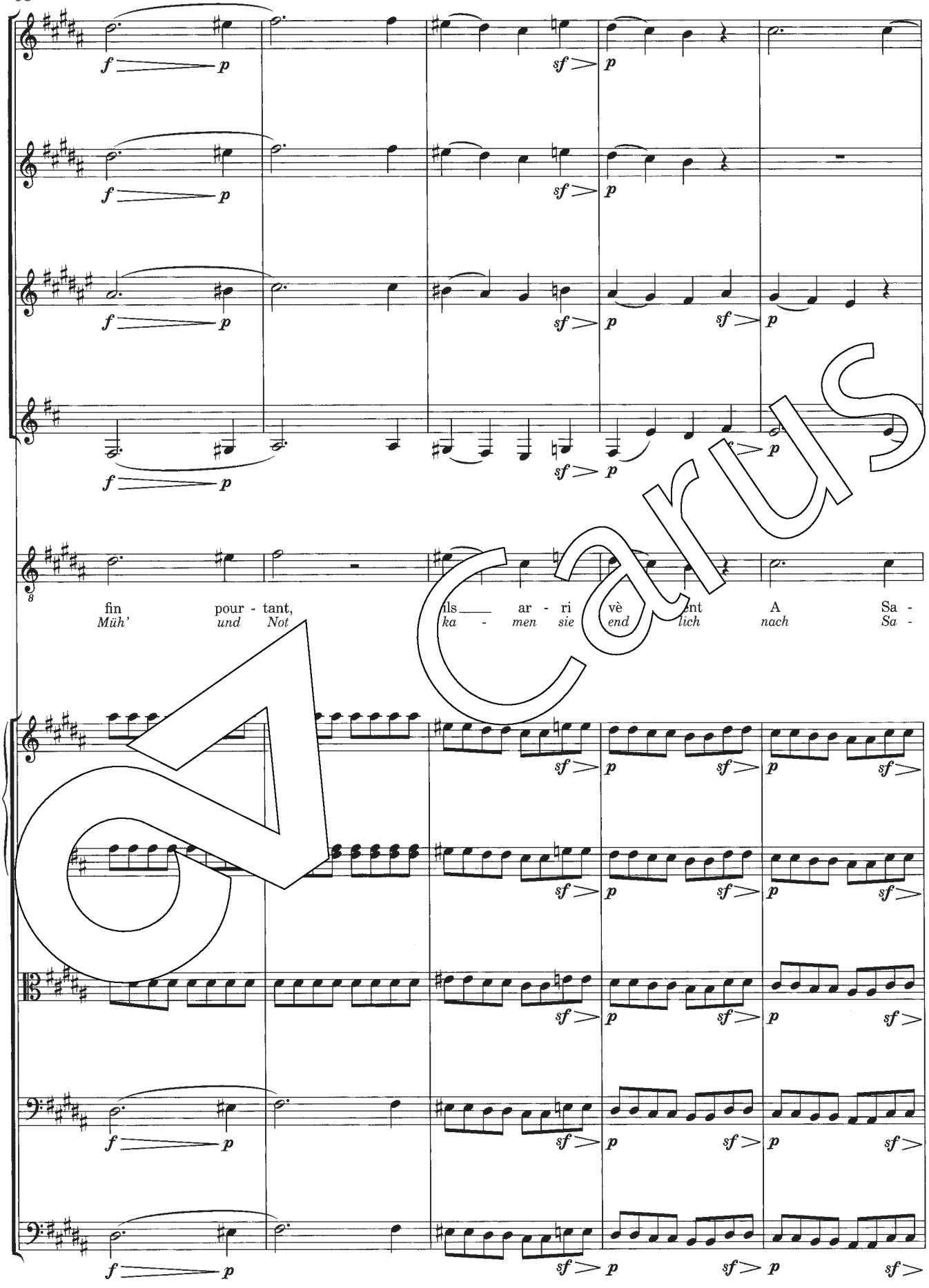
Carus


82
à2
poco f
f p
à2
sant. Mais bien - tôt ses pas cha - e - lè - rent ... C - bien de fois les
Herz. A - ber bald wank-ten ih e Schrit - te, u im - mer kür - zer

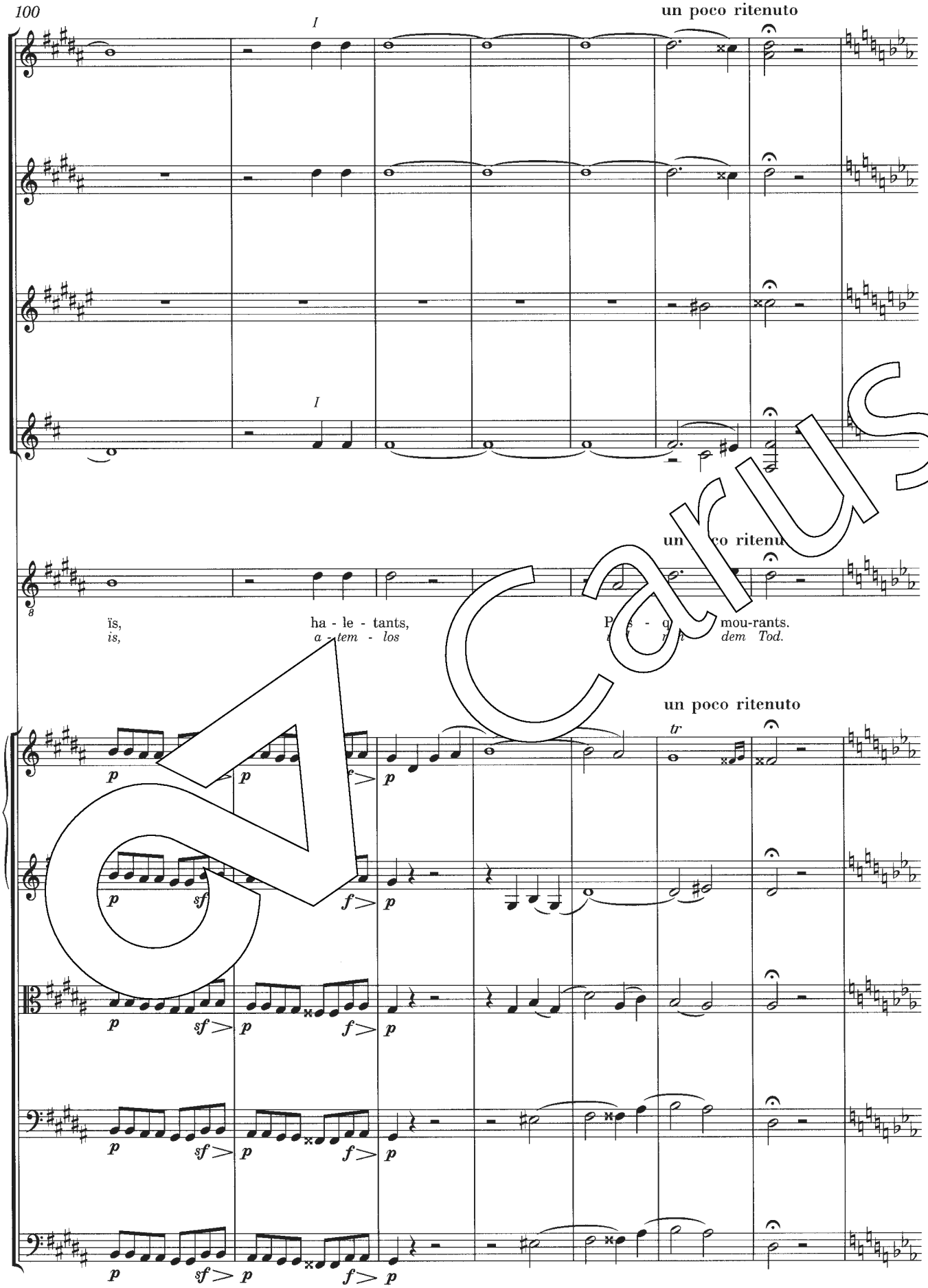
Carus



Carus


fin pour - tant, ils ar - ri vè nt A Sa -
Müh' und Not ka - men sie end lich nach Sa -

Carus


un poco ritenuto
I
I
un poco ritenuto
ïs,
is,
ha - le - tants,
a - tem - los
mou-rants.
dem Tod.
un poco ritenuto
tr

Carus
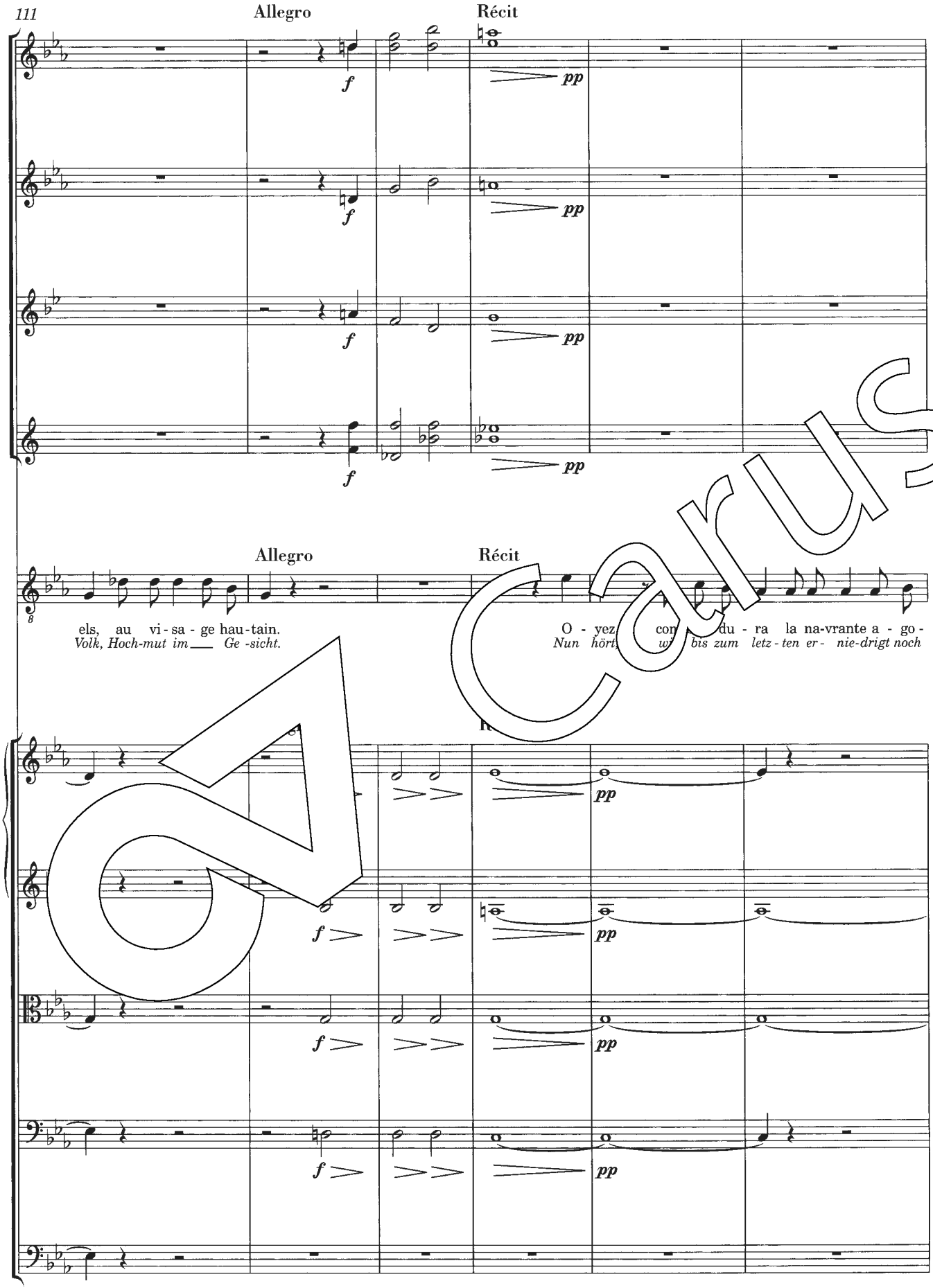
Récitatif

Récitatif
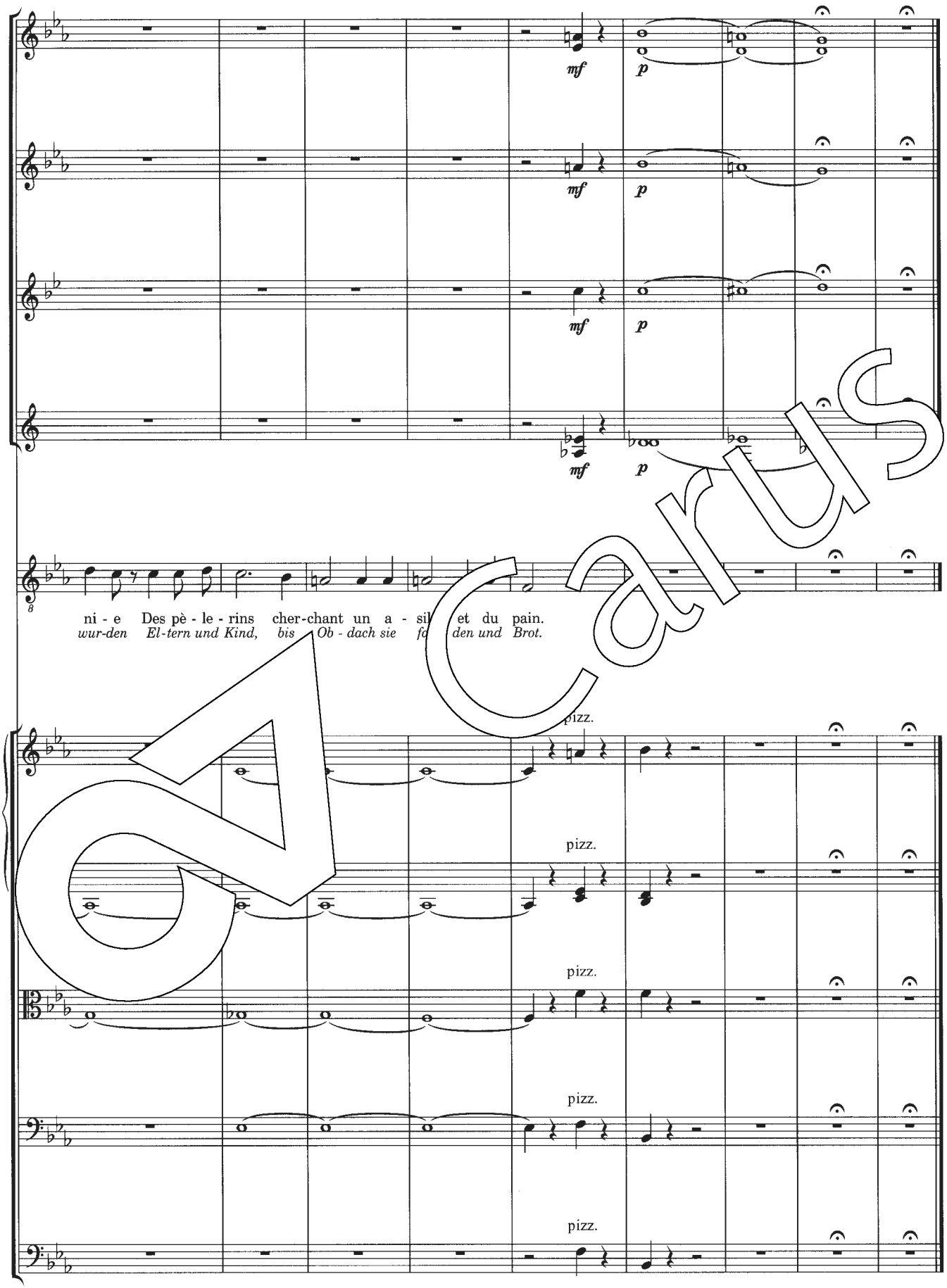
C'é-tait u - ne ci - té dès long-temps é - u - nie A l'em - re main, Plei-ne de gens cru-
Es war dies ei - ne Stadt, die schon lang in -ver - leibt war dem - schen Reich. Hart-her-zig war das

Récitatif

Carus


Allegro
Récit
f
pp
Allegro
Récit
els, au vi - sa - ge hau - tain.
Volk, Hoch-mut im Ge -sicht.
O - yez du - ra la na-vrante a - go -
Nun hört bis zum letz - ten er - nie-drigt noch

Carus
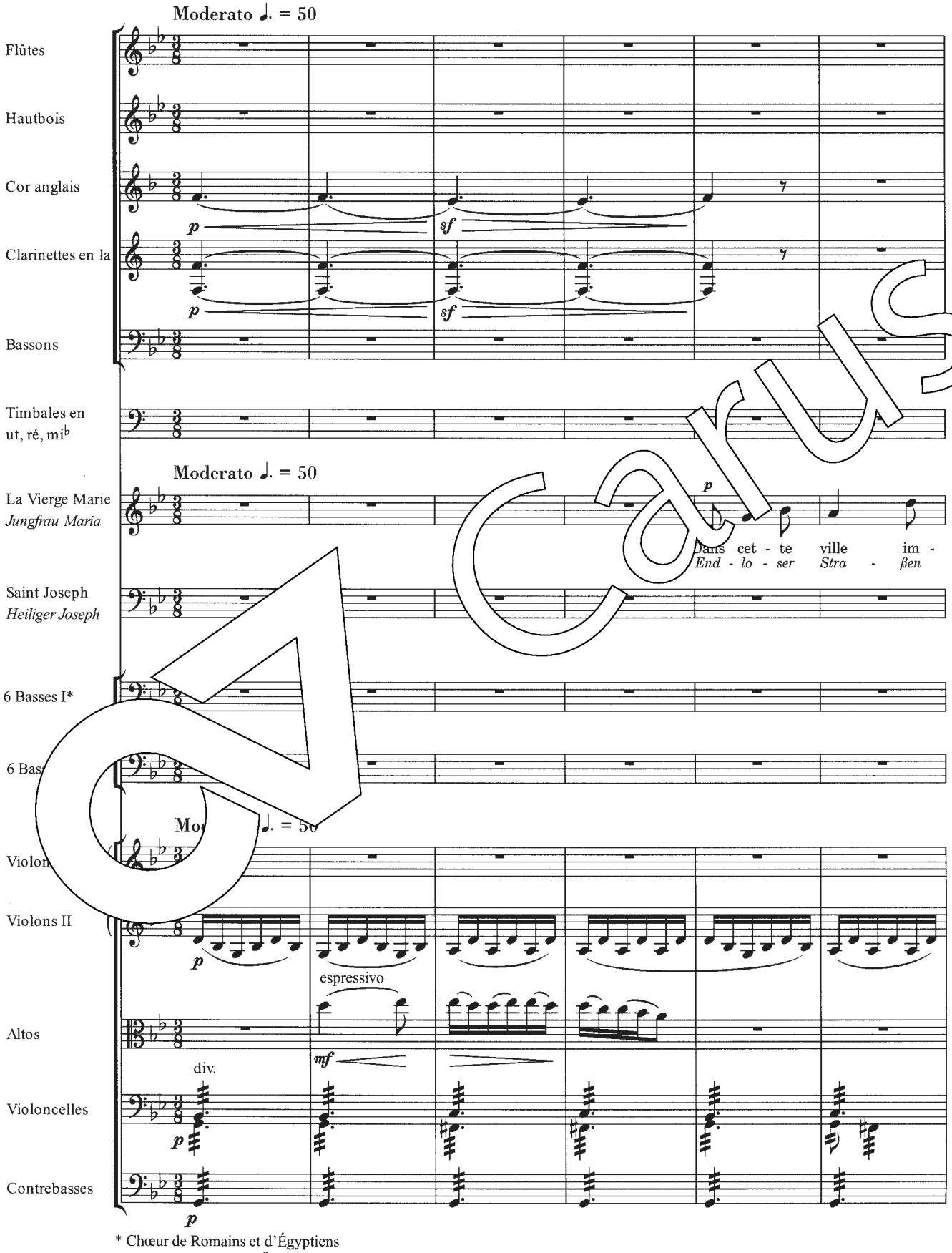

mf
p
mf
p
mf
p
mf
p
ni - e Des pè - le - rins cher-chant un a - sil et du pain.
wur-den El-tern und Kind, bis Ob - dach sie fa den und Brot.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

Carus
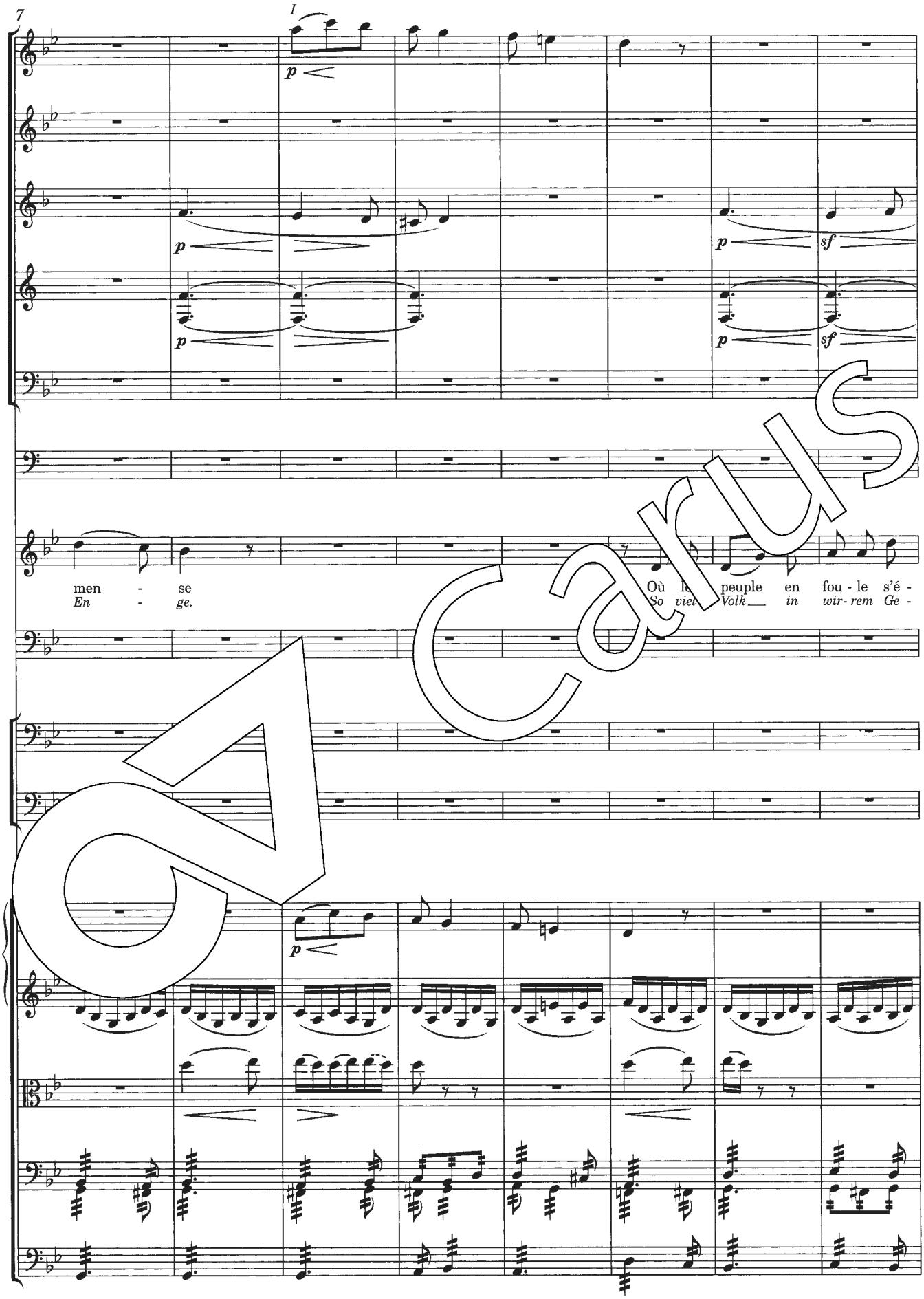
Scène 1:

L'intérieur de la ville de Saïs / *In der Stadt Sais*
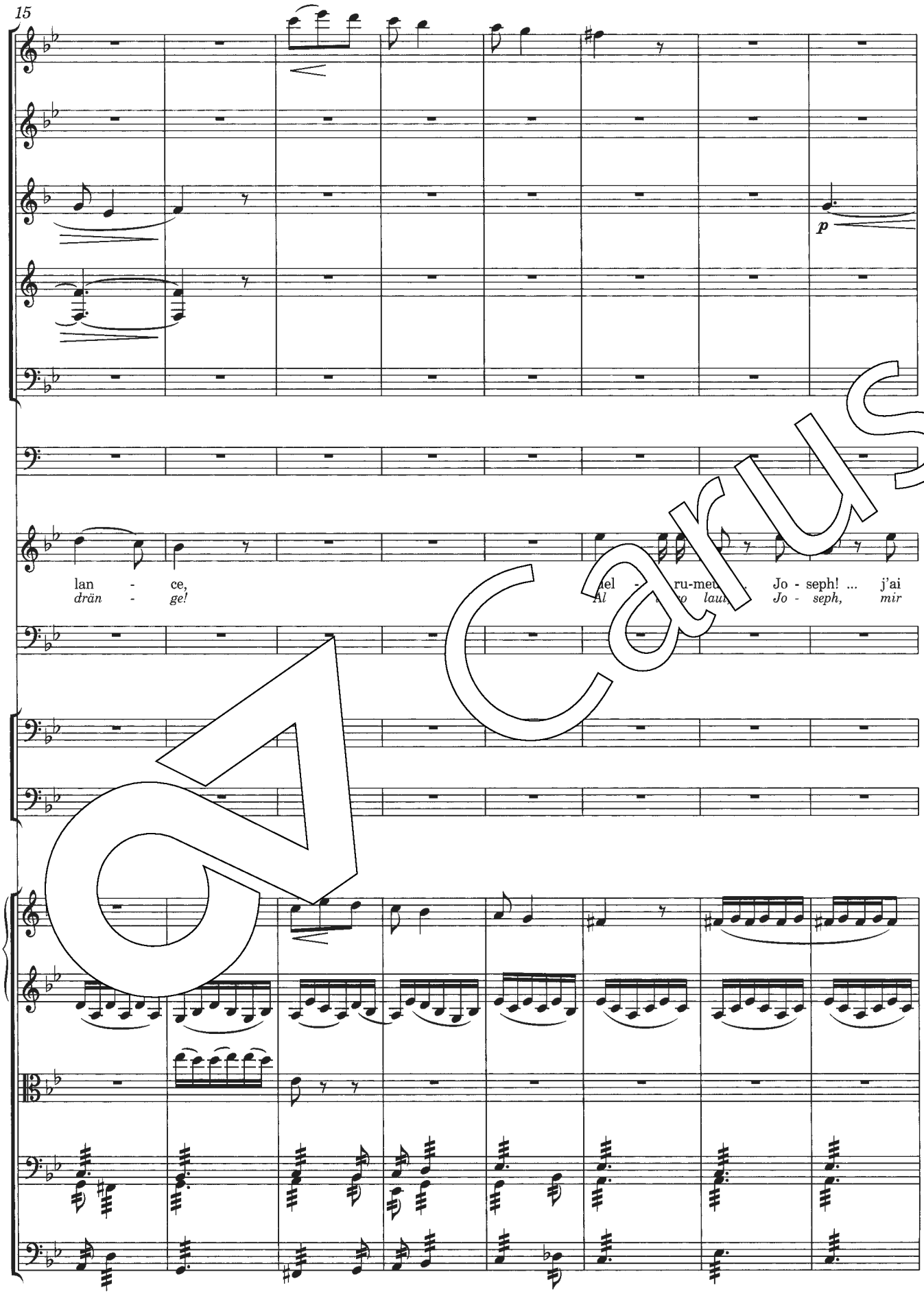
12. Duo – *Duett*
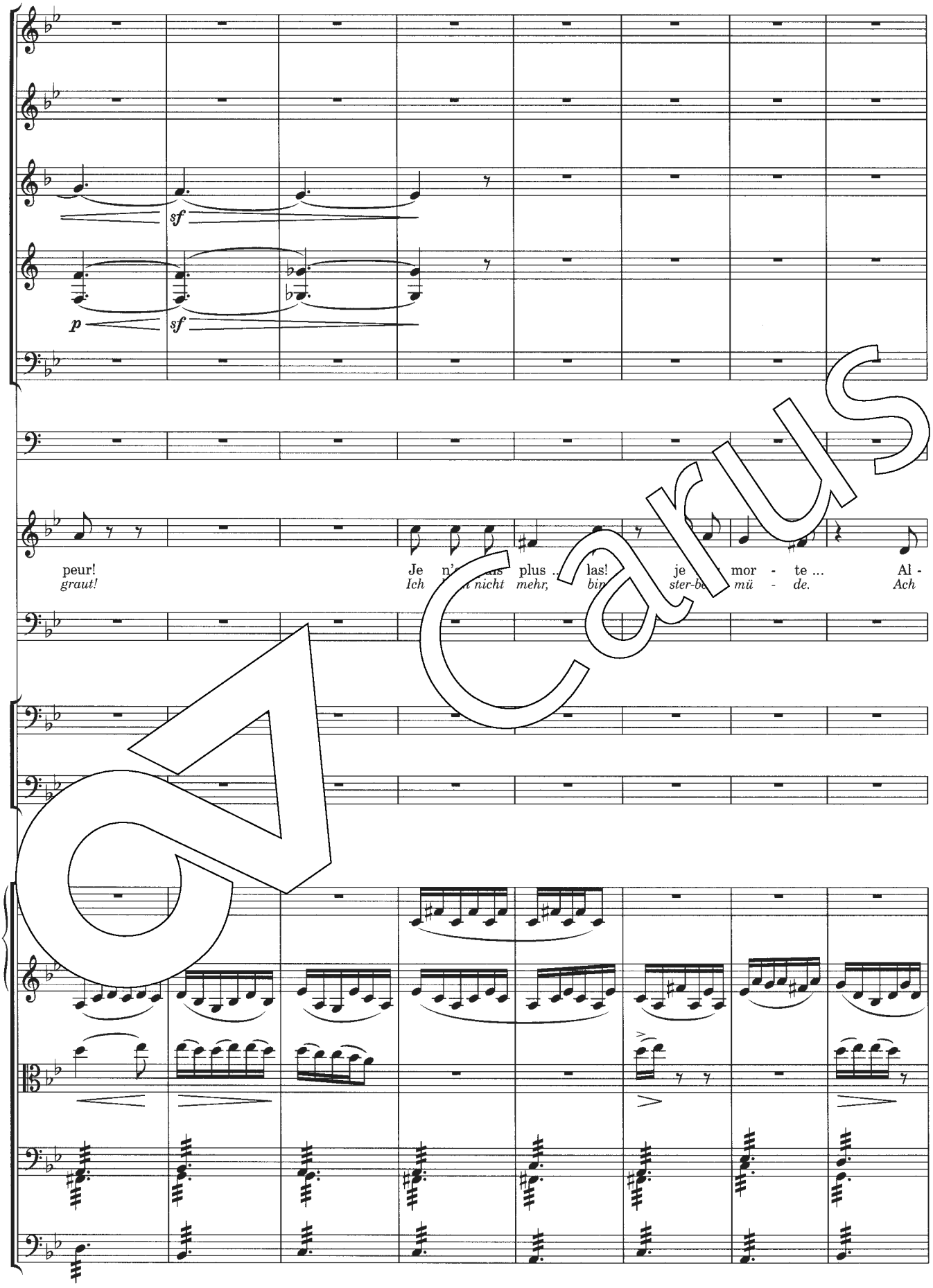


Carus


7
I
p
p
sf
p
sf
men - se
En - ge.
Où le peuple en fou - le s'é -
So viel Volk in wir- rem Ge -
p
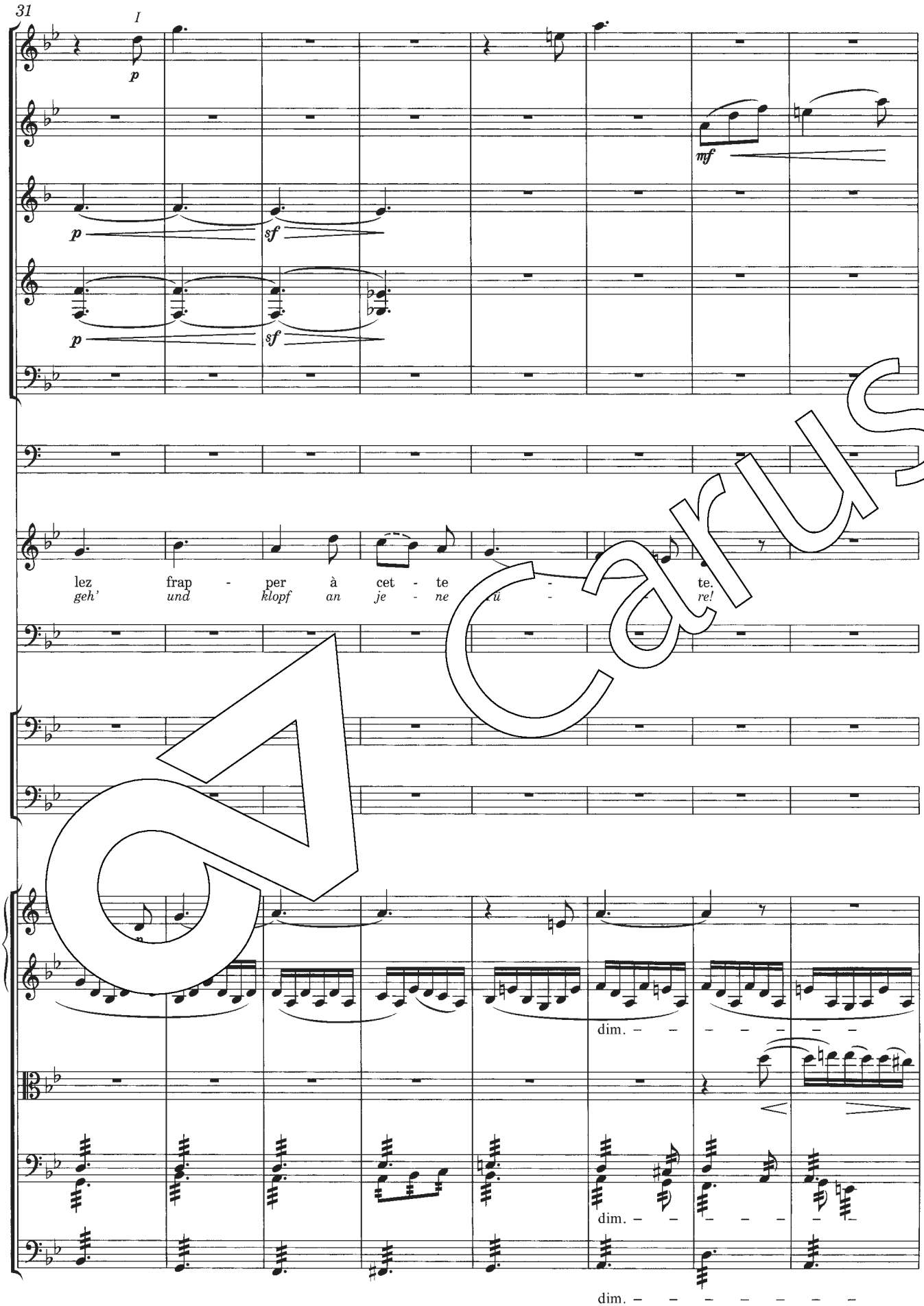
Carus
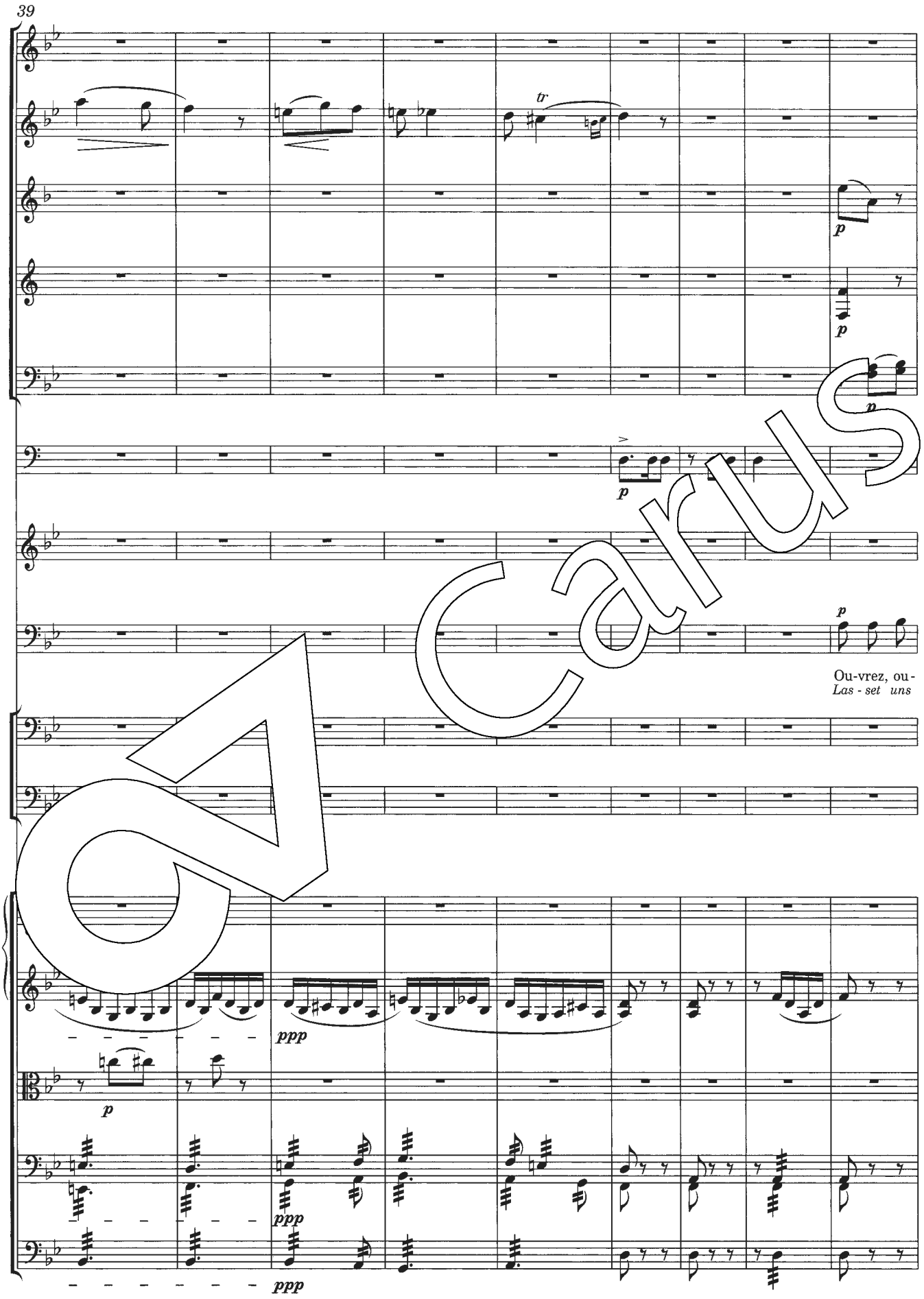


Carus


sf
p
sf
peur!
graut!
Je
Ich
plus
mehr,
las!
bin
je
ster-be
mor - te ...
mü - de.
Al -
Ach
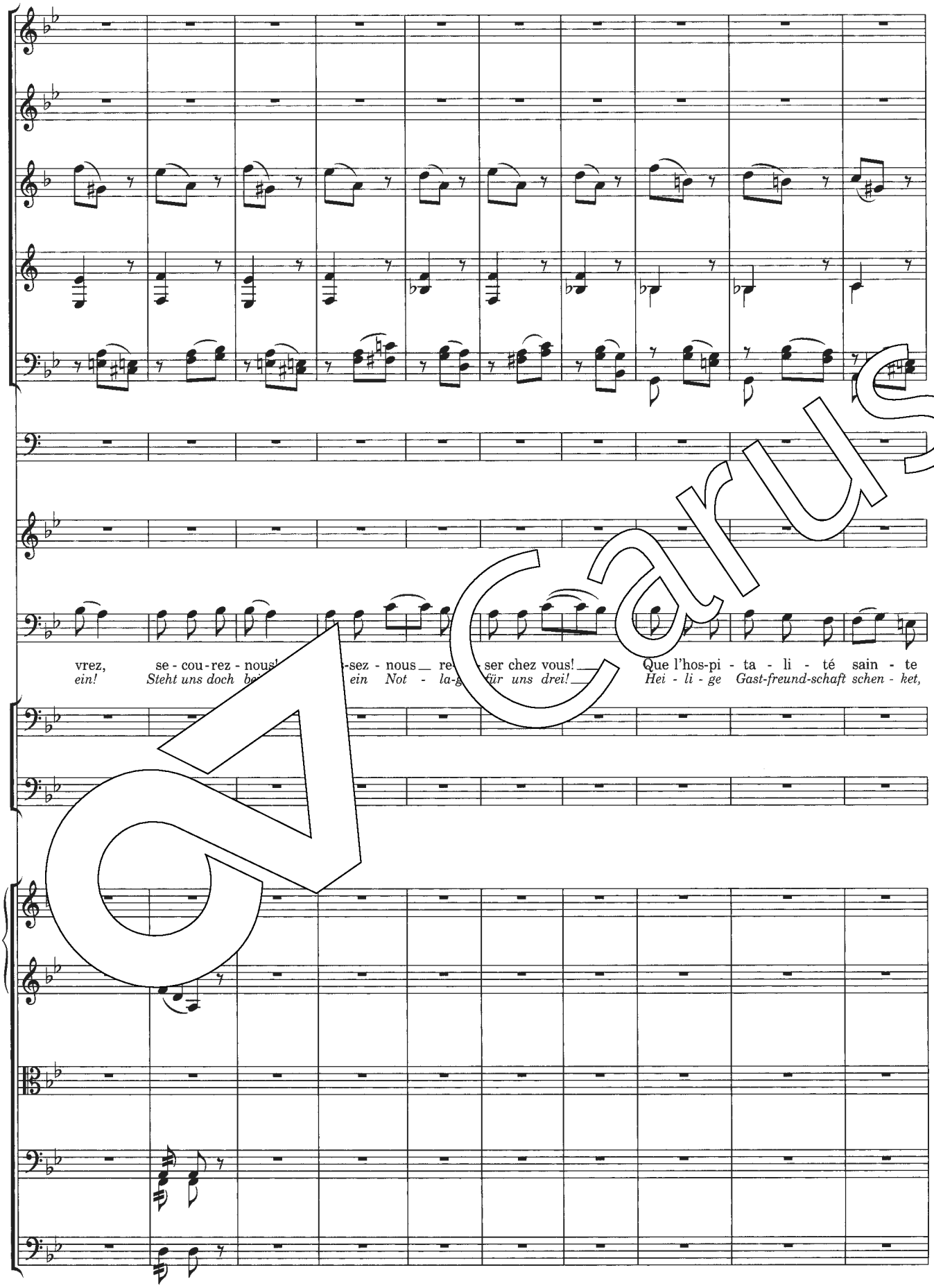
Carus


31
I
p
mf
p
sf
p
sf
lez frap - per à cet - te - te.
geh' und klopf an je - ne tü - re!
dim. – – – – – – –
dim. – – – – – –
dim. – – – – – – – –
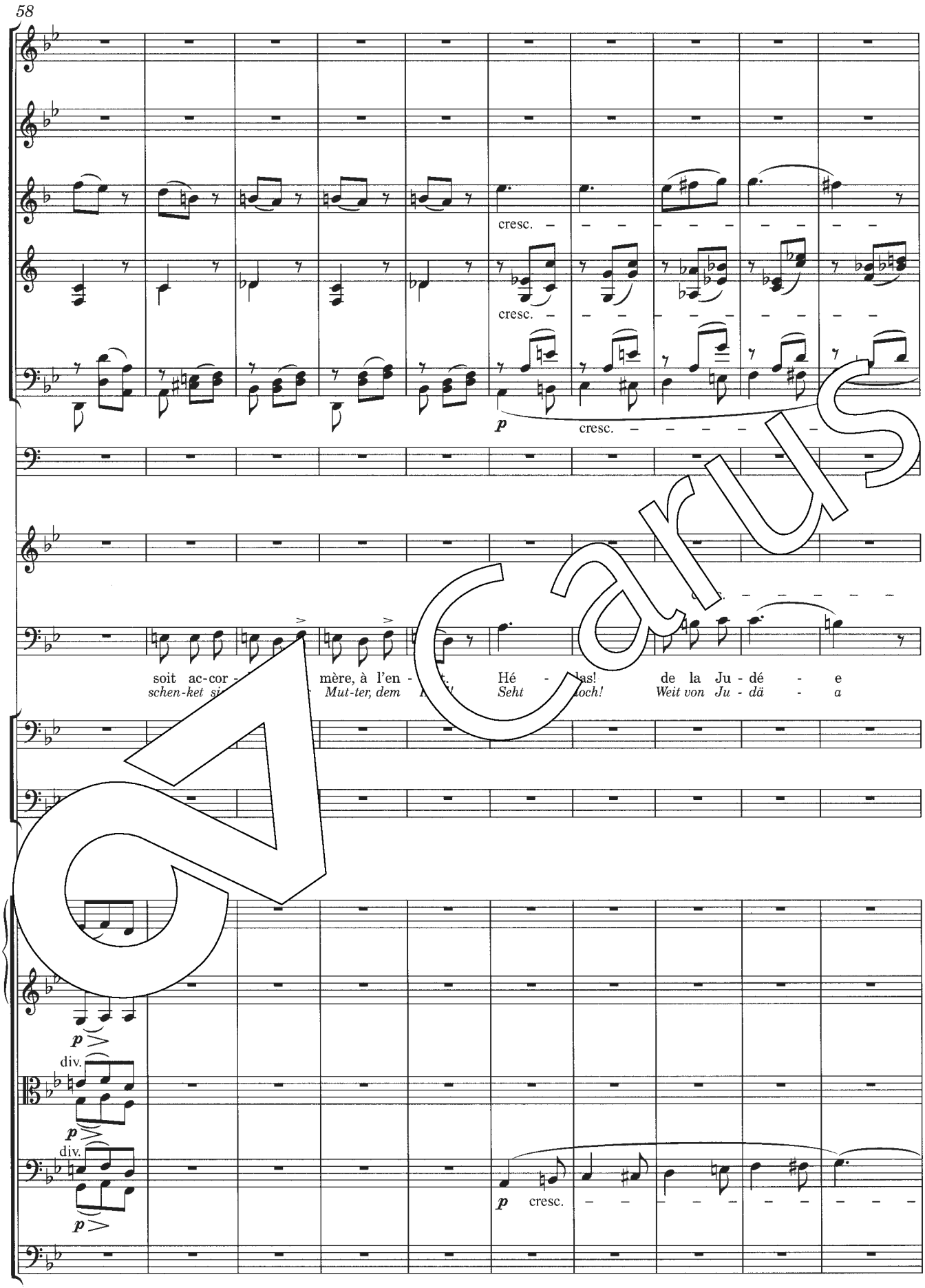
Carus
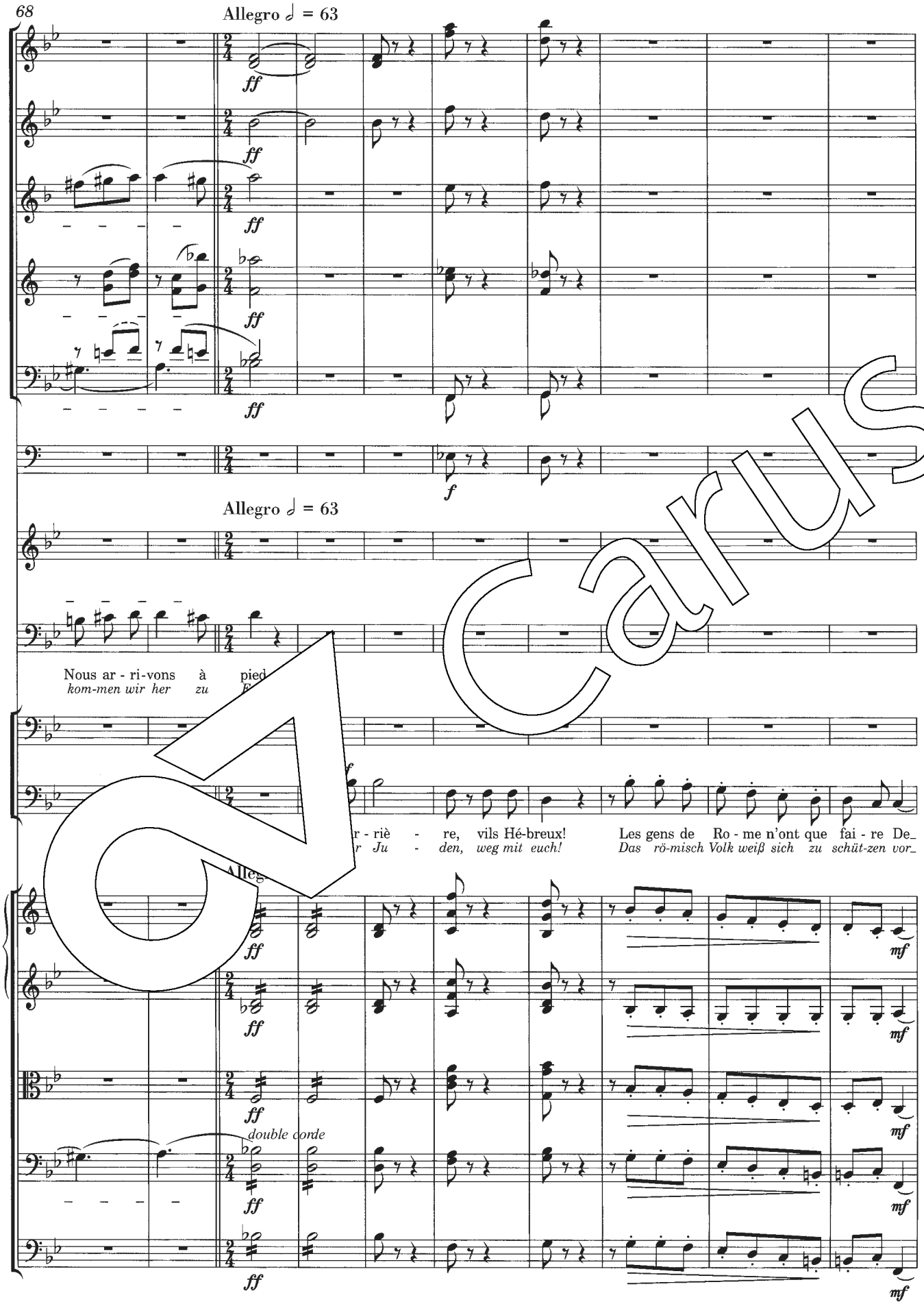


Carus


vrez, se - cou - rez - nous! -sez - nous re- ser chez vous! Que l'hos-pi - ta - li - té sain - te
ein! Steht uns doch bei! ein Not - la- für uns drei! Hei - li - ge Gast-freund-schaft schen - ket,
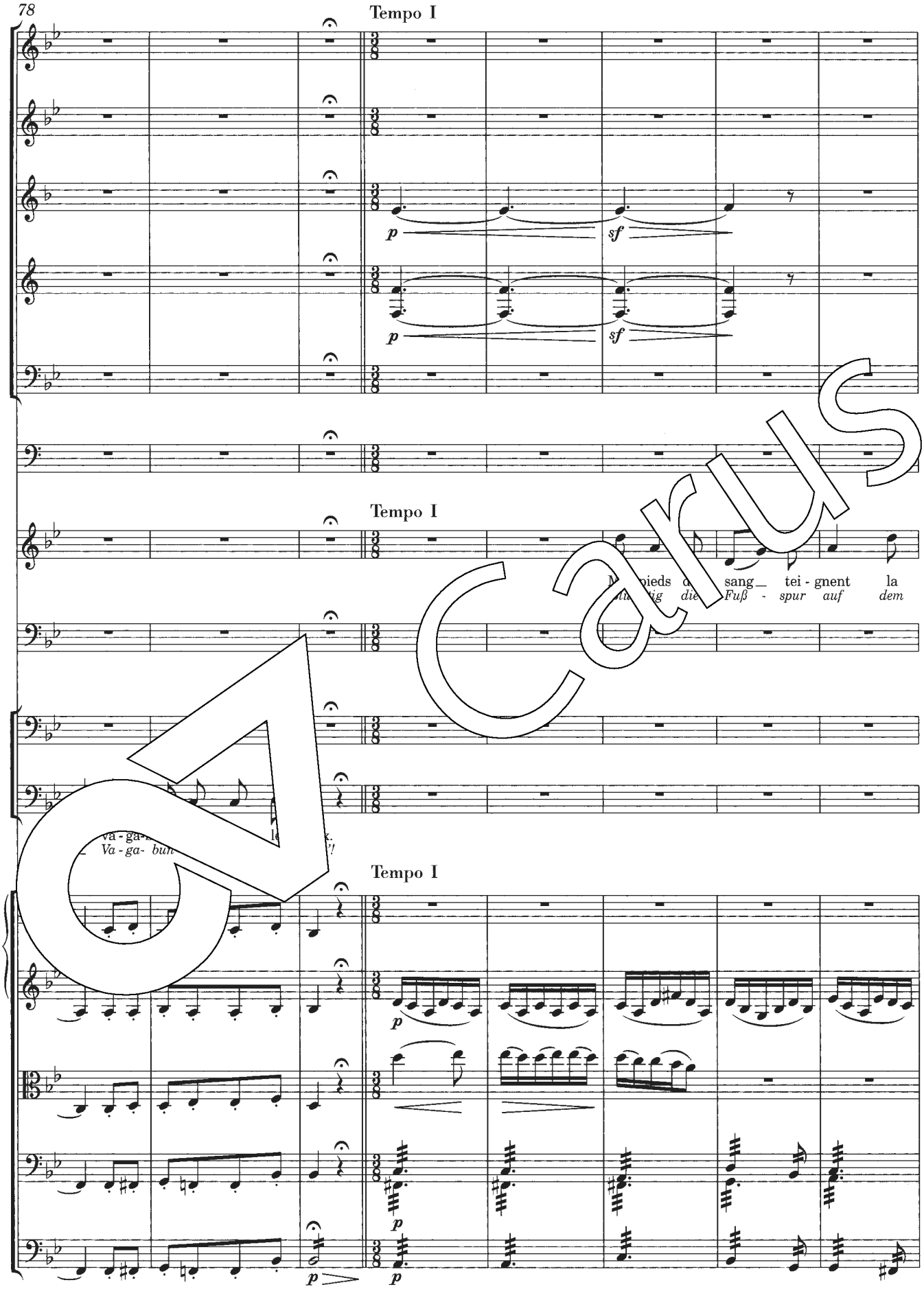
Carus


58
cresc.
cresc.
p
cresc.
soit ac-cor - mère, à l'en - t. Hé - las! de la Ju - dé - e
schen-ket si - Mut-ter, dem Seht doch! Weit von Ju - dä - a
p
div.
p
div.
p
p cresc.
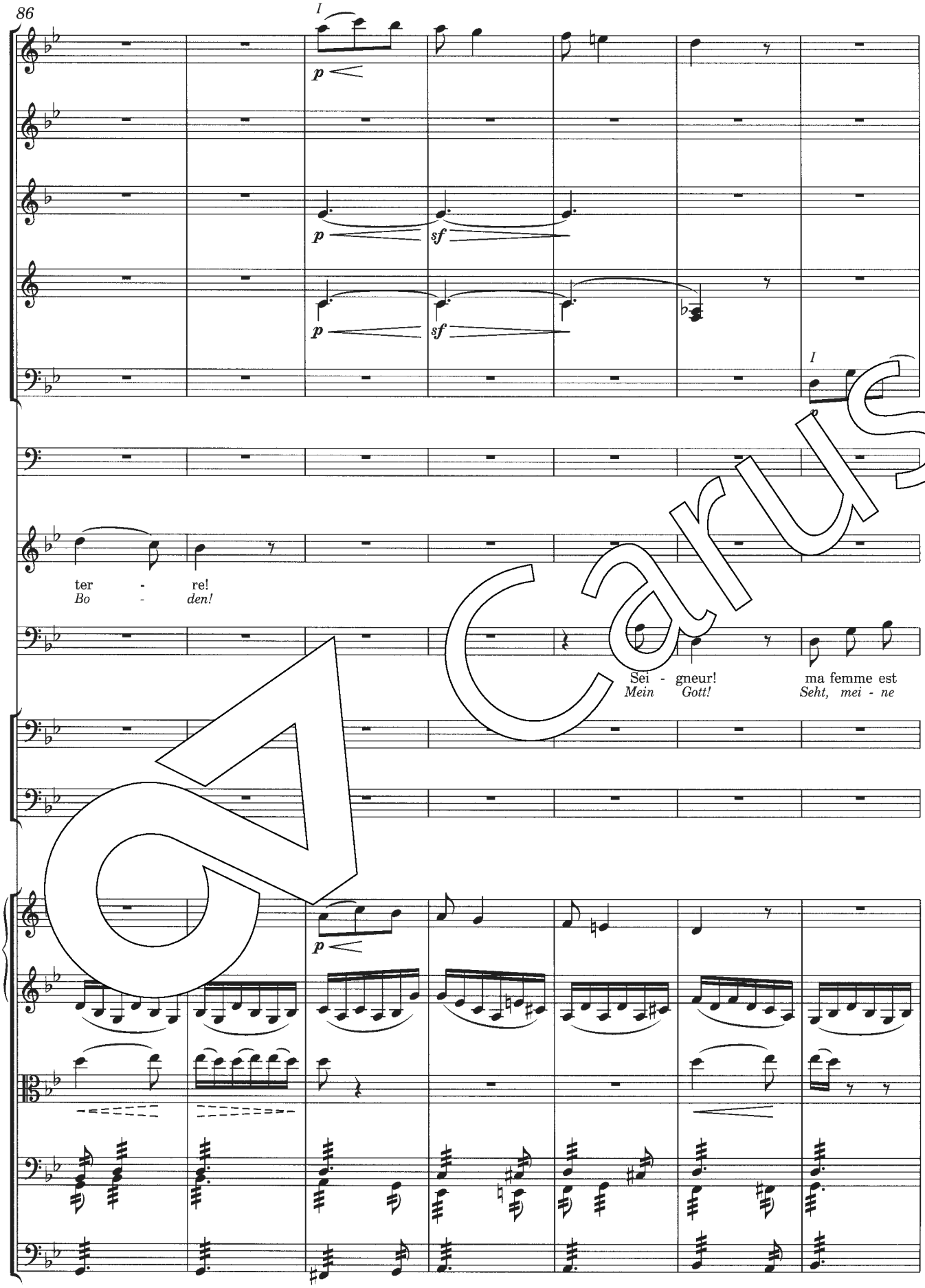
Carus


Allegro ♩ = 63
ff
f
Allegro ♩ = 63
Nous ar - ri-vons à pied
kom-men wir her zu
r - riè - re, vils Hé-breux!
r Ju - den, weg mit euch!
Les gens de Ro - me n'ont que fai - re De_
Das rö-misch Volk weiß sich zu schüt-zen vor_
Allegro
mf
double corde
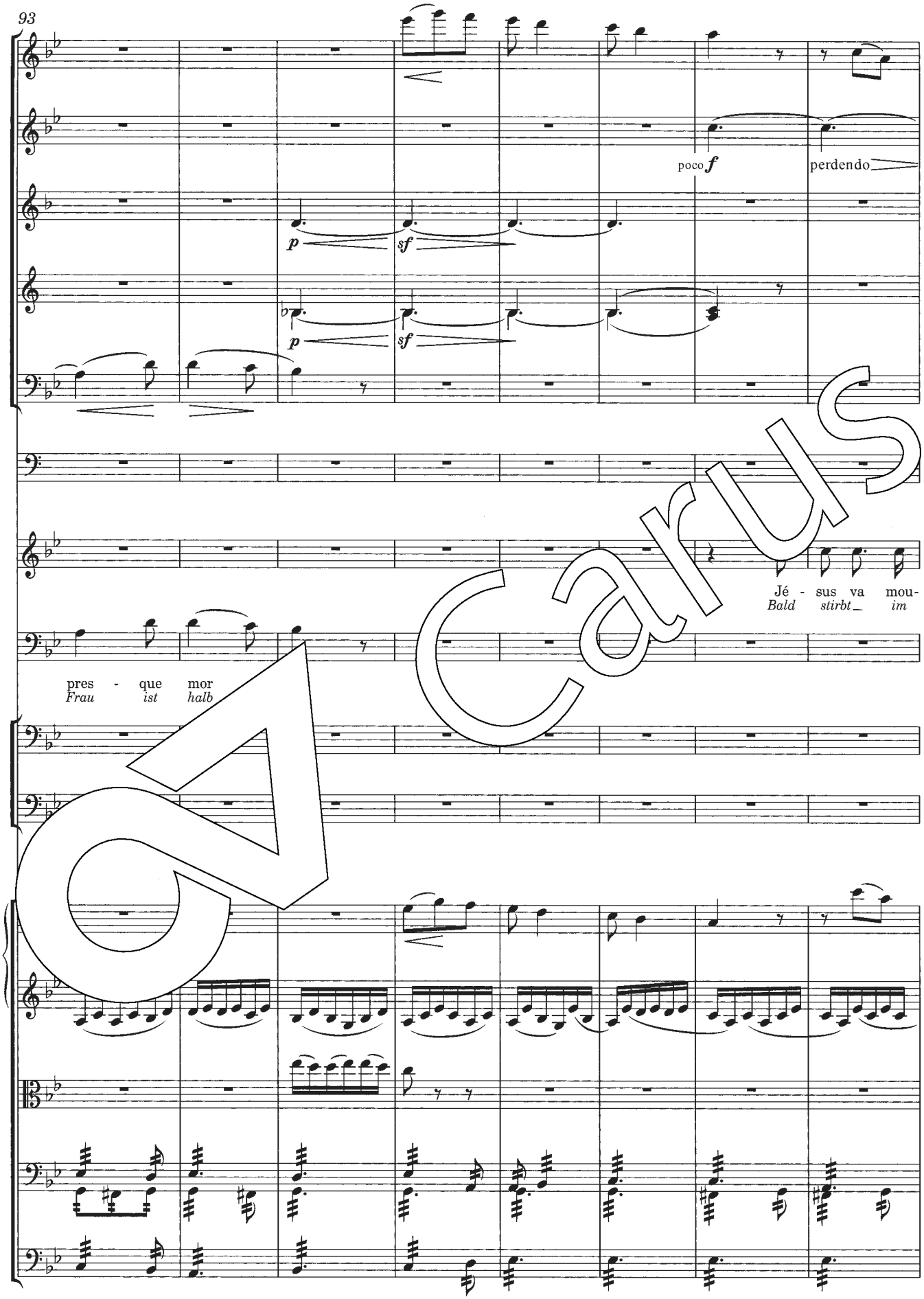
Carus
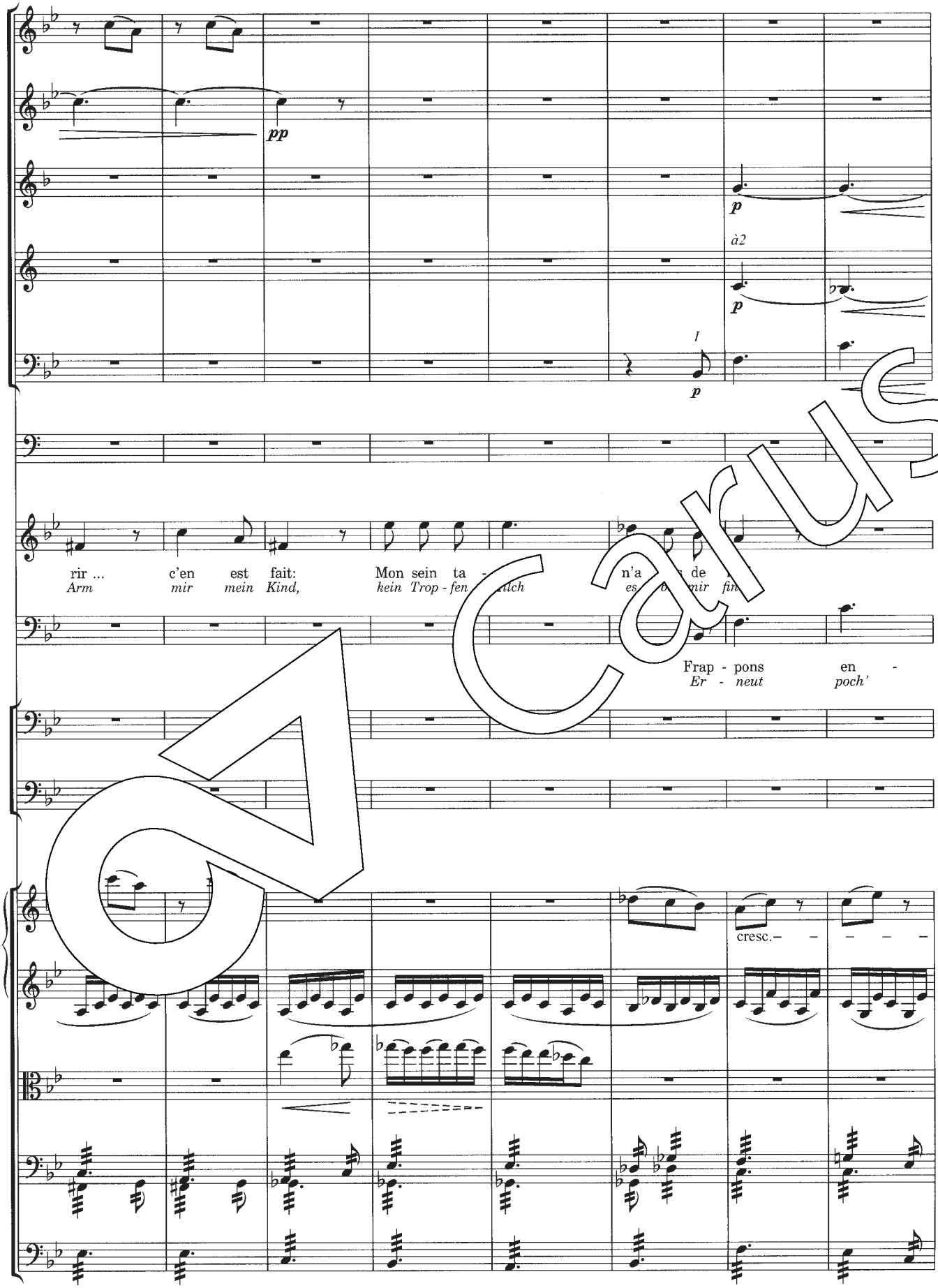


Carus


86
I
p
sf
ter - re!
Bo - den!
Sei - gneur!
Mein Gott!
ma femme est
Seht, mei - ne
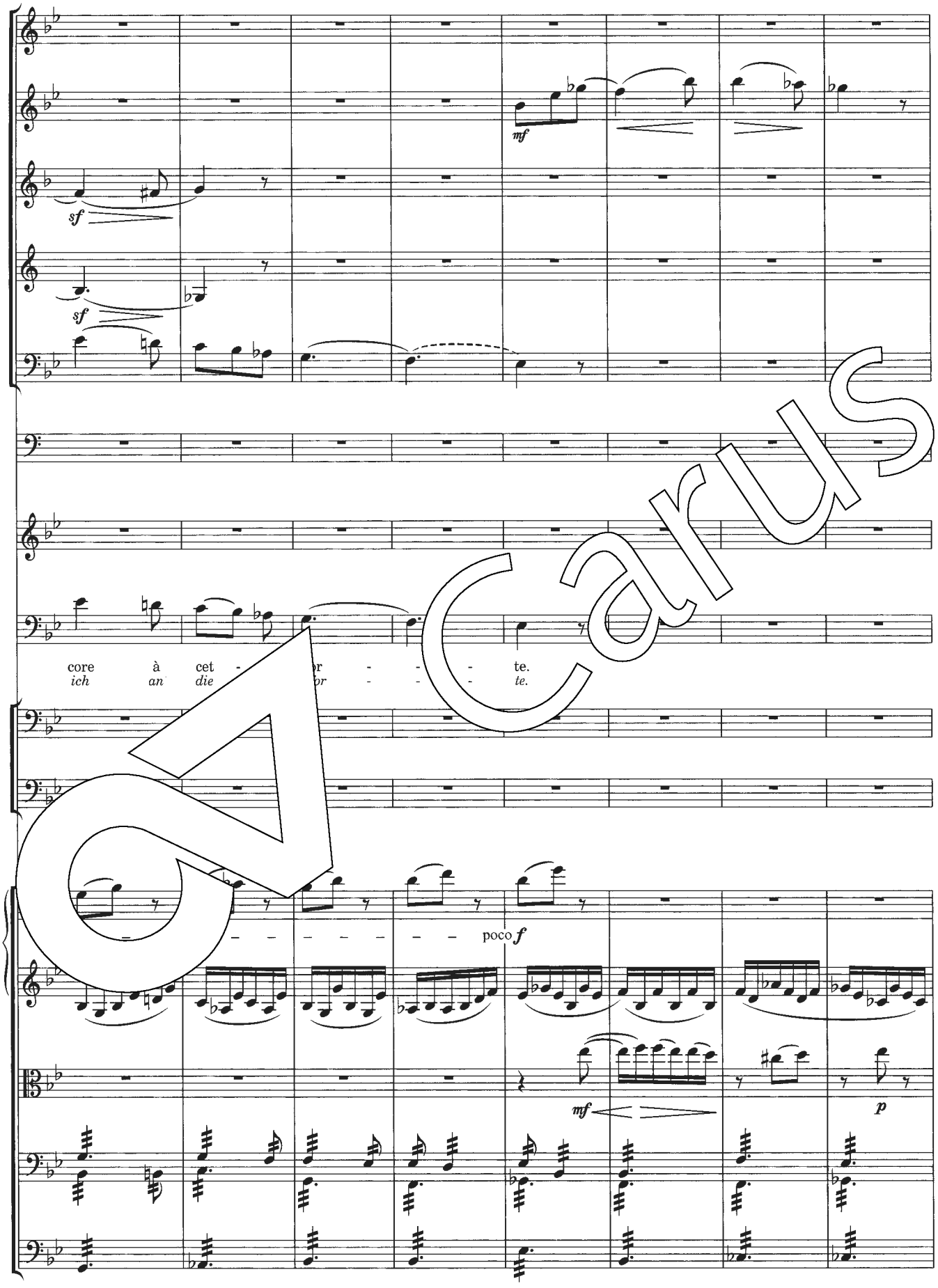
Carus


93
poco f
perdendo
p
sf
p
sf
Jé - sus va mou-
Bald stirbt im
pres - que mor
Frau ist halb
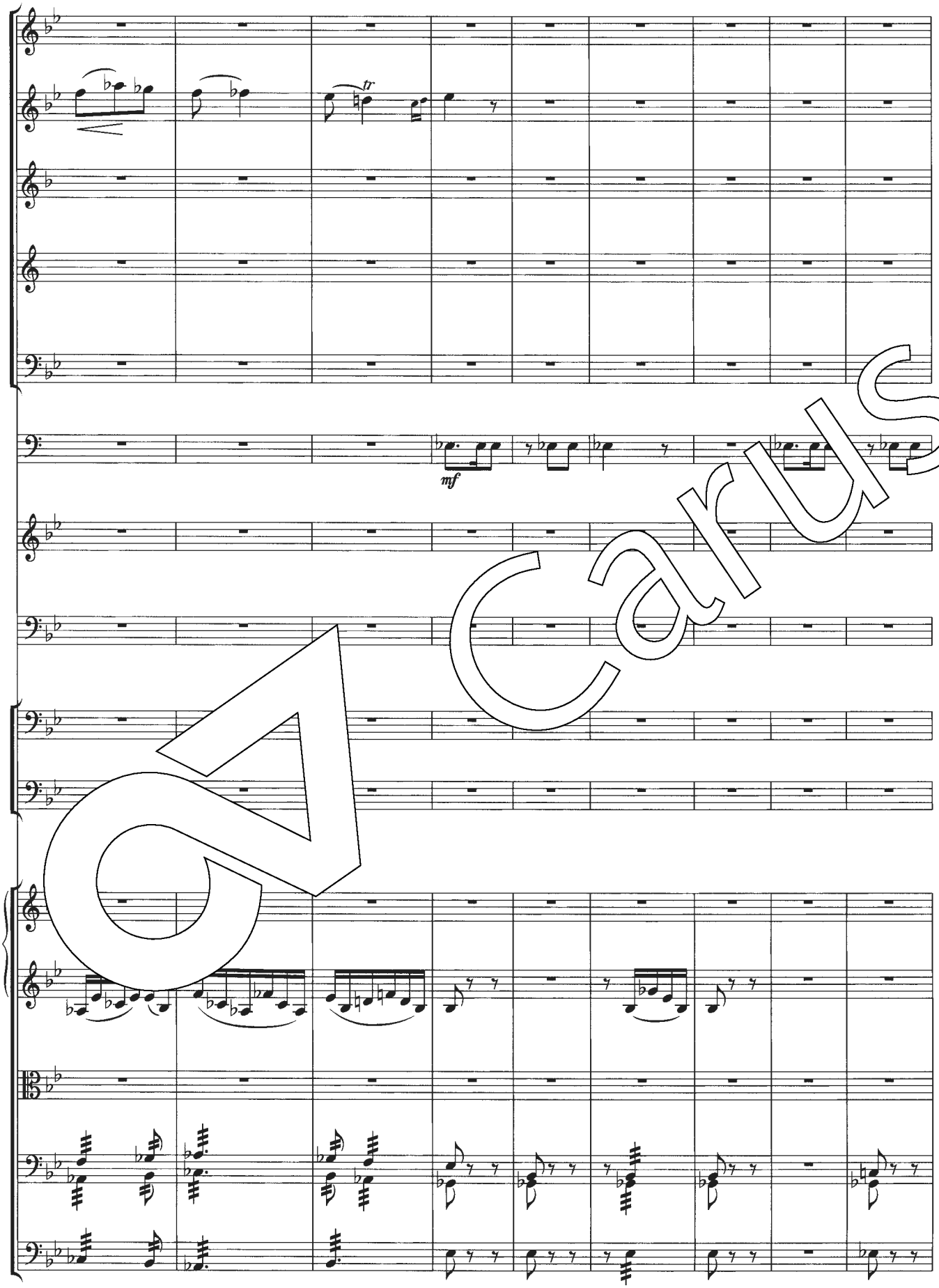
Carus


pp
p
à2
p
I
p
rir ... c'en est fait: Mon sein ta - n'a de
Arm mir mein Kind, kein Trop - fen Milch es mir
Frap - pons en -
Er - neut poch'
cresc.
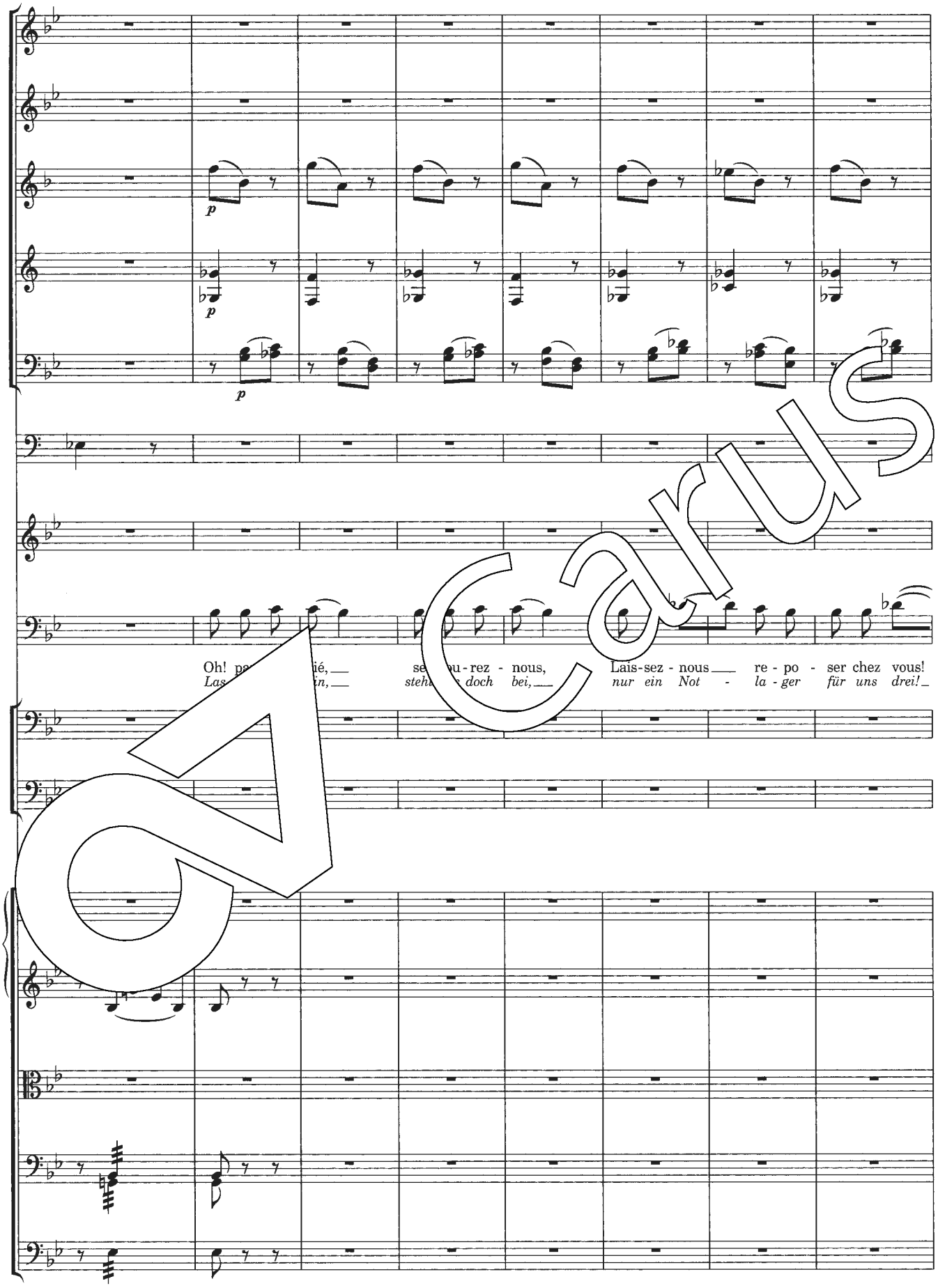
Carus
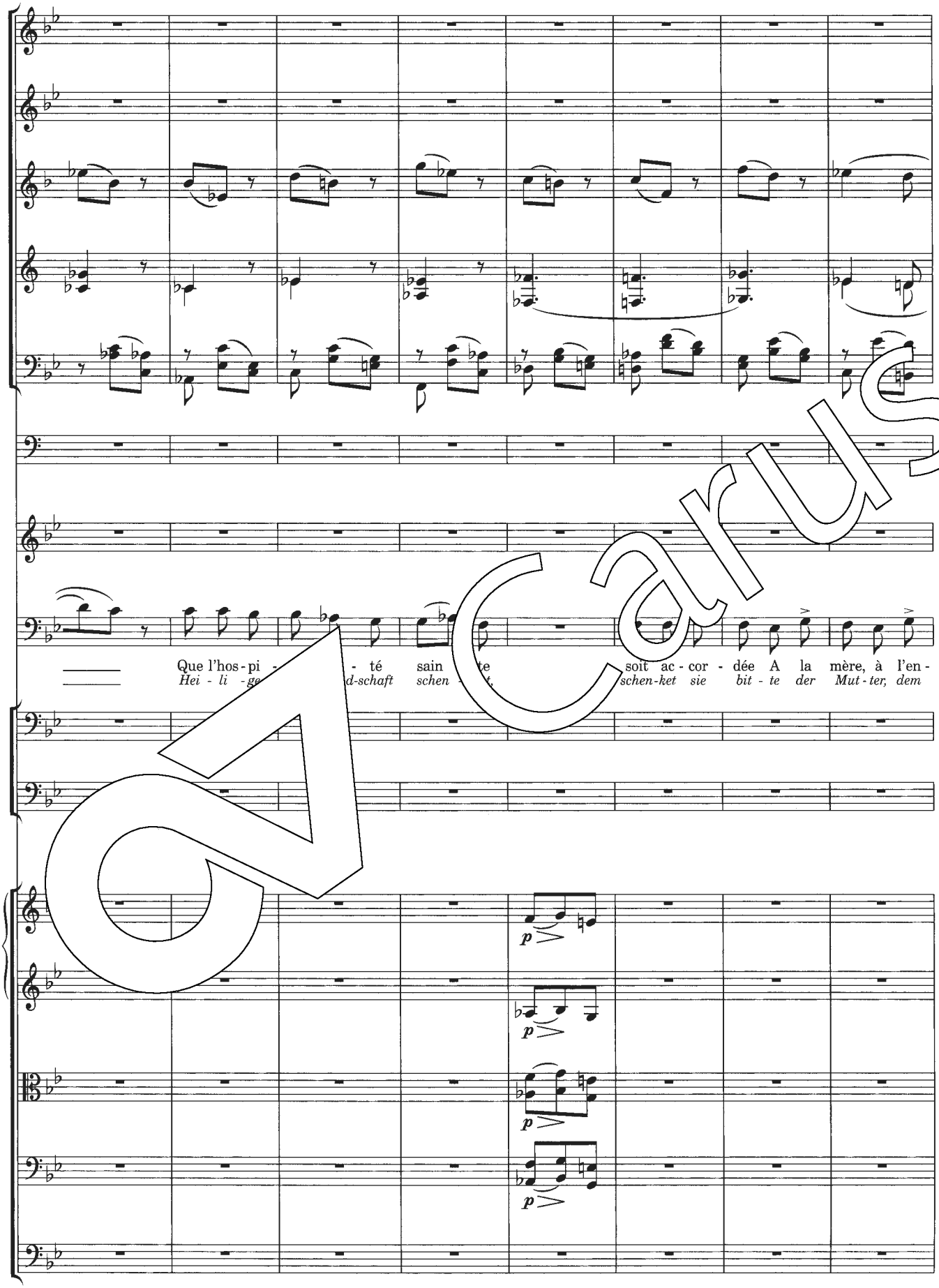


Carus
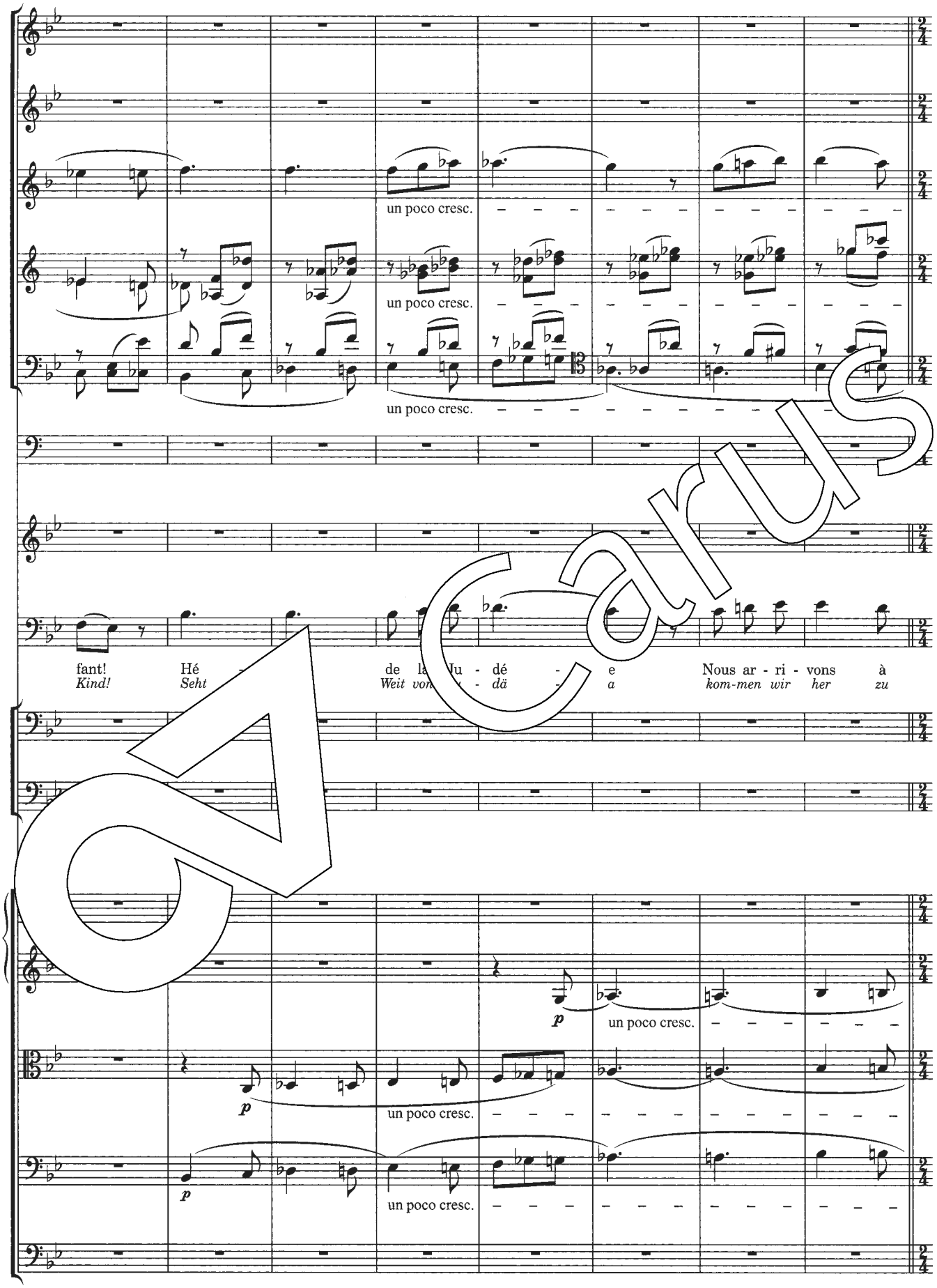


Carus


p
p
p
Oh! pa iié,
se ou - rez - nous,
Lais-sez - nous re - po - ser chez vous!
Las in,
steh doch bei,
nur ein Not - la - ger für uns drei!
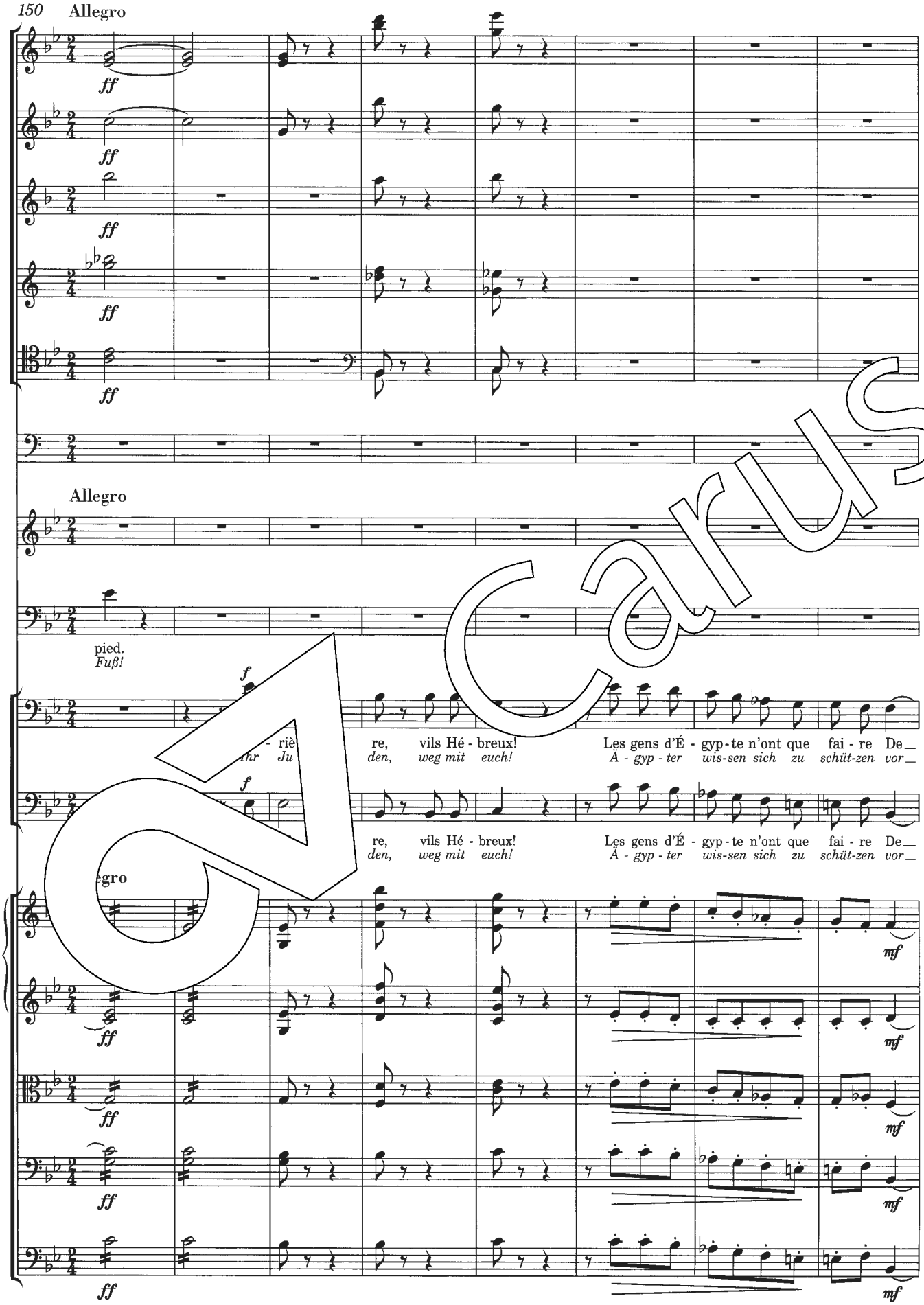
Carus


Que l'hos - pi - té sain te soit ac - cor - dée A la mère, à l'en -
Hei - li - ge - d-schaft schen - t, schen-ket sie bit - te der Mut - ter, dem
p
p
p
p
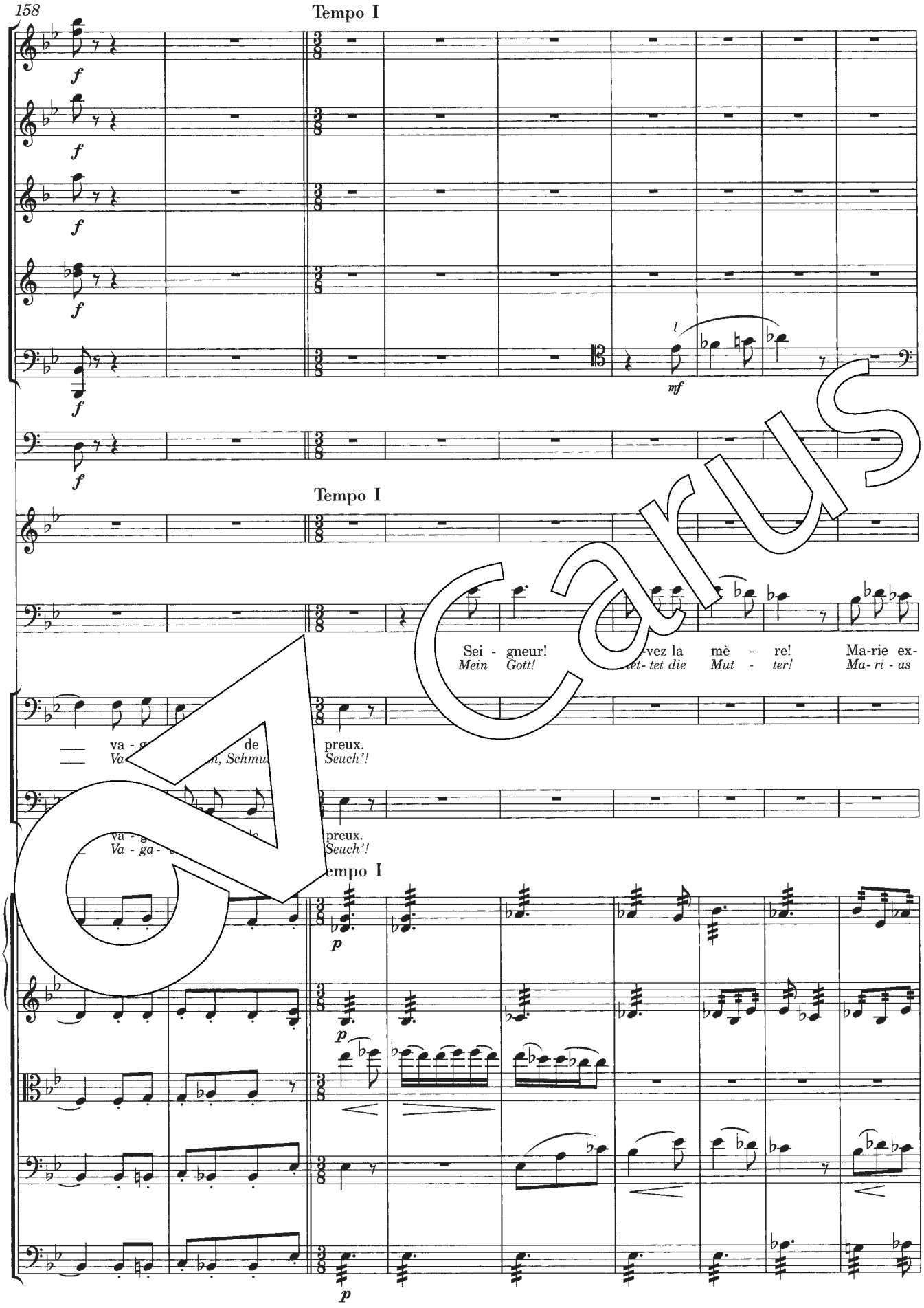
Carus


un poco cresc.
un poco cresc.
un poco cresc.
fant! Hé de la Ju - dé - e Nous ar - ri - vons à
Kind! Seht Weit von - dä - a kom-men wir her zu
p
un poco cresc.
p
un poco cresc.
p
un poco cresc.
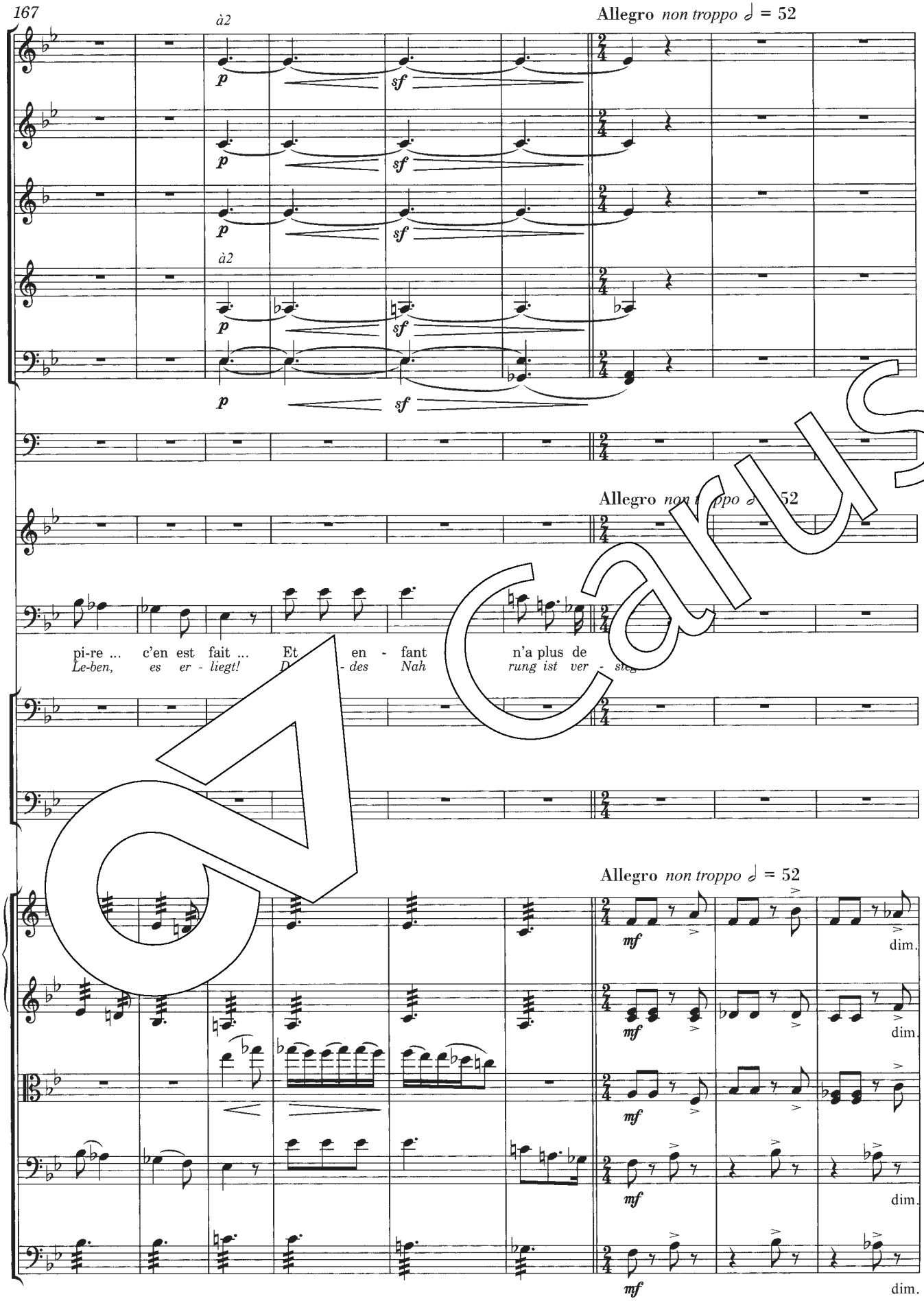
Carus


150 Allegro
ff
Allegro
pied.
Fuß!
f
re, vils Hé - breux! Les gens d'É - gyp - te n'ont que fai - re De_
den, weg mit euch! Á - gyp - ter wis-sen sich zu schüt-zen vor_
mf
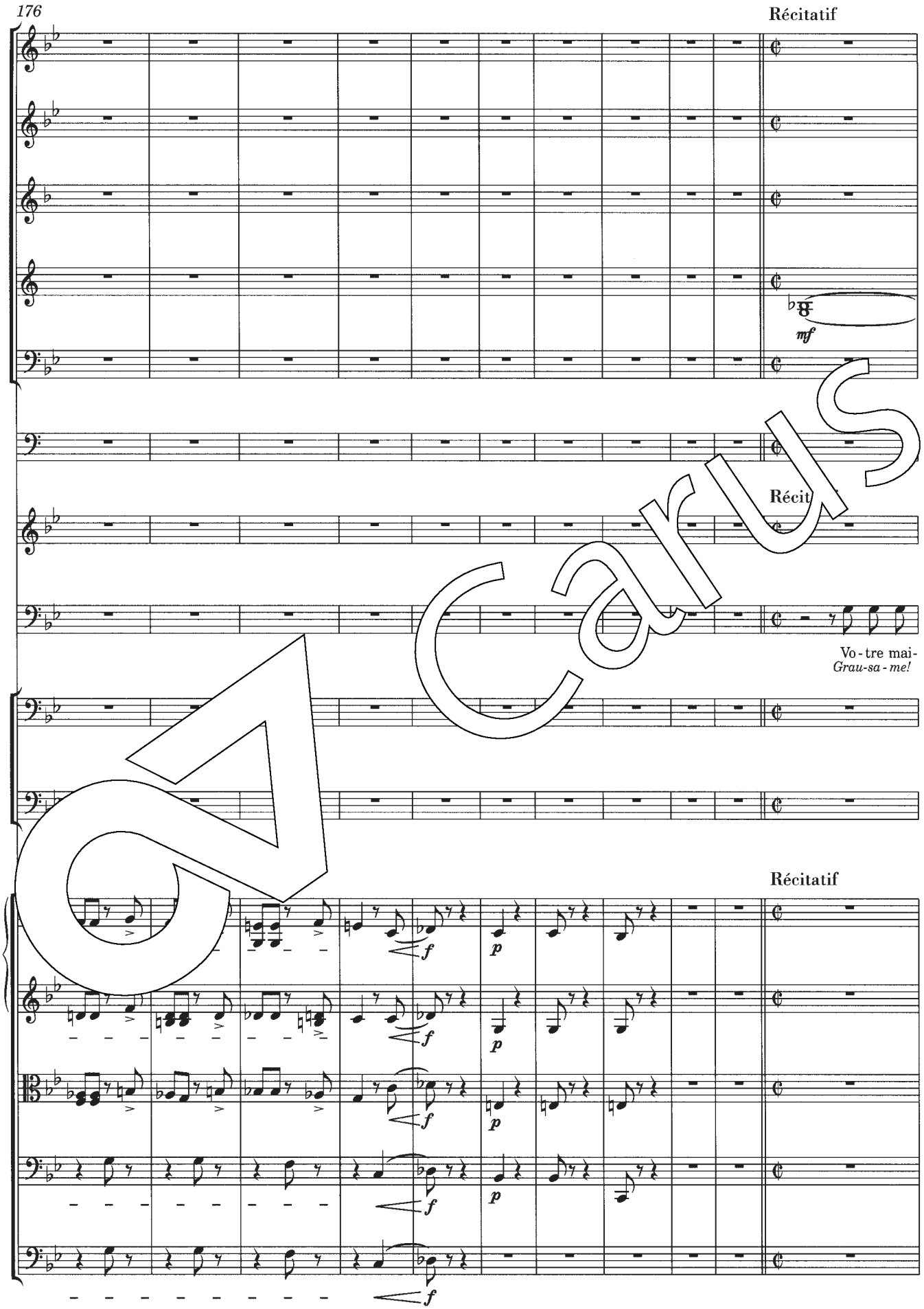
Carus


Tempo I
f
mf
I
Tempo I
Sei - gneur!
Mein Gott!
mè - re!
Mut - ter!
Ma-rie ex-
Ma- ri - as
preux.
Seuch'!
Tempo I
p
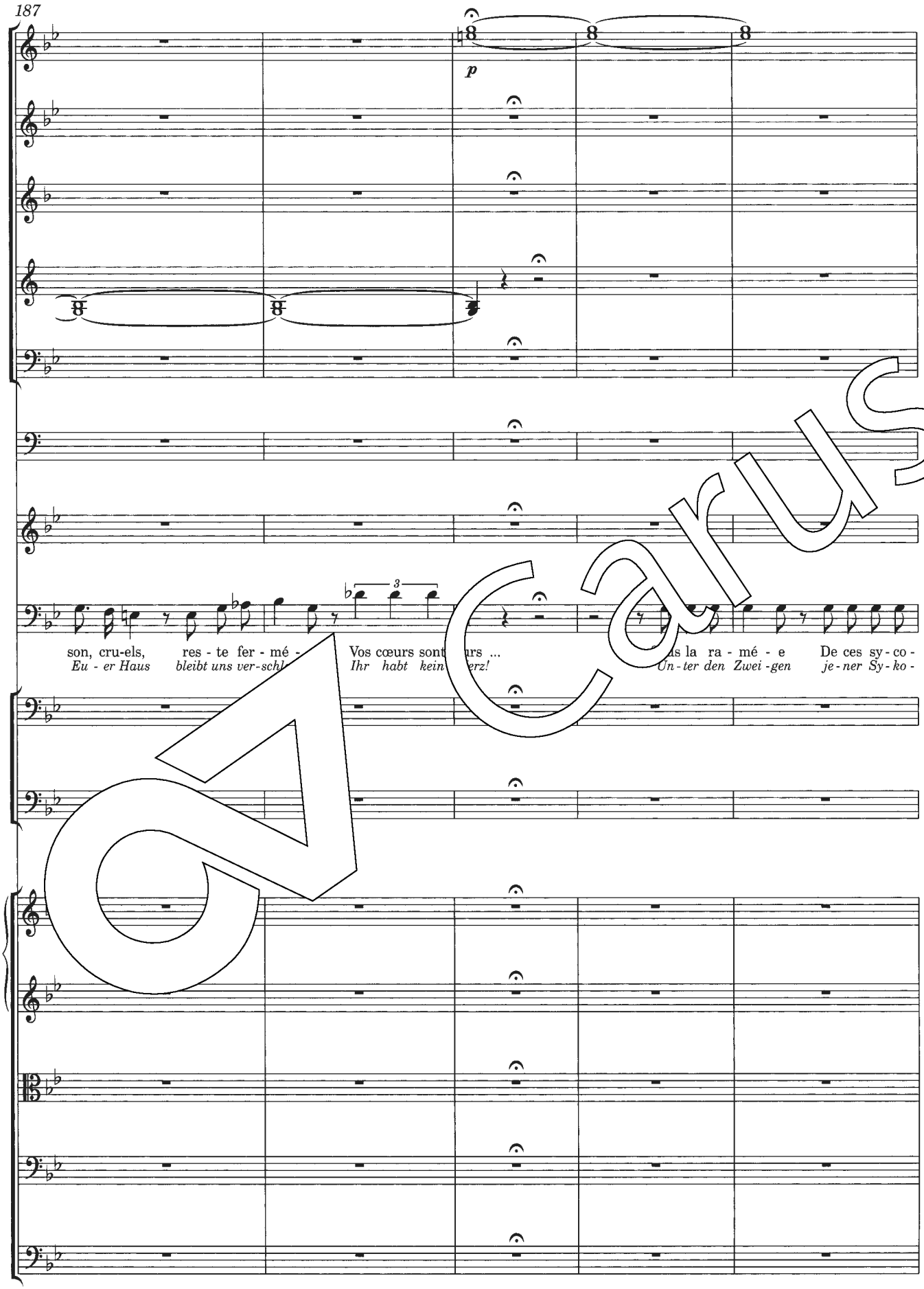
Carus


à2
Allegro non troppo ♩ = 52
p
sf
à2
p
sf
Allegro non troppo ♩ = 52
pi-re ... c'en est fait ... Et en - fant n'a plus de
Le-ben, es er - liegt! D - des Nah rung ist ver - steg
Allegro non troppo ♩ = 52
mf
dim.
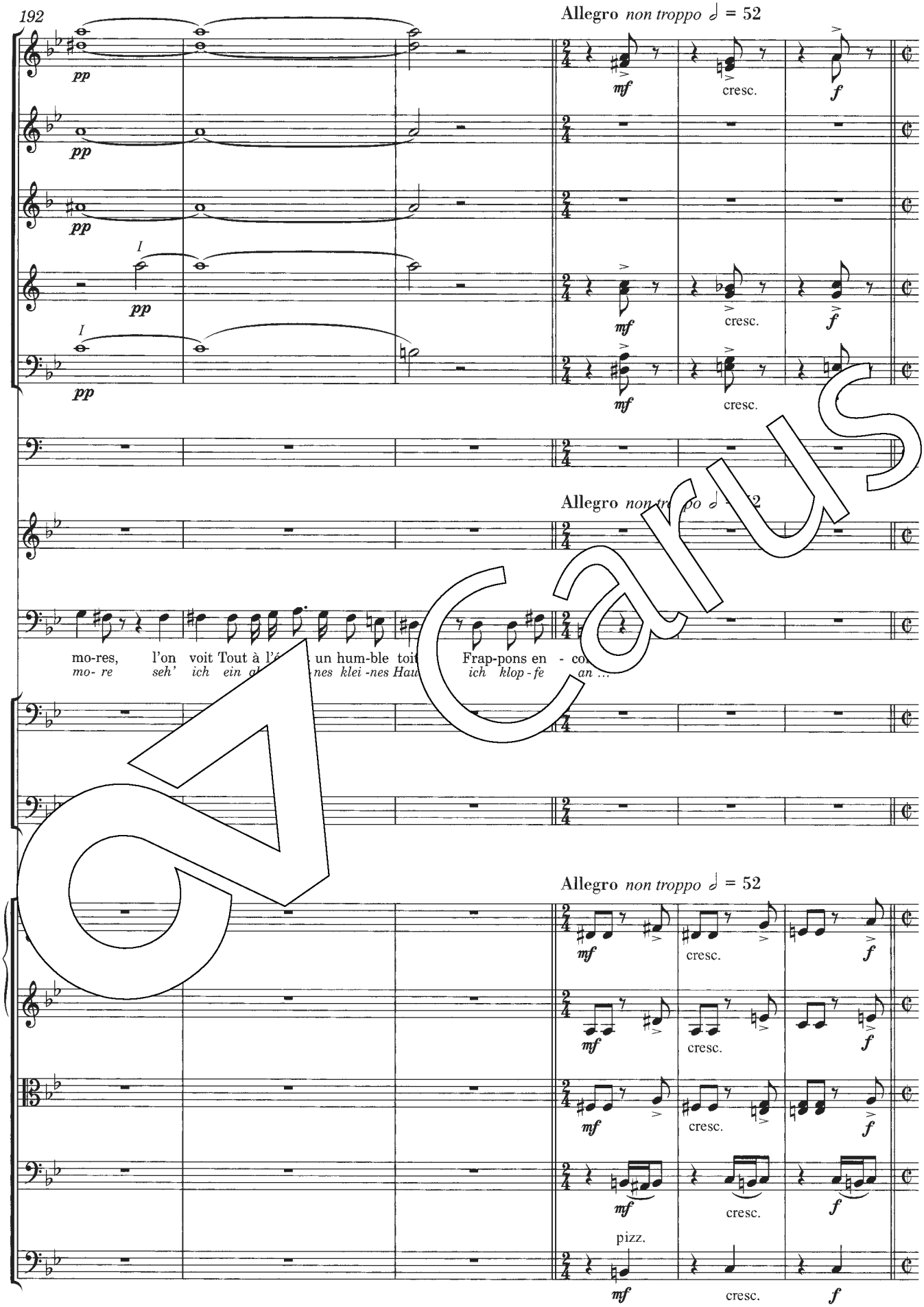
Carus
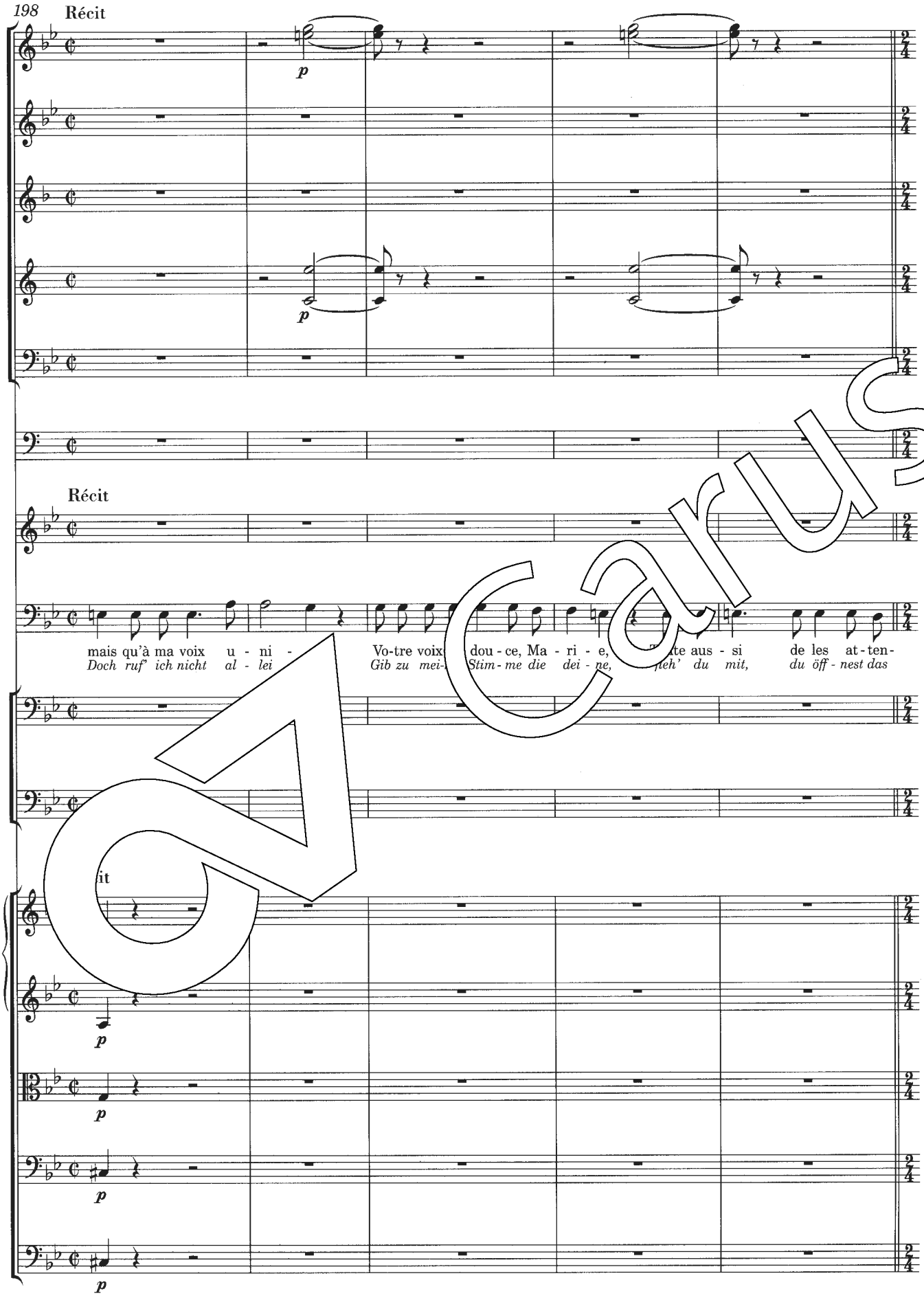


Carus


187
p
3
son, cru-els, res - te fer - mé -
Eu - er Haus bleibt uns ver-schl
Vos cœurs sont urs ...
Ihr habt kein erz!
s la ra - mé - e
Un - ter den Zwei -gen
De ces sy - co -
je - ner Sy - ko -
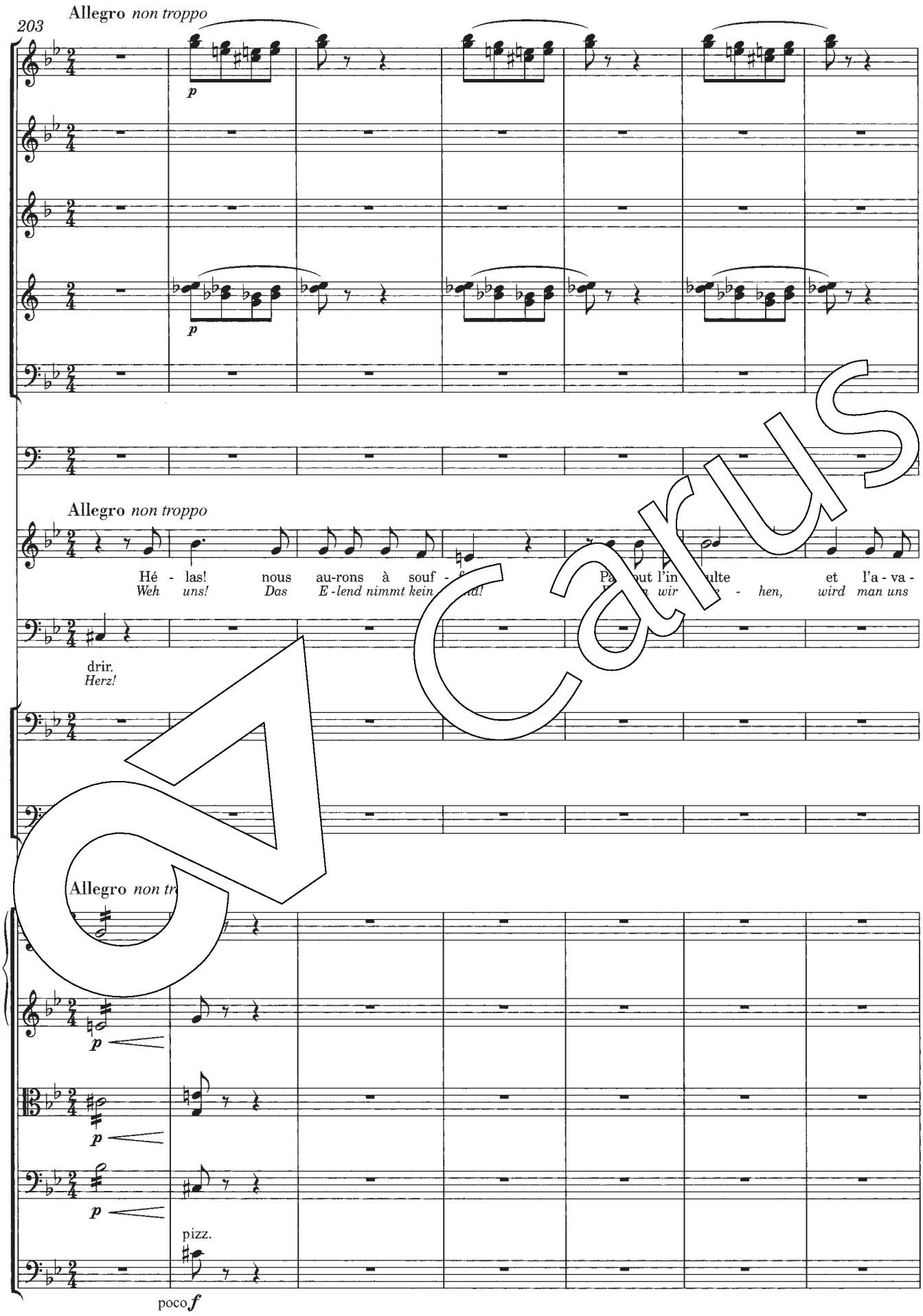
Carus


Allegro non troppo ♩ = 52
pp
mf
cresc.
f
I
mo-res, l'on voit Tout à l'é un hum-ble toit
mo- re seh' ich ein a nes klei -nes Hau
Frap-pons en - co
ich klop - fe an ...
pizz.
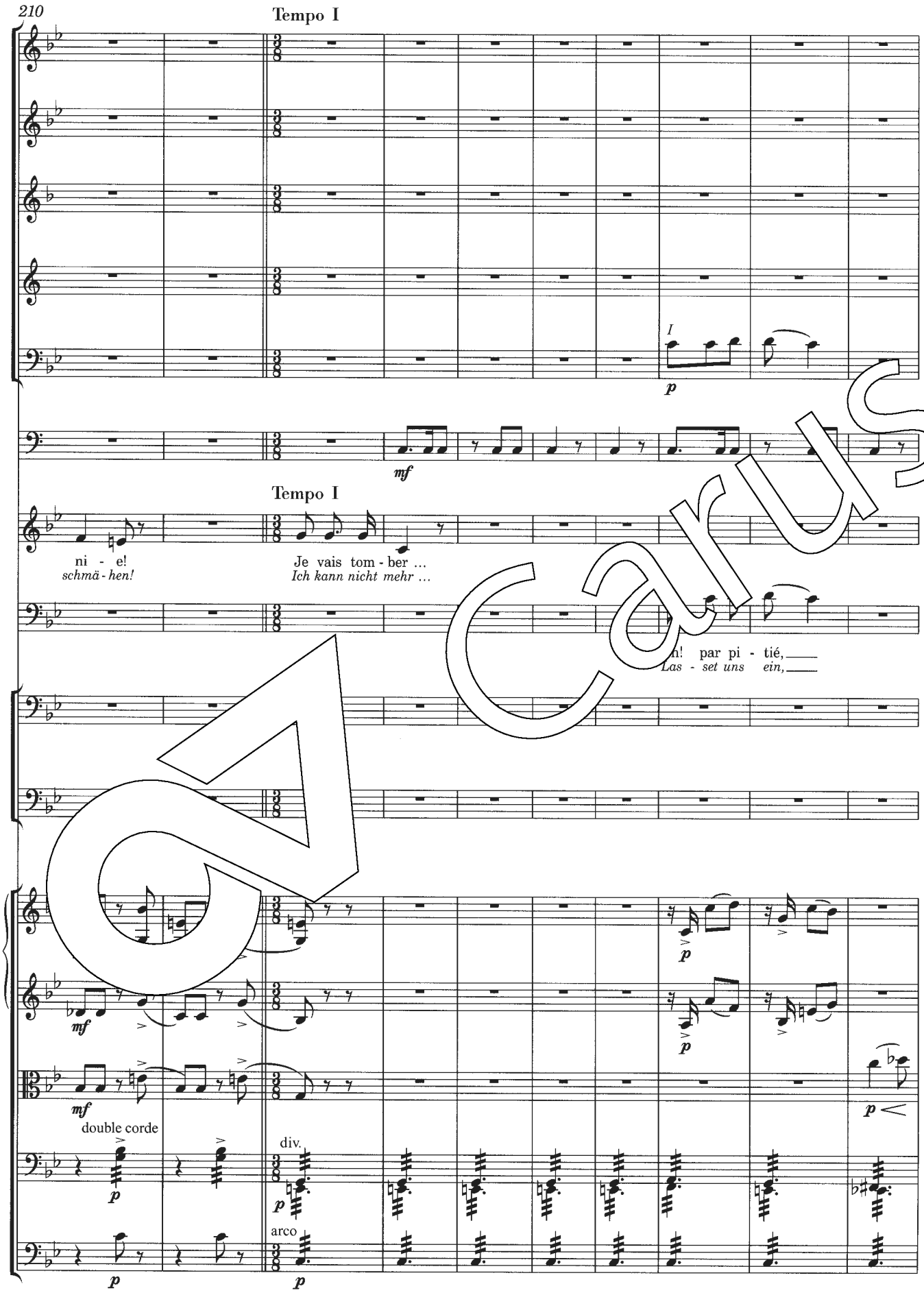
Carus


198
Récit
p
p
Récit
mais qu'à ma voix u - ni -
Doch ruf' ich nicht al - lei
Vo-tre voix dou - ce, Ma - ri - e,
Gib zu mei- Stim - me die dei - ne,
te aus - si
leh' du mit,
de les at - ten-
du öff - nest das
it
p
p
p
p
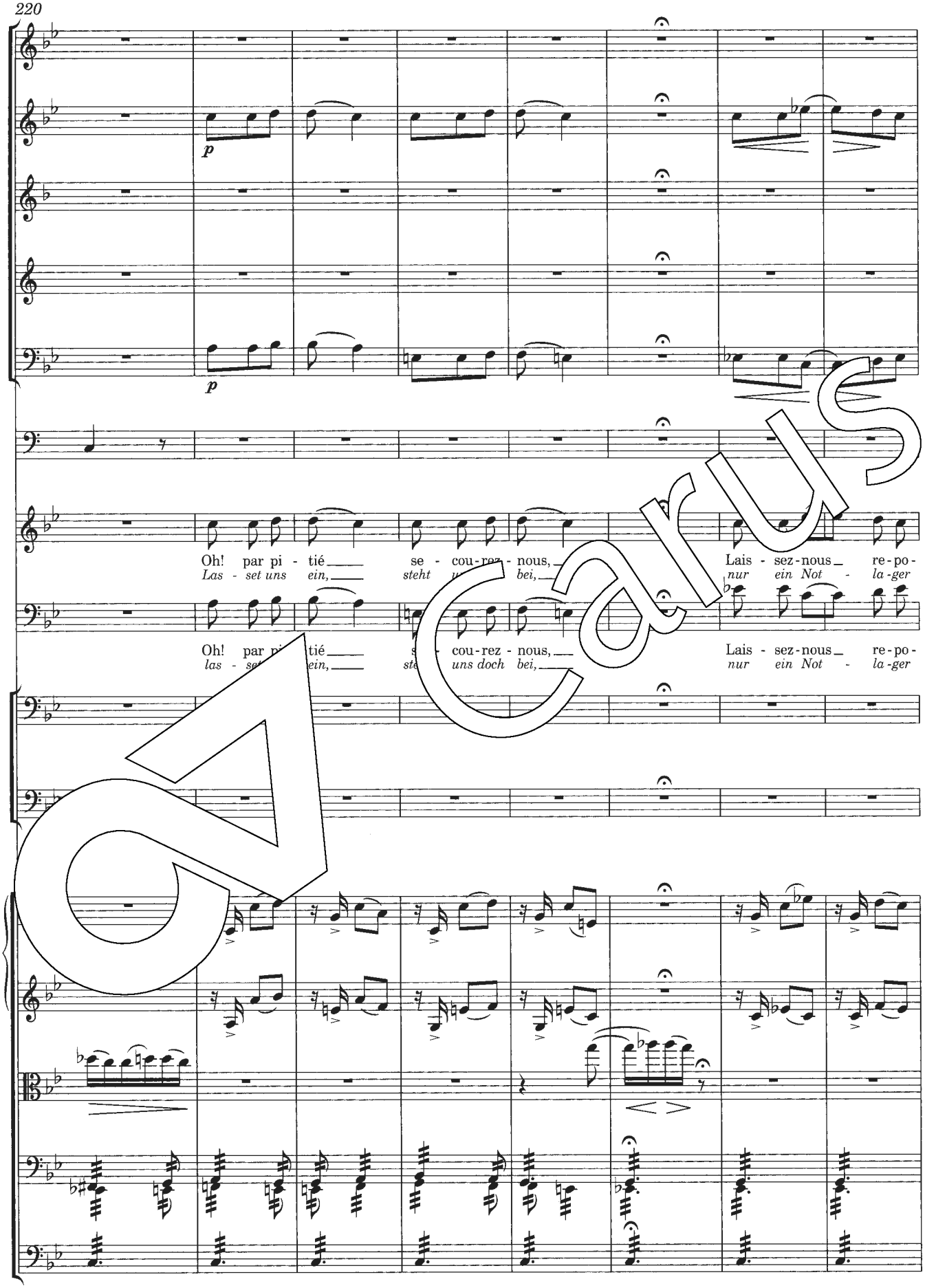
Carus


203
Allegro non troppo
p
p
Allegro non troppo
Hé - las! nous au-rons à souf - f
Weh uns! Das E-lend nimmt kein
Pa ut l'in ulte et l'a - va -
wir hen, wird man uns
drir.
Herz!
Allegro non tr
p
p
p
pizz.
poco f
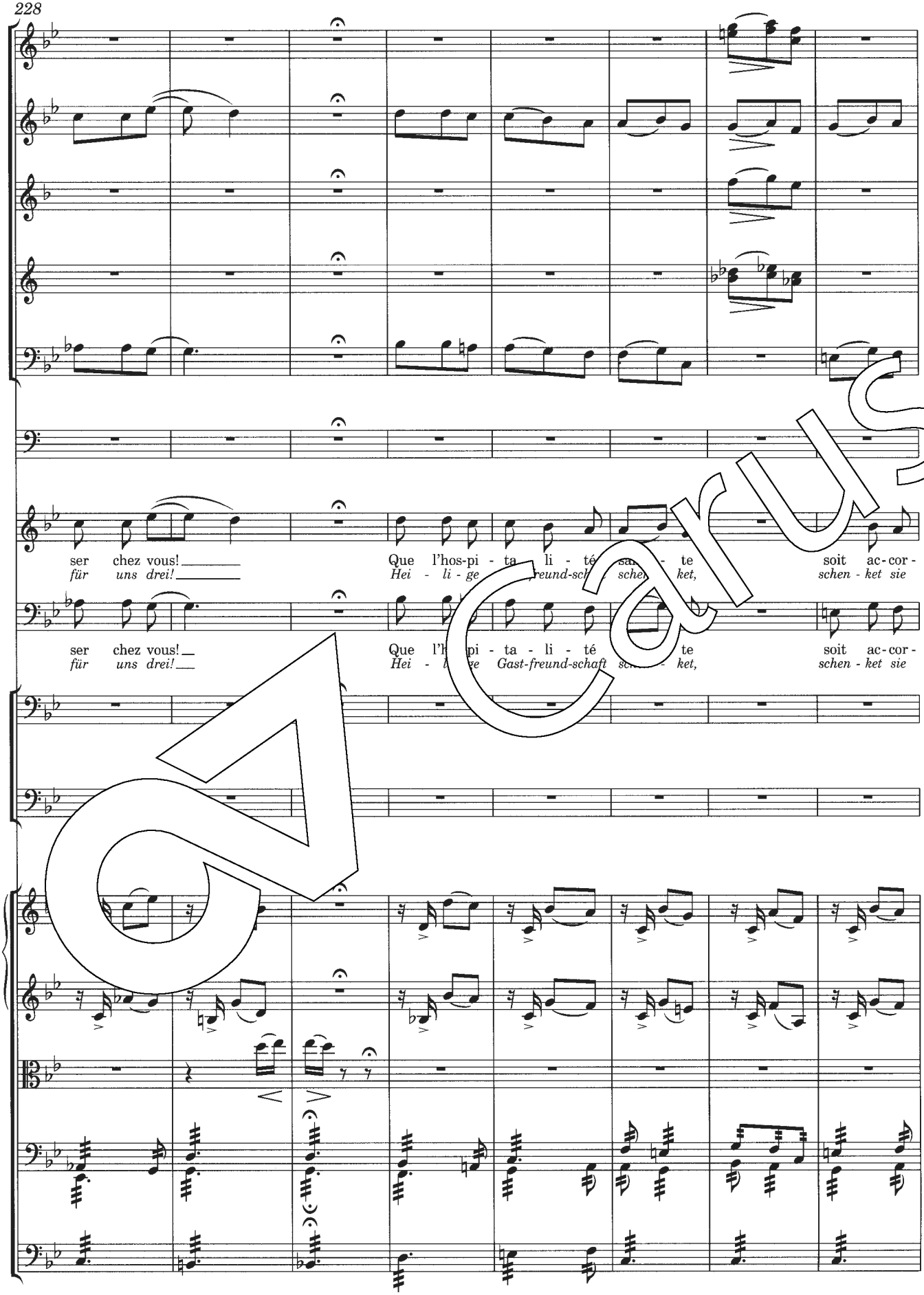
Carus


210
Tempo I
I
p
mf
Tempo I
ni - e!
schmä - hen!
Je vais tom - ber ...
Ich kann nicht mehr ...
n! par pi - tié,
Las - set uns ein,
p
mf
mf
double corde
p
div.
p
arco
p
p
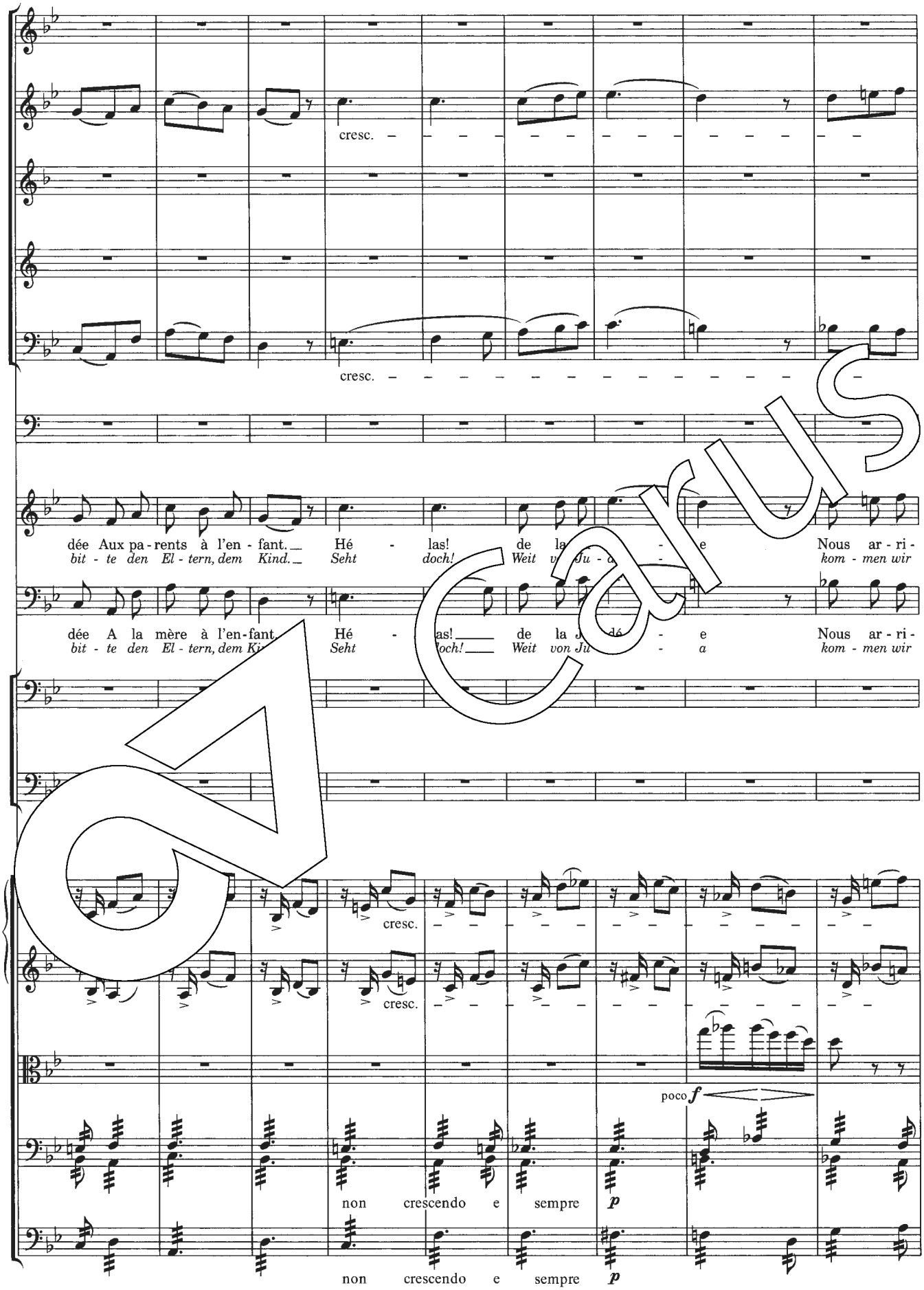
Carus


p
p
Oh! par pi - tié se - cou-rez - nous, Lais - sez-nous re-po-
Las - set uns ein, steht bei, nur ein Not - la-ger
Oh! par pi tié s - cou-rez - nous, Lais - sez-nous re-po-
las - set ein, ste uns doch bei, nur ein Not - la-ger
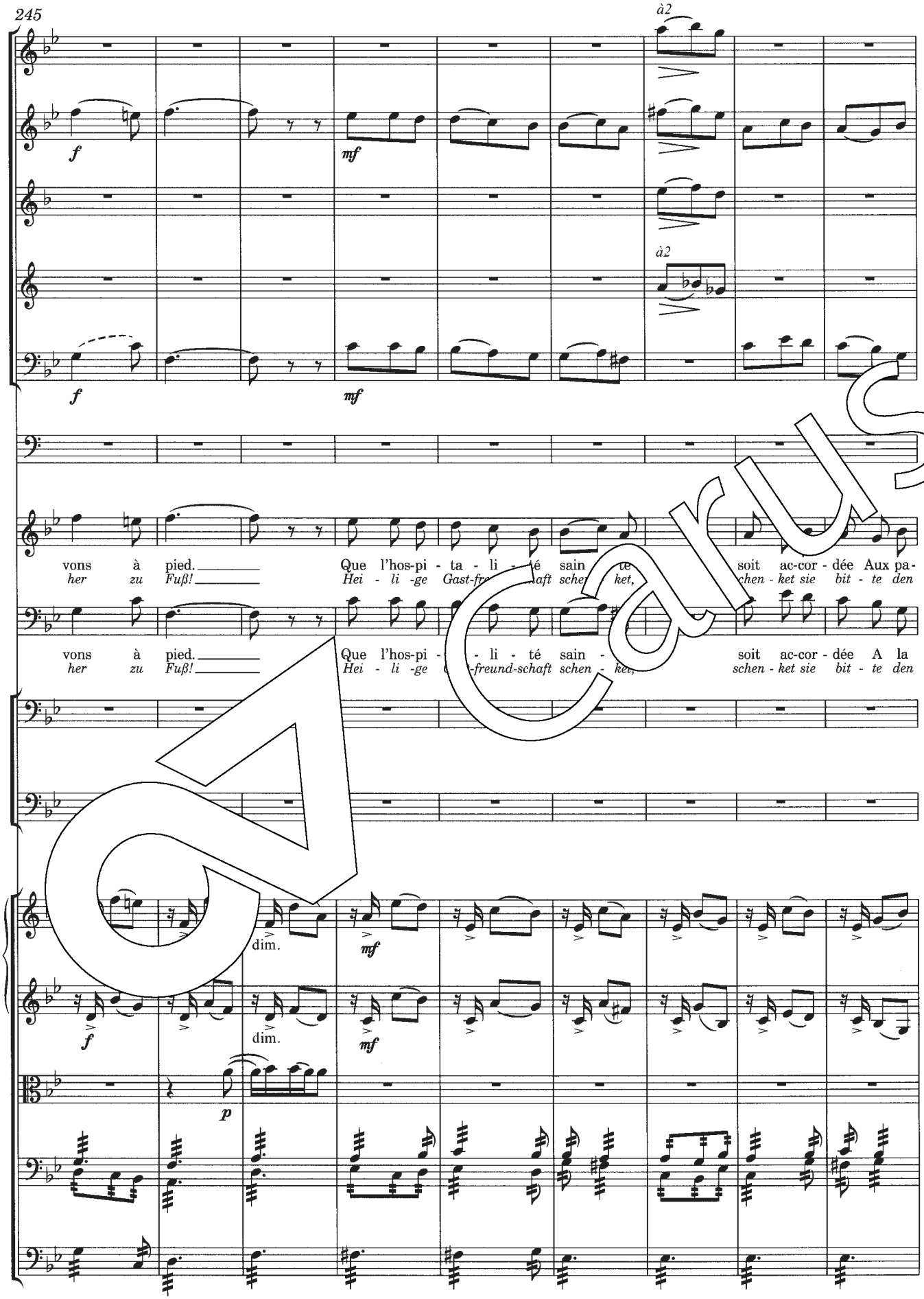
Carus


ser chez vous!
Que l'hos-pi - ta - li - té
soit ac-cor -
für uns drei!
Hei - li - ge
schen - ket sie
ser chez vous!
Que l'hos-pi - ta - li - té
soit ac-cor -
für uns drei!
Hei - li - ge
schen - ket sie
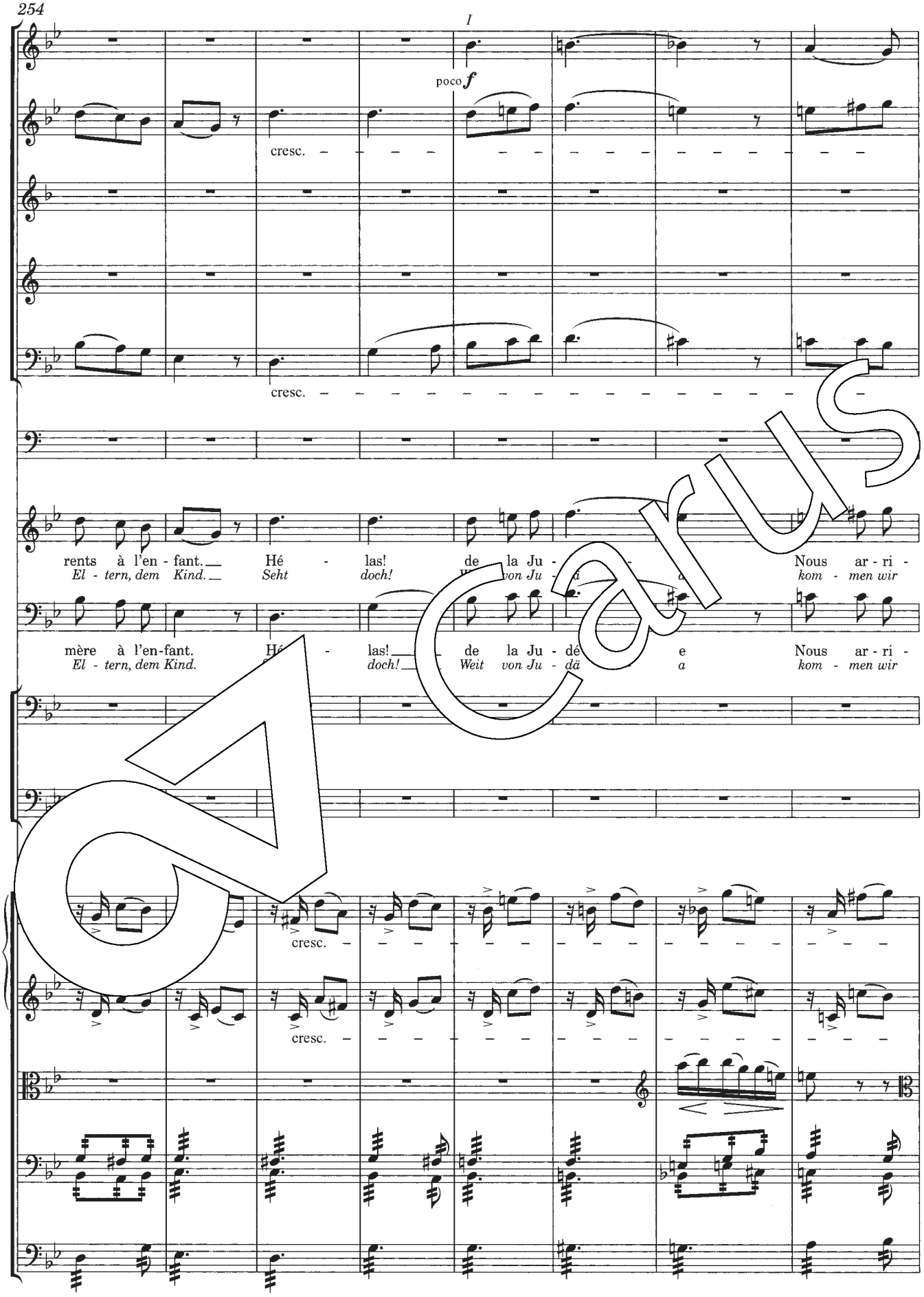
Carus


cresc.
cresc.
dée Aux pa - rents à l'en - fant. Hé - las! de la - e Nous ar - ri -
bit - te den El - tern, dem Kind. Seht doch! Weit v Ju - - kom - men wir
dée A la mère à l'en-fant. Hé - as! de la J dé - e Nous ar - ri -
bit - te den El - tern, dem Ki Seht och! Weit von Ju - a kom - men wir
cresc.
cresc.
poco f
non crescendo e sempre p
non crescendo e sempre p
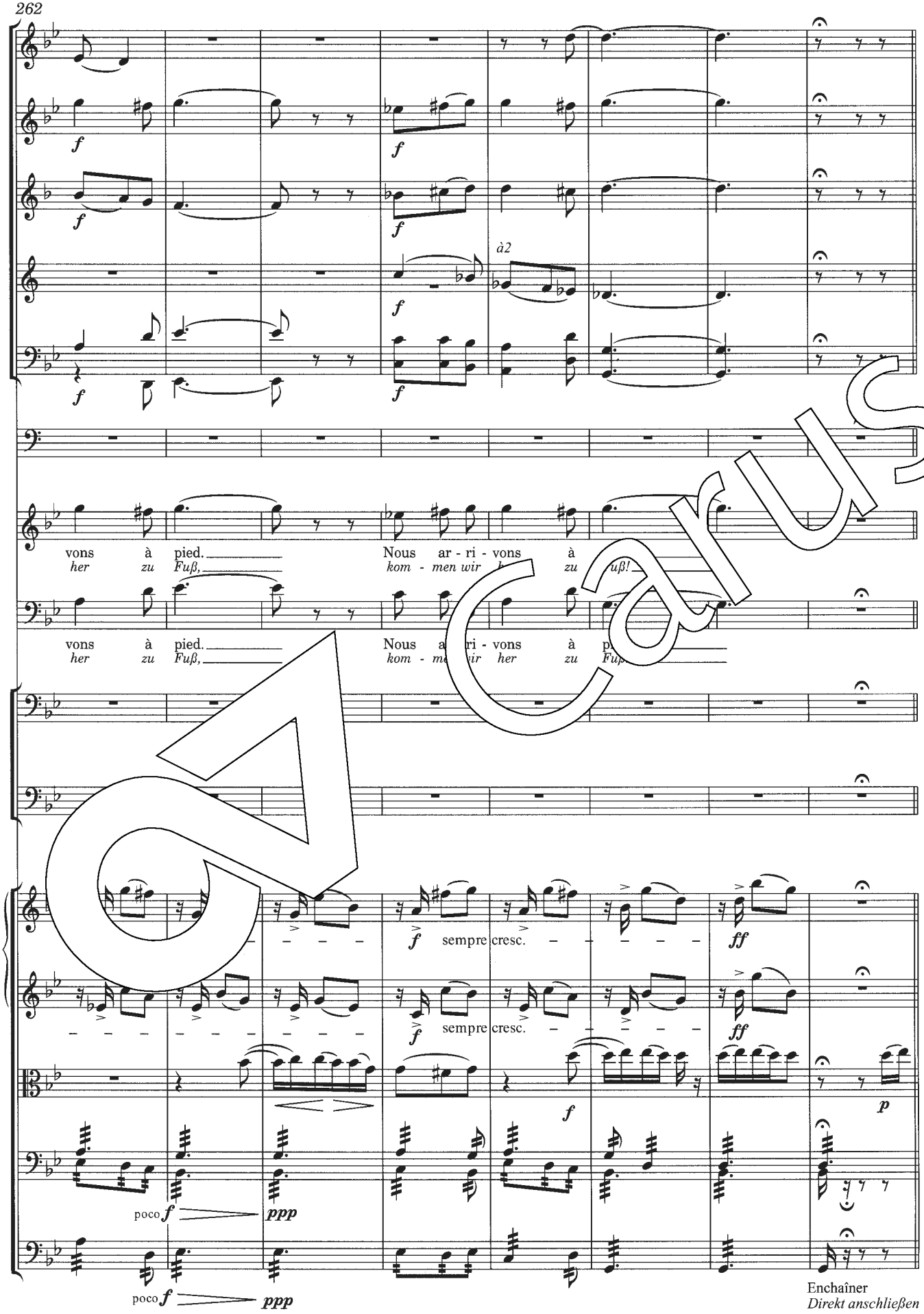
Carus


245
à2
f
mf
à2
f
mf
vons à pied.
her zu Fuß!
Que l'hos-pi - ta - li - té sain - te
Hei - li - ge Gast-freund-schaft schen - ket,
soit ac-cor - dée Aux pa-
chen - ket sie bit - te den
vons à pied.
her zu Fuß!
Que l'hos-pi - li - té sain -
Hei - li - ge -freund-schaft schen - ket,
soit ac-cor - dée A la
schen - ket sie bit - te den
dim.
mf
f
dim.
mf
p

Carus


I
poco f
cresc.
cresc.
rents à l'en - fant. Hé - las! de la Ju - Nous ar - ri -
El - tern, dem Kind. Seht doch! von Ju - kom - men wir
mère à l'en-fant. Hé - las! de la Ju - dé e Nous ar - ri -
El - tern, dem Kind. doch! Weit von Ju - dä a kom - men wir
cresc.
cresc.
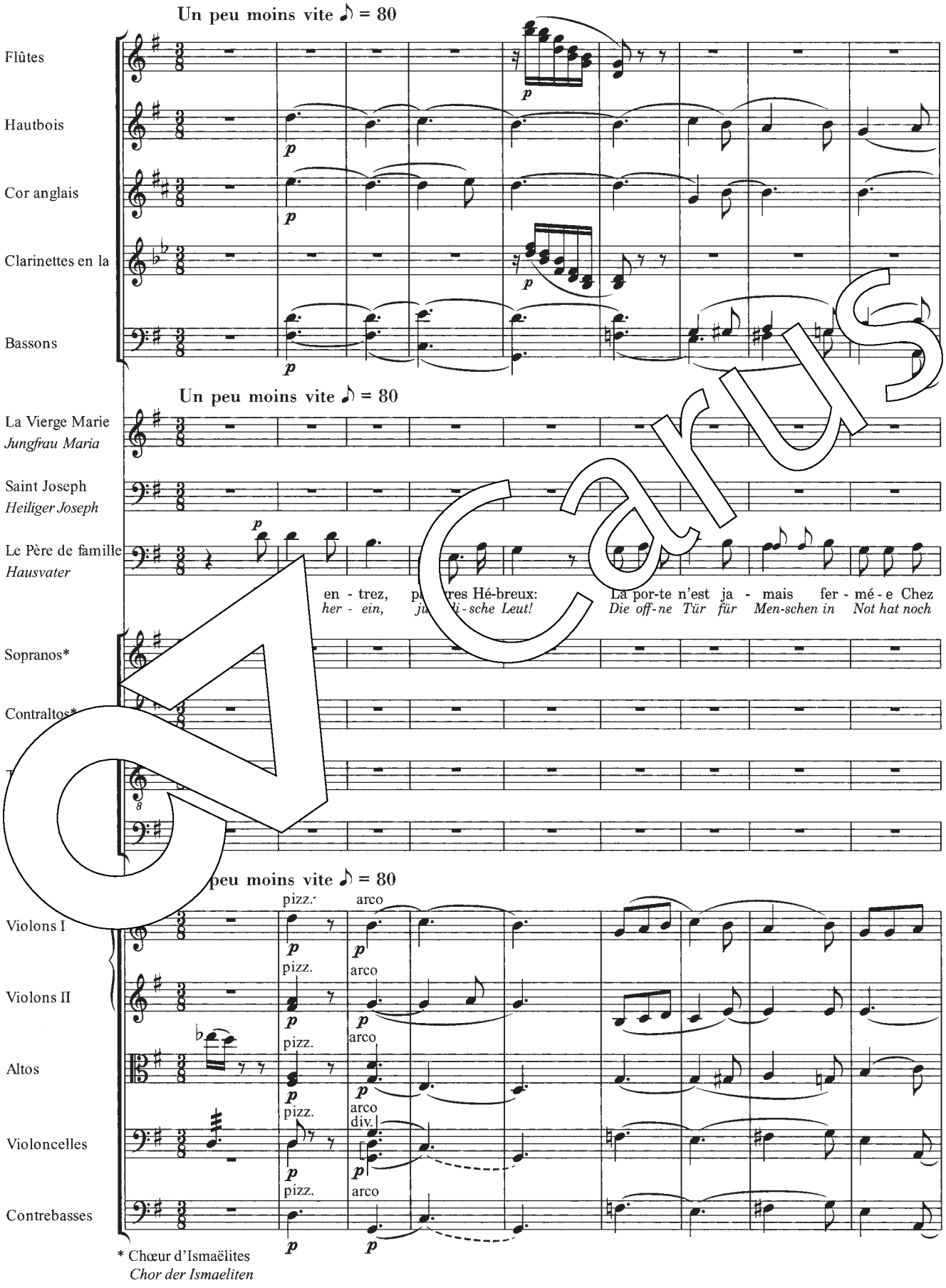
Carus


à2
vons à pied. Nous ar - ri - vons à
her zu Fuß, kom - men wir her zu uß!
vons à pied. Nous a ri - vons à p
her zu Fuß, kom - m ir her zu Fu
sempre cresc.
sempre cresc.
poco f ppp
poco f ppp
Enchaîner
Direkt anschließen

Carus

Scène 2

13. La Vierge Marie, Saint Joseph, Le Père de famille, Chœur d'Ismaëlites
Jungfrau Maria, Heiliger Joseph, Hausvater, Chor des Ismaeliten



Carus

Joseph et Marie entrent.
Joseph und Maria treten ein.

ritenuto

Le Père de famille

nous aux mal-heu-reux - vres Hé-breux: trez, n - trez, en - trez!
nie - mals uns ge - re - me He- brä - Her - ein, her - ein!

ritenuto

pizz.
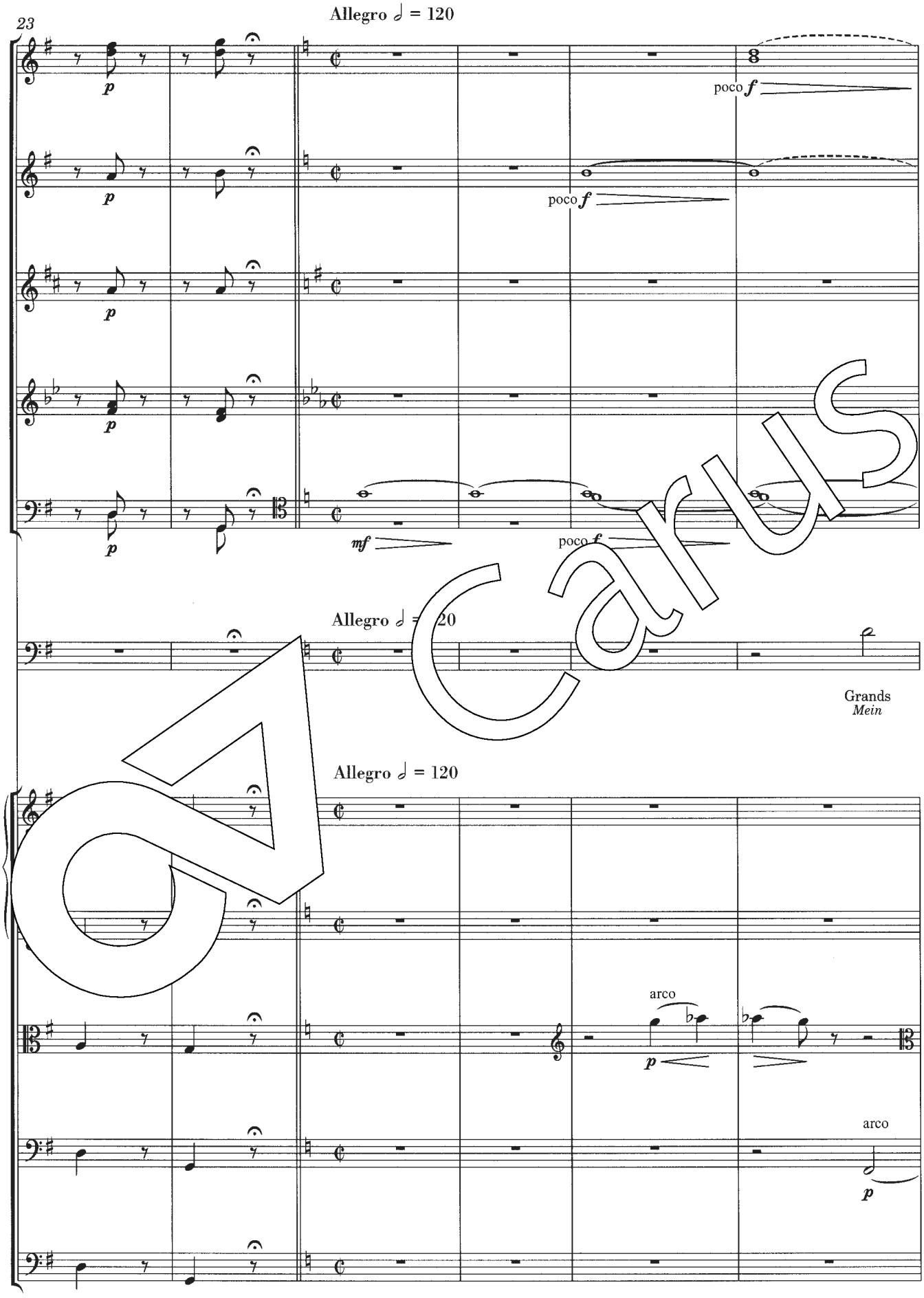
pizz.

pizz.
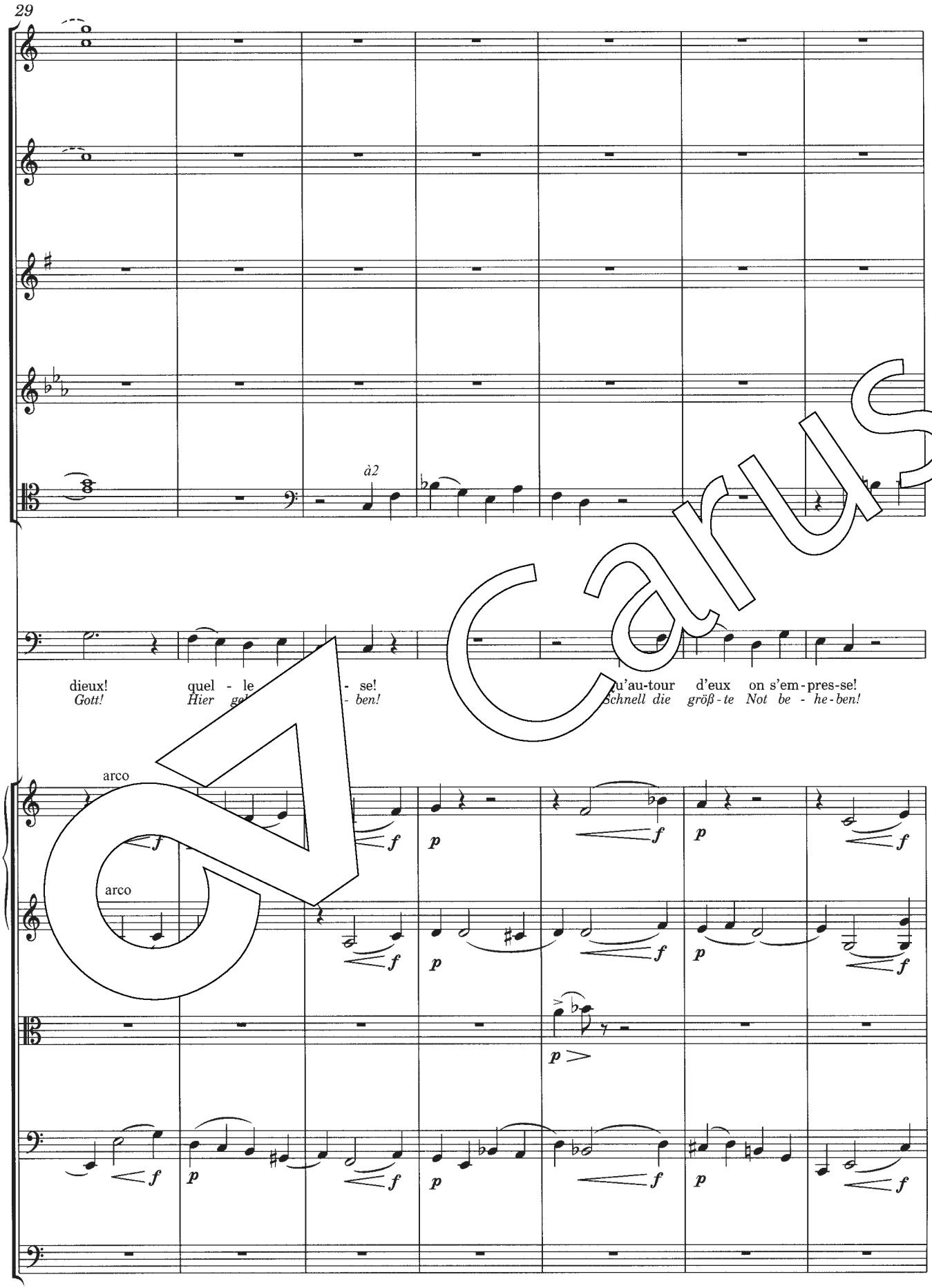
pizz.

pizz.
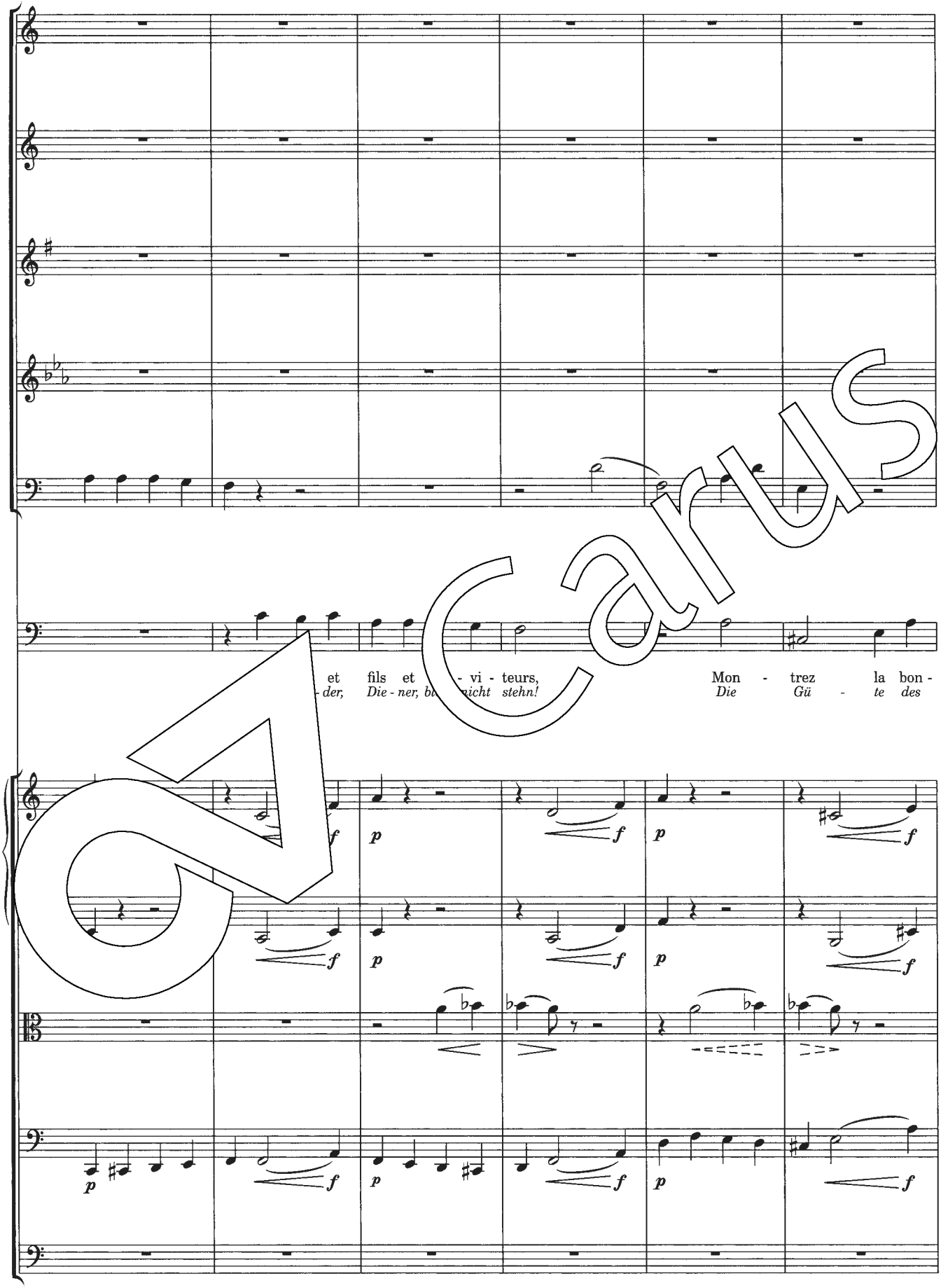
Carus


23
Allegro ♩ = 120
p
poco f
mf
Allegro ♩ = 120
Grands
Mein
Allegro ♩ = 120
arco
arco
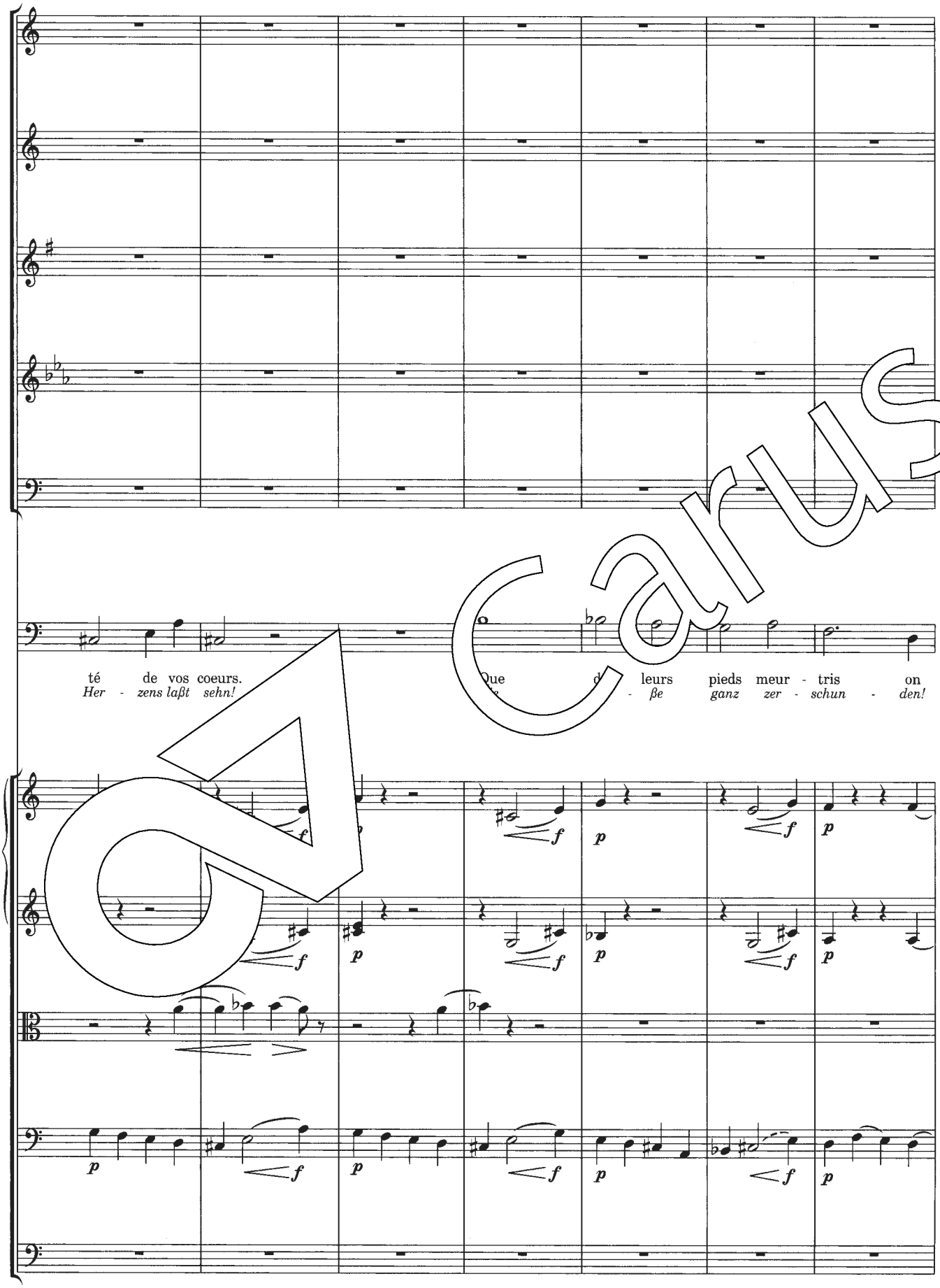
Carus


29
à2
dieux!
Gott!
quel - le - se!
- ben!
u'au-tour d'eux on s'em-pres-se!
Schnell die größ-te Not be - he-ben!
arco
arco
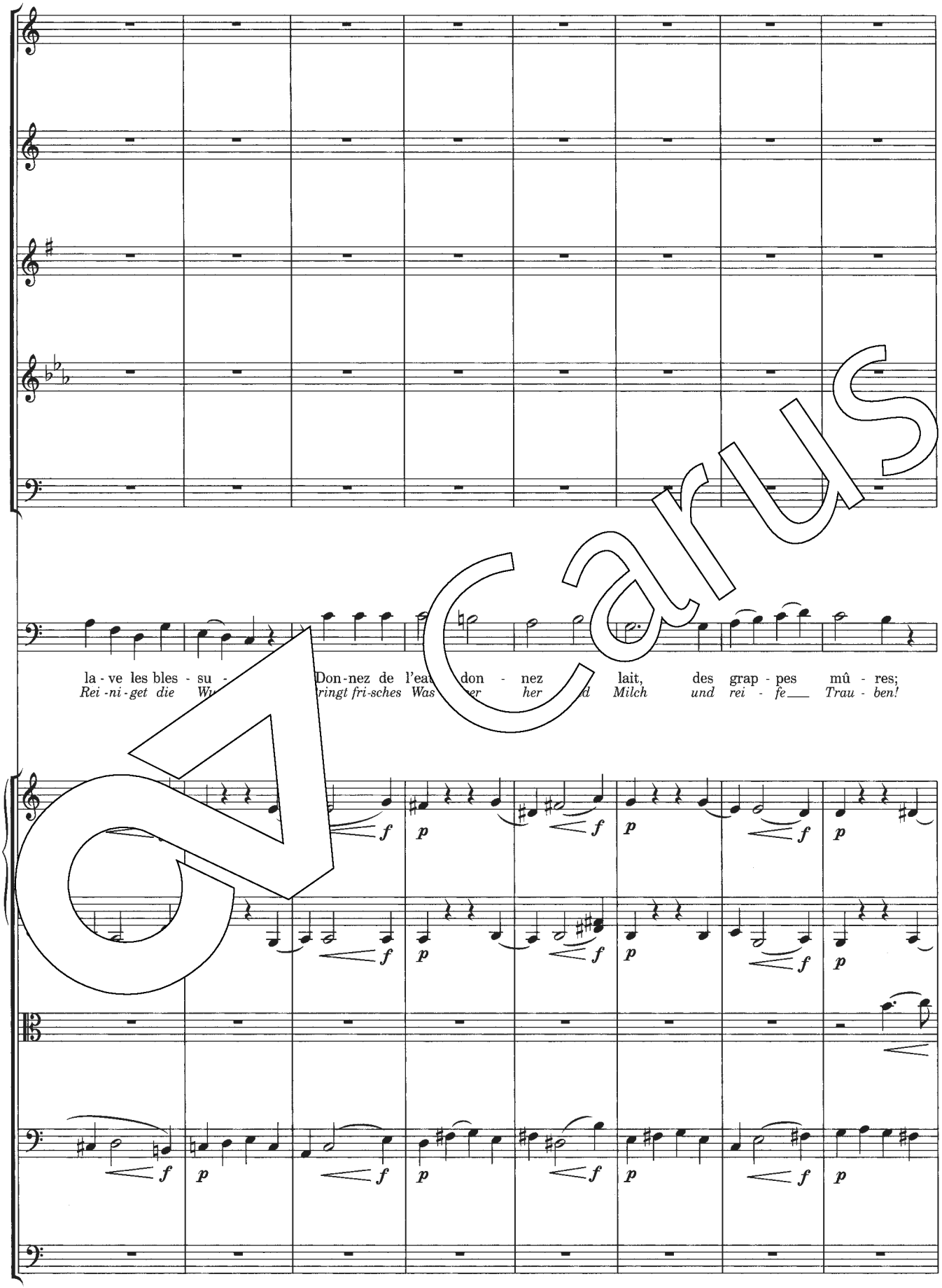
Carus


et fils et - vi - teurs,
- der, Die - ner, bl nicht stehn!
Mon - trez la bon -
Die Gü - te des
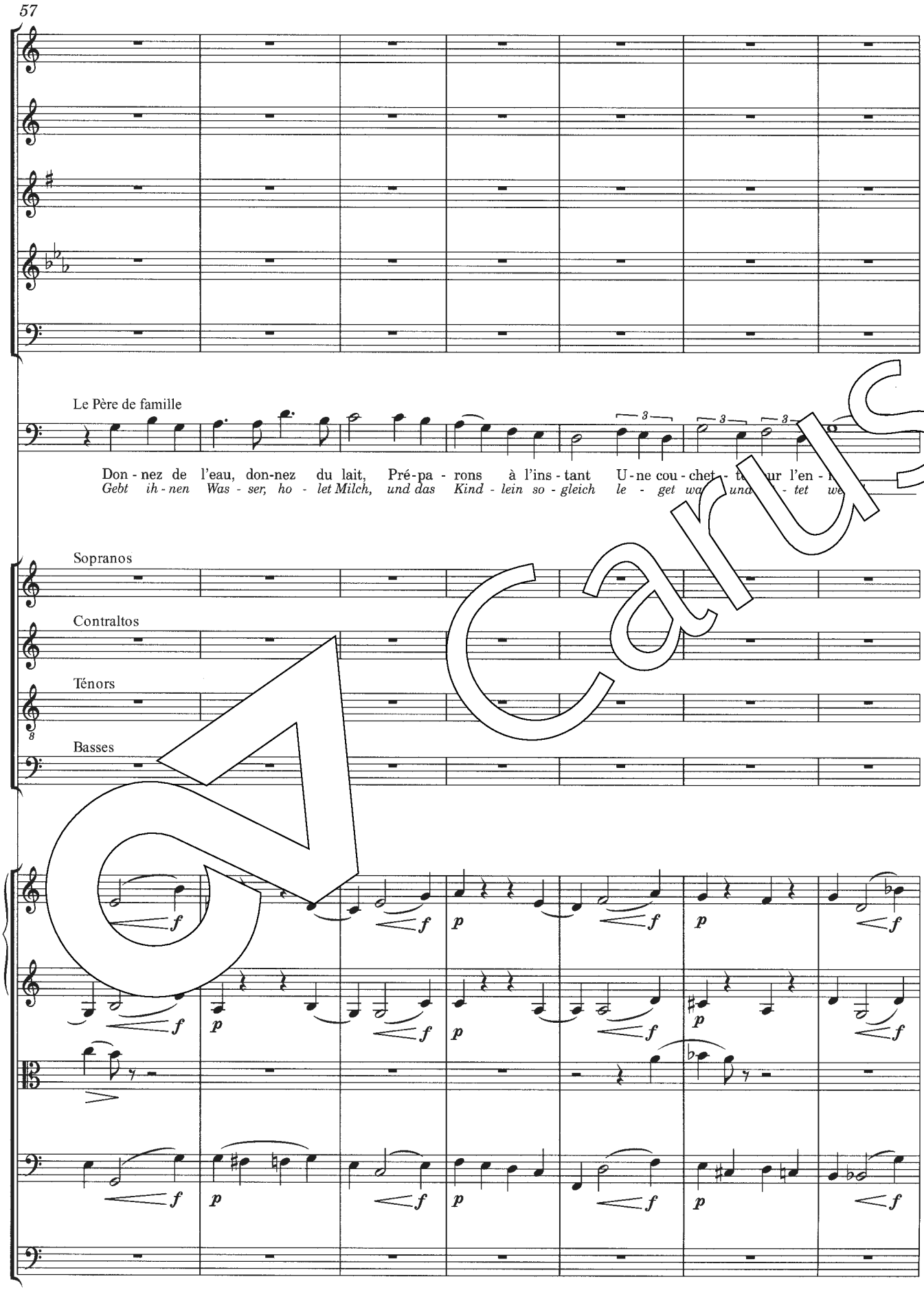
Carus


té de vos coeurs.
Her - zens laßt sehn!
Que leurs pieds meur - tris on
- ße ganz zer - schun - den!
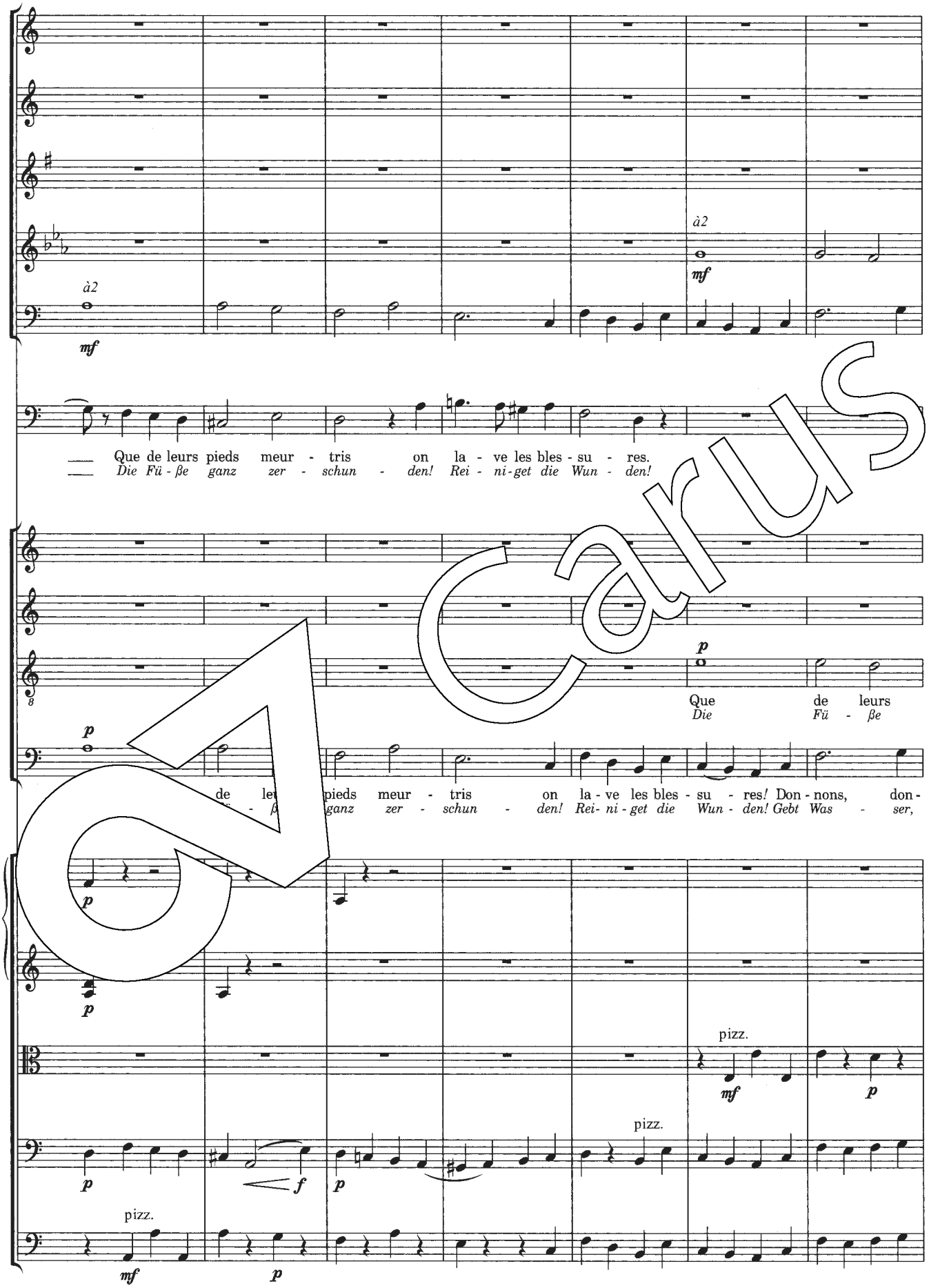
Carus


la - ve les bles - su -
Don-nez de l'eau don - nez lait, des grap - pes mû - res;
Rei -ni - get die Wu
ringt fri-sches Was er her d Milch und rei - fe Trau - ben!
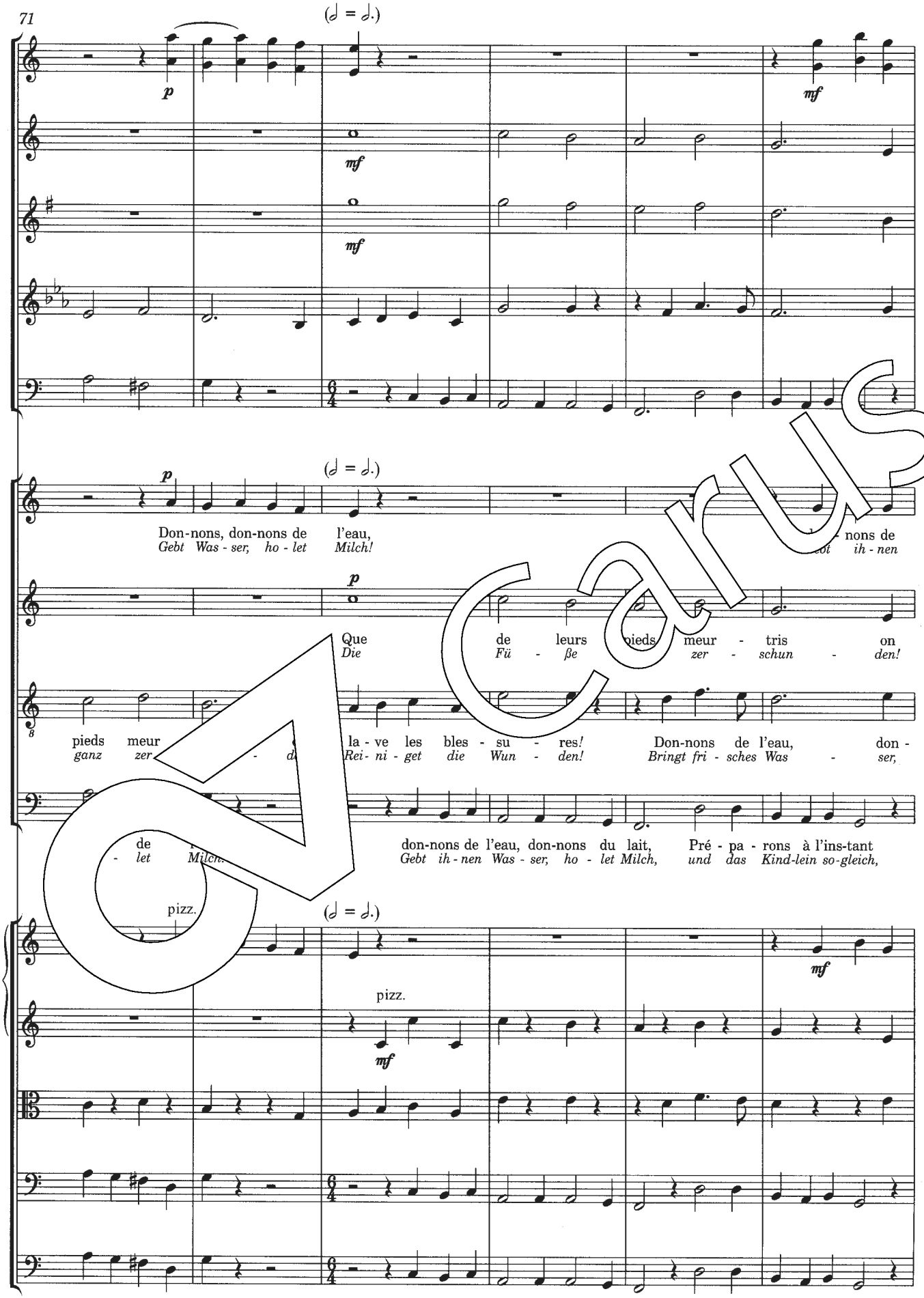
Carus


57
Le Père de famille
Don - nez de l'eau, don-nez du lait, Pré-pa - rons à l'ins - tant U - ne cou - chet - t ur l'en - t
Gebt ih - nen Was - ser, ho - let Milch, und das Kind - lein so - gleich le - get wa und - tet we
Sopranos
Contraltos
Ténors
Basses
f
p
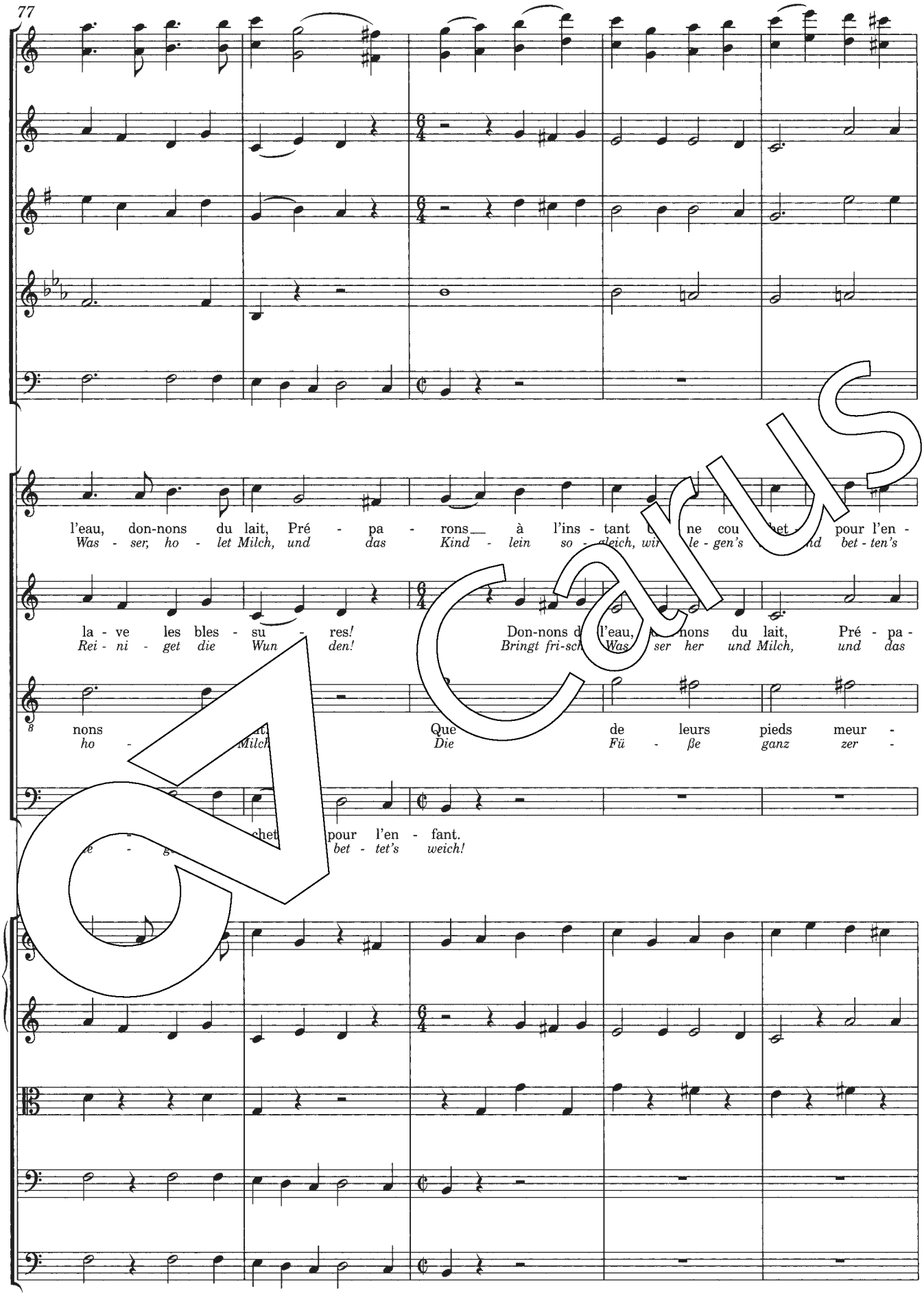
Carus


à2
mf
à2
mf
Que de leurs pieds meur - tris on la - ve les bles - su - res.
Die Fü - ße ganz zer - schun - den! Rei - ni - get die Wun - den!
p
Que de leurs
Die Fü - ße
p
de leurs pieds meur - tris on la - ve les bles - su - res! Don - nons, don -
ganz zer - schun - den! Rei- ni - get die Wun - den! Gebt Was - ser,
p
p
pizz.
mf
p
pizz.
p
f
p
pizz.
mf
p
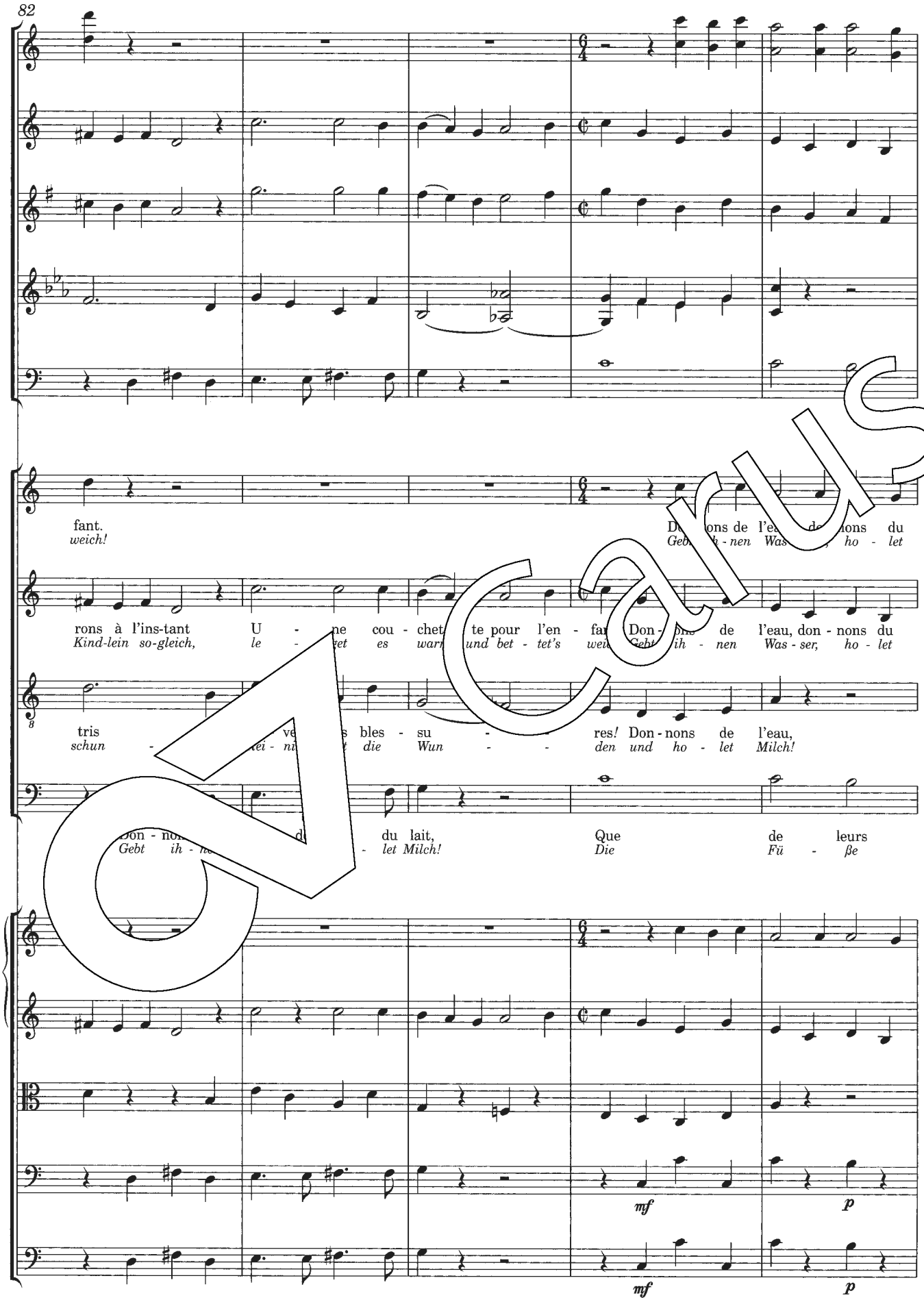
Carus


(𝅗𝅥 = 𝅗𝅥.)
p
mf
Don-nons, don-nons de l'eau,
Gebt Was - ser, ho - let Milch!
Que de leurs pieds meur - tris on
Die Fü - ße zer - schun - den!
pieds meur
ganz zer
la - ve les bles - su - res!
Rei - ni - get die Wun - den!
Don-nons de l'eau, don -
Bringt fri - sches Was - ser,
de
let
don-nons de l'eau, don-nons du lait,
Gebt ih - nen Was - ser, ho - let Milch,
Pré - pa - rons à l'ins-tant
und das Kind-lein so-gleich,
pizz.
(𝅗𝅥 = 𝅗𝅥.)
pizz.
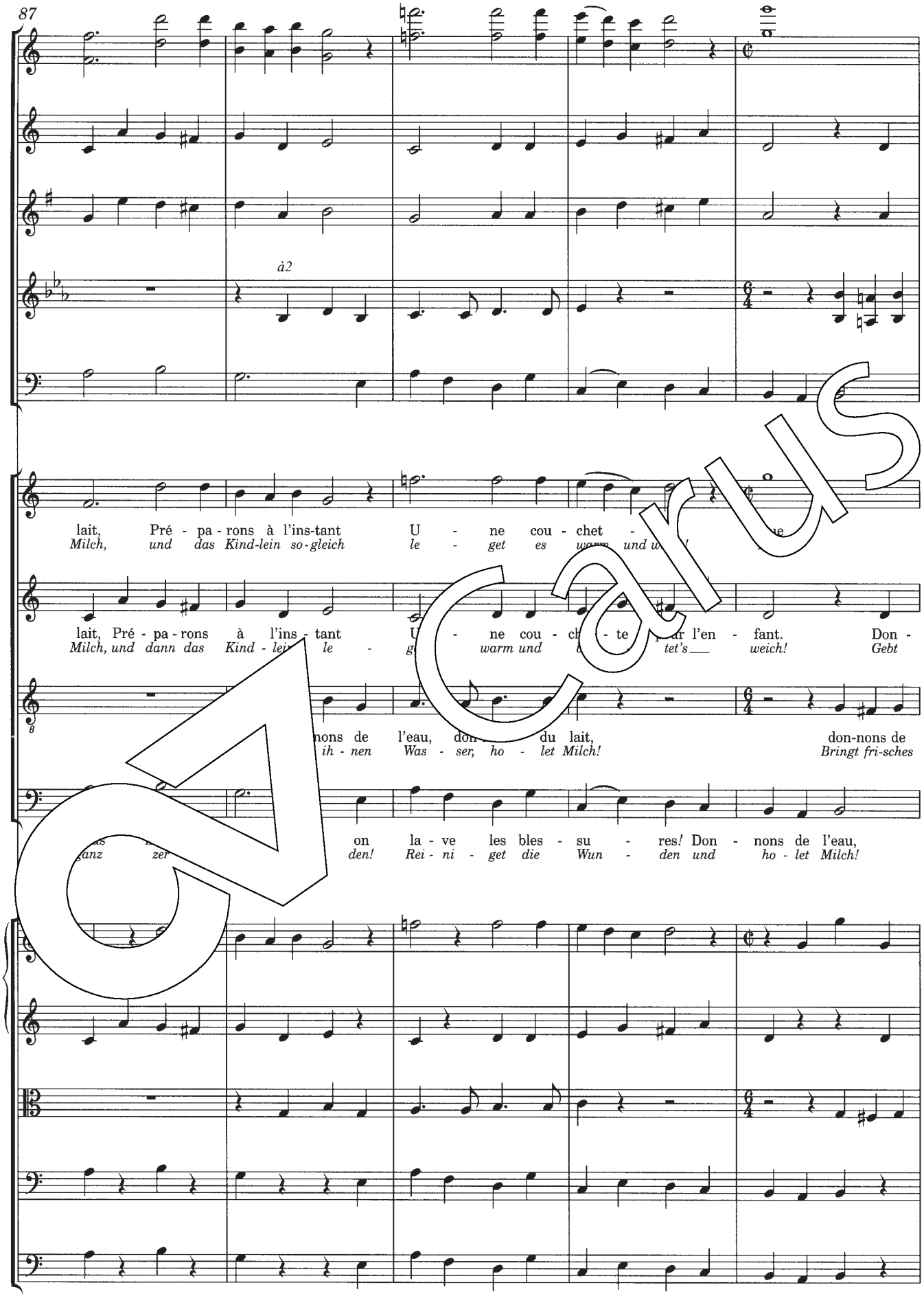
Carus


77
l'eau, don-nons du lait, Pré - pa - rons à l'ins - tant une cou pour l'en -
Was - ser, ho - let Milch, und das Kind - lein so - gleich, wir le - gen's und bet - ten's
la - ve les bles - su - res!
Rei - ni - get die Wun den!
Don-nons de l'eau, nons du lait, Pré - pa -
Bringt fri-sch Was ser her und Milch, und das
nons
ho -
Milch
Que de leurs pieds meur -
Die Fü - ße ganz zer -
chet pour l'en - fant.
bet - tet's weich!
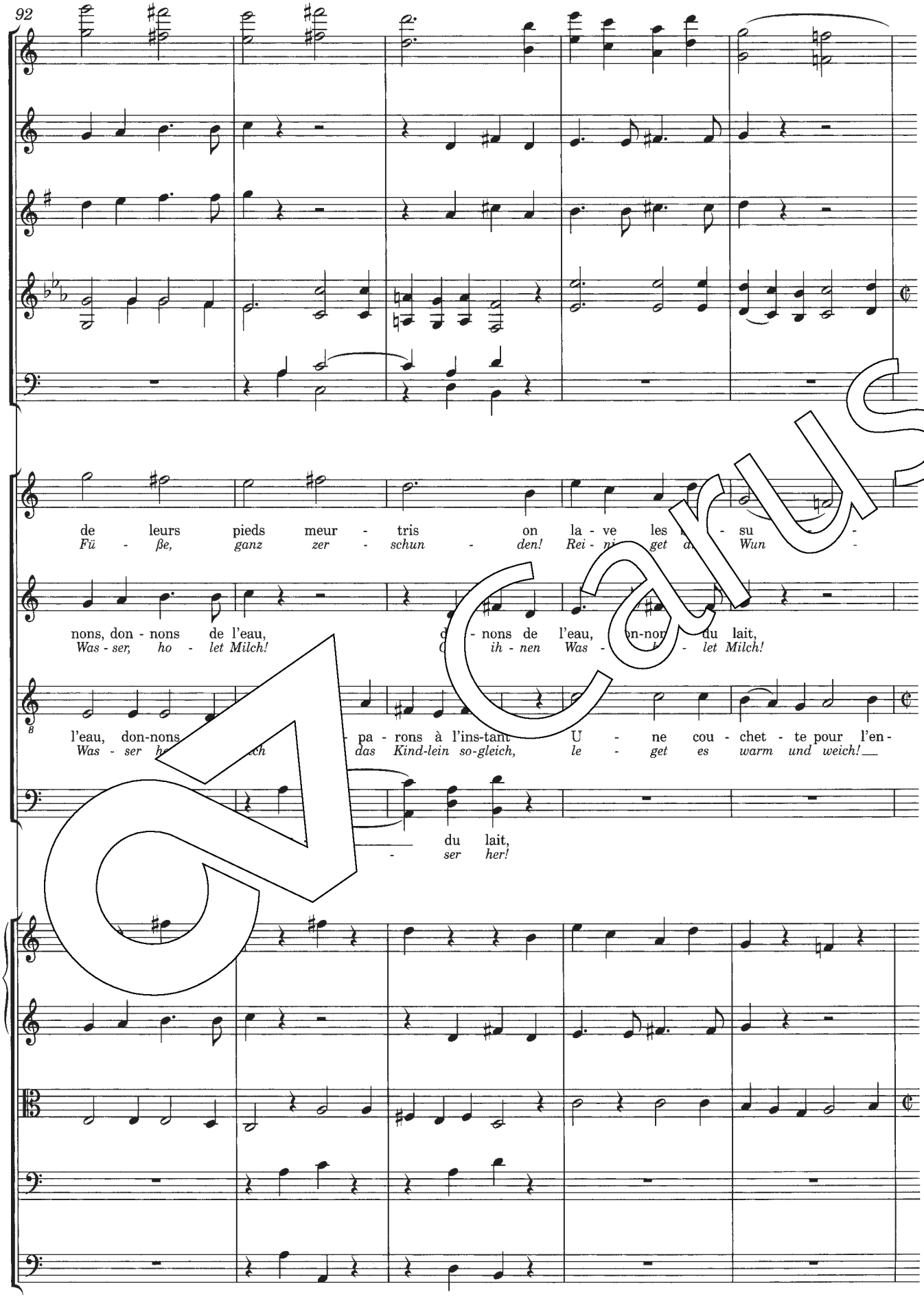
Carus


fant.
weich!
rons à l'ins-tant U - ne cou - chet te pour l'en - fant. Don - nons de l'eau, don - nons du
Kind-lein so-gleich, le - et es warm und bet - tet's weich! Gebt ih - nen Was - ser, ho - let
tris ves bles - su - res! Don - nons de l'eau,
schun - kei - ni - die Wun - den und ho - let Milch!
Don - nons du lait, Que de leurs
Gebt ih - let Milch! Die Fü - ße
mf
p
mf
p
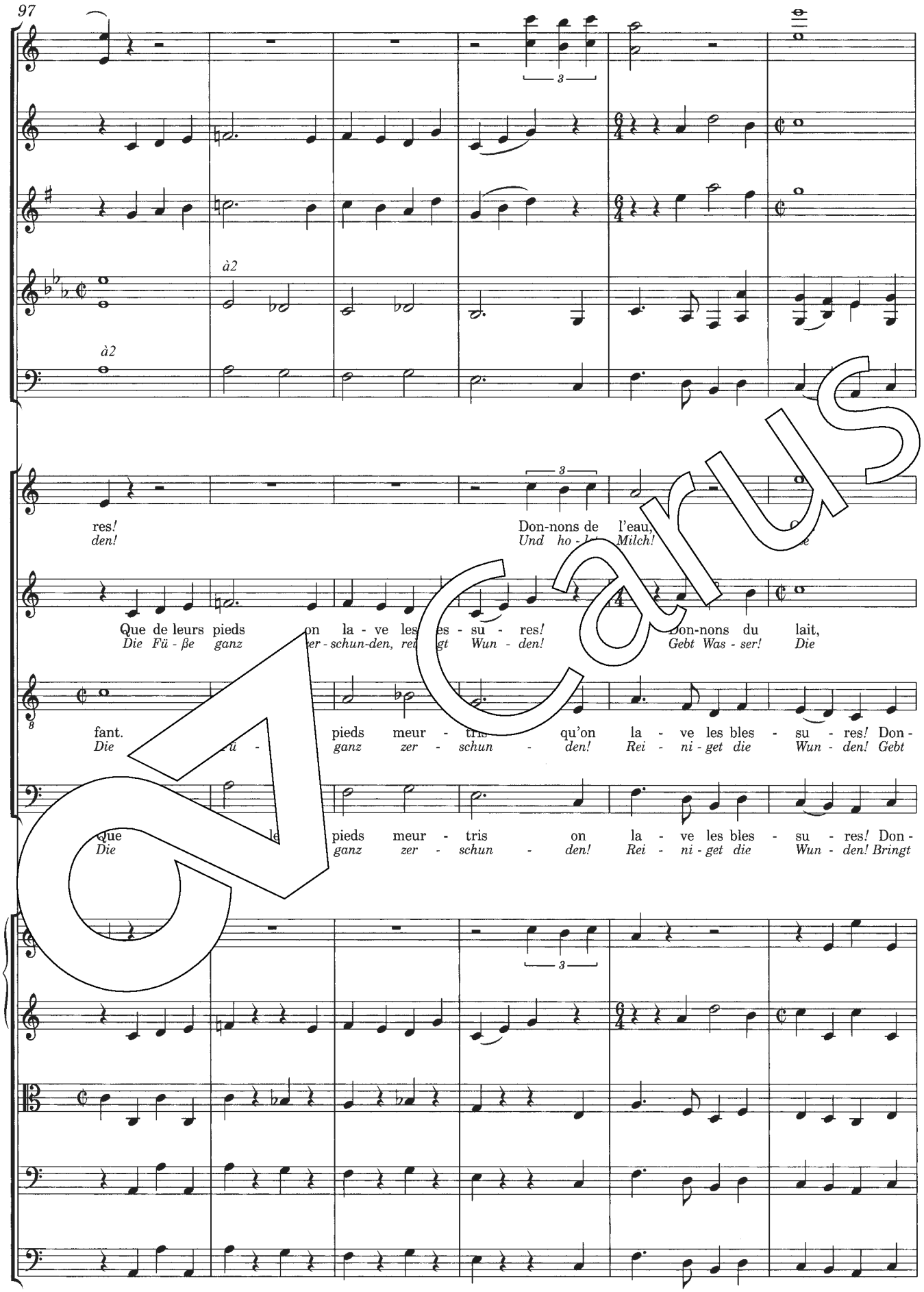
Carus


87
à2
lait, Pré - pa - rons à l'ins-tant U - ne cou - chet -
Milch, und das Kind-lein so-gleich le - get es
lait, Pré - pa - rons à l'ins - tant U - ne cou - ch - te
Milch, und dann das Kind - lei le - g warm und
l'en - fant. Don -
weich! Gebt
nons de l'eau, don du lait, don-nons de
ih - nen Was - ser, ho - let Milch! Bringt fri-sches
on la - ve les bles - su - res! Don - nons de l'eau,
den! Rei - ni - get die Wun - den und ho - let Milch!
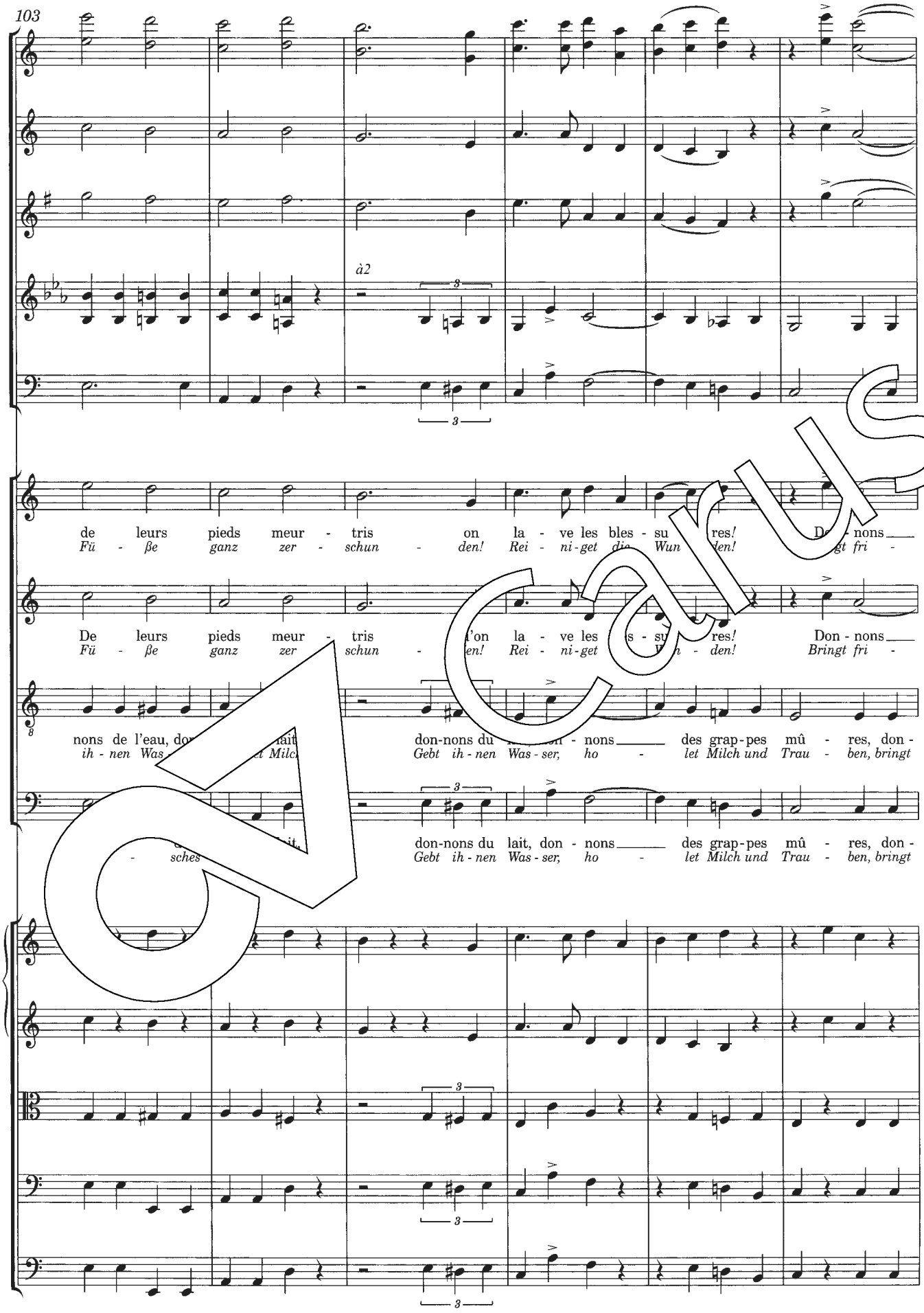
Carus


de leurs pieds meur - tris on la - ve les
Fü - ße, ganz zer - schun - den! Rei - ni
get
Wun
nons, don - nons de l'eau,
Was - ser, ho - let Milch!
nons de l'eau,
ih - nen Was
let Milch!
l'eau, don-nons
pa - rons à l'ins-tant
U - ne cou - chet - te pour l'en -
das Kind-lein so-gleich,
le - get es warm und weich!
du lait,
ser her!
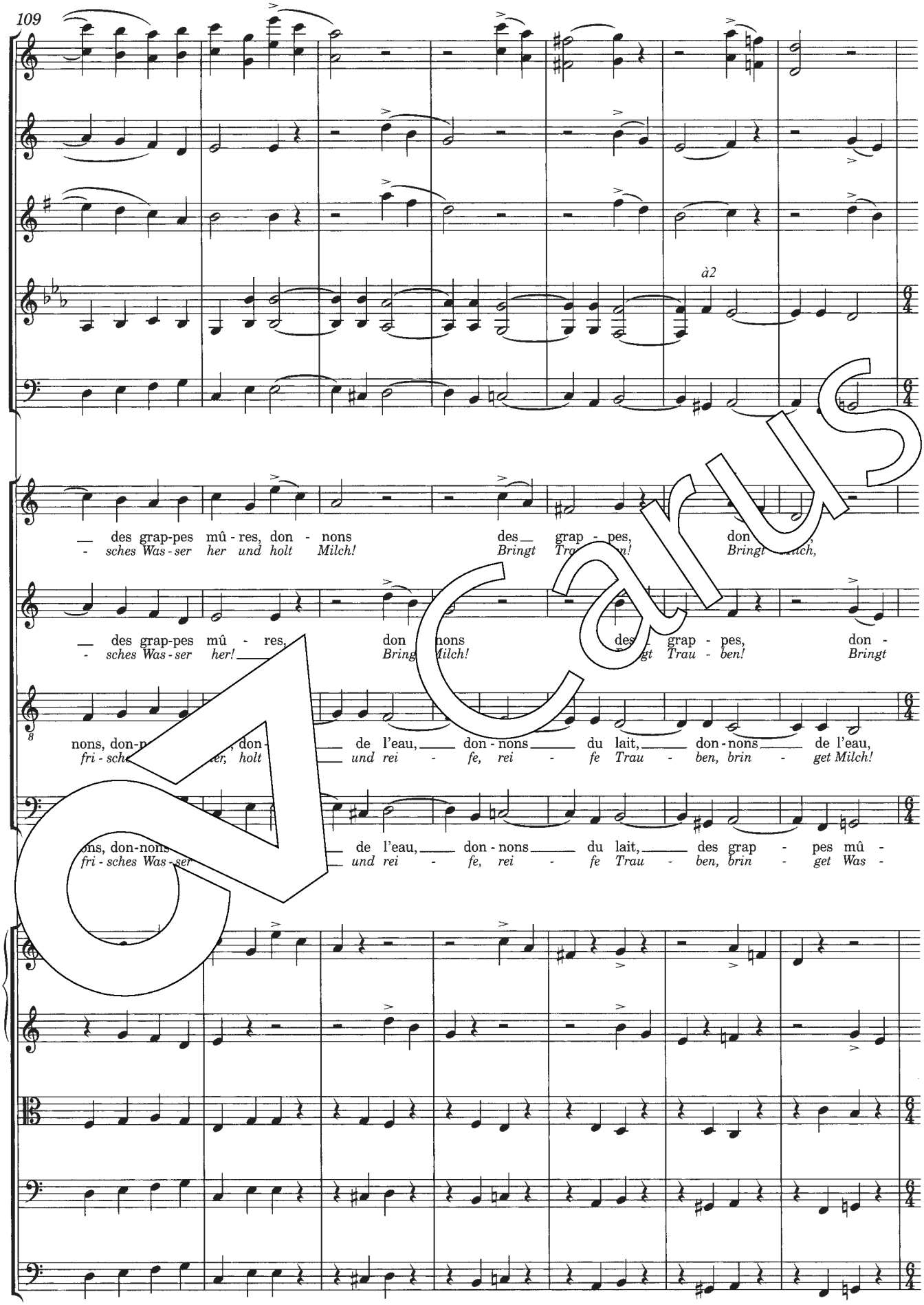
Carus


97
à2
à2
res!
den!
Don-nons de l'eau,
Und ho - le Milch!
Que de leurs pieds on la - ve les bles - su - res!
Die Fü - ße ganz zer - schun-den, rei - ni - gt Wun - den!
Don-nons du lait,
Gebt Was - ser! Die
fant.
Die
pieds meur - tris qu'on la - ve les bles - su - res! Don -
ganz zer - schun - den! Rei - ni - get die Wun - den! Gebt
Que
pieds meur - tris on la - ve les bles - su - res! Don -
Die
ganz zer - schun - den! Rei - ni - get die Wun - den! Bringt
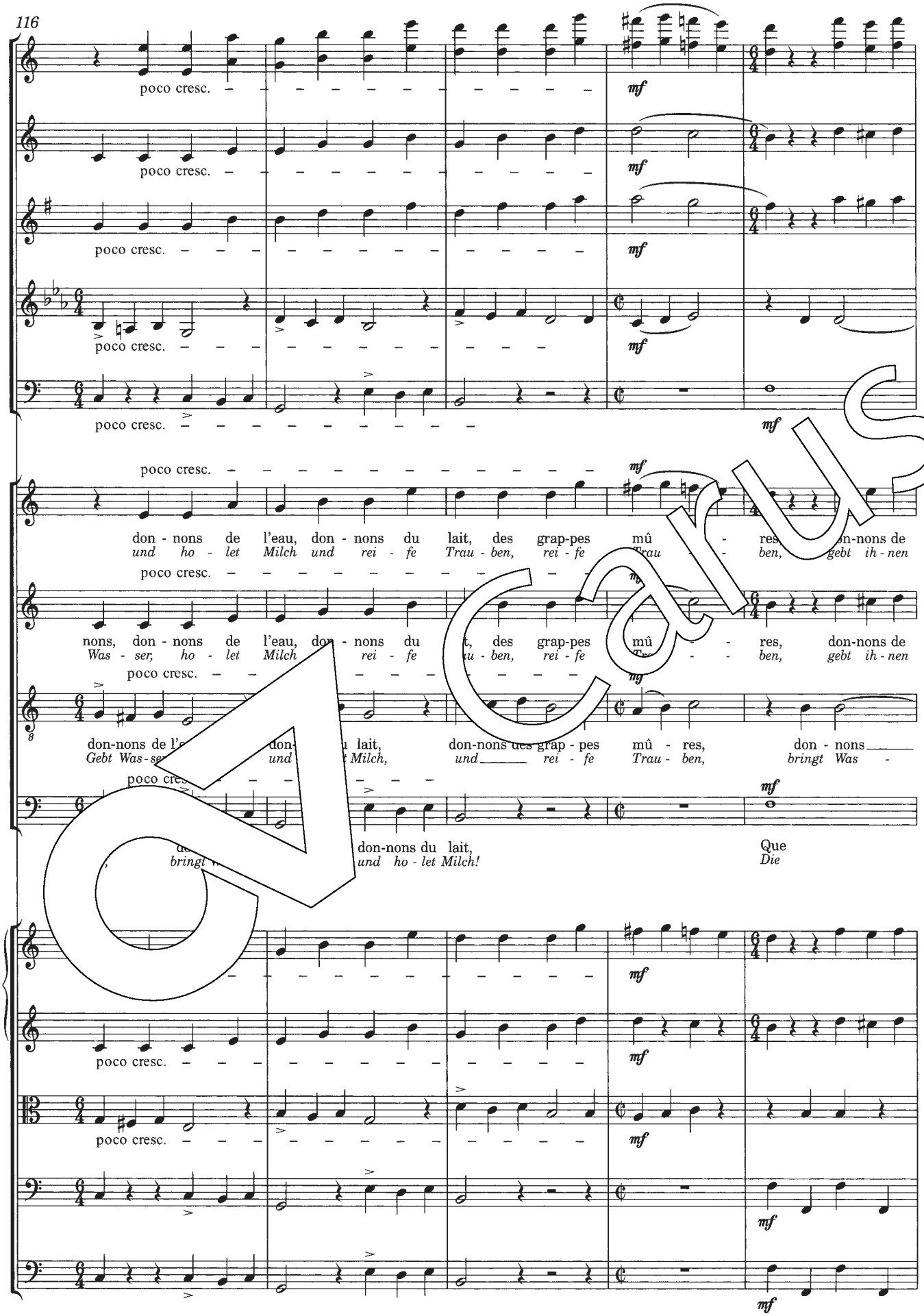
Carus


103
à2
de leurs pieds meur - tris on la - ve les bles - su res! Don - nons
Fü - ße ganz zer - schun - den! Rei - ni-get die Wun den! gt fri -
De leurs pieds meur - tris l'on la - ve les s - su res! Don - nons
Fü - ße ganz zer schun - en! Rei - ni-get n - den! Bringt fri -
nons de l'eau, do lait don-nons du n - nons des grap-pes mû - res, don -
ih - nen Was et Milc Gebt ih - nen Was - ser, ho - let Milch und Trau - ben, bringt
- sches it
don-nons du lait, don - nons des grap-pes mû - res, don -
Gebt ih - nen Was - ser, ho - let Milch und Trau - ben, bringt
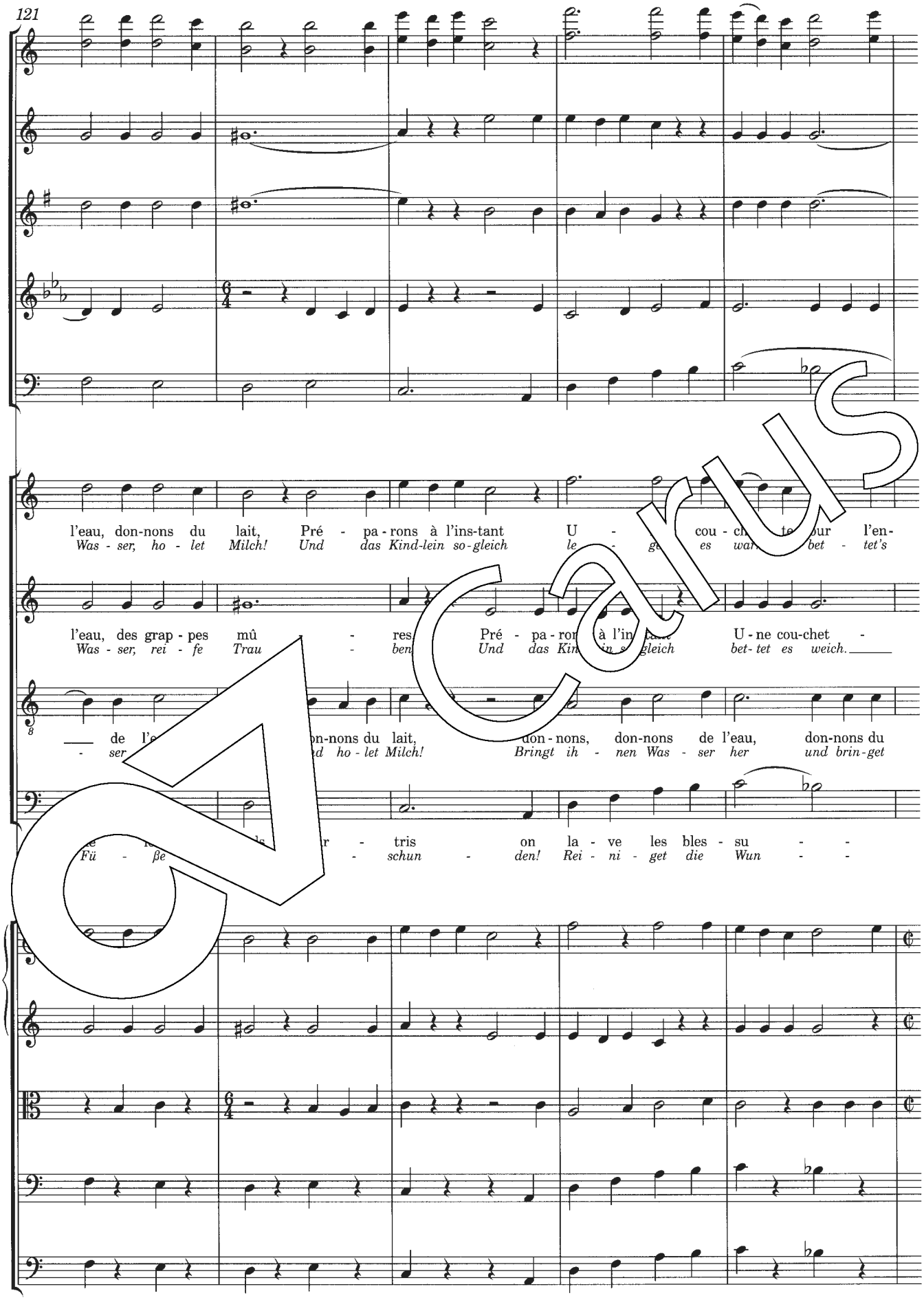
Carus


109
à2
— des grap-pes mû - res, don - nons des grap - pes, don -
- sches Was - ser her und holt Milch! Bringt Trau - ben! Bringt
— des grap-pes mû - res, don - nons des grap - pes, don -
- sches Was - ser her! Bring Milch! gt Trau - ben! Bringt
nons, don-n — don- — de l'eau, — don - nons — du lait, — don - nons — de l'eau,
fri - sch — er, holt — und rei - fe, rei - fe Trau - ben, brin - get Milch!
ons, don-nons — de l'eau, — don - nons — du lait, — des grap - pes mû -
fri - sches Was - ser — und rei - fe, rei - fe Trau - ben, brin - get Was -
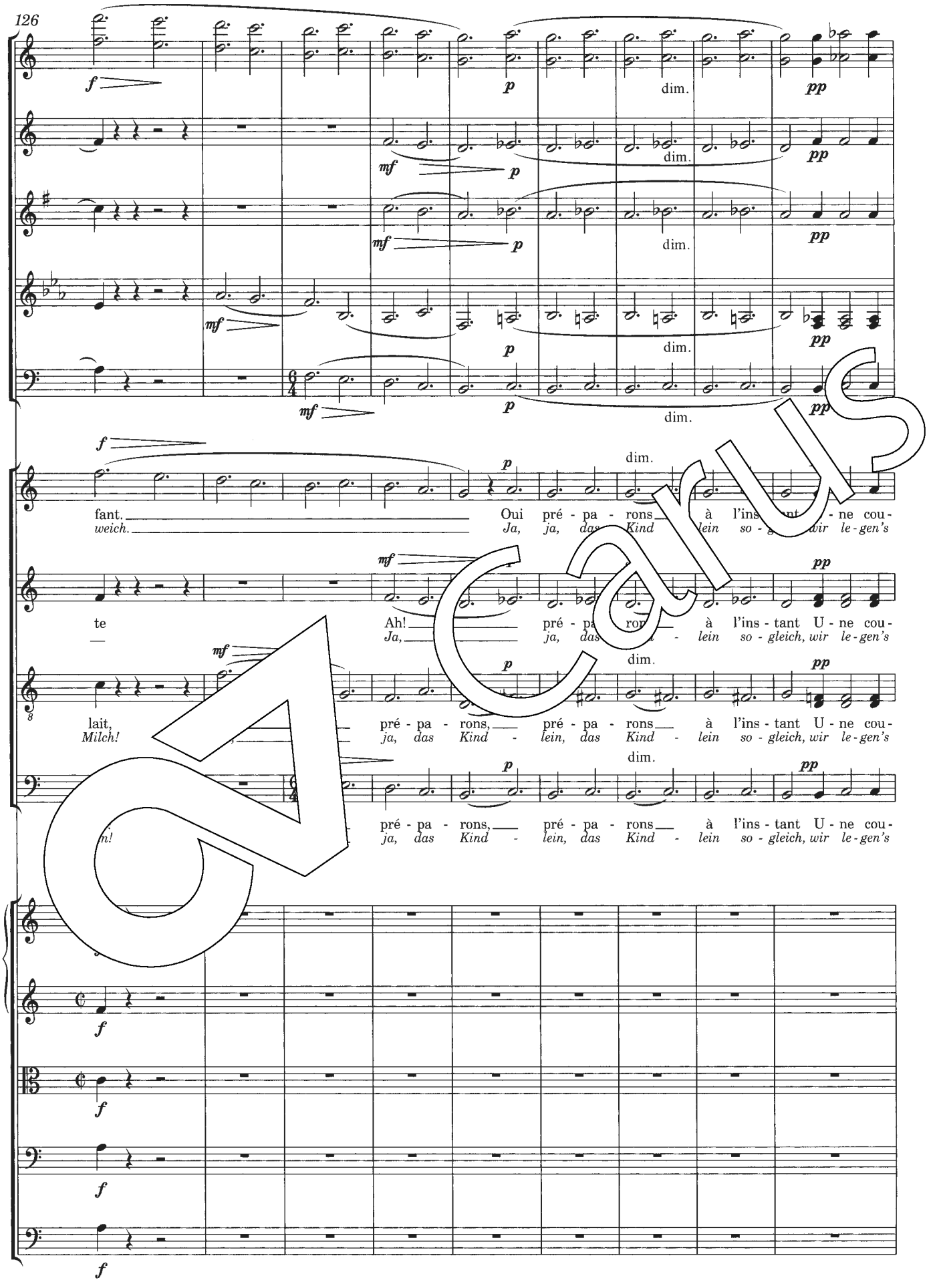
Carus


poco cresc.
mf
don - nons de l'eau, don - nons du lait, des grap-pes mû - res, don-nons de
und ho - let Milch und rei - fe Trau - ben, rei - fe Trau - ben, gebt ih - nen
nons, don - nons de l'eau, don - nons du lait, des grap-pes mû - res, don-nons de
Was - ser, ho - let Milch rei - fe Trau - ben, rei - fe Trau - ben, gebt ih - nen
don-nons de l'eau, don- lait, don-nons des grap - pes mû - res, don - nons
Gebt Was - ser, und Milch, und rei - fe Trau - ben, bringt Was -
don-nons du lait,
und ho - let Milch!
Que
Die
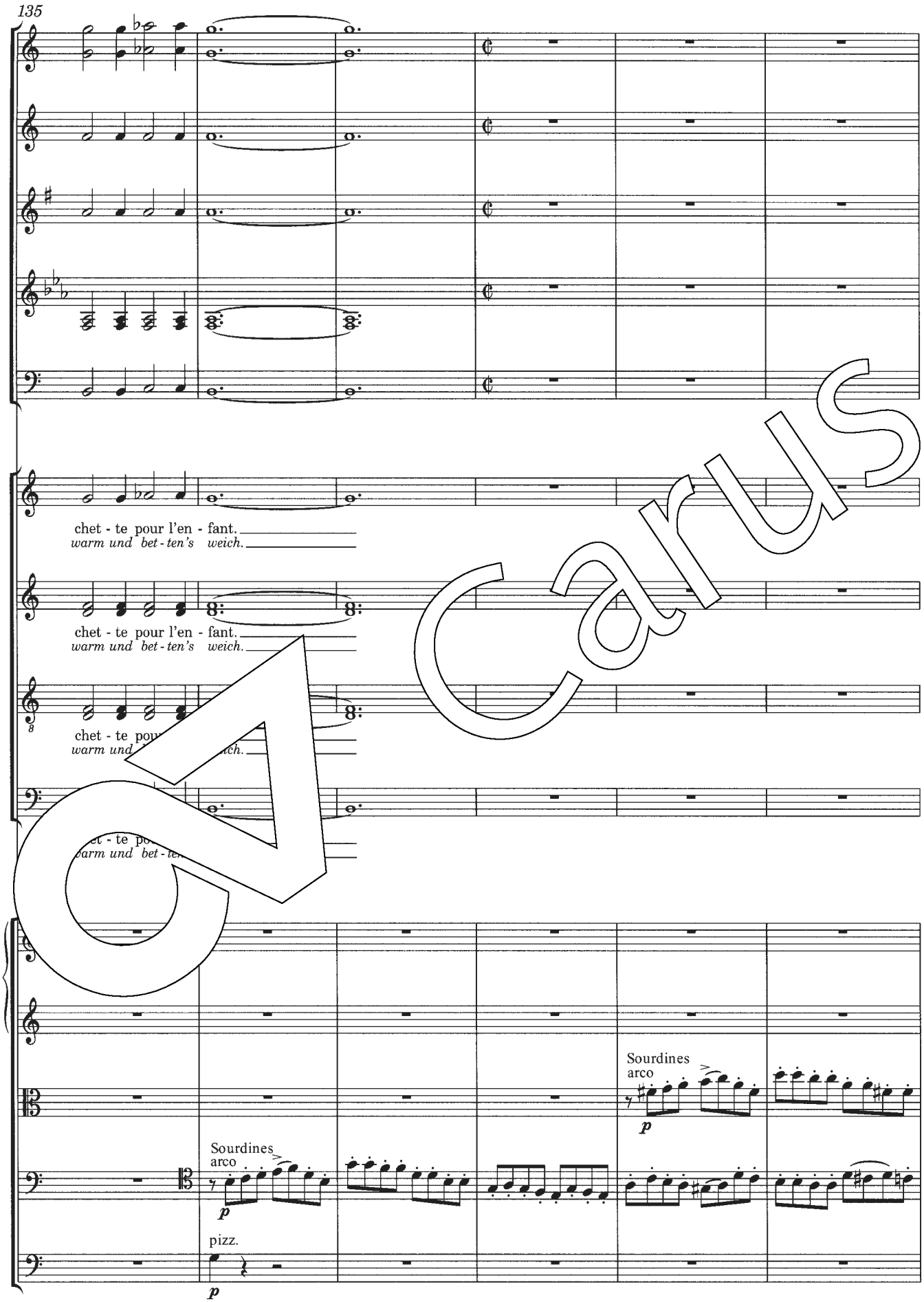
Carus


121
l'eau, don-nons du lait, Pré - pa - rons à l'ins-tant U - cou - che - tour l'en-
Was - ser, ho - let Milch! Und das Kind-lein so-gleich le - ge es war - bet - tet's
l'eau, des grap - pes mû - res Pré - pa - rons à l'in - stant U - ne cou-chet -
Was - ser, rei - fe Trau - ben Und das Kin - lein so gleich bet - tet es weich.
de l'eau, don-nons du lait, don-nons, don-nons de l'eau, don-nons du
ser d ho - let Milch! Bringt ih - nen Was - ser her und brin-get
tris on la - ve les bles - su -
Fü - ße - schun - den! Rei - ni - get die Wun -
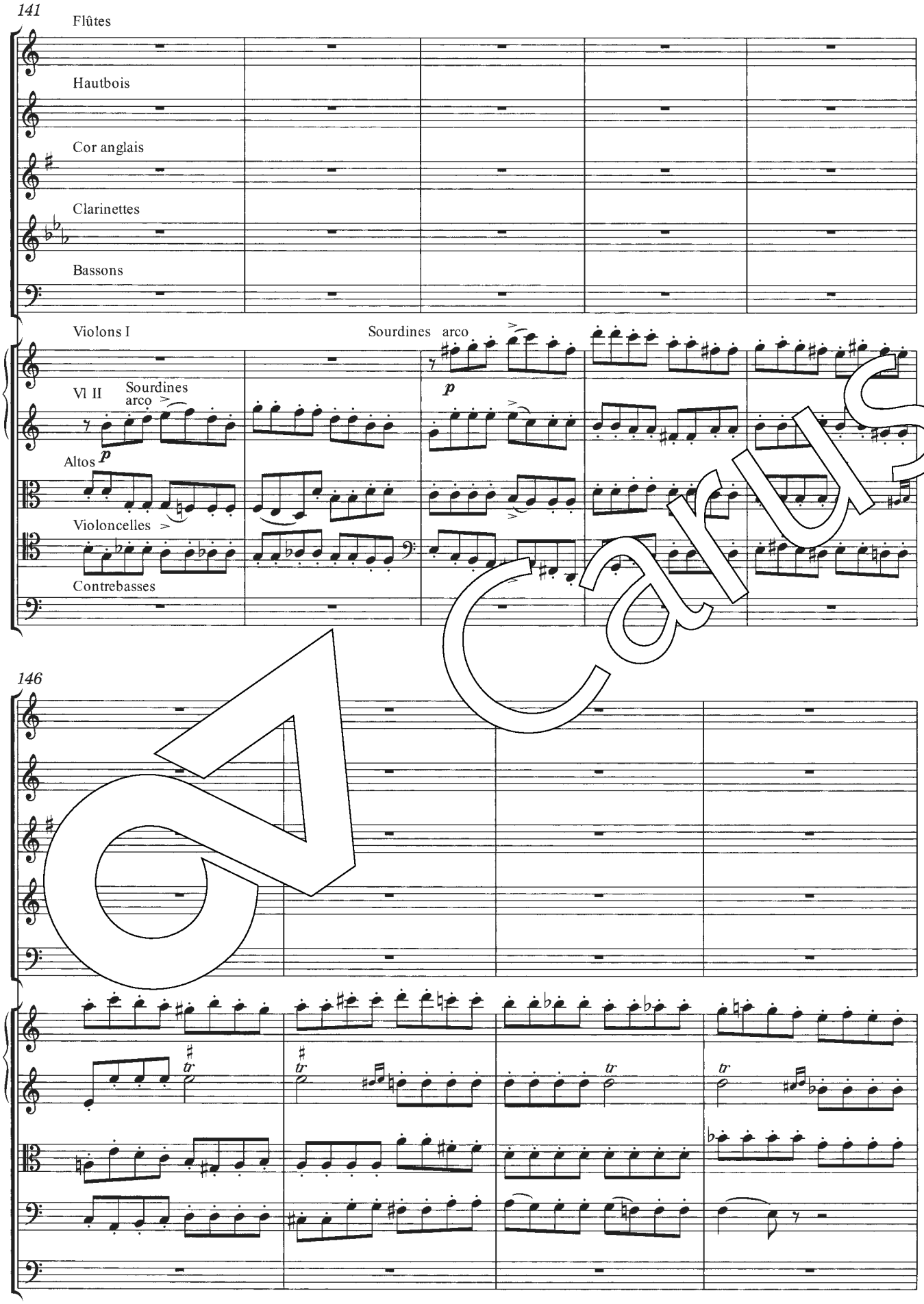
Carus


126
dim.
fant.
Oui pré - pa - rons à l'ins - tant U - ne cou -
weich.
Ja, ja, das Kind lein so - gleich, wir le - gen's
te
Ah! pré - pa - rons à l'ins - tant U - ne cou -
Ja, ja, das lein so - gleich, wir le - gen's
lait,
Milch!
pré - pa - rons, pré - pa - rons à l'ins - tant U - ne cou -
ja, das Kind - lein, das Kind - lein so - gleich, wir le - gen's
n!
pré - pa - rons, pré - pa - rons à l'ins - tant U - ne cou -
ja, das Kind - lein, das Kind - lein so - gleich, wir le - gen's
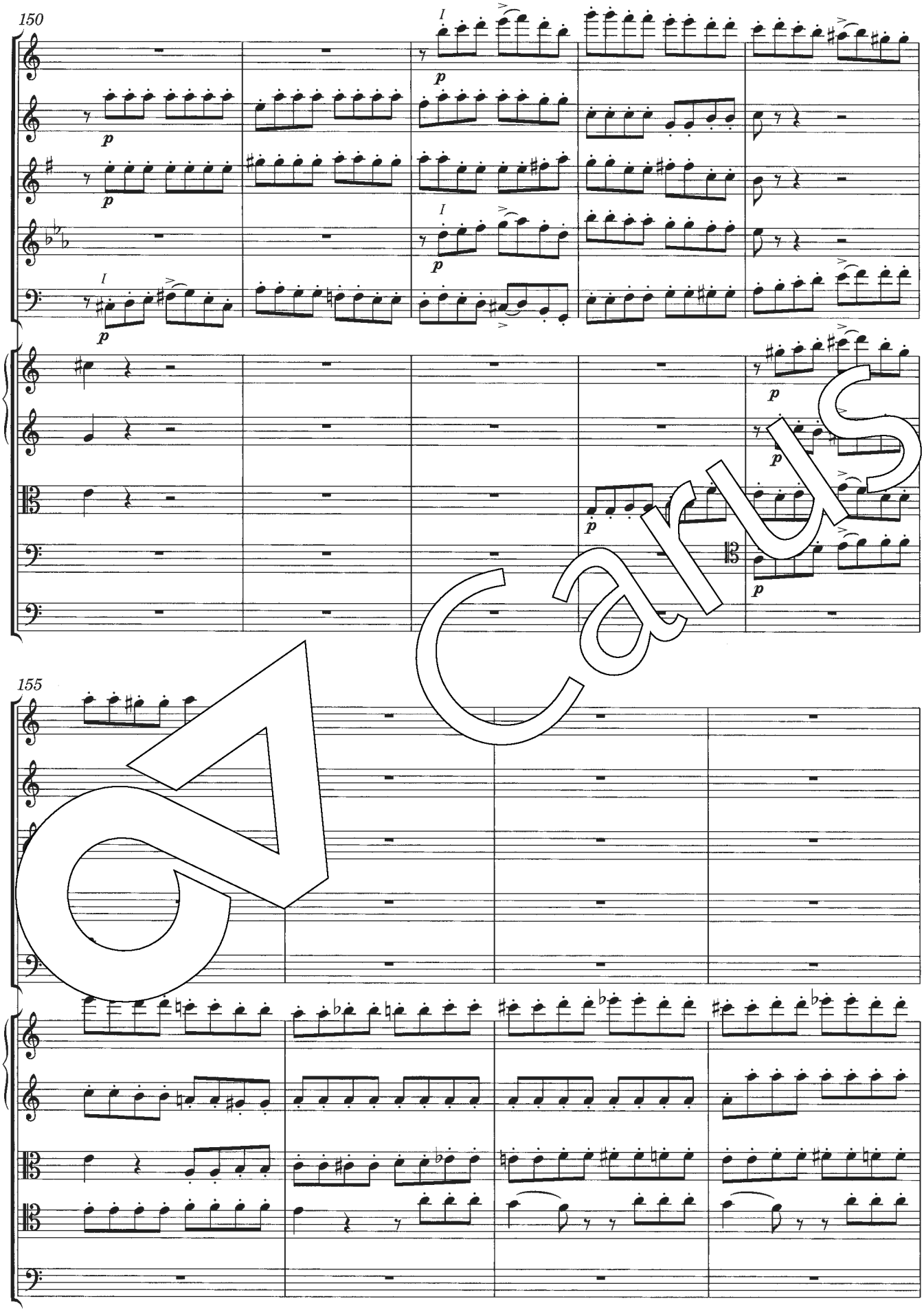
Carus


135
chet - te pour l'en - fant.
warm und bet - ten's weich.
chet - te pour l'en - fant.
warm und bet - ten's weich.
Sourdines
arco
p
Sourdines
arco
p
pizz.
p
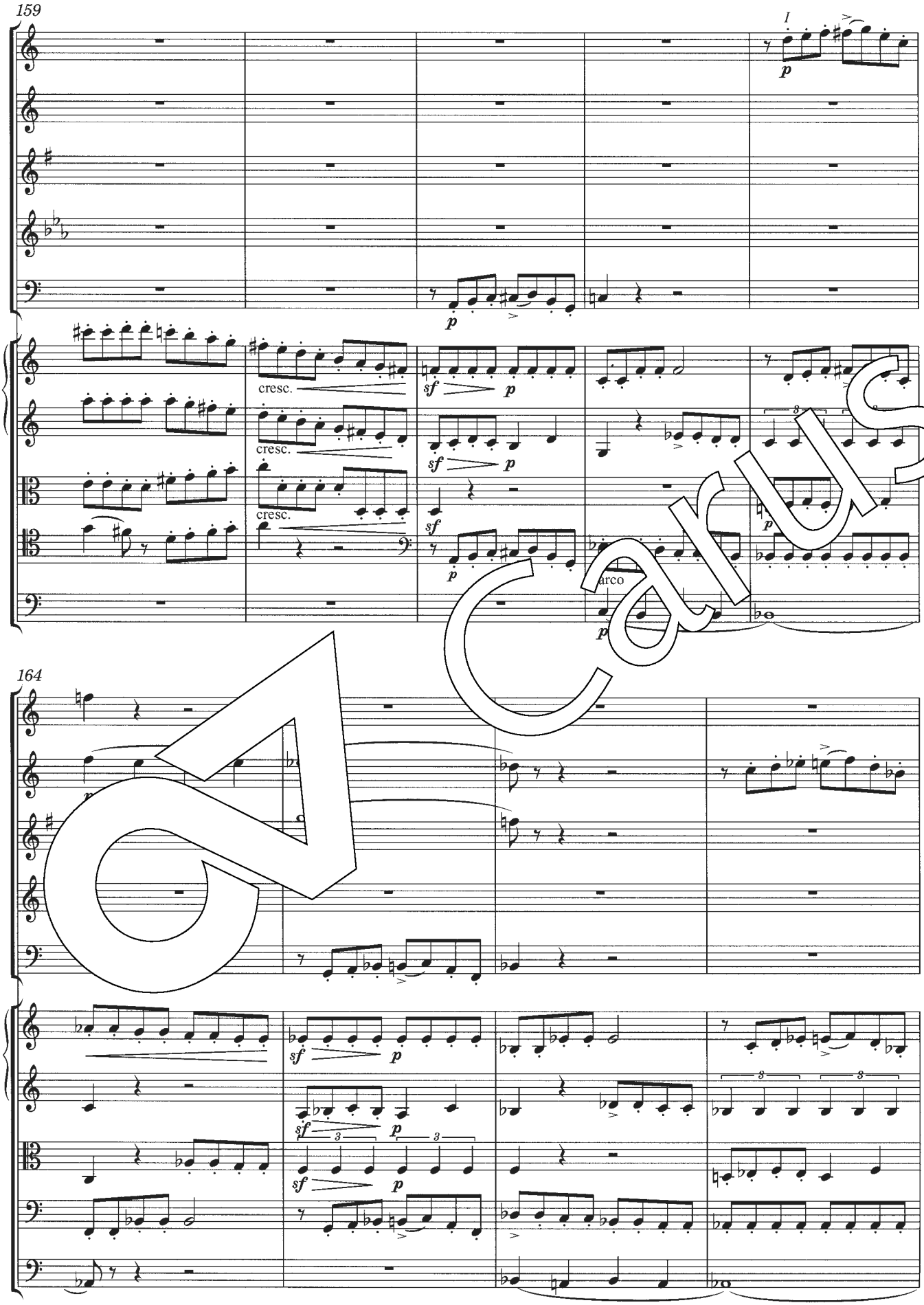
Carus


141
Flûtes
Hautbois
Cor anglais
Clarinettes
Bassons
Violons I
Sourdines
arco
Vl II
Sourdines
arco
p
Altos
p
Violoncelles
Contrebasses
146
tr
tr
tr
tr
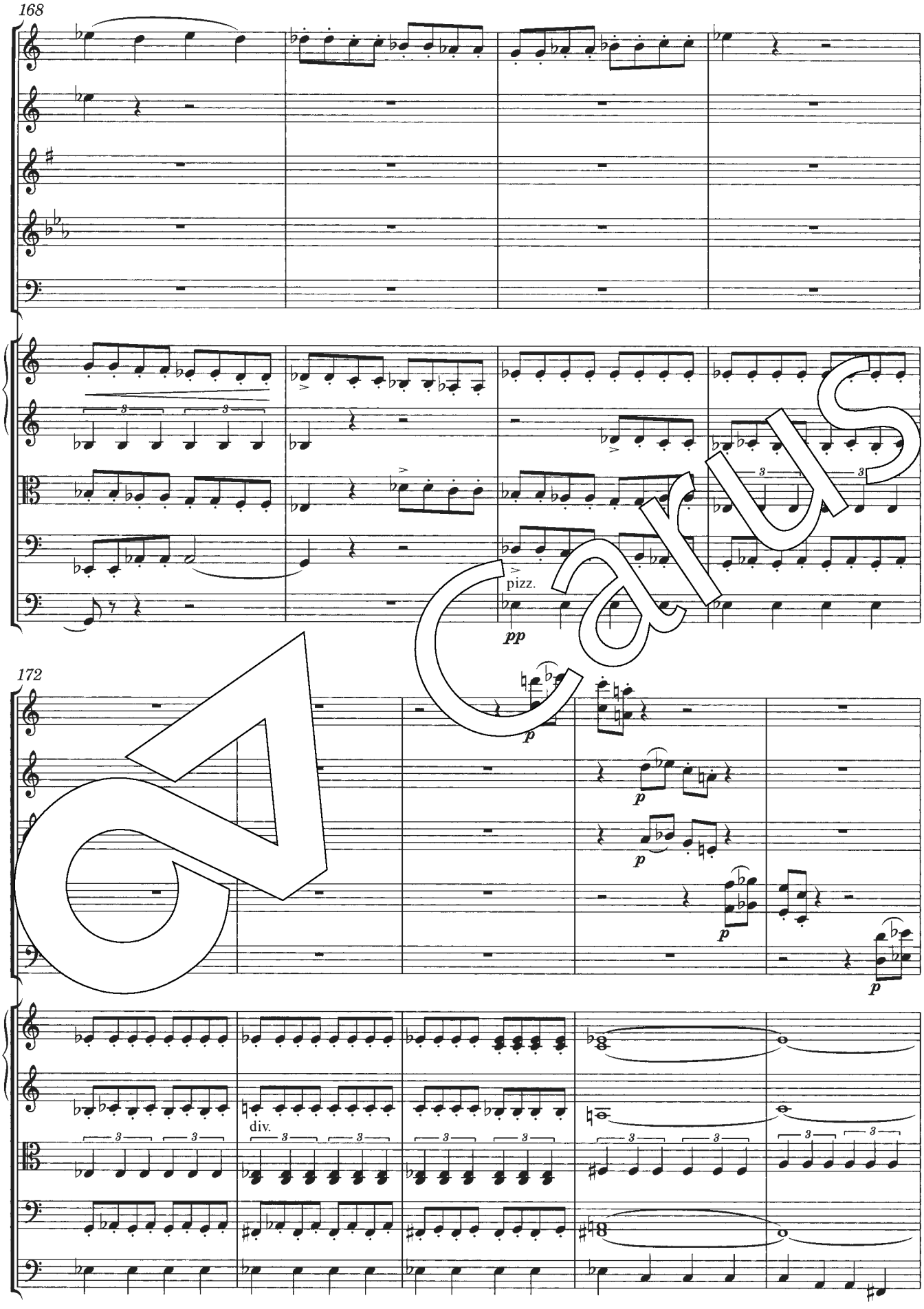
Carus
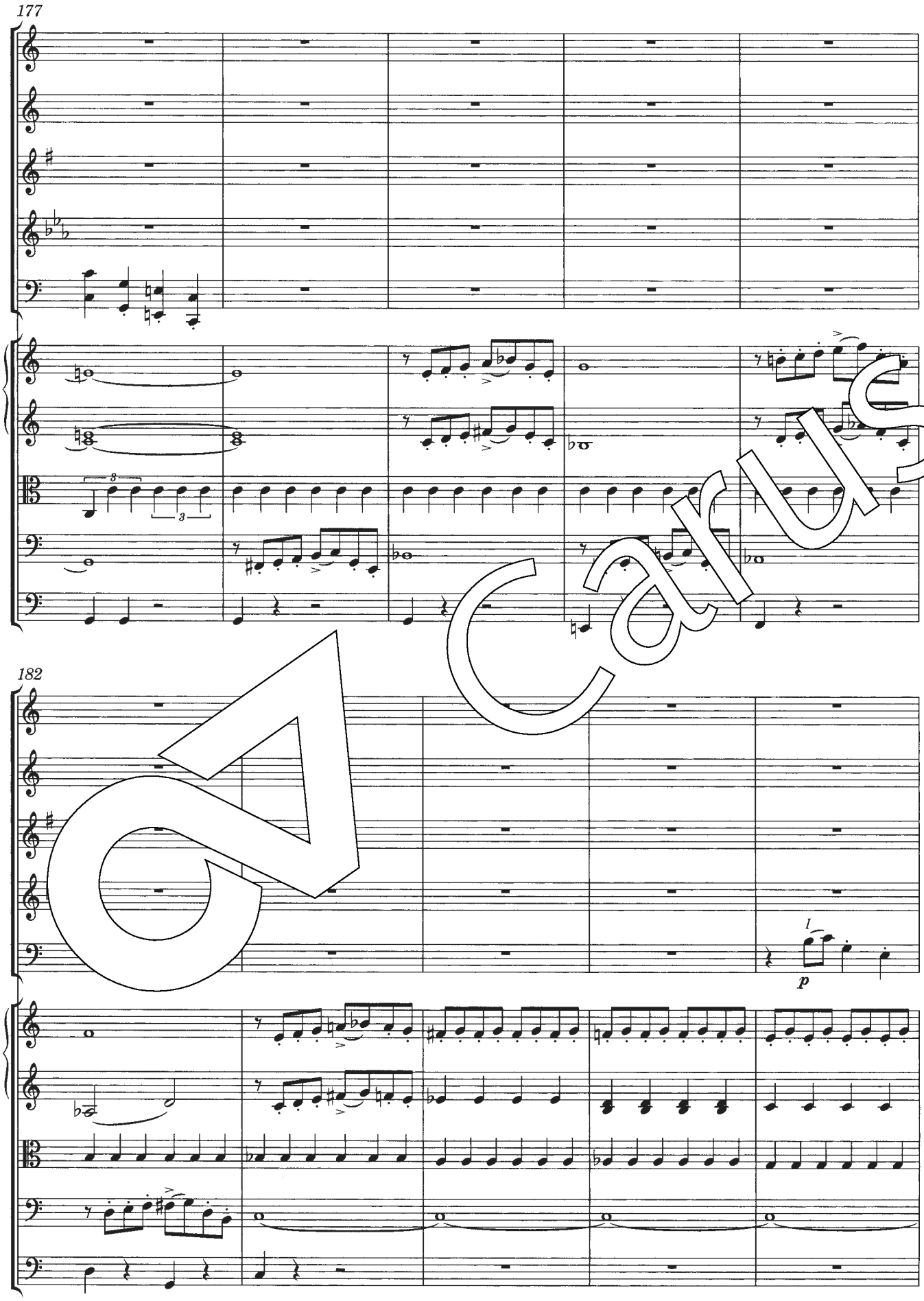


Carus
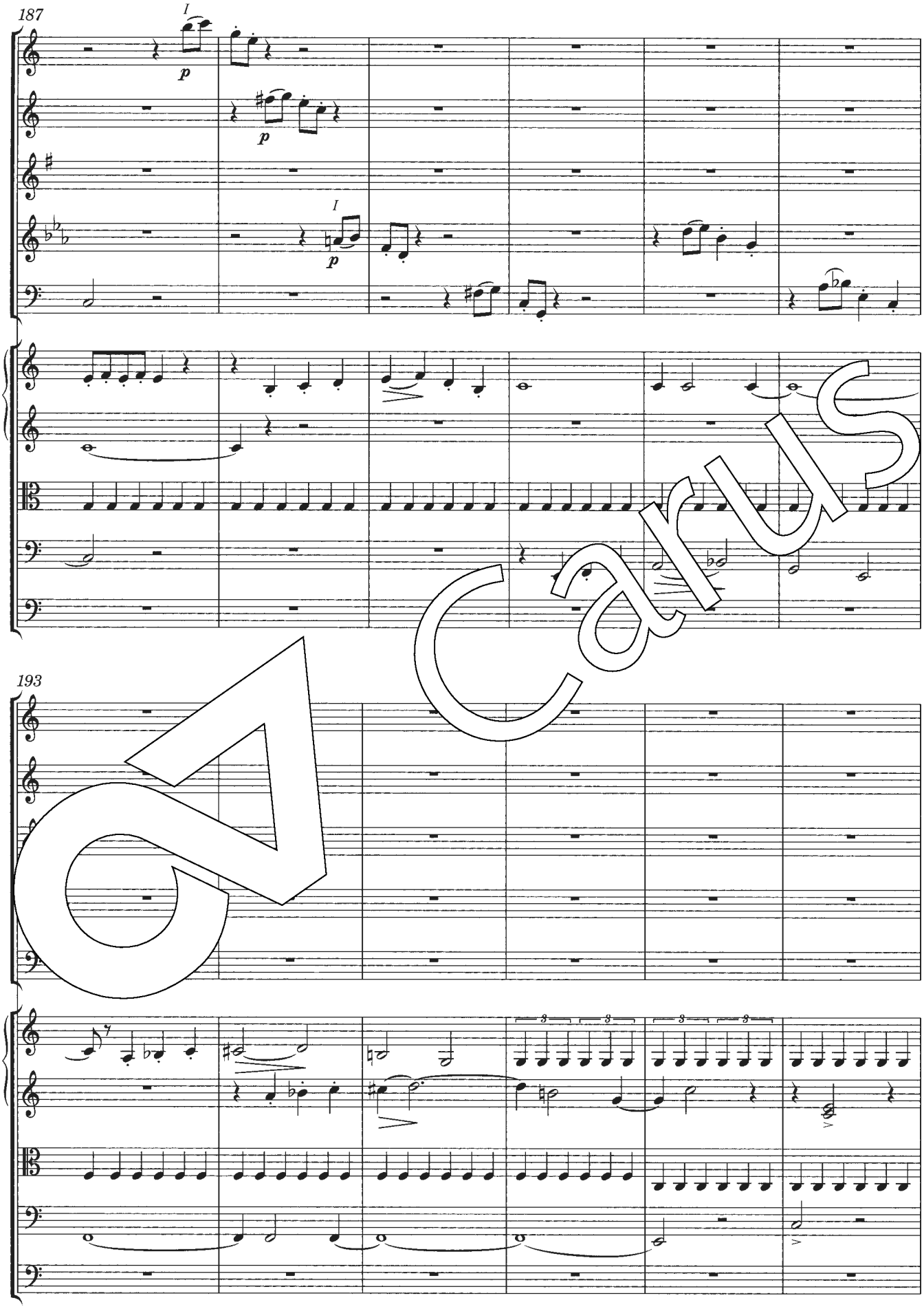


Carus



Carus



Carus



Carus

Récitatif

Le Père de famille

p

Sur vos traits fa - ti -
Eu - re Au - gen schaun

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Récitatif

Carus

208

Mod

-tesse est
er - zäh - len vom

ay - ez cou - ra - ge, nous fe-rons Ce que nous pour-rons Pour vous ai - der. Ban-nis -
ßt neu Ver-trau-en. Al - les, was wir ver - mö - gen, tun wir gern für euch. Ihr müßt

Sans sourdines
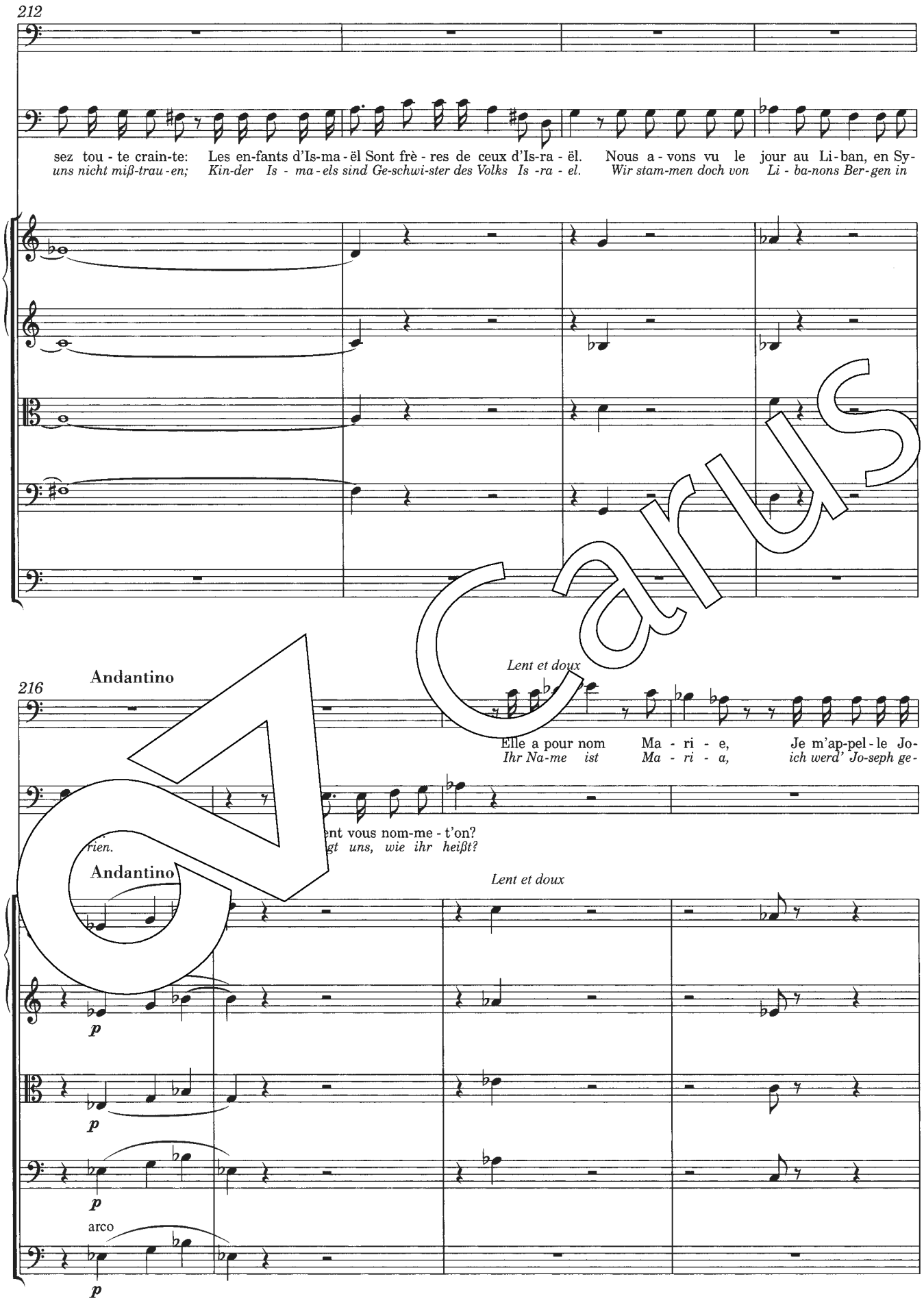
p

Sans sourdines
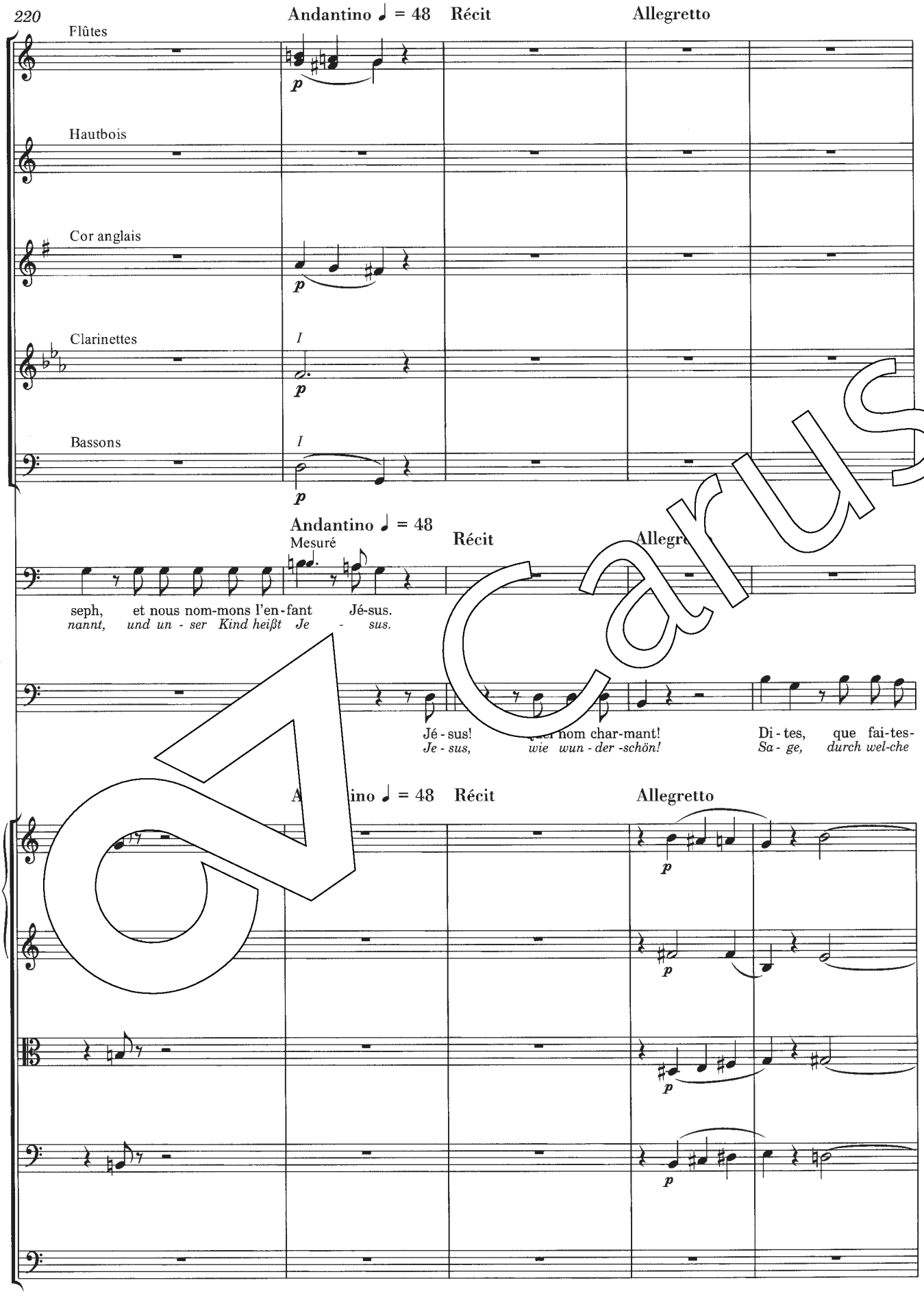
p

Sans sourdines
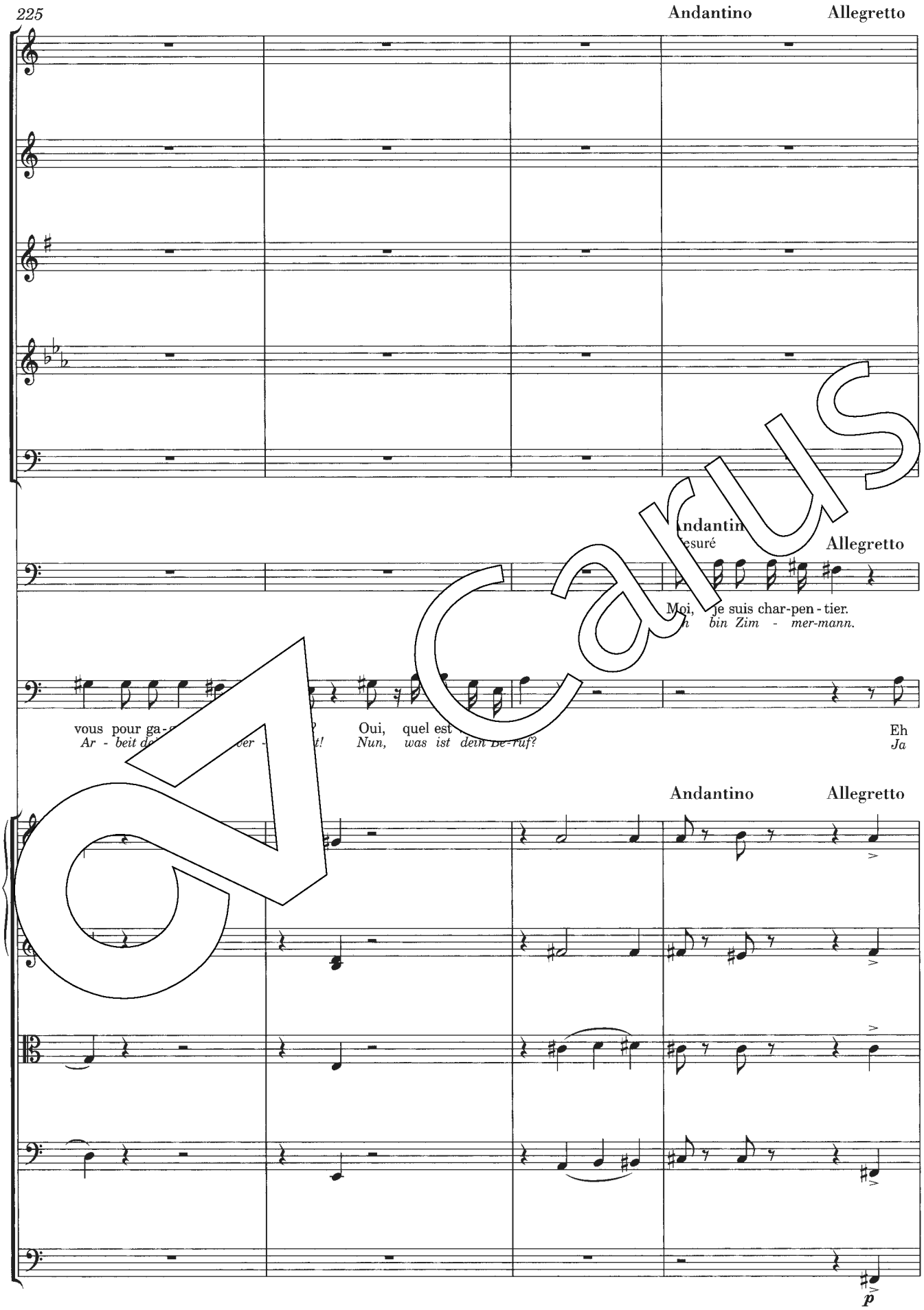
p


212
sez tou - te crain-te: Les en-fants d'Is-ma - ël Sont frè - res de ceux d'Is-ra - ël. Nous a - vons vu le jour au Li-ban, en Sy-
uns nicht miß-trau-en; Kin-der Is - ma-els sind Ge-schwi-ster des Volks Is -ra - el. Wir stam-men doch von Li - ba-nons Ber-gen in
216
Andantino
Lent et doux
Elle a pour nom Ma - ri - e, Je m'ap-pel-le Jo-
Ihr Na-me ist Ma - ri - a, ich werd' Jo-seph ge-
ent vous nom-me - t'on?
gt uns, wie ihr heißt?
rien.
Andantino
Lent et doux
p
p
p
arco
p
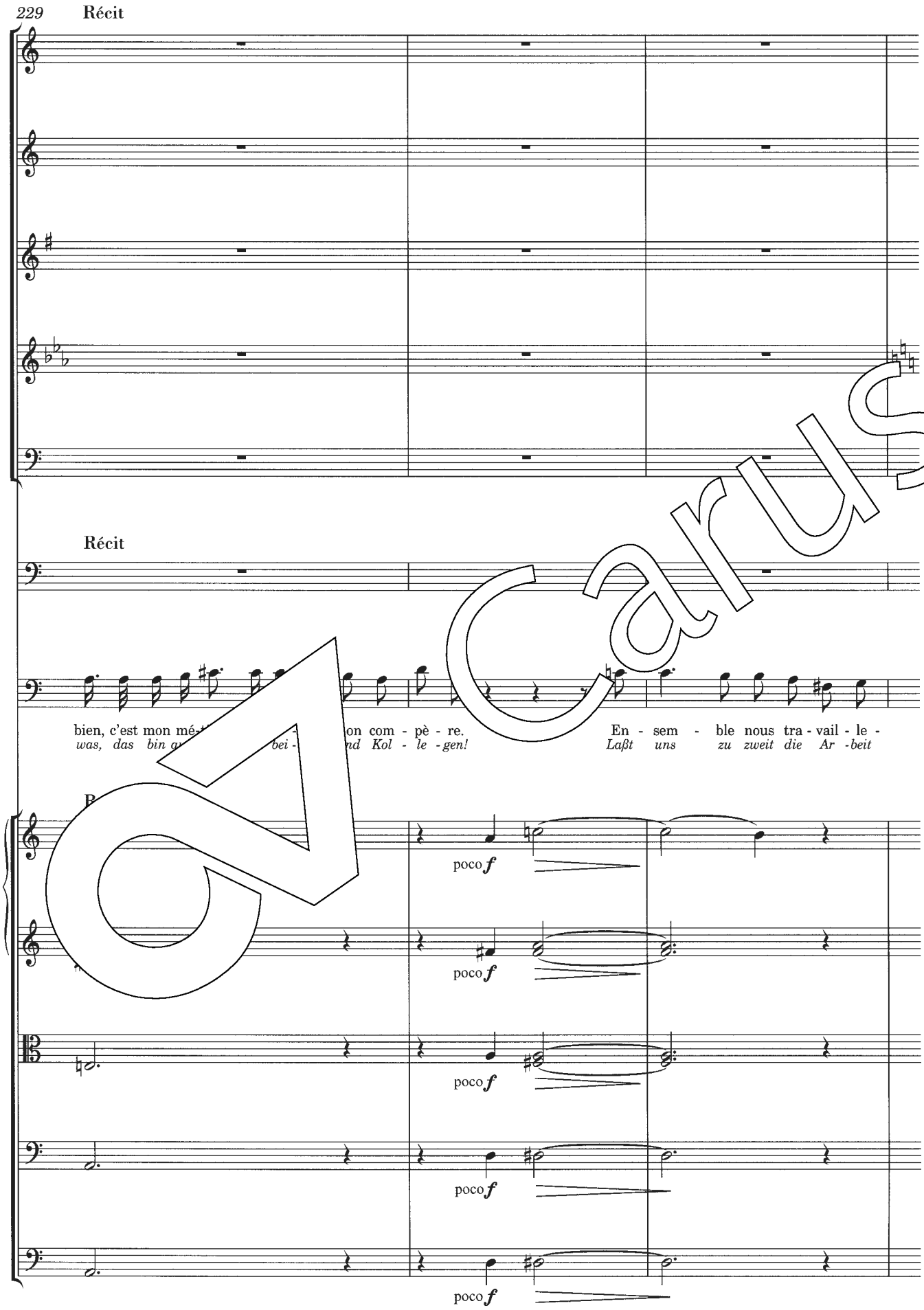
Carus


Andantino ♩ = 48
Récit
Allegretto
Flûtes
Hautbois
Cor anglais
Clarinettes
Bassons
p
I
Andantino ♩ = 48
Mesuré
Récit
seph, et nous nom-mons l'en-fant Jé-sus.
nannt, und un - ser Kind heißt Je - sus.
Jé - sus!
Je - sus,
Di - tes, que fai-tes-
Sa - ge, durch wel-che
Allegretto
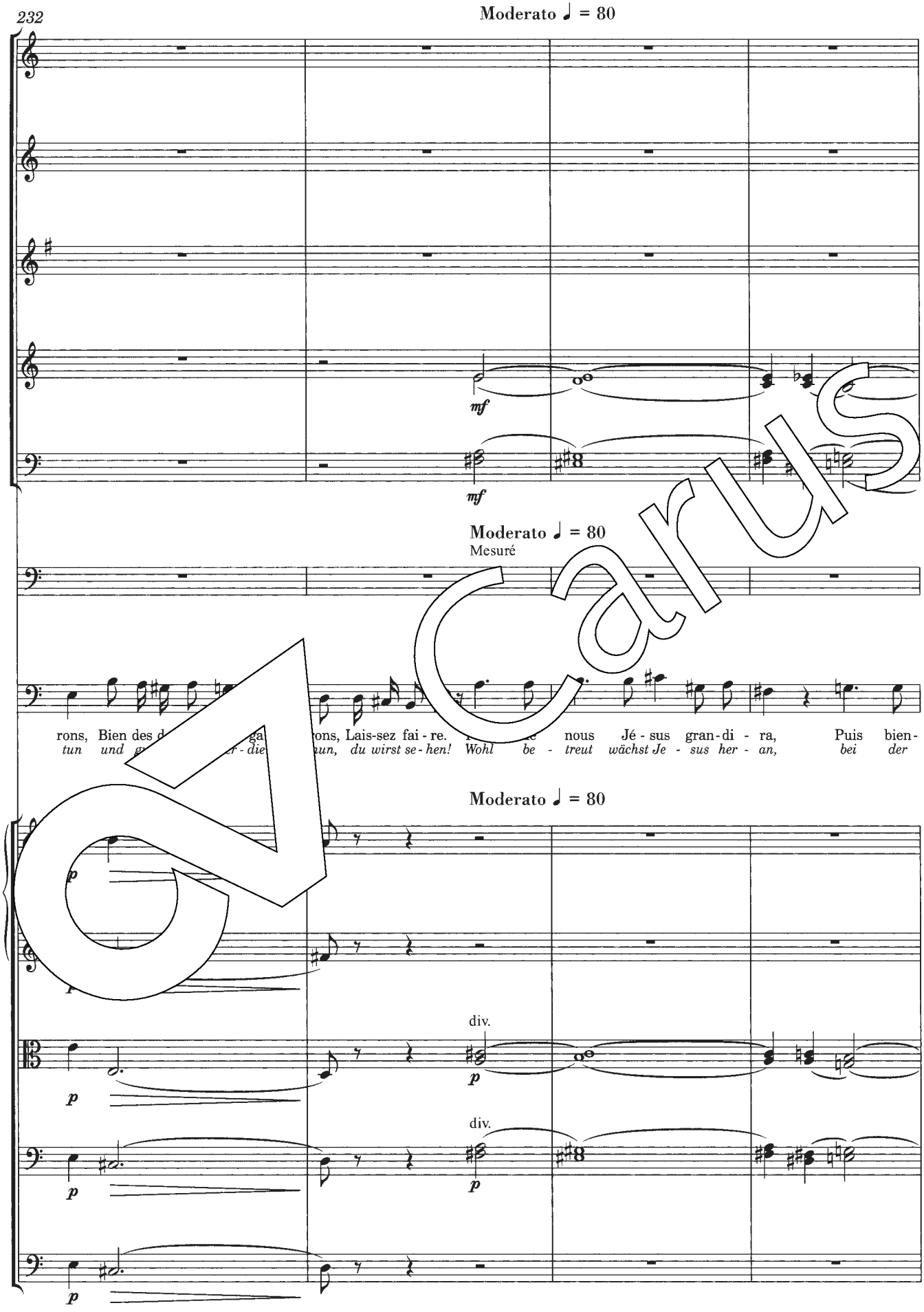
Carus


Andantino
Allegretto
Andantin
esuré
Allegretto
Moi, je suis char-pen-tier.
Ich bin Zim - mer-mann.
vous pour ga-
Ar - beit d
Oui, quel est
Nun, was ist dein Be-ruf?
Eh
Ja
Andantino
Allegretto
p
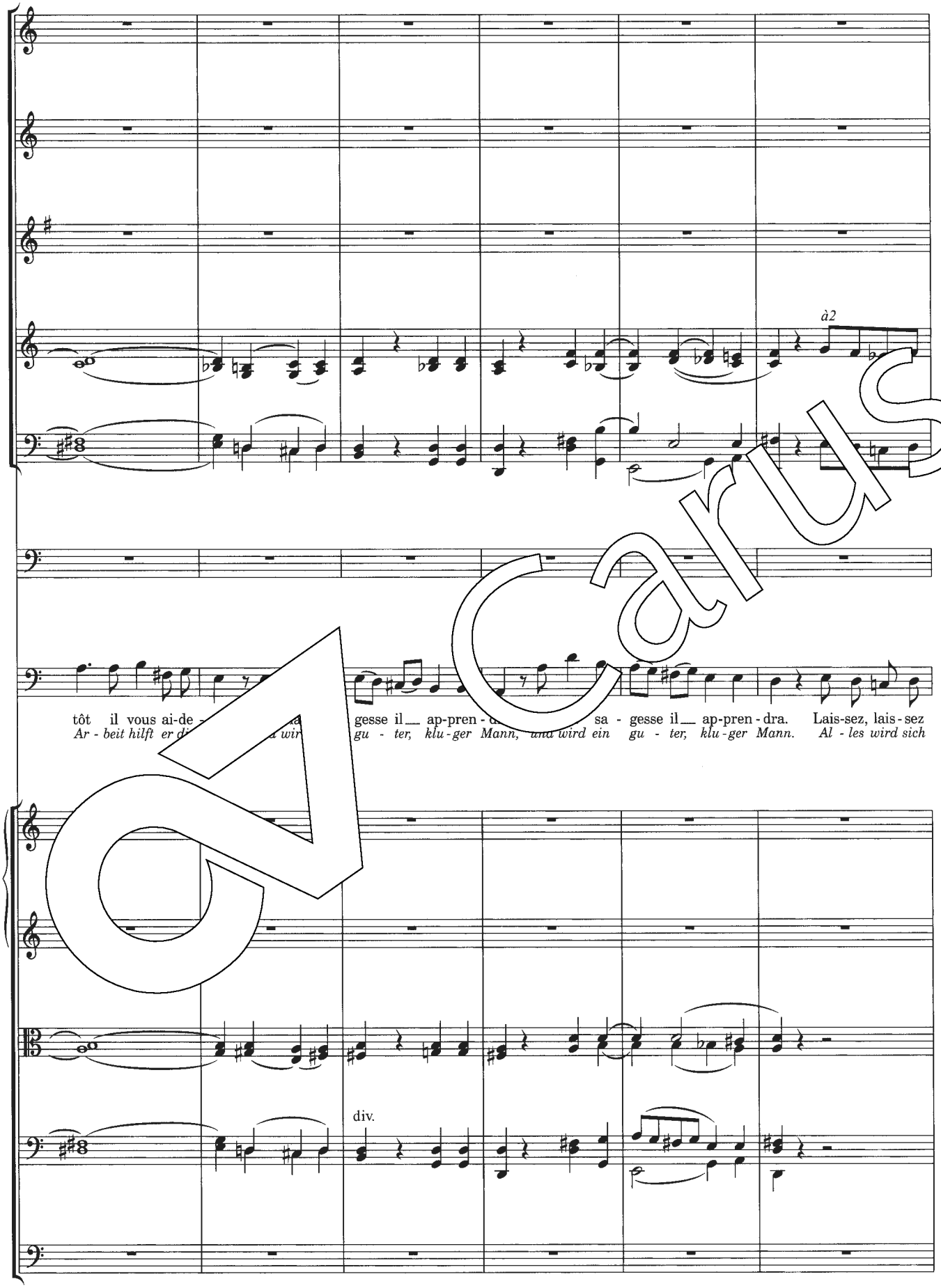
Carus


229
Récit
Récit
bien, c'est mon mé-
was, das bin a
bei -
on com - pè - re.
nd Kol - le - gen!
En - sem - ble nous tra - vail - le -
Laßt uns zu zweit die Ar - beit
poco f
poco f
poco f
poco f
poco f
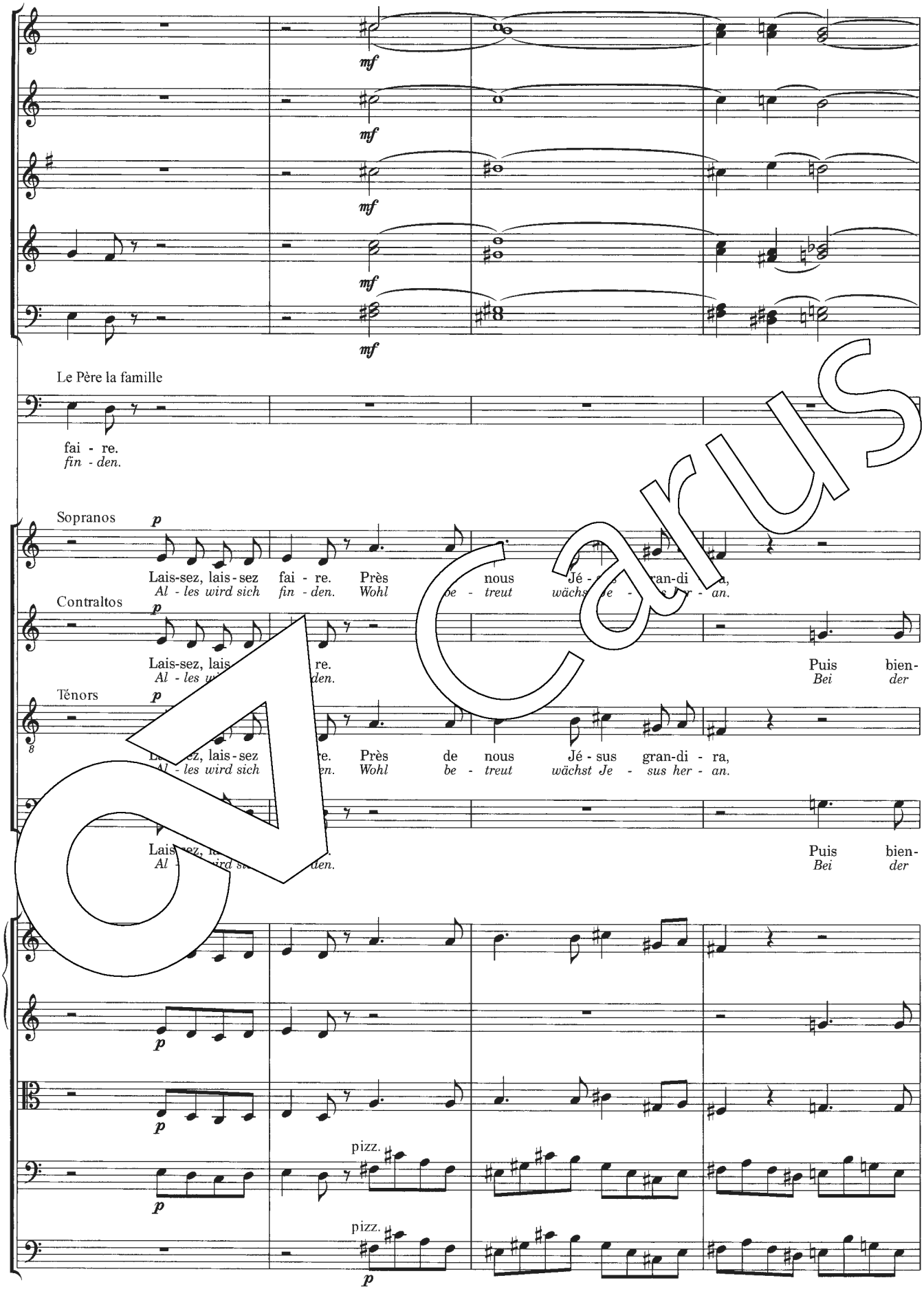
Carus


Moderato ♩ = 80
mf
mf
Moderato ♩ = 80
Mesuré
rons, Bien des d ga ons, Lais-sez fai - re. nous Jé - sus gran - di - ra, Puis bien-
tun und gr er - die un, du wirst se - hen! Wohl be - treut wächst Je - sus her - an, bei der
Moderato ♩ = 80
p
p
div.
p
div.
p
p
p
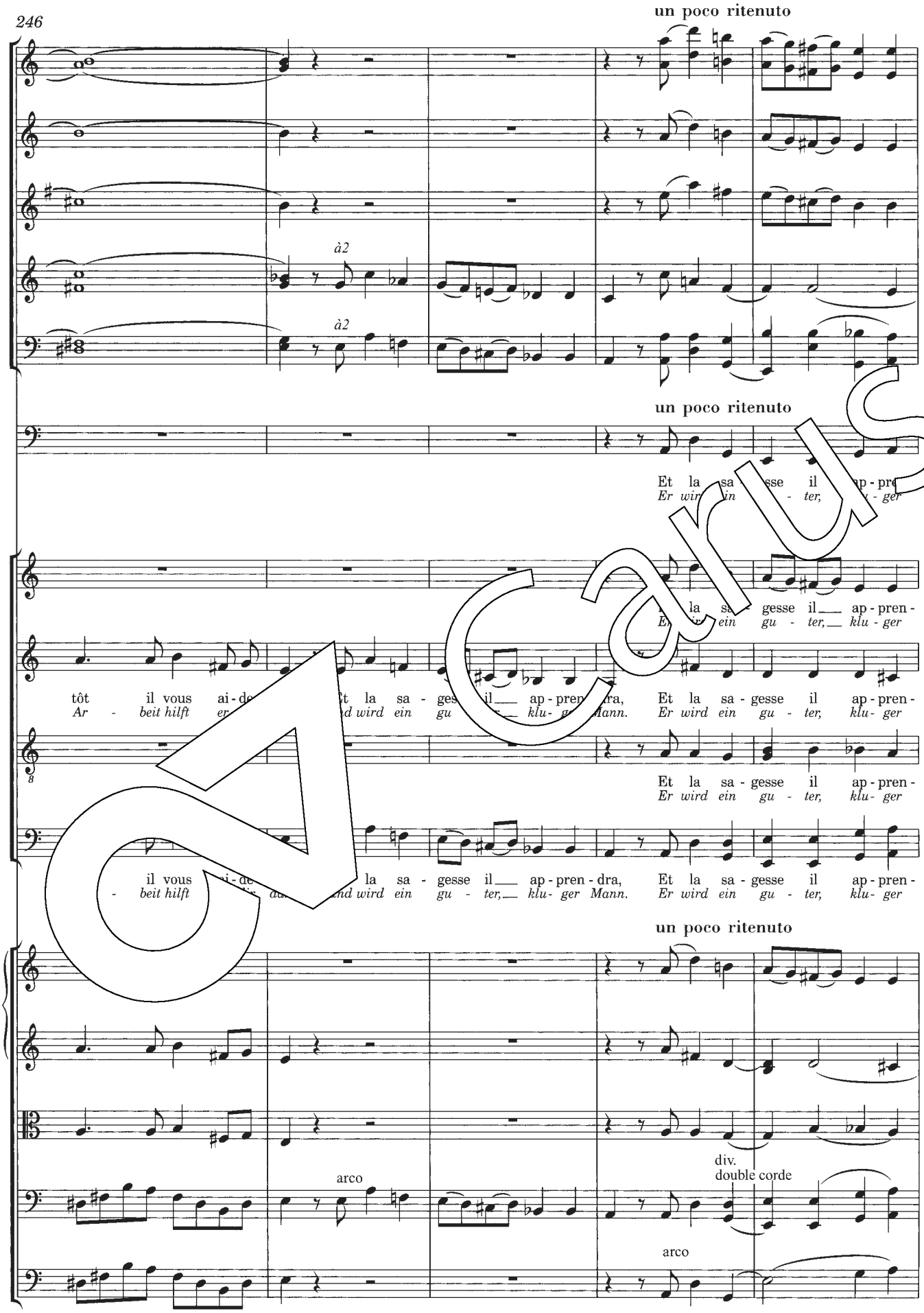
Carus


à2
tôt il vous ai-de -
gesse il__ ap-pren - d
sa - gesse il__ ap-pren - dra. Lais-sez, lais - sez
Ar - beit hilft er di
wir
gu - ter, klu - ger Mann, und wird ein gu - ter, klu - ger Mann. Al - les wird sich
div.
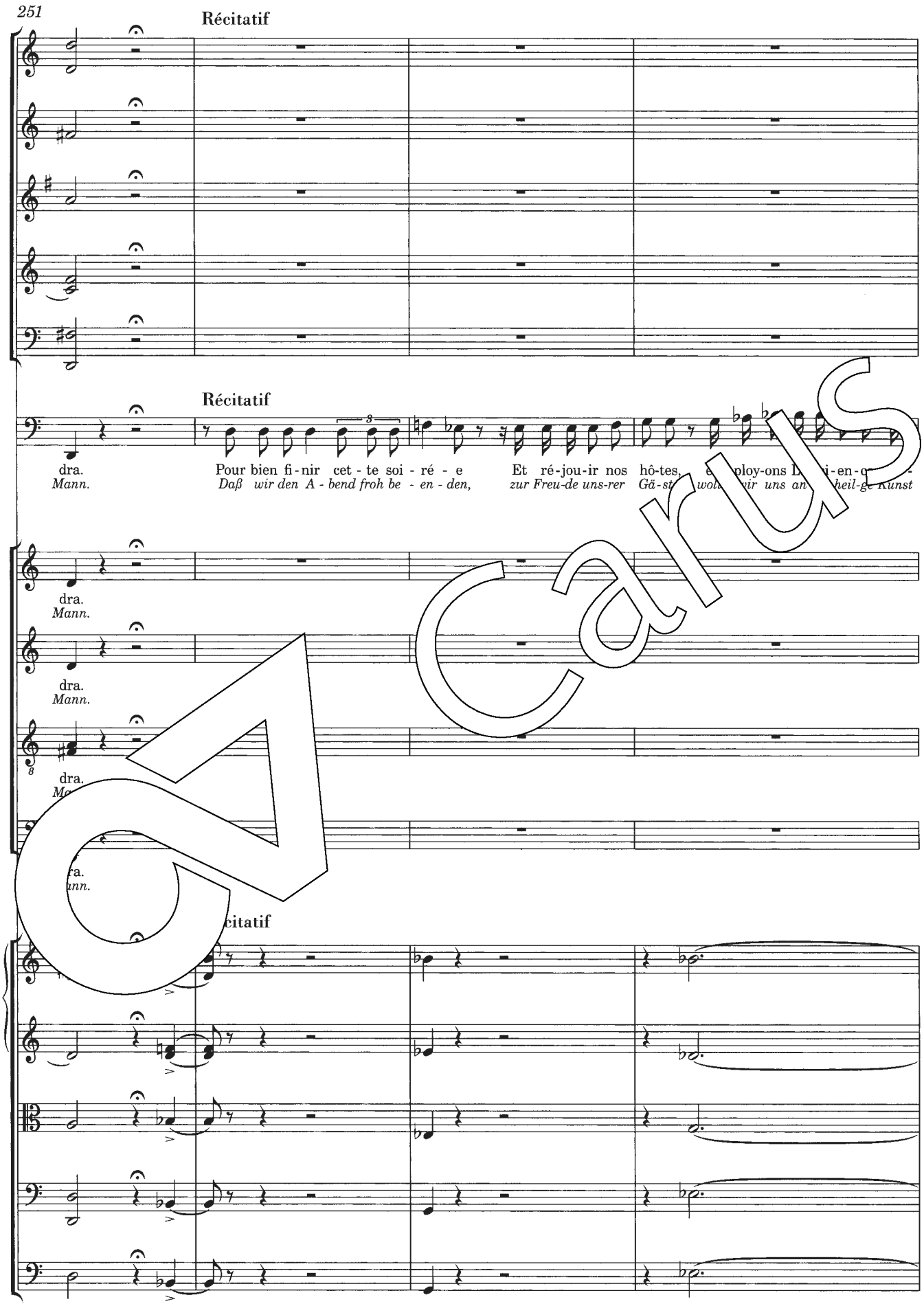
Carus


mf
mf
mf
mf
Le Père la famille
fai - re.
fin - den.
Sopranos
p
Lais-sez, lais-sez fai - re. Près de nous Jé - sus gran-di - ra,
Al - les wird sich fin - den. Wohl be - treut wächst Je - sus her - an.
Contraltos
p
Lais-sez, lais re.
Al - les wird sich den.
Puis bien-
Bei der
Ténors
p
Lais-sez, lais-sez re. Près de nous Jé - sus gran-di - ra,
Al - les wird sich en. Wohl be - treut wächst Je - sus her - an.
Lais
Al den.
Puis bien-
Bei der
p
p
p
pizz.
p
pizz.
p
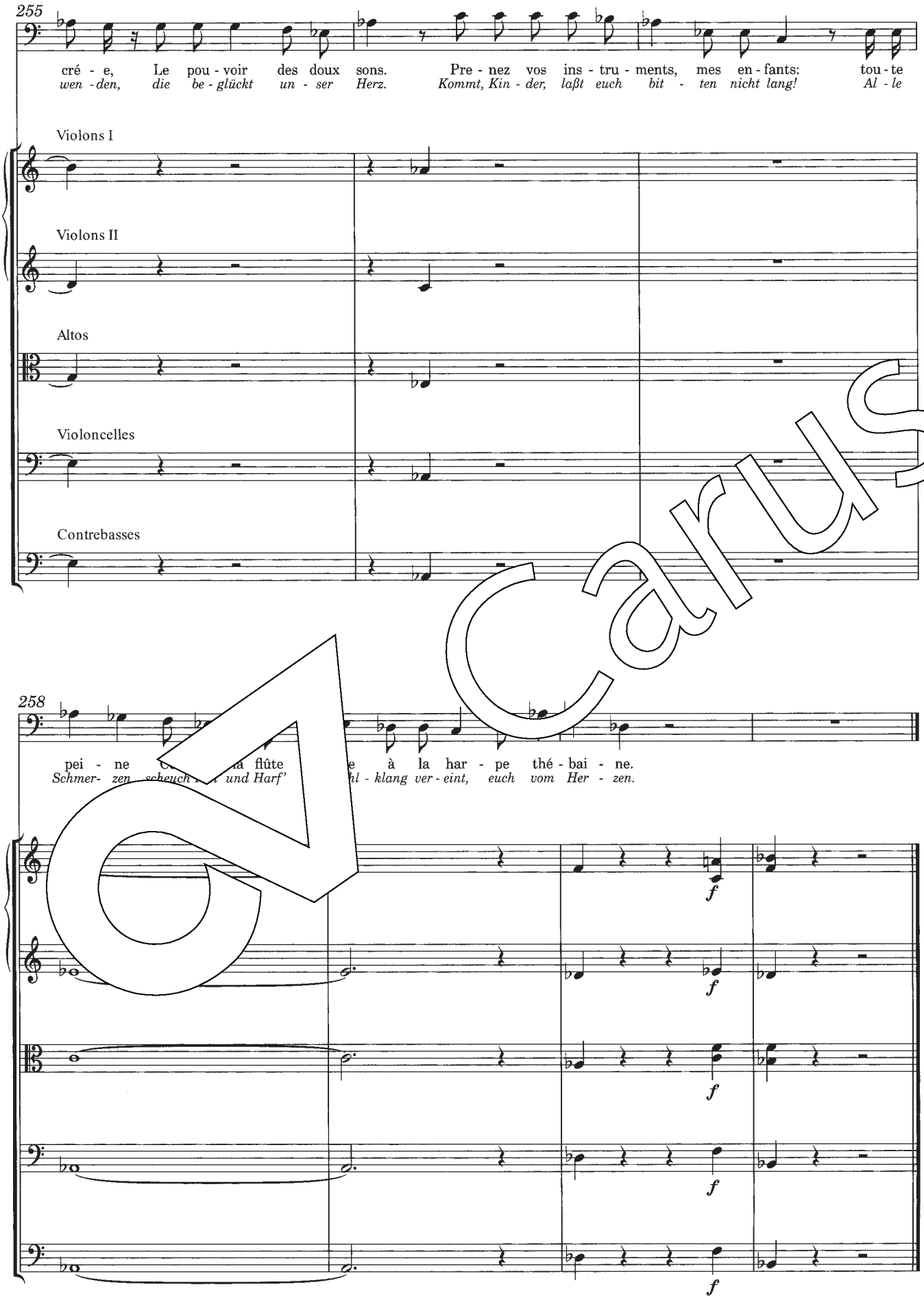
Carus


un poco ritenuto
à2
à2
un poco ritenuto
Et la sa gesse il ap - pre
Er wir in ter, ger
la sa - gesse il ap - pren -
ein gu - ter, klu - ger
tôt il vous ai - de t la sa - ges il ap - pren dra, Et la sa - gesse il ap - pren -
Ar - beit hilft er d wird ein gu klu- ger Mann. Er wird ein gu - ter, klu- ger
Et la sa - gesse il ap - pren -
Er wird ein gu - ter, klu- ger
il vous i - de la sa - gesse il ap - pren - dra, Et la sa - gesse il ap - pren -
beit hilft d wird ein gu - ter, klu- ger Mann. Er wird ein gu - ter, klu- ger
un poco ritenuto
arco
div.
double corde
arco

Carus


251
Récitatif
Récitatif
dra.
Mann.
Pour bien fi - nir cet - te soi - ré - e
Daß wir den A - bend froh be - en - den,
Et ré-jou-ir nos hô-tes,
zur Freu-de uns-rer
dra.
Mann.
dra.
Mann.
dra.
Mann.
dra.
Mann.
citatif
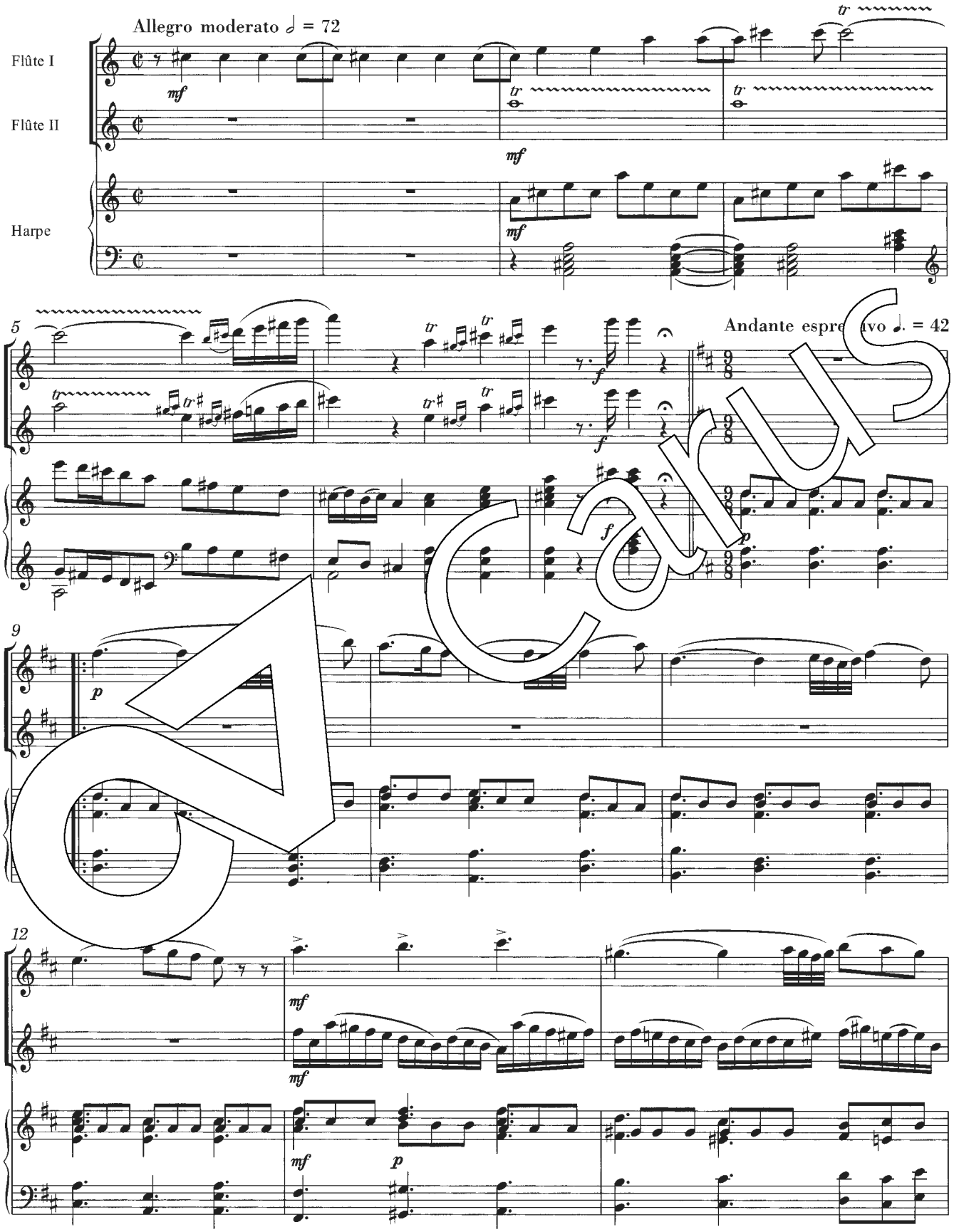
Carus


255
cré - e, Le pou - voir des doux sons. Pre - nez vos ins - tru - ments, mes en - fants: tou - te
wen - den, die be - glückt un - ser Herz. Kommt, Kin - der, laßt euch bit - ten nicht lang! Al - le
Violons I
Violons II
Altos
Violoncelles
Contrebasses
258
pei - ne flûte e à la har - pe thé - bai - ne.
Schmer- zen und Harf' hl - klang ver - eint, euch vom Her - zen.
f
f
f
f
f
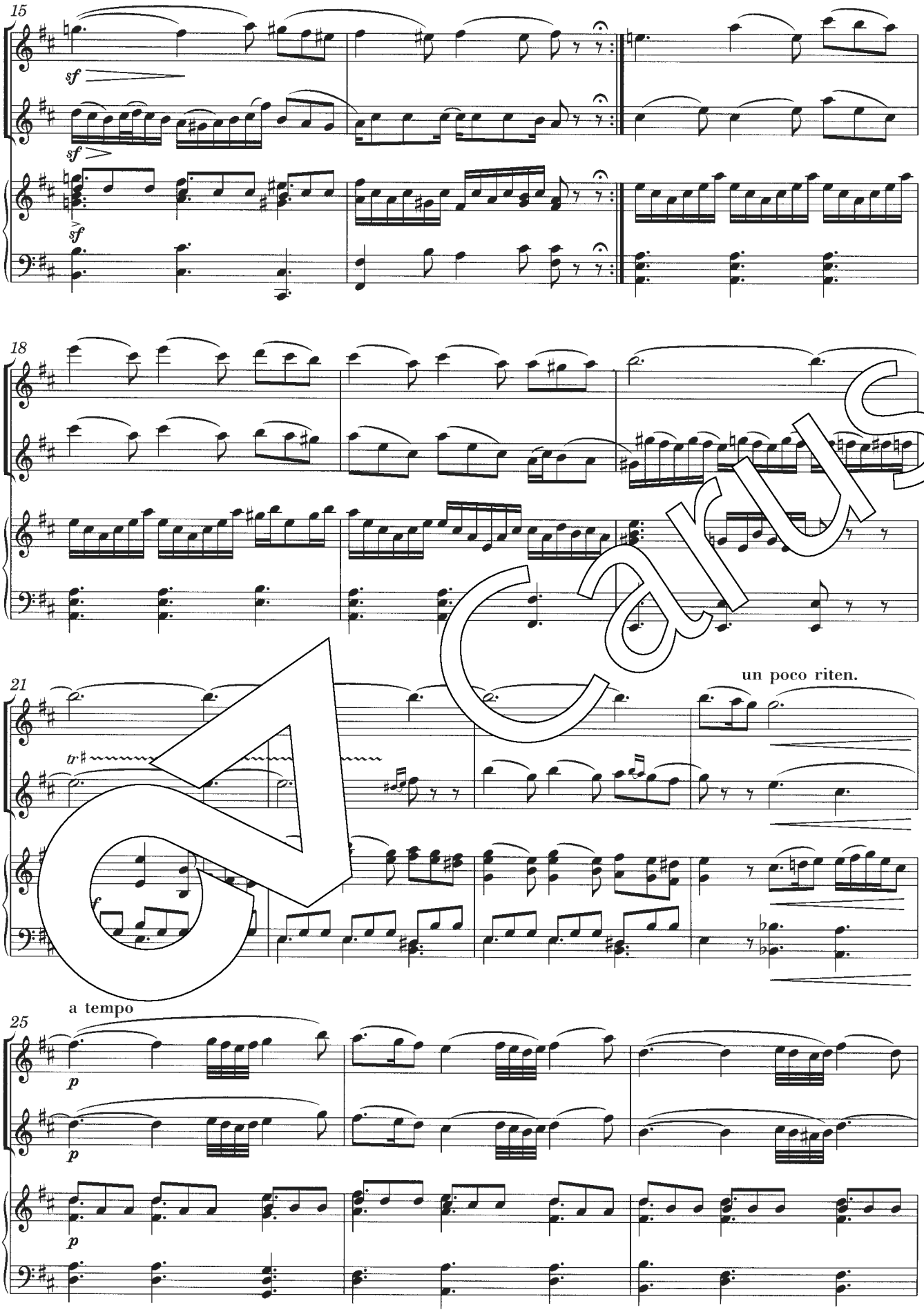
Carus

14. Trio pour deux flûtes et harpe (exécuté par les jeunes Ismaëlites)
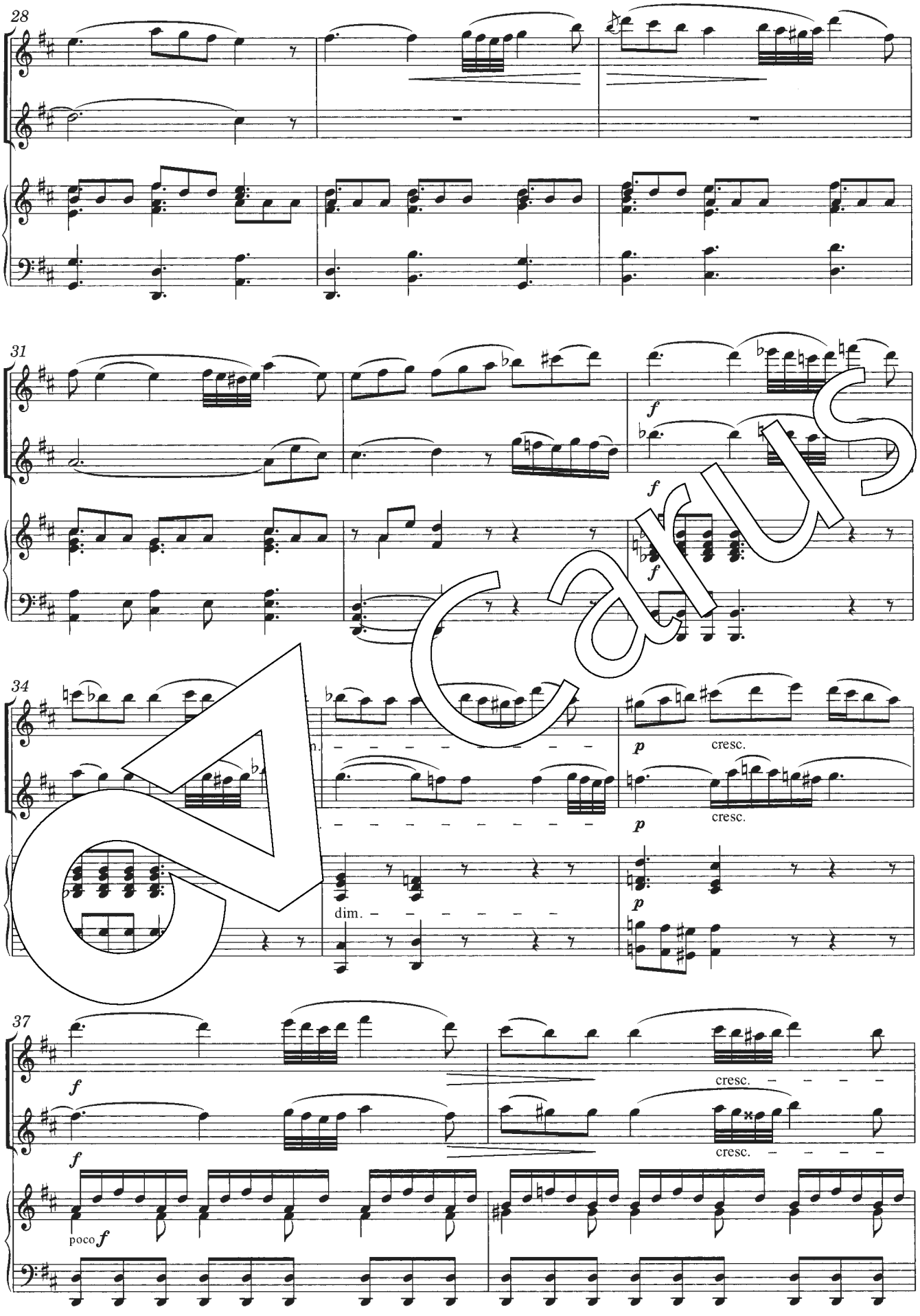
Trio für zwei Flöten und Harfe (ausgeführt von den jungen Ismaeliten)
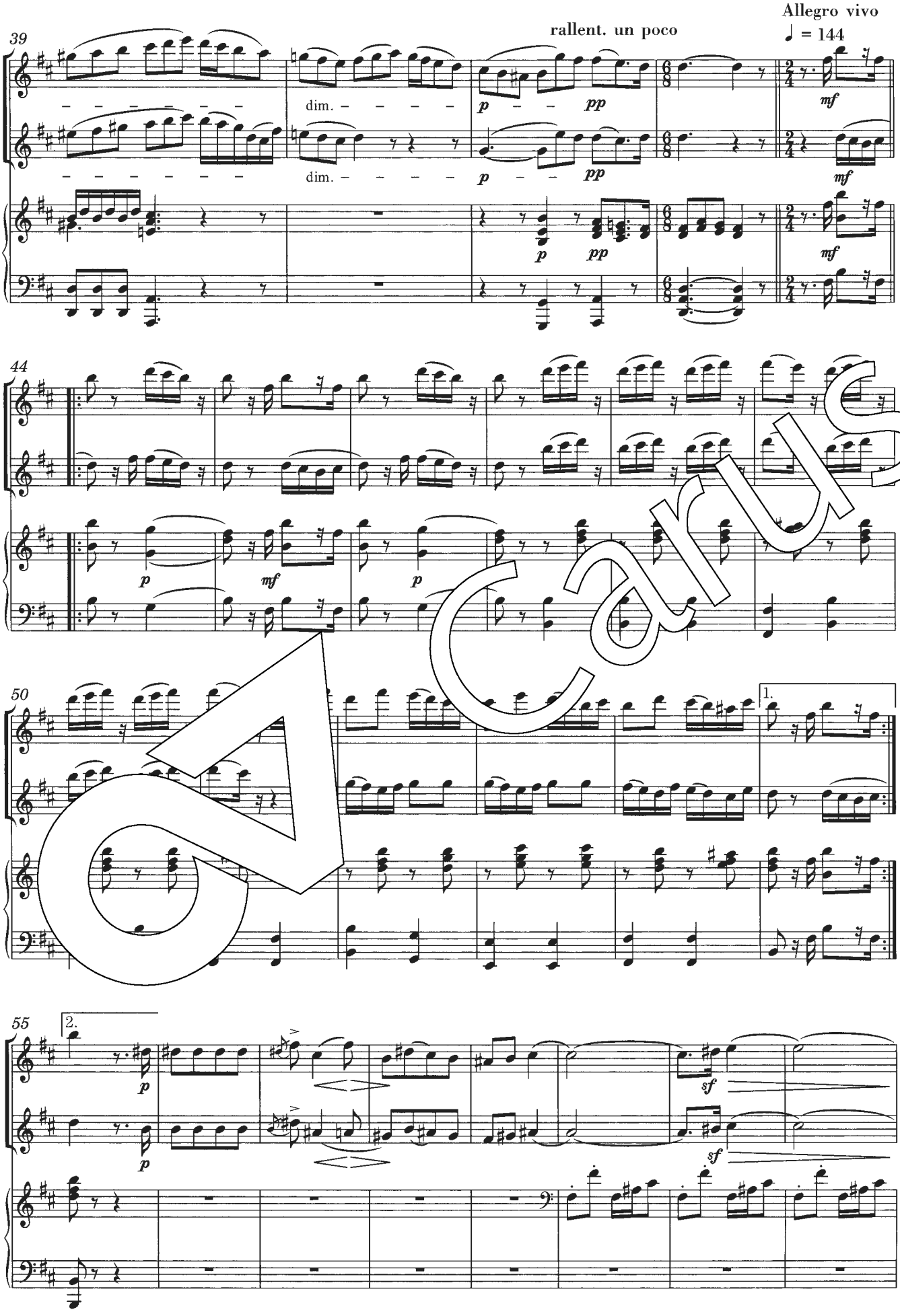


Carus
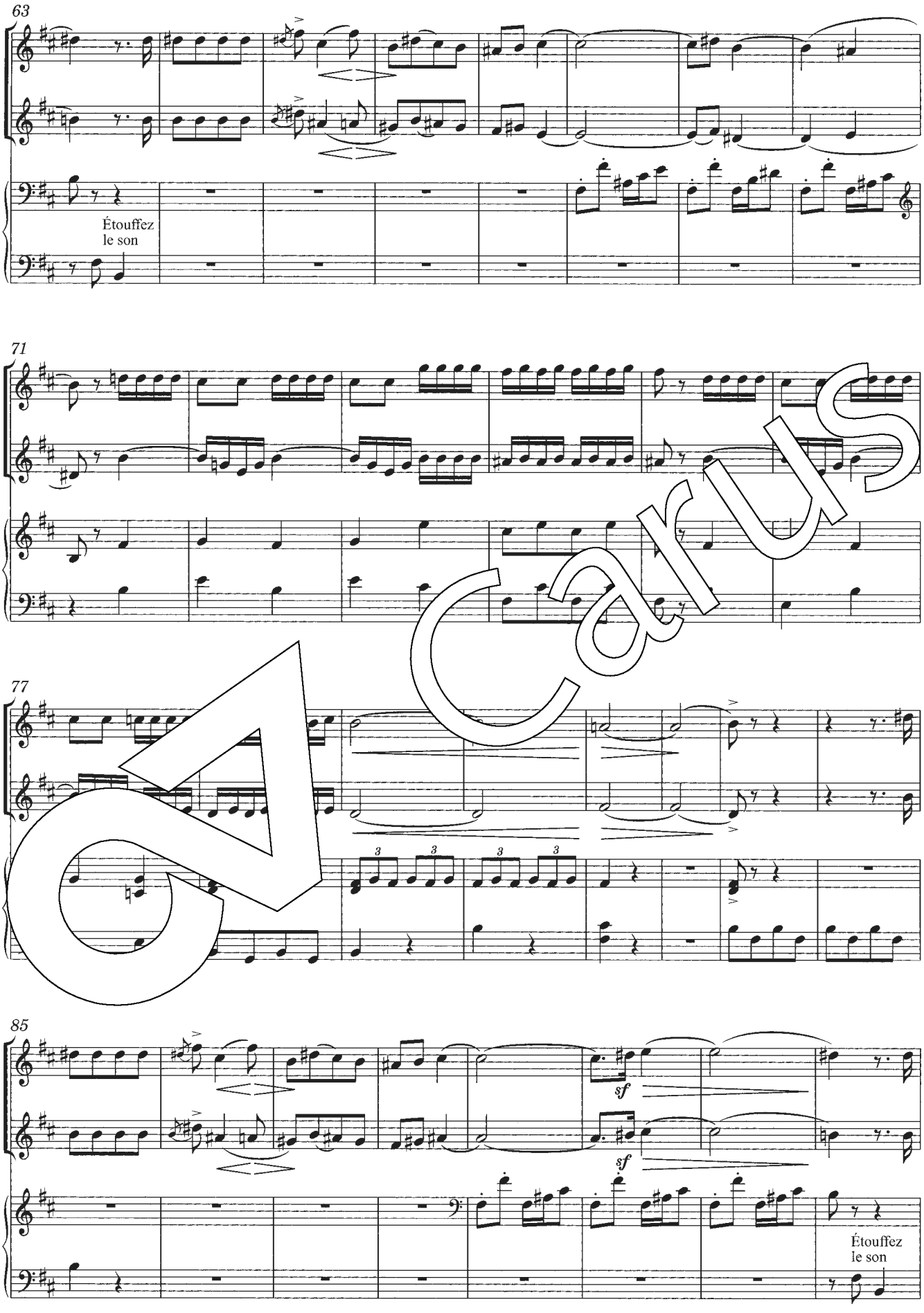


Carus
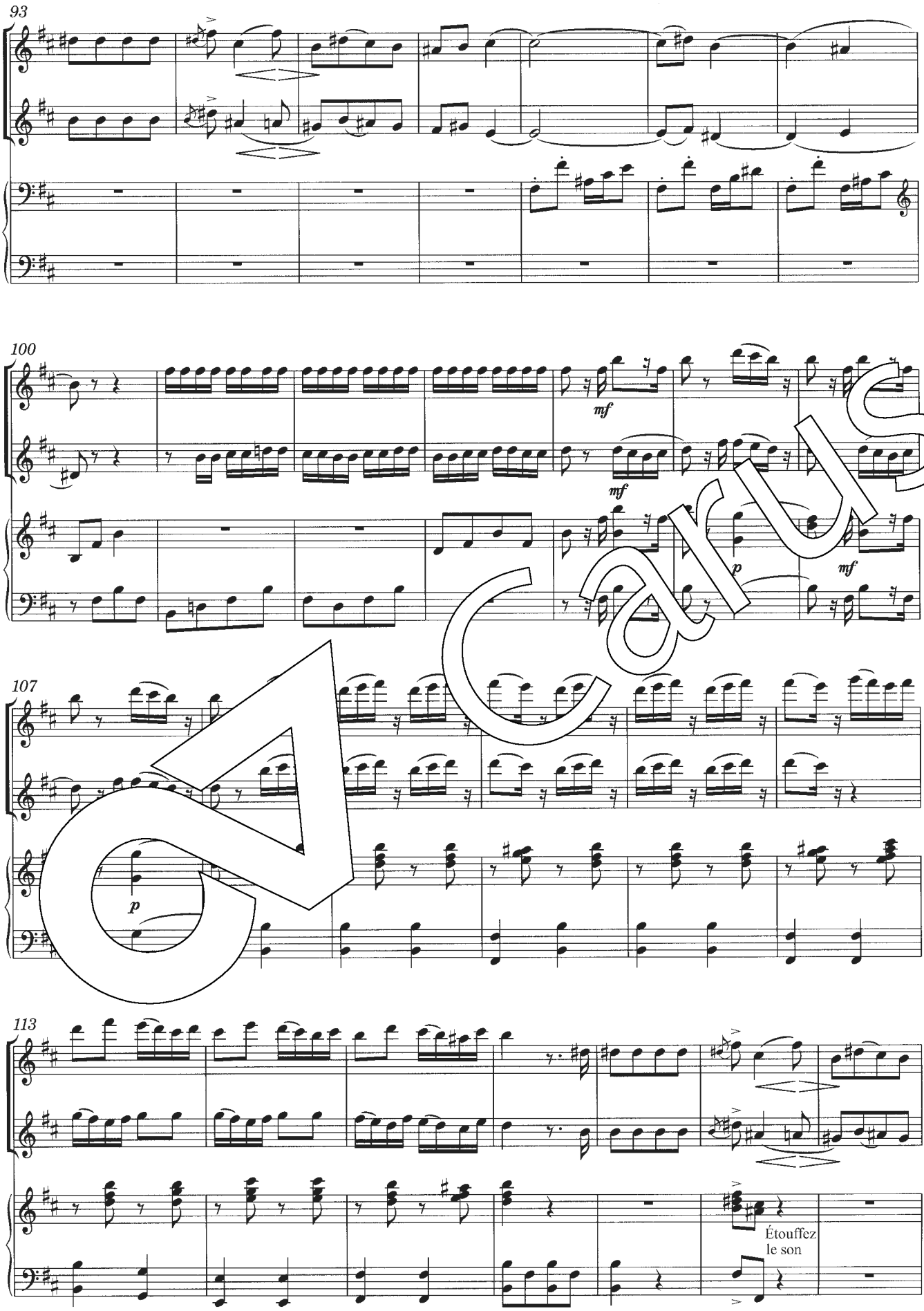


Carus


Allegro vivo
♩ = 144
rallent. un poco
39
dim.
dim.
p
pp
mf
44
50
1.
55
2.
sf
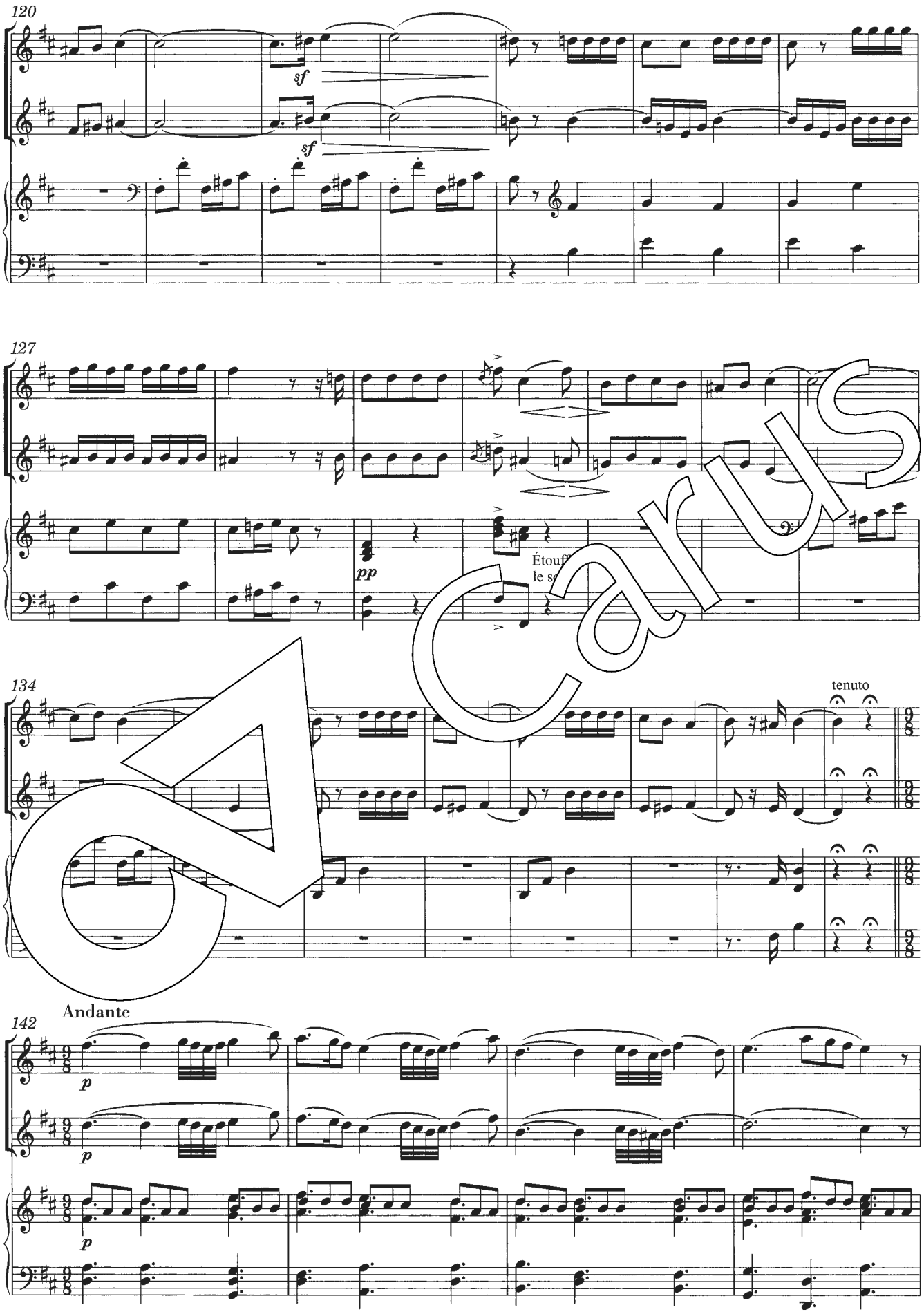
Carus
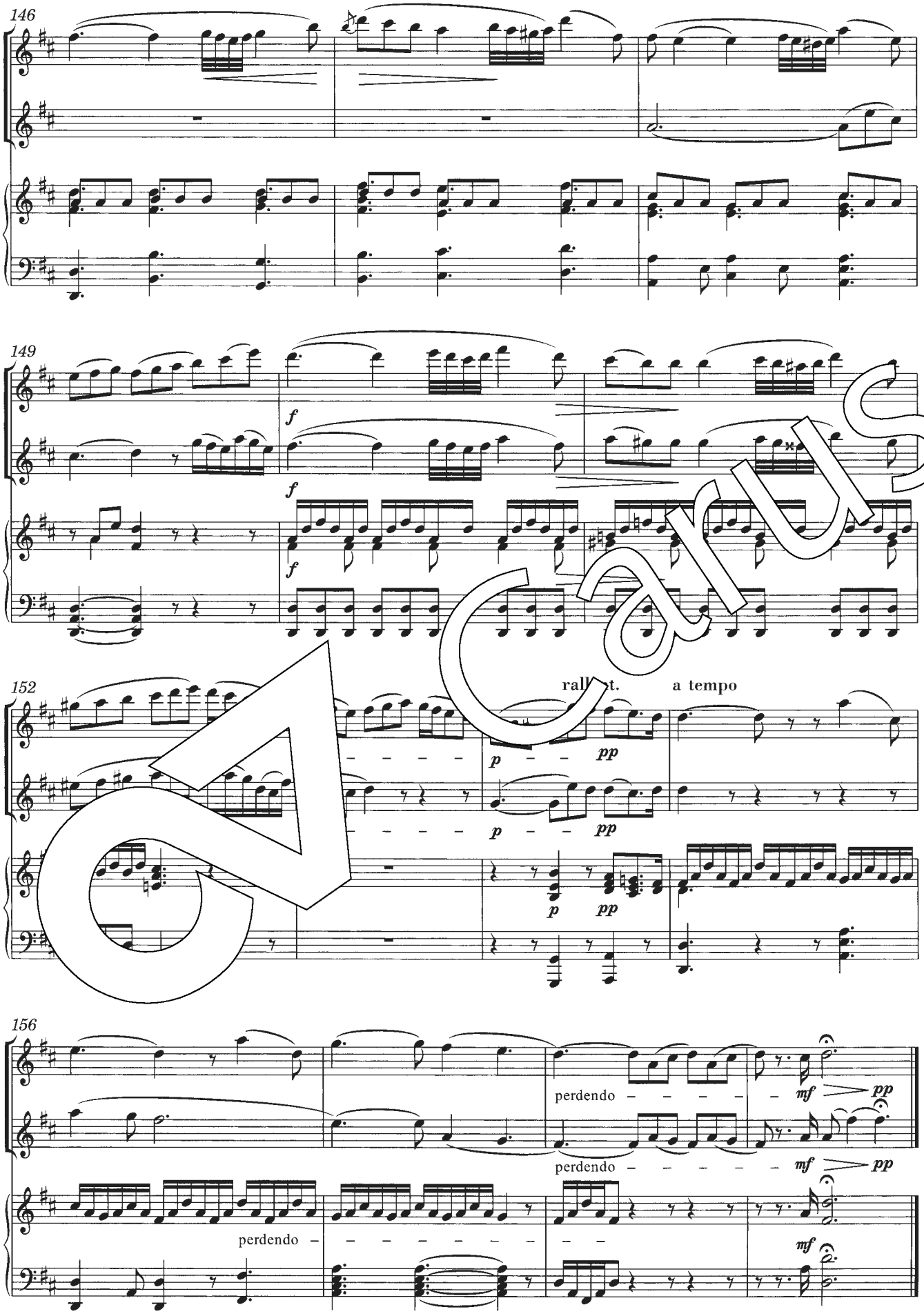


Carus
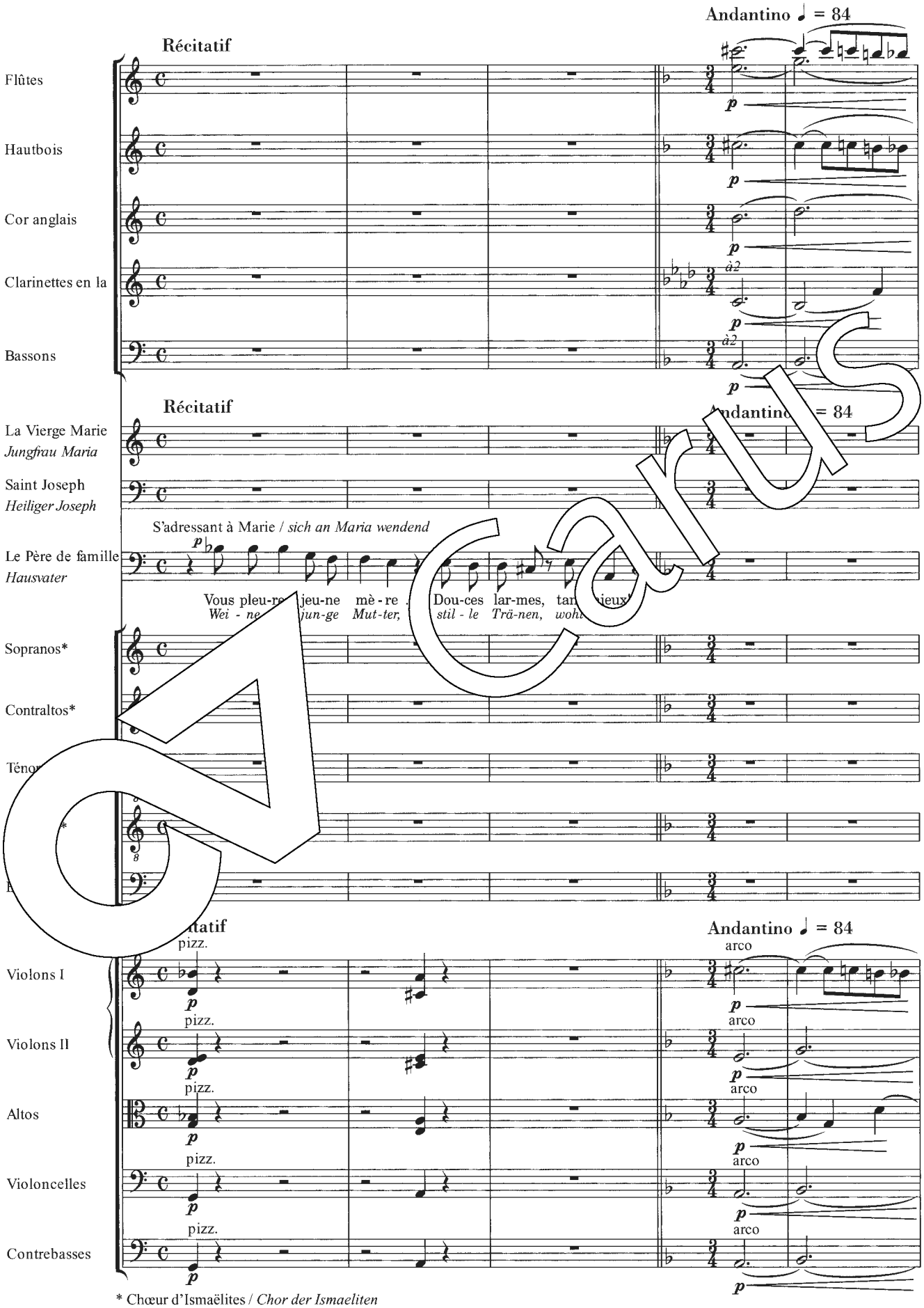


Carus



Carus
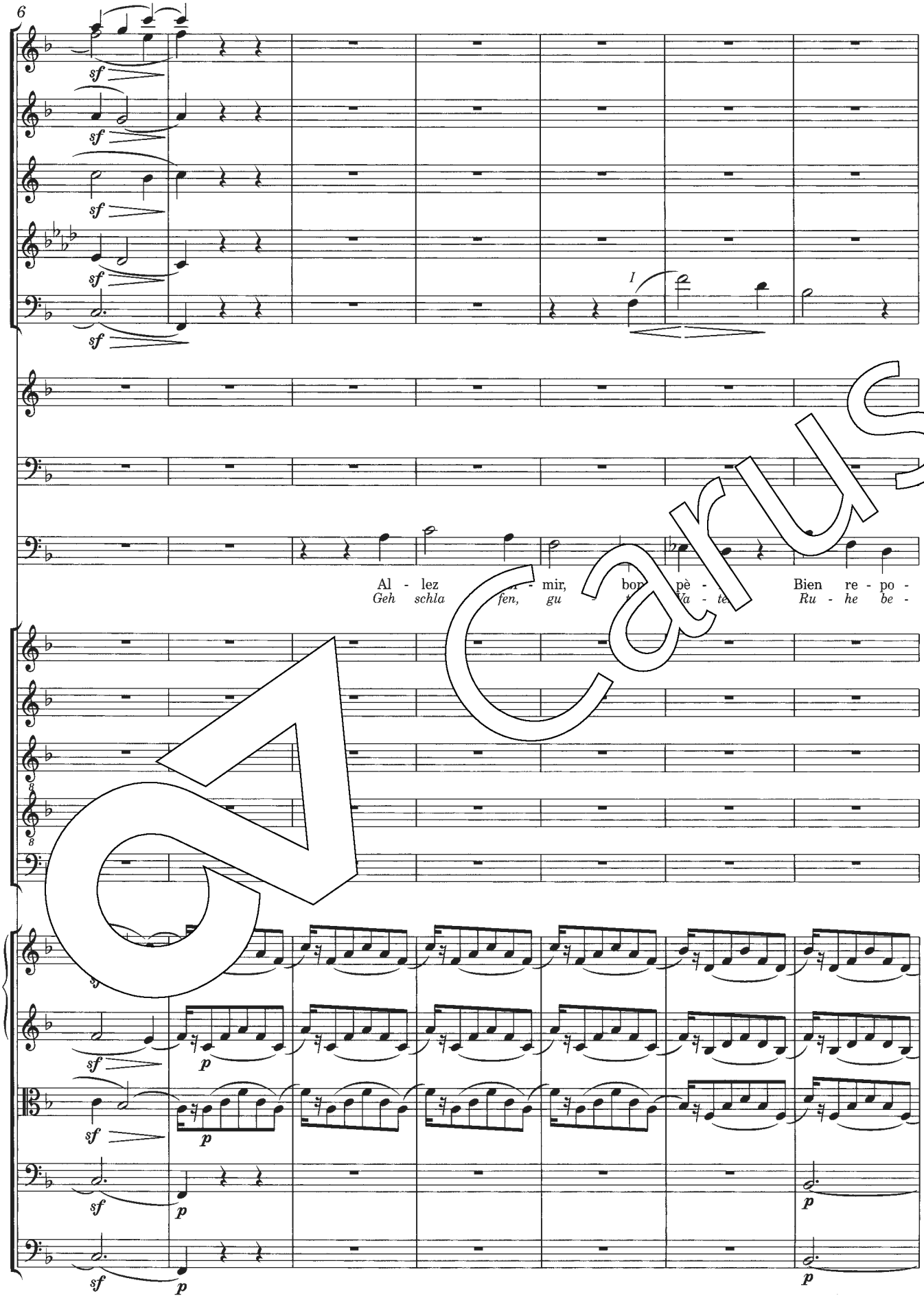

146
149
f
f
f
152
rall. t.
a tempo
p
pp
p
pp
p
pp
156
perdendo
mf
pp
perdendo
mf
pp
perdendo
mf

Carus
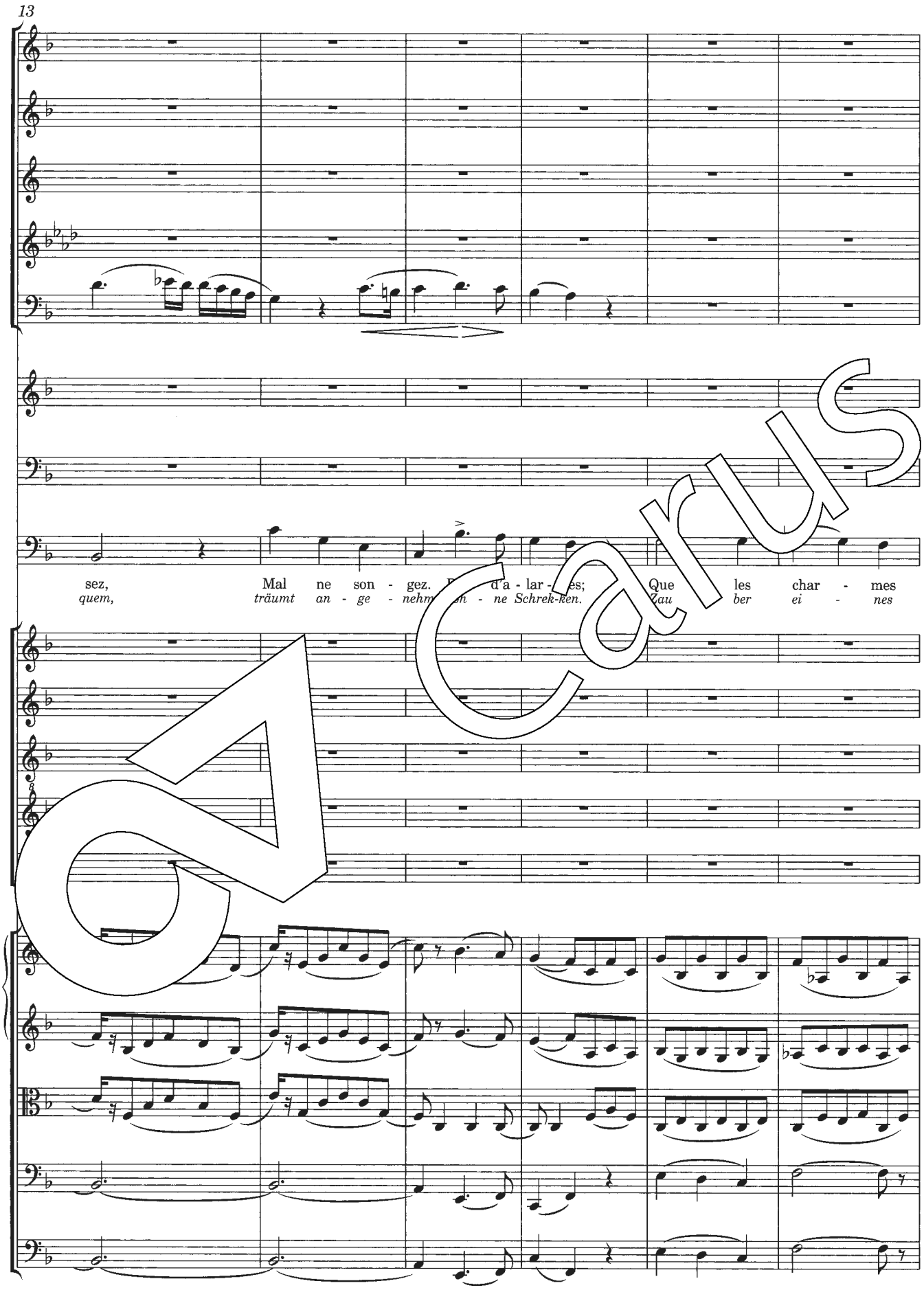


* Chœur d'Ismaëlites / *Chor der Ismaeliten*
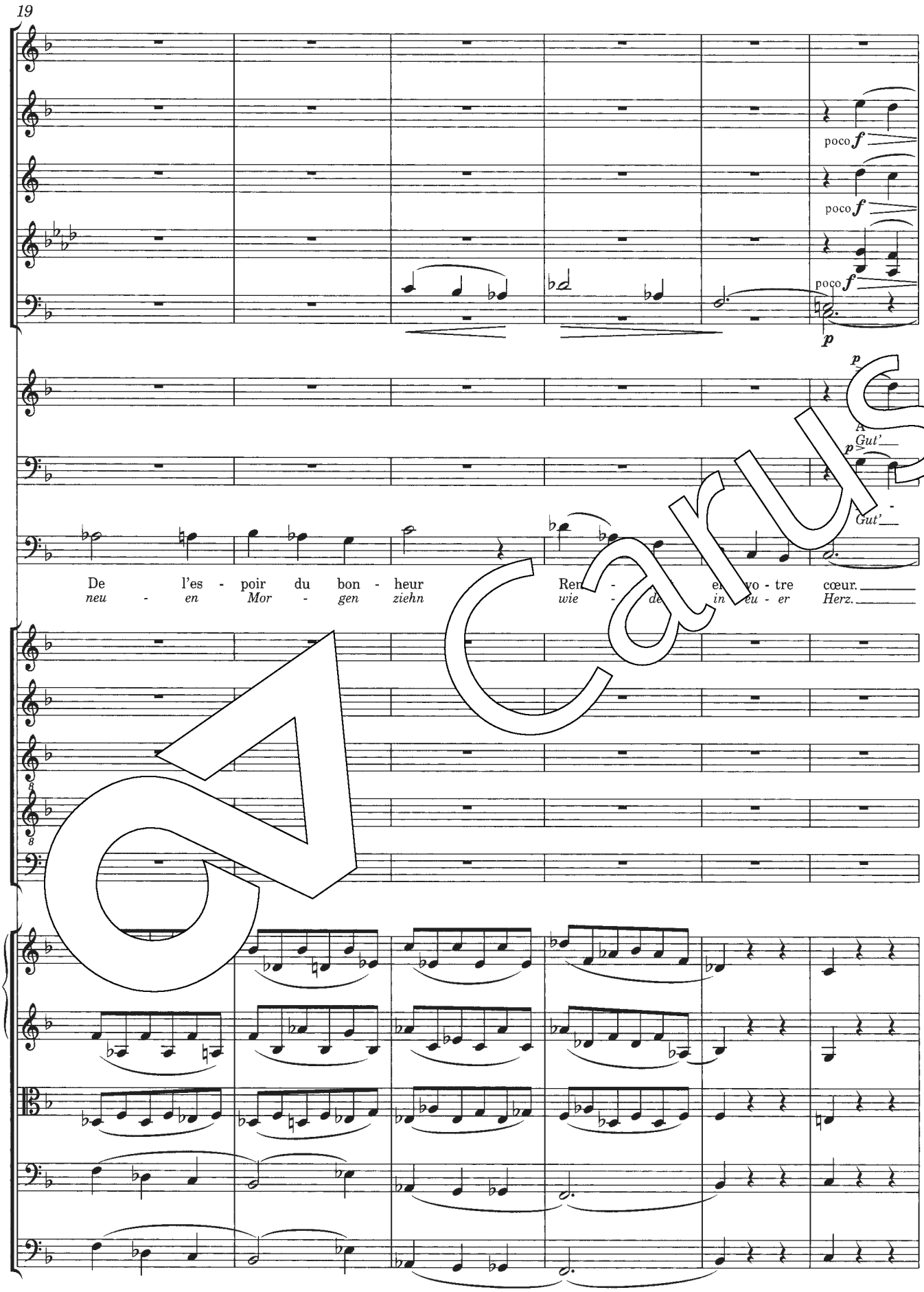
Carus
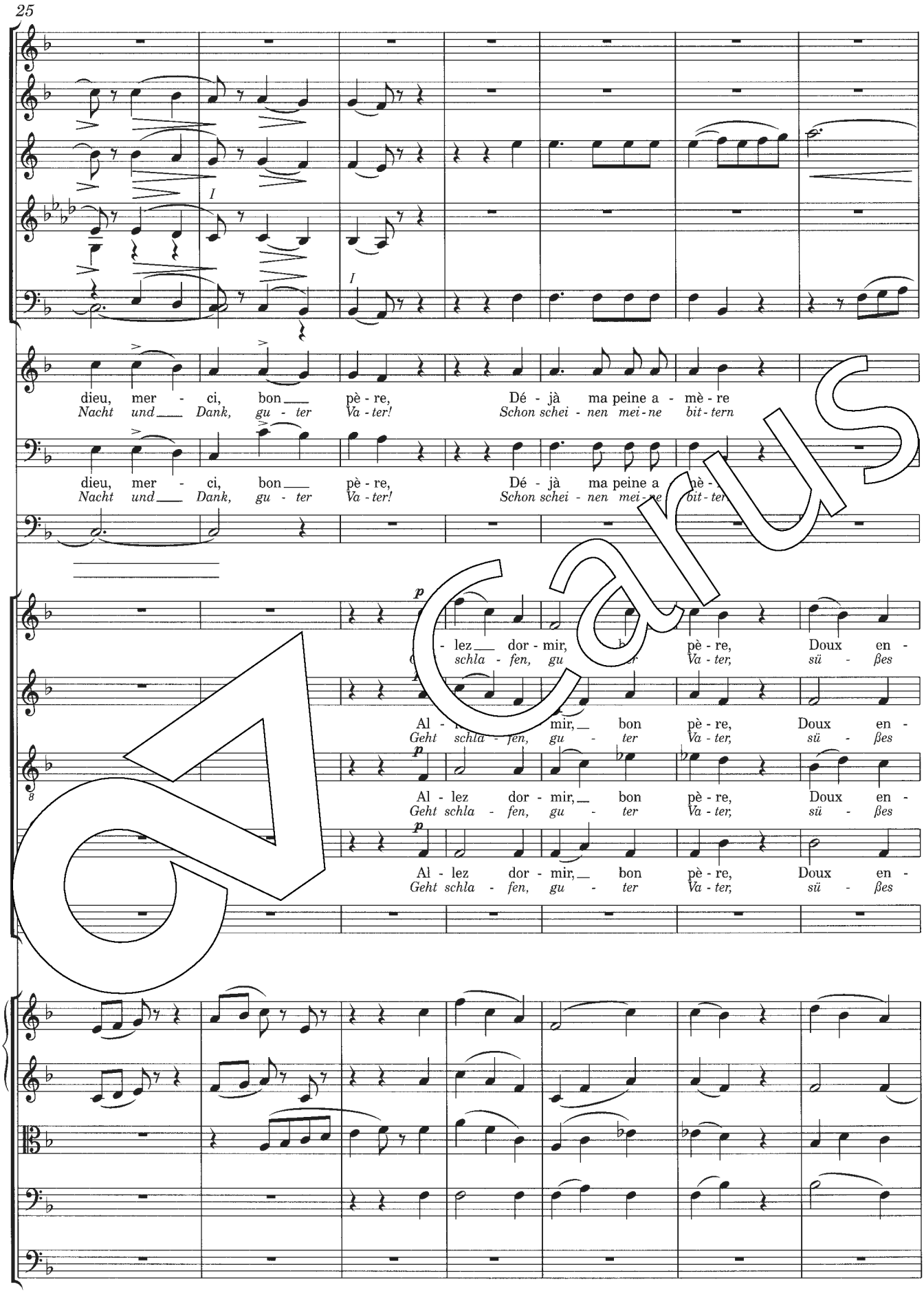


Carus


13
sez, Mal ne son - gez. d'a - lar - mes; Que les char - mes
quem, träumt an - ge - nehm an - ne Schrek-ken. Zau ber ei - nes
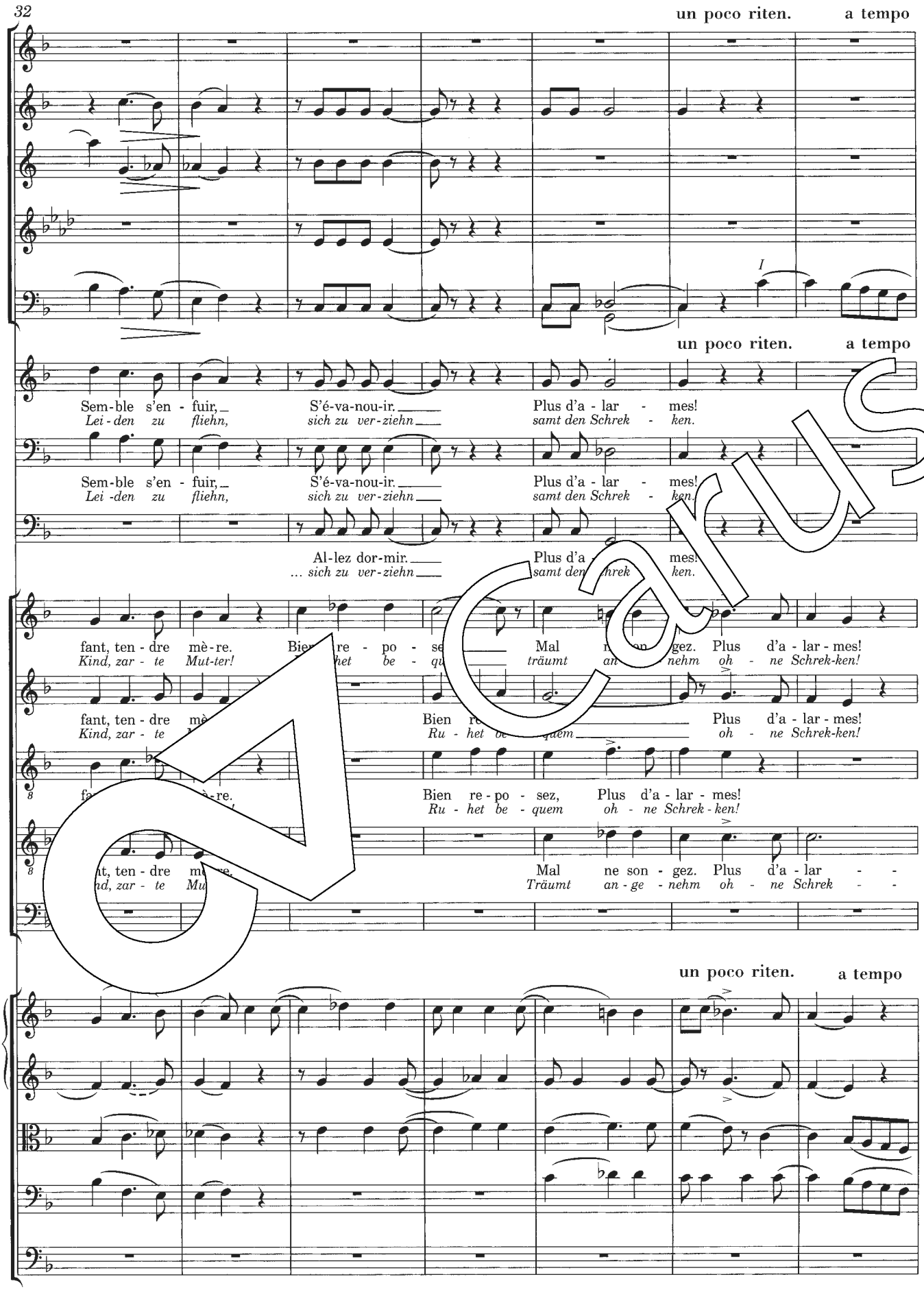
Carus


19
poco f
poco f
poco f
p
p
A
Gut'
Gut'
De l'es - poir du bon - heur Ren - e vo - tre cœur.
neu - en Mor - gen ziehn wie - de in eu - er Herz.
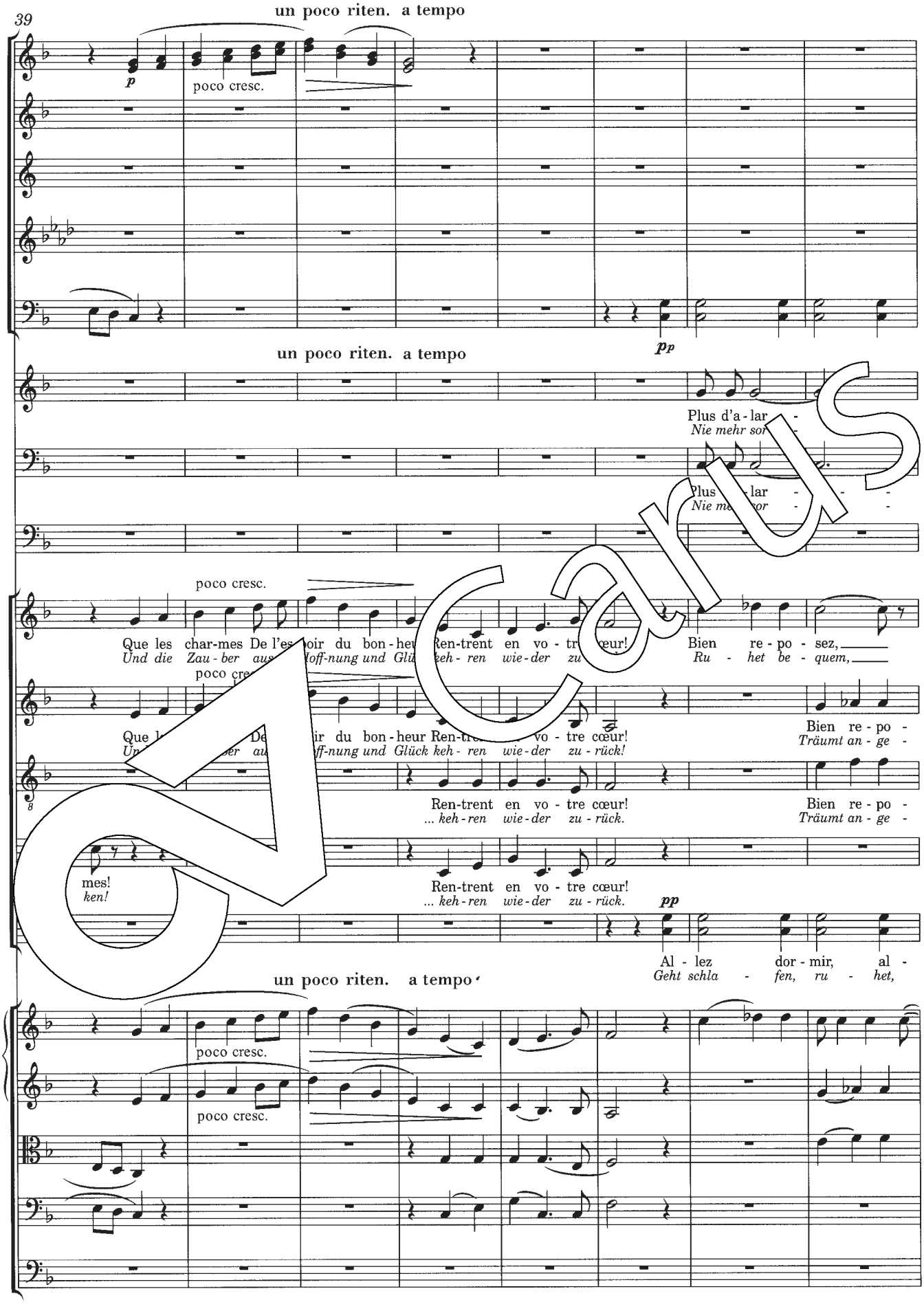
Carus


25
I
I
dieu, mer - ci, bon pè - re, Dé - jà ma peine a - mè - re
Nacht und Dank, gu - ter Va - ter! Schon schei - nen mei - ne bit - tern
dieu, mer - ci, bon pè - re, Dé - jà ma peine a pè -
Nacht und Dank, gu - ter Va - ter! Schon schei - nen mei - ne bit - ter
p
- lez dor - mir, pè - re, Doux en -
schla - fen, gu Va - ter, sü - ßes
Al - mir, bon pè - re, Doux en -
Geht schla - fen, gu - ter Va - ter, sü - ßes
8
p
Al - lez dor - mir, bon pè - re, Doux en -
Geht schla - fen, gu - ter Va - ter, sü - ßes
p
Al - lez dor - mir, bon pè - re, Doux en -
Geht schla - fen, gu - ter Va - ter, sü - ßes
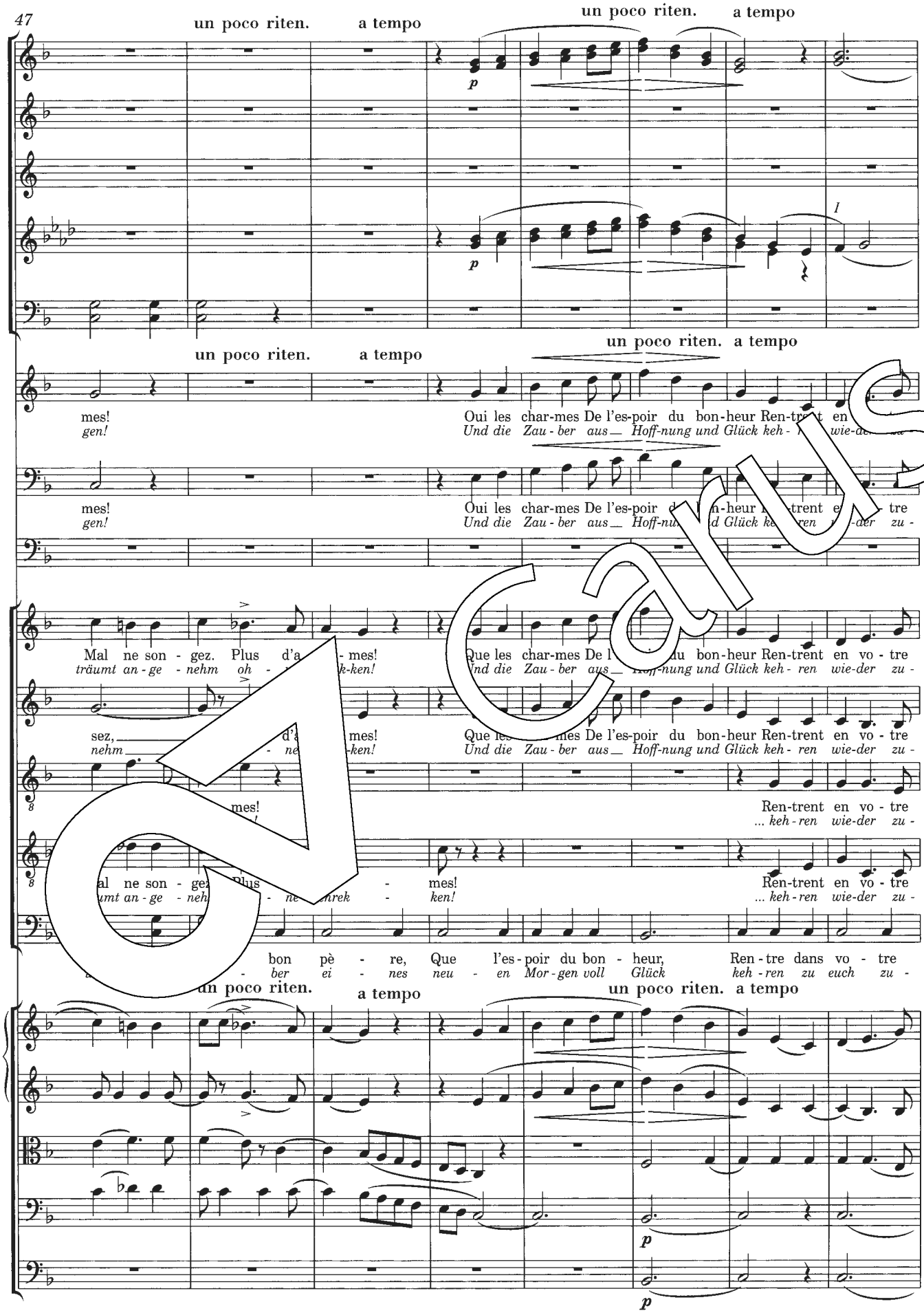
Carus


un poco riten.
a tempo
Sem-ble s'en - fuir, S'é-va-nou-ir. Plus d'a - lar - mes!
Lei - den zu fliehn, sich zu ver-ziehn samt den Schrek - ken.
Sem-ble s'en - fuir, S'é-va-nou-ir. Plus d'a - lar - mes!
Lei -den zu fliehn, sich zu ver-ziehn samt den Schrek - ken.
Al-lez dor-mir. Plus d'a mes!
... sich zu ver-ziehn samt den hrek ken.
fant, ten - dre mè - re. Bien re - po - se Mal gez. Plus d'a - lar - mes!
Kind, zar - te Mut-ter! het be - qu träumt an nehm oh - ne Schrek-ken!
fant, ten - dre mè
Kind, zar - te
Bien Plus d'a - lar - mes!
Ru - het be quem oh - ne Schrek-ken!
Bien re - po - sez, Plus d'a - lar - mes!
Ru - het be - quem oh - ne Schrek - ken!
Mal ne son - gez. Plus d'a - lar - -
Träumt an - ge - nehm oh - ne Schrek - -
un poco riten.
a tempo
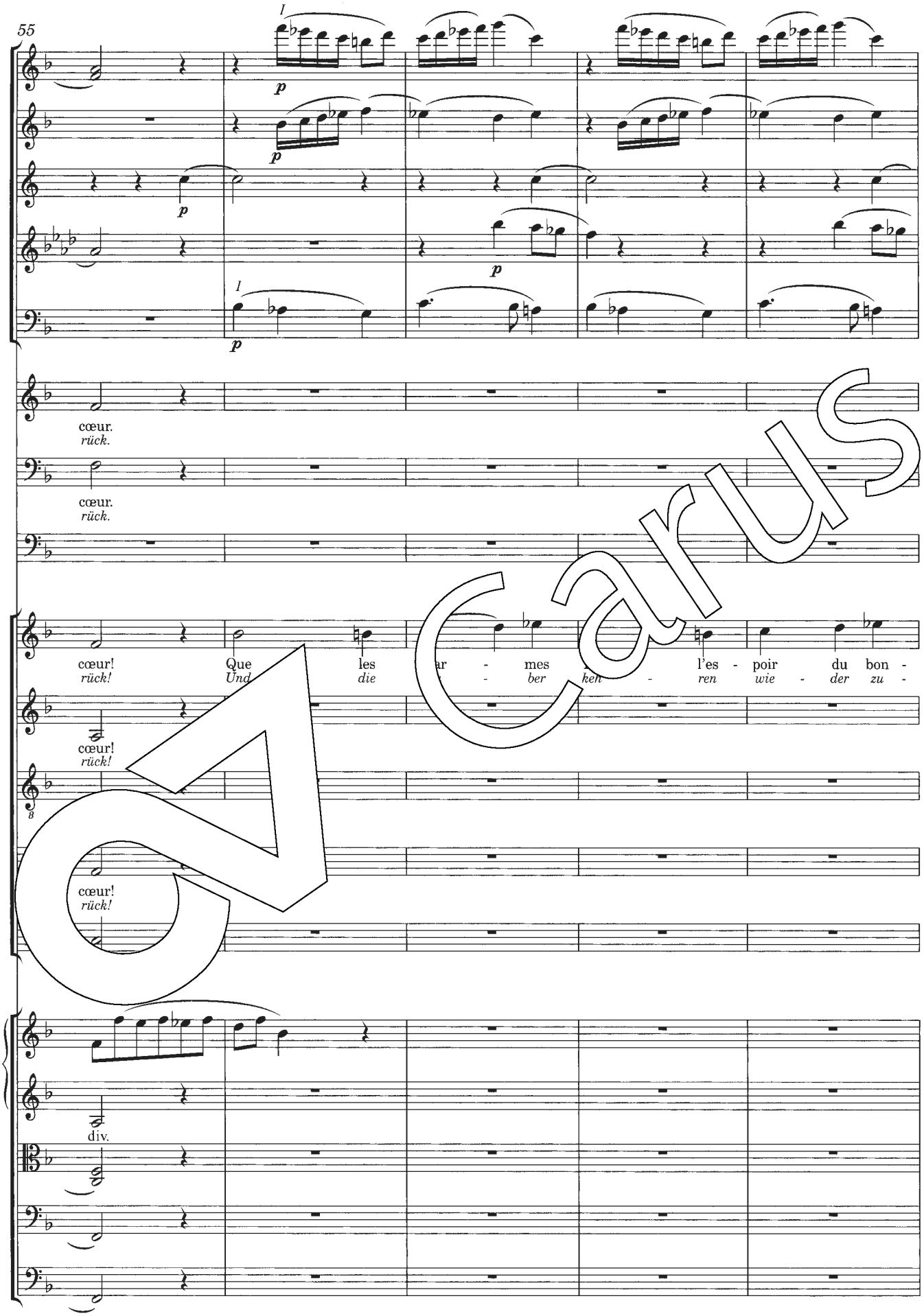
Carus


39
un poco riten. a tempo
p
poco cresc.
pp
un poco riten. a tempo
Plus d'a - lar -
Nie mehr sor -
Plus lar -
Nie mehr sor -
poco cresc.
Que les char-mes De l'es oir du bon - heu Ren-trent en vo - tre cœur!
Und die Zau - ber aus off-nung und Glü keh - ren wie - der zu
Bien re - po - sez,
Ru - het be - quem,
poco cre
Que l
Un er au ff-nung und Glück keh - ren wie - der zu - rück!
Bien re - po -
Träumt an - ge -
8
Ren-trent en vo - tre cœur!
... keh - ren wie - der zu - rück.
Bien re - po -
Träumt an - ge -
mes!
ken!
Ren-trent en vo - tre cœur!
... keh - ren wie - der zu - rück.
pp
Al - lez dor - mir, al -
Geht schla - fen, ru - het,
un poco riten. a tempo
poco cresc.
poco cresc.
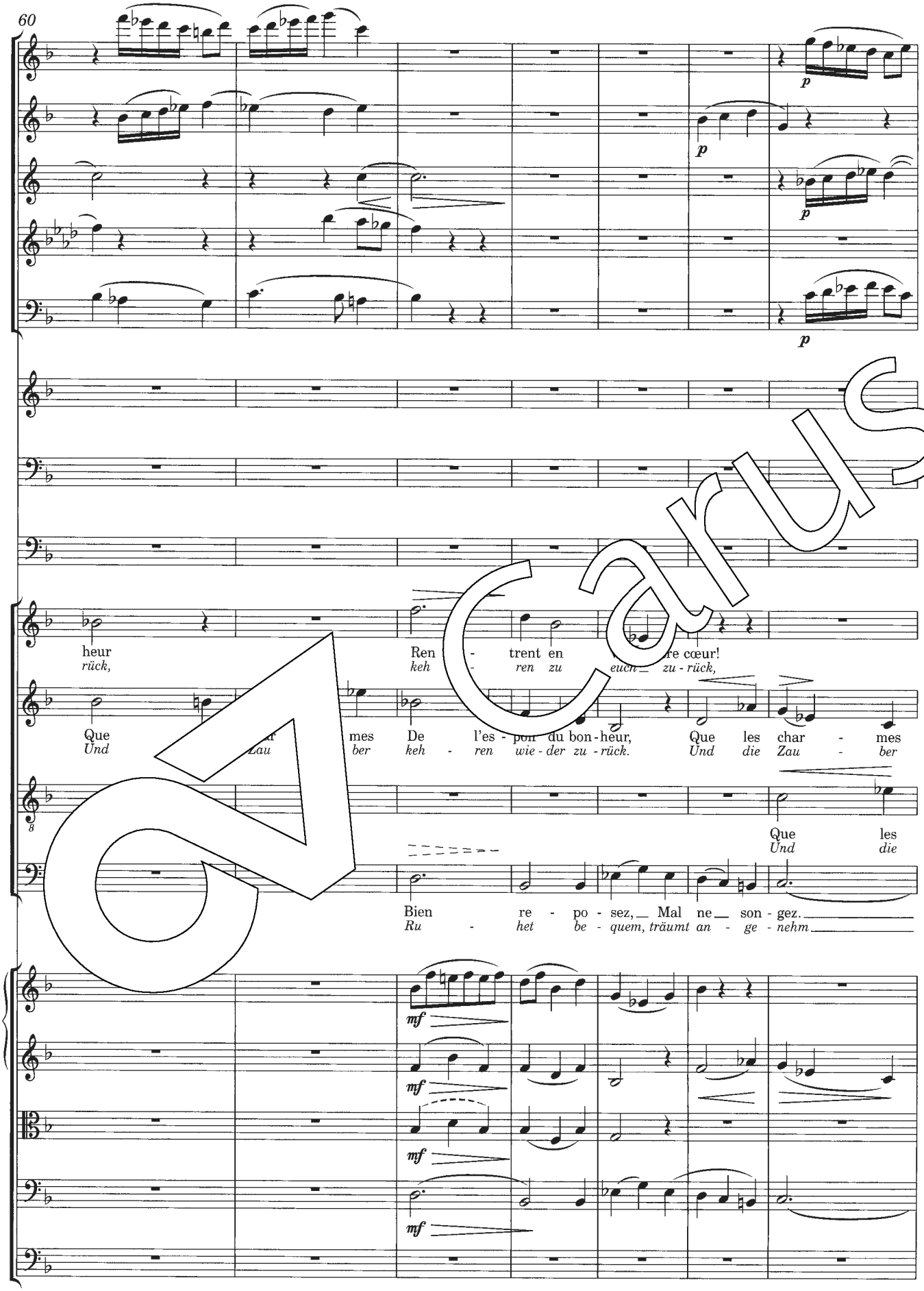
Carus


47
un poco riten.
a tempo
un poco riten.
a tempo
p
I
mes!
gen!
Oui les char-mes De l'es-poir du bon-heur Ren-trent en
Und die Zau - ber aus__ Hoff-nung und Glück keh -
Mal ne son - gez. Plus d'a
träumt an - ge - nehm oh -
Que les char-mes De l
Und die Zau - ber aus__
sez, d'
nehm
Que les mes De l'es-poir du bon-heur Ren-trent en vo - tre
Und die Zau - ber aus__ Hoff-nung und Glück keh - ren wie-der zu -
mes!
Ren-trent en vo - tre
... keh - ren wie-der zu -
al ne son - gez Plus mes!
umt an - ge - neh ken!
bon pè - re, Que l'es - poir du bon - heur, Ren - tre dans vo - tre
- ber ei - nes neu - en Mor - gen voll Glück keh - ren zu euch zu -
un poco riten.
a tempo
un poco riten.
a tempo
p
p
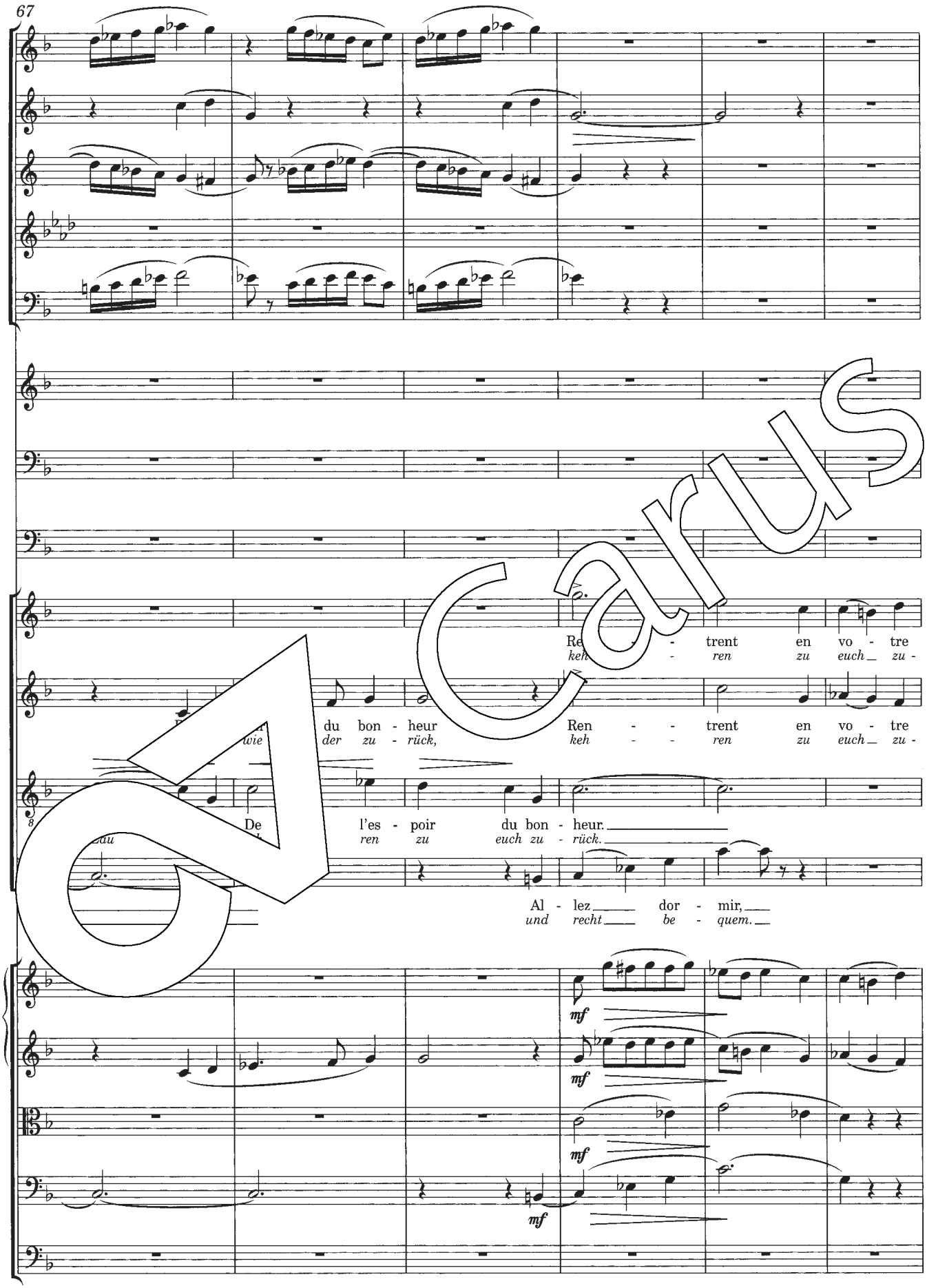
Carus
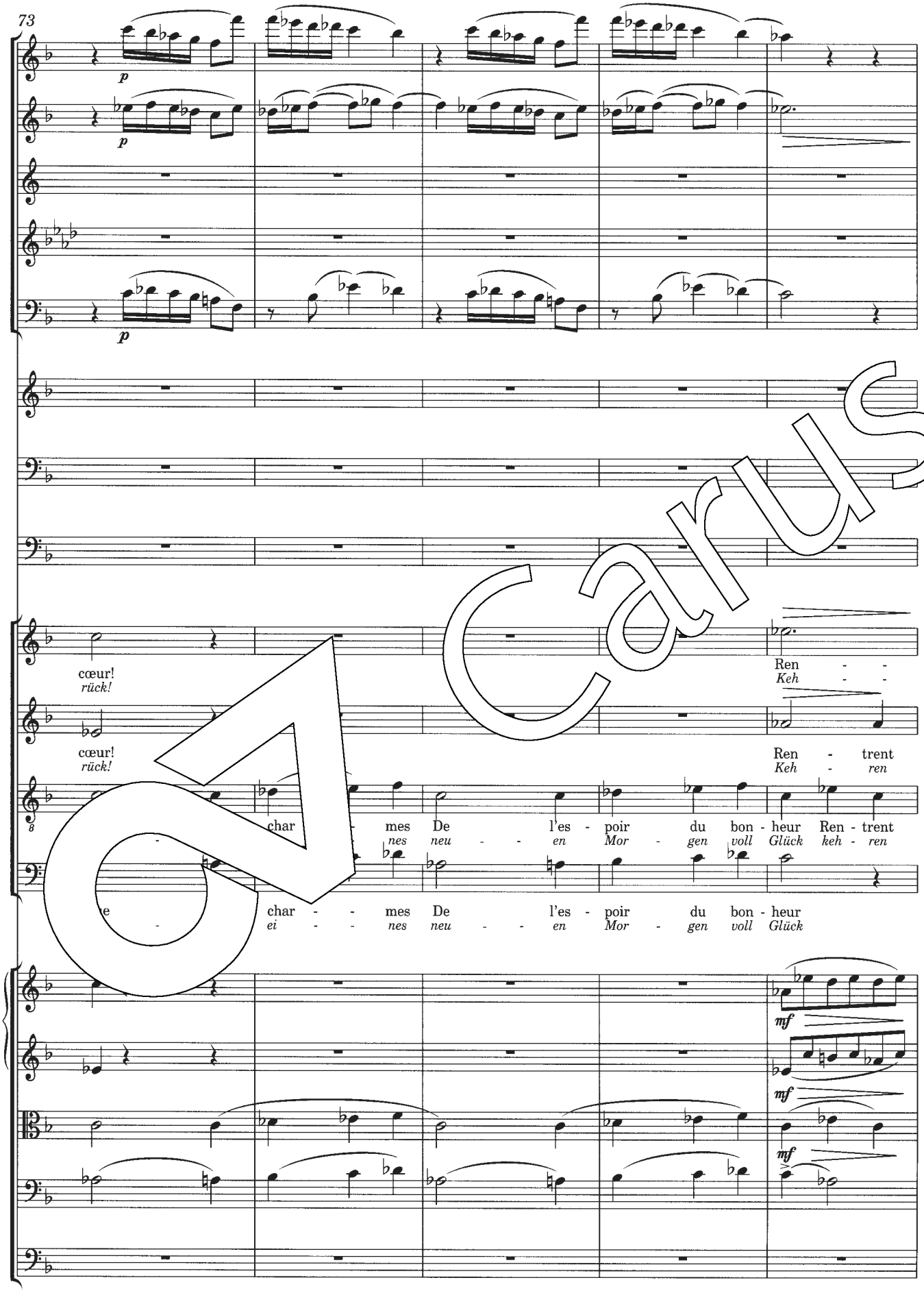


Carus


60
p
p
p
heur
rück,
Ren - trent en re cœur!
keh - ren zu euch zu - rück,
Que mes De l'es - poir du bon - heur, Que les char - mes
Und Zau ber keh - ren wie - der zu - rück. Und die Zau - ber
Que les
Und die
Bien re - po - sez, Mal ne son - gez.
Ru - het be - quem, träumt an - ge - nehm
mf
mf
mf
mf
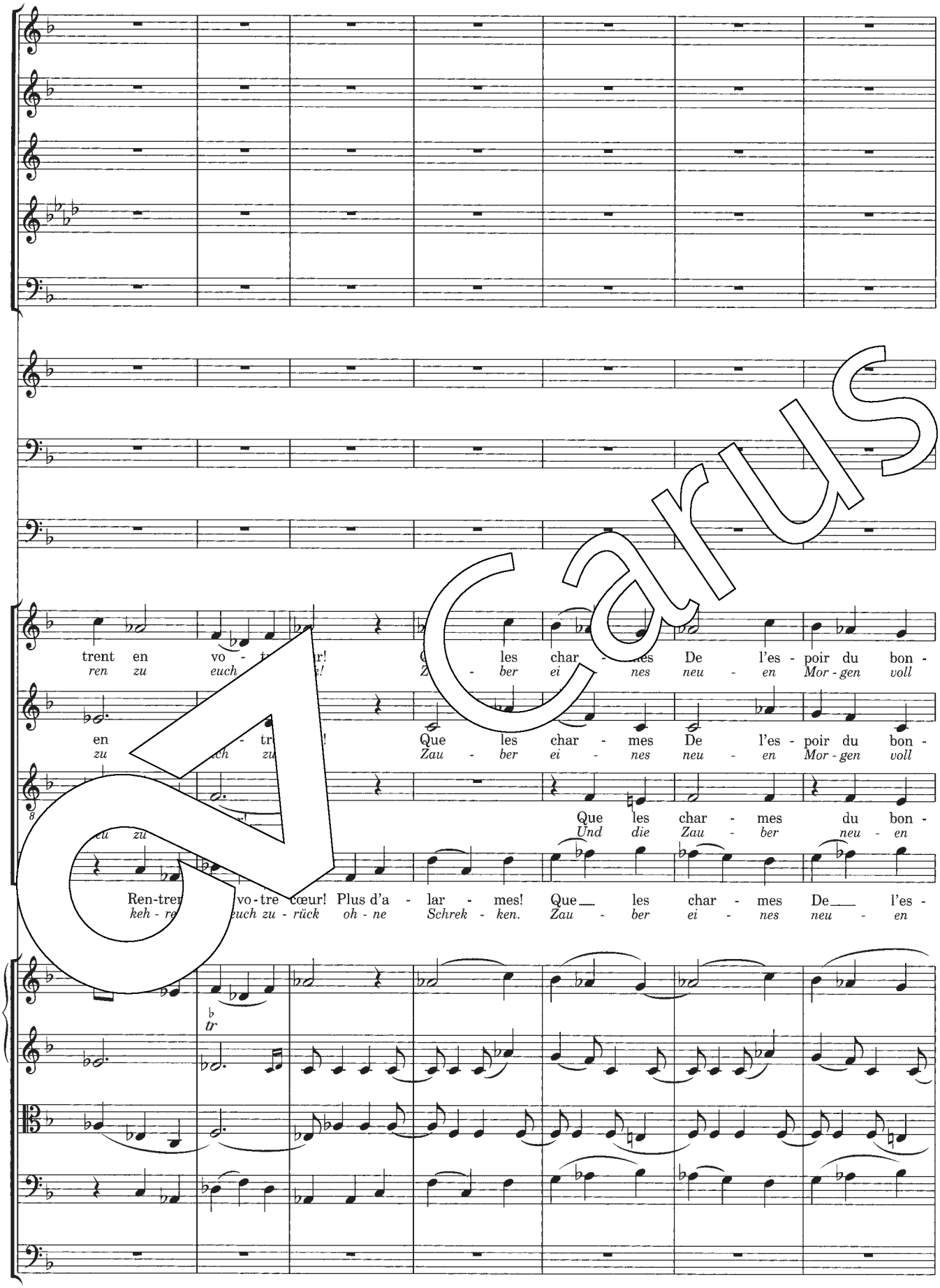
Carus


67
Re - trent en vo - tre
keh - ren zu euch zu -
du bon - heur Ren - trent en vo - tre
wie der zu - rück, keh - ren zu euch zu -
De
l'es - poir du bon - heur.
zau ren zu euch zu - rück.
Al - lez dor - mir,
und recht be - quem.
mf
mf
mf
mf
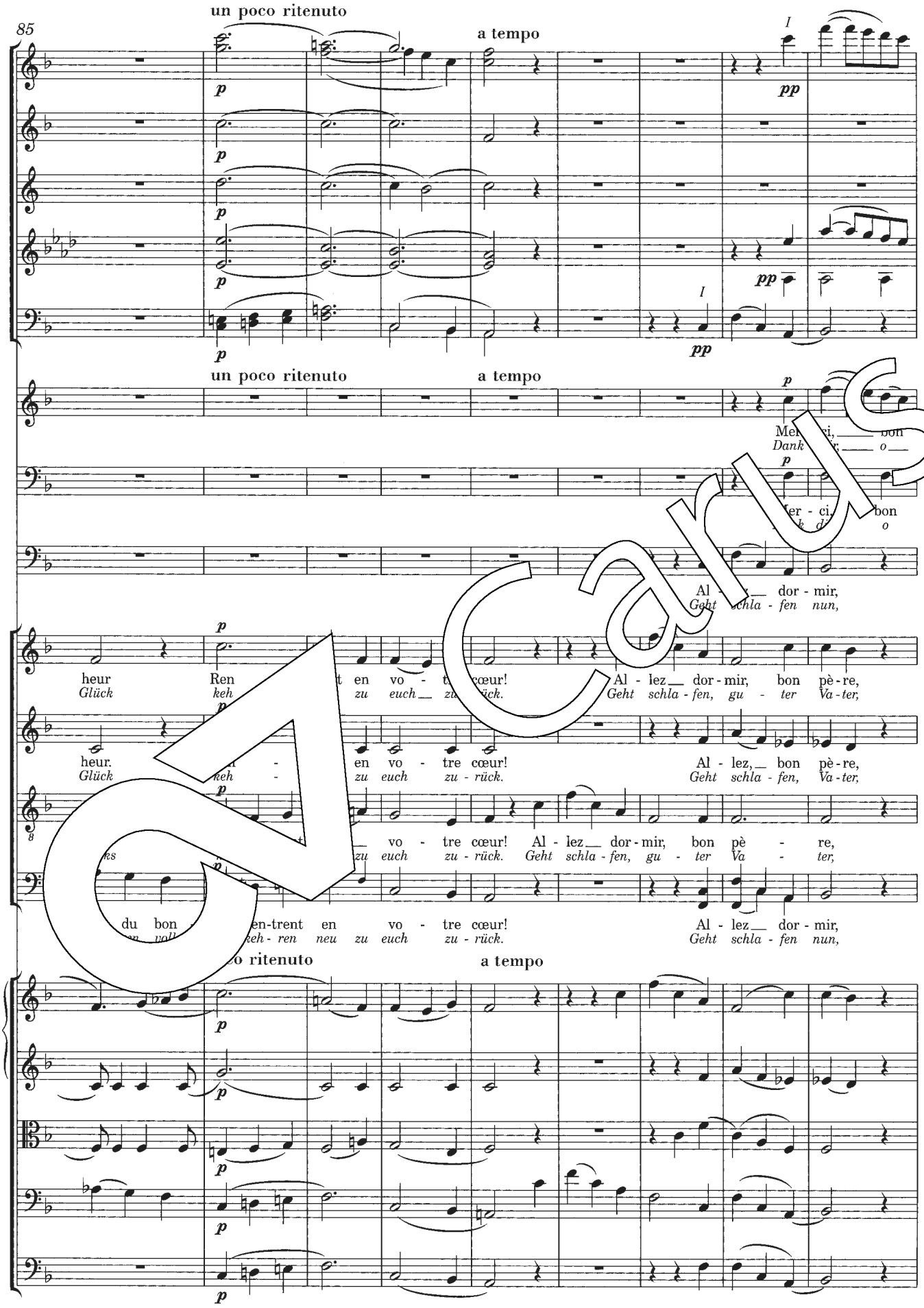
Carus


73
p
p
p
cœur!
rück!
cœur!
rück!
Ren - -
Keh - -
Ren - trent
Keh - ren
char - mes De l'es - poir du bon - heur Ren - trent
nes neu - - en Mor - gen voll Glück keh - ren
e char - - mes De l'es - poir du bon - heur
ei - - nes neu - - en Mor - gen voll Glück
mf
mf
mf
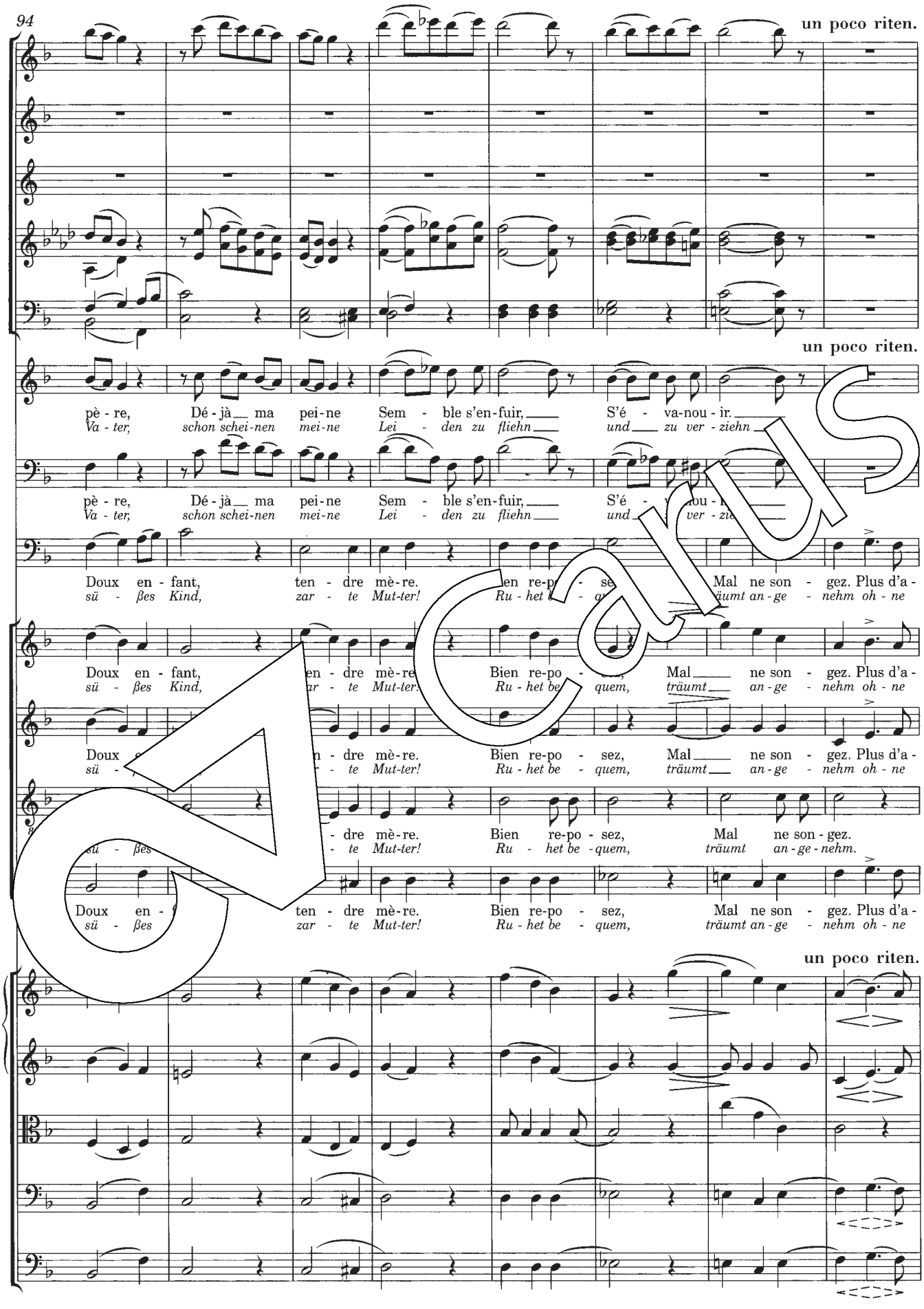
Carus


trent en vo - tre cœur! Que les char - mes De l'es - poir du bon -
ren zu euch zu! Zau - ber ei - nes neu - en Mor - gen voll
en tre cœur! Que les char - mes De l'es - poir du bon -
zu euch zu Zau - ber ei - nes neu - en Mor - gen voll
Que les char - mes du bon -
Und die Zau - ber neu - en
Ren-trez vo - tre cœur! Plus d'a - lar - mes! Que les char - mes De l'es -
keh - ren euch zu - rück oh - ne Schrek - ken. Zau - ber ei - nes neu - en
tr
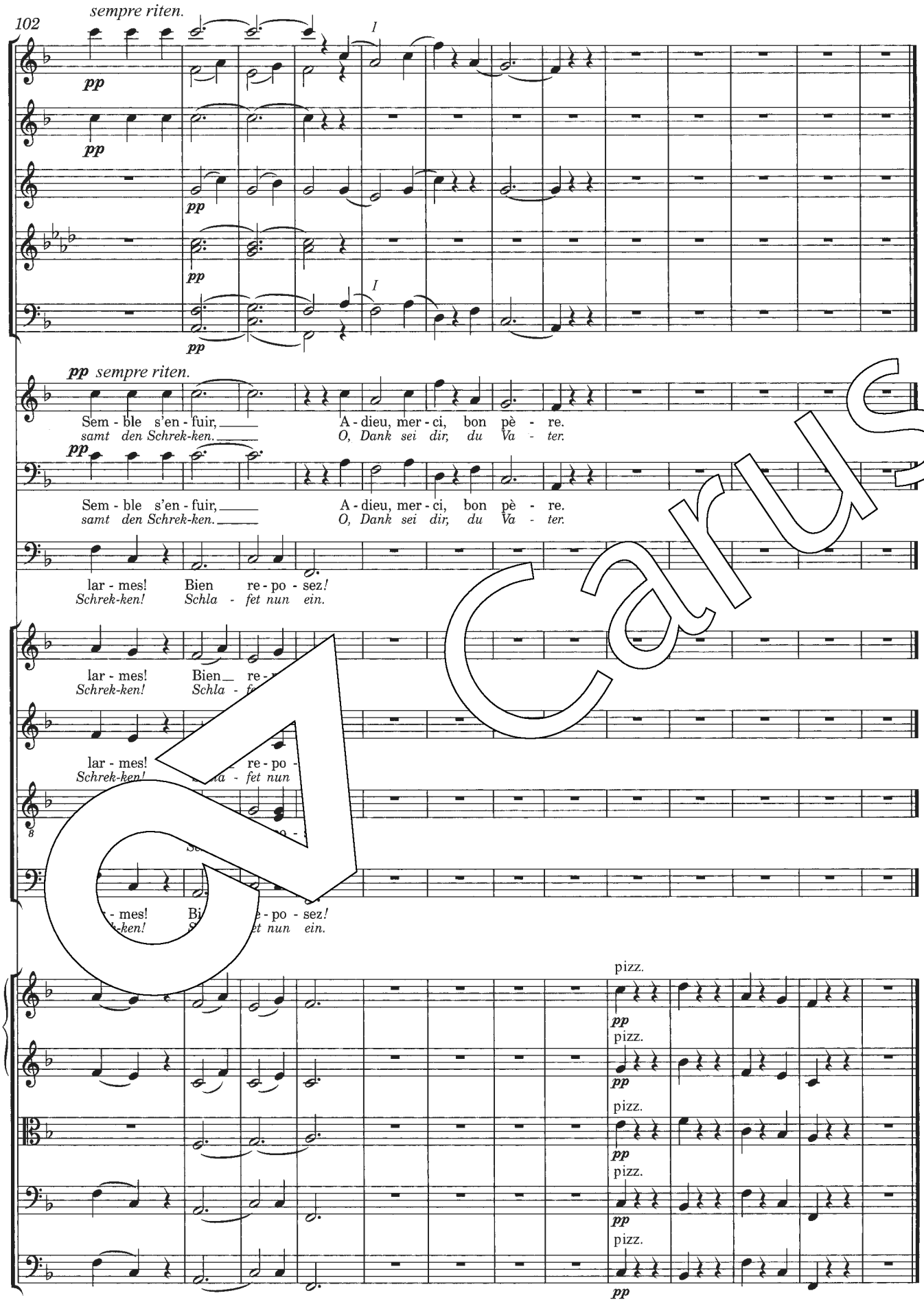
Carus


85
un poco ritenuto
a tempo
un poco ritenuto
a tempo
heur
Glück
Ren
keh
en vo - t
zu euch zu
cœur!
Al - lez dor - mir, bon pè - re,
Geht schla - fen, gu - ter Va - ter,
heur.
Glück
en vo - tre cœur!
Al - lez, bon pè - re,
zu euch zu - rück.
Geht schla - fen, Va - ter,
vo - tre cœur! Al - lez dor - mir, bon pè - re,
zu euch zu - rück. Geht schla - fen, gu - ter Va - ter,
du bon
en-trent en vo - tre cœur!
Al - lez dor - mir,
keh - ren neu zu euch zu - rück.
Geht schla - fen nun,
un poco ritenuto
a tempo

Carus


94
un poco riten.
un poco riten.
pè - re, Dé - jà ma pei-ne Sem - ble s'en-fuir, S'é - va-nou - ir.
Va - ter, schon schei-nen mei-ne Lei - den zu fliehn und zu ver - ziehn
Doux en - fant, ten - dre mè-re. Bien re-po - sez, Mal ne son - gez. Plus d'a -
sü - ßes Kind, zar - te Mut-ter! Ru - het be - quem, träumt an - ge - nehm oh - ne
un poco riten.

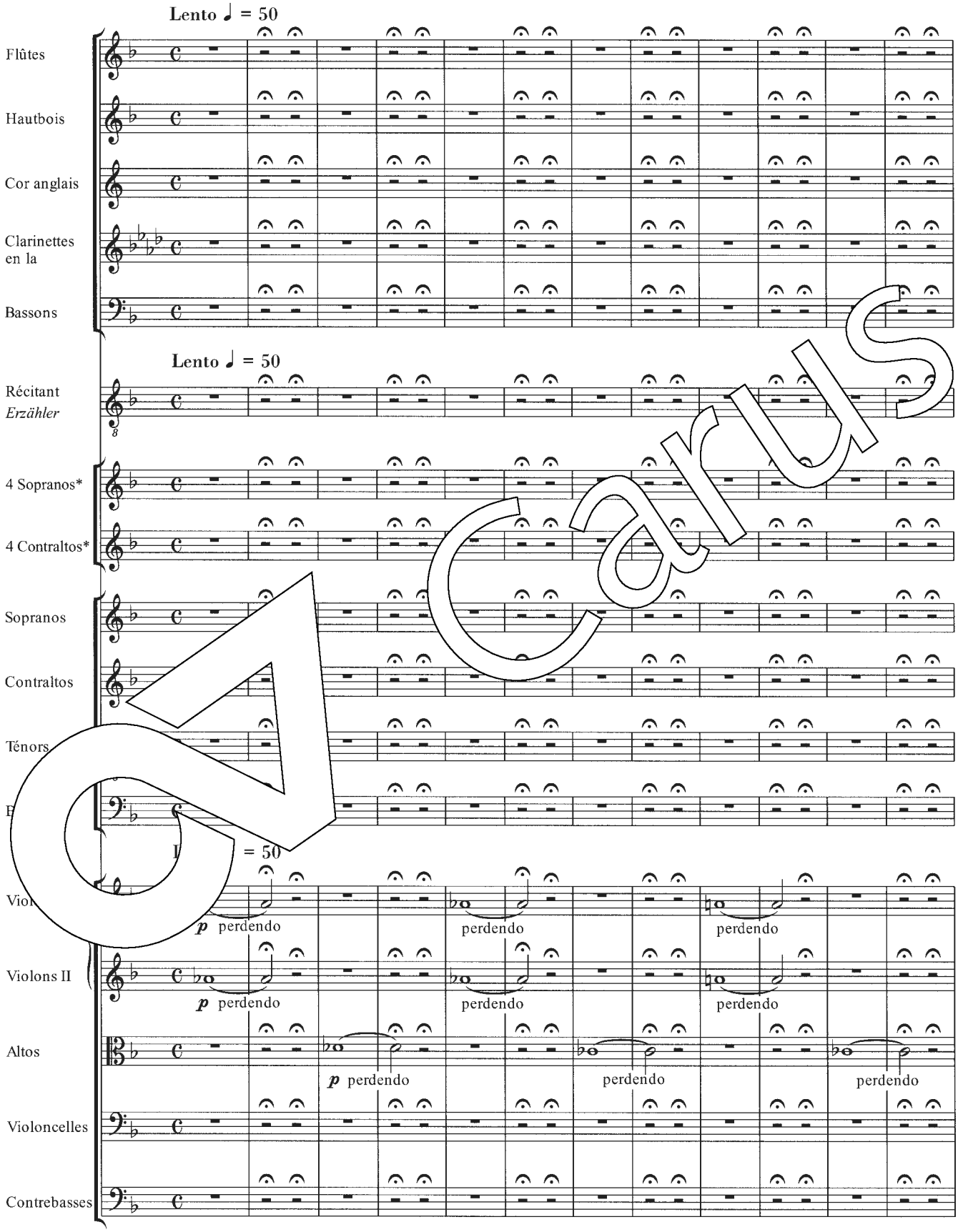
Carus


102
sempre riten.
pp
I
pp sempre riten.
Sem - ble s'en - fuir,
A - dieu, mer - ci, bon pè - re.
samt den Schrek-ken.
O, Dank sei dir, du Va - ter.
lar - mes!
Bien re - po - sez!
Schrek-ken!
Schla - fet nun ein.
pizz.

Carus
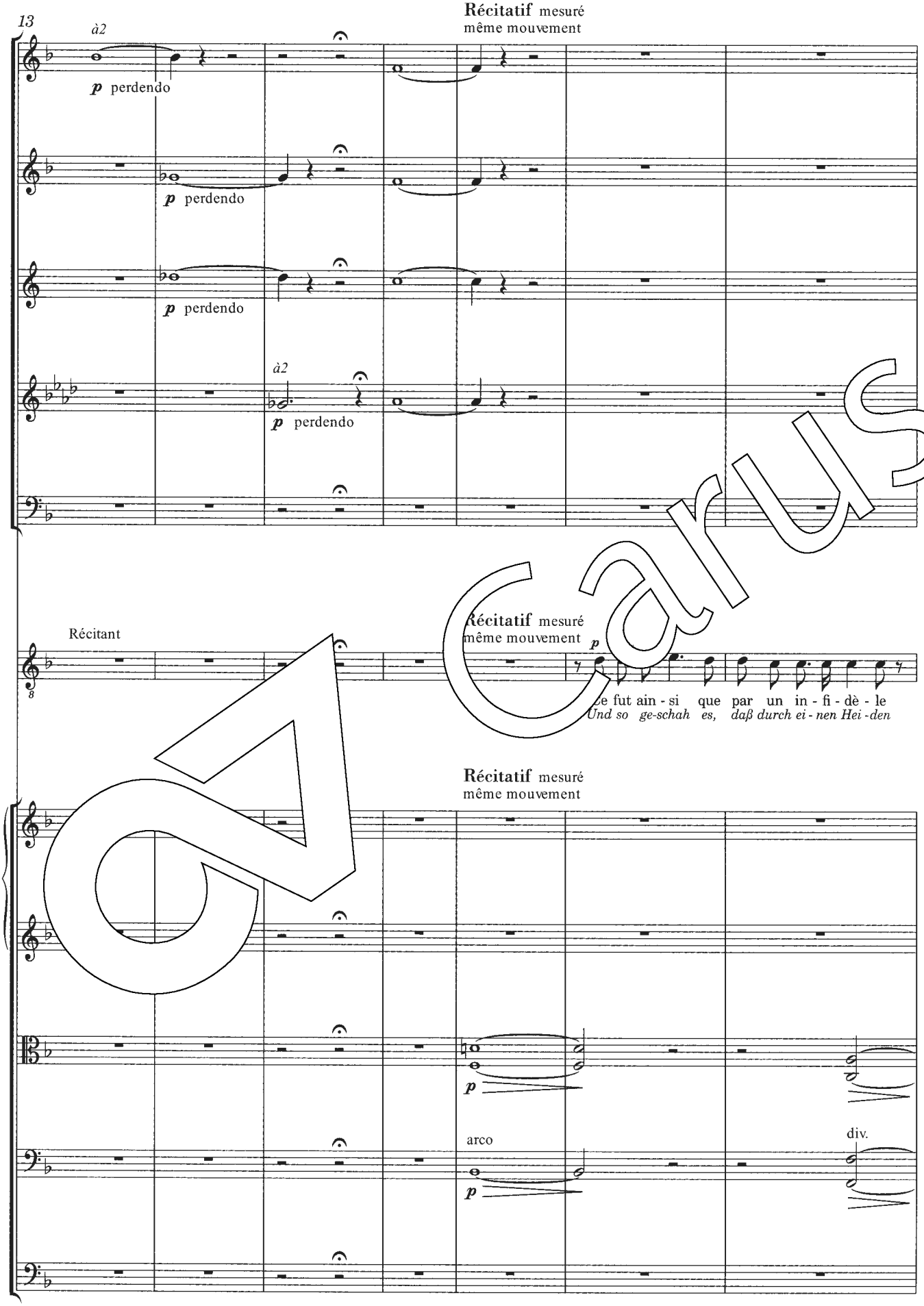
Scène 3 / *3. Szene*

16. Épilogue / *Epilog*
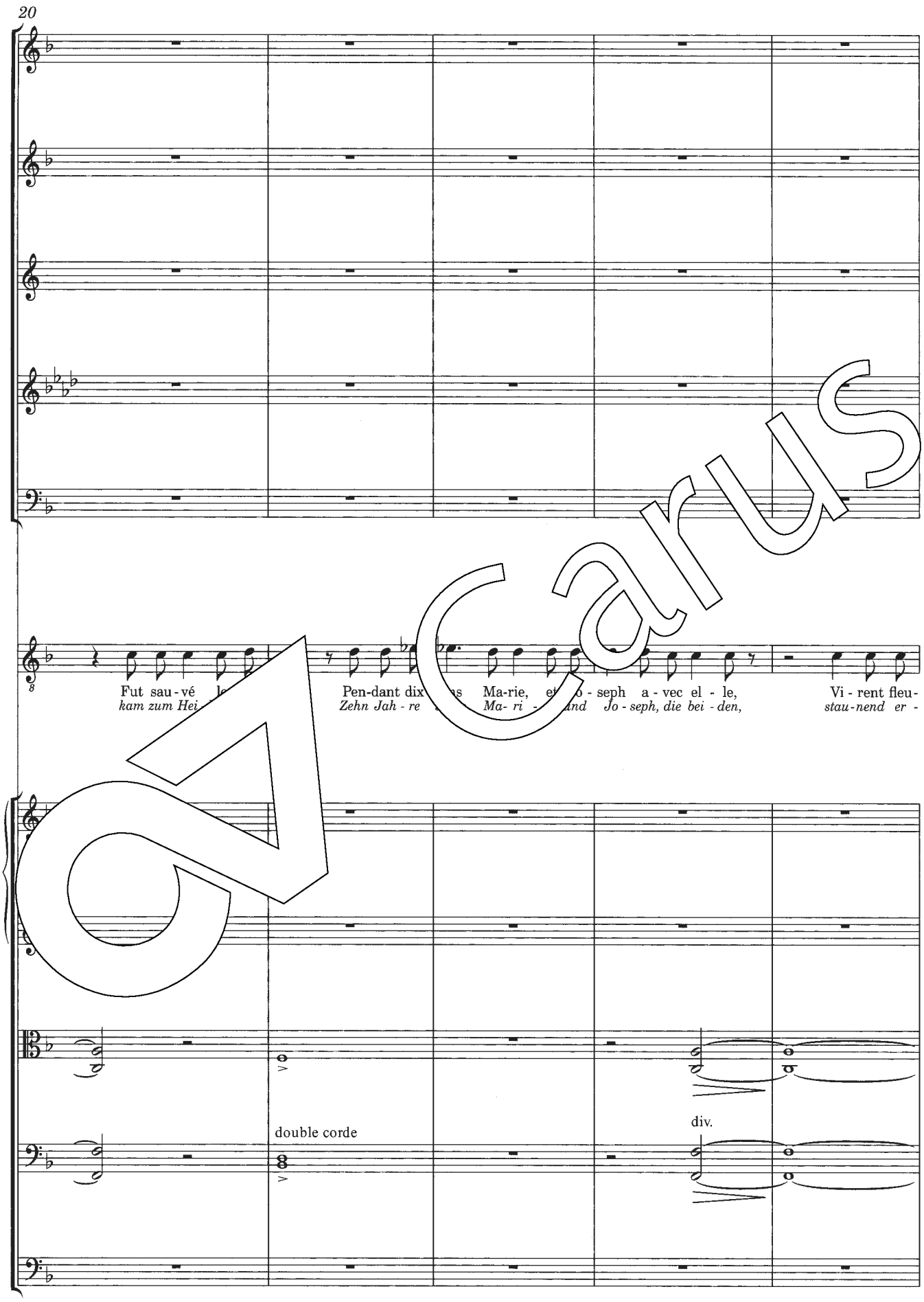


* Chœur d'anges derrière la scène / *Chor der Engel hinter der Szene*
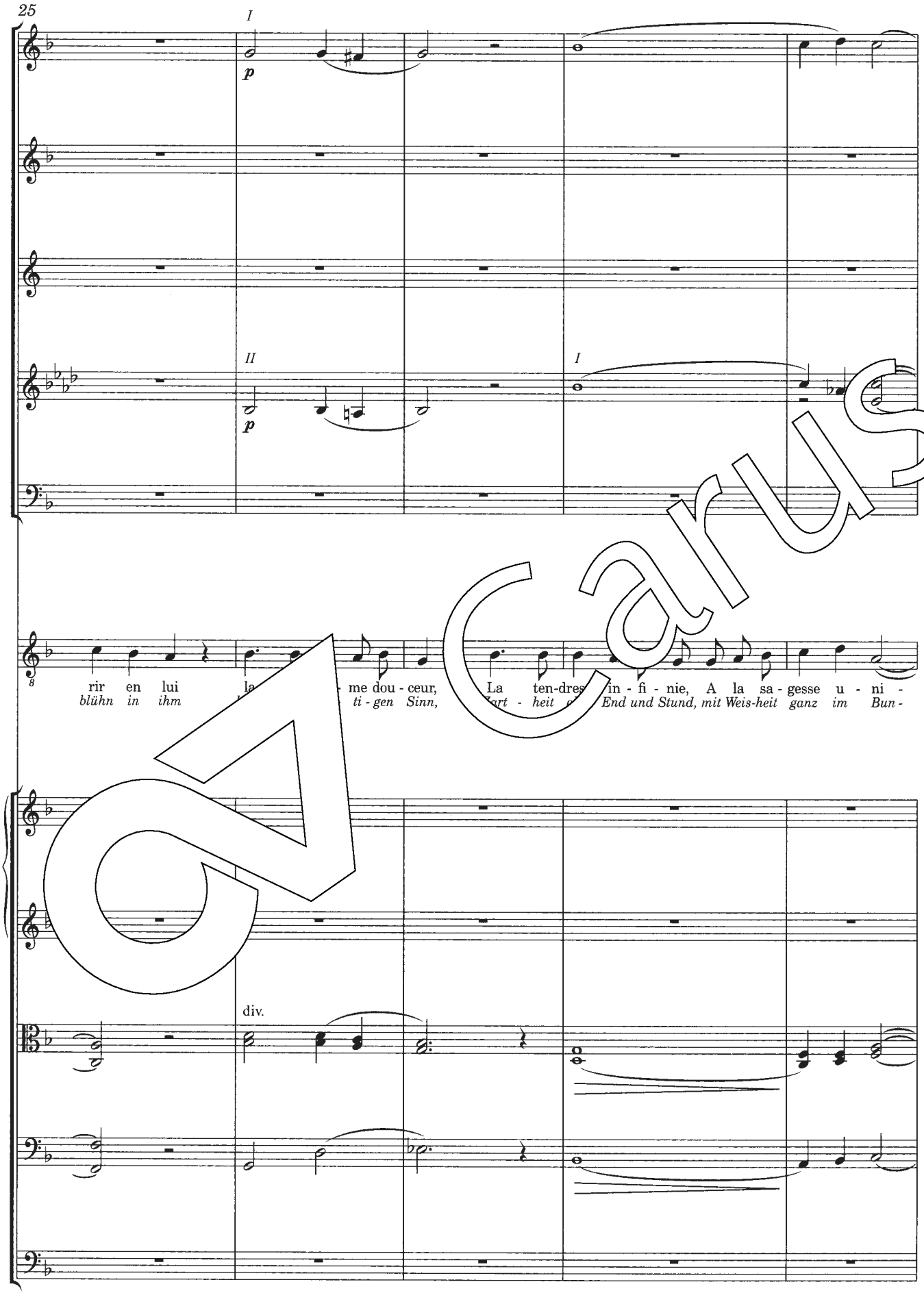
Carus


13
à2
p perdendo
p perdendo
p perdendo
à2
p perdendo
Récitatif mesuré
même mouvement
Récitant
Récitatif mesuré
même mouvement
p
ce fut ain - si que par un in - fi - dè - le
Und so ge-schah es, daß durch ei - nen Hei - den
Récitatif mesuré
même mouvement
p
arco
p
div.
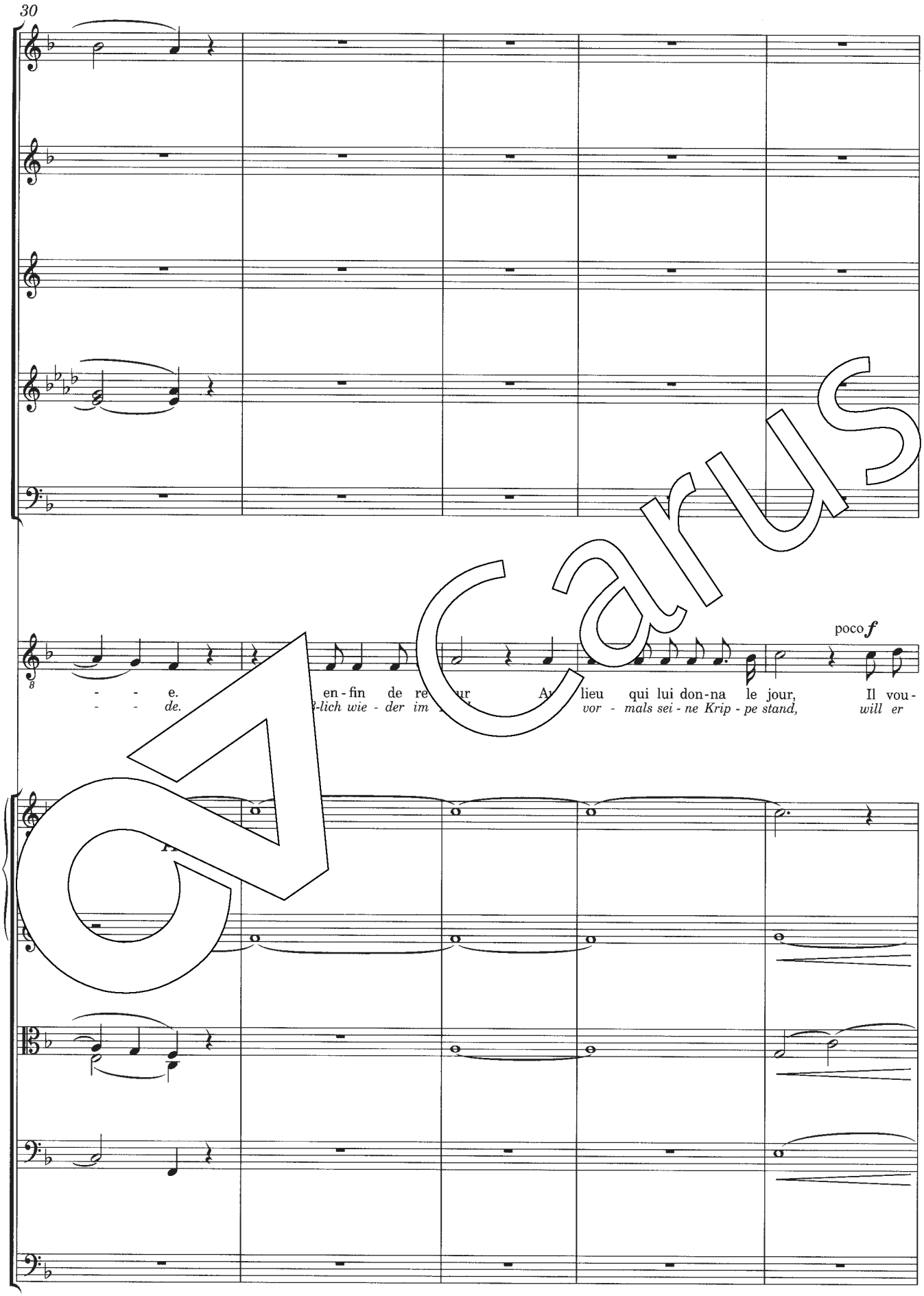
Carus


20
Fut sau - vé l
kam zum Hei
Pen-dant dix
Zehn Jah - re
s Ma-rie, et
Ma- ri -
o - seph a - vec el - le,
nd Jo - seph, die bei - den,
Vi - rent fleu-
stau - nend er -
double corde
div.
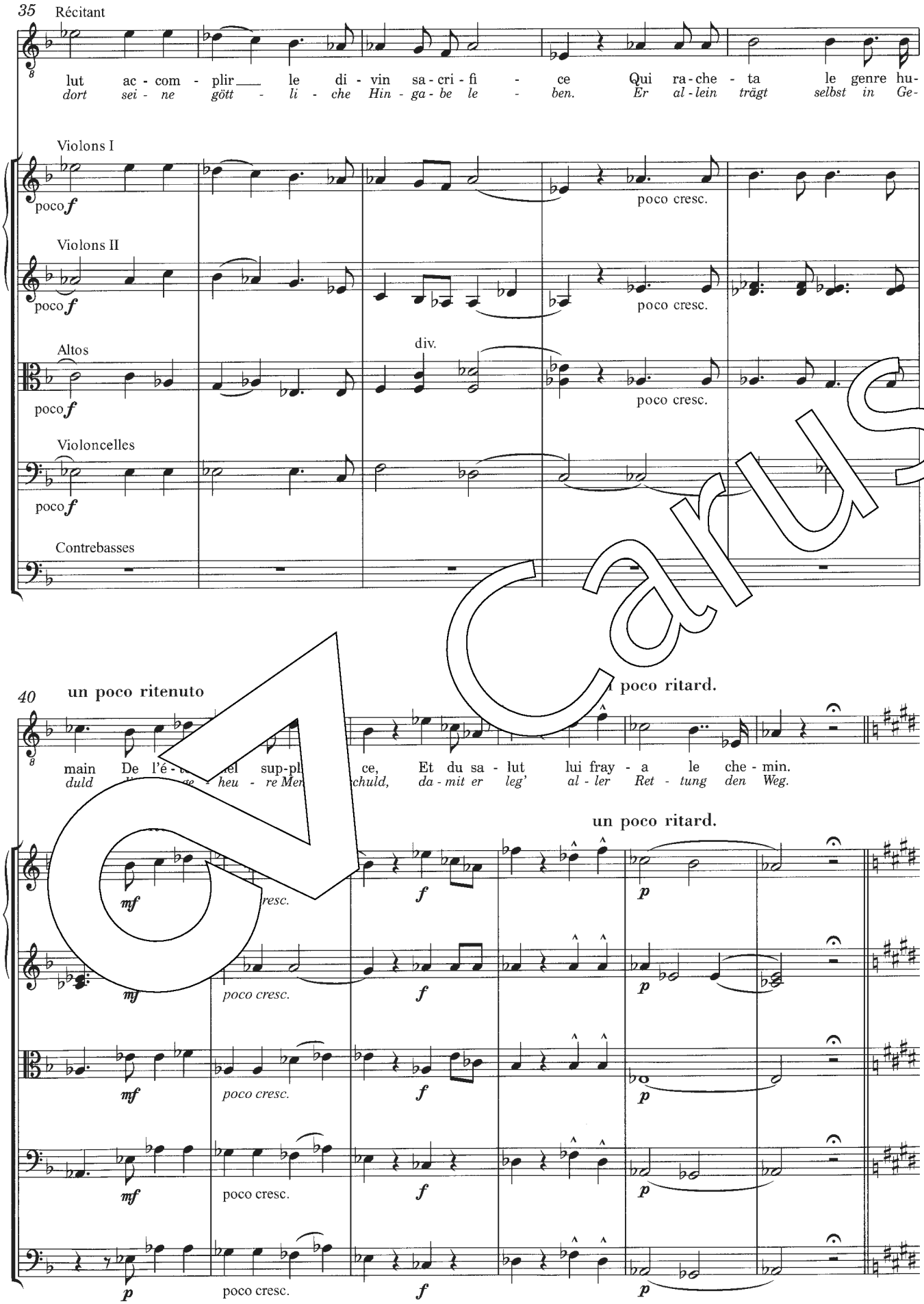
Carus


25
I
p
II
p
I
rir en lui
blühn in ihm
me dou - ceur,
ti - gen Sinn,
La ten-dres - in - fi - nie, A la sa - gesse u - ni -
End und Stund, mit Weis-heit ganz im Bun -
div.
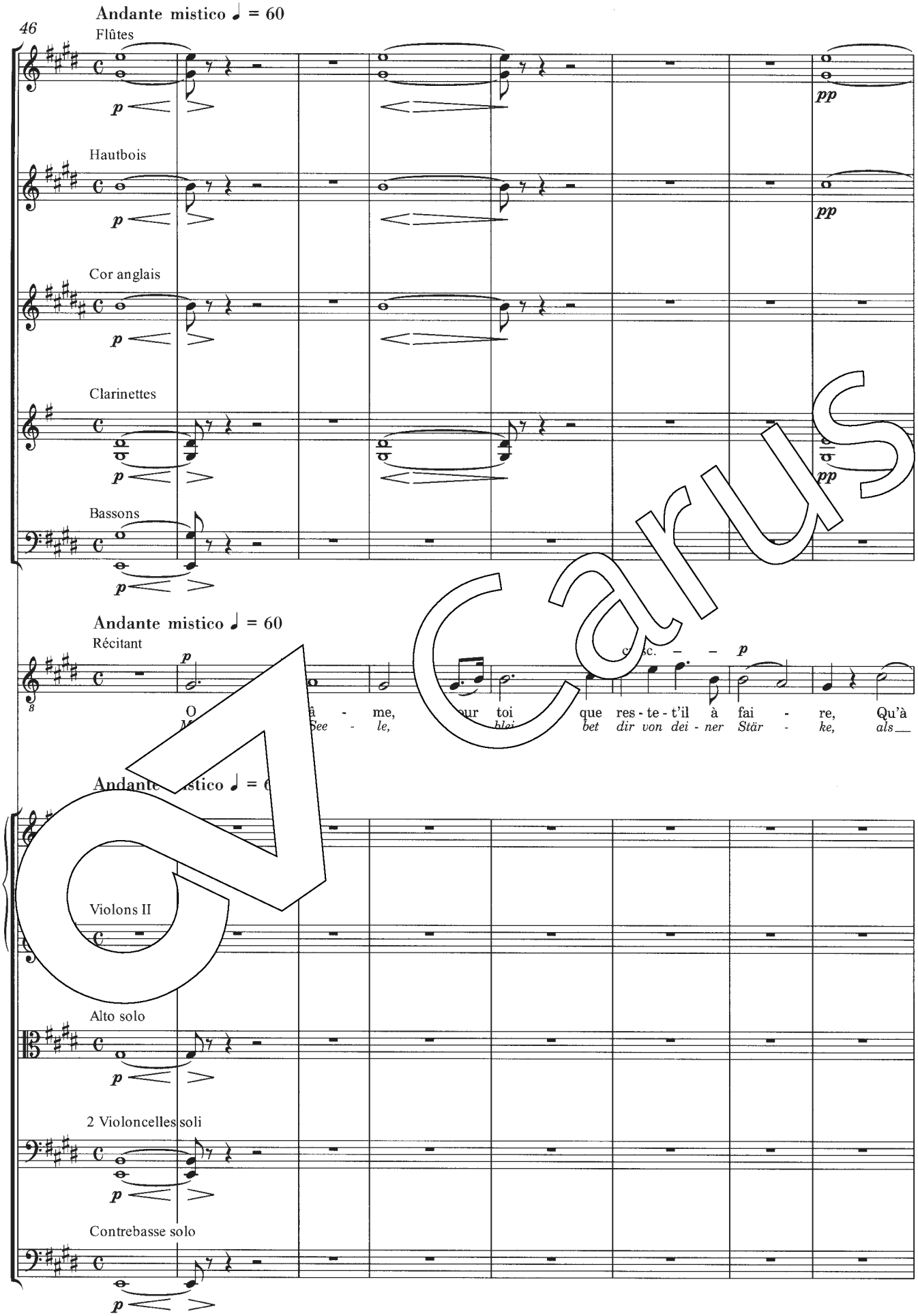
Carus


30
poco f
- - - e.
- - - de.
en - fin de re ur
lich wie - der im
A lieu qui lui don - na le jour,
vor - mals sei - ne Krip - pe stand,
Il vou -
will er
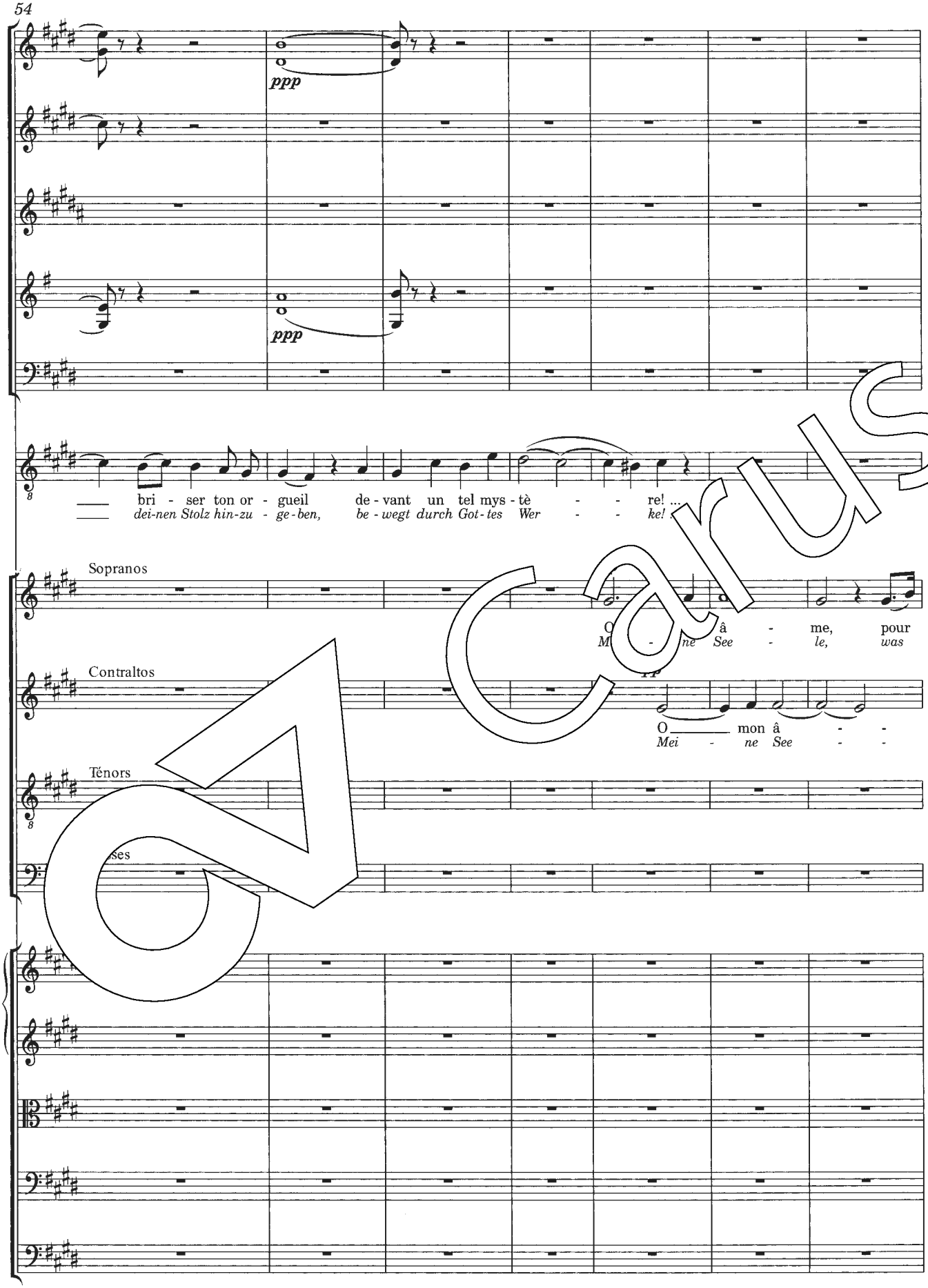
Carus


35
Récitant
lut ac - com - plir le di - vin sa - cri - fi - ce Qui ra - che - ta le genre hu-
dort sei - ne gött - li - che Hin - ga - be le - ben. Er al - lein trägt selbst in Ge-
Violons I
poco f
poco cresc.
Violons II
poco f
poco cresc.
Altos
div.
poco f
poco cresc.
Violoncelles
poco f
Contrebasses
40
un poco ritenuto
poco ritard.
main De l'é- el sup-pl ce, Et du sa - lut lui fray - a le che - min.
duld heu - re Mer chuld, da - mit er leg' al - ler Ret - tung den Weg.
un poco ritard.
mf
f
p
poco cresc.
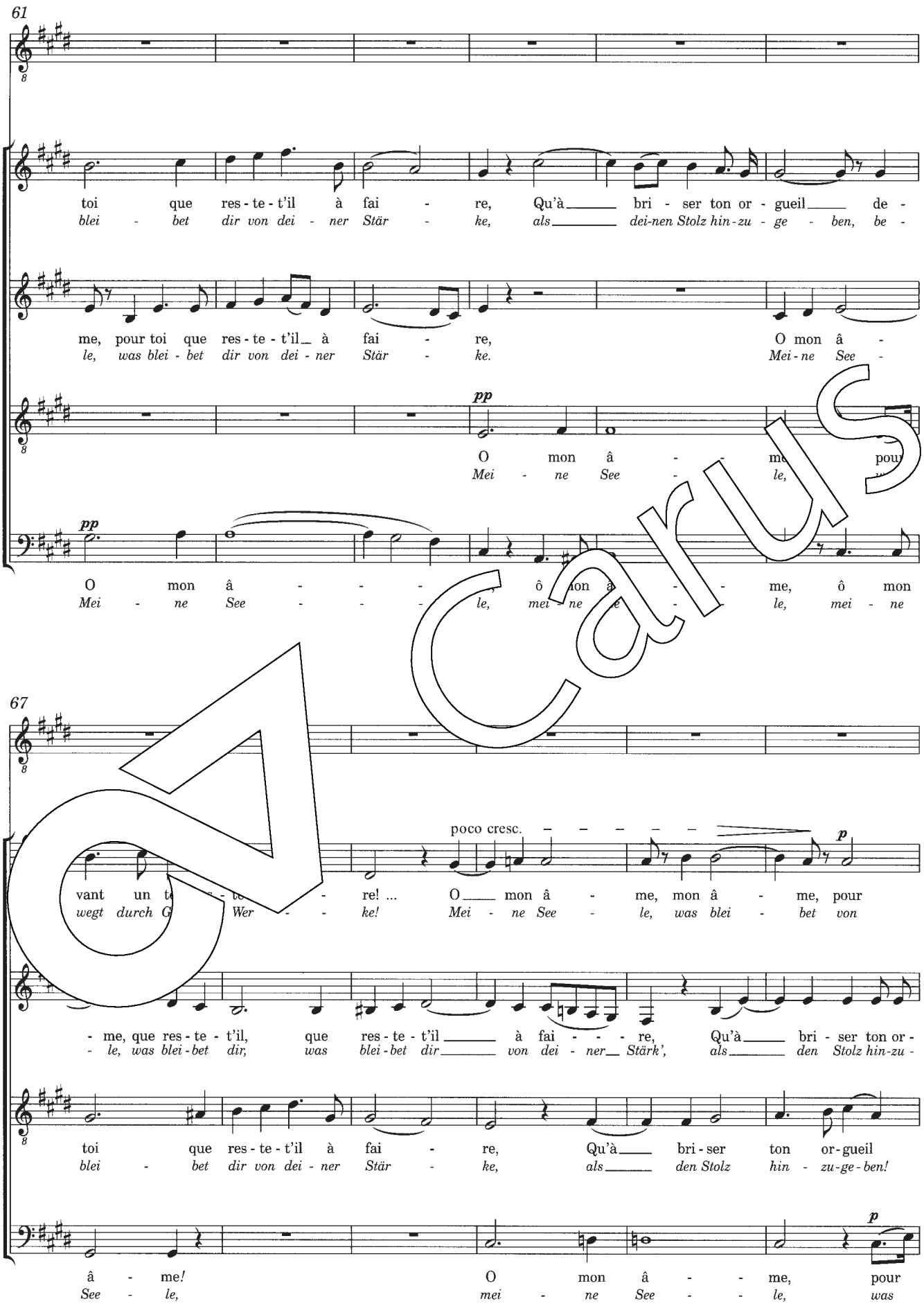
Carus


46
Andante mistico ♩ = 60
Flûtes
Hautbois
Cor anglais
Clarinettes
Bassons
Andante mistico ♩ = 60
Récitant
O
â - me,
our toi
que res - te - t'il à fai - re,
Qu'à
See - le,
bleiben
bet dir von dei - ner Stär - ke, als
Andante mistico ♩ = 6
Violons II
Alto solo
2 Violoncelles soli
Contrebasse solo
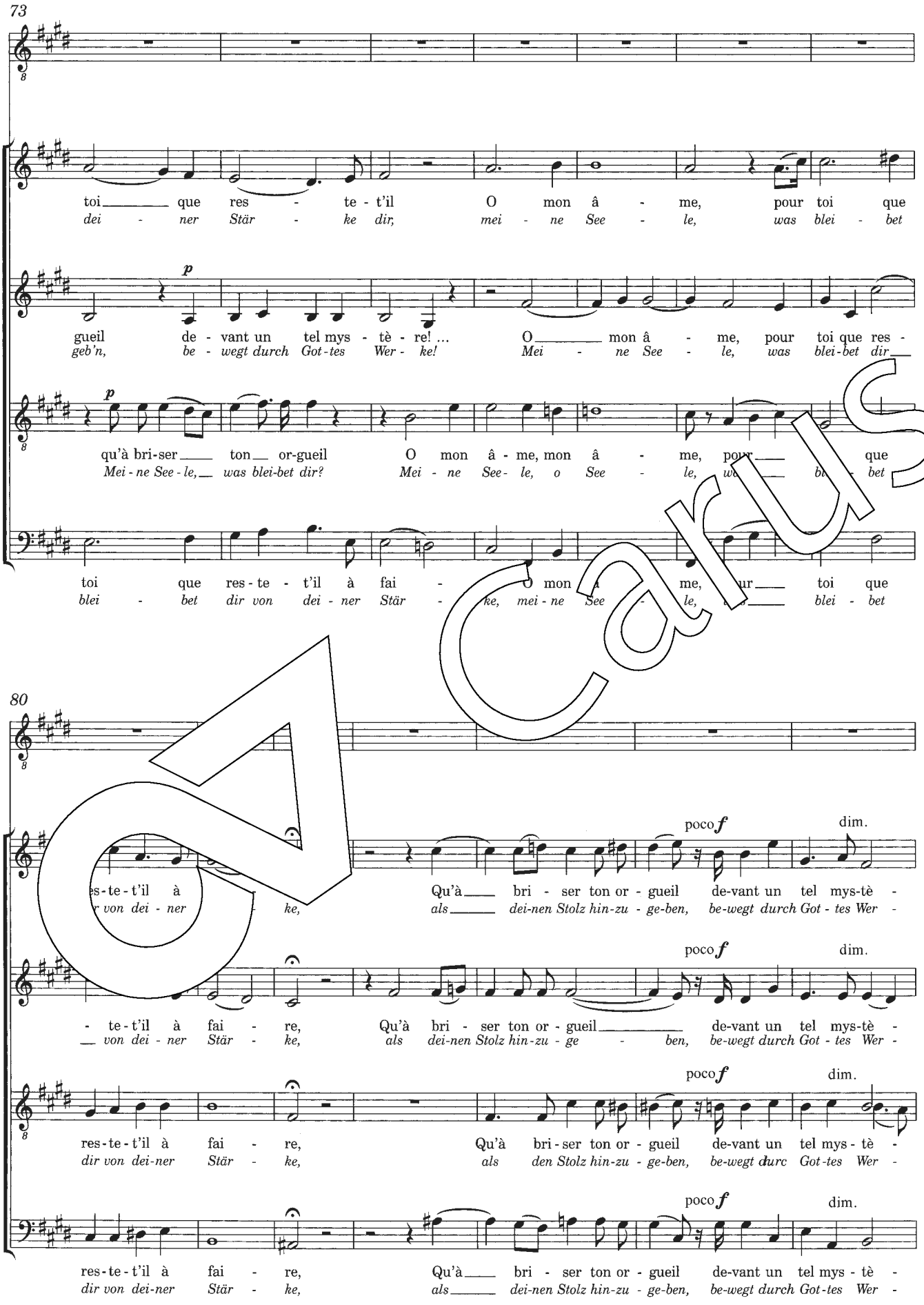
Carus


ppp
ppp
bri - ser ton or - gueil de - vant un tel mys - tè - - re! ...
dei-nen Stolz hin-zu - ge-ben, be - wegt durch Got-tes Wer - - ke!
Sopranos
O â - me, pour
M - ne See - le, was
Contraltos
O mon â - -
Mei - ne See - -
Ténors
ses
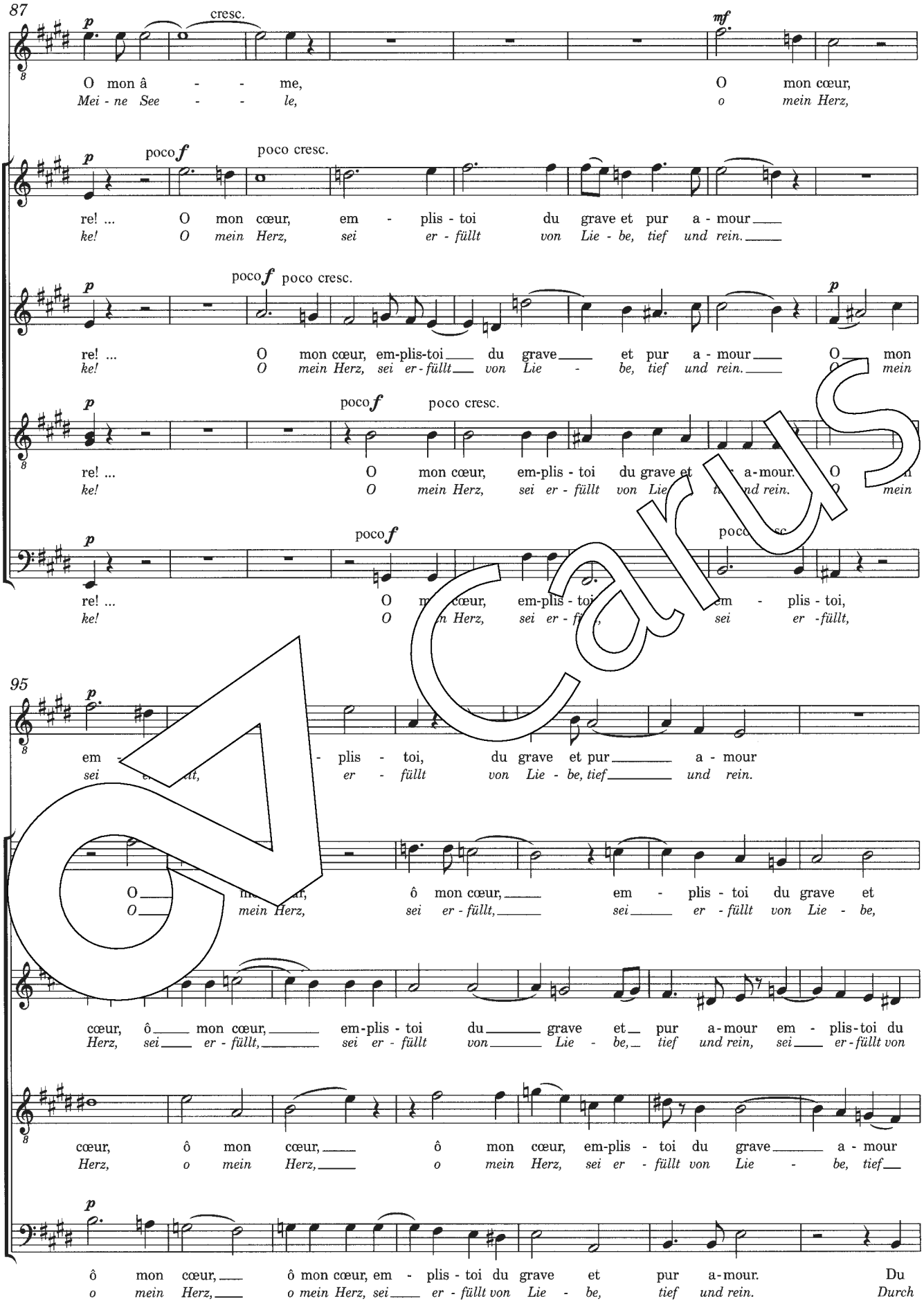
Carus


61
toi que res - te - t'il à fai - re, Qu'à bri - ser ton or - gueil de -
blei - bet dir von dei - ner Stär - ke, als dei-nen Stolz hin-zu - ge - ben, be -
me, pour toi que res - te - t'il à fai - re, O mon â -
le, was blei - bet dir von dei - ner Stär - ke. Mei - ne See -
pp
O mon â - me, pou
Mei - ne See - le,
pp
O mon â - ô mon â - me, ô mon
Mei - ne See - le, mei - ne See - le, mei - ne
67
poco cresc.
p
vant un te - re! ... O mon â - me, mon â - me, pour
wegt durch G Wer - ke! Mei - ne See - le, was blei - bet von
- me, que res - te - t'il, que res - te - t'il à fai - re, Qu'à bri - ser ton or -
- le, was blei - bet dir, was blei - bet dir von dei - ner Stärk', als den Stolz hin-zu -
toi que res - te - t'il à fai - re, Qu'à bri - ser ton or - gueil
blei - bet dir von dei - ner Stär - ke, als den Stolz hin - zu - ge - ben!
p
â - me! O mon â - me, pour
See - le, mei - ne See - le, was
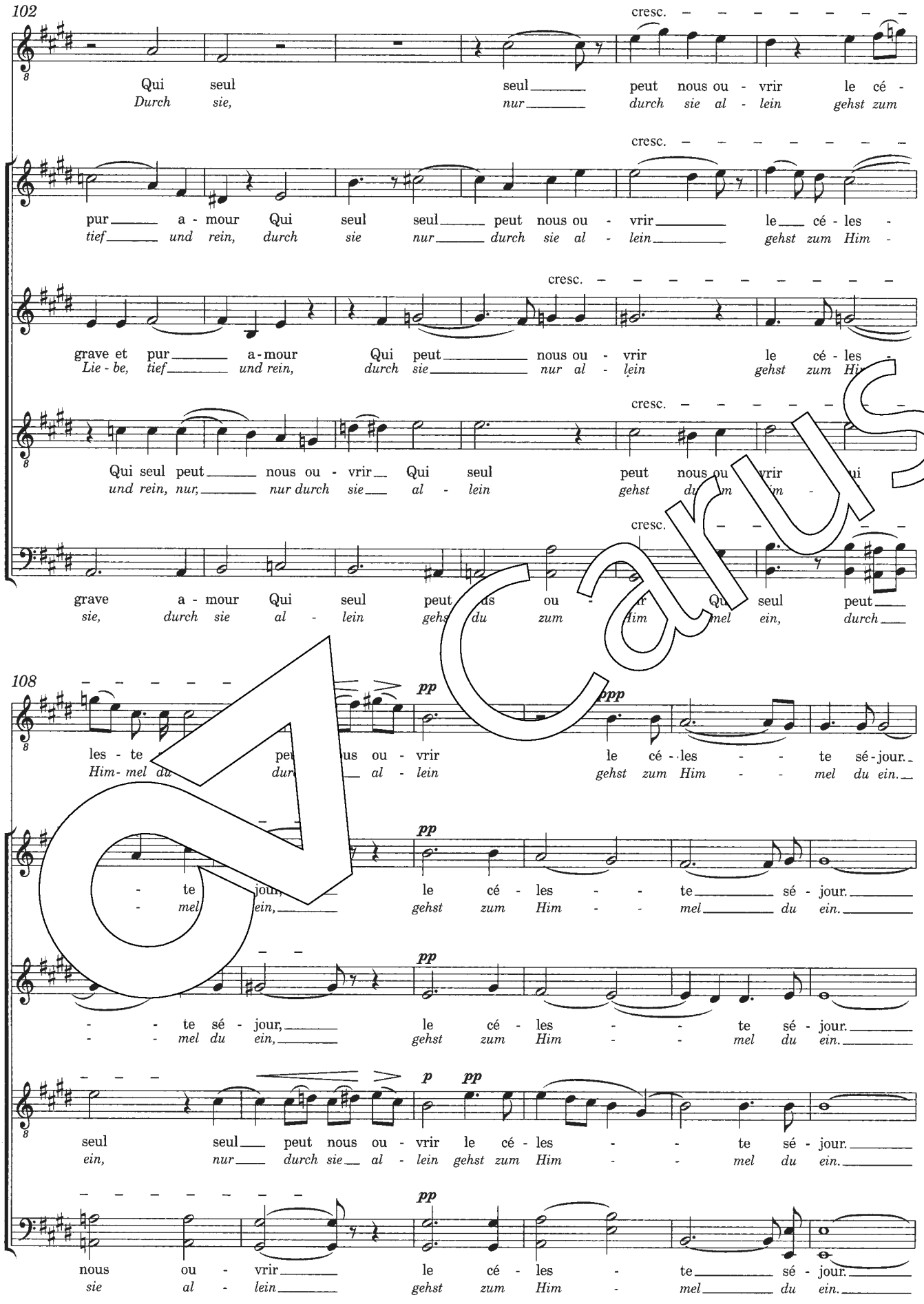
Carus


73
toi que res - te - t'il O mon â - me, pour toi que
dei - ner Stär - ke dir, mei - ne See - le, was blei - bet
p
gueil de - vant un tel mys - tè - re! ... O mon â - me, pour toi que res -
geb'n, be - wegt durch Got-tes Wer - ke! Mei - ne See - le, was blei-bet dir
p
qu'à bri-ser ton or-gueil O mon â - me, mon â - me, pour que
Mei - ne See - le, was blei-bet dir? Mei - ne See - le, o See - le,
toi que res - te - t'il à fai - O mon â me, pour toi que
blei - bet dir von dei - ner Stär - ke, mei - ne See - le, blei - bet
80
poco f dim.
Qu'à bri - ser ton or - gueil de-vant un tel mys-tè -
als dei-nen Stolz hin-zu - ge-ben, be-wegt durch Got - tes Wer -
poco f dim.
- te-t'il à fai - re, Qu'à bri - ser ton or - gueil de-vant un tel mys-tè -
von dei - ner Stär - ke, als dei-nen Stolz hin-zu - ge - ben, be-wegt durch Got - tes Wer -
poco f dim.
res-te-t'il à fai - re, Qu'à bri-ser ton or - gueil de-vant un tel mys - tè -
dir von dei-ner Stär - ke, als den Stolz hin-zu - ge-ben, be-wegt durc Got-tes Wer -
poco f dim.
res-te-t'il à fai - re, Qu'à bri - ser ton or - gueil de-vant un tel mys - tè -
dir von dei-ner Stär - ke, als dei-nen Stolz hin-zu - ge-ben, be-wegt durch Got-tes Wer -
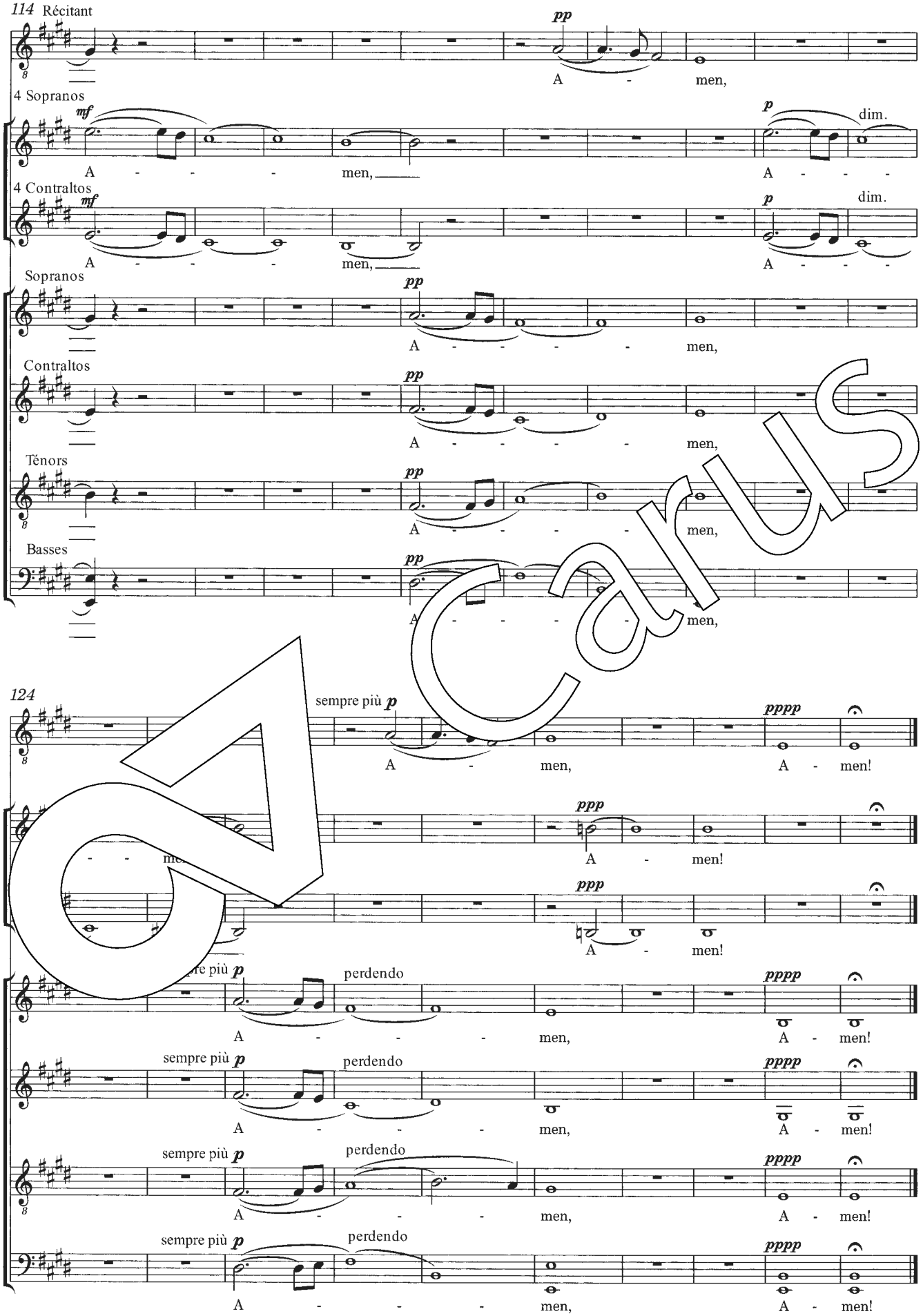
Carus


87
cresc.
mf
O mon â - - me,
O mon cœur,
Mei - ne See - - le,
o mein Herz,
poco f
poco cresc.
re! ... O mon cœur, em - plis - toi du grave et pur a - mour
ke! O mein Herz, sei er - füllt von Lie - be, tief und rein.
poco f poco cresc.
re! ... O mon cœur, em-plis-toi du grave et pur a - mour O mon
ke! O mein Herz, sei er - füllt von Lie - be, tief und rein. O mein
poco f
poco cresc.
re! ... O mon cœur, em-plis - toi du grave et a-mour. O
ke! O mein Herz, sei er - füllt von Lie nd rein. O mein
poco f
poco
re! ... O cœur, em-plis - toi em - plis - toi,
ke! O n Herz, sei er - f sei er -füllt,
95
em - plis - toi, du grave et pur a - mour
sei er - füllt von Lie - be, tief und rein.
O ô mon cœur, em - plis - toi du grave et
O mein Herz, sei er - füllt, sei er - füllt von Lie - be,
cœur, ô mon cœur, em-plis - toi du grave et pur a-mour em - plis-toi du
Herz, sei er - füllt, sei er - füllt von Lie - be, tief und rein, sei er - füllt von
cœur, ô mon cœur, ô mon cœur, em-plis - toi du grave a - mour
Herz, o mein Herz, o mein Herz, sei er - füllt von Lie - be, tief
ô mon cœur, ô mon cœur, em - plis - toi du grave et pur a-mour. Du
o mein Herz, o mein Herz, sei er - füllt von Lie - be, tief und rein. Durch

Carus


102
cresc.
Qui seul seul peut nous ou - vrir le cé -
Durch sie, nur durch sie al - lein gehst zum
pur a - mour Qui seul seul peut nous ou - vrir le cé - les -
tief und rein, durch sie nur durch sie al - lein gehst zum Him -
grave et pur a-mour Qui peut nous ou - vrir le cé - les -
Lie - be, tief und rein, durch sie nur al - lein gehst zum
Qui seul peut nous ou - vrir Qui seul peut nous ou vrir
und rein, nur, nur durch sie al - lein gehst
grave a - mour Qui seul peut ous ou - r Qu seul peut
sie, durch sie al - lein gehs du zum him mel ein, durch
108
pp
ppp
les - te pe us ou - vrir le cé - les - te sé - jour.
Him- mel du dur al - lein gehst zum Him - mel du ein.
- te jour, le cé - les - te sé - jour.
- mel ein, gehst zum Him - mel du ein.
- - te sé - jour, le cé - les - te sé - jour.
- - mel du ein, gehst zum Him - mel du ein.
p pp
seul seul peut nous ou - vrir le cé - les - te sé - jour.
ein, nur durch sie al - lein gehst zum Him - mel du ein.
nous ou - vrir le cé - les - te sé - jour.
sie al - lein gehst zum Him - mel du ein.

Carus


114 Récitant
pp
A - men,
4 Sopranos
mf
A - - - men,
p
dim.
A - - -
4 Contraltos
mf
A - - - men,
p
dim.
A - - -
Sopranos
pp
A - - - - men,
Contraltos
pp
A - - - - men,
Ténors
pp
A - - - - men,
Basses
pp
A - - - - men,
124
sempre più p
perdendo
A - - - men,
pppp
A - men!
ppp
A - men!
ppp
A - men!
sempre più p
perdendo
A - - - men,
pppp
A - men!
sempre più p
perdendo
A - - - men,
pppp
A - men!
sempre più p
perdendo
A - - - men,
pppp
A - men!

Carus

Kritischer Bericht

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Die vorliegende Ausgabe hat sich nicht zum Ziel gesetzt, alle verfügbaren Quellen zu berücksichtigen. Gestützt auf die endgültige Orchesterpartitur (**D**) als Hauptquelle, versucht sie vielmehr, Besonderheiten der beiden Autographen (**A**, **C1**+**C3**) sowie der Einzelausgaben von von *La Fuite en Égypte* (**B**, **C2**) aufzuzeigen. Das gedruckte Textbuch von *L'Enfance du Christ* (**E**) wurde ebenfalls berücksichtigt.

A: Autographe Partitur von *La Fuite en* Égypte, geschrieben im Oktober 1850, aufbewahrt in Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Signatur *Ms. 1160*. Format: Quartformat (hoch), Umschlag: Hochformat 23,5 x 28 cm, beige marmoriertes Papier, Halblederrücken mit hellbraunem Chagrinleder. Titelzeile in roter Farbe: „H. BERLIOZ / LA FUITE EN EGYPTE". Darunter: „BIBLIO / DU / CONSER / DE / MUSIQUE". Papieretikett mit der Aufschrift: „Ms 1160". Foliogröße etwa 22 x 27 cm, paginiert mit Bleistift.
S. [I]: „Ms 1160"
S. [II]: frei
S. [III]: „Ouverture et fragments / de / La Fuite en Egypte / mystère en 6 actes / [par] Pierre Ducré / maître de musique de la Sainte Chapelle de Paris / 1679". Verschiedene Wörter sind ausgestrichen und durch andere ersetzt (der nicht gestrichene Text erscheint im Folgenden kursiv): „*Ouverture et fragments / de / La Fuite en Egypte / mystère en* Style ancien / Pour Tenor solo, chœur et orchestre / attribué à *Pierre Ducré* maître de chapelle imaginaire / et composé, paroles et musique / Par Hector Berlioz / œuvre 25". Unten auf der Seite von anderer Hand: „Ms. 1160", daneben die ausgestrichene Signatur „11279".
Senkrecht, entlang der Blattinnenseite: „H. Berlioz.– La Fuite en Egypte." Oben rechts, von anderer Hand: „Cette Partie se trouve / Etre la 2de dans l'Enfance / du Christ. Elle a été composée / d'abord, et exécutée aux Concerts de ste Cécile en 1853" (Datum mit Bleistift geschrieben). Blauer Stempel: „CONSERVATOIRE DE MUSIQUE / BIBLIOTHEQUE 16086". Roter Stempel: „PARIS. CONSERVATOIRE NAL DE MUSIQUE / BIBLIOTHEQUE."
S. [IV]: frei (rastriert)
S. 1–47: Musik
S. [III]–28: Zwei Bögen in unterschiedlichem Format, aber aus demselben, gerippten Papier mit folgendem Exlibris (Trockenstempel): „DANTIER FILS PARIS SUCCR DE CHARNEZ 106 RUE DU TEMPLE." Wasserzeichen „D C BLAUW", wobei der Kranz mit einem Mond gekrönt ist. Die Blätter im Quartformat wurden aus großen Blättern, die sehr unterschiedlich rastriert sind, zugeschnitten. Dies führte zu einer unterschiedlichen Anzahl von Notensystemen auf der Seite, die von 14 bis 18 auf den Blättern im richtigen Quartformat reicht, wobei einige Systeme durch den Zuschnitt beschädigt worden sind.
S. 29–[48]: Dritter Bogen im gleichen Zuschnitt, aber aus Velinpapier (einfarbiges, nichtgeripptes Papier, das im 18. Jh. sehr verbreitet war). Wasserzeichen „DE CANSON"; 15 Systeme auf der Seite
S. [48]: frei (rastriert)
S. [49–50]: frei (nicht rastriert)

B: Erstdruck der Partitur von *La Fuite en Égypte*, Paris [o. J.] [1852] (S. Richault). Dem Herausgeber lag folgendes Exemplar vor: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Signatur *Rés. Vm1 242*.
S. [I]: frei
S. [II]: Signatur „Rés Vm.1 242".
S. [III]: „A Mr. ELLA, / *Directeur* de l'Union musicale *de Londres*. / LA / FUITE / EN EGYPTE, / *Fragments d'un Mystère en style ancien, / POUR* **Tenor** *SOLO, / CHŒUR ET UN PETIT ORCHESTRE, / attribué à* Pierre Ducré, *Maître de Chapelle imaginaire, / et composé* / PAR / HECTOR BERLIOZ. / *Grande Partition* : / 1. *Ouverture*. / 2. *L'Adieu des Bergers, Chœur*. / 3. *Le Repos de la Sainte Famille, Solo de Tenor*. / *A. V. / Parties d'Orchestre séparées : 20f. / Partition pour Chant et Piano, arrangée par Amédée Méreaux, Prix 3f. net. / PARIS, chez S. RICHAULT, Editeur, Boulevart Poissonnière, 26 au 1er.* / R. 11277. / ŒUVRE : 25 Prix : 5f net". Der gesamte Titel steht in einem einfachen Rahmen mit doppelten Linien. Mit Bleisistift: „Vm Réserve". Stempel von Richault
S. [IV]: frei
S. 1–48: Musik mit französischem und deutschem Text, wobei der Übersetzer des deutschen Textes nicht bekannt ist.

Die Quellen **C1**, **C2**, **C3** wurden zu einem heterogenen Band zusammengebunden, aufbewahrt in Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Signatur *Rés. Vm1 241 (1–3)*.
Moderner Einband in grauer Leinwand, Hochformat 26 x 34,5 cm. Ein Blatt neues, grau marmoriertes Vorsatzpapier sowie zwei weitere Blätter neues, geripptes Vorsatzpapier (1976). Weder läßt sich das Datum des Eingangs bei der Bibliothek noch die genaue Herkunft des Bandes feststellen. Es ist möglich, daß Berlioz ihn für den Notenstich der Partitur (**D**) zusammengestellt hat.

C1: Autographe Partitur von *Le Songe d'Hérode* von 1854, Folioformat 25 x 33,5 cm. Foliierung mit Bleistift. Der französische Text ist autograph; der deutsche wurde von anderer Hand mit roter Tinte eingetragen.
Folio 1 recto : rastriert, 14 Systeme, Velinpapier. „L'Enfance du Christ / Trilogie sacrée / 1re Partie : Le songe d'Hérode. / 2me Partie : La fuite en Egypte. / 3me Partie : L'arrivée à Saïs. / Paroles et musique / de / Hector Berlioz / œuvre 25 / Traduction allemande de P. Cornelius." Stempel: „Don no 19252". Darunter, mit Tinte eingekreist und mit Bleistift durchgestrichen: „Le songe d'Hérode 1re Partie"
Links unten, mit Bleistift: „Rés. Vm1 241(1)". Diese Signatur überdeckt alte Signaturen, die radiert und damit unleserlich sind.
Folio 1 verso: frei (rastriert). In der Mitte aufgeklebter Zettel in Herzform: „L'Enfance du Christ / Grande partition".
Folio 2 recto (s. Abb. 1 dieser Ausgabe)–Folio 76 recto: Musik
Folio 2 verso: 24 Systeme, Velinpapier, mit dem folgenden Blatt zusammengeklebt.
Folio 3 verso–Folio 19 verso: 18 Systeme, gerippt. Wasserzeichen: Glocke mit der Inschrift „HP"
Folio 20 recto–Folio 23 verso: 18 Systeme, Velinpapier, kein Wasserzeichen

Folio 24 recto–Folio 76 verso: 18 Systeme, gerippt
Folio 76 verso: frei (rastriert)

C2: Gedruckte Partitur von *La Fuite en Égypte*, Leipzig (Fr. Kistner) / Paris (S. Richault) [o. J.][1854].
S. 1: s. Abb. 4 dieser Ausgabe
S. 2: frei
S. 3–37: Musik (französischer Text und deutsche Übersetzung von P. Cornelius)
S. 38: Aufstellung der Seiten für den Notenstich

C3: Autographe Partitur von *L'Arrivée à Saïs*, Folioformat 25 x 33,5 cm. Foliierung mit Bleistift, jedes Blatt mit 18 Systemen rastriert. Das Autograph besteht aus Velinpapier ohne Wasserzeichen.
Folio 1 recto: Rechts oben autographe Unterschrift „H. Berlioz". „L'Enfance du Christ / Trilogie sacrée / L'arrivée à Saïs 3me Partie". Weggekratzte Angaben: „Deuxième Partie de / La Fuite en Egypte / Mystère / Paroles et musique / Par / Hector Berlioz".
Folio 1 verso: frei (rastriert)
Folio 2 recto–Folio 65 recto: Musik
Folio 65 verso–Folio 66 verso: frei (rastriert)
Es folgen 4 Blätter Vorsatzpapier: 1Blatt altes, weißes Papier (Velin), 2 Blätter neues, weißes Papier (gerippt) und ein neues, grau marmoriertes Papier.

D: Gedruckte Partitur von *L'Enfance du Christ*, Paris (S. Richault) / Leipzig (Kistner) / Londres (Cramer et Beale) [o. J.] [1855]. Dem Herausgeber lag folgendes Exemplar vor: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Signatur *Vm¹ 1533*.
S. [I]: „L'ENFANCE DU CHRIST / Des Heiland's Kindheit / TRILOGIE SACRÉE / 1re Partie : LE SONGE D'HÉRODE – 2e Partie LA FUITE EN ÉGYPTE – 3e Partie : L'ARRIVÉE A SAÏS / TEXTE FRANÇAIS ET ALLEMAND / PAROLES ET MUSIQUE / DE / HECTOR BERLIOZ / Œuvre 25 / Grande partition Prix : net 36 fr. / Parties de chant séparées – id 4 / Parties d'orchestre séparées – id 36 / Partition de Chant et Piano, petit format in -8o, / Prix net : 12 fr. / Transcription pour le Piano par Amédée MÉREAUX et Théodore RITTER / In's Deutsche übersetzt von *PETER CORNELIUS* / EXÉCUTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS SOUS LA DIRECTION DE L'AUTEUR, LE 12 [Bleistiftkorrektur in „10"] DÉCEMBRE 1854 / PARIS / S. RICHAULT, ÉDITEUR, BOULEVARD POISSONNIÈRE, 26, AU PREMIER / LEIPSICK [sic] KISTNER – LONDRES, CRAMER ET BEALE / II, 277 R." Der ganze Titel befindet sich in einem leicht verzierten Rahmen. Unter dem Rahmen: „PARIS. – IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE 20. – 3550". Stempel für den Eingang des gesetzlich vorgeschriebenen Pflichtexemplars: „1855".
S. [II]: frei
S. [III] : „NOTA. Pendant toute la première partie de la Trilogie, les choristes hommes doivent seuls être en vue du public sur l'un des côtés de la scène. Les femmes Soprani et Contralti sont derrière le théâtre, groupées autour de l'orgue-mélodium et du maître de chant. Au commencement de la seconde partie, elles viennent se placer sur la scène au côté opposé à celui qu'occupent les hommes, ne laissant au Post-Scénium que 4 Soprani et 4 Contralti, qui doivent y rester jusqu'à la fin pour l'Alleluia et l'Amen. Si le chef d'orchestre n'a pas de Métronome Electrique, le maître de chant conduira le chœur invisible du Post-Scénium, et le chef d'orchestre suivra de l'oreille ses mouvements. H. B."
ANMERKUNG. Während des ganzen ersten Theils der Trilogie stehen die männlichen Choristen allein auf einer der Seiten der Bühne in Sicht; Sopran und Alt hinter der Bühne um den Chordirector am Melodion aufgestellt. Zu Anfang des zweiten Theils nehmen sie den Männern gegenüber auf der Bühne Platz, mit Ausnahme von vier von jeder der beiden Stimmen, die bis zu Ende hinten bleiben zum Alleluja und Amen. Wenn dem Orchesterdirector kein electrischer Metronom zu Gebote steht, so leitet der Chordirector hinter der Bühne den unsicht baren [sic] Chor, wonach sich Ersterer nach dem Gehör zu richten. H. B.
S. [IV]: frei
S.1–230: Musik

Partituranordnung und originale Schlüsselung (falls abweichend von der vorliegenden Neuausgabe):

2 flûtes ou flûte et piccolo
1 hautbois
1 cor anglais
2 clarinettes en si b ou la
2 trompettes en si b
2 cornets à pistons en si b
2 cors [in verschiedenen Stimmungen]
2 bassons – Baßschlüssel oder C_4-Schlüssel
Trombone I – C_4-Schlüssel
Trombones II et III

Violons I
Violons II
Violons altos
Orgue mélodium

Solisten (Da die Solisten nie alle gemeinsam auftreten, handelt es sich bei der genannten Reihenfolge um einen Herausgebervorschlag):
La Vierge Marie (soprano) – C_1-Schlüssel
Le Récitant (ténor) – C_4-Schlüssel
Le Centurion (ténor) – C_4-Schlüssel
Saint Joseph (baryton)
Le Père de famille (baryton)
Polydorus (baryton)
Hérode (basse)

Chœur : Sopr. I et II – C_1-Schlüssel
Contraltos I et II – C_1-Schlüssel
Ténors I et II – C_4-Schlüssel
Basses I et II

Violoncelle solo
Violoncelles
Contrebasses

Die Harfe erscheint nur im Trio Nr. 14. In der Nr. 7 sind die Solisten unter den Chorstimmen notiert.

E: Gedrucktes Textbuch zu *L'Enfance du Christ*, Paris 1854 (Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Ce), 16 S. Dem Herausgeber stand folgendes Exemplar zur Verfügung:

Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Signatur *Thb 4426*.
Blauer Papiereinband: „L'ENFANCE DU CHRIST / TRILOGIE SACRÉE / 1re PARTIE. – Le Songe d'Hérode. / 2e PARTIE. – La Fuite en Égypte. / 3e PARTIE. – L'Arrivée à Saïs. / PAROLES ET MUSIQUE / DE / HECTOR BERLIOZ / PRIX : 50 CENTIMES / PARIS / IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce / RUE BERGÈRE, 20, PRÈS DU BOULEVARD MONTMARTRE / 1854." Der gesamte Titel findet sich in einem leicht verzierten Rahmen.
S. [1]: „L'ENFANCE DU CHRIST / TRILOGIE SACRÉE / 1re PARTIE. – Le Songe d'Hérode. / 2e PARTIE.– La Fuite en Égypte. / 3e PARTIE. – L'Arrivée à Saïs. / PAROLES ET MUSIQUE / DE / HECTOR BERLIOZ / PARIS / IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce / RUE BERGÈRE, No 20 / 1854."

II. Zur Edition

In keiner der Quellen und in keiner bislang publizierten Ausgabe des Werkes wurden die vorhandenen Nummern eindeutig bezeichnet. Aus Gründen der besseren Übersicht hat der Herausgeber eine solche systematische Bezeichnungsweise (konsequente Numerierung und gegebenenfalls Einführung von Titeln für die einzelnen Nummern) eingeführt. In den Einzelanmerkungen sind die originalen Titel nachgewiesen.

Die Anordnung der Stimmen in der Partitur und die Schlüsselung wurde heutigem Gebrauch angeglichen. Die Angaben über solistische Stimmenbesetzung wurden vereinheitlicht (I oder II), oder es wurde auf eine solche verzichtet, wenn die Besetzung eindeutig ist (z. B. bei der Oboe). Ergänzungen des Herausgebers gegenüber der Hauptquelle (**D**) wurden, wenn sie sonst in keiner der genannten Quellen auftraten, folgendermaßen in der Partitur diakritisch gekennzeichnet: Bögen durch Strichelung, dynamische Angaben und Akzidentien durch Kleinstich, Beischriften durch Kursivsatz. Falls eine diakritische Kennzeichnung nicht möglich war oder eine Ergänzung nach einer anderen als der Hauptquelle vorgenommen wurde, erfolgte der Nachweis in den Einzelanmerkungen.

Die Unterscheidung zwischen einem Akzent auf einer Note und einem echten Crescendo oder Decrescendo für eine Gruppe von Noten war nicht immer zweifelsfrei möglich. Der Herausgeber hat in diesen Fällen dem musikalischen Zusammenhang entsprechend entschieden, ohne dieses jeweils im Kritischen Bericht nachzuweisen. Ebenfalls ohne Nachweis wurde die Interpunktion des französischen Textes vereinheitlicht und modernisiert.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Contralto, Cb = Contrabbasso, Chor = Coro, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Eh = Corno inglese, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, m. d. = mano destra, Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Trb = Trombone, Va = Viola, Vc = Violoncello, Vl = Violino.
Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Noten und Pausen) – Bemerkung.
Die Tonhöhen der transponierenden Instrumente sind jeweils wie notiert angegeben.
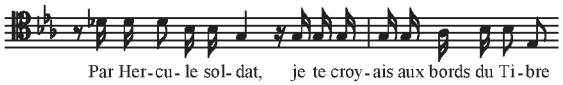
Première Partie

1. *Introduction*

Titel		**C1**, **D**: ohne Titel
10	Clt I/II	**D**: eine Terz zu tief notiert
10–14	Fg	**D**: irrtümlich Violinschlüssel vorgezeichnet

2. *Marche nocturne et récitatif „Un Centurion, Polydorus"*
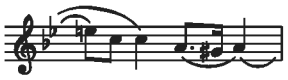
Titel		**C1**: „*Marche nocturne*"; **D**: „Marche nocturne/*Nächtlicher Marsch*/Scène 1re/*Erste Scene*"
3	Cb	**C1**, **D**: Beischrift „Sourdines" fehlt
47–49	Clt, Fg	**C1**: Klebestreifen; Takte darunter unlesbar
50	Va 6	**C1**: *eis*1
61	Fl, Ob 1	**D**: dynamische Angabe *f*
96	Vc 1	**D**: dynamische Angabe *pp*
96	Cb 1	**D**: *p* fehlt
136	Clt I/II 2	**C1**, **D**: *fis*2/*fis*1
153–154	le Centurion	**C1**: unter Klebestreifen frühere Version



154	Polydorus 7	**D**: *f*1
154	Polydorus	**E**: Text „Par Bacchus ! j'y serais en effet ..."
174	Va 3	**D**: dynamische Angabe *f*
183	Va 7	**C1**, **D**: *es*1
194	Va, Vc, Cb	**C1**, **D**: Beischrift „Sourdines" fehlt
202	Vl I/II	wie Anmerkung zu T. 194
242	Cor I/II	**C1**, **D**: Beischrift „cors en *la b*"; die Takte 242–246 wurden in der vorliegenden Ausgabe für Cors en mi♭ transponiert

3. *Récitatif et Air d'Hérode*

Titel		**C1**: „air d'Hérode. Scène et chœur des Devins"; **D**: „Scène II/Air d'Hérode/*Zweite Scene*"
1	Clt 1	**D**: *p* fehlt
17	Hérode 4,5	**C1**: zwei Achtelnoten
27	Trb I–III 1,2	**C1**: Viertelnote
35	Cor I	**D**: Crescendogabel vor *sf*
40	Ob	**C1**, **D**: Beischrift „solo"
47	Hérode 3	**C1**, **D**: *fes*
53	Hérode	**E**: Text „fond des" fehlt
61	Fg I 3	**C1**, **D**: Beischrift „solo"
67	Fg I/II	**C1**, **D**: Beischrift „soli"
74	Ob	**D**: Beischrift „solo"
79	Ob	**D**:



90	Vl II 3,5	**D**: Viertelnote, Achtelnote
96	Hérode	**E**: Text „fond des" fehlt
114–121	Trb I–III	**C1**: Artikulationsangaben fehlen
114–126	Eh	**D**: Tonartvorzeichnung fehlt
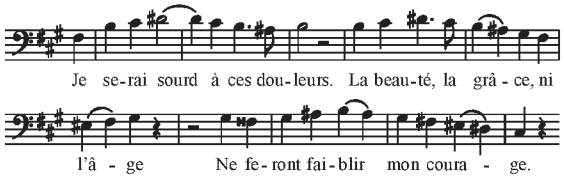
4. *Polydorus et Hérode*

Titel		**C1**, **D**: ohne Titel
1	Clt II 5	**D**: *fis*2
1	Vl I 9	**C1**: Doppelgriff *e*2/*b*1
1–4	Eh	**D**: Tonartvorzeichnung fehlt
2	Hérode	**C1**: Text „Traîtres" anstatt „Lâches"
8	Polydorus 6–10	**C1**: Achtelnote, 2 Sechzehntelnoten, 2 Achtelnoten

5. *Scène et chœur de devins*

Titel		**C1**: ohne Titel (vgl. oben Nr. 3); **D**: ohne Titel
4	Cor I/II	**D**: Beischrift „(Son bouché des 2/3 avec les cylindres)"
9	Chor	**D**: Angaben für reduzierte Besetzung fehlen
24	Cb I/II 1	**D**: dynamische Angabe *pp*
50		**C1**: Bemerkung „Les temps de la mesure à 3 sont égaux à ceux de la mesure à 4 et la réunion des deux mesures doit ressembler à une grande mesure à 7 temps." (Die Zählzeit im dreizeitigen Takt ist gleich der im vierzeitigen Takt. Die Verbindung beider Takte soll einem großen, siebenzeitigen Takt entsprechen.) **D**: gleicher Wortlaut mit orthographischen Unterschieden

50–95	Va, Vc	**C1**, **D**: Staccatopunkte bei den Achtelnoten fehlen
54–95	Clt, Fg	**C1**, **D**: Staccatopunkte bei den Achtelnoten fehlen
67	Va 16	**C1**, **D**: *gis*^{1}
77	Trb II/III 1	**D**: dynamische Angabe *p*
77	Cb 1	**D**: *p* fehlt
96	Ob, Eh 1	**D**: *p* fehlt
100	Cb 1	**D**: *mf* fehlt
107	Vc, Cb	**D**: „pizz." fehlt
127	Ob	**D**: „espressivo" fehlt
162–172	Hérode	**C1**: unter Klebestreifen frühere Version



Die Überarbeitung dieser im Vergleich zur definitiven Version im Tonraum höher liegende Fassung hat Abänderungen in den Begleitstimmen nach sich gezogen. Da der überwiegende Teil dieser Abänderungen durch Auskratzen erfolgte, läßt sich hier die ursprüngliche Fassung nicht mehr rekonstruieren.

190	Fg 1	**D**: Note fehlt
248–250	Cor II	**C1**, **D**: jeweils *e*^{1}; *g*^{1} in F
249	Fl, Ob, Eh, Clt 1	**C1**: dynamische Angabe *sf*
263–269		**C1**, **D**: 6 Takte Pause und ein weiterer Pausentakt mit Fermate sowie Vermerk: „Après ces 7 mesures de Silence que le chef d'orchestre continuera à marquer, et le dernier point d'orgue, de Silence également, on enchaîne sans interruption la Scène de la Crèche". In **D** zusätzlich deutsche Übersetzung: „Nach diesen 7 Takten Pause welche der Dirigent zu markieren fortfährt und nach dem gleichfalls schweigenden Halt wird ohne Unterbrechung zu der Scene der Krippe über gegangen."

6. Duo „La Vierge Marie, Saint Joseph"

Titel		**C1**: „*Scène 5*^{me}/Fünfte Scene/*L'étable de Betléem*/Der Stall zu Bethlehem"; **D**: „Scène V/L'Étable de Béthléem/Duo/Fünfte Scene/An der Krippe zu Bethlehem/Duet"
17	Vc 2	**C1**: *es*
29	Ob	**C1**, **D**: Beischrift „solo"
32–33	Marie	**C1**, **D**: Text „Mon cher enfant"
49–50	Fl I	**D**: Pausen fehlen
51	Fl I	**D**: Pause fehlt
58	Vc 6	**D**: *f*
99–101	Fl II	**C1**, **D**: Pausen fehlen

7. La Vierge Marie, Saint Joseph, Chœur d'anges

Titel		**C1**: ohne Titel; **D**: „Scène VI/Les anges invisibles/Sainte Marie/Saint Joseph *Sechste Scene/Unsichtbare Engel/Maria/Joseph*" Bezeichnung der Orgel in **C1**, **D**: „orgue mélodium ou phisharmonia derrière la scène"
1–6		**C1**: gesamte Seite überklebt
11–12		**E**: Text „Tu dois" anstatt „Il faut"
45	Chor	**C1**: dynamische Angabe *p* mit anderer Tinte
58	Chor	**C1**, **D**: Beischrift „Tout le chœur de soprani et de contralti Femmes et enfants". (Der gesamte Sopran- und Altchor, Frauen und Kinder.) **C1**: originale dynamische Angabe *pp* in Quelle bereits in *mf* korrigiert
60	S II, A I 1	**C1**: originale dynamische Angabe *pp* in Quelle bereits in *mf* korrigiert
61	Cb	**C1**, **D**: Beischrift „pizz.". Diese Wiederholung ist überflüssig.
62	A II 1	**C1**: originale dynamische Angabe *pp* in Quelle bereits in *mf* korrigiert
68–72	Chor	**C1**: dynamische Angaben mit anderer Tinte
72		**D**: Beischrift „On ferme ici la porte du salon." „Sourdine vocale." (Man schließe die Zimmertür. Vokaler Dämpfer)
73		**D**: Vermerk „S'il n'y a pas de salon assez voisin de l'Orchestre, et si cet ouvrage est exécuté dans un théâtre, les Choristes étant placées derrière la Scène, on baissera ici une toile de fond devant elles. Le rideau devra être baissé jusqu'à la hauteur de leur tête dès le commencement du morceau ; de manière à ce qu'en le laissant tomber tout-à-fait, il serve immédiatement de sourdine. En outre, les Choristes devront faire subitement volte face et chanter ces cinq dernières mesures en tournant le dos à la salle." (Sollte es in der Nähe des Orchesters kein Zimmer geben oder wenn dieses Werk in einem Theater aufgeführt wird, kann der Chor hinter der Bühne plaziert werden, wobei vor ihm ein Vorhang niedergelassen wird. Zu Beginn des Stückes sollte dieser Vorhang bis Kopfhöhe abgesenkt werden, so daß er, wenn er plötzlich ganz fallen gelassen wird, sofort als Dämpfer fungiert. Darüber hinaus sollten der Chor eine plötzliche Kehrtwendung machen und diese letzten fünf Takte mit dem Rücken zum Saal singen.)
76	Chor 1	**C1**: letztes *p* von *pppp* mit anderer Tinte

Deuxième Partie

8. Ouverture

Titel		**A**: „Ouverture de *La Fuite/en Égypte*, Mystère"; **B**: „La Fuite en Égypte/Mystère/Ouverture/Paroles et Musique/de H. Berlioz/œuv : 25"; **C2**: „Die Flucht nach Egypten/(La Fuite en Égypte)/Biblische Legende/Worte und Musik von Hector Berlioz/Op. 25/In's Deutsche übersetzt von Peter Cornelius)/Ouverture"; **D**: „La Fuite en Egypte/Die Flucht nach Egypten"
Instrumentenbezeichnungen		**A**: *Flutes douces / Oboë / Oboë di caccia ossia Corno Inglese / Violini / Viole / Basso*. Die Angaben „con sordini" wurden in allen Streicherstimmen gestrichen. Eine Metronomangabe fehlt.
2	Vl I 3	**D**: Vermerk „mi♮ et non ♯". (*e* und nicht *eis*)
6	Vc, Cb 3	**D**: Vermerk „si♮ et non ♯". (*h* und nicht *his*)
16	Va	**D**: Decrescendogabel fehlt
30	Vl II, Va	**A**, **B**: „perdendosi" fehlt
37	Eh	**A**, **B**, **C2**, **D**: Beischrift „solo"
38	Eh 3	**D**: Vermerk „fa♯ et non 𝄪". (*fis* und nicht *fisis*)
51	Fl I	**D**: *cresc.* fehlt
53	Fl I 1	**D**: vor 1. Note angebundene Vorschlagsachtelnote *h*^{1}
53	Fl II	**D**: Decrescendogabel fehlt
53	Ob 1,2	**A**: Viertelpause
56	Ob 1–3	**A**: Crescendogabel
68	Vc	**A**: *p* fehlt; **C2**: Beischrift „solo"; **D**: Beischrift „soli"
70	Va	**A**: *p* fehlt
72	Vl I	**A**: *p* fehlt
75	Vl I 1–3	**A**, **B**, **C2**: Decrescendogabel
76–100		**A**: Wiederholung der Takte durch Wiederholungszeichen verlangt
84	Va 1	**D**: dynamische Angabe *f* anstatt *mf*
87	Ob, Eh	**A**: *p* fehlt
87, 90	Vl I, II	**A**: dynamische Angaben fehlen
90	Ob	**A**, **B**, **C2**, **D**: Beischrift „solo"
93	Eh	**A**, **B**, **C2**: Beischrift „solo"
116	Vl I	**D**: Crescendogabel fehlt
117	Vl II	**D**: „dim." fehlt
118–154		**A**: Wiederholung der Takte durch Wiederholungszeichen verlangt
122	Vc	**D**: *p* fehlt
125	Ob	**A**: *poco f* fehlt
127	Eh	**A**: *pp* fehlt
130	Ob	**A**: *poco f* fehlt
132	Eh	**A**, **B**, **D**: *pp* fehlt
135	Va 1	**A**, **B**: Halbe Note, Viertelpause
152	Va	**A**: *mf* anstatt *p*; **B**, **C2**, **D**: *p* fehlt
152	Vc	**B**, **C2**, **D**: *p* fehlt
154	Fl II	**B**, **D**: Crescendogabel fehlt
156		**B**: alle Stimmen mit Decrescendogabel
160	Vc, Cb	**D**: Beischrift „dim."
164	Vc, Cb 1,3	**A**: 1. Note *fis* mit Beischrift „pizz.", 3. Note Viertelpause
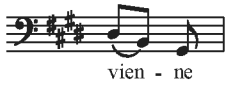
9. L'adieu des bergers à la Sainte Famille

Titel		**A**: „L'adieu des Bergers/à la sainte famille/Chœur/La fuite en Égypte/mystère"; **B**: „L'adieu

des bergers/à la Sainte Famille/Abschiedschor der Hirten an die heilige Familie/Chœur"; **C2**: „Abschiedgesang der Hirten beim Scheiden der heiligen Familie/*L'adieu des Bergers à la Sainte Famille*"; **D**: „L'adieu des bergers à la Sainte Famille/*Abschiedsgesang der Hirten beim Scheiden der heiligen Familie.*"

Instrumentenbezeichnungen
A: „Oboï / Chalumeaux ou Clarinettes *en La* / Violons / Altos / Soprani / Contralti /Tenori / Bassi / Violoncelli / C. Bassi." Eine Metronomangabe fehlt.

9 T, Va 2 **A**: a^1 bzw. *a*
16 T **A**, **B**: *poco f* fehlt
32 B **A**: „dim." fehlt
41 Ob **C2**, **D**: *f* fehlt
49 T, Va 2 **A**: a^1 bzw. *a*
56 B **D**: *poco f* fehlt
57 Chor **D**: Decrescendogabeln fehlen
57 A 3 **D**: ais^1
57 Va **D**: Decrescendogabel fehlt
58 B **C2**:
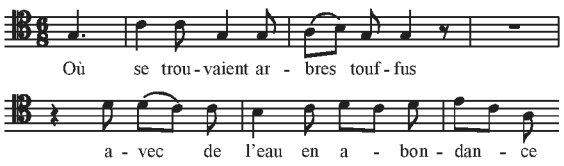


70–71 Chor **C2**: Text „pauverté"
71 T **B**: *mf* fehlt
72 Chor **B**, **C2**, **D**: „dim." fehlt
72 T, B **A**: „dim." fehlt
76 T, B, Vl II, Va, Vc, Cb **A**: Crescendogabeln fehlen
89 T, Va 2 **A**: a^1 bzw. a
99 T 1 **A**, **B**: *ais*
100 Ob I/II **A**, **B**, **C2**: *p* fehlt
101–120 Chor **E**: Text in regelmäßigen Achtsilbern „Qu'un ange vous avertisse/de tout danger planant sur vous !" **A**, **B**, **C2**, **D**: Berlioz hat den 1. Vers abgeändert, um den Silbenfall zu verbessern („Qu'un bon ange vous avertisse") und im folgenden Vers die überzählige Silbe getilgt („Des dangers planant sur vous !")
109 Ob I 1,2 **A**, **B**: angebundene Viertelnote g^3
119 B **A**, **B**: nur die in der Ausgabe nach oben gehalsten Noten; **C2**: wie **A**, **B**, nur mit zusätzlicher handschriftlicher Korrektur
121, 122 Ob II 1 **D**: Vorschlagsnote ohne Doppelkreuz

10. *Légende et pantomime*
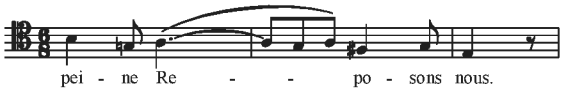
Titel **A**: „Le repos de la sainte famille/Légende et Pantomime/La fuite en Égypte/Mystère"; **B**: „Le Repos de la Sainte Famille/Die Ruhe der heiligen Familie/Légende et pantomime"; **C2**: „Die Ruhe der heiligen Familie/Legende und Pantomime/Le Repos de la Sainte Famille/Légende et Pantomime"; **D**: „Le repos de la Sainte Famille/Die Ruhe der heiligen Familie"

Instrumentenbezeichnungen
A: „Flûtes douces / Oboe / Oboe di caccia ossia Corno Inglese / Chalumeaux ou Clarinettes *en la* / Tenor solo / Chœur d'anges Soprani e Contralti / Violons /Altos /Vcelli e C.Bassi"
C2: „Soprani / Contra-alti. ‚Chœur d'anges / Chor der Engel' [ausgestrichen]". „4" vor jeder Chorstimme handschriftlich ergänzt.
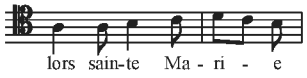
1 Fl I **A**: Beischrift „1° Solo"
1 Ob **A**: Beischrift „Solo"
9 Clt I/II **A**: *p* fehlt
11 Vl I **D**: Akzent fehlt
13 Clt I **A**, **B**: Beischrift „1° Solo"; **D**: „1ª sola"
17 Vl I **A**: Decrescendogabel fehlt
19 Vl I **A**: Decrescendogabel fehlt
23 Clt I **A**, **B**: Beischrift „1° Solo"
23 Vl I **A**: Decrescendogabel fehlt
29 Clt I **D**: Decrescendogabel fehlt
29 Vl II **B**, **C2**, **D**: Decrescendogabel fehlt
33 Clt I **A**, **C2**, **D**: *p* fehlt
41 Ob 4 **A**, **B**: Beischrift „Solo"
41 Eh **A**, **B**, **C2**: *p* fehlt
42 Vl I **A**: *pp* fehlt
53 Va **D**: „arco" fehlt
60 Vc **A**, **D**: Crescendogabel fehlt
61 Vc **A**: Decrescendogabel fehlt
70 Fl I/II **A**, **B**: Beischrift „Soli"
70 Clt I **A**, **B**: Beischrift „1° Solo"
73 Eh **A**, **B**: Beischrift „Solo"
74/75 Clt I/II **A**: Decrescendogabel fehlt
74–80 Récitant **A**, **B**:



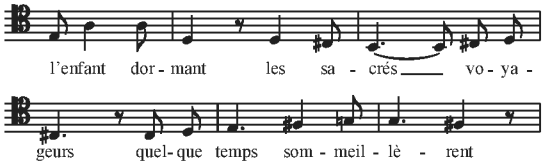
C2: wie **A** und **B**, jedoch ausgekratzt und in die endgültige Fassung (autograph?) korrigiert
84 Vl I **A**: Crescendogabel fehlt
90–92 Récitant **A**, **B**, **C2**, **E**:



96 Récitant **A**:



99 Va **A**, **B**: Beischrift „soli"
101, 102 Récitant **A**, **B**: letzte drei Achtel von T. 101 unter gemeinsamem Balken zusammengefaßt; Silbe „-be" auf 1. Note von T. 102
C2: wie **A** und **B**, jedoch ausgekratzt und in die endgültige Fassung (autograph?) korrigiert
102 Va **A**: *p* fehlt
104 Vc **A**: *p* fehlt
111 Eh **A**: *poco f* fehlt
117 Clt II 1 **A**: a^1, autographe? Korrektur in f^1
129 Récitant **C2**, **D**: „dim." fehlt
130–135 Récitant **A**:
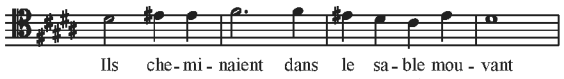


132 Cb **A**: dynamische Angabe *ppp*. Beischrift „une seule contrebasse avec les violoncelles"
B, **C2**, **D**: Beischrift „Une seule C.B. les autres comptent."
136–139 Vl I **A**: Akzente fehlt
143 Vl I, Va **A**: *pp* fehlt
145 Vl II, Vc, Cb **A**: *pp* fehlt
146 Eh, Clt I/II **A**: *pp* fehlt
148 Chor **B**, **C2**, **D**: Vermerk „Le Chœur doit être placé au loin derrière la Scène." (Der Chor ist weit hinter der Szene zu plazieren.)
C2: handschriftliche (autographe?) Ergänzung: „4 soprani", „4 contralti"
C2, **D**: Vermerk „Der Chor muss weit hinter dem Orchester aufgestellt sein." „A défaut de Chœur derrière la Scène, le Ténor chante les 10 mesures du Soprano 1°."
„In Ermangelung des Chors hinter der Scene, singt der Tenor diese 10 Takte des ersten Soprano."
148 Récitant **B**, **C2**: Vermerk: „le Récitant se joint au chœur en doublant la partie de sop. I" (Der Erzähler schließt sich dem Chor an und verdoppelt die Partie des 1. Soprans). Der Vermerk erscheint in **B** in normaler Schriftgröße, während er in **C2** in kleineren Buchstaben wiedergegeben ist, um den fakultativen Charakter hervorzuheben.
149, 153 Chor **C2**, **D**: *perdendo*, *tenuto* fehlen
152–15 Fl I/II, Clt I/II **A**: Pausen
153 Chor **B**: „lento" anstatt „tenuto"
154 Vc, Cb **A**: *p* fehlt
155–157 Clt I/II **A**, **B**, **C2**: Decrescendogabel fehlt

Troisième Partie

11. *Introduction*

Titel:		**C3**, **D**: ohne Titel
7	Vl I 3	**D**: Vermerk „fa ♯ et non 𝄪“. (*fis* und nicht *fisis*)
8	Récitant 1,2	**D**: Ganze Note
12–15	Récitant	**D**:



45–46	Fl	**D**: Decrescendogabel fehlen
74	Clt I 4	**C3**: Beischrift „1° Solo“
77/78	Récitant	**C3**: Text „Semblait“
82	Oboe	**D**: *poco f* fehlt
83	Fl I/II	**C3**: *p* fehlt
87	Fl I/II	**D**: Decrescendogabel fehlt
101/102	Récitant	**C3**: Text „haletans“

12. *Duo*
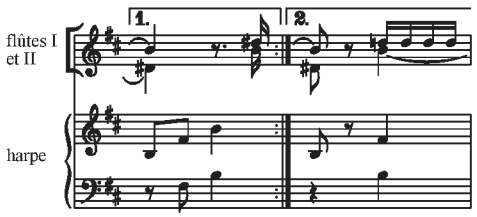
Titel		**C3**: „Duo“; **D**: „Duo/Duett“
1–4	Clt I/II	**D**: Crescendo- und Decrescendogabel fehlten
2	Va	**C3**, **D**: Beischrift „Soli“
9	Fl I	**C3**: Beischrift „1° Solo“; **D**: „1ª sola“
37	Ob	**C3**, **D**: Beischrift „Solo“
44	Timp	**C3**, **D**: Beischrift „Solo“
47		**E**: Bühnenanweisung „après avoir frappé“ (nachdem er angeklopft hat)
60, 61	saint Joseph	**C3**: Akzentgabeln fehlen
70	Eh	**C3**, **D**: dynamische Angabe *f*
71		**E**: Bühnenanweisung „(Voix de l'intérieur de la maison.)“ (Stimme aus dem Inneren des Hauses)
76–79	Vl II	**C3**: Staccatopunkte fehlen
77–79	Vl II	**D**: Staccatopunkte fehlen
92	Fg I	**C3**, **D**: Beischrift „1° Solo“
96	Vl I	**D**: Crescendogabel fehlt
106	Fg I	**C3**, **D**: Beischrift „1° Solo“
107	Vl I	**D**: „cresc.“ fehlt
108	Fg I	**D**: Crescendogabel fehlt
113	Ob	**C3**, **D**: Beischrift „Solo“
118	Vc	**C3**, **D**: obere Note *a*
120	Timp	**C3**: Beischrift „Timpani Soli“; **D**: Beischrift „Soli“
127		**E**: Bühnenanweisung „(Après avoir frappé)“
138	Eh 1	**C3**: ursprünglich f^2, dann in c^2 korrigiert
140, 141	saint Joseph	**C3**: Akzentgabeln fehlen
141, 142	Eh 1	**C3**, **D**: e^2
145	Clt I 2	**C3**, **D**: h^1
150	Eh, Clt I/II, Fg I/II	**C3**: *ff* fehlt
151		**E**: Bühnenanweisung „(Voix de l'intérieur de la maison.)“
157	Vl II 1,2	**D**: Staccatopunkte fehlen
161ff.		**E**: Text „Seigneur ! Seigneur ! sauvez la mère !“
162	Va 5	**C3**: ursprünglich b^1, dann in c^2 korrigiert
189	Fl I/II	**C3**: Beischrift „Soli“
194	Fg I	**C3**, **D**: *b*
196	Clt I/II	**D**: „cresc.“ fehlt
203	Marie	**C3**: Angabe „Allegro mesuré“
213	Timp	**C3**: Beischrift „Timpani Soli“
217	Fg I	**C3**: Beischrift „1° Solo“
217–224		**E**: Text „Pitié ! pitié ! secourez-nous“
221	Fg I	**D**: Beischrift „1° Solo“
241	Vl II 2	**D**: Akzentgabel fehlt
245	Vl I/II	**D**: *f* fehlt
248	Fg	**D**: *mf* fehlt
259, 260	Vl I 2	**D**: Akzentgabel fehlt
265	Clt I 2	**C3**, **D**: *h*

13. *La Vierge Marie, Saint Joseph, Le Père de famille, Chœur d'Ismaëlites*
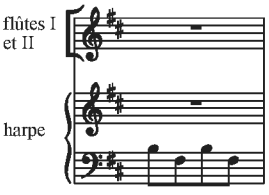
Titel		**C3**, **D**: ohne Titel. Der Satz schließt direkt an den vorhergehenden an.
2	Vl II	**D**: *p* fehlt
16	Fg 1	**D**: Beischrift „*a* von beiden Fagotten zu spielen.“
25	alle Stimmen	**D**: Taktvorzeichnung 𝄵, unmittelbar gefolgt von 𝄴
25	Fg I/II	**C3**, **D**: Beischrift „Solo“; **D**: dynamische Angabe *f*
28–29	le Père de famille	**C3**: Text „Grand dieu“
31	Fg	**C3**, **D**: Beischrift „Soli“
52–53		**E**: Text „donnez“ fehlt
102	Ob, Eh	**C3**: 𝄴 fehlt; mit Bleistift ergänzt
106	Vc 2	**D**: Akzentgabel fehlt
110	Vl I 3	**D**: Akzentgabel fehlt
113	A 2	**D**: Akzentgabel fehlt
116	Clt I/II 1	**D**: Akzentgabel fehlt; dyn. Angabe „cresc.“
116	Fg	**D**: „poco cresc.“ fehlt
116	A	**C3**: „poco cresc.“ fehlt
116	A, T, B	**D**: „poco cresc.“ fehlt
116–118	Va, Vc, Cb	**D**: die Akzentgabeln fehlen
119	Clt	**D**: *mf* fehlt
120	Vc, Cb	**D**: *mf* fehlt
129–130	A	**E**: Text „Ah !“ fehlt
130	S	**E**: Text „Oui“ fehlt
132	A, T, B	**D**: „dim.“ fehlt
134	A, T, B	**D**: *pp* fehlt
135	Eh, Clt I/II	**D**: Tonartvorzeichnung fehlt
139–148	Vc	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
141–149	Va	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
143–149	Vl II	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
147–149	Vl I	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
150–153	Ob, Eh	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
152–154	Fg	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
153	Clt I	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
153	Va	**C3**: *p* fehlt
154	Vc	**C3**: *p* fehlt
154–155	Fl I	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
155–158	Vc	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
155–159	Vl II	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
155–159	Va	**C3**: Staccatopunkte fehlen
155–170	Va	**D**: Staccatopunkte fehlen
156–159	Vl I	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
160–170	Va	**C3**: Staccatopunkte fehlen
161–162	Vl I	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
161–166	Vl II	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
162–164	Vc	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
163	Fl I	**C3**, **D**: Beischrift „Solo“
164	Ob	**C3**: Beischrift „Solo“
164–166	Vl I	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
165	Va 4	**D**: *p* fehlt
166–170	Vc	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
168–170	Vl I	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
169–170	Fl I	**C3**, **D**: Staccatopunkte fehlen
178	Vc	**D**: Staccatopunkte fehlen
180	Vc 5	**C3**, **D**: Akzentgabel fehlt
187	Fl I	**C3**: Beischrift „1° Solo“
187	Fg	**D**: Pausentakt
188	Ob, Clt I	**C3**: Beischrift „Solo“
189	Fg	**C3**: Beischrift „1° Solo“
232	Vl I	**D**: *p* fehlt

14. *Trio pour deux flûtes et harpe*

Titel		**C3**: „Trio pour 2 flutes et harpes“ (Titel mit Bleistift geschrieben); **D**: „Trio pour deux flûtes/et harpe/Exécuté par les jeunes Ismaëlites/Tonspiel der jungen Ismaëliten Trio für zwei Flöten und Harfe“
1		**C3**: Die Takte 1–7 (f. 45) werden als eine Art Einleitung zum Trio behandelt, so daß der Titel erst bei T. 8 (f. 45': „Trio pour 2 flutes et Harpe [mit Bleistift ausgestrichen]“) erscheint.
13	Arpa	**C3**: Das *p* ist mit rotem Bleistift ergänzt.
20	Arpa m.d. 1	**C3**: e^2 mit rotem Bleistift ergänzt
31	Fl II 4	**D**: a^1
36	Fl II	**D**: *p* fehlt
71		**C3**: Wiederholungszeichen ausgestrichen
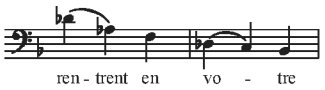


79	Arpa m.d. 1	**C3**: d^1 fehlt
79–82	Fl II	**C3**, **D**: Crescendo- und Decrescendgabel fehlt
100–101		**C3**: Zwischen beiden Takten wurde folgender Takt gestrichen



143–144		**C3**: Zwischen beiden Takten wurden 16 Takte, die den Takten 11–26 entsprechen, gestrichen.
149–150		**C3**: Zwischen beiden Takten wurden 4 Takte, die den Takten 33–36 entsprechen, gestrichen.
150–151	Arpa m. d.	**D**: Decrescendogabel fehlt

15. *La Vierge Marie, Saint Joseph, Le Père de famille, Chœur d'Ismaëlites (suite)*

Titel		**C3**, **D**: ohne Titel
1	Vl I	**D**: *p* fehlt
	Va	**D**: *p* und „pizz." fehlen
4	Vc	**D**: *p* fehlt
5	Fl II	**C3**: punktierte Halbe Note g^2, angebunden Viertelnote f^2; mit Bleistift in endgültige Version korrigiert
	Eh, Vl II	**C3**: Halbe Note g^1, angebunden Viertelnote f^1; mit Bleistift in endgültige Version korrigiert
7	Va	**D**: *p* fehlt
10	Fg	**C3**, **D**: Beischrift „1° Solo"
22–23	le Père de famille	**D**: 
23	le Père de famille 3	**D**: „si b" (handschriftlich als Warnung für den Sänger ergänzt, unbedingt ein *B* zu singen)
24	Fg	**D**: *p* fehlt
25	Clt II 1	**C3**: Achtelnote
28	Eh	**C3**, **D**: Beischrift „Solo"
40	Fl I/II	**C3**: „poco cresc." fehlt
	A, Vl II	**D**: „poco cresc." fehlt
48	Fg	**D**: irrtümlich Violinschlüssel
	Vl II 3	**C3**: Akzentgabel fehlt
51–53	Fl I/II, Clt I/II, Marie, Joseph, Vl I, Vl II	**C3**: Crescendo- und Decrescendogabel fehlen
69	Fg 4	**C3**, **D**: e^1
77	Vl I	**D**: Decrescendogabel fehlt
89	T 3	**C3**: Beischrift „Tenori Soli"
		D: Beischrift „Soli. Dolce"
	Vc	**C3**, **D**: Beischrift „Soli"
93	Marie 3	**D**: „*mi* naturel" (handschriftlich als Warnung für die Sängerin ergänzt, unbedingt ein e^2 zu singen)
102	alle Stimmen	**C3**: Beischrift „sempre riten." fehlt
	Fl I, Ob	**D**: *pp* fehlt
104	Va	**D**: irrtümlich C_4-Schlüssel

16. Épilogue

Titel		**C3**, **D**: ohne Titel
1		**C3**: Tempoangabe „Moderato"
13	Fl I/II	**C3**: Beischrift „Soli unis."; „perdendo" fehlt
		D: „*p* perdendo" fehlt
29	Clt II 1	**C3**, **D**: Ganze Pause
34	Vl II, Va	**C3**, **D**: zusätzlich Angabe „cresc."
40	Va	**D**: *mf* fehlt
	Vc	**D**: dynamische Angabe *p*
41	Cb	**D**: „poco cresc" fehlt
71–72	S	**D**: Decrescendogabel fehlt
86	A	**D**: „dim." fehlt
87	Récitant	**C3**: Beischrift „Solo"
88	Récitant	**C3**: „cresc." fehlt
109	Récitant	**C3**: Crescendo- und Decrescendogabel fehlt
109	T 1	**C3**: dynamische Angabe *mf*
110	T	**C3**: *p* fehlt
114		**C3**: Anmerkung „(Jeunes garçons) Chœur d'anges loin derrière le théatre" ([Jungenchor] Chor der Engel weit hinter dem Theater)
		D: Anmerkung „4 soprani 4 contralti Derrière la scène Hinter der Szene." „Les choristes doivent avoir soin de ne pas respirer ensemble aux mêmes endroits, afin qu'il n'y ait pas d'interruption apparente dans les sons. Die Choristen sind ersucht nicht zu gleicher Zeit zusammen aufzuathmen, damit keine scheinbare Unterbrechung im Singen stattfinde."
119	Récitant	**C3**: *pp* fehlt
122	chœur d'anges	**C3**: *p* mit Bleistift hinzugefügt
127	Récitant	**C3**: „sempre più p" fehlt