

Gabriel
FAURÉ

Requiem op. 48

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

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

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

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

herausgegeben von / édité par / edited by
Marc Rigaudière

Musique sacrée française · Urtext
Französische Kirchenmusik · French Sacred Music

Partitur / Partition d'orchestre / Full score



Carus 27.311

Inhalt / Contents

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

Le matériel suivant est disponible :
Partition d'orchestre (Carus 27.311),
réduction piano-chant (Carus 27.311/02),
réduction piano-chant XL grand format (Carus 27.311/04),
partition de chœur (Carus 27.311/05),
matériel d'orchestre complet (Carus 27.311/19).

↓ Des éditions numériques sont proposées sur le site/2731100

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 27.311), Klavierauszug (Carus 27.311/02),
Klavierauszug XL Großdruck (Carus 27.311/04),
Chorpartitur (Carus 27.311/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 27.311/19).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/2731100

The following performance material is available:
full score (Carus 27.311), vocal score (Carus 27.311/02),
vocal score XL in large print (Carus 27.311/04),
choral score (Carus 27.311/05),
complete orchestral material (Carus 27.311/19).

↓ Digital editions for this work are listed at
www.carus-verlag.com/2731100

Aussi disponible / ebenfalls erhältlich / also available

version symphonique, 1900 :

Partition d'orchestre / Partitur / full score (Carus 27.312),
partition d'étude / Studienpartitur / study score (Carus 27.312/07),
réduction piano-chant / Klavierauszug / vocal score (Carus 27.312/03),
partition de chœur / Chorpartitur / choral score (Carus 27.312/05),
matériel d'orchestre complet / komplettes Orchestermaterial /
complete orchestral material (Carus 27.312/19).

Post-scriptus (2018)

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

Nachtrag (2018)

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

Addendum (2018)

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

Avant-propos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² Nectoux, *Gabriel Fauré*, p. 176.

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

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

⁵ Carus-Verlag, Stuttgart (Carus 27.312).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴ *Le Figaro*, 14 février 1889.

¹⁵ *Le Matin*, 8 février 1889.

¹⁶ *Le Figaro*, 14 février 1889.

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

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

¹⁹ Nectoux, in Houziaux, p. XIII–XIV.

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

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

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

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

²⁴ Nectoux, in Houziaux, p. X.

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

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

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

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

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

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

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

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

Reims, février 2011

Marc Rigaudière

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

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

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

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

Vorwort

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² Nectoux, *Gabriel Fauré*, S. 176.

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

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

⁵ Carus-Verlag Stuttgart (Carus 27.312).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴ *Le Figaro*, 14. Februar 1889.

¹⁵ *Le Matin*, 8. Februar 1889.

¹⁶ *Le Figaro*, 14. Februar 1889.

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

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

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

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

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

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

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

²⁴ Nectoux, in: Houziaux, S. X.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Reims, im Februar 2011
Übersetzung: Hans Ryschawy

Marc Rigaudière

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

²⁸ Siehe das Vorwort zur Carus-Ausgabe 27.312.

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

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

Foreword

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

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

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

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

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

3. Final stage (1900): concert version

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

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

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

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

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

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

² Nectoux, *Gabriel Faure*, p. 176.

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

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

⁵ Carus-Verlag, Stuttgart (Carus 27.312).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴ *Le Figaro*, 14 February 1889.

¹⁵ *Le Matin*, 8 February 1889.

¹⁶ *Le Figaro*, 14 February 1889.

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

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

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

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

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

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

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

²⁴ Nectoux, in: Houziaux, p. X.

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

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

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

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

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

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

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

Reims, February 2011
Translation: Earl Rosenbaum

Marc Rigaudière

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'effectif original est visible dans les portées 2 à 17 (harpe, violon, solo, altos I et II, violoncelles I et II, contrebasse, chœur et orgue). Les parties ajoutées ultérieurement se trouvent dans la première portée (deux bassons) et dans les deux avant-dernières portées (quatre cors et deux trompettes). Dans la partie de violon solo (cf. illustration 2), les liaisons originales (1–4 et 5–6) de la mesure 29 ont été transformées en une unique liaison 1–6 par la simple réunion des deux liaisons. On distingue aussi l'ajout au crayon des octaves inférieures (mes. 29–30) et de la mention « en octaves ». Ces deux corrections seront adoptées dans la partition publiée en 1901 (ED). Les parties de bassons, pour ce qui concerne le « Sanctus », n'ont pas donné lieu à l'établissement de parties séparées, et n'ont pas été intégrées à la première édition (ED). De même, la doublure par le violoncelle II de l'élément mélodique concerné n'a pas été retenue dans la version tardive. On remarque encore la présence de la mention « sempre dolce » ajoutée ultérieurement pour les parties de ténors et de basses, en remplacement de la nuance ¹ qui a été effacée à la fin de la mesure 30, mais qui est encore clairement lisible sur la source originale. Cette correction correspond elle aussi à la version tardive (ED).

Die ursprüngliche Besetzung ist auf dem 2. bis 17. Notensystem von oben enthalten (Harfe, Solovioline, Viola I und II, Violoncello I und II, Kontrabass, Leersystem, Chor, Leersystem und Orgel). Die später ergänzten Instrumente hat Fauré auf dem obersten System (2 Fagotte) sowie auf dem dritten (4 Hörner) und auf dem zweiten System (2 Trompeten) von unten eingefügt. In T. 29 der Soloviolinstimme (4. System von oben; vgl. auch Abb. 2) wurden die ursprünglichen beiden Bögen (1–4 und 5–6) nachträglich zu einem einzigen Bogen 1–6 verbunden und mit Bleistift (auch in T. 30) tiefere Oktaven hinzugefügt sowie die Beischrift „en octaves“ (in Oktaven) ergänzt. Diese Korrekturen wurden in die 1901 gedruckte Partitur (ED) übernommen. Hingegen wurden für den Erstdruck (ED) die im „Sanctus“ nachträglich ergänzten Fagotte, für die auch keine separaten Stimmen überliefert sind, ebenso wenig berücksichtigt wie die im Vc II (8. System) in den T. 31/32 später hinzugefügte melodische Verdopplung des ersten Fagotts. Weiterhin sei in den Vokalstimmen Tenor und Bass auf die nachträgliche Bleistifthinzufigung von „sempre dolce“ hingewiesen, die ein ursprünglich zwischen den Notensystemen befindliches ¹ am Ende von T. 30 ersetzt, das trotz Tilgung noch schwach erkennbar ist. Diese Änderung findet sich im Erstdruck wieder.

The 2nd through 17th staves, counting from the top contain the original scoring (harp, solo violin, viola I and II, violoncello I and II, double bass, blank stave, choir, blank stave, and organ). Fauré later added instruments using the top stave (2 bassoons), as well as the 3rd stave (4 horns), and the 2nd stave from the bottom (2 trumpets). In m. 29 of the solo violin (4th system from the top; see also ill. 2) the two slurs originally indicated (1–4 and 5–6) were later changed to one single slur joining 1–6, and in pencil lower octaves were added, as was the indication “en octaves” (in octaves). The corrections were included in the score printed in 1901 (ED). On the other hand, for the first edition (ED) the bassoon which was later added in the “Sanctus,” for which no separate part survives, was disregarded, just as the later addition of melodic doubling of the first bassoon by Vc II in mm. 31/32. Furthermore, note the pencilled-in instruction “sempre dolce” between the staves of the tenor and bass vocal parts, which replaces what was originally ¹ at the end of m. 30. Despite this erasure the previous indication is still faintly recognizable. This change is also found in the first edition (ED).

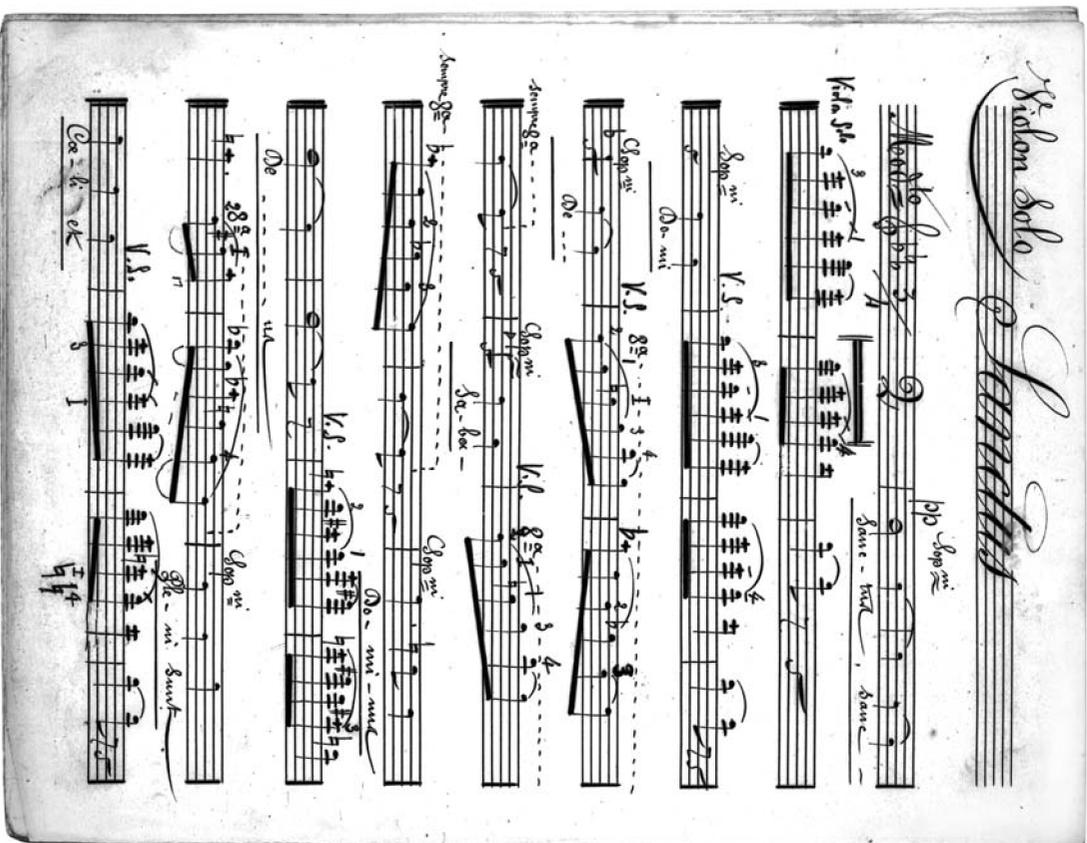


Abb. 2: „Sanctus“: C : Partie de violon solo, copiste 1 (Manier), mes. 1–31 / Soloviolininstimme, Kopist 1 (Manier), T. 1–31 / solo violin part, copyist 1 (Manier), mm. 1–31
Bibliothèque nationale de France, Signatur Rés. Vma. Ms. 891

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

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

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

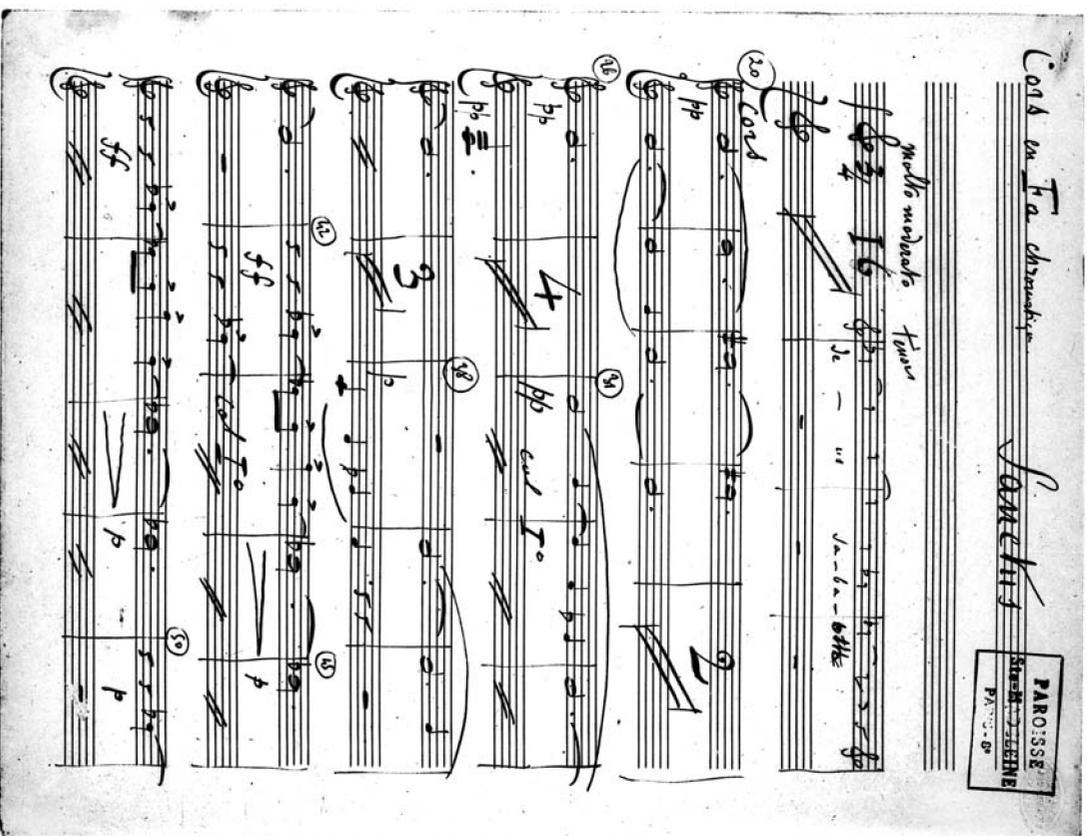


Abb. 3: „Sanctus“: B : Partie autographe de cors, mes. 1–50 / autographe Hornstimmen, T. 1–50
autograph horn parts, mm. 1–50
Bibliothèque nationale de France, Signatur Ms. 17717

Cette partie, notée par Fauré, est d'une grande importance, car elle n'a pas d'équivalent dans la source A. On constate que la mélodie des mesures 31–33 donnée dans A au basson I et au violoncelle II, et qui sera finalement confiée uniquement à l'orgue (rain gauche) dans ED, est doublée par les deux cors dans la version originale.

Diese von Fauré selbst geschriebene Stimme ist deshalb von großer Bedeutung, da sie völlig von der autographen Partitur abweicht. Der melodische Verlauf der beiden Hörner in T. 31–33 findet sich in der autographen Partitur im Fg I und im Vc II wieder, nicht jedoch in den dort ergänzten Hornstimmen. Im Erstdruck (ED) hat Fauré diese Passage ausschließlich der Orgel anvertraut.

This part, written by Fauré himself, is therefore much more significant, since it deviates completely from the autograph score. The melodic line of both horns in mm. 31–33 appears again in the autograph score in Fg I and Vc I, but not, however, in the horn part which was added there. In the first edition (ED) Fauré had entrusted this passage exclusively to the organ.

Requiem op. 48

version avec petit orchestre, 1889

1. Introït et Kyrie

Gabriel Fauré
1845–1924

Largo

2 Cors en Fa

2 Trompettes en Fa

Timbales en Ré-La

Harpe

Sopranos

Altos

Ténors

Basses

I Altos

II Altos

I Violoncelles

II Violoncelles

Contrebasses

Orgue

Péd.

Durée / Aufführungsdauer / Duration: ca. 35 min.

© 2011 by Carus-Verlag, Stuttgart – 4. Auflage / 4th Printing 2023 – CV 27.311

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

édité par
Marc Rigaudière

9

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

dim. *p* *pp*

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

dim. *p* *pp*

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

dim. unis. *p* *pp*

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

dim. unis. *p* *pp*

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

dim. *p* *pp*

dim. *p* *pp*

dim. *p* *pp*

dim. *p* *pp*

p *pp*

Péd.

Andante moderato

18

Cors

Trompettes

Ténors

dolce

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

24

à 2

à 2

pp

et per - pe tu - a lu - ce - at e - is.

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

lux pe e - tu - a lu - ce - at e - - is.

sostenuto *dim.*

sostenuto *dim.*

sostenuto *dim.*

sostenuto *dim.*

sostenuto *dim.*

sostenuto *dim.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

60

à 2

p

pp

pp

pp

pp

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

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

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

ve - - ni - et.

dolce

dolce

dolce

p sempre

p sempre

pp

pp

pp

pp

p sempre

p sempre

p sempre

p sempre

66

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

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

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

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

p

p

p

p

p

p

p

p

p

Piano accompaniment for the first system, featuring two staves with chords and dynamics like *p* and *pp*.

Timbales

Timbales part with rhythmic notation and dynamics *f* and *pp*.

Vocal staves with lyrics: Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste, Chri - ste

Piano accompaniment for the second system, featuring multiple staves with complex melodic and harmonic lines.

Piano accompaniment for the third system, featuring multiple staves with complex melodic and harmonic lines.

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

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

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

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

84

mf *p* *pp*

pp

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

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

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

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

pp *pp* *pp* *pp*

pp

2. Offertoire

Andante à 2

2 Cors en Fa

Harpe

Baryton solo

Altos I

Altos II

Violoncelles I

Violoncelles II

Contrebasses

Orgue

Ho - sti - as et pre - ces ti - bi

Do i - ne lau - dis of - fe - ri - mus: tu

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

11

II

p

p dolce

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

pp

pp

pp

pp

pp

pizz.

pp

arco

pp

p

16

mf

p

me - am — fa - ci - mus: —

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

Harpe *p*

p fac e - - as,

pp

p

pp

Do - mi- trans - i - re ad vi - tam. Quam

meno p

pp

pp

pp pizz.

pp

33 *p* Solo à 2

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

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

40

et e - - jus.

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

3. Sanctus

Moderato

2 Cors en Fa

2 Trompettes en Fa

Harpe

Sopranos

Altos

Ténors

Basses

Violon solo

Altos I

II

Violoncelles I

II

Contrebasses

Orgue

pp
San - - - ctus San -

Carus

5

ctus, — San - - ctus — Do - mi - s, —

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

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

pp

pp *pp* *pp*

The musical score is written for voice and piano. It begins with a five-measure rest for the vocal line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The vocal line enters with the lyrics 'ctus, — San - - ctus — Do - mi - s, —'. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *pp*. The score includes various musical notations such as rests, slurs, and dynamic markings.

Do - mi - nus De - us,
Do - mi - nus, De - mi - nus De -
Do - mi - nus, Do - mi - nus De -

pp

pp

The musical score is arranged in systems. The first system shows two empty vocal staves and a piano accompaniment. The second system contains the vocal entries with lyrics. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The third system continues the vocal lines and piano accompaniment. The piano part includes a section with a 15/8 time signature and a *pp* dynamic marking. The score concludes with a final system of piano accompaniment.

Two empty vocal staves, one for Soprano and one for Alto, at the top of the page.

Piano accompaniment for the first system, consisting of a grand staff with treble and bass clefs.

Vocal line with lyrics: De - - us Sa - ba - oth, an - ctus

Two empty vocal staves, one for Tenor and one for Bass.

Vocal line with lyrics: us, De - - us Sa - ba - oth,

Vocal line with lyrics: us, - - us Sa - ba - oth,

Piano accompaniment for the second system, consisting of a grand staff with treble and bass clefs.

Piano accompaniment for the third system, consisting of a grand staff with treble and bass clefs.

Piano accompaniment for the fourth system, consisting of a grand staff with treble and bass clefs.

Piano accompaniment for the fifth system, consisting of a grand staff with treble and bass clefs.

Piano accompaniment for the sixth system, consisting of a grand staff with treble and bass clefs.

Piano accompaniment for the seventh system, consisting of a grand staff with treble and bass clefs.

20

pp

Do - mi-nus De - - - us.

pp D - - - s, De - us

De - us, De - us

pp

pp

pp

sempre dolce

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra

Sa - - - ba - oth.

Sa - - - ba - oth.

pizz.

p

30

à 2

pp

ra,

pp

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

pp

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

arco

p

p

First system of musical notation. It consists of two vocal staves (treble and bass clef) and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics markings include *p* (piano) and *f* (forte).

Second system of musical notation, primarily piano accompaniment. It shows a continuous melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various rhythmic patterns and dynamics.

Third system of musical notation, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal staves contain the lyrics: "Ho - san - na in ex - cel - sis, na". The piano accompaniment continues with melodic and harmonic support.

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment. It shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various rhythmic patterns and dynamics.

Fifth system of musical notation, featuring piano accompaniment. It consists of multiple staves for the piano part, showing complex melodic and harmonic textures with various rhythmic patterns and dynamics.

Sixth system of musical notation, primarily piano accompaniment. It shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various rhythmic patterns and dynamics.

40

à 2

à 2

ff

ff

f

in _____ ex - cel - - - - sis,

Ho - san - na

res et 2^{es} ises

Ho - san - na

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

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

dim. *p*

ho - san - na in — ex - cel - sis in — ex -

f *dim.*

in — ex - cel - sis, in — ex - cel - sis.

in — ex - cel - sis, in — ex - cel - sis.

in — ex - cel - sis, in — ex - cel - sis.

in — ex - cel - sis, in — ex - cel - sis.

pizz. *dim.* *p sempre*

dim. *p*

dim. *p*

dim. *p*

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

pp San - - - ctus.

div. *pp* San - - - ctus

div. *pp* San - - - ctus

arco *pp*

arco *pp*

arco *pp*

arco *pp*

arco *pp*

p

The musical score consists of several systems. The first system (measures 57-60) features vocal staves with rests and piano accompaniment with sustained notes, marked *pp*. The second system (measures 61-64) shows a piano accompaniment with a rhythmic eighth-note pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The third system (measures 65-68) contains vocal staves with rests and piano accompaniment with sustained notes. The fourth system (measures 69-72) features vocal staves with notes and piano accompaniment with sustained notes. The fifth system (measures 73-76) shows piano accompaniment with a rhythmic eighth-note pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The sixth system (measures 77-80) features piano accompaniment with sustained notes. A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid across the middle of the page.

4. Pie Jesu

Adagio

Harpe

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

I Altos

II Altos

I Violoncelles

II Violoncelles

Contrebasses

Orgue *p dolce*

8

pp

pp *div.*

pp *div.*

pp

pp

pp

un poco più — *mf*
Pi - e Je - su Do - mi-ne, do - na e - is re - qui-em,

un poco più — *mp*

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

Vocal line for measures 15-16. The lyrics are: do - na - e - is re - qui-em, do - na - e - is, Do - mi-ne, *p dolce*

Piano accompaniment for measures 17-18. The right hand features a melodic line with slurs and dynamics *pp* and *unis.*. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines, also marked *pp*.

Piano accompaniment for measures 19-20. The right hand continues the melodic line with slurs and dynamics *p*. The left hand plays chords and moving lines. The instruction *sempre legato* is present.

Piano accompaniment for measures 21-22. The right hand plays a melodic line with slurs and dynamics *p*. The left hand plays chords and moving lines.

Vocal line for measures 21-22. The lyrics are: do - is re - m, sem - pi - ter - nam re - qui - em, sem - pi - ter - nam re - qui - em,

Piano accompaniment for measures 23-24. The right hand features a melodic line with slurs and dynamics *p*. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Piano accompaniment for measures 25-26. The right hand continues the melodic line with slurs and dynamics *p*. The left hand plays chords and moving lines.

sem - pi-ter - nam re - qui-em. Pi - e, pi - e Je - su, pi - e Je-su Do - mi-ne,

sempre pp

sempre pp

sempre pp

sempre pp

sempre pp

do - nis, do - nis pi-ter - nam re - qui-em, sem - pi - ter - nam re - qui - em.

poco rit.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

5. Agnus Dei

Andante

2 Cors en Fa

Harpe

Sopranos

Altos

Ténors

Basses

Altos I

Violoncelles I

Violoncelles II

Contrebasses

Orgue

espressivo

p

espressivo

p

espressivo

pizz.

p

p

mf

6

Ténors *dolce*

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

11

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

The musical score is written for Tenors and Piano. The Tenors part is in a soprano clef with a key signature of one flat (F major) and a time signature of 4/4. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. The score is divided into two systems, starting at measure 6 and measure 11. The lyrics are: 'Agnus Dei, qui tollis peccata mundi...'. The piano part features a large watermark 'CARUS' across the middle of the page.

re - - qui - em. _____

A - gnus De - i, A -

f *f* *p* *p*

à 2

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

arco *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

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

gnus - - - tol - lis pec - ca - ta mun - - -

gnus - - - qui tol - lis pec - ca - ta mun - - -

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

p *p* *p* *p*

à 2

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

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

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

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

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

p *p* *p* *unis. p*

I dolce

espressivo

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

espressivo *p* *espressivo* *p*

pizz. *pp*

36

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

arco

41

sem ni - nam re - qui - em. Lux ae -

Harpe *p*

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

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

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

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

cum san - ctis tu - is in ae - ter - num, qui - a pi - us,

cum san - ctis tu - is in ae - ter - num, qui - a pi - us,

cum san - ctis tu - is in ae - ter - num, qui - a pi - us,

cum san - ctis tu - is in ae - ter - num, qui - a pi - us,

pi - us es. Cum san - ctis tu - is in ae - ter - num,
 pi - us es. Cum san - ctis tu - is in ae - ter - num,
 pi - us es. Cum san - ctis tu - is in ae - ter - num,
 pi - us es. Cum san - ctis tu - is in ae - ter - num,

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

qui a pi - us es.
 qui a pi - us es.
 qui a pi - us es.
 qui a pi - us es.

f sempre
f sempre

72 **Adagio**

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

78

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

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

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

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

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

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

dim. sempre *p* *pp* dolce

dim. sempre *p* *pp* dolce

dim. sempre *p* *pp* do

dim. sempre *p* *pp* pizz.

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

dim. sempre *pp* *p*

90

arco

6. Libera me

Moderato

2 Cors en Fa

Trompette en Fa

I
II
Trombones

III

Timbales en Ré-La

Baryton solo

Sopranos

Altos

Ténors

Basses

I
II
Altos

I
II
Violoncelles

Contrebasses

Orgue

Li - be - ra me, Do - mi - ne de - us a -

pizz.

p

stacc.

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

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

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

Musical score for page 22. The vocal line is in bass clef with lyrics: "coe - li mo - ven-di sunt et ter - ra: Dum ve - - ne - ris ju - di -". The piano accompaniment consists of five staves: two grand staff systems (treble and bass clefs) and two bass clef staves. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). A large watermark "Carus" is overlaid on the score.

ca - m i - - gnem. _____

all.
pp.

a tempo

suivez

Musical score for page 29. The vocal line is in bass clef with lyrics: "ca - m i - - gnem. _____". The piano accompaniment consists of five staves: two grand staff systems (treble and bass clefs) and two bass clef staves. Dynamics include *pp.* (pianissimo), *p* (piano), and *f* (forte). Performance markings include "all." (allegro), "a tempo", and "suivez". A large watermark "Carus" is overlaid on the score.

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

pp *pp* arco *pp* arco *pp*

p

ti - me - o, am dis - si - o ve - ne - rit, at - que ven - tu - ra i - -
 me - o, - si - o ve - ne - rit, at - que ven - tu - ra i - -
 me - o, dy dis - si - o ve - ne - rit, at - que ven - tu - ra i - -
 me - am dis - si - o ve - ne - rit, at - que ven - tu - ra i - -

mf *mf* *mf* *mf* *p* *p* *p* *p*

mf *p*

52

mf *f* *vo.* *vo.* *vo.*

pp *cresc.* *mf* *ff* *ff* *ff* *ff*

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

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

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

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

arco *ff* *ff* *ff* *ff*

ff *sempre*

The first system of the musical score consists of two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment. The piano part features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. Dynamics include *f* and *vc*.

The second system shows the piano accompaniment with a dynamic marking of *f* and a wavy line indicating a tremolo effect in the left hand.

Three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor) with lyrics. The lyrics are: "ta - tis et mi-se - ri - ae, di - - es il - la, di - ma - gna".

The piano accompaniment for the third system, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and dynamic markings such as *v* and *vc*.

The piano accompaniment for the fourth system, showing sustained chords in the right hand and a melodic line in the left hand.

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

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

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

et a - a - ra val - de. Re - qui - em ae -

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

ter - - - nam do - - - na e - is Do - - - mi - ne: et *pp*

ter - - - nam do - - - na e - is Do - - - mi - ne: et *pp*

ter - - - nam do - - - na e - is Do - - - mi - ne: et *pp*

ter - - - nam do - - - na e - is Do - - - mi - ne: et *pp*

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

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

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

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

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

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

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

lux - - - a lu - ce - at e - - -

lux per - - - tu - a lu - ce - at e - - -

lux - - - tu - a lu - ce - at e - - -

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

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

is.

is, lu - ce - at e - is.

is, lu - e - is.

pizz.

pizz.

pizz.

stacc.

pp *mf* *pp*

pp *mf* *pp*

pp *pp* *mp*

f *f* *f*

f

f

pp

pp

pp

pp

pp

p dolce

Li - be - ra me, Do - mi - ne, — de mor - te ae - ter - na, in

p dolce

Li - be - ra me, Do - mi - ne, — ae mor - te ae ter - na, in

p dolce

Li - be - ra me, mi - ne, — de mor te ae - ter - - na, in

p dolce

Li - be - ra me, D mi - ne, — de mor - te ae - ter - - na, in

p

p

p

p

p

p

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal staves in treble clef, and the bottom three staves are piano accompaniment in bass clef. The piano part features a complex texture with many overlapping notes and rests. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) in several places.

The second system continues the piano accompaniment from the first system, consisting of three staves in bass clef. It features a *pp* dynamic marking.

The third system contains four vocal staves with lyrics. The lyrics are: "di - e il - la tre-men - da, in di - e il - la. Quan - do". The lyrics are repeated across the four staves. The music is marked with a *p* (piano) dynamic. A large, stylized watermark "CARUS" is overlaid on the lyrics.

The fourth system consists of five staves of piano accompaniment in bass clef. It features a complex texture with many overlapping notes and rests. The watermark "CARUS" is still visible, partially overlapping the piano part.

The fifth system consists of two staves of piano accompaniment in bass clef. It features a complex texture with many overlapping notes and rests.

p poco cresc. *mf*

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

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

cresc. *f*

First system of musical notation, including piano and string parts. Dynamic markings include *f* (forte).

Second system of musical notation, featuring a bass line with the instruction *molto diminuendo*.

Vocal staves with lyrics: *Dum ve - - ne - ris ju - di - ca - - re sae - - lum per - - -*

Piano accompaniment for the third system, showing chords and bass line.

Piano accompaniment for the fourth system, showing chords and bass line.

First system of piano accompaniment. Treble clef staves show chords and melodic lines with dynamic markings *p* and *pp*. Bass clef staves show harmonic support with dynamic marking *p*.

Bass line for the first system, marked *ppp* sempre, consisting of a steady eighth-note accompaniment.

Baryton solo vocal line. Lyrics: Li - - be - ra me, Do - mi - ne de - mor - -. Dynamic marking: *p dolce*.

Second system of piano accompaniment. Treble clef staves are marked *gnem.* and *p*. Bass clef staves are marked *p*.

Third system of piano accompaniment. Treble clef staves are marked *p*. Bass clef staves are marked *p*.

Fourth system of piano accompaniment. Treble clef staves are marked *p*. Bass clef staves are marked *p*.

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

Second system of the musical score, primarily piano accompaniment. It features a bass clef staff with a melodic line and a grand staff for piano accompaniment. Dynamics include *pp* and accents.

Third system of the musical score, including vocal staves and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics: "te ae - ter - na, li - be - ra me, Do - mi - ne." Dynamics include *pp* and accents.

Fourth system of the musical score, including vocal staves and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics: "Li - be - ra me, Do - mi - ne." Dynamics include *pp* and accents.

Fifth system of the musical score, including vocal staves and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics: "Li - be - ra me, Do - mi - ne." Dynamics include *pp* and accents.

Sixth system of the musical score, including vocal staves and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics: "Li - be - ra me, Do - mi - ne." Dynamics include *pp* and accents.

Seventh system of the musical score, including vocal staves and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics: "Li - be - ra me, Do - mi - ne." Dynamics include *pp* and accents.

Eighth system of the musical score, primarily piano accompaniment. It features a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *pp* and accents.

Ninth system of the musical score, primarily piano accompaniment. It features a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *pp* and accents.

Tenth system of the musical score, primarily piano accompaniment. It features a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *pp* and accents.

Eleventh system of the musical score, primarily piano accompaniment. It features a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *pp* and accents.

Twelfth system of the musical score, primarily piano accompaniment. It features a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *pp* and accents.

Thirteenth system of the musical score, primarily piano accompaniment. It features a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *pp* and accents.

Fourteenth system of the musical score, primarily piano accompaniment. It features a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *pp* and accents.

7. In paradisum

Andante moderato

2 Cors en Fa

Harpe

Sopranos

Altos

Ténors

Basses

Alto solo

Altos

Violoncelles
I

Violoncelles
II

Contrebasses

Orgue

The musical score is written for a full orchestra and choir. It features a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante moderato'. The vocal parts include Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Alto solo. The instrumental parts include two Horns in F, Harp, Violoncelles I and II, Contrebasses, and Organ. The lyrics 'In pa - ra di -' are written under the Soprano line. Performance instructions include 'p dolce' for the Soprano, 'sourdi' for the Alto solo and Alto parts, 'p' for the Violoncelles, 'pp div. pizz.' for the Contrebasses, and 'pp dolce' for the Organ. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

5 Sopranos *p* sempre
sum _____ de - du - cant an - - - ge -

9 *p* sempre
li: _____ in tu - o ad - ven - tu sus -

unis.

13

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

div. unis.

17

sempre - car te in ci - vi - ta - tem san - ctam Je -

21

cresc.

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

div. pp

div. pp

cresc.

cresc.

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

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

arco

p sempre

25

f

ru - - - sa -

ppp

ppp

ppp

ppp

Je - ru - sa -

lem, Je - ru - sa -

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

f

f

f

f

f

f

f

pp

pp

pp

pp

pp

pp

mf

p

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

lem.

lem.

lem.

pp

pp

pp

pp

p

div. pizz. *pp*

Sop. *sempre dolce* lo - te sus - ci - pi - at, et cum

unis.

45

mf *f* *pp*

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

pp re - - - - - qui -

pp re - - - - -

pp re - - - - -

f *pp* *pp* *pp* *p* *p*

mf *pp*

re - - - - - qui -

49

em, ae - ter - - - -

em, ae -

em, ae -

em, ae -

pizz.

div. pizz.

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff containing four measures of whole rests. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

This system contains four vocal staves with lyrics. The lyrics are: "nam ha - - be - as" on the first staff, "ter - - nam ha - - be - as" on the second staff, "ter - - nam ha - - be - as" on the third staff, and "ter - - nam ha - - be - as" on the fourth staff. The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

The second system of piano accompaniment consists of six staves. The top three staves are treble clef staves, and the bottom three are bass clef staves. The music is primarily composed of sustained chords and block chords, with some melodic movement in the bass line.

The third system of piano accompaniment consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The lower staff is a grand staff with piano accompaniment, featuring chords and a bass line.

The musical score consists of several systems. The first system shows a vocal line with a whole rest and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system features four vocal staves, each with the lyrics "re - qui - em." and a *ppp* dynamic marking. The piano accompaniment in this system is marked with *ppp* and consists of sustained chords. The third system shows the piano accompaniment with *arco* markings and the vocal line with *unis.* markings. The final system shows the piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and sustained chords.

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

Adagio molto ♩ = 48

Baryton solo

Sopranos

Altos

Ténors

Basses

I

II

I

II

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Orgue

Fonds et Anches Récit
Boîte fermée

p poco a poco cresc. *f* sempre

6

Altos

Ténors

Basses

pp *dolcissimo*

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

pp *dolcissimo*

O Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae, — li - be - ra a - ni - mas

11 dolce

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

, dolce

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

15 *pp* sempre

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

pp sempre

cu. O Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae, li - be - ra a - ni - mas

19 dolce

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

dolce

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

23 *p* *mf*

rus. — O Do-mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae, — o Do-mi - ne Je - su Chri -

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

O Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae, — Je - su Chri -

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

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

p dolce

unis. pizz.

mo - ri - am fa - ci - mus:

Dynamic markings: *mf*, *p*, *pp*, *arco*, *div. pizz.*

Section: Solo Voix céleste et Gamba

fac - e - as, fac - e - as, Do - mi - ne, de mor - te trans - i - re ad vi - tam.

Dynamic markings: *p*, *pp*, *pizz.*, *div.*

meno p

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

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

dim.

si - - - sti, et se - mi-ni e - - jus.

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

S
pp
O Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri -

A
pp
O Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste, Rex glo - ri -

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

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

1° Tempo Adagio molto ♩ = 48

unis. arco

Fonds et Anches Récit
Boîte fermée

dolce

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

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

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

li - be - ra _____ de - fun - cto - rum de poe - - nis in - fer - -

pp *cresc.* *f*

pp *cresc.* *f*

pp *cresc.* *f*

pp *cresc.* *f*

f arco *pizz.*

cresc. *f*

The musical score is arranged in two systems. The first system contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a grand piano accompaniment. The vocal parts are in G major and 4/4 time, with lyrics: "fer - ni, et de pro - fun - do la - cu: _____ ne ca - dant in obs - cu - - -". The piano accompaniment features a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line, including an "arco" section. The second system continues the piano accompaniment with similar textures. Dynamics include *pp* and *p*, and the tempo/mood is marked "dolce sempre".

rum. A - - - men, a - - - - men, a - men. _____

rum. A - - - men, a - - - - men, a - men. _____

rum. A - - - men, a - - - - men, a - men. _____

rum. A - - - men, a - - - - men, a - men. _____

pp

pp

pp

Enlevez les Anches

ppp

Kritischer Bericht

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

a) Übersicht über die Quellen (mit Angaben der verwendeten Sigle)

- **A**: autographe Partituren
- **B**: autographe Stimmen
- **C**: handschriftlicher Stimmensatz (überwiegend Schreiber Manier)
- **D**: handschriftlicher Stimmensatz (weitere Schreiber)
- **ED**: Erstdruck der Version symphonique, Paris (Hamelle) 1901 (Copyright 1900)

b) weitere Abkürzungen (Edition, Instrumente, Stimmen)

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

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

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

c) verwendetes Papier

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

– **L**: Hersteller Lard, ovaler Stempel: „LARD I 25, R FEYDEAU I PARIS“

verwendet in Quelle **B**(Cor überwiegend, Tr); 14 oder 12 Systeme
– **LE**: Hersteller Lard-Esnault, rechteckiger Stempel mit abgeschägten Ecken: „LARD ESNAULT I Paris I 25, RUE FEYDEAU“, verwendet in Quelle **A**, in Quelle **B**(Cor teilweise) und im überwiegenden Teil der Quelle **C**; Partiturausführung mit 20 oder 22 Systemen; Stimmenaufführung mit 10 Systemen

– **LEB**: Hersteller Lard-Esnault-Bellamy, rechteckiger Stempel mit abgeschägten Ecken: „H. LARD ESNAULT I^{ED}. BELLAMY S^B I PARIS“, verwendet in Quelle **C** („Introit et Kyrie“, 5¹; „Pie Jesu“, 8 [unsicher, da Stempel unleserlich]; „Agnus Dei“, 4, bei 5 [unsicher, da Stempel unleserlich]) sowie **D** (8, 9, 13, 14); 10 oder 12 Systeme – Verschiedene Papiere ohne Herstellerstempel, verwendet im überwiegenden Teil von Quelle **B**

Obwohl die Stempel der Papierhersteller und die darin verwendeten Firmennamen keine präzise Datierung der einzelnen Papiersorten zulassen, können ihnen doch einige Informationen entnommen werden. So konnte nachgewiesen werden, dass Bellamy Lard-Esnault entweder 1890/91² oder 1891/1892³ übernommen hatte. Wie dem auch sei, der neue Eigentümer fügte seinen Namen dem Namen der Firma nicht vor 1897/98 bei.⁴ Damit wird klar, dass die auf diesem Papier geschriebenen Stimmen eindeutig später ent-

standen sind als die auf den Papieren **L** und **LE** notierten. Eine chronologische Ordnung der beiden letztgenannten Papiersorten kann jedoch nicht mit Zuverlässigkeit erstellt werden, da die dafür notwendigen Informationen widersprüchlich sind.⁵

d) Schreiber

In **C** und **D** lassen sich acht unterschiedliche Schreiber unterscheiden, wobei es zwischen den beiden Quellen kaum Überlappungen gibt, da **C** beinahe ausschließlich von Schreiber 1, dem Bassisten Manier, geschrieben wurde und die übrigen Schreiber beinahe ausschließlich in **D** auftreten. Im Folgenden werden die Schreiber in der Reihenfolge ihres Auftretens in den Quellen kurz charakterisiert, wobei nur Wert auf die Darstellung signifikanter Details gelegt wird:

- **1** (Manier): Hauptschreiber von **C** (mit wenigen Ausnahmen); in **D** nur T1 von „Libera me“; Papier **LE**

Klares und flüssiges Schriftbild; C-Schlüssel rechtwinklig notiert, Takt-C-Vorzeichnung mit eher waagrecht verlaufendem Beginn und Ende des Zeichens; auffallend große Halbe und Ganze Noten, Viertel- und Achtelnoten dagegen eher zierlich; Titel in stilisierter Schreibschrift, wobei der Beginn und das Ende von Wörtern kalligraphisch verziert sein können; Stimmenbezeichnung beinahe durchgängig oben rechts zu Beginn der Stimme (mit gelegentlicher Ausnahme separater Titelblätter) und fast immer halbkreisförmig unterstrichen; Ordnungszahlen in italienischer Schreibweise („1^a“); Accent aigu beim Namen Fauré kommaartig, oben aus einer Bewegung nach rechts beginnend (s. a. Schreiber 3 u. 6); Beischriften in flüssiger Schreibschrift, wobei manchmal die Querstriche beim „t“ sowie beim Schluss-„e“ von Worten der Endstrich in auffälliger Weise verlängert werden; ein Pausentakt durch römische Ziffer mit Ganztaktpause in Form einer Einfachunterstreichung, mehrere Pausentakte durch doppelt unterstrichene arabische Ziffern gekennzeichnet, dabei doppelte Unterstreichung mit senkrechtem Doppelstrich zu Beginn und am Ende; dyn. Angaben senkrecht stehend (vor allem das *p* oder *pp*), schlankes *f* oder *ff*, gelegentlich mit kleinem senkrechtem Strich am Ende des Querstrichs, *p* mit Unterstrich; am Ende von auf einem Einzelsystem notierten Stimmen beinahe immer Weiterführung des Schlusstaktstrichs über Wellenlinie zu horizontaler Linie (s. a. Schreiber 4 u. 7).

¹ Für die Auflösung der abgekürzten Stimmenbezeichnungen (hier Stimme Nr. 5) s. u. die Quellenbeschreibung (Abschnitt e) von Quellen **C** und **D**.

² Edward R. Phillips, *Gabriel Fauré. A Guide to Research*, New York (Garland Publishing) 2000, S. 133, Anm. 2.

³ Marie Rolf, „Orchestral Manuscripts of Claude Debussy: 1892–1905“, *The Musical Quarterly*, 70/4 (1984), S. 541.

⁴ David Grayson, *The Genesis of Debussy's „Pelléas et Mélisande“*, Ph.D. diss., Harvard University, 1983, S. 323, Anm. 12, und Michael Allis, *Parry's Creative Process*, Aldershot (Ashgate) 2003, S. 42.

⁵ John Grand-Carteret, *Papetiers et papeteries de l'ancien temps*, Paris (G. Putois) 1913, S. 232, zufolge lautete der Firmennamen „Lard-Esnault“ von 1837 bis 1866 und „Henri Lard“ von 1866 bis 1887. Andere Quellen widersprechen jedoch diesem Autor, so Emile Coyons *Dictionnaire musical* von 1875 (S. 66) und Henry-Abel Simons *Annuaire général de la musique* von 1888 (S. 135), die beide erwähnen, dass der Firmennamen „Lard-Esnault“ war.

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

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

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

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

- 4: In C Cb von „In paradisum“

Klares, etwas steif wirkendes Notenbild aufgrund der häufig auffällig rechteckigen und kräftigen Form der Notenköpfe mit rechtwinklig angesetzten Notenhälsen; ein Pausentakt durch römische Ziffer mit Ganztaktpause in Form einer Einfachunterstreichung, mehrere Pausentakte durch doppelt unterstrichene arabische Ziffern gekennzeichnet, dabei doppelte Unterstreichung ohne senkrechte Striche zu Beginn und am Ende (s. Schreiber 8, vgl. dagegen Schreiber 1, 2 und 5); am Ende der Stimme Weiterführung des Schlusstaktstrichs über Wellenlinie zu horizontaler Linie (s. a. Schreiber 1 u. 7).

- 5: In D Trb I–III und T2 von „Libera me“

Klares und flüssiges Schriftbild mit Ähnlichkeit zu Schreiber 1, ebenfalls große Köpfe der Halben und Ganzen Noten, hingegen sind die C-Schlüssel und die Schreibweise der Takt-C-Vorzeichnung abgerundet; Stimmenbezeichnung durchgängig oben rechts zu Beginn der Stimme und immer halbkreisförmig unterstrichen; Ordnungszahlen in französischer Schreibweise („1^{er}“); der Schriftduktus des Textes ist ziemlich rund und mit wenig Verzierungen, entspricht dem einer „Schreibschrift“, der lateinische Text ist mit breiter Feder geschrieben, aber im Unterschied zu Schreiber 6 flüssig in Schreibschrift; die Taktzahlen bei Pausentakten sind gelegentlich auffallend groß, ein Pausentakt durch römische Ziffer gekennzeichnet, wobei bei Notation nur einer Stimme (s. T2) die Ganztaktpause auffallenderweise einen senkrechtem Einfachstrich zu Beginn und am Ende trägt, mehrere Pausentakte mit doppelt unterstrichenen arabischen Ziffern, dabei doppelte Unterstreichung mit senkrechtem Einfach-

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

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

Steif wirkendes Schriftbild aufgrund einer vertikalen Schreibweise von Noten und Text; Accent aigu beim Namen Fauré kommaartig, oben aus einer Bewegung nach rechts beginnend (s. a. Schreiber 1 u. 3); Satzbezeichnungen in erster Notenzeile vor Beginn der Noten unterstrichen; Stimmbezeichnungen oben rechts auf erster Notenseite unterstrichen; dick gezogene Notenköpfe, dabei bemerkenswert die runde Form der Viertel- und Achtelnoten; dynamische Angaben mit roter Tinte, *p* ohne Unterstrich; auffällig ist die Schreibweise des lateinischen Textes in unverbundenen, breit verlaufenden Buchstaben, die eine flüssige Lektüre erschweren, mit charakteristischen Unterstrichen vor Beginn des ersten Buchstabens einer neuen Sinneinheit des Textes; mehrere Pausentakte durch doppelt unterstrichene (arabische) Ziffern gekennzeichnet, dabei doppelte Unterstreichung mit senkrechtem Einfachstrich zu Beginn und am Ende (s. a. Schreiber 7).

- 7: In D A von „In paradisum“

Gedrängt wirkendes Schriftbild, Notenhälse in der Tendenz eher kurz; sorgfältiger Unterschied zwischen Stimmenincipits (Stimmenbezeichnung beginnend mit Großbuchstaben, ansonsten in Kleinbuchstaben, lateinischer Text in dünnerer, gerade stehender Schreibschrift) und der Hauptstimme (Stimmenbezeichnung versal, lateinischer Text in etwas nach rechts geneigter Schreibschrift), mehrere Pausentakte durch doppelt unterstrichene (arabische) Ziffern gekennzeichnet, dabei doppelte Unterstreichung mit senkrechtem Einfachstrich zu Beginn und am Ende (s. a. Schreiber 6); Weiterführung des Schlusstaktstrichs über Wellenlinie zu horizontaler Linie (s. a. Schreiber 1 u. 4).

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

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

e) Quellenbeschreibung

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

– A: autographe Partituren, Bibliothèque nationale de France, département de la musique, von folgenden Einzelsätzen:

- „Introït et Kyrie“, Signatur Ms. 410
- „Sanctus“, Signatur Ms. 411
- „Agnus Dei“, Signatur Ms. 412
- „In paradisum“, Signatur Ms. 413

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

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

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

Titelseite: „[oben, Blattmitte, mit Bleistift:] Messe de Requiem | Introït et Kyrie | [Blattmitte, rechts, mit Bleistift:] Gabriel Fauré | [mit Tinte:] Introït et Kyrie | [nachträgliche Ergänzung mit Bleistift:] of-fertoire | [wieder mit Tinte:] Sanctus | Pie Jesu | Agnus dei | In paradisum“; unten in Blattmitte Bibliothekssignatur „Ms. 410“ und rechts daneben, ebenfalls von anderer Hand mit Bleistift „Fauré“.

Originalbesetzung (6.–19. Notensystem von oben) mit Instrumentenbezeichnungen mit Tinte: „[Timp] | 1^{ers} altos | 2^{èmes} altos | 1^{ers} Violoncelles | 2^{èmes} Violoncelles | Contrebasses | [Leersystem] | Sopranos | Altos | Ténors [im Violinschlüssel] | Basses | [Leersystem] | Orgue [2 Systeme]“.

Nachträglich hinzugefügte Stimmen:

- ab 1. Notenseite auf dem 2. oder 3. Notensystem von oben: „C^{ors} fa“ (ein Notensystem)

- ab fol. 6v auf 1. Notensystem von oben zusätzlich: „Tromp^{tes}“ (ein Notensystem).

– Ms. 411: „Sanctus“, mit dem 9. Januar 1888 datiert

Papier mit 20 Notensystemen, gebunden, 16/4, paginiert 1–15, [ohne Pagina = 1r] Titelseite, 1–15 Notenseiten.

Titelseite: „[oben, Blattmitte, mit Tinte:] Messe des Morts | Sanctus | Gabriel Fauré | 9 Janvier 1888“. In Blattmitte mit Rotstift von anderer Hand: „3“. Weiter unten, auf der rechten Seite, mit Bleistift von Fauré (?): „Le chœur avec les | nuances | Les instruments | sans liaisons et | sans nuances“.

Originalbesetzung (2.–17. Notensystem von oben, ab S. 14 1.–17. Notensystem) mit Instrumentenbezeichnungen: „Harpe [2 Systeme] | Violons [1 System] | 1^{ers} Altos | 2^{èmes} | 1^{ers} Violoncelles | 2^{èmes} | Contrebasses | [Leersystem] | S[opranos] | A[ltos] | 1^{ers} et 2^{èmes} T[énors]. [im Violinschlüssel] | 1^[res?] et 2^{èmes} B[asses] | [Leersystem] | [Orgue] [2 Systeme]“.

Oberhalb des 1. Notensystems, autographe Beischrift mit Bleistift: „C^{ors} – deux lignes | Trompettes | Bassons | Harpe“

Nachträglich hinzugefügte Stimmen:

- auf 1. Notensystem von oben: „2 Bassons“ (ab S. 14 auf 20. Notensystem von oben, da Cor und Tr pausieren)

- auf 18. Notensystem von oben (unter Orgelstimme): „2 [überschrieben mit Bleistift:] 4 C^{ors} | chromatiques | en Fa [mit Bleistift:] sur deux lignes“ (trotzdem weitgehend nur auf 1 System notiert, Cor III/IV weichen gelegentlich in die darunter liegende Trompetenstimme aus, wenn diese Pausen hat)

- auf 19. System von oben: „2 Trompettes | chrom. en Fa“.

– Ms. 412: „Agnus Dei“, mit dem 6. Januar 1888 datiert

Papier mit 20 Notensystemen, gebunden, 21/3 b, letzte vacante Verso-Seite mit Fragmenten einer nicht identifizierbaren Skizze,

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

Titelseite: „[ganz oben, rechts in der Ecke, von anderer Hand mit anderer, schwarzer Tinte:] Requiem | agnus Dei [darunter, mehr zur Mitte, autograph, mit Tinte:] Messe des Morts | Agnus Dei | Gabriel Fauré | 6 Janvier 1888“. Weiter unten, auf der rechten Seite, mit Bleistift von Fauré (?): „Parties de chant et d'orgue pour | lundi matin 8h à la Maîtrise | L'orchestration n'est pas terminée.“ Ganz in der linken unteren Ecke Addition von Zahlen von anderer Hand: „28[?] | 9 | 15 | 5 | 20 | 16 | [Summe:] 93“, daneben in Blattmitte Bibliothekssignatur „Ms. 412“.

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

Zwischen freiem 1. und 2. System von oben, von anderer Hand, mit Bleistift, Beischrift: „recommander les 2 # de la fin“.

Nachträglich hinzugefügte Stimmen:

- auf 3. und 4. Notensystem von oben: T. 44–63, Arpa (ohne Stimmenbezeichnung); diese Takte wurden komplett mit Tinte ausgestrichen

- auf 18. Notensystem von oben: „2 Bassons“

- auf 19. und 20. Notensystem von oben: „1^{er} et 2^e C^{ors} | chrom. en Fa | 3^e et 4^e C^{ors} | chrom. en Fa“

– Ms. 413: „In paradisum“, ohne Datum

Papier mit 22 Notensystemen, gebunden, 16/4 b, paginiert 1–15, [ohne Pagina = 1r] Titelseite, 1–15 Notenseiten.

Titelseite: „[in der rechten oberen Ecke, mit Tinte:] Requiem | In paradisum“. Etwas tiefer, in der Mitte: „G. Fauré“. Unten rechts Bibliothekssignatur „Ms. 413“.

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

Nachträglich hinzugefügte Stimmen:

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

- auf 4. Notensystem von oben: „Violons“

- auf 20. Notensystem von oben: „Contrebasse“

- auf 21. Notensystem von oben: T. 44–49, „C[ors].“

- auf 22. Notensystem von oben: „Bassons“

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

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

7 Stimmen, 24 Seiten, unpaginiert, teils Einzelblätter, teils Bögen, gedrucktes Notenpapier, von der Bibliothek zusammengebunden.

Beschreibung der Stimmen in der Reihenfolge der Aufbewahrung:

- 1. A („In paradisum“), 2/0 f, Papier ohne Stempel, 12 Notensysteme, unpaginiert, mit Tinte geschrieben. S. [1] Titel über den Noten: Mitte „In paradisum“, links „Alto“, gefolgt von 5 Systemen mit No-

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

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

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

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

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

- 5. Cor I/II („Sanctus“, „Pie Jesu“), 4/0 b, Papier L, 14 Systeme, unpaginiert, mit Tinte geschrieben. S. [1] Titelseite auf Notenpapier „Messe de Requiem“, darunter „Sanctus.“, darunter „1^{er} et 2^{ème} Cors“, S. [2] links oben „Cors en Fa chromatiques“, daneben „Sanctus“, 7 Akkoladen zu 2 Systemen mit Noten, S. [3] „Pie Jesu. (Tacet)“, darunter „Agnus Dei (chromatiques en Fa.“, 10 Akkoladen zu 2 Systemen mit Noten.

- 6. Cor I/II („Libera me“), 3/1 b, Papier L, 12 Systeme unpaginiert, mit Tinte geschrieben. S. [1] Titel über Noten „1^e et 2^e Cors chromatiques en fa.“, rechts davon: „Requiem I G. Fauré“, darunter in der Mitte „Libera“, 10 Akkoladen zu 2 Systemen mit Noten.

- 7. Cor I/II („In paradisum“), 1/1 f, Papier LE, 10 Systeme, unpaginiert, mit Tinte geschrieben. S. [1] Titel oben in der Mitte „Requiem“, darunter mit Bleistift „N° 7“ [aus „8“ korrigiert], darunter „In paradisum“ [mit geschweiffter Klammer unterstrichen], rechts oben „1^{er} et 2^{em} Cors“, 3 Akkoladen zu je 2 Systemen mit Noten.

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

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

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

- „Introit et Kyrie“: Umschlag der BnF („I I INTROÏT ET KYRIE“) Darin eingelegt sind 8 Stimmen, davon 2 Doubletten. Papier LE, 10 Systeme (Ausnahme: Va II.2, Papier LEB mit 12 Systemen), unpaginiert. Die Einzelstimmen haben (bis auf Va II.2) jeweils folgenden gleichbleibenden Titel über den Noten, der im Folgenden hier nicht mehr wiederholt wird: mittig „Messe de Requiem I par G. Fauré I Introit“, rechts oben folgt die jeweilige Stimmenbezeichnung in der Regel mit halbkreisförmiger Unterstreichung (Ausnahmen werden bei den entsprechenden Stimmen angegeben).

Beschreibung der Stimmen in der Reihenfolge der Aufbewahrung (Va und Vc sind jeweils für sich zusammengebunden):

1. „Timballes [!]", 1/1 f.
2. „1^o Alto“ (1. Exemplar), 4/0 b. Links neben „Introit“ Tempobezeichnung „Largo“ wiederholt.
3. „1^o Alto“ (2. Exemplar), 4/0 b. Angabe „Introit“ von anderer Hand leicht eingerückt über erster beschriebener Notenzeile mit Blaustift und zusätzlich in der linken oberen Ecke, schräg stehend, ebenfalls von anderer Hand und mit Blaustift wiederholt.
4. „2^o Alto“ (1. Exemplar), 4/0 b. Links neben „Introit“ Tempobezeichnung „Largo“ wiederholt.
5. „2^o Alto“ (2. Exemplar), 4/0 b, Schreiber 2. Titel „2^e. Alto. G. Fauré I Messe de Requiem I Introit.“
6. „1^o V^{cello}“, 4/0, b. Links neben „Introit“ Tempobezeichnung „Largo“ wiederholt.
7. „2^o V^{cello}“, 4/0 b. Links neben „Introit“ Tempobezeichnung „Largo“ wiederholt.
8. „C^{tre}Basse“, 4/0 b.

- „Offertoire“: Umschlag der BnF („II I OFFERTOIRE“)

Darin eingelegt sind 6 Stimmen. Papier LE, 10 Systeme, unpaginiert. Stimmenbezeichnung bis auf Vc in rechter oberer Ecke, mit halbkreisförmiger Unterstreichung.

Beschreibung der Stimmen in der Reihenfolge der Aufbewahrung:

1. „Cors en Fa I Chromatique“, 2/0 f. Links oben mit geschweiffter Klammer unterstrichen „Gabriel Fauré“, mittig, „Messe de Requiem I Offertoire“, 8 Akkoladen zu je 2 Systemen.
2. „Harpe“, 1/1 f. Links oben mit halbkreisförmiger Unterstreichung „G. Fauré“, mittig, „Messe de Requiem I Offertoire“.
3. „1^o Alto“, 2/0 f. Mittig „Messe de Requiem I Par G. Fauré I Offertoire“.
4. „2^o Alto“, 2/0 f. Mittig „Messe de Requiem I Par G. Fauré I Offertoire“.
5. „1^o & 2^o Violoncello“, 3/0 b. Titelseite auf Notenpapier, Instrumentenangabe oben mittig, mit geschweiffter Klammer unterstrichen, darunter „Messe de Requiem I Par G. Fauré I Offertoire“, S. [1v] links oben „Cello“ [mit halbkreisförmiger Unterstreichung], daneben mittig „Messe I De Requiem I Offertoire“, es folgen 12 Akkoladen zu je 2 Systemen.

6. „Ctr**é**Basse“, 2/0 f. Mittig „Messe de Requiem | Par G. Fauré | Offertoire“.

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

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

Beschreibung der Stimmen in der Reihenfolge der Aufbewahrung:

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

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

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

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

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

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

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

8. „2^a V**c**ello“, 2/0 f, unpaginiert. Titel über Noten, links oben Beischrift von anderer Hand mit Bleistift „ce soir“.

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

10. „Orgue“, 6/2 2b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, mit zusätzlicher Beischrift von anderer Hand mit blauem Kugelschreiber, schräg, links oben verlaufend: „A la messe de l minuit il y a vio- lon | solo“; 15 Akkoladen zu je 4 Systeme („Violon“, „Soprano“, „Orgue“).

- „Pie Jesu“: Umschlag der BnF („IV | PIE JESU“)

Darin eingelegt sind 8 Stimmen, davon 1 Doublette. Papier **LE**, 10 Systeme (Ausnahme: Cb, vermutlich [da Stempel unleserlich] Papier **LEB** mit 12 Systemen), unpaginiert.

Die Einzelstimmen haben (mit Ausnahme von Arpa, Va und Cb) jeweils folgenden gleichbleibenden Titel über den Noten, der im Folgenden hier nicht mehr wiederholt wird: links oben „G. Fauré“ mit halbkreisförmiger Unterstreichung, mittig: „Messe des Morts | Pie Jesu“, rechts oben folgt die jeweilige Stimmenbezeichnung mit halbkreisförmiger Unterstreichung.

Beschreibung der Stimmen in der Reihenfolge der Aufbewahrung:

1. „Harpe“, 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier „Messe des Morts | par G. Fauré | Pie Jesu“, Instrumentenbezeichnung rechts oben mit halbkreisförmiger Unterstreichung, weiterer Titel über Noten „Pie Jesu“; 5 Akkoladen zu je 3 Systemen („Chant“, „Harpe“). Im Stimmensatz zu „In paradisum“ ist eine Doublette der Harfenstimme zu „Pie Jesu“ enthalten.

2. „1^a & 2^a Altos“, 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier „Messe des Morts | par G. Fauré | Pie Jesu“, Instrumentenbezeichnung rechts oben mit geschweifter Unterstreichung, weiterer Titel über Noten von anderer Hand mit Blaustift „Pie Jesu“; 10 Akkoladen zu je 2 Systemen.

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

4. „1^a Alto“ (2. Exemplar), 1/1 f.

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

6. „1^a V**c**ello“, 1/1 f.

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

8. „Ctr**é**basse.“ 1/1 f, Schreiber 2. Instrumentenangabe links oben, rechts oben „G. Fauré“, mittig über den Noten „Pie Jesu.“

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

Darin eingelegt sind 8 Stimmen, davon 1 Doublette. Papier **LE**, 10 Systeme (Ausnahmen: Va I.2 und Va II, vermutlich [da Stempel unleserlich] Papier **LEB** mit 12 Systemen).

Die Einzelstimmen haben (mit Ausnahmen von Va und Vc I) jeweils folgenden gleichbleibenden Titel, der im Folgenden hier nicht mehr wiederholt wird: in der Mitte „Messe des Morts | par G. Fauré | Agnus“, rechts oben folgt die jeweilige Stimmenbezeichnung halbkreisförmiger Unterstreichung.

Beschreibung der Stimmen in der Reihenfolge der Aufbewahrung:

1. „Harpe“, 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier; über den Noten „Agnus“; 6 Akkoladen zu je 3 Systemen („Tenors“, „Harpe“), unter T. 62 Beischrift „la suite de l'agnus Tacet“. Im Stimmensatz zu „In paradisum“ ist eine Doublette der Harfenstimme zum „Agnus Dei“ enthalten.

2. „1^a & 2^a Altos“, 7/1 2b aneinandergeheftet; Titelseite auf Notenpapier, Stimmenbezeichnung mit geschweifter Klammer unterstrichen; paginiert 3–6; 25 Akkoladen zu je 2 Systemen, Vorsatz vor jeder ersten Akkolade einer neuen Seite (mit Ausnahme von paginierter S. 5) „1^a | 2^a“.

3. „1^{er} Alto“ (1. Exemplar), 3/1 b, unpaginiert. Titel über Noten links oben „G. Fauré“ mit halbkreisförmiger Unterstreichung, mittig „Agnus (Messe des Morts)“, rechts Instrumentenbezeichnung mit halbkreisförmiger Unterstreichung.

4. „1^a Alto“ (2. Exemplar), 4/0 b, Schreiber 2, unpaginiert. Titel auf eigenem Titelblatt, links oben Instrumentenbezeichnung, rechts oben „G. Fauré.“, darunter über ganze Systembreite „Messe des Morts. | Agnus“; Titel über Noten links oben Instrumentenbezeichnung, rechts oben „G. Fauré.“, darunter mittig „Agnus.“.

5. „2^a Alto“, 4/0 b, Schreiber 2, unpaginiert. Titel auf eigenem Titelblatt, links oben Instrumentenbezeichnung, darunter über ganze Systembreite „Messe des Morts. | Agnus.“, darunter, rechts versetzt, von anderer Hand: „G. Fauré“, mit halbkreisförmiger Unterstreichung; Titel über Noten links oben Instrumentenbezeichnung, rechts oben „G. Fauré.“, darunter mittig „Agnus“.

6. „1^a V**c**ello“, 4/0 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier; über Noten links oben nochmals Instrumentenangabe, mittig „Agnus“.

7. „[2^a]V**c**ello“, 3/1 b, unpaginiert. Titelblatt vermutl. verloren; über den Noten links Instrumentenbezeichnung, mittig von der Hand Jean-Michel Nectoux' „2^e V**ell**es“, rechts über den Noten Beischrift von Jean-Michel Nectoux: „l'original n'a pas été retrouvé à l la Madeleine = Photocopie l d'après une photocopie J[ean-]M[ichel] N[ectoux].“ Titel über Noten „Agnus“; über der 2. Notenseite in der Handschrift von J.-M. Nectoux: „Agnus. 2' cello. Morceau rajouté par Fauré et épinglé“, über der 3. Notenseite in der Handschrift von J.-M. Nectoux: „Agnus. 2' V**cello**“.

8. „Ctr**é** Basse“, 4/0 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, dabei Instrumentenbezeichnung mit geschweifter Klammer; über Noten links oben nochmals Instrumentenangabe (halbkreisförmiger Unterstreichung), mittig „Agnus“.

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

Beschreibung der Stimmen in der Reihenfolge der Aufbewahrung:

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

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

Beschreibung der Stimmen in der Reihenfolge der Aufbewahrung:

1. „Harpe“, 16/4 5b aneinandergeheftet. Titelseite auf Notenpapier: „Messe des Morts | par G. Fauré | Sanctus“, darunter in der Mitte, von anderer Hand und mit Blaustift: „et toute la Messe“, darunter von anderer Hand (möglicherweise J.-M. Nectoux), mit Bleistift: „[mq l'Offertoire]“. Paginiert 2–15. „Sanctus“: 21 Akkoladen zu je 3 Systemen („Chant“, „Harpe“). „Pie Jesu“: 5 Akkoladen zu je Systemen („Chant“, „Harpe“). „Agnus Dei“: 6 Akkoladen zu je Systemen („Chant“, „Harpe“). Zwischenblatt (Notenpapier mit Pagina 12): oben, in der linken Ecke, schräg, mit Bleistift „Musique | prêtée place | de la Bourse“, in der oberen Blattmitte: „Volti pour / In Paradisum“. „In Paradisum“: 1 Akkolade zu 3 Systemen (bis T. 28 oberes System mit der Beischrift „Réplique (Soprani)“), dann 11 Akkoladen zu je 2 Systemen („Harpe“).
2. „Alto solo | et 1^a Alto“, 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, oben links, von anderer Hand, mit Bleistift: „1^{er} pupitre“, S. [2], oben links Wiederholung der Stimmenbezeichnung, Mitte Wiederholung des Titels, dann 7 einfache Notensysteme (Beischrift vor erstem System von anderer Hand und mit Bleistift „Alto Solo |

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

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

4. „1^a Alto“ (2. Exemplar), 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, oben, von anderer Hand, mit Blaustift „Alto solo“, S. [2], oben links Wiederholung der Stimmenbezeichnung, Mitte Wiederholung des Titels, T. 29–40 mit Bleistift und von anderer Hand Stimme der Soloviola über die der Va I geschrieben, zu Beginn in T. 29 mit dem Vermerk „Solo“ und einem Violinschlüssel versehen.

5. „2^a Alto“ (1. Exemplar), 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, Stimmenbezeichnung mit geschweifeter Klammer unterstrichen, S. [2], oben links Wiederholung der Stimmenbezeichnung, Mitte Wiederholung des Titels.

6. „2^a Alto“ (2. Exemplar), 3/1 b, Schreiber 3, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, links oben Instrumentenangabe, halbkreisförmig unterstrichen, in Blattmitte „In Paradisum | par | G. Fauré“, eine Notenlinie tiefer kurze waagrechte Wellenlinie, S. [2], oben links Wiederholung der Stimmenbezeichnung, mit Wellenlinie unterstrichen, Mitte Wiederholung des Titels.

7. „1^a Vcello“, 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, S. [2], oben links Wiederholung der Stimmenbezeichnung, Mitte Wiederholung des Titels.

8. „2^a Vcello“, 3/1 b, unpaginiert. Titelseite auf Notenpapier, S. [2], oben links Wiederholung der Stimmenbezeichnung, Mitte Wiederholung des Titels.

9. „C^{tre} basse“, 2/2 b, Schreiber 4, unpaginiert, S. [1] und [4] vacat. Links über der ersten Notenseite Instrumentenangabe, unterstrichen, wobei Anfang und Ende der Unterstreichung gegenläufig geschwungen sind, in der Mitte Titel „In Paradisum“, rechts „G. Faure“, mit großen runden Klammern eingeklammert.

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

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

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

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

- 3. „3^e Trombone“ („Libera me“), 2/0 f, Papier ohne Stempel, 12 Systeme, Schreiber 5. Titel über den Noten: „Libera me Domine“, rechts oben Stimmenbezeichnung mit halbkreisförmiger Unterstreichung; 17 Systemen mit Noten, die teilweise auch zu Akkoladen mit 2 Systemen zusammengefasst sind (im oberen System finden sich dann Incipitnoten), S. [2] mit Paginierung „6“ vor der 1. Notenzeile.
- 4. „Bassons“ („In Paradisum“), 1/1 f, Papier ohne Stempel, 12 Systeme, Schreiber 8. Titel oben links mit Bleistift: „Requiem“, Zeile darunter „In Paradisum – [mit Bleistift:] N° 7 – Bassons“; 5 Akkoladen zu je 2 Systemen und eine Einzelzeile mit Noten.
- 5. „Alto“ („In Paradisum“), 1/1 f, Papier ohne Stempel, 12 Systeme, Schreiber 7. S. [1] links oben, schräg stehend: „Alto“, in der Mitte: „In Paradisum“, rechts: „G. Fauré“, 5 Systeme mit Noten; aus der Bindung gelöstes loses Blatt.
- 6. „Violons“ („In Paradisum“, 1. Exemplar), 1/1 f, Papier ohne Stempel, 12 Systeme, Schreiber 8. S. [1] links oben, mit Bleistift: „Requiem“, darunter „In Paradisum“, in der Mitte: „N° 7“, rechts: „Violons“, 11 Systeme mit Noten.
- 7. „Violons“ („In Paradisum“, 2. Exemplar), 1/1 f, Papier ohne Stempel, 12 Systeme, Schreiber 8. S. [1] links über den Noten: „In Paradisum“, rechts: „Violons“, 11 Systeme mit Noten.
- 8. „Soprano“ („Libera me“), 4/0 b, Papier **LEB**, 10 Systeme, Schreiber 6, paginiert „49“–„52“. S. [1] links oben: „G. Fauré“, rechts oben: „Soprano Solo“, darunter in der Mitte: „Libera me“, 33 Systeme mit Noten.
- 9. Alto („Libera me“, unvollständig, nur T. 53–123), 2/0 f, Papier **LEB**, 10 Systeme, Schreiber 6. S. [1] links oben in den Stempel erst Paginierung „45“ hineingeschrieben, dann in „44“ korrigiert, links oben direkt über der 1. Notenzeile „Libera me“, rechts von anderer Hand und mit Bleistift „Alto incomplet De A“, daneben am Akkoladenrand „43“, 20 Systeme mit Noten; auf S. [2] sind das 5. und 6. System von oben als Korrektur vermutlich nachträglich neu aufgeklebt worden.
- 10. „Ténor“ („Libera me“, 1. Exemplar), 4/0 b, Papier **LE**, 10 Systeme, Schreiber 1. Unpaginiert, S. [1] in Mitte der 1. Notenzeile „Libera“, rechts Stimmenbezeichnung mit halbkreisförmiger Unterstreichung, 34 Systeme mit Noten.
- 11. „Ténor“ („Libera me“, 2. Exemplar), 4/0 b, Papier ohne Stempel, 12 Systeme, Schreiber 5. Unpaginiert, S. [1] links oben, mit Blaustift „G Fauré“, rechts oben: Stimmenbezeichnung, halbkreisförmig unterstrichen, darunter in der Mitte über den Noten „Libera me Domine“, rechts davon von anderer Hand und in Bleistift „42“ (s. dazu die Einzelanmerkungen), 31 Systeme mit Noten; S. [2] in Bleistift und von anderer Hand mit Bleistift „43“ links oberhalb des 1. Systems, weiterhin „44“ vor Beginn des 10. Systems von oben sowie „45“ in T. 117 auf S. [3]; S. [4] mit Bleistift eine einzeilige Notenskizze zum Text „Libera me Domine“ (nicht identifizierbar).
- 12. „Basse“ I („In Paradisum“), 1/1 f, Papier ohne Stempel, 10 Systeme, Schreiber 6. S. [1] links oben: „G Fauré“, rechts oben: „Basse Solo“ darunter mit Rotstift „1^{ere} Basses“ [sic], darunter in der Mitte: „In Paradisum“, 8 Systeme mit Noten.
- 13. „Basso“ II („In Paradisum“, 1. Exemplar), 2/0 f, Papier **LEB**, 10 Systeme, Schreiber 6. Paginiert „57.“ und „58.“ (s. u.); S. 57 links oben „G Fauré“, in der Mitte, mit Blaustift: „2^{eme}“, daneben „Basso Coro“, darunter in der Mitte: „In Paradisum“, 7 Systeme mit Noten. S. 58 durchgestrichene Seite mit dem Chorbass zum Prolog von Gounods Oratorium *Mors et vita*, wobei in der mit Tinte geschriebenen Seitenzahl „56“ die „6“ mit Bleistift in „8“ korrigiert wurde.
- 14. „Basso“ II („In Paradisum“, 2. Exemplar), 2/0 f, Papier **LEB**, 10 Systeme, Schreiber 6. Paginiert „57.“ und „58.“ (s. u.); S. 57 links

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

– **ED**: (version symphonique 1900). Gedruckte Partitur, erschienen bei Éditions Julien Hamelle, Paris 1901, Plattennummer „J. 4650. H.“, 132 Seiten, davon 128 Notenseiten. Titel auf dem Umschlag, identisch wiederholt auf der folgenden Seite: „GABRIEL FAURÉ | REQUIEM | POUR | Soli, Chœurs & Orchestre | Partition Chant et Piano..... Prix net: 10.^f „| Chaque partie de Chœur (en accolade)... net: 2.50 | Partition d'orchestre..... net: 25. „| Parties d'orchestre..... net: 30. „ | Suppléments..... chaque net: 2.50 | Orgue..... net: 5f – Harpe..... net: 2.50 | Propriété pour tous pays | Tous droits d'exécution, de reproduction et d'arrangements réservés | Paris, **J.HAMELLE**, Editeur | Anc.^{ne} M.^{on} J.MAHO | 22, Boulevard Malesherbes, 22 | U.S.A. Copyright 1900 by J. HAMELLE“

Überschrift auf der mit „1“ paginierten 1. Notenseite: „REQUIEM G. Fauré. | op. 48“, darunter: „I_INTROÏT et KYRIE“.

Partituraufbau bei „I. Introït et Kyrie“ (von oben nach unten) mit Angabe der originalen Stimmbezeichnungen und originalen Schlüsselungen, falls diese nicht in NA übernommen wurden: „Flûtes. | Clarinettes. | 2 Bassons. | 1^{er}. et 2^e. Cors. | 3^e. et 4^e. Cors. | 2 Trompettes | chrom. en FA. | 1^{er}. et 2^e. Trombones. | 3^e Trombone. | Timbales. | Harpes.

S
A
T [im Violinschlüssel]
B
CHŒUR

1^{ers}. et 2^{ds}. Violons. | 1^{er}. Alto. | 2^e. Alto. | 1^{er}. Violoncelle. | 2^e. Violoncelle. | Contrebasse. | Orgue. [2 Systeme]“

- S. 1–22: „I_INTROÏT et KYRIE“ (23 Akkoladen pro Seite)
- S. 23–44: „II_OFFERTOIRE“ (23 Akkoladen pro Seite)
- S. 45–60: „III_SANCTUS“ (23 Akkoladen pro Seite)
- S. 61–69: „IV_PIE JESU“ (23 Akkoladen pro Seite)
- S. 70–91: „V_AGNUS DEI“ (23 Akkoladen pro Seite)
- S. 92–113: „VI_LIBERA ME“ (24 Akkoladen pro Seite)
- S. 114–128: „VII. IN PARADISUM“ (23 Akkoladen pro Seite)

II. Zur Edition

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

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

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

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

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

3. **A** und die Stimmen weichen in den Noten voneinander ab, wobei in **A** keine Korrekturen erkennbar sind: NA folgt **A**, da auch von eigenmächtigen Ergänzungen der Schreiber sowie von Schreibversehen auszugehen ist.

4. **A** und die Stimmen weichen in den Noten voneinander ab, wobei in **A** Korrekturen erkennbar sind: NA überprüft, ob die Stimmen die frühere Lesart überliefern und – sofern diese erkennbar ist – die Version ante correcturam von **A** wiedergeben. Wenn dem so ist, folgt NA den Stimmen.

5. In **A** und den Stimmen wurden dieselben Korrekturen vorgenommen. Wenn die Korrekturen in den Stimmen aller Wahrscheinlichkeit von Schreiber 1 stammen, übernimmt NA diese Korrekturen.

6. Die in **A** nachträglich hinzugefügten Stimmen Cor und Tr werden zwar prinzipiell für NA berücksichtigt, als Quelle muss aber aufgrund ihres in **A** teils schwer lesbaren oder gar fragmentarischen Charakters in der überwiegenden Zahl der Sätze auf **B** zurückgegriffen werden. In diesen Fällen wird bezüglich der diakritischen Kennzeichnung (s. u.) **B** als Hauptquelle behandelt.

b) „Offertoire“, „Pie Jesu“, „Libera me“ (Quellen: **B**, **C**, **D**)

Liegen Stimmen sowohl von Schreiber 1 als auch von anderen Schreibern (auch **B**) vor, werden die Stimmen untereinander verglichen, wobei die Dynamik und Phrasierung nach Möglichkeit an parallel verlaufende Stimmen von Schreiber 1 angeglichen wird.

c) Stimmen, für die **ED** die einzige Quelle ist (Org, Vokalstimme)

1) Es gibt keine parallel verlaufenden Streicherstimmen: NA folgt **ED**.

2) Es gibt parallel verlaufende Streicherstimmen, wobei deren Dynamik und Phrasierung in **ED** unterschiedlich zu Org/Vokalstimme

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

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

Grundsätzlich werden alle abweichenden Lesarten, sofern dies sinnvoll möglich ist, in den Einzelmerkungen nachgewiesen. Bei Sätzen, die in **A** vorhanden sind, werden alle Ergänzungen gegenüber **A** möglichst in den Noten diakritisch gekennzeichnet (Bögen durch Strichelung, Akzidenzien, Pausen und Noten durch Kleinstich, Beischriften in kursiver Schrift) oder in den Einzelmerkungen nachgewiesen; handelt es sich bei den Ergänzungen um Übernahmen aus anderen Quellen, wird dies zusätzlich in den Einzelmerkungen erwähnt. Bei Sätzen, die nicht in **A** vorliegen, werden in den Noten diakritisch Ergänzungen gegenüber der jeweiligen Hauptquelle gekennzeichnet, wobei zwischen einer ausschließlichen Überlieferung in nur einer Quelle und einer Mehrfachüberlieferung zu unterscheiden ist. Im letzteren Falle wird, soweit dies möglich ist, bezogen auf die Stimmen von Schreiber 1 zurückgegriffen.

Bei nur in **ED** überlieferten Orgelpartien wird auf die Übernahme der Registrierungsanweisungen in der Orgelstimme verzichtet, da es sich bei diesen um spätere Hinzufügungen aus anderen Quellen zu **ED** handelt.

Zur Vereinfachung wurden folgende weitere editorische Entscheidungen getroffen:

- Warnakzidenzien werden nicht in die Editions kritik einbezogen, d. h. überflüssige werden ohne Nachweis weggelassen, notwendige ohne Nachweis ergänzt.

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

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

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

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

Orthographie und Zeichensetzung des liturgischen Textes wurde ohne Nachweis dem liturgisch gebräuchlichen Text angeglichen, wie er im *Graduale Triplex* (Paris, Tournai 1979) und *Paroissien romain (Paroissien romain contenant la messe et l'office pour les dimanches et les fêtes, Paris, Tournai, Rome 1962)* wiedergegeben wird. Klassische Schreibweisen wie caelum, lesum, cuius etc. wurden jedoch nicht übernommen sowie auf die heute in lateinischen Texten nicht mehr üblichen Ligaturen œ und æ verzichtet. Textvarianten gegenüber dem liturgisch gebräuchlichen Text wurden unter Nachweis in den Einzelmerkungen korrigiert.

III. Einzelanmerkungen

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

1. Introit et Kyrie

Herangezogene Quellen:

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

Colla-parte-Notation in **A:**

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

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

Colla-parte-Notation in **B:**

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

1/2	Cor	A: ohne dynam. Angaben
1, 3, 6	Va, Vc	A: tiefere Oktaven nachträglich mit Bleistift ergänzt; C (Va I.1, Va I.2, Va II.1, Vc): tiefere Oktaven in T. 3.2 (Va I.2) sicher, in T. 1 (Va II.1, Vc I) sehr wahrscheinlich und an den restlichen Stellen vermutlich nachträglich ergänzt; C (Va II.2): zusätzliche tiefere Oktaven von vornherein vorhanden. NA übernimmt diese Oktaven auch im Hinblick auf deren Auftreten im „Agnus Dei“, T. 75ff.
1–3	Vc I	Halbebögen in C vorhanden
1–4	Vc II	A: T. 2–4 nicht ausnotiert, Verdopplungsdevisen „coll. I ^o “; als nachträgliche Korrektur in T. 1 mit Bleistift die obere Oktave gestrichen, T. 2–3 zusätzlich zur Verdopplungsdevisen untere Oktave zu Vc I eingetragen, in T. 4 nur Halbe Note a
3	Str	C: \leftarrow beginnen jeweils direkt nach 1, wobei in Va II.1 und Vc eine bereits vorhandene Gabel mit dickem Strich nachgezogen wurde
4/5	Str	C: \rightarrow bis T. 5.1, wobei in Va II.1, Vc I und Cb eine bereits vorhandene Gabel mit dickem Strich nachgezogen wurde; dort auch in Va I.1, Va II.1, Vc und Cb vermutlich nachträglich ergänzte Dynamik p (in Va II.2 p von vornherein vorhanden)
6	Str	C: \leftarrow nachträglich ergänzt, Va I.1, Va II: direkt nach 1 bis 2; Va I.2, Vc II, Cb: nach 1 bis nach 2; Vc I: ab 1 bis 2, wobei bei Va I.1 und Va II.1 mit der Gabel ein Halbebogen 1–2 überschrieben worden ist
7	Str	C: ohne \rightarrow
8	Cb	C: ohne ff
9–11	Str	A: T. 9.2–3, T. 10.1–3 und T. 11.2–4 ursprüngl. vorhandene Bögen getilgt
11	Cor I	A: ohne dynam. Angaben
11/12	Cor I	A: ohne Bogen
11	Cb 4	C: von anderer Hand Beischrift „cresc.“
12	Str	A (Va, Vc), C (Va I.1, Va I.2, Va II.1, Vc): sf nachträglich in sf korrigiert; C (Va II.2): sf von vornherein vorhanden
12	Va I	C (Va I.1): \rightarrow beginnt erst nach 1
15/16	alle	A: zwischen T. 15 und 16 drei gestrichene Takte (T. 16–18: T. 16/17 Abweichungen in ATB, T. 18 nur unvollständige Orgelstimme)
15–17	Cor	A: ohne pp und ohne Bögen
18, 20,		
22	Va I 4	C (Va I.2): jeweils mit Akzent
19	Va II 1–2	C (Va II.2): Halbebogen mit Bleistift nachträglich von anderer Hand ergänzt
19	Cb	C: zusätzlicher Bogen 1–2
20/21	alle	A: zwischen T. 20 und 21 vier gestrichene Takte mit den Streichern der T. 22–25 (Abweichungen v. a. in Vc II, Stimme bricht in T. 24 ab)
20–24	Org uS	A: T. 20–24.1 tiefere Oktave mit Tinte ausgestrichen
21–24	T	A: Korrektur, ursprüngl. Lesart nicht mehr erkennbar (s. a. Anmerkung zu T. 25/26)
21/22	Va I	C (Va I.1): ohne taktübergreifenden Halbebogen
24/25	alle	A: \leftarrow (Beginn in Va nach 1, in Org ab 2. Taktviertel) und \rightarrow (ab Taktbeginn, Org ab 2. Achtel) mit Bleistift eingetragen, was für nachträgliche, aber frühe Ergänzung spricht, da diese zumindest teilweise in C vorhanden sind; C: \leftarrow vorhanden (Va I.1/Va II.2/Vc 1–3, Va I.2/Va II.1 bis nach 3, Cb 2–4), \rightarrow nur in Vc I (3–6), Vc II (nach 1 bis 4) und Cb (2 bis 4)

25/26 T

A: Korrektur:



27 T 1

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

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

C: ohne Bogen

C: Bogen beginnt deutlich vor 2 und offen zu 1

A: \sharp vor 2 (g^2), leicht mit Tinte gestrichen, aber lesbar; an der Parallelstelle T. 70 ist das \sharp eindeutig mit Tinte durchgestrichen; **NA** geht von einer im Zusammenhang mit der Erstniederschrift vorgenommenen Korrektur aus; nicht mehr auflösbare Korrektur bei 3 in der oberen Stimme

A: p *sempre* nachträglich mit Bleistift hinzugefügt

A(Vc, T, Org): \leftarrow erst ab 2. Taktviertel; **C:** ohne \leftarrow

A: Text „requiem“

A: zusätzlich d^2 ; offensichtlich nachträgliche Korrektur zur Angleichung an Vc und Org; nicht in **C**

A(Va): „sostenuto“ möglicherweise bei den Korrekturen (s. Anmerkung zu T. 38/39) getilgt; **C**(Vc, Cb): „sostenuto“

A: ohne Bögen und \rightarrow ; Cor T. 39 mit f ; Tr ohne mf und „dim.“; **B**(Cor): T. 39 zu Taktbeginn zusätzlich mit „dim.“ direkt nach vorausgehender \rightarrow ; **NA** gleicht an T. 38 an (s. a. Tr)

A: in T. 38 Va I und in T. 39 (Va, Vc I): drei Korrekturschichten, ursprünglich mit Tinte notiert und ausgekratzt, dann neue Version mit Bleistift etwas rechts versetzt, teilweise ausgeradiert, dann aktuelle Version mit Tinte (= Basslinie, vermutlich im Zusammenhang mit der Hinzufügung der Tr); in T. 38/39 Va I ab T. 38.2 ursprünglich Viertelnoten $h^1-c^2(?)$ - a^1 , Viertelpause und Viertelnoten $b^1-a^1-c^2(?)$, dann in selbe Noten wie Oberstimme Org oS (in T. 38 Doppelgriffe wie beide oberen Stimmen von Org) korrigiert; in T. 39 Va II nach Viertelpause ursprünglich wie Oberstimme von Org oS, dann korrigiert in Viertelnote cis^1 , Halbe Note d^2 ; in Vc I ursprünglich Wechsel in Tenorschlüssel, nach Viertelpause Viertelnoten $b^1(?)$ - f^1 -[unleserlich], dann wie Oberstimme Org oS

A(Va): Beischrift „dim.“ möglicherweise bei den Korrekturen (s. Anmerkung zu T. 38/39) getilgt; **C**(Vc, Cb): „dim.“

C: ohne Bogen

C(Vc I): mit „dolce“ von vermutlich anderer Hand und nachgezogen mit rotem Bleistift

C(Cb): T. 43.4–45.1 Incipit der Sopranstimme eine Oktave zu tief (im Bassschlüssel) notiert, dabei T. 45.1 wegen Taktausfüllung Viertelnote (statt richtig: Halbe Note)

A: Viertelpause in beiden Stimmen nachträglich jeweils mit Viertelnote f^1 überschrieben

B(Cor, Tr): Incipit der Sopranstimme (in Tr nur T. 47–49), dabei in T. 49 Ganze Note statt Halber Note mit angebundener Viertelnote

C(Va I, Vc, Cb): f nachträglich in ff geändert; in Vc II in T. 49 f oberhalb und unterhalb des Systems, dabei Änderung nur in der Angabe unterhalb des Systems

A: in T. 50 \rightarrow ATB vor 4 bis Taktende und p , in T. 51 \leftarrow SATB ab 4 (B: vor 4) bis Taktende und f (T, B) sowie in T. 52 \rightarrow TB von anderer Hand vermutlich nachträglich hinzugefügt; **NA** passt in T. 50 diese an die originale Gabel in S, in T. 51 an die Str sowie in T. 52 an die originale Gabel in S an

C: \rightarrow beginnen uneinheitlich, Va I mit bzw. nach 2, Va II nach 2 bzw. mit 3, Vc nach 2, Cb mit 3. Da in **A** auch an parallelen Stellen wie T. 52, 71 und 73 die \rightarrow relativ einheitlich zwischen dem 3. und 4. Taktviertel beginnen, übernimmt **NA** diese Platzierung.

A: ohne dynamische Angaben

A: zwischen T. 52 und 53 ein gestrichener Takt (T. 53 mit SATB und Korrekturen in der Orgelstimme)

A: ohne dynamische Angaben

C(Va I, Vc, Cb): mit \leftarrow , Va I 1 bis nach 3, Vc 3–4, Cb 2–4; **C**(Vc, Cb): mit p bei 1

A(B), **C**(Vc II): beim f (bei Vc II im Zusammenhang mit der Änderung; s. oben Anmerkung zu T. 49, 52, 54) in beiden Stimmen offenbar nachträglich von anderer Hand „sempre“ hinzugefügt

f zwischen 1 und 2 in **C** vorhanden (s. Anmerkung zu T. 49, 52, 54, Str)

A: Viertelnote eis^1 evtl. später hinzugefügt, möglicherweise ursprüngl. nur Viertelnote cis^1

A: ohne dynamische Angaben

50 Str

51 Tr

52/53 alle

53 Cor, Tr

53 Str

54 B, Vc II

54 Cb 1

55 T 1

56, 58 Cor

56/57	B	A: Korrektur in T. 56 und T. 57.3, vorherige Lesart nicht mehr ersichtlich, aber in T. 56.1 und 2 jeweils neben die vorhandenen Noten dieselben nochmals mit Bleistift geschrieben
60	Cor	A: <i>pp</i>
60	A, T	A: nur ein <i>pp</i> für beide Stimmen notiert, aber Zuordnung unklar
60	Cb	<i>pp</i> in C vorhanden
61/62	Cor, Tr	A: ohne Bögen
63	Cb 1	C: mit „dolce“
64–67	Vc II, Cb	A: Aufgrund eines Notationsfehlers fehlt die Cb-Stimme. In T. 63 verdoppelt Vc II noch mittels Devise Vc I; ab T. 64 ist Vc II ausnotiert und verläuft plötzlich in dem tieferen Register, in dem zuvor der Cb notiert war. Der in Vc I notierte Haltebogen <i>fⁱ-fⁱ</i> beim Taktübergang 63/64, der aufgrund der Verdopplungsdevise auch für Vc II gilt, entfällt folglich für diese Stimme. In C verlaufen ab T. 64 Vc II und Cb identisch.
67	A, B	A: Korrekturen in A und B (bei 4), vorherige Lesart nicht mehr erkenntlich; bei B <i>p</i> vor 1 nachträglich hinzugefügt
68	Va I 5–6	C(Va I.2): nachträglich Bogen ergänzt
69	Va II 5–6	C: ohne Bogen
69/70	Vc I	A: Korrektur in T. 69.2 und T. 70; vorherige Lesart nicht mehr erkenntlich
69	Org uS	A: 3 der unteren Stimme ursprünglich Viertelnote, mit Halber Note überschrieben
70/71	alle	A: zwischen T. 70 und 71 ein gestrichener Takt
70	A, Org oS 2	A: vor <i>g^t</i> ein #, mit Tinte gestrichen (vgl. T. 27)
71	Str	C: \rightrightarrows beginnen uneinheitlich, Va I nach 2, Va II mit 1 bzw. nach 1 bis 4 (in beiden Fällen irrtümlicherweise \leftarrow notiert), Vc nach 2, Cb mit 3; vgl. Anmerkung zu T. 50
71, 73	Vc II	C: <i>f</i> nachträglich in <i>ff</i> geändert
71, 75	Cb 1–2	Bogen in C jeweils vorhanden
71, 73	A, T	A: nur jeweils eine \rightrightarrows und <i>p</i> für beide Stimmen notiert, aber Zuordnung unklar
72, 74	Cor	A: ohne <i>p</i>
72, 74	Tr I	A: jeweils zusätzlich nachträglich höhere Oktave notiert
72	Str	C: \leftarrow beginnen uneinheitlich, Va I nach 2, Va II mit bzw. nach 2, Cb nach 3
72	Va	C: <i>pp</i> statt <i>p</i>
73	Str	C: \rightrightarrows beginnen uneinheitlich, Va I mit bzw. nach 2, Va II mit 2, Vc I nach 2, Cb mit 3; vgl. Anmerkung zu T. 50
74	Tr	A: ohne <i>pp</i>
77	Vc I 3–4	C: ohne Bogen
78	Va 4–5	Bögen in C(Va I.1 und Va II) vorhanden
79–89	Vc	C: ab T. 79. nachträgliche Korrekturen, in Vc I von Faurés Hand. Während Vc I eine neue Version überliefert, wurde diese in Vc II wieder gestrichen, so dass beide Stimmen unterschiedliche Versionen wiedergeben. In Vc I hat Fauré T. 79.2–81 die ursprüngliche Version (= Lesart von A) getilgt und überschrieben, T. 82–91 mit der ursprünglichen Version ausgestrichen und darauffolgend die neue Version notiert. In Vc II wurde von Schreiber 1 die in Vc I nach der Durchstreichung notierte neue Version der T. 82–91 anschließend an den (ursprünglichen) Schluss der Komposition notiert und komplett wieder ausgestrichen. Neue Version (= T. 79.2–89 von Vc I):



80	Str	C(Va II.2, Cb): \leftarrow nur bis nach 3; Vc II: \leftarrow nur bis 3
80	Org	A: \leftarrow nur bis zum 4. Taktviertel
81	Va, Vc	C: \rightrightarrows beginnen uneinheitlich, Va I.1/Va II ab vor 2, Vc II ab 2
81, 85	Va I	C(Va I.2): mit vermutlich nachträglich ergänztem <i>ff</i> vor 1
81	Org	A: \rightrightarrows bereits ab Taktbeginn
83–91	Cor	A: überliefert vermutlich ein frühes Stadium der Stimmen, in dem bis einschließlich T. 89 nur Cor I vorgesehen ist; die Schreibweise ist zum Teil sehr flüchtig und unpräzise, Tonhöhen sind häufig nur angedeutet und nicht exakt lesbar
84/85	Cor	A: \leftarrow erst ab Mitte T. 84, \rightrightarrows in T. 85 bis nach der Halben Note
84	Org os 4	A: Korrektur, ursprüngliche Schreibweise vermutl. <i>des^t</i> wie in T. 80
84	Str	C: \leftarrow enden uneinheitlich, Va I.1/Va II bei vor 4 bzw. nach 3, Vc II bei 3
85	Vc II	C: \leftarrow erst ab 2
86	Vc I(II)	C: ohne Bogen 1–4

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

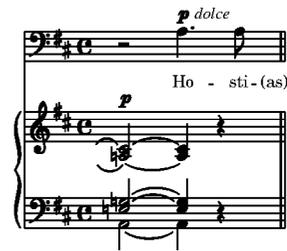
2. Offertoire

Herangezogene Quellen:

- C: gemeinsame Stimme Cor I/II, Arpa, Va I, Va II, gemeinsame Stimme Vc I/II, Cb
- ED: Bar (T. 35 ED [vierzeitig] = T. 2 NA [dreizeitig]), Org (T. 36 ED = T. 3 NA)

Für den Baritono kann gelegentlich auch auf die in den Instrumentalstimmen von C verwendeten Incipits zurückgegriffen werden (bei evtl. Abweichungen von ED erfolgt ein Nachweis in den Einzelanmerkungen). Da die Orgelstimme in der Regel andere Instrumentalstimmen dupliert, müssen in NA dort jedoch Anpassungen vorgenommen werden, wo die Instrumentalstimmen von C von denen von ED abweichen (s. Teil II, Fall c).

1/2	Va I	C: Takte gestrichen, da mit dem späteren Entschluss, den Satz bereits mit der Antiphon „O Domine Jesu Christi“ beginnen zu lassen, nicht mehr benötigt
1/2	Org	in keiner Quelle überliefert (s.o.); NA verwendet für die mit T. 3/4 identische musikalische Situation die Orgelstimme aus ED der T. 3/4, wobei die Beischrift „dolce“ (ED, T. 36) auf T. 1 vorgezogen wird
2	Bar, Org	ED (T. 35):



2, 4	Cor 2	NA passt den Bar-Einsatz an die harmonisch identische Stelle in T. 14 an
2, 4	Va II	C: Die Hörner sind als Paar auf zwei übereinanderliegenden, durch eine Akkoladenklammer verbundenen Systemen notiert, wobei die Platzierung der dynamischen Angaben teilweise separat für jede Stimme (T. 2), teilweise nur einfach zwischen den beiden Systemen (T. 4) erfolgt. NA geht davon aus, dass auch im letztgenannten Fall die Angaben für beide Stimmen gelten und weist nur den erstgenannten Fall als Besonderheit nach. T. 2, Cor I, \rightrightarrows beginnt mit der letzten Note und reicht nach T. 3 hinein; T. 2, Cor II und T. 4, Cor, \rightrightarrows beginnen bereits in Taktmitte.
2, 4	Vc	C: \rightrightarrows bereits ab Mitte zwischen beiden Noten
7	Org oS	C: \leftarrow und \rightrightarrows separat für jede Stimme (vgl. die Anmerkung zu Cor)
7	Org uS	ED (T. 40): 4–5 der oberen Stimme jeweils <i>d^t</i> mit Haltebogen (5 mit Doppelhalsung auch als Viertelnote), 6 <i>e^t</i> ; NA passt die Orgelstimme an den hier abweichenden Verlauf von Va I(C) an
9	Va, Vc, Org 1	ED (T. 40): 4–5 der oberen Stimme jeweils <i>fis</i> mit Haltebogen; NA passt die Orgelstimme an den hier abweichenden Verlauf von Vc I(C) an
12	Vc	C(Va, Vc): <i>mf</i> nachträglich (in Va II in eckigen Klammern) ergänzt; NA übernimmt deswegen auch das <i>mf</i> aus ED für Org nicht; C(Va I): Bogen 1–2 nachträglich getilgt
17–19	Cb	C: zusätzliches <i>pp</i> nach dem Taktende vor Zeilenwechsel
18	Va II	C: dynamische Angaben oberhalb des Systems verdoppelt
18	Org	C: zusätzliches <i>pp</i> am Taktende vor Zeilenwechsel
21	Org oS 2	ED (T. 51): <i>mf</i> zu Taktbeginn und \rightrightarrows erst ab nach 1; NA passt an die Str von C an
25–28	Bar	ED: Beischrift „Solo.“; in NA nicht übernommen, da in C Cor I die oberste Stimme von Org mit der Beischrift „Solo“ spielt
		ED (T. 58–61):



26	Org	NA folgt dem Incipit in C(Arpa, Va, Cb), wobei in T. 27 in Va I die \leftarrow nur bis 3 reicht, Va II ohne \rightrightarrows in T. 28
		ED (T. 59): parallel zu Bar verlaufende \leftarrow 1.–3. Taktviertel; NA übernimmt diese Gabel nicht, da diese in der ab-

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



29 Vc II 3
 29 Va I 3–4
 30–32 Org
 33 Vc
 34–36 Cor I
 35 Bar 1
 35–37 Cb
 37 Vc I
 38 Org
 39 Vc
 42 Bar, Org 1
 42 Va I 1
 42 Va II 5
 45 Va II
 45 Org

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

3. Sanctus

Herangezogene Quellen:

- **A**: Tr I/II, Arpa, SATB, VI, Va I/II, Vc I/II, Cb, Org; (Cor s. u.)
- **B**: gemeinsame Stimme Cor I/II, gemeinsame Stimme Tr I/II
- **C**: Arpa, VI, gemeinsame Stimme Va I/II, Va I.1, Va I.2, Va II, Vc I, Vc II, Cb, Org (mit VI sowie S im Wechsel mit T); eine Doublette der Harfenstimme ist in den Stimmen zu „In paradisum“ vorhanden (wird nachfolgend als „Arpa-lp“ zitiert)

VI: Diese ist in **C** sowohl als separate Stimme als auch vollständig in der Orgelstimme „**C**(Org)“ enthalten. Beide Stimmen werden als gleichwertige Quellen behandelt, wobei die in der separaten Stimme zusätzlich enthaltenen Einrichtungen (Fingersatz, Bogenstrichbezeichnungen) weder übernommen noch nachgewiesen werden.

Cor: In **A** wurden vier Hörner nachgetragen; der Nachtrag beginnt in T. 26 und endet mit T. 53. Die Unterschiede zwischen **A** und **B** sind so groß, dass NA von einem Nachweis der Lesart von **A** absieht und **B** folgt.

Arpa-lp: Die Stimme enthält mit Bleistift zahlreiche Pedalisierungsangaben für die Aufführung, die hier nicht berücksichtigt werden.

Colla-parte-Notation in **A**:

Va II (= I): T. 43–51

Colla-parte-Notation in **B**:

Cor II (= I): T. 31–34, 43–49

Tr II (= I): T. 42–49

Colla-parte-Notation in **C**:

Va II (= I): gemeinsame Stimme Va I/II T. 43–50

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

1	Tr	B : Tempobezeichnung „Andante molto moderato“
1	VI	A : Beischrift „con sordini“ vermutlich von Fauré später hinzugefügt
1	Org	C : ohne Tempoangabe; Registrierungsangabe „G. O. (Bourdon 8)“ (= Grand Orgue) offensichtlich nachträglich von anderer Hand mit Bleistift ergänzt
2/3	Org	A : mit offenbar nachträglich hinzugefügten taktübergreifenden Haltebögen
5–43	B	A : T. 5 Vermerk „1 ^{res} “; bis zur Mitte von T. 43 führt Fauré im unteren Bereich des Systems Pausen für den 2. Bass mit
5, 9	VI	A : nachträglich hinzugefügter Vermerk „un [sic] octave au dessous“; offenbar nachträglich hinzugefügten Bögen 4–5 hinzugefügt
5	VI	C (Org): vor dem VI-System offensichtlich nachträglich von anderer Hand mit Bleistift Registrierungsangabe für Org: „R. (V.C [= Violoncelle] Gambe et flüte)“
6/7, 10/11	VI	A : taktübergreifende Bögen T. 6.5–7.1 und T. 10.5–11.1 offenbar nachträglich hinzugefügt
7	Va I 11	C (Va I/II): irrtümlich <i>b</i> ⁷
9	Org uS	C : Bogen bei unterer Stimme vom Vortakt nach Zeilenwechsel nicht übernommen
11/12	Org	C : offenbar nachträglich Ende T. 11 eine \leftarrow und Ende T. 12 eine \rightarrow in das obere System geschrieben (sonst sind die Gabeln immer zwischen den Systemen notiert)
12/13	Org oS	A , C : Bogen bei unterer Stimme vom Vortakt nach Seitenwechsel in T. 13 nicht übernommen
13–15	VI	A , C : eine Oktave tiefer mit Hochoktavierungshinweis 8 ^a — notiert; in A ist dieser Hinweis T. 13–15.1 wieder gestrichen, damit im Zusammenhang steht auch die Streichung des dann überflüssigen Hinweises „un [sic] octave au dessous“ in T. 13; A : offenbar nachträglich Bögen T. 13.4–5 und T. 14.4–5 hinzugefügt
13, 17	Org oS 1	A : ursprünglich Viertelnote <i>b</i> bei unterer Stimme in T. 13, dann ausgekratzt; in T. 13 beide Halbe Noten evtl. ursprünglich punktiert; C : Viertelnoten in T. 13 und 17 nachträglich mit Bleistift hinzugefügt
13, 17	Org uS 1	C : Halbe Noten <i>b</i> mit Bleistift nachträglich hinzugefügt
14	Va I 9–12	C (Va I/II): ohne Bogen
15/16	Org	C : \leftarrow T. 15, 2. Taktviertel, bis Taktende und \rightarrow T. 16, nach 3. Taktviertel bis über Akkoladenende reichend, offensichtlich nachträglich mit Bleistift ergänzt
16/17	Org oS	A , C : Bogen bei unterer Stimme vom Vortakt nach Seitenwechsel bzw. Zeilenwechsel (C) in T. 17 nicht übernommen
17–19	VI	A , C : eine Oktave tiefer mit Hochoktavierungshinweis notiert; in A ist dieser Hinweis wieder gestrichen; damit im Zusammenhang steht dort auch die Streichung des rudimentären Hinweises „un oct[?]“ in T. 17 (s. Anmerkung zu T. 13–15); A : offenbar nachträglich Bogen T. 17.4–5 hinzugefügt
17	Vc I	C : ohne <i>pp</i>
19/20	Org	A , C : \leftarrow und \rightarrow über System oS notiert; C : zusätzlich vermutlich nachträglich mit Bleistift ergänzte \leftarrow von T. 19, 3. Taktviertel bis zum 1. Viertel von T. 20 zwischen den Systemen
22/23	Org uS	taktübergreifender Haltebogen <i>a</i> - <i>a</i> in C vorhanden
23	VI	A : Hinweis „octave au dessous“; offenbar nachträglich Bogen 4–5 hinzugefügt
23	T, B 1	A : <i>pp</i> nur einfach zwischen die Systeme von T und B geschrieben, gilt sicherlich für beide
23	Vc I	C : ohne <i>pp</i>
24/25	VI	A : Bogen T. 24.5 zu Folgetakt angesetzt, nach Seitenwechsel nicht übernommen, Bogen dann gestrichen
24/25	Org	A , C : Haltebögen in T. 24 zu Folgetakt angesetzt, nach Seitenwechsel nicht übernommen
25/26	VI	A , C : ab T. 25.2 eine Oktave tiefer mit Hochoktavierungshinweis notiert; in A bereits ab Beginn T. 25 Hinweis „octave au dessous“
25/26	Vc II	A : trotz Gültigkeit des Bassschlüssels Tonhöhen im (irrtümlich gedachten) Tenorschlüssel geschrieben; in C nachträglich korrigiert
26	VI 1–6	C (Org): ohne Bogen
26	Cb	A : Korrektur, neue Lesart: nach oben führenden Hals der Viertelnote gestrichen und mit Bleistift neuen Hals nach unten eingetragen, dann (eventuell noch nach einem weiteren Zwischenschritt, auf den eine zusätzliche, eigentlich überflüssige Viertelpause auf dem 3. Taktviertel hindeutet) Halbe Note mit angebundener Achtelnote <i>b</i> , Achtelpause, Vermerk „arco“ sowie Vermerk „divisi“ eingetragen; NA folgt C , das die ursprüngliche Lesart überliefert
28	Arpa 12	A : irrtümlich <i>es</i> ¹ ; C (Arpa, Arpa-lp): <i>es</i> ¹ in <i>g</i> ¹ korrigiert
28	Va I	C (Va I.1, Va I.2): 6 irrtümlich <i>es</i> ² ; C (Va I.2): 11 irrtümlich <i>es</i> ²

28, 32	Org oS 1	C: mit offensichtlich nachträglich mit Bleistift hinzugefügter punkt. Halbe Note <i>es</i> ⁷ bei der unteren Stimme zusätzlich zur Viertelnote <i>es</i> ⁷	42	Str	A: ursprünglich <i>ff</i> bei 1 statt bei 3, Korrektur zumindest in Vc und Cb deutlich erkennbar
29/30, 33	VI	A: T. 29 Hinweis mit Bleistift „etc. I en octaves“, T. 33 „en octaves“ (s. o.); offenbar nachträglich Bögen 4–5 hinzugefügt; in T. 29/30 bei den Achtelgruppen zusätzlich tiefere Oktave in kleinen Noten hinzugefügt	42–51	Va II 3, 5 Org	Abstrichbezeichnungen in C vorhanden A: offenbar nachträglich Viertelnoten in Achtelnoten mit nachfolgender Achtelpause korrigiert, dabei auch Staccati teilweise überschrieben; Edition folgt bezüglich der ursprünglichen Viertelnoten C, übernimmt aber nicht dort nachträglich vorgenommene Ergänzungen wie Einfügungen von Haltebögen und weiteren Tönen
29–42	Vc II	A: T. 31/32, 35–42.1 umfangreiche Korrekturen, originale Lesart teilweise getilgt, neue Lesart T. 31/32 wie obere Stimme von Org uS mit Beischrift „dolce sempre“ in T. 31, T. 35/36 jeweils punkt. Halbe Note <i>des</i> mit Haltebogen (in T. 36 diese gestrichen, dann eine Oktave höher notiert, dann Korrektur rückgängig gemacht), T. 37 zusätzlich Halbe Note <i>as</i> und Vermerk „Divisi“ (auf Zählzeit 3 Note getilgt), T. 38 zusätzlich Halbe Note <i>b</i> [!], T. 39 zusätzlich Ganze [!] Note <i>as</i> , T. 40 zusätzlich Halbe Note <i>b</i> und Viertelnote <i>c</i> , T. 41 zusätzlich punkt. Halbe Note <i>b</i> , ohne Bögen in T. 39 u. 40, T. 42.1 nur Achtelnote <i>Es</i> ; C: <i>p</i> in T. 29 vorhanden; in T. 30 und 34 eigenständige Korrekturen in punktierte Halbe Noten C/c als Doppelgriff, offensichtlich unabhängig von A, die ursprüngliche Lesart (jeweils Akkorde <i>e/b</i> , in T. 30 ohne Haltebogen zu T. 31, in T. 33 ohne Haltebogen zu T. 34) ist noch erkennbar; NA folgt für T. 29/30 und 33/34 A, da dort keine Korrekturen erkennbar sind, ansonsten aber C, das offensichtlich die frühere Lesart von A wiedergibt	43, 47 43	Tr 2–4 T, B	A: ohne Akzente A: in T nachträglich <i>f</i> in <i>ff</i> korrigiert, in B vermutlich vorhandenes <i>f</i> nachgezogen und zweites <i>f</i> davor geschrieben; A(B): Beischrift „1 ^{eres} et 2 ^{mes} basses“; C(Arpa, Org): Incipit T nur mit <i>f</i>
30, 34	Arpa uS	C: Viertelnotenakkord C-c auf 1 und zwei Viertelpausen	47	S	A: vermutlich vorhandenes <i>f</i> nachgezogen und zweites <i>f</i> davor geschrieben; C(Arpa, Org): Incipit S nur mit <i>f</i>
30/31, 34/35	VI	A: Bogen T. 30.5–31.1; nicht in NA übernommen (vgl. Anmerkung zu T. 24/25)	45–47 46/47	Cb T, B	Abstrichbezeichnungen in C vorhanden A: T. 46.2 bis nach T. 47.1 nachträglich ergänzte Beischrift <i>sempre ff</i> , vermutlich gültig ab T. 47.1
30/31	Vc I	C: ohne taktübergreifenden Haltebogen	48	Va I 2	C(Va I.1): <i>p</i>
30	Org uS	C: evtl. punkt. Halbe Note C zusätzlich hinzugefügt, da nach unten gehalter Akkord C/c mit zusätzlichem Hals nach oben versehen	48	Vc I	C: Beischrift „pizz.“ nachträglich von anderer Hand mit Blaustift hinzugefügt
31	T, B	A: <i>pp</i> nachträglich getilgt, vermutlich im Zusammenhang damit Beischrift „sempre dolce“ ergänzt; C(Arpa, Arpa-lp): in Incipitstimme (nur T) mit <i>pp</i> , ohne „sempre dolce“; C(Org): Incipitstimme (nur T) ohne <i>pp</i> und ohne „sempre dolce“	50 50/51 50 50	Arpa uS 1 Cor I, Tr I Va II 1 Vc	Viertelpause in C vorhanden A: T. 50 „1 ^a Solo“ und gemeinsame ➡ T. 50.3–51.4 C: Beischrift „sempre pizz.“ als Bestätigung C(Vc II): <i>p sempre</i> in eckigen Klammern und mit Bleistift von anderer Hand
34/35	Org	A: Korrekturen, offenbar im Zusammenhang mit der Umarbeitung von Vc und Cb:	50/51 51 52 52 52 52/53, 57	Org uS Cor I 4 Arpa Va I 1 Vc Org	C: ohne Staccati B: <i>pp</i> bereits bei 3; an Tr (und A) angepasst C: nachträglich <i>p</i> von anderer Hand in <i>pp</i> geändert C(Va I.2): ohne <i>pp</i> C: ohne <i>pp</i>
					
35	S 1	In T. 34 dabei ursprünglich zusätzlich vorhandene punkt. Halbe Note C getilgt und in Version wie NB geändert. NA folgt C	53–62	Cor I, Tr I	A: Korrekturen; ursprüngliche Lesart nur zum Teil noch ermittelbar: T. 52/53 jeweils drei Viertelakkorde bzw. Noten in oS und uS, vermutlich in T. 52 oS Akkorde <i>es</i> ¹ / <i>g</i> ¹ , <i>g</i> / <i>es</i> ¹ / <i>g</i> ¹ und <i>b</i> / <i>es</i> ¹ / <i>b</i> ¹ , vermutlich in uS Akkorde bzw. Noten <i>es</i> , <i>Es/es</i> und <i>G/g</i>
36–42	Vc I	A: T. 37–42.1 umfangreiche Korrekturen, manchmal in mehreren Stadien vorgenommen, schwer lesbar wie auch die ursprüngliche Lesart; mit diesen Korrekturen in Zusammenhang steht der offenbar nachträglich ergänzte Haltebogen <i>b-b</i> T. 36/37; NA folgt C	55–62	VI	A: T. 52/53 ursprünglich Ganztaktpausen, T. 53 nachträglich Viertelnoten klingend <i>es</i> mit <i>pp</i> , angebunden an Vortakt, gefolgt von zwei Viertelpausen; die nachträgliche Ergänzung der Stimmen in A bricht mit diesem Takt ab A, C: eine Oktave tiefer mit Hochoktavierungshinweis notiert; in A, T. 55–59 Hinweis nachträglich gestrichen; A: T. 55.4–5 und T. 57.2–3 Bögen nachträglich ergänzt; C(VI): T. 55 ein Bogen 1–6; C(Org): T. 55 mit Bleistiftvermerk „orgue à défaut de V ^{on} solo“ und Bögen 1–4 und 5–6, T. 57.1–2 ohne Bogen; NA folgt C(Org) (s. a. T. 5, 9, 29 u. 33)
36–41	Cb	A: Korrektur, T. 36–37 Stimme um eine Oktave tiefer gelegt, T. 38–40 Stimme um eine Oktave höher gelegt, evtl. dabei auch mehrfach hin und her korrigiert, wie der getilgte Bogen T. 40.1(g)–2(a) zeigt; NA folgt der korrekturfreien Lesart von C, obwohl diese auch ein Zwischenstadium der Korrekturen von A darstellen könnte.	55	Va I 1	C(Va I.1, Va I.2): <i>p</i> , möglicherweise Kopierfehler aus A, dort für VI
39/40	Cor, Arpa, S, Va, Vc, Cb, Org	A: offensichtlich nachträglich hinzugefügtes „poco a poco cresc.“, gedehnt auf T. 39.1–40.1	57/58	Vc II	C: in T. 57.2 irrtümlicherweise bei oberer Note Haltebogen zum Folgetakt, nach Zeilenwechsel in T. 58 richtig übernommen
39/40	Org	C: offensichtlich später hinzugefügte ➡ über dem vokalen Incipitsystem und Ende T. 40 ein mit der Gabel verbundenes „cres“	57/58	Org	in Org oS und den beiden oberen Stimmen uS der jeweils nur einfache Haltebogen zum Folgetakt nach Zeilenwechsel in T. 58 irrtümlicherweise als jeweils verdoppelter Bogen übernommen
41	Arpa uS 3	C: statt Viertelnote B Viertelpause	62	Arpa, Va I, Vc	C(Va I/II, Va I.2, Vc I, Arpa-lp): nach T. 62 ein überflüssiger Pausentakt mit Fermate, in Vc II dieser Takt gestrichen
41	Va I, Vc, Cb, S, Org	A: offenbar nachträglich ergänzte ➡ über den ganzen Takt; NA übernimmt gemäß C diese Gabeln nicht und verzichtet auch in S und Org darauf; C(Org): ohne ➡, auch nicht in Incipit von S			
41–43	Org	C: statt der ➡ in A (s.o.), T. 41, sehr flüchtig notierte Fortsetzung der ➡ (s. Anmerkung T. 39/40) von T. 40 bis etwa Mitte von T. 43 über dem vokalen Incipitsystem, in T. 42, 2. Taktviertel, über dem vokalen Incipitsystem und zwischen den beiden Orgelsystemen nachträglich in großer Schrift und mit Rotstift <i>ff</i> hinzugefügt; über der Orgelstimme bei T. 42.2 nachträglich mit Rotstift Registrierungsangabe „Anches“			

4. Pie Jesu

Herangezogene Quellen:

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

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

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

1	Chant	C(Arpa): im Incipit der Singstimme Ganze Note <i>b</i> ¹ der Org ohne Kennzeichnung
1, 7	Str	C(Va I.1, Va I.2, Va II, Vc): Incipit Org oS (T. 1) und Chant eine Oktave zu tief (im jeweils instrumentenspezifischen Schlüssel) notiert
8	Va II 2	C(Va II): ohne „div.“
8	Cb 2	C: <i>pp</i> mit Blaustift von anderer Hand nachgetragen

9	Cb 4–5	C: zusätzlicher Bogen				Bogen über Atemzeichen hinweg bis Ende T. 11 verlängert, T. 12.4–13.3, T. 14.1–15.3, T. 16.1–17.2; zwischen T. 7.1 und 2 „espress.“ nachträglich mit Bleistift hinzugefügt
10	Vc I	C: Doppelgriffklammer <i>f-d¹</i> aus ED übernommen; in C <i>f/d¹</i> als Akkord und <i>d</i> deutlich abgesetzt davon notiert				
11/12	Org	ED: <i>meno p</i> statt <i>mp</i> (siehe dazu den Kritischen Bericht der Ausgabe Carus 27.312)	7		Va, Vc, Cb	A: <i>p</i> in Va und Vc vermutlich nachträglich in <i>pp</i> korrigiert; in Vc <i>pp</i> jeweils nach der 1. Note; C(Va I/II): <i>p</i> nur bei Va I, T. 7.2; C(Va I.1): <i>p</i> sowohl bei T. 7.1 (über der Note) als auch bei T. 7.2 (unter der Note); C(Vc I): <i>p</i> bei 2; C(Cb): <i>p</i> bei 2; NA vereinheitlicht den Ort der Platzierung des <i>p</i> auf den Taktanfang als Beginn der neuen Phrase (s. dort auch in A das <i>p</i> in Org)
15/16	Chant, Org	ED: vor der \Rightarrow jeweils noch zusätzlich „dim.“				
17	Cb 1	C: <i>p</i> , mit Blaustift von anderer Hand				
19	Va II 1–2	C(Va II): ohne Bogen				
23	Chant, Org	ED: „poco cresc.“ ab 1; NA übernimmt diese Angabe nicht, da sie den Streicherstimmen von C nicht auftritt				
24	Org	ED: \Rightarrow ab 3. Taktviertel bis Taktende (vgl. aber parallele Stimme in C)	7/8		Va I	A: Korrektur, vorherige Lesart vermutlich eine Oktave tiefer; Bogen T. 8.1–3 evtl. korrekturbedingt nur als 2–3 vorhanden, NA folgt C; C(Va I/II): <i>p</i> bei 2; C(Cb): <i>p</i> bei 2; NA vereinheitlicht den Ort der Platzierung des <i>p</i> auf den Taktanfang als Beginn der neuen Phrase (s. dort auch in A das <i>p</i> in Org)
25	Chant, Org	ED: <i>p</i> (Chant), <i>pp</i> (Org) bei 1 (s. Anmerkung zu T. 23; in ED[Va, Vc]: <i>pp</i>)				
26/27	Va	C(Va I/II): Ende T. 26 <i>sempre pp</i> , nach Zeilenwechsel zu Beginn von T. 27 erneut <i>pp</i> ; C(Va I.1, Va I.2): ohne <i>sempre pp</i>	7		Org uS 1–2	A: Korrektur, Viertelnotenakkord bei 1 in Halbe Noten geändert und Viertelnote A bei 2 getilgt
28/29	Chant, Org	ED: ab T. 28, Zz 3 bis Taktende \Leftarrow , Ende T. 28 (Chant) bzw. T. 29.1 (Org) <i>mf</i> (s. Anmerkung zu T. 23)	8/9		Vc I	C: mit Bogen T. 8.2–9.1
33	Va I 6	C(Einzelstimmen 1 und 2): \Leftarrow nur bis 5	9, 13, 14		Vc II 1–2	Bögen in C vorhanden
35	Org uS	ED: 1 der unteren Stimme mit Bogen zum Vortakt, dort aber nach Seitenwechsel kein Bogen angesetzt	9–11		Va I	A: T. 9/10 ausgestrichen und in freiem System darüber eine Oktave höher notiert (diese Korrektur ist bereits in C ausgeführt); aufgrund der Korrektur ist es nicht klar, ob der große Bogen von T. 7 beim Übergang T. 10/11 unterbrochen ist oder nicht; NA übernimmt die Bogenführung von C
37	Arpa, Cb 7	„poco rit.“ erst zu Taktende				
37	Va I 4	C(Einzelstimmen 1 und 2): „poco rit.“ bereits bei 3				
37	Chant, Org	ED: „poco rit.“ erst bei T. 38.1	9		Va I	C(Va I.1, Va I.2): Va I.1 ohne Bogen 6–7, Va I.2 ohne Bögen 2–3 und 6–7
38	Arpa	C(Arpa-lp): nach T. 38 noch ein weiter Pausentakt mit Fermaten	10		Va I	C(Va I/II, Va I.1, Va I.2): großer Bogen von T. 7 bei T. 10.1 neu angesetzt, in Va I/II ursprünglich nur bis Ende T. 10, dann bis Ende T. 11 verlängert, Va I.2 ohne Bögen T. 10.1–2 und 3–5
5. Agnus Dei						
Herangezogene Quellen:						
		- A: Arpa, Va I/II, Vc I/II, SATB, Org; (Cor s. u.)	11		Va I 6–7	C(Va I.1): Bogen irrtümlich 5–7
		- B: gemeinsame Stimme Cor I/II	11		Vc II 2	C: B anstatt A
		- C: Arpa, gemeinsame Stimme Va I/II, Va I.1, Va I.2, Va II, Vc I, Vc II (nur als Fotokopie erhalten), Cb; eine Doublette der Harfenstimme ist in den Stimmen zu „In paradisum“ vorhanden (wird nachfolgend als „Arpa-lp“ zitiert)	12		alle	A: oberhalb und unterhalb der Akkolade Gliederungsbuchstabe „A“ von anderer Hand
			12		Va I	C(Va I.2): ohne Bogen 6–7
			12		Org uS 1	A: Korrektur, Viertelnotenakkord bei 1 in Halbe Noten geändert
		Cor: In A wurden vier Hörner nachgetragen. Die Unterschiede zwischen A und B sind so groß, dass NA von einem Nachweis der Lesart von A absieht und B folgt.	13–17		Va I	C(Va I/II, Va I.1, Va I.2): großer Bogen von T. 12 bei T. 13.1 neu angesetzt, in Va I/II Ende mit T. 13, in Va I.1 und Va I.2 bis Ende T. 15
		Arpa-lp: Die Stimme enthält mit Bleistift zahlreiche Pedalisierungsangaben für die Aufführung, die hier nicht berücksichtigt werden.	12/13		T	A: nachträgliche Hinzufügung von „poco cresc.“ in T. 12.4 und \Leftarrow T. 13.1–3
		Colla-parte-Notation in A:	14		Va II 2–3	C(Va I/II): ohne Bogen
		Va II (= I): T. 1–6, 19–27, 62–73 (s. Einzelanmerkungen), 75–87	14		Va	C(Va I.2, Va II): ohne Bogen 2–3
		Vc II (= I): T. 19–29, 41–44, 64–69	15		Va I	C(Va I.2): ohne Bogen 3–5
		Cb (= Vc): T. 20–29, 80–83	16		T 1	A: nachträglich hinzugefügte Beischrift „dim.“
		Colla-parte-Notation in B:	18		Va I 4	C(Va I.2): ohne Akzent
		Cor II (= I): T. 66–69	18		Vc II 2	C: <i>f</i> nachträglich in <i>ff</i> verändert
		Colla-parte-Notation in C:	19, 23		Va, Vc, Cb 2	C: offenbar nachträglich hinzugefügte Akzente (in T. 19 in Cb nicht erkennbar)
		Va II (= I): T. 1–6, 19–27, 62–69, 75–87	19		Va I 5–6	C(Va I.2): ohne Bogen
1		A: Metronomangabe „♩ = 69“ mit Bleistift später hinzugefügt	19		Va II 3	C(Va II): <i>p</i> bereits bei 2, \Rightarrow nur bis 2
1–3	Va I	C(Va I.2): jeweils ohne Bogen 2–3	19		Vc I 3	C: \Rightarrow nur bis 2
1	Va II	C(Va II): ohne Bogen 2–3 und 6–7	19		Vc II, Cb	C: ohne \Rightarrow und <i>p</i> , Vc II bei 3 mit Akzent
1	Vc, Va	in C(Vc, Cb) mit „espress.“ bzw. „espressivo“ (Cb)	20		Vc II	C: neben T. 19 T. 20 am Rand notiert, davon nur 1–3 überliefert, Rest fehlt
1	Va I, Vc I	C(Va I.2, Vc I): ohne <i>p</i>	20/21		Cor II	B: ohne Bogen T. 20.2–21.1
2	Va I(II), Vc, Cb, Org	A: vermutlich nachträglich „poco a poco cresc.“ ergänzt (in Cb nur „po“)	20–22		S	A: offensichtlich nachträglich hinzugefügter Bogen T. 20.3–22.2 und Beischrift „cresc“ in T. 21.1
3	Va, Vc	A: \Leftarrow erst ab 2 (Va) bzw. nach 1 (Vc); C(Va I.2, Va II, Vc I): ohne \Leftarrow ; Cb: \Leftarrow erst ab 2	21		Va	C(Va I/II, Va II): ohne Akzent bei 3; C(Va I/II, Va I.1): \Leftarrow nur bis kurz nach 3; C(Va I.2): \Leftarrow nur bis kurz vor 3; C(Va II): \Leftarrow nur bis kurz nach 3, ohne Akzent bei 3
4	alle	A: ursprünglich vorhandene \Rightarrow getilgt; C: Va I/II \Rightarrow 2–9; Va I.1, Va I.2, Vc I ohne \Rightarrow ; Va II \Rightarrow 1–7; Vc II \Rightarrow 1 bis nach 3; Cb \Rightarrow nach 1 bis Taktende; NA folgt der ursprünglichen Platzierung in A, die sich auch weitgehend in C findet	21/22		Vc	C(Vc I): statt \Leftarrow in T. 21 Beischrift „cresc“ zu Taktbeginn; ohne Akzente bei T. 21.3+4; ohne Haltebogen T. 21.4–22.1; C(Vc II): \Leftarrow in T. 21 nur bis kurz nach 3; ohne Akzent bei T. 21.4; ohne Haltebogen T. 21.4–22.1, T. 22.1 <i>f</i> nachträglich in <i>ff</i> verändert
4	Va I(II), Vc, Cb 1	A: offensichtlich <i>f</i> nachträglich ergänzt; in C <i>f</i> nur in Cb und dort von anderer Hand und in Klammern	21/22		Cb	C: ohne Haltebogen T. 21.4–22.1
4	Va I	C: Bogen von T. 1 bei T. 4.1 frisch angesetzt, Va I.2 ohne Bogen 1–2	21		Org	A: \Leftarrow nur bis kurz vor 3. Taktviertel
6	alle	A: mit offenbar nachträglich ergänzter \Rightarrow ; NA folgt C	22		Cor	B: <i>f</i> bereits bei T. 21.2
6	T	A: mit offenbar nachträglich hinzugefügter Beischrift mit Bleistift von anderer Hand „tous les Ténors“	22		Va I	C(Va I.2): ohne Akzent bei 4 und Bogen 6–7
6/7	Va I(II), Vc II	A: in einer Korrektur wurden beide Stimmen T. 6.2–7.2 vertauscht und jeweils mit einem Bogen T. 6.2–7.1 versehen, dabei T. 7.1 Va I/II Achtelnote <i>f¹</i> und Vc I Viertelnote <i>a</i> ; NA folgt C	23		Va II	C(Va II): ohne \Rightarrow und <i>p</i>
7–17	T	A: offenbar nachträglich (über Atemzeichen hinweg) ergänzte Bögen T. 7.2–8.2, T. 8.3 bis zuerst Ende T. 10, dann	23		Org	A: \Rightarrow erst ab nach 1
			24–26		S	A: offensichtlich nachträglich hinzugefügter Bogen T. 24.1–26.1
			25		Va	C(Va I/II): ohne Akzent bei 4; C(Va I.2): \Leftarrow nur bis 3; C(Va II): \Leftarrow nur bis kurz nach 3, ohne Akzent bei 4
			25		Vc, Cb	C: ohne \Leftarrow
			28		B 3	A: doppelt gehalst
			26		Va 3	C(Va I/II, Va II): ohne Akzent
			26		Vc I 3	C: ohne Akzent

27/28	alle	A: Gliederungsbuchstabe „A“ zu Beginn von T. 28 gestrichen und durch „C“ zu Beginn T. 27 ersetzt	45	S	A: „dolce sempre“ nachträglich hinzugefügt; C(Incipits): ohne „dolce sempre“
28	Cor	B: Gliederungsbuchstabe „A“ zu Taktbeginn	45–51	S	A: nachträglich Bögen T. 45.1–47.2, 48.1–49.2, 50.1–51.2 hinzugefügt
28	Va	C(alle bis auf Vc II): Gliederungsbuchstabe „A“ zu Taktbeginn	47	alle	A: Gliederungsbuchstabe „E“ zu Taktbeginn
28	SATB	A: \Rightarrow nachträglich ausgestrichen	47–61	Arpa	A: Harfensystem komplett ausgestrichen, Noten aber noch lesbar
28	Vc I 3–6	C: ohne \Rightarrow	47	S 2	A: Text irrtümlicherweise „-nam“
29	SATB	A: über S nachträglich große, mehrfach mit Bleistift nachgezogene \Rightarrow nach 1 bis Taktende notiert, darüber ebenfalls mit Bleistift „dim“	47–51	Va I	A: Korrektur, ergänzt wurden:
29/30	Va I/II	A: Korrektur, untere Doppelgriffstimme von Va I wird zu Va II anstatt der drei Viertelnoten c^1 , dabei wird aus Bogen T. 29.2–3 in Va I jeweils ein Bogen 1–3; NA folgt C			
30–34	Cb	A: Korrekturen; T. 30.1–2 Haltebogen nachträglich ergänzt, T. 30.3 Viertelnote a mit p und „pizz“ eingefügt, T. 31 Viertelnote b, Viertelpause, Viertelnote g, T. 32.1 Viertelnote a (zuerst vermutlich c, dann korrigiert) eingefügt, T. 32.3–34.1 eine Oktave tiefer notiert, dabei in T. 32.3 „pizz.“ wiederholt und aller Wahrscheinlichkeit nach pp in p korrigiert; C: ohne Haltebogen T. 30.1–2; NA folgt mit Ausnahme des letztgenannten Haltebogens C	47, 49	Va II 4	A: jeweils untere Doppelgriffnote getilgt
30–32	Org oS	A: T. 30.2 der oberen Stimme „Solo“ und zwischen den Systemen „espressivo“ von anderer Hand mit dunklerer Tinte nachträglich ergänzt, gleiches gilt für Bogen T. 30.2–32.1 über dem System	49–53	SATB	A: kunstvoll komplett ausgestrichenes, nicht paginiertes Blatt mit einer ersten Version nur der Vokalstimmen, die sich gerinfügig von der endgültigen Version unterscheiden
32–34	T	A: nachträglich Bogen T. 32.1–34.1 hinzugefügt	49, 57, 59	Cb	C: T. 49.1, 57.1 u. 59.2 jeweils eine Oktave höher (Korrekturspuren sichtbar); NA folgt A
32–34	Vc II	A: nachträglich eingefügt wurden folgende Noten: T. 32 zwei Viertelpausen und Viertelnote A (mit p und „pizz.“), T. 33 Viertelnote B, Viertelpause, Viertelnote G, T. 34.1 Viertelnote A, „arco“ bei T. 34.3; NA folgt C	51	Va II 6	A: Bogen nur bis 5
32	Org uS	A: Korrektur, getilgte Viertelnote a bei 2. Taktviertel noch sichtbar	52/53	T, B	A: T (T. 52/53) und B (T. 52) doppelt gehalten
33/34	Org oS	A: taktübergreifender Haltebogen es^1-es^1 in der unteren Stimme in T. 33 nicht angesetzt, nach Seitenwechsel in T. 34 aber übernommen	52/53	Va II	A: Korrektur, T. 52.3+4 Achtelnoten a^1 , dis^2 , T. 53 Achtelnote g^1 , zwei Viertelnoten des^2 und eine Achtelnote des^2 ; NA folgt C
34–40	Cor	B: Korrektur, vermutlich ursprünglich Cor I/II à 2	53	alle	C: T. 52.6 rhythm. Fehler, als isolierte Viertelnote geschrieben; T. 52.2–5 \Leftarrow und T. 53.2–6 \Rightarrow anstatt der \Leftarrow und \Rightarrow in T. 53; T. 53 ohne p
34	Va II 2–4	C(Va II): Bogen 1–4, \Rightarrow 1–5	53	alle	A: Gliederungsbuchstabe „C“ zu Taktbeginn ausgestrichen
36	T 3	A: zusätzlich zur \Leftarrow Beischrift „cres“	53	S	in C(Arpa) \Leftarrow und \Rightarrow vorhanden
36	Va I 1	C(Va I.1, Va I.2): \Leftarrow erst ab 2	54–61	S	A: nachträglich hinzugefügt wurden T. 54 „dolce sempre“ sowie die Bögen T. 54.1–55.2, 56.1–57.2 und 58.1–61.1 C(Va I.2): ohne wiederholtes p
36	Vc	C: \Leftarrow Vc I erst ab 2 und nur bis 4; Vc II ohne \Leftarrow	54	Va I	A, C(Va I/II, Va I.1): Korrektur, ursprünglich jeweils punktierte Halbe Noten c^2 , ces^2 , b^1 , a^1 und as^1 , in A nur erste drei punkt. Halbe Noten noch lesbar
36	Cb 1	C: \Leftarrow beginnt erst über 2 und reicht aufgrund eines Schreibversehens bis T. 37.2	55, 57	Va II 4	A: jeweils untere Doppelgriffnote getilgt
37	Va I 2–3	C(Va I.2): ohne Bogen	55–59	Arpa	C: Korrektur in oS, T. 55–57 jeweils 5–6 Viertelpause, T. 58.2–6 angeballte Achtelnoten des^1 , $heses$, fes^1 und Viertelpause, T. 59.5–6 Viertelpause; Korrektur in uS, T. 59.1 Akkord $Fes/ces/fes$, 2–3 zwei Viertelpausen; NA folgt der in A getilgten, teilweise noch sichtbaren, aber in C (bes. in Arpa-lp) noch besser lesbaren früheren Version
38	T	A: mit vermutlich irrtümlichem Bogen 2–3 (Silbenwechsel)	61	alle	A: Gliederungsbuchstabe „F“ zu Taktbeginn, dafür Gliederungsbuchstabe „D“ zu Beginn T. 62 ausgestrichen
38	Va I 1	C(Va I.1, Va I.2): \Rightarrow erst ab 2	61	Va I 2	A: Bogen erst ab 3
38	Va II 1–2	C: ohne Bogen	61	Vc II, Cb	A: Korrektur, vermutlich ursprünglich Halbe Note f und Viertelnote F
38	Vc I 1	C: \Rightarrow erst ab nach 1	62–73	Va I(II)	A: Bögen T. 62–65 jeweils 3–6, T. 66–69 Va I(II) und T. 70–73 nur Va I nach Korrektur jeweils 3–4 statt 2–4; NA folgt C, wobei dort in T. 68 in Va I.1 zusätzlicher Bogen 2–3 ist
39	Vc II	in C mit p	62	Va II	C: ohne „cresc.“
40, 42, 44	Vc II 1	C: Achtelnote getrennt von der restlichen Gruppe notiert	63	alle	A: zu Taktbeginn „molto“ nachträglich ergänzt; C: Platzierung der Angabe „molto“ unterschiedlich: in Va I/II „molto“ erst am Ende von T. 63 und offensichtlich nachträglich ergänzt; in Va I.1+2 zu Beginn von T. 63 „crescendo molto“; in Va II ohne „molto“ (s.a. Anm. zu T. 62); in Vc I „cresc molto“ etwas nach 1; in Vc II „molto“ erst bei 2; in Cb T. 62.3 bereits „molto“, T. 63 „sempre cresc.“
40–44	Cb	A: Korrektur, neue Lesart T. 40.1 Viertelnote c , zwei Viertelpausen, T. 41.1 Viertelnote gis , zwei Viertelpausen, T. 42.1 Viertelnote e^1 , zwei Viertelpausen, T. 43.1 Viertelnote g , zwei Viertelpausen, T. 44.1 Achtelpause; NA folgt C	63/64	Org uS	A: Bögen T. 63 zu Folgetakt angesetzt, nach Seitenwechsel nicht übernommen
40	Cb	C: p sempre nachträglich hinzugefügt, „arco“ nachträglich gestrichen	64/65	Va I, SATB	A: vier große, über beide Takte reichende \Leftarrow nachträglich hinzugefügt, vermutlich für alle Stimmen geltend
40–45	Org	A: Korrektur, T. 40 uS Halbe Note c , Viertelpause, T. 41 oS zusätzlich zusammengebalkte Achtelnoten h , e^1 , gis^1 h^1 , e^2 , uS im Akkord punkt. Halbe Note e hinzugefügt, T. 42 oS unterster Akkordton c^1 statt e^1 , uS Akkord mit punkt. Halben Noten e/g , T. 43 oS zusätzlich zusammengebalkte Achtelnoten h , e^1 , g^1 h^1 , e^2 , T. 44/45 oS übergebundener Akkord T. 44.1–45.1 punkt. Halbe Noten-Viertelnoten $c^1/g^1/c^2$, uS übergebundener Akkord T. 44.1–45.1 punkt. Halbe Noten-Viertelnoten e/g ; NA folgt der deutlich zu sehenden Version ante correcturam	66	SATB	A: über S großes f sempre nachträglich hinzugefügt
41	alle	A: Gliederungsbuchstabe „B“ zu Taktbeginn ausgestrichen	66	Cb 1	C: ohne „sempre“
41	alle	C: Gliederungsbuchstabe „B“ zu Taktbeginn	70	alle	A: Gliederungsbuchstabe „G“ zu Taktbeginn
41–43	Cor	B: Gliederungsbuchstabe „B“ zu Taktbeginn	70–73	Va II	A: Korrektur, Colla-parte-Devisen zu Va I nachträglich eingefügt und Noten getilgt; NA folgt C
41–43	Vc I(II)	A: Korrektur, neue Lesart T. 41 zusammengebalkte Achtelnoten gis , h , e^1 , Achtel- und Viertelpause, T. 42.1 Achtelpause; T. 43 zusammengebalkte Achtelnoten g , h , e^1 , Achtel- und Viertelpause; NA folgt C	70–73	Vc I	A: Korrektur, verläuft in der Unteroktave zu Va I; NA folgt C
41–44	T	A: nachträglich Bogen T. 41.1–43.2 hinzugefügt, nach Seitenwechsel Bogen bis T. 44.1, obwohl in T. 43 nicht angesetzt	70	Cb 1	C: nur f
41–44	T	A: nachträglich Bogen T. 41.1–43.2 hinzugefügt, nach Seitenwechsel Bogen bis T. 44.1, obwohl in T. 43 nicht angesetzt	71–73	Vc II	A: Korrektur, T. 71 punkt. Halbe Note c mit Akzent, T. 72 punkt. Halbe Note B mit Akzent, T. 73 punkt. Halbe Note A mit Akzent; NA folgt C
42	Va	A: Korrektur, vermutlich ursprünglich statt 2 + 3 jeweils Viertelpausen	71	Org oS 1	A: im Akkord Halbe Noten a^1/a ohne Punktierung
44/45	Va	A: Korrektur, neue Lesart unisono T. 44 Achtelnote b^2 , Viertelnoten f^2 , b^1 , Achtelnote f^1 , T. 45 Viertelnote b , Rest Pausen; NA folgt C	74/75	alle	A: nur einfacher Taktstrich
44	Vc II 2	C: Bogen erst ab 3	75	alle	A: originale Tempobezeichnung „Adagio“ mit Bleistift gestrichen und oben auf der Seite durch „Molto largo (♩ = 40)“ auch mit Bleistift ersetzt, wobei „Molto“ nachträglich hinzugefügt scheint; B(Cor): Tempoangabe „Largo“ bestätigt

		die Annahme einer nachträglichen Hinzufügung des „Molto“; NA folgt C
75	alle	A: Gliederungsbuchstabe „E“ zu Taktbeginn
75	Va, Vc	A: Korrektur, jeweils untere Oktave im Doppelgriff getilgt; NA folgt C
75/76	Va, Vc	C(Va I/II): \Rightarrow bis Beginn T. 76; Va I.1: T. 75.1 ohne Akzent, \Rightarrow bis Beginn T. 76, T. 76 ohne <i>p</i> ; Va I.2: T. 75.1 ohne Akzent, \Rightarrow bis T. 76.1, T. 76 ohne <i>p</i> ; Va II, Vc I: \Rightarrow bis T. 76.1, dort auch <i>p</i> ; Vc II: T. 75.1 ohne Akzent, \Rightarrow bis kurz vor Ende T. 75, dort auch <i>p</i> ; Cb: T. 75.1 ohne Akzent, \Rightarrow bis Beginn T. 76
76/77	S	A: Bogen T. 76.1 bis nach 77.2 nachträglich hinzugefügt
77/78	Va, Vc	A: Korrektur, T. 77.2 und 78.1 jeweils untere Oktave im Doppelgriff getilgt; NA folgt C
77	Va, Vc, Cb	A: evtl. mehrfache Korrektur, der Anfang der ursprünglichen, zwischen dem 2. und 3. Taktviertel beginnenden \Leftarrow wurde gestrichen und mit Bleistift eine weitere kurze \Leftarrow ab dem 4. Taktviertel eingetragen; C ist gemäß dem geschilderten Sachverhalt nicht eindeutig; Va I/II, Va I.1 \Leftarrow ab 4. Taktviertel; Va I.2: \Leftarrow ab 3. Taktviertel; Cb: \Leftarrow ab 2. Taktviertel; Va II: \Leftarrow erst zu Beginn T. 78; Vc: \Leftarrow ab 1. Taktviertel bis vor 4. Taktviertel; NA folgt der ursprüngl. Platzierung (exakt bei Org mit 3. Taktviertel beginnend) von A
77	Org	A: zur Dynamik s. vorherige Anmerkung
78/79	Va, Vc, Cb	Die Platzierung des <i>p</i> (und der hin führenden \Rightarrow) ist in den Quellen sehr unterschiedlich. A: Va/Org <i>p</i> bei T. 78, 3. Taktviertel, Vc/Cb bei T. 7, 4. Taktviertel; C: Va I/II, Va II \Rightarrow T. 78 bis Beginn T. 79, <i>p</i> erst T. 79.1; Va I.1: \Rightarrow T. 78–79.1, <i>p</i> nach T. 79.1; Va I.2: T. 78.1 ohne Akzent, ohne \Rightarrow , <i>p</i> erst T. 80.1; Vc I: \Rightarrow T. 78 bis vor T. 79.1, <i>p</i> T. 79.1; Vc II, Cb: \Rightarrow T. 78 bis über Taktende hinausreichend (Zeilenwechsel), <i>p</i> T. 79.1; NA folgt der Platzierung in A(Va, Org), damit der Textesatz „dona eis“ in <i>p</i> der Instrumente erfolgt
80	Va, Vc(Cb)	A: evtl. mehrfache Korrektur, eine in Va und Vc(Cb) mit dem 3. Taktviertel beginnende \Leftarrow wurde in Va mit einer kürzeren \Leftarrow ab dem 4. Taktviertel überschrieben bzw. in Vc(Cb) durchgestrichen und durch eine ebensolche kurze \Leftarrow ersetzt; tiefere Oktave C des Doppelgriffs bei 2 bei Cb (aufgrund der Colla-parte-Devisse mit Vc gefordert) unterschreitet den Ambitus (dementsprechend in C ohne Doppelgriff); C ist gemäß dem geschilderten Sachverhalt nicht eindeutig, Va I.2: \Leftarrow ab 4. Taktviertel; Vc ohne \Leftarrow ; Cb: \Leftarrow ab 2. Taktviertel; NA übernimmt die ursprüngliche, mit dem 3. Taktviertel beginnende \Leftarrow
81	alle	A: Gliederungsbuchstabe „H“ zu Taktbeginn
81	SATB	A: Beischrift „cresc.“, zusätzlich zur \Leftarrow
81	Vc	C: Vc I <i>ff</i> in eckiger Klammer von anderer Hand; Vc II ohne <i>ff</i> (s. zu beiden Instrumenten Anm. zu T. 80)
82–84	Org uS	A: über System nachträglich ergänzter Bogen T. 82.1 bis über T. 84 hinausreichend, nach Seitenwechsel nicht fortgesetzt
83/84	alle	A: „dim.“ zu Beginn T. 83 getilgt und in T. 84 wie folgt platziert: Va zu Beginn (dazu über Va I wieder ausgestrichenes „dim. sempre“ in größerer Schrift), Vc/Cb zu Taktbeginn vermutl. vor Korrektur „dimin. sempre“ („sempre“ dann im Korrekturgang wieder gestrichen), SATB vermutl. vor Korrektur „dimin. sempre“ bei 3. Taktviertel (über S zusätzlich „dim“ in größerer Schrift), bei S „dim. sempre“ und in A „sempre“ im Korrekturgang wieder gestrichen, Org zu Taktbeginn vermutl. vor Korrektur „dimin. sempre“ („sempre“ dann im Korrekturgang wieder gestrichen); C(Va I/II): T. 83.1 „Dim. sempre“ (s. A), T. 84 ohne Beischrift; Va I.1+2: T. 83.1 „dim.“, T. 84.1 „sempre“; Va II: T. 83.2 „dim. sempre“ (s. A), T. 84 ohne Beischrift; Vc I: T. 83.1 „dim.“, T. 84.1 „sempre dim.“ von anderer Hand; Vc II: T. 83.2 „dimin.“ mit Verlängerungsstrichen bis T. 84.1, T. 84.2 „sempre“; Cb: T. 83.1 „dim.“, T. 84.1 „dim. sempre“; NA folgt der ursprünglichen Platzierung in A, die sich auch weitgehend in C findet
84	SATB	A: Korrektur, jeweils 1. Viertelnote mit angebundenem Achtel verlängert, gefolgt von Achtelpause; NA übernimmt diese Korrektur nicht; ATB: Korrektur bei 4, in A vermutlich ursprünglich Viertelnote <i>des</i> ¹ , in T Viertelnote <i>as</i> und in B Viertelnote <i>f</i>
85	A, T	A: Korrektur, in A beide Noten ursprünglich jeweils <i>cis</i> ¹ , in T ursprünglich jeweils <i>a</i> statt <i>cis</i> ¹
85	Vc	C: ohne Bogen 2–4; Vc II: <i>p</i> bereits bei 1
85	Cb 2	C: <i>p</i> bereits bei 1
85	Org	A: vor dem 2. Taktviertel getilgte Angabe, vermutlich hat

es sich um ein *p* gehandelt

86	Va I(II) 3–4	A: Korrektur in Viertelnoten <i>e</i> ² , <i>f</i> ² ; NA folgt C
86	Vc II 1	C: <i>pp</i> erst bei 2
87/88	alle	A: nur einfacher Taktstrich; T. 88 über oberstem System Angabe „en re maj“ (in D-Dur) und bei jeder Instrumentalstimme Tempobezeichnung „1 ^o Tempo“
88	Va I, Vc I	A: Beischrift „ <i>espressivo</i> “ nachträglich ergänzt
88	Va II 1	C: „ <i>dolce</i> “ erst nach 1
88	Vc II 1	C: bei 2 ursprüngl. vermutl. <i>p</i> , dann mit „ <i>dolce</i> “ überschrieben
88	Cb 1	C: <i>p</i> erst bei 2
90	Va II	C: \Leftarrow erst ab nach 1 und bis 3
90	Vc I	C: \Leftarrow erst ab nach 1 und bis 6
90	Cb 1	C: \Leftarrow erst ab nach 1
90	Org 1	A: nicht auflösbare Korrektur in oS und uS
91	Va, Vc, Cb, Org	A: zu Taktbeginn <i>f</i> (in Org <i>mf</i>) nachträglich ergänzt, dafür von 1 bis Taktende reichende \Rightarrow getilgt; C(Va I/II): gemeinsame \Rightarrow 1–7 (Va I); Va I.1: \Rightarrow 1–8; Va I.2 \Rightarrow 1–5, zusätzlich Bogen 4–5; Va II: \Rightarrow 1 bis Taktende; Vc I: \Rightarrow 1–5; Vc II: ohne \Rightarrow ; Cb: \Rightarrow 1 bis Taktende; NA folgt der ursprünglichen Platzierung in A, die sich auch weitgehend in C findet (s.o.)
92	Va I, Vc I 1–3	A: Korrektur, Bogen 1–3 getilgt und durch Bogen 1–2 ersetzt; C(Va I.2, Vc I): Bogen 1–4; NA folgt C(Va I/II, Va I.1 und Vc II); C(Va I/II): Va I ohne Bogen 6–7
92	Org	A: Zeichen über Taktbeginn oS, das auf eine auf freiem System oben auf der Seite notierte spätere Version der T. 92–94 verweist:



93/94	Va, Vc, Cb, Org	A: Korrektur, \Leftarrow und \Rightarrow , die in T. 93 unter Va I, Vc I, Vc II und über Org oS gestanden sind, wurden getilgt und durch über den ganzen T. 93 reichende \Rightarrow unter Va I, Vc I, Cb(!) und über Org oS ersetzt. Da das <i>p</i> in T. 94 nur hinter den neuen Gabeln (also auch hinter der im Cb) notiert ist, wird klar, dass auch dieses nachträglich ergänzt worden ist. Das <i>p</i> in Org T. 94 ist vermutlich ebenfalls ergänzt. C(Va I): \Rightarrow T. 93 bereits ab nach 4; Va II: T. 93 ohne \Leftarrow und \Rightarrow ; Vc I: \Leftarrow T. 93.1–3, \Rightarrow 3–5; Vc II, Cb: \Leftarrow T. 93 vor 1 bis 2, \Rightarrow nach 2 bis nach 3; NA folgt der ursprüngl. Version von A, die durch die meisten Stimmen von C bestätigt wird (s.o.)
93	Vc I 1	A: Korrektur, vermutlich ursprünglich Achtelnote <i>fis</i> ¹ statt <i>d</i> ¹
93	Vc II 1	A: Korrektur, <i>D</i> durch <i>d</i> ersetzt; NA folgt C
93/94	Cb	A: Beischrift „arco“ T. 94 getilgt und neu T. 93.2 notiert; im Zusammenhang damit Bogen T. 93.2–3 ergänzt; NA folgt C
93	Org uS	A: Korrektur, zweite Note der unteren Stimme und Achtelbalken der ersten Note getilgt
94	alle	A: unten nach letztem Takt Angabe der Taktzahl „94“

6. Libera me

Herangezogene Quellen:

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

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

Tempoangaben (Satzbezeichnungen):

- B(Tr I): „andante“; Cor I/II: „andante moderato“, wobei das „andante“ vermutl. nachträglich ergänzt worden ist
 - C(Trb): „Introd.“ (I/II), „Introd.^{ad}“ (III); Timp, Va, Vc: „Moderato“, Cb: ohne Angabe
 - D(Trb, S, T2): „Moderato“, T1: ohne Angabe
- NA übernimmt das „Moderato“ als vermutl. früheste Tempobezeichnung des Satzes; vgl. die von Manier geschriebenen Stimmen in C sowie die nachträgliche Ergänzung des „Andante“ in B(Cor I/II).

1	Vc I	C: Beischrift „Unis“
---	------	----------------------

8–11	Va II	C: ≪ T. 10.1–2, ≫ über T. 11; NA passt an Va I an			
9/10	Va I.1	C: ≪ erst ab Beginn T. 10	54	T, Cb	D(T1), C(Cb): <i>ff sempre</i> ; NA übernimmt das „sempre“ nicht, da in den sonstigen Stimmen nicht vorhanden
11		ED: Gliederungsbuchstabe „A“			
16	Va I.1	C: ≪ von T. 15 nur bis Ende T. 15	54	Org 1	ED: <i>f</i> ; NA übernimmt das <i>f</i> nicht mit Rücksicht auf das <i>ff sempre</i> des Vortaktes und die Dynamik <i>ff</i> in den anderen Stimmen in T. 54
17	Va I.2	C: ≫ beginnt bereits in T. 16 vor dem Taktstrich zu T. 17			
19–21	Vc	C: „cresc. - - - poco à poco cresc. _ _ _“, wobei in Vc I die Verlängerungsstriche nur bis T. 21.3 gehen	58–61	Trb	C(Trb I/II): T. 60 am rechten Seitenrand angehängt, ohne Bogen bei Trb II; D: Trb I/II ≫ nur T.60.1 bis Beginn T. 61, Trb III ≫ nur bis nach T. 60.2; Trb III: mit Haltebogen T. 60.2–61; NA folgt C und versucht eine Vereinheitlichung von Trb I–III
21	Bar, Org	ED: „cresc.“, kurz vor 2 (Bar) bzw. mit dem 3. Taktviertel (Org) beginnend; NA gleicht an die Platzierung des „cresc.“ T. 19–21 in Vc an			D: Haltebogen trotz Silbenwechsels
20		ED: Gliederungsbuchstabe „B“	58	S 1–2	C: nach Korrektur T. 58/59 zwei Pausentakte (Korrektur in T. 60 nicht mehr rekonstruierbar); NA folgt der ursprünglichen Version
24	Bar, Org	ED: ≪ bereits ab T. 23.1; NA passt an C(Va) an	58–60	Timp	ED: Beischrift <i>ff sempre</i> (B) bzw. <i>f sempre</i> (Org) zu Taktbeginn; NA verzichtet auf die Übernahme entsprechend den anderen Stimmen
26–34	Bar	D(S, T2): nur mit „Solo“ bezeichnetes Incipit; T. 26.2 mit <i>f</i> ; T. 27.2 S: Incipit ohne Punktierung; T. 31 T2: Incipit mit „rall.“ zwischen 1 und 2; T. 33 S: Incipit ohne Angabe „a tempo“; T. 33 T2: Incipit mit Angabe „tempo“	58	B, Org	C: ohne Punktierung
26	Bar, Org	ED: Beischrift „sempre“ zu Taktbeginn mit Bezug auf das vorhergehende <i>f</i> ; NA verzichtet auf die Übernahme entsprechend den anderen Stimmen	59	Trb II 2	ED: Die untere Stimme geht mit Halber Note <i>g</i> , Viertelnote <i>b</i> mit Haltebogen zur folgenden Halben Note <i>b</i> und Viertelnote <i>a</i> colla parte mit den Streicherstimmen. NA passt an den geänderten Verlauf der Streicherstimmen an.
29	Bar	ED: in zweiter Takthälfte <i>sempre f</i>	59	Org uS	C: T. 60 zu Beginn <i>p</i> gefolgt von ≪, in T. 61 ≫, <i>p</i> am Taktende; NA übernimmt diese Angaben nicht, da es sich um eine nachträgliche Ergänzung handelt
30–34	Bar	D(T1): T. 30.1 Incipit mit Viertelpause, Text T. 30.2–3 „se“ (mit Bogen), T. 30.3 „-cu-“; T. 33 T1: Incipit ohne Angabe „a tempo“			C: Halbe Note punktiert
31–33	Cb	C: „suivez“ bereits bei T. 30.4 und offenbar nachträglich von anderer Hand, mit Verlängerungsstrich T. 31.2–33.2	60/61	Timp	ED: Gliederungsbuchstabe „E“
33	Bar	ED: Beischrift „Tempo.“ statt „a tempo“	61	Va I 1	ED: <i>ff</i> ; nicht übernommen, da nicht in den anderen Chorstimmen
34	Va II	C: Haltebögen nach Zeilenwechsel nach T. 33 nicht wieder aufgenommen	62	B, Org	C(Trb, Va, Vc I), D: Gliederungsbuchstabe „C“
34	Org	ED: ≫ nach 1 bis vor T. 35.1; NA passt an die anderen Stimmen an	62	B 1	D: in T. 66 Trb III mit <i>f</i> ; Trb I–III ≫ nur in T. 68, zu Beginn von T. 69 <i>p</i>
35/36	Org	D(T): Incipit, nur oberste Stimme der Org, in T2 unbezeichnet	66		D(T1): mit Atemzeichen nach 2
35–37	Org	D(S): unbezeichnetes Incipit, Oberstimme der Org, aber eine Oktave tiefer im Bassschlüssel notiert	66–69	Trb	ED: Die untere Stimme geht mit Halber Note <i>f</i> , Viertelnote <i>as</i> mit Haltebogen zur folgenden Halben Note <i>as</i> und Viertelnote <i>g</i> colla parte mit den Streicherstimmen (vgl. Anmerkung zu T. 59)
37		C(Va, Vc); D: Gliederungsbuchstabe „A“	67	T	C: ohne ≫ in T. 68 und <i>p</i> in T. 69; NA folgt D
37	S	ED: ohne Atemzeichen nach 2; NA übernimmt das Atemzeichen aus D wegen des parallelen Atemzeichens in ED(A)	67	Org uS	D(T2): am Ende der ≫ zusätzlich „dim“
37	B	D(T1): Incipit ohne Haltebogen zu nicht notierter Folgenote			C: Va I.1 ≫ 2–4, <i>p</i> direkt hinter 4; Va I.2 ≫ 2–4, <i>p</i> doppelt zu Beginn T. 70; Va II.1 wie Va I.1; <i>p</i> direkt hinter 4; Va II.2 ≫ 2–4, <i>p</i> bei 4; Vc II ≫ 1–2 statt 2–4; Cb ≫ 2–4, <i>p</i> zu Beginn T. 70
37–39	Org uS	ED: im Bassschlüssel; T. 38.1 Halbe Note <i>d'</i> irrtümlicherweise als Ganze Note notiert	68/69	Tr	C: <i>p</i> wiederholt vor T. 70.1
38	Va I	C: Bogen von T. 37.1 nur bis T. 38.1, gefolgt von einem Bogen T. 38.1–2; NA fasst beide Bögen zu einem zusammen	69	T	C: Korrektur, urspr. Lesart nicht feststellbar; ≫ erst nach der Korrektur gezogen
39	T	D(T1): Atemzeichen nach 1	69	Vc I	ED: <i>p</i> erst zu Beginn T. 70
41, 43,			69	Cb 2–3	D: ≫ beginnt erst Ende T. 69 und reicht bis nach T. 70.2
45	S	D: jeweils Atemzeichen nach 1			ED: Gliederungsbuchstabe „F“
44	Va I.1	C: ohne Bogen 1–2	69/70	Org	C(Va II.1): Korrektur, urspr. Lesart nicht erkennbar
45	Va I.2	C: ohne ≪	70	B, Org	D(T1): <i>pp</i> statt <i>p</i>
46	S, T	D(S, T2): <i>f</i> ; T1: ohne <i>f</i> ; NA hält die von ED abweichende Angabe <i>mf</i> in C für die ursprüngliche Angabe und übernimmt diese für alle Stimmen	70	Va II 5	C: <i>p</i> wiederholt
46	A, B, Org 1	ED: <i>f</i> (s. vorhergehende Anmerkung)	70	Vc I 1	D: <i>p</i> wiederholt
46	Va I.2	C: ohne <i>mf</i>	71	A 3	C: Korrektur, urspr. Lesart nicht mehr erkennbar
47, 49	T	D(T1): jeweils Atemzeichen nach 1	73	Cb 3	C, D: teilweise unterschiedlicher Beginn und Länge des „cresc.“ in den Quellen und Stimmen. NA folgt mit einem Beginn ab T. 74.1 (T. 74.2 in Va) bis Ende T. 76 der Mehrzahl der Instrumentalstimmen und für die Vokalstimmen C(T1). C: Va I.1 T. 74–76 „cresc - - cres - - cen - - do _ _“; Va I.2 wie NA; Va II.1: T. 74–76 „cresc _ crescendo sempre _“; Va II.2: T. 74–76 „cresc. _ [„sempre“ vermutl. nachträglich ergänzt:] sempre cresc- cen- do _“; Vc I: T. 74–76 „crescendo sempre _“; Vc II T. 74–76 „cresc _ crescendo _“; Cb: T. 74 nach 1 bis 77.2 „cres- cen- do sempre crescendo“, T. 77.1 ohne <i>f</i> , die Verlängerungsstriche reichen bis zum <i>p</i> , „subito“ nach <i>p</i> nicht in NA übernommen, da nur in dieser Stimme; D: S+T T. 74 nach 2 bis 76 „cresc- cen- do _“; S+A T. 74 nach 2 bis 76.1 „cres- cen- do _“; T1 T. 74–77.1 „crescendo _ sempre cresc- cen- do _“, T. 77.1 ohne <i>f</i> und damit auch ohne folgende ≫, T. 77.2 <i>pp</i> statt <i>p</i> ; T2 T. 74 nach 2 bis Beginn T. 76 „cresc- cen- do“; ED(B): T. 74–76 „cres- cen- do.“; Org: T. 74 nach 1 „cresc.“, T. 75/76 durchgängige ≪ von Beginn T. 75 bis Ende T. 76
48	Org	ED: Beischrift „sempre“ zu Taktbeginn mit Bezug auf das vorhergehende <i>f</i> ; NA verzichtet auf die Übernahme entsprechend den anderen Stimmen	74–77	alle	ED: <i>mf</i> bei 1, ≫ 1–2, <i>p</i> bei 2; NA folgt den übrigen Instrumentalstimmen
50	Va 1–4	C(Va I.1): ohne Bogen			C(S, A): ≪ ab T. 78.1 bis Taktende, ≫ ab Beginn T. 79 bis T. 79.3, T. 80 (in A über Taktstrich T. 80/81) „sempre dolce“; T2: ≪ T. 78 zwischen 1 und 2 beginnend und bis über Taktstrich zu T. 79 reichend, ≫ T. 79 vor 1 beginnend und bis kurz nach 1 reichend; ED(B): ≪ T. 78 mit 1 beginnend und bis vor Taktstrich zu T. 79 reichend, ≫
50	T	D(T1): ≫ beginnt erst nach der 1. Halben Note; T2 ohne ≫	77	Org	
51	T	D(T1): ohne <i>p</i>			
51	Timp	C: Gliederungsbuchstabe „A“ zu Beginn eines Zeichens für 51 T. Pause (vgl. aber D mit Buchstaben „A“ in T. 37)	78–80	SATB	
52	Trb	C: Gliederungsbuchstabe „A“ am Ende eines Zeichens für 52 T. Pause (vgl. aber D mit Buchstaben „A“ in T. 37)			
52	Vc I	C: Korrektur, ursprüngliche Version Ganze Note <i>d</i> gestrichen; nicht in NA übernommen, da harmoniefremd			
53	B, Org	ED: Tempoangabe „Più mosso (♩ = 72)“; NA verzichtet entsprechend den anderen Stimmen auf die Tempoangabe			
53	Org	C(Trb, Timp; Va, Vc), D: Gliederungsbuchstabe „B“			
53	Org	ED: Pausentakt; C(Cb), D(T1): Orgelstimme als zweistimmiges (Cb) bzw. einstimmiges Incipit (T1) mit Dynamik <i>ff sempre</i> überliefert; NA folgt bezüglich der Noten C und übernimmt die Dynamik aus D			
54/55	Timp	C: nach Korrektur statt ≪ und ≫ in T. 55 ≪ nach dem <i>mf</i> in T. 54 und ≫ in T. 55; NA folgt der ursprünglichen Version	77	Org	
54	T	D(T2): über Takt (= Anfang der 2. S.) „43“ (s. auch T. 85 und 117). Die Angaben könnten evtl. als Hinweise an Kopisten für eine neue Seiteneinteilung bei einer Abschrift zu lesen sein.			
54	Vc I	C: Beischrift „Unis“			

		T. 79 kurz nach 1 beginnend und bis kurz vor 2 reichend; NA folgt C(T1) als älterer Stimme	105	B, Org	ED: <i>mf</i> bei 1; \rightrightarrows in B erst ab Zz 3+; NA übernimmt das <i>mf</i> nicht und gleicht die Position von \rightrightarrows an die anderen Stimmen an
78/79	Org	ED: \ll nach 1 bis Ende T. 78, \rightrightarrows nach 1 bis Ende T. 79; NA übernimmt diese Gabeln nicht	105	Va I.2 4	C: untere Note a ⁷
80	Timp	C: Gliederungsbuchstabe „C“ am Ende eines in T. 62 beginnenden Zeichens für 19 T. Pause	107–110	B	ED: Bogen T. 107.3–110.1; NA übernimmt diesen Bogen nicht
80	S	D: Ganze Note ohne Punktierung	107	S 3	D: Viertelnote ohne Punktierung
81	B, Org	ED: Gliederungsbuchstabe „G“	108	T	D: T1 „cresc.“ mit Verlängerungsstrichen bis Taktende; T2 ohne „cresc.“
81	B 1	ED: <i>p</i> ; nicht übernommen, da in keiner weiteren Stimme			
82/83	T	D(T2): ohne Bogen	109	B, Org	ED: „cresc.“ ab 1; NA hält diesen verschobenen Crescendoeinsatz für eine spätere Version (vgl. dagegen T. 108 T)
82/83	Vc II	C: mit Bogen			C: teilweise unterschiedlicher Beginn und Länge des „cresc.“ in den Stimmen. NA folgt der Platzierung in Va I.2. Va I.1 T. 108–109 „cresc. poco a poco“, T. 110–113 „sempre cresc.“; Va I.2 T. 108–110 „cresc. cendo poco à poco“, T. 111–113 „crescendo. sempre“; Va II.1 T. 108/109 „cresc. poco à poco“, T. 111/112 „crescendo“; Va II.2 T. 108/109 „cresc. poco à poco“, \ll nach T. 111.1 bis vor T. 112.4; Vc I T. 108–112 „crescendo poco a poco crescendo“, T. 113–115 „sempre crescendo“, wobei in T. 114 trotz des <i>f</i> (mit „sempre“) „crescendo“ steht, das bis Ende T. 115 verlängert wird; Vc II T. 108 „cresc. poco a poco“, T. 111–113 „crescendo sempre“; Cb T. 111–112.2 „cresc. poco a poco“
84	Timp	C: „sempre“ nach <i>pp</i> nachträglich und von anderer Hand	108–113	Va, Vc, Cb	
84	B, Org	ED: Tempoangabe „Moderato (♩ = 60)“ und <i>pp</i> bei letztem Taktviertel; NA verzichtet entsprechend den anderen Stimmen auf diese Angaben.			
84		C(Trb, Timp, Va, Vc), D: Gliederungsbuchstabe „D“; ED: Gliederungsbuchstabe „H“			
84	Vc II 3	C: <i>pp</i> ; „pizz.“ nachträglich hinzugefügt			
84	Cb	C: vor 3 ausgestrichene Beischrift, evtl. <i>pp</i> , ersetzt durch „mezz piano“			
85	S	C: Takt doppelt notiert, das zweite Mal mit dem Incipit für A (eine Oktave zu hoch)			
85–90	A, B	D(T1): Incipit; bis auf T. 85.1 (nur A) zweistimmig, wobei obere Stimme nachträglich mit Bleistift hinzugefügt wurde; T. 85.1 letzte Note des T bereits mit Incipitsilbe „lu-[ceat]“	109	Trb I/II	
85–90	B	D(T2): Incipit nicht durch die sonst angewandte Unterstreichung des Textes und die kleinere Größe der Noten als solches gekennzeichnet, sondern scheinbar Hauptstimme, eine Oktave zu hoch notiert; T. 85.1 fehlt die letzte Note von T, stattdessen 1. Note des Incipits	110	T	D(T1): mit Atemzeichen nach 1
		D(T1): links neben Takt (= Beginn einer neuen Zeile) mit Bleistift Ziffer „44“ (s. auch T. 54 und 117)	110–114	B	ED: Bogen T. 110.2–114.2; NA übernimmt diesen Bogen nicht
85	T	D(T2): Incipit nicht durch die sonst angewandte Unterstreichung des Textes und die kleinere Größe der Noten als solches gekennzeichnet, sondern scheinbar Hauptstimme, eine Oktave zu hoch notiert; T. 85.1 fehlt die letzte Note von T, stattdessen 1. Note des Incipits	110/111	Org	ED: Haltebogen T. 110, 3. Viertel uS–T. 111, 1. Viertel oS von a (uS) zu es ¹ (oS)
85/86	Va I.1	D(T1): links neben Takt (= Beginn einer neuen Zeile) mit Bleistift Ziffer „44“ (s. auch T. 54 und 117)	111/112	Trb	C(Trb I/II): ohne „poco cresc.“ in T. 111; Trb III: „cresc poco“ über T. 111/112; D: „cresc: poco a poco“ über T. 111/112; NA übernimmt die Angabe von B(Cor) für Tr und Trb
86/87	B, Org	C: \ll T. 85.4–86.2 nachträglich hinzugefügt	111, 113	A 2	D: Viertelnote ebenfalls punktiert
		ED: \ll nach 1 bis Ende T. 86, <i>mf</i> T. 87.1 (nur Org), \rightrightarrows nach 1 bis Ende T. 87; \ll und \rightrightarrows auch in D(T2), Incipit für B; NA übernimmt diese Angaben nicht	111/112	T	D(T2): \ll T. 111.2–112.3; vgl. dazu aber den Beginn des „cresc.“ in T. 108 (T1)
87	Va I.1	C: \rightrightarrows 1–4 nachträglich hinzugefügt	112	S, A	D: Bogen über die Textsilben „mo-ve-“
88	Timp	C: Beischrift <i>sempre pp</i> , wobei das „sempre“ möglicherweise später hinzugefügt ist	112/113	B, Org	ED: \ll Beginn T. 111 bis Ende T. 113; NA verzichtet auf die Übernahme der \ll ; vgl. dazu die Anmerkungen zu T. 108 (T) und T. 109 (B, Org)
89	Cb 1–2	C: Korrektur, urspr. eine Oktave tiefer notiert	112/113	Org oS	ED: taktübergreifender Haltebogen setzt in T. 112 an b an (anstatt an d ¹)
89–91	Trb III	D: drei Ganze Noten a mit Haltebögen anstatt der Ganzen Noten G-F-E; D: T. 90 ohne <i>mf</i> ; T. 91 mit <i>pp</i>			
90	Timp	C: \rightrightarrows statt T. 90 über gesamten T. 91; NA passt an übrige Stimmen an	113–115	Tr	B: statt \ll in T. 113 „cresc.“
90	Va I	C: Va I.2 ohne \rightrightarrows ; in Va I.1 \rightrightarrows 1–4 nachträglich hinzugefügt	113–115	Trb	C(Trb I/II): zwei \ll , T. 115–Ende T. 116 (über das <i>f</i> hinausreichend = Zeilenende) und offensichtlich ergänzt T. 114–Ende T. 115; D: ohne <i>mf</i> in T. 113, \ll erst ab T. 114
90	Va II.1	C: ohne \rightrightarrows	114	B 1	ED: <i>f</i> (wie auch in SAT); Halbe Note c ¹ statt d ¹
90	Cb	C: \rightrightarrows erst T. 90.3–91.1	114	Vc	C: Vc I <i>f sempre</i> bei 1 oberhalb des Taktes, unter dem gesamten Takt „crescendo“; Vc II „sempre“ bei 2
91	Org	D(T1): Incipit, nur oberste Stimme; Gliederungsbuchstabe „E“	114	Cb 1	C: <i>f</i> erst T. 115.1
92		C(Trb, Timp, Va, Vc II), D(Trb, S, A, T2): Gliederungsbuchstabe „E“	115	Trb	C(Trb, Timp, Va), D: Gliederungsbuchstabe „F“
92	T	D(T2): ohne „dolce“	115–117	B	ED: Bogen T. 115.3–117.1
92–94	B	ED: Bogen T. 92.1–94.3; NA übernimmt diesen Bogen nicht	115	Va	C: Va I:2 vermutlich nachträglich hinzugefügtes <i>f sempre</i> (zu Va II.1 s. folgende Anmerkung)
95	T	D(T1): mit Atemzeichen nach 1	115–122	Va II.1	Takte irrtümlicherweise nach Seitenwechsel ein zweites Mal geschrieben, dann ausgestrichen. In dieser ausgestrichenen Version steht in T. 115 <i>f sempre</i> .
95–98	B	ED: Bogen T. 95.2–98; NA übernimmt diesen Bogen nicht			D: ohne Bögen
96	S 2–3	B(Tr I): punktierte Viertelnote, Achtelnote			ED: <i>f sempre</i> ; nicht übernommen, da entweder nicht in anderen Stimmen oder dort nachträglich ergänzt (s. entsprechende Anmerkungen)
98/99	Trb	C(Trb I): ohne Haltebogen T. 99 zu T. 100; in T. 100 nach Zeilenwechsel Bogen aber übernommen; C(Trb III): \ll T. 98–99.1; \rightrightarrows T. 99.2–100.1; D: ohne \ll und \rightrightarrows	115/116	Trb II, III	C: <i>f sempre</i> von anderer Hand und vermutlich nachträglich hinzugefügt
		D: Bogen T. 99.2–100	115	Org	D(T2): im Takt zwischen 1 und 2 mit Bleistift „45“ (s. auch T. 54 und 85)
99/100	Trb III	ED: Gliederungsbuchstabe „J“	117–122	B	ED: Bogen T. 117.2–122
99	B, Org	ED: <i>p</i>	119/120	Trb III	C: ohne Bogen
99	B 3	ED: Bogen T. 99.3–102.2; NA übernimmt diesen Bogen nicht	120	Vc II 4	C: unterer Akkordton D
99–102	B	B: Bogen zu T.100 endet in T. 99 bereits vor dem Taktstrich	120/121	Tr I	B: statt der großen \rightrightarrows „dim.“ bereits Ende T. 119 und \rightrightarrows in T. 121
100	Cor I	D: Takte (= 2 Zeilen) im Manuskript Version aufgeklebt. Es handelt sich dabei lediglich um eine Platzkorrektur, da die überklebte Version wesentlich lockerer geschrieben war (1. Zeile: T. 102–104, 2. Zeile T. 105–108). Inhaltlich bestehen keine prinzipiellen Differenzen (s. Anmerkung zu T. 104/105 A).	120/121	Trb	C, D: statt \rightrightarrows T. 120/121 „Dimin“ oder „Dim.“ in T. 120 und \rightrightarrows über T. 121
102–112	A	D(T1): Atemzeichen nach 1	121	T	D(T2): \rightrightarrows über ganzen Takt
103	T	ED: Bogen	122	Trb I/II	C: ohne <i>p</i>
103	B 2–4	C(Trb I/II): \ll T. 104–105, \rightrightarrows T. 105–106.2; Trb III: \ll T. 104–105.2, \rightrightarrows T. 105.2 bis über Taktende (= Zeilenende) hinausreichend	122	Vc II	C: „sempre“ nach <i>p</i> vermutlich von anderer Hand
104–106	Trb	D: auf aufgeklebter Version (s. dazu obige Anmerkung zu T. 102–112) ein Bogen T. 104–105.2; NA folgt der in dieser Hinsicht eindeutigen überklebten Version	122	Cb	C: \rightrightarrows 1–4 nachträglich hinzugefügt, <i>p</i> erst bei T. 123.1
104/105	A	C: \ll erst ab vor T. 104.4 bis vor T. 105.1, \rightrightarrows erst ab vor T. 105.4 bis vor T. 106.1	122–124	Org	ED: zu Beginn T. 122 „dim.“, gefolgt von \rightrightarrows T. 122.2–123.4, <i>p</i> erst zu Beginn T. 124; NA übernimmt das „dim.“ und \ll nicht und gleicht die Platzierung des <i>p</i> an die anderen Stimmen an

123	Va II.2	C: ohne <i>p</i>	7	S	A: Beischrift <i>sempre p</i> oberhalb des Systems gestrichen
123/124	Vc	C: Vc I T. 124 <i>p sempre</i> ; Vc II T. 123 „ <i>sempre</i> “ bei <i>p</i> ; NA übernimmt diese Angaben nicht, da sie nur in diesen Stimmen stehen	8	Va II	C(Va II.1): ohne Augmentationspunkt
124–131	Bar	D(S, A, T): Stimmenincipit bis T. 131.1 (S, A, T2), Bezeichnung „Solo“ in T. 124.1; ohne <i>p dolce</i> in T. 124.1; T. 125.2 (S) mit (sinnlosem) Bogen zu Folgetakt, nach Zeilenwechsel nicht wieder aufgenommen; T. 128.1–2 (A) ohne Bogen; T. 130.2–131.1 (A) ohne Haltebogen; Incipit nur bis T. 130 (T1)	11, 13	Org oS 1	A, B(Cor, Arpa): Gliederungsbuchstabe „A“ A: punktierte Halbe Note <i>g</i> ¹ mit Bleistift nachträglich hinzugefügt
124	Bar	<i>p dolce</i> nur in ED, nicht in den Stimmenincipits in D	11, 13	Org oS 2, 8 und 10	A: Korrektur, urspr. jeweils <i>a</i> ¹
124–126	Bar	ED: Bogen T. 124.1–126.3; in NA nicht übernommen	13/14	Cb	A: T. 13.1 Korrektur, frühere Lesart nicht erkenntlich; Verdopplung der Töne in der Unteroktave mit Bleistift gestrichen, dabei „unis.“ in T. 14.2 versehentlich stehen geblieben; C: spätere Version (ohne „unis.“)
127	Cb 4	<i>p sempre</i> von anderer Hand und vermutlich nachträglich hinzugefügt	15	S	A: Beischrift oberhalb des Systems vollständig getilgt und damit nicht entzifferbar
127	Bar	D(T1): Incipit mit Atemzeichen nach 1	16, 18, 20	Org uS	A: Verdopplungen in der Unteroktave nachträglich ausgekratzt
130–132	Org uS	ED: Stichfehler beim Orgelpunkt <i>d</i> , T. 130 Haltebogen von der Ganzen Note zur Viertelnote <i>d</i> auf der letzten Zählzeit, T. 131 ohne Ganze Note <i>d</i> und ohne Haltebogen zu T. 132 (C(Va I.1): unterer Akkordton <i>g</i> ; Va I.2: durch Überschreiben korrigiert)	16/17	Vc I	A, C: Bogen <i>g-gis</i> nachträglich getilgt
131	Va I 2	D: <i>p pp</i> , wobei <i>p</i> und <i>pp</i> in unterschiedlicher Schrift notiert sind; evtl. wurde das <i>p</i> nachträglich hinzugefügt	17–21		A: oben auf der Seite die beschriebenen zweiten und dritten Notensysteme mit Tinte ausgestrichen
131	S	D(T2): ohne <i>pp</i>	17		A: Gliederungsbuchstabe „B“ zwei Mal vermerkt, einmal mit rotbraunem Stift oben auf der Seite über den in der vorherigen Anmerkung beschriebenen gestrichenen Systemen, das zweite Mal mit rotem Stift über den Streichern; B(Cor, Arpa): Gliederungsbuchstabe „E“
131	T	D(T2): noch ohne Stimmteilung, nur Ganze Note <i>a</i> vorhanden	17	Va I	A: trotz andauernder Colla-parte-Führung mit Va solo mittels Devise isolierte punktierte Halbe Note <i>fis</i> ¹ notiert
132	T	D: Pausentakt mit Fermate	19/20	B II	D(B II.1/2): Incipit Sopran wohl im Bassschlüssel zu lesen (in B II.1 trotz Violinschlüssel), dann aber eine Oktave zu tief notiert
136	Trb	D(T1): nach T. 136 zusätzlicher Pausentakt mit Fermate	20	Va II	C(Va II.1): ohne Augmentationspunkt
136	T		21–25, 28	Org	A: nicht mehr eindeutig entzifferbare Korrekturen. Sichtbar sind diese in uS, vermutlich gab es aber auch Eingriffe in oS. Diese Korrekturen führten zu Unstimmigkeiten wie Tonverdopplungen und rhythm. Fehlern. NA korrigiert diese Unstimmigkeiten wie folgt: T. 22 oS Verzicht auf die in der unteren Stimme auf dem dritten Taktviertel notierte Viertelnote <i>a</i> (Verdopplung und rhythm. Fehler), T. 23 Verzicht auf die in oS zu Taktbeginn notierte punkt. Halbe Note <i>gis</i> (Verdopplung).
7. In paradisum					
Herangezogene Quellen:					
- A: Cor I/II (nachträgliche Hinzufügung auf System zwischen Cb und Fg), Arpa, SATB, Va solo, Va I, Va II, Vc I, Vc II, Cb (nachträgliche Hinzufügung auf System unter der Orgel, zahlreiche Korrekturen), Org					
Nicht berücksichtigt werden die offensichtlich sehr spät hinzugefügten VI (oberstes System der Partitur) und Fg (unterstes System).					
- B: Cor I/II, Arpa, A					
- C: Arpa, Va solo/Va I, Va I.1, Va I.2 (mit Va solo, mit Bleistift im selben System im Violinschlüssel hinzugefügt), Va II.1, Va II.2, Vc I, Vc II, Cb					
- D: A, B I, B II.1, B II.2. Nicht berücksichtigt: VI, Fg					
C(Arpa): Die Stimme enthält mit Bleistift zahlreiche Pedalisierungsangaben für die Aufführung, die hier nicht berücksichtigt werden.					
A(Cb): Da Cb in A zwar nachträglich, aber wie die Reihenfolge zeigt, noch vor Cor eingefügt worden ist, übernimmt NA auch diese Stimme.					
Colla-parte-Notation in A:					
Va I (= Va solo): 2–28, 43–61					
Colla-parte-Notation in C(Va solo/Va I, Va I.2/Va solo):					
Va I (= Va solo): 1–28, 41 bzw. 43–61.					
Tempoangaben:					
- A: „Andante moderato“					
- B: ohne Angabe (A); „Andante moderato“ (Arpa, Cor)					
- C: ohne Angabe					
- D: ohne Angabe (A); „Andantino“ (B I/II)					
1	Va solo	A: „con sordina“; C(Va solo/Va I): „Con sordini“, korrigiert in „Con sordina“	29	Str	C: ohne dynamische Angaben
1	Va, Vc	A: „con sordini“	29–33	Va II	A: Doppelgriffakkorde, wobei der obere Ton <i>a</i> ¹ nachträglich hinzugefügt worden ist; C: ursprüngliche Version
1	Va	C(Va I.1): „Con sordina“; Va I.2: „Con sordina“, korrigiert in „Con sordini“; Va II.1, Va II.2: „Con sordini“	29–35	Vc I	C: identische Doppelgriffe der Übersicht wegen mittels Bleistift mit 1–7 nummeriert
1–14	Va II	A: Doppelgriffakkorde, wobei der obere Ton <i>a</i> ¹ nachträglich hinzugefügt worden ist (Korrekturspuren in den Takten 1, 2 und 4); C: ursprüngliche Version	29–32	Vc II	A: wie Anmerkung T. 1–14
1	Vc	C(Vc I): „Con sordini“, ohne Beischrift „div.“; Vc II: „Con sordini“	29–35	Org uS	A: im Bassschlüssel notiert
1–16	Vc I	C: identische Akkorde der Übersicht wegen mittels Bleistift mit 1–16 nummeriert	31/32	Vc II	C: Bogen zu T. 32 nach Zeilenwechsel in T. 32.1 neu angesetzt
1–14	Vc II	A: Bögen ursprünglich T. 1.2–2.3 sowie entsprechend für die T. 3/4, 5/6, 7/8, 9/10, 11/12 und 13/14, dann in Bögen T. 1.2–3, 2.1–3 und entsprechend für die T. 3–14 geändert; C: ursprüngliche Version	30–35	Cb	A: Angabe „divisi“ in T. 30 sowie die Verdopplung der Töne in der Unteroktave mit Bleistift gestrichen; C: spätere Version und ohne <i>pp</i> in T. 30
1–2, 5–6	Cb	A: Angabe „div.“ in T. 1 sowie die Verdopplung der Töne in der Unteroktave mit Bleistift gestrichen; C: spätere Version	33	Org uS	A: singulärer Bogen bei 2–3 der unteren Stimme
1–14	Org uS	A: im Bassschlüssel notiert	34	Vc II	A, B(Cor, Arpa): Gliederungsbuchstabe „D“
3	S	A: <i>p</i> vor „dolce“ später mit Bleistift und Tinte hinzugefügt (dickere Schrift); NA übernimmt das <i>p</i> als Ergänzung aufgrund des Anfangspianos in den Streichern sowie dem Vermerk <i>sempre p</i> in T. 7 und <i>p sempre</i> in T. 10	34	Vc II	A: Bogen in T. 33 angesetzt, nach Seitenwechsel in T. 34 nicht aufgenommen; Bogen in C vorhanden
			35–40	Va I	A: Korrekturen mit Tinte, die von NA nicht übernommene neue Version lautet: T. 35 Doppelgriff punkt. Halbe <i>d</i> ¹ / <i>a</i> ¹ , T. 36 Halbe <i>h</i> ¹ , T. 37 Doppelgriff Halbe <i>d</i> ¹ / <i>a</i> ¹ , T. 38 punkt. Halbe <i>eis</i> ¹ nicht ausgestrichen, aber zusätzlich punkt. Halbe <i>h</i> ¹ , T. 39 Doppelgriff Halbe <i>d</i> ¹ / <i>a</i> ¹ , T. 40 punkt. Halbe <i>fis</i> ¹ nicht ausgestrichen, aber zusätzlich Viertelnoten <i>a</i> ¹ - <i>h</i> ¹ - <i>c</i> ² (= in Va solo gestrichene Noten); C: ursprüngliche Version

35–40	Va II	A: Korrekturen mit Tinte, die von NA nicht übernommene neue Version lautet: T. 35 Halbe <i>fis</i> ¹ , T. 36 Ganze Note <i>cis</i> ¹ , T. 37 Halbe <i>fis</i> ¹ , T. 38 punkt. Halbe <i>eis</i> ¹ nicht ausgestrichen, aber zusätzlich Halbe <i>cis</i> ¹ , T. 39 Halbe <i>fis</i> ¹ mit Haltebogen zu Folgetakt, T. 40 mehrere Korrekturschichten, letztlich gemeint ist eine an den Vortakt angebundene punkt. Halbe Note <i>fis</i> ¹ ; C: ursprüngliche Version	51	Va I	C (Va 1.1): Beischrift „div.“ vermutlich nachträglich ergänzt
			52		A, B (Arpa, Cor): Gliederungsbuchstabe „F“
			52	A, B	D (A, B II): ohne <i>pp</i>
			53	Org uS	A: bei 3 der unteren Stimme nicht mehr erkennliche Korrektur
			54	B 3	D (B II): untere Stimme <i>H</i> statt <i>As</i>
			55	Arpa oS 6	A: nachträglich eine Oktave tiefer notiert und Korrektur wieder getilgt
35/36, 37/38	Vc II	C: Bögen T. 35.2–36.3 und T. 35.3–36.1, für T. 37/38 entsprechend	56	Va solo, Va I	C (Va solo/Va I): beide Halbe Noten ohne Augmentationspunkte
36	Vc I	A: Korrektur in punktierte Halbe Note <i>eis</i> ; C: ursprüngliche Version	57	B	D (B II.2): ursprüngl. <i>pp</i> , ein <i>p</i> nachträglich ergänzt
36	Vc II	C: ursprünglich wohl fehlerhafte Version getilgt, aber noch lesbar, 3 Viertelnoten <i>d</i> ¹ - <i>h</i> - <i>a</i>	59–61	Arpa uS 1	B: jeweils ohne <i>fis</i> im Akkord; NA folgt A und C , wobei in T. 61 in C das <i>d</i> zum nach oben gehalsten Akkord gehört
36–46	Cb	vermutl. unterschiedliche Korrekturschichten in A , wobei C teilweise die frühere Lesart wiedergibt; A: T. 36 Korrektur in Ganztaktpause, NA übernimmt die noch lesbare ursprüngliche Version (die auch mit C übereinstimmt); T. 37 Verdopplung in der Unteroktave mit Bleistift gestrichen (C: Ganztaktpause); T. 38 Korrektur in Ganztaktpause, NA übernimmt die noch lesbare ursprüngliche Version (die auch mit C übereinstimmt); T. 39/40 A = C ; T. 41 Korrektur in Ganztaktpause, NA übernimmt die noch lesbare ursprüngliche Version (die auch mit C übereinstimmt)	59	SATB	A, B (A): Text „[requi-Jem !“
			60	Org uS	A: bei 1 der unteren Stimme nicht mehr erkennliche Korrektur, evtl. Halsung geändert
			61	Va solo, Va I	C (Va solo/Va I, Va I.1): ohne Fermate; Va I.2: beide Halbe Noten ohne Augmentationspunkte
			61	Va II	C (Va II.2): nach Zeilenwechsel Haltebogen nicht wieder aufgenommen
			61	Cb	C: ohne Fermate
38	S	A: ≪ 1 bis zur Hälfte des Abstands zur nächsten Note, ≫ 2 bis nach 3 vermutlich nachträglich ergänzt			
38	Vc I	A: Doppelgriff <i>cis</i> ¹ / <i>h</i> ¹ nicht gestrichen, aber zusätzlich Halbe <i>eis</i> ¹ notiert;			
39–41	Va solo	A: Takte ohne weitere Korrektur ausgestrichen; C: enthält die ausgestrichenen Takte			
40	Arpa oS 1, 5, 9	B: jeweils Sechzehntelpausen, offensichtlich spätere Version; A, C: frühere Version			
40	Vc I	A: mehrere Korrekturschichten, letztlich gemeint ist eine punkt. Halbe Note <i>d</i> ¹ ; C: ursprüngliche Version			
41–46	Cb	A: nach Korrektur jeweils Ganztaktpausen, frühere Version noch lesbar (s. dazu Quelle C), so auch die in C in T. 41/42 fehlenden jeweiligen Ganztaktbögen; C: enthält hier die in A getilgte Version sowie statt des „cres.“ in T. 43 und der ≪ in T. 44 eine durchgängige ≪ T. 43 nach 1 bis T. 44.3 und das <i>f</i> zu Beginn von T. 45			
43–47	Va solo, Va I	C: statt „cres.“ in T. 43 ≪ T. 43–44; ≫ in T. 46 beginnt bereits in T. 45 nach der Note (Exemplar Va I.2 + Va solo erst in T. 46); ohne <i>pp</i> in T. 47; die dyn. Angaben scheinen in Va I.1 original und in den übrigen Stimmen ergänzt zu sein			
43–47	Va II	C: statt „cres.“ in T. 43 ≪ T. 43–44 (in Va II.1 Beginn nach T. 43.1); ≫ in T. 46 beginnt bereits in T. 45 mit der Note; ohne <i>pp</i> in T. 47; die dyn. Angaben scheinen in Va II.2 original und in Va II.1 ergänzt zu sein			
43–47	Vc	C: Vc I ohne dynamische Angaben; Vc II: dynamische Angaben nachträglich ergänzt, statt „cres.“ in T. 43 ≪ T. 43 nach 1 bis Ende T. 44, ≫ bereits ab T. 45 nach 2			
43/44	Org uS	A: T. 43–44.1 untere Oktave ausgestrichen			
44/45	Cor	A: T. 45 <i>mf</i> , wobei das „mezzo“ nachträglich gestrichen wurde, B: T. 45 <i>f</i> , mit Bögen T. 44/45			
44–47	Arpa	A, B: ≪ T. 44 bis 10. (A) bzw. bis 8. Sechzehntel (B); ≫ T. 46 2.–9. (A) bzw. 4.–10. Sechzehntel (B); C: ohne dynamische Angaben			
45		A, B (Arpa): Gliederungsbuchstabe „E“			
46–49	Cor	A: ≫ nach T. 46.1 beginnend, <i>pp</i> bereits Ende T. 46 <i>pp</i> ; B: mit Bogen T. 46–49.1			
47	SATB	B: ohne <i>pp</i> ; D (A): ohne <i>pp</i>			
47/48	T	A: taktübergreifende Haltebögen; wegen Silbenwechsels nicht in NA übernommen			
47/48	Cb	A: Beischrift „divis:“ und Halbe Noten <i>a</i> (T. 47) bzw. <i>g</i> (T. 48) samt Bindebogen mit Bleistift ergänzt; C: ohne <i>p</i> T. 47 und ohne Haltebogen T. 47/48			
48	A, T	A: Spuren einer getilgten früheren Version, nicht lesbar bis auf jeweils zwei Achtelnoten am Taktende (A: <i>e</i> ¹ - <i>d</i> ¹ , T: <i>cis</i> ¹ - <i>a</i>)			
49–60	Cb	A: T. 49/50 vollständig gestrichen, T. 51/52 untere Oktave wohl zuerst eindeutig gestrichen, evtl. später obere Oktave undeutlich ausgestrichen, T. 53 ohne Streichung, T. 54–56 obere Oktave gestrichen (mit Ausnahme der nach oben weisenden Notenhäse von T. 56.1, 57.1 und 58.1), T. 59.1 „unies“ gestrichen, T. 59.2 und 3 gestrichen (in C noch zu sehen) und durch Viertelpausen ersetzt; C: T. 49–58 nur obere Oktave, T. 49 ohne „div.“, T. 56.1, 57.1 und 58.1 nur einfach gehalst, T. 59.2 und 3 gestrichen			
50	Arpa uS 2	A: urspr. Doppelhalsung nach oben getilgt; C: mit Doppelhalsung			
50	Org uS	A: bei 1 der unteren Stimme nicht mehr erkennliche Korrektur			