Camille

SAINT-SAËNS

Messe de Requiem

op. 54

Soli (SATB), Chor (SATB) und Orchester
soli (SATB), choir (SATB), and orchestra
solistes (SATB), chœur (SATB) et orchestre

ad libitum:
reduzierte Orchesterbesetzung
reduced orchestra
orchestre à effectif réduit

herausgegeben von / edited by / éditée par
Fritz Näf

Partitur / Full score / Partition de direction

Carus 27.317

Besetzung / Scoring / Effectif

originale Besetzung

Trombone I–IV (dans la tribune du Grand Orgue)

Grand Orgue

Flûtes I, II
Flûtes III, IV
Hautbois I, II
Cors anglais I, II
Bassons I, II
Bassons III, IV
Cors I, II en Fa
Cors III, IV en Mi♭

Harpes I–IV

Soprano solo
Contralto solo
Ténor solo
Basse solo

Chœur:
- Sopranos
- Contraltos
- Ténors
- Basses

Orgue d'accompagnement

Violons I, II
Altos
Violoncelles
Contrebasses

reduzierte Besetzung

Trombone (dans la tribune du Grand Orgue)

Orgue

Flûte I
Flûte III
Hautbois I, II
Cors anglais I, II
Basson I
Basson III
Cor I en Fa
Cor III en Mi♭

Harpes I, III

Soprano solo
Contralto solo
Ténor solo
Basse solo

Chœur:
- Sopranos
- Contraltos
- Ténors
- Basses

Violons I, II
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erhältlich:
Partitur (Carus 27.317), Klavierauszug (Carus 27.317/03), Chorpartitur (Carus 27.317/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 27.317/19).
Das Orchestermaterial ist auch für eine Aufführung mit reduzierter Orchesterbesetzung verwendbar.

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 27.317), vocal score (Carus 27.317/03), choral score (Carus 27.317/05), complete orchestral material (Carus 27.317/19).
The orchestral material can also be used for a performance with reduced orchestra.

Le matériel suivant est disponible :
partition de direction (Carus 27.317), réduction piano-chant (Carus 27.317/03), partition de chœur (Carus 27.317/05), parties instrumentales (Carus 27.317/19). Le matériel d'orchestre est également adapté à la version pour orchestre à effectif réduit.

Inhalt

Vorwort IV
Foreword VII
Avant-propos IX

Einrichtung der reduzierten Orchesterbesetzung / Setting up the reduced orchestration / Réagencement des voix dans la version réduite XI

1. Requiem – Kyrie (Soli et Chœur) 1

2. Dies irae (Soli et Chœur) 15

3. Rex tremendae (Chœur) 29

4. Oro supplex (Soli et Chœur) 47

5. Hostias (Offertoire) (Chœur) 57

6. Sanctus (Chœur) 63

7. Benedictus (Soli et Chœur) 67

8. Agnus Dei (Soli et Chœur) 76

Kritischer Bericht 95

Vorwort

Camille Saint-Saëns wurde am 9. Oktober 1835 in Paris geboren. Das familiäre Umfeld förderte die Begabungen des Jungen, die sich nicht nur auf die Musik beschränkten; an alten Sprachen und Naturwissenschaften war er nicht minder interessiert.[1] In der Pariser Gesellschaft reüssierte der Knabe mit seiner aufsehenerregenden Virtuosität im Klavierspiel und seinen frühen Kompositionsversuchen. Ab 1848 erhielt er Unterricht von den bedeutendsten Repräsentanten des *Conservatoire de Paris*. Camille Stamaty (Klavier), François Benoist (Orgel) und Jacques Fromental Halévy (Komposition) nahmen sich als Lehrer seines Talents an. Bereits mit 18 Jahren bekleidete Saint-Saëns das Amt des Organisten an der *Église Saint-Merri*, wo u. a. die *Messe* op. 4 entstand, und von 1858 bis 1877 wirkte er in gleicher Eigenschaft an der *Église de la Madeleine*. Außerdem war er ab 1861 als Klavierlehrer an der angesehenen *École Niedermeier* tätig. In dieser Zeit entstanden zahlreiche Werke, darunter die ersten beiden Sinfonien, mehrere Konzerte für Soloinstrument und Orchester, einiges an Kammermusik, eine Fülle von Sololiedern – teils mit Orchester-, teils mit Klavierbegleitung – und weitere geistliche und weltliche Vokalkompositionen.

Ein kriegerisches Ereignis sollte im Wirken Saint-Saëns' weitreichende Folgen haben: Die Niederlage Frankreichs im Krieg mit Deutschland 1870/71 führte unter der Bevölkerung nicht, wie man hätte erwarten können, zu nationaler Resignation, sondern verstärkte noch den schier überbordenden Patriotismus. Saint-Saëns wurde zum Fürsprecher einer *Ars gallica* und Mitbegründer der *Société Nationale de Musique*, die auch institutionell die Förderung zeitgenössischer französischer Musik, vor allem der Sinfonik, sichern wollte. Diese mit Vehemenz betriebene Meinungsführerschaft resultierte in heftigen Auseinandersetzungen mit den konservativen Musikkreisen in Frankreich. Die Phase bis kurz nach der Jahrhundertwende, mit zahlreichen Tourneen und Erholungsaufenthalten, war kompositorisch bei Saint-Saëns vor allem von der Hinwendung zur Oper bestimmt. Seine Erfolge im Ausland brachten zunehmend auch mehr Anerkennung in der Heimat: Um 1900 gehörte er zu den unbestritten wichtigsten französischen Komponisten seiner Generation. Dies bezeugen auch die ihm in großer Fülle zugedachten nationalen und internationalen Ehrungen und Auszeichnungen.

Sein letzter, von krankheitsbedingten Einschränkungen geprägter Lebensabschnitt war überschattet von einer immer stärkeren Geringschätzung seines musikalischen Wirkens in Frankreich. Während er sich im Ausland, vor allem in England, aber auch in Amerika und sogar in Asien eines ungebrochenen Ansehens erfreute, wurde er in der Heimat, bedingt durch das Auftreten einer neuen musikalischen Avantgarde, zunehmend als rückwärtsgewandt wahrgenommen. Er starb am 16. Dezember 1921 in Algier.

Zeit seines Lebens zeigte sich Saint-Saëns als Tonsetzer, der, wie viele Vertreter dieser Ära des Umbruchs, offen war für verschiedenste musikalische Strömungen, seien sie alt oder neu, landestypischen oder anderen Ursprungs. So sucht man vergeblich nach einer durchgehenden Stilistik. Dies und die Tatsache, dass Saint-Saëns der französischen Musik in unterschiedlichen Lebensaltern unterschiedlich akzeptierte Impulse gab, führte dazu, dass aus seinem umfangreichen Œuvre nur einige Werke dauerhaft rezipiert wurden. Dazu zählen u. a. die *3. Sinfonie* (*Orgelsinfonie),* das *Cellokonzert Nr. 1,* der *Danse macabre,* die musikalische Suite *Le carnaval des animaux,* die Oper *Samson et Dalila* und das *Oratorio de Noël.*

Saint-Saëns' Sakralkompositionen

Während man also im 19. Jahrhundert von einer konsequenten, auch experimentierfreudigen Weiterentwicklung der aus der Klassik überkommenen Standards im Bereich der Instrumentalmusik sprechen kann, muss man die Kirchenmusik dieser Zeit als ausgesprochen restaurativ und rückwärtsgewandt bezeichnen. Das Korsett der Liturgie als funktional vorherrschendes Element, verbunden mit einer idealisierten, angeblich die Zeiten überdauernden Vorstellung von „richtiger" Gottesdienstmusik (klassische Vokalpolyphonie im Palestrina-Stil und Caecilianismus) ließ wenig Spielraum für Neues. Unter diesem Aspekt sind auch die Sakralkompositionen Saint-Saëns' zu beurteilen; deshalb gilt die oben geschilderte Offenheit gegenüber unterschiedlichsten Einflüssen hier nur eingeschränkt. Das 1885 komponierte *Oratorio de Noël*[2] ist sein einziges Opus aus dem Bereich der geistlichen Musik, das heutzutage mit nennenswerten Aufführungszahlen aufwarten kann. Daneben schuf er einige wenige Kirchenwerke in französischer Sprache und etwas mehr als 35 Kompositionen mit lateinischem Text. Es handelt sich vorwiegend um Psalm- und Hymnusvertonungen – Musik also, die in ihrer Verwendung liturgisch gebunden ist.[3] Eine erste größere Gruppe erschien in zeitlich dichter Abfolge zwischen 1856 und 1860. Für die Folgejahre sind zwischen den Kompositionen größere Abstände zu konstatieren. 1914 und 1916 schließlich, im Alter von rund 80 Jahren, vollzog Saint-Saëns noch einmal eine Hinwendung zu motettisch geformten Sakralkompositionen (op. 145–149). Dass er sich dabei vorwiegend im kodifizierten Rahmen der gottesdienstlichen Liturgie bewegt, beruht einerseits auf der Tatsache, dass ein Großteil seiner geistlichen Werke als „Pflicht- oder Gelegenheitsarbeiten"[4] entstanden sind, andererseits auf seiner weitgehenden Bejahung des Historismus als eines der Postulate der französischen kirchenmusikalischen Reformbewegung. „Seine Motetten zeigen, dass Saint-Saëns die Funktionsgebundenheit der liturgischen Musik und damit verbunden den Status der Musik als Dienerin der Liturgie zutiefst guthieß."[5]

Grenzach-Wyhlen, September 2016 Dieter Zeh

---

1 Ausführlich schildert Michael Stegemann dessen lebenslange, universale Leistungen auf den Gebieten der Dichtkunst, Philosophie, Archäologie und Ethnologie; in: Michael Stegemann, *Camille Saint-Saëns*, Reinbek 1988, bes. S. 7 und 15.

2 Siehe Notenedition Carus 40.455.

3 Für Chor und Orgel bei Carus erhältlich: *Ave verum* und *Tantum ergo* (CV 9.122), *Ave Maria* (CV 70.324/30), *Laudate Dominum* (CV 3.034/80), *Panis angelicus* (in: CV 70.324/40) und *Veni creator spiritus* (CV 9.604).

4 Peter Jost, Artikel „Camille Saint-Saëns", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 14, Kassel und Stuttgart ²2005, Sp. 817.

5 Ursula Mikliss, *Die liturgische Musik von Camille Saint-Saëns*, Dissertation, Hamburg 1993, S. 150.

Die „Messe de Requiem“ (1878)

In Teilen ganz anders stellt sich die Situation für die hier vorgelegte *Messe de Requiem* dar. Saint-Saëns löst sich in diesem Werk von den rigiden Einschränkungen, so dass Michael Stegemann ihr „Ernst und […] Tiefe des Ausdrucks“ attestieren kann, die er „in seinen anderen *œuvres sacrées* eher vermeidet.“[6]

Die Entstehungsgeschichte der Komposition ist gut dokumentiert: Im Frühjahr 1877 verließ Camille Saint-Saëns nach zwei Jahrzehnten die Position des Organisten an der *Église Sainte Madeleine* in Paris; einerseits, weil er von seinen Vorgesetzten wegen seines gewagten Spieles gerügt wurde – die reichen Kirchgänger in der *Sainte Madeleine* waren oft in der Opéra comique zu Besuch und erwarteten, dass sich Saint-Saëns ihren Hörgewohnheiten anpassen würde – und andererseits, weil er sicher war, seinen Lebensunterhalt künftig auch ohne diese Anstellung, als Interpret und Komponist, verdienen zu können. Seine Freiheit nutzte er für Konzertreisen. Als er Ende Mai 1877 von einer Tournee zurückkam, erfuhr er, dass sein Freund und Mäzen Albert Libon gestorben war. Libon, Direktor der Pariser Post und häufiger Gast bei Saint-Saëns' musikalischen Soireen, war wohlhabend und vermachte Saint-Saëns in seinem Testament 100.000 Francs. Das Geld sollte ihm ermöglichen, sich ganz dem Komponieren zu widmen. Die Erbschaft war aber an die Bedingung geknüpft, dass er zum ersten Jahrestag von Libons Tod ein Requiem komponieren sollte (diese Bedingung wurde etwas später allerdings wieder zurückgenommen). Aus Dankbarkeit seinem Freund gegenüber zog Camille Saint-Saëns sich dennoch im April 1878 in ein Hotel in Bern in der Schweiz zurück und komponierte in nur acht Tagen das *Requiem* op. 54. An seinen Verleger schrieb er: „Keine Angst, das Requiem wird sehr kurz; ich arbeite nicht nur hart, sondern ununterbrochen“.[7] Am Morgen des 22. Mai, ein Jahr und zwei Tage nach dem Tode von Albert Libon, dirigierte er das Requiem zum ersten Mal im Gottesdienst in der *Église Saint-Sulpice* in Paris. Organist der Aufführung war Charles Widor.

Während der vergangenen Jahrhunderte entstanden die verschiedensten Requiem-Kompositionen, sei es in Bezug auf die Wahl des vertonten Textes oder v. a. in Bezug auf die ganz unterschiedliche Darstellung von Klang und Stil. Man kann sagen, dass Camille Saint-Saëns' Requiem eine Mittelstellung zwischen dem „apokalyptischen Trauern eines Berlioz“ und dem „reflektierenden Trost eines Fauré“[8] einnimmt. Mit einer individuellen Tonsprache verleiht er dem liturgischen Text auf seine Art Ausdruck und verwendet, im Gegensatz etwa zur *Messe* op. 4,[9] in diesem Werk keine Historismen. Kennzeichnend für das Requiem ist vielmehr die Zurückhaltung in der Wahl der musikalischen Ausdrucksmittel, wobei der Komponist bei der Instrumentierung aus dem Vollen schöpft. Ohne, dass Persönliches oder gar Autobiographisches erkennbar in die Komposition eingeflossen wären, wird durch den engen Textbezug deutlich, dass sich Saint-Saëns mit den Fragen der Liturgie intensiv auseinandergesetzt hat.[10] „Dieses zu Unrecht vernachlässigte Requiem ist vielleicht das einfallsreichste, feinfühligste und vollkommenste Werk des Komponisten, der hier, mehr als je zuvor, eine klassische Ausgewogenheit zwischen Form und Ausdruck, Innovation und Tradition, anspruchsvollem Kompositionsstil und unmittelbarer Wirkung findet.“[11]

Die beeindruckende Einleitung **Requiem – Kyrie** (Nr. 1) stellt die Verzweiflung über den menschlichen Tod und den Trost im christlichen Glauben mit seufzenden Vorhalten und der Verwendung des Tritonus in den Mittelpunkt.[12] Viele Tonwiederholungen im Wechselgesang zwischen Solisten und Chor sowie einfache, schlichte Melodien kennzeichnen den vokalen Teil dieses ersten Satzes, der durch den Einsatz der Harfen zum Text „Te decet hymnus Deus in Sion“ [Dir gebührt Lobgesang, Gott, in Zion] fast überirdischen Charakter erhält. Im **Dies irae** (Nr. 2) stellt Saint-Saëns nicht primär den „zornigen Gott“ dar, obwohl mit den Posaunen und der *Grand Orgue* das Jüngste Gericht sinnbildlich erscheint. Erinnerungen an die *Grande Messe des Morts* von Berlioz werden wach. Homophone Wechselgesänge und Rezitative prägen diesen zweiten Teil. Auch im **Rex tremendae** (Nr. 3) sind die Wechselgesänge, diesmal zwischen dem Solotenor und dem Chor, das wichtigste Gestaltungselement, wobei die durchgehende, zum großen Teil dissonante Achtelbegleitung des Orchesters als das „Erzittern des Menschen vor dem jüngsten Gericht“[13] gedeutet werden kann. Der zweite Teil des Satzes wird durch eine synkopische Bassbewegung sowie harmonisch durch eine Entwicklung von As-Dur nach C-Dur charakterisiert. Im ruhig bewegten **Oro supplex** (Nr. 4) wiederholen die Vokalstimmen die Einleitung des Orchesters mit klagenden Vorhalten und chromatischen Fortschreitungen. Eine Beruhigung erfolgt gegen Ende an der Textstelle „Dona eis requiem“ [Schenke ihnen Ruhe]. **Hostias** (Nr. 5) und das nachfolgende **Sanctus** (Nr. 6) erklingen in einer ausgeprägt schlichten und innigen Art. Beide sind für Chor mit kleiner Orchesterbesetzung gesetzt. Für das Gebet im *Hostias* wählt Saint-Saëns einen Wechsel zwischen Harfen/Streicher (in Arpeggien) und homophonem Chor; im *Sanctus* wechseln sich homophone und kurze polyphone Chorteile ab. Begleitet wird der Chor hier durch einen liegenden Akkord in der kleinen Orgel, Arpeggien in den Streichern und einem Ostinato in der Bassstimme. Die drei im *Sanctus* verwendeten Elemente treten auch im **Benedictus** (Nr. 7) in Erscheinung: liegender Akkord (Orgel, Horn und Fagott), Arpeggien (Harfen) und Ostinato (Flöte, Oboe, Englischhorn). Der ruhige homophone Chorsatz besteht fast ausschließlich aus Tonwiederholungen. Im **Agnus Dei** (Nr. 8) verwendet Saint-Saëns den Anfang des *Kyrie* und endet mit einem ruhigen, in großen Bögen gestalteten Schlussteil.

Gedanken zur Reduktion der Instrumentation des Werkes

Die riesige (teilweise an Berlioz erinnernde) Besetzung der *Messe de Requiem* mit vierfacher Bläserbesetzung, dazu zwei Orgeln, vier Harfen und Streichorchester, macht es schwierig, das Werk aufzuführen. Nicht immer lässt sich eine genügende Zahl an Musikerinnen/Musikern engagieren, und bisweilen ist es auch aus ökonomischen Gründen kaum möglich, eine Aufführung zu realisieren. So entstand die Idee einer reduzierten Fassung, mit der der Carus-Verlag an mich herantrat. Herausgekommen ist bei der Einrichtung eine Reduktion von 26 auf 13 Instrumente (Bläser/Harfe), nebst den Streichern.

6 Stegemann (wie Fußnote 1), S. 92.

7 Brief zitiert nach Booklet-Text von Edward Blakeman (Übersetzung: Matthias Janser) zur CD-Einspielung mit Chor und Orchester des Radio Svizzera Italiana, Lugano unter der Leitung von Diego Fasolis (2004).

8 Blakeman (wie Fußnote 7).

9 Siehe Notenedition Carus 27.060.

10 Mikliss (wie Fußnote 5), S. 137.

11 Jacques Bonnaure, *Saint-Saëns*, Arles 2010, S. 106. Originalwortlaut: „Ce requiem injustement négligé est peut-être l'œuvre la plus imaginative, la plus délicate et la plus parfaite de son auteur, qui, plus que jamais, trouve un équilibre classique entre la forme et l'expression, l'innovation et la tradition, le style savant et l'agrément immédiat.“

12 Analytische Beobachtungen nach Mikliss (wie Fußnote 5), S. 117–137.

13 Mikliss (wie Fußnote 5), S. 130.

Bei der zu leistenden Veränderung galt es, den wunderbaren, differenzierten Orchesterklang und die besonderen Klangfarben möglichst zu erhalten. Da Saint-Saëns sehr oft Verdopplungen (v. a. in den Bläsern und den Harfen) vorsieht, kann auch bei einer Reduktion des Instrumentariums der klangliche Charakter weitgehend gewahrt werden.

Zu den einzelnen Teilen:

1. Requiem – Kyrie: Reduktion auf 2 Flöten, 2 Englischhörner, 2 Fagotte, 2 Hörner, 1 Harfe und Orgel. Da meist Verdopplungen eingespart werden, geht der sehr schöne Bläserklang kaum verloren.

2. Dies irae: Hier stellten sich zwei wichtige Fragen: 1) Könnte dieser Satz mit nur einer Posaune sinnvoll aufgeführt werden? Vom Notentext aus wäre es denkbar, da die Stimme unisono geführt wird. Ein überzeugenderer Klang wird unseres Erachtens aber mit mindestens zwei Posaunen erreicht. 2) Auch in Bezug auf die beiden Orgeln ist abzuwägen. Sofern eine flexible Orgel in der Nähe der Ausführenden vorhanden ist und über die notwendigen Register verfügt, ist die Realisation auch mit einer Orgel gut denkbar. Allerdings geht der Gegensatz zwischen der großen und kleinen (Begleit-)Orgel verloren. Das Aufführungsmaterial zur vorliegenden Ausgabe stellt ein kombiniertes Stimmheft mit den zusammengeführten Partien von *Grand Orgue* und der mit ihr alternierenden *Orgue d'accompagnement* zur Verfügung, hält daneben aber auch eine Einzelstimme für die *Grand Orgue* bereit, wenn zwei Spieler zum Einsatz kommen.[14] Die restliche Besetzung ist wie in *Requiem – Kyrie*.

3. Rex tremendae: Wenige Reduktionen von Verdoppelungen in den Bläsern sind notwendig. Der Gesamtklang verliert dadurch kaum etwas gegenüber dem Original.

4. Oro supplex: Der Satz ist in einer wunderbaren Bläserbesetzung komponiert. Diese sollte wenn möglich erhalten bleiben. Durch Umbesetzungen von Flöten auf Oboe bzw. Englischhorn ist eine adäquate Fassung für kleine Besetzung möglich.

5. Hostias: Dieser ganz besondere, fast kammermusikalische Satz ist mit zwei Harfen aufführbar. Es bestehen viele Verdopplungen, auch mit den Streichern.

6. Sanctus: Keine Reduktion notwendig. Saint-Saëns verwendet lediglich Chor und Streichorchester.

7. Benedictus: Dieser Satz verlangt viele Umbesetzungen v. a. in den Flöten, Oboen und Englischhörnern. Horn II+IV sowie Fagott II+IV können weggelassen werden, ohne dass der Charakter des Satzes leidet.

8. Agnus Dei: Entspricht in weiten Teilen dem *Kyrie*. Die Bläserbesetzung kann dementsprechend reduziert werden.

Das Aufführungsmaterial zur vorliegenden Ausgabe ist so angelegt, dass das Werk daraus sowohl in der originalen Besetzung musiziert werden kann, als auch mit kleinem Orchester. Stimmhefte, die für die kleine Besetzung entfallen, sind entsprechend gekennzeichnet. Instrumente, die in der kleinen Besetzung Partien aus benachbarten Stimmen übernehmen, finden die alternative Partie in einem separaten System. Die Besetzungsalternativen und die detaillierte Einrichtung der Partitur sind für den Dirigenten in einer Übersicht zusammengestellt (siehe Seite XIf.).

Winterthur, September 2016 Fritz Näf

[14] Kombinationsstimme „Grand Orgue et Orgue d'accompagnement" (Carus 27.317/49), Einzelstimme „Grand Orgue" (Carus 27.317/48).

Foreword

Camille Saint-Saëns was born on October 9, 1835 in Paris. He grew up in a family that fostered the boy's talents, which were not limited to music; he was no less interested in ancient languages and the natural sciences.[1] While still young, he enjoyed success in Parisian society with his remarkable virtuosity at the piano and early attempts at composition. In 1848 he began lessons with the leading teachers at the Paris Conservatoire. Camille Stamaty (piano), François Benoist (organ), and Jacques Fromental Halévy (composition) took the young talent under their tutelage. At the age of only eighteen, Saint-Saëns was appointed to the post of organist at the Église Saint-Merri, where his compositions included the *Messe* op. 4, and he held the same position at the Église de la Madeleine from 1858 to 1877. In addition, he taught piano at the prestigious École Niedermeier starting in 1861. Many works date from this period, including the first two symphonies, several concertos for solo instrument and orchestra, a number of chamber music works, a wealth of solo songs – some with orchestra and some with piano accompaniment – and further sacred and secular vocal compositions.

A military event would have far-reaching consequences on Saint-Saëns' oeuvre: France's defeat in the war with Germany in 1870–71 did not lead to national resignation among the population as might have been expected, but further fueled an exuberant patriotism. Saint-Saëns became the champion of an *Ars gallica* and one of the founders of the Société Nationale de Musique, which also sought to promote contemporary French (and particularly symphonic) music at an institutional level. The passionate and vocal espousal of these views clashed notably with France's conservative musical circles. Saint-Saëns' compositional phase lasting until just after the turn of the century, with many concert tours and convalescent trips, was characterized by a focus on opera. His successes abroad also led to greater recognition at home: by 1900 he was universally considered one of the most important French composers of his generation, a fact confirmed by the many national and international awards and honors he received.

The final period of his life, during which he was limited by illness, was overshadowed by a growing disregard in France for his musical activities. As he continued to enjoy unwavering success abroad, particularly in England as well as in the United States and even Asia, he was increasingly viewed as a reactionary in his homeland, largely owing to the emergence of a new musical avant-garde. He died on December 16, 1921 in Algiers.

Throughout his life, Saint-Saëns was a composer who, like many representatives of this era of upheaval, was open to the most diverse musical tendencies, whether old or new, French or foreign. We thus cannot identify a single stylistic thread that runs throughout his oeuvre. This, along with the fact that during the different phases of his life, his contributions to French music met with a varied reception, had the result that only a few works from his extensive output occupy a lasting place in the repertoire. These include the *Third Symphony (Organ Symphony)*, *Cello Concerto No. 1*, *Danse macabre*, musical suite *Le carnaval des animaux*, the opera *Samson et Dalila*, and the *Oratorio de Noël.*

Saint-Saëns' Sacred Works

In the 19th century we note a persistent development, embracing experimentation, of the standards inherited from the Classical period in instrumental music, whereas the church music of the time can only be characterized as backward-looking with a restorational tendency. The corset of the liturgy as the predominant functional element, combined with an idealized, purportedly timeless conception of what kind of music was "proper" for worship (classical vocal polyphony in the style of Palestrina and the Cecilian movement), left little leeway for innovation. Saint-Saëns' sacred music must also be viewed against this background, and the composer's openness to varied influences, mentioned above, is thus only discernible here to a limited extent. The *Oratorio de Noël*[2], composed in 1885, is his only work of sacred music that is included in modern concert programs to any noteworthy degree. In addition to the *Oratorio*, he composed a few church compositions in French, as well as over 35 works with Latin text. These are mostly psalm and hymn settings – that is, music to be used in connection with the liturgy.[3] An initial, relatively extensive series of works were composed in close succession between 1856 and 1860. In the following years, longer intervals would pass between each composition. Finally in 1914 and 1916, when Saint-Saëns was around eighty years old, he turned once again to motet-like sacred compositions (op. 145–149). These works generally fall within the codified framework of liturgical music; this is owing firstly to the fact that the majority of his sacred compositions are "obligatory or occasional works,"[4] and secondly to his embracing of historicism, which he saw as one of the postulates of the reform movement centered around French sacred music. "Saint-Saëns' motets demonstrate that the composer fully agreed that liturgical music should be tied to its function, thus approving of the status of music as servant of the liturgy."[5]

Grenzach-Wyhlen, September 2016 Dieter Zeh

1 Michael Stegemann provides a detailed account of his universal lifetime achievements in the fields of poetry, philosophy, archeology, and ethnology, in: Michael Stegemann, *Camille Saint-Saëns*, Reinbek 1988, particularly pp. 7 and 15.

2 See Carus musical edition 40.455.

3 Available for choir and organ from Carus: *Ave verum* and *Tantum ergo* (CV 9.122), *Ave Maria* (CV 70.324/30), *Laudate Dominum* (CV 3.034/80), *Panis angelicus* (in: CV 70.324/40) and *Veni creator spiritus* (CV 9.604).

4 Peter Jost, article "Camille Saint-Saëns", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Ludwig Finscher, biographical section, volume 14, Kassel und Stuttgart ²2005, col. 817.

5 Ursula Mikliss, *Die liturgische Musik von Camille Saint-Saëns*, dissertation, Hamburg 1993, p. 150.

The "Messe de Requiem" (1878)

As for the *Messe de Requiem* printed in this edition, the situation is quite different. In this work, Saint-Saëns departs from the rigid constraints described above, leading Michael Stegemann to comment on its "seriousness and [...] depth of expression" which he "tends to avoid in his other *oeuvres sacrées*."[6]

The history of the work's composition is well documented: after two decades, Camille Saint-Saëns resigned his post as organist at the Église Sainte Madeleine in Paris in spring 1877. Firstly, his superiors had reprimanded him for his bold playing – the wealthy churchgoers of Sainte Madeleine often attended the Opéra comique and expected Saint-Saëns to adapt to what they were familiar with – and secondly, he was confident that he could earn his living in the future without the job, as an interpreter and composer. Making use of this freedom, he embarked on a number of concert tours. Upon returning from one such tour in late May 1877, he learned that his friend and patron Albert Libon had died. Libon, who was director of the Paris postal service and a frequent guest at Saint-Saëns' musical soirées, was wealthy and bequeathed Saint-Saëns 100,000 francs in his will. The money was meant to enable him to devote himself entirely to composing. The inheritance, however, stipulated one condition: that he would compose a Requiem on the first anniversary of Libon's death (though this condition was withdrawn somewhat later). Out of gratitude to his friend, Saint-Saëns secluded himself in a hotel in Bern, Switzerland, where he composed the *Requiem* op. 54 in just eight days. As he wrote to his publisher: "Fear not, this Requiem will be very short; I'm not just working hard, I'm working flat out!"[7] On the morning of May 22, one year and two days after Albert Libon's death, he conducted the *Requiem* for the first time during services at the Église Saint-Sulpice in Paris. The organist at the performance was Charles Widor.

Over the previous centuries, Requiems were notable for their great variety – whether in relation to the choice of text or (above all) their diverse approaches to sound and style. We could say that Camille Saint-Saëns' *Requiem* occupies an intermediate position between the "apocalyptic mourning of Berlioz" and "reflective consolation of Fauré."[8] With his individual musical language, Saint-Saëns gives expression to the liturgical text in his own way, without appealing to historicism as in the *Messe* op. 4.[9] The *Requiem*'s emblematic features include restraint in the choice of musical expressive means, though the composer draws on the full range of instrumental resources. Without any personal or autobiographical elements discernible in the composition, it is clear from the close correspondence between music and text that Saint-Saëns had given deep consideration to liturgical questions.[10] "This unjustly neglected *Requiem* is perhaps the most sensitive, imaginative, and perfect work by the composer, who finds here, more than ever before, a classical balance between form and expression, innovation and tradition, sophisticated compositional style and immediate effect."[11]

The impressive introduction **Requiem – Kyrie** (no. 1) evokes the despair at human mortality and consolation in the Christian faith with sighing suspensions and use of the tritone.[12] Numerous repeated notes in the antiphons sung by the soloists and choir, in addition to simple and unpretentious melodies, characterize the vocal part of this first movement, which acquires an almost ethereal quality through the use of the harp to the text "Te decet hymnus Deus in Sion" [Praise be to you, God, in Zion]. In the **Dies irae** (no. 2), Saint-Saëns does not place the "angry God" in the foreground, though the Last Judgement appears with the trombones and *Grand Orgue*. We are reminded of Berlioz' *Grande Messe des Morts*. The second part is characterized by homophonic antiphons and recitatives. In the **Rex tremendae** (no. 3), antiphons, sung this time by the solo tenor and choir, are once again the most important structural element, while the continuous and largely dissonant eighth note orchestral accompaniment may well portray "man's trembling before the Last Judgement."[13] The second part of the movement features syncopated movement in the bass and a harmonic progression from A-flat major to C major. In the **Oro supplex** (no. 4) with its calm forward motion, the vocal parts repeat the orchestral introduction with plaintive suspensions and chromatic progressions. The movement grows calmer near the end of the verse "Dona eis requiem" [Grant them peace]. The **Hostias** (no. 5) and following **Sanctus** (no. 6) are particularly notable for their simplicity and intimacy. Both are scored for choir with small orchestral ensemble. For the prayer in the *Hostias*, Saint-Saëns chooses to alternate between harp/strings (in arpeggios) and homophonic choir; the *Sanctus* presents an alternation between homophonic and brief polyphonic choral sections. The choir is accompanied here by a sustained chord in the small organ, arpeggios in the strings, and an ostinato in the bass. The three elements employed in the *Sanctus* also appear in the **Benedictus** (no. 7): a sustained chord (organ, horn, and bassoon), arpeggios (harps), and ostinato (flute, oboe, and English horn). The calm homophonic choral movement consists almost exclusively of repeated notes. In the **Agnus Dei** (no. 8), Saint-Saëns uses the opening of the *Kyrie* and concludes with a calm final section featuring long, overarching phrases.

Reflections on reducing the work's instrumentation

The massive instrumentation (often reminiscent of Berlioz) called for in the *Messe de Requiem*, with a four-fold contingent of winds in addition to two organs, four harps, and string orchestra, makes performance of the work difficult. It is not always possible to engage a sufficient number of musicians, and from an economic point of view, a performance may be hardly feasible. Thus the idea of a reduced version was born, suggested to me by Carus Verlag. The result of the arrangement was a reduction from 26 to 13 instruments (winds/harp), in addition to the strings. The goal of the changes was to maintain the wonderful, highly differentiated sound of the orchestra and the work's distinctive sounds to the greatest extent possible. Since Saint-Saëns often doubles the parts (particularly the winds and harps), the sound character can be largely preserved even with a reduced instrumental ensemble.

6 Stegemann (cf. footnote 1), p. 92.

7 Letter cited in liner notes by Edward Blakeman, from CD with Chorus and Orchestra of the Radio Svizzera Italiana, Lugano under the direction of Diego Fasolis (2004).

8 Blakeman (cf. footnote 7).

9 See Carus musical edition 27.060.

10 Mikliss (cf. footnote 5), p. 137.

11 Jacques Bonnaure, *Saint-Saëns*, Arles 2010, p. 106. Original wording: "Ce requiem injustement négligé est peut-être l'œuvre la plus imaginative, la plus délicate et la plus parfaite de son auteur, qui, plus que jamais, trouve un équilibre classique entre la forme et l'expression, l'innovation et la tradition, le style savant et l'agrément immédiat."

12 Analytical observations by Mikliss (cf. footnote 5), pp. 117–137.

13 Mikliss (cf. footnote 5), p. 130.

Regarding the individual sections:

1. Requiem – Kyrie: reduction to 2 flutes, 2 English horns, 2 bassoons, 2 horns, 1 harp, and organ. Since the reduction mostly involves doubled parts, hardly anything of the very beautiful wind sound is lost.

2. Dies irae: here two important questions played a role: 1) Can this movement be performed satisfactorily with only one trombone? From the perspective of the score this would be conceivable, given that the part is unisono. But in our view, a convincing sound can only be attained with at least two trombones. 2) The same question arises in relation to the two organs. Provided that a flexible organ is available to the performer and includes the necessary registers, a performance with one organ is certainly also conceivable. However, the prominent contrast between the large and small (accompanying) organ is lost as a result. The performance material in this edition provides a combined part with both the *Grand Orgue* and *Orgue d'accompagnement* (with which it alternates) together, to be played by a single performer, but also includes an individual *Grand Orgue* part when two players are available.[14] The rest of the score follows the example of the *Requiem – Kyrie*.

3. Rex tremendae: few reductions of doubled winds parts are necessary. Compared with the original, hardly anything of the overall sound is lost as a result.

4. Oro supplex: this movement is characterized by its wonderful woodwind instrumentation, which should be maintained if possible. Transferring flutes to oboe and English horn, results in a satisfactory version for smaller instrumental ensemble.

5. Hostias: this unique movement, which resembles chamber music, can be performed with two harps. There are also many doubled parts in the strings.

6. Sanctus: no reduction necessary, as Saint-Saëns only calls for choir and string orchestra.

7. Benedictus: this movement requires that many parts be transferred, particularly in the flutes, oboes, and English horns. Horns II+IV and bassoons II+IV can be omitted without detriment to the movement's character.

8. Agnus Dei: largely corresponds to the *Kyrie*. The wind instrumentation can be reduced accordingly.

The performance material in this edition is conceived so that the work can be played either with the original instrumentation or with a small orchestra. The parts omitted for the smaller instrumentation are designated accordingly. Instruments that are assigned passages from neighboring parts in the smaller instrumentation are provided with the alternative part in a separate stave. The alternatives regarding instrumentation and a detailed arrangement of the score are presented for the conductor in an overview (see pages XIf.).

Winterthur, September 2016 Fritz Näf
Translation: Aaron Epstein

[14] Combined part "Grand Orgue et Orgue d'accompagnement" (Carus 27.317/49), individual part "Grand Orgue" (Carus 27.317/48).

Avant-propos (abrégé)

Camille Saint-Saëns naît le 9 octobre 1835 à Paris. Le contexte familial encourage les dons du jeune garçon. À partir de 1848, il suit l'enseignement des représentants les plus illustres du *Conservatoire de Paris* : Camille Stamaty (piano), François Benoist (orgue) et Jacques Fromental Halévy (composition). Dès l'âge de 18 ans, Saint-Saëns endosse la fonction d'organiste à l'*Église Saint-Merri*, où il compose entre autres la *Messe* op. 4 ; de 1858 à 1877, il occupera les mêmes fonctions à l'*Église de la Madeleine*. Après la défaite de la France lors de la guerre de 1870/71 contre l'Allemagne, Saint-Saëns se fait le champion d'un *Ars gallica* et participe à la création de la *Société Nationale de Musique*, désireuse de garantir, également sur le plan institutionnel, la promotion de la musique française contemporaine, et en particulier de la musique symphonique. Jusqu'au tournant du siècle, Saint-Saëns affectue de nombreuses tournées de concert, entre coupées de cures de repos, et dans sons travail de composition, se consacre surtout à l'opéra. Vers 1900, il est sans conteste l'un des compositeurs français majeurs de sa génération. Ses dernières années marquées par la maladie sont assombries par un mépris croissant à l'encontre de son travail musical en France. Tandis qu'il jouit d'un prestige sans faille à l'étranger, sa patrie le perçoit toujours plus comme rétrograde face à l'apparition d'une nouvelle avant-garde musicale. Il meurt le 16 décembre 1921 à Alger.

Toute sa vie, Saint-Saëns fut un musicien qui, comme beaucoup de représentants de cette ère de bouleversements, était ouvert aux courants musicaux les plus divers. Pour cette raison, mais aussi parce que Saint-Saëns a donné à la musique française des impulsions différemment acceptées à des âges différents de sa vie, seules quelques œuvres de sa vaste création ont connu une réception durable.

Compositions sacrées de Saint-Saëns

L'*Oratorio de Noël* composé en 1885 est son seul opus dans le domaine de la musique sacrée à pouvoir se targuer aujourd'hui d'un nombre notable de représentations. En dehors de cela, Saint-Saëns a composé quelques pièces sacrées en langue française et un peu plus de 35 compositions sur des textes en latin, surtout des psaumes et des hymnes. Un premier groupe important est paru successivement entre 1856 et 1860. Âgé de 80 ans, Saint-Saëns s'est consacré une dernière fois aux compositions religieuses en forme de motets (op. 145–149). « Ses motets sont la preuve que Saint-Saëns approuvait profondément le lien de la musique liturgique à sa fonction et avec lui le statut de la musique au service de la liturgie. »[1]

Grenzach-Wyhlen, en septembre 2016 Dieter Zeh

[1] Ursula Mikliss, *Die liturgische Musik von Camille Saint-Saëns*, Thèse, Hambourg, 1993, p. 150.

La « Messe de Requiem » (1878)

La genèse de la composition est bien documentée : au printemps 1877, au bout de vingt ans de service, Camille Saint-Saëns quitte ses fonctions d'organiste de l'*Église de la Madeleine* à Paris. D'une part parce que ses supérieurs hiérarchiques désapprouvent son jeu audacieux – les riches pratiquants qui fréquentaient *La Madeleine* allaient souvent à l'Opéra comique et s'attendaient à ce que Saint-Saëns se plie à leurs souhaits – et d'autre part parce qu'il était sûr, même sans cet emploi, de pouvoir gagner sa vie à l'avenir en tant qu'interprète et compositeur. Il met sa liberté à profit pour partir en tournée. Lorsqu'il en revient fin mai 1877, il apprend le décès de son ami et mécène Albert Libon. Libon, directeur de la Poste parisienne et hôte assidu des soirées musicales données chez Saint-Saëns, était riche et lègue à Saint-Saëns par testament la somme de 100 000 francs, une manne qui lui permet de se consacrer entièrement à la composition. Mais l'héritage est lié à la condition de composer un Requiem pour le premier anniversaire de la mort de Libon (cette condition fut supprimée toutefois quelques temps après). Par gratitude envers son ami, Camille Saint-Saëns se retire en avril 1878 dans un hôtel de Berne en Suisse et compose le *Requiem* op. 54 en seulement huit jours. Il écrit à son éditeur : « Ne vous effrayez pas, ce Requiem sera très court. Ce n'est pas de l'ardeur, c'est de la fringale ! »[2] Le 22 mai au matin, un an et deux jours après la mort d'Albert Libon, il dirige le Requiem pour la première fois lors de l'office à l'*Église Saint-Sulpice* à Paris. À l'orgue : Charles Widor.

Les siècles passés avaient vu la naissance de compositions de Requiem les plus diverses sur le plan du texte ou surtout de l'interprétation sonore et stylistique. On peut dire que le Requiem de Camille Saint-Saëns est à mi-chemin entre « le deuil apocalyptique de Berlioz » et « la consolation méditative de Fauré ».[3] Avec un idiome musical très personnel, il donne son expression au texte liturgique et n'a recours ici à aucun historisme. Le Requiem se caractérise plutôt par la retenue dans le choix des moyens expressifs musicaux, le compositeur puisant à plein dans l'instrumentation. Sans que rien de personnel voire d'autobiographique ne perce dans la composition, la référence étroite au texte montre à quel point Saint-Saëns a réfléchi sur les questions de la liturgie.[4] « Ce requiem injustement négligé est peut-être l'œuvre la plus imaginative, la plus délicate et la plus parfaite de son auteur, qui, plus que jamais, trouve un équilibre classique entre la forme et l'expression, l'innovation et la tradition, le style savant et l'agrément immédiat. »[5]

Réflexions sur la réduction de l'instrumentation de l'œuvre

L'énorme distribution de la *Messe de Requiem* en rend la représentation difficile. Il n'est pas toujours possible d'engager un nombre suffisant de musiciens et il est parfois pratiquement impossible de réaliser une représentation pour des raisons économiques. C'est ainsi qu'est née l'idée d'une version réduite suggérée par les éditions Carus. Il en est résulté une réduction de 26 à 13 instruments (vents/harpe), outre les cordes. Le remaniement à accomplir avait pour but de préserver autant que possible la merveilleuse sonorité orchestrale dans toutes ses nuances ainsi que les sonorités particulières. Comme Saint-Saëns prévoit très souvent des doublements (surtout aux instruments à vent et aux harpes), le caractère sonore général peut être conservé même si l'on réduit l'appareil instrumental.

Deux questions importantes se sont posées dans le *Dies irae* : 1) Ce mouvement peut-il être judicieusement joué avec un seul trombone ? Selon le texte musical, cela serait possible étant donné que la partie est conduite à l'unisson. Mais à notre avis, on ne peut obtenir une sonorité plus convaincante qu'avec au moins deux trombones. 2) Il faut aussi considérer les deux orgues. Dans la mesure où un orgue flexible se trouve à proximité des exécutants et dispose des registres nécessaires, la réalisation est envisageable avec un seul orgue. Toutefois, l'opposition entre le grand orgue et le petit orgue (d'accompagnement) est perdue. Le matériel d'orchestre de cette édition met à disposition une partie combinée aux parties réunies du *Grand Orgue* et de l'*Orgue d'accompagnement* qui alternent avec elle. Mais elle réserve aussi une partie individuelle pour le *Grand Orgue* lorsqu'on a recours à deux exécutants.[6]

Le matériel d'orchestre de cette édition est agencé de manière à ce que l'œuvre puisse être jouée à la fois avec l'effectif original et avec petit orchestre. Les parties supprimées dans l'effectif moins important sont caractérisées en conséquence. Les instruments qui, dans la version réduite, prennent en charge les parties d'instruments supprimés, trouveront la partie alternative sur une portée distincte. Les différentes distributions possibles et l'agencement détaillé des voix sont réunis dans un aperçu pour le chef d'orchestre (voir page XI sq.).

Winterthur, en septembre 2016 — Fritz Näf

Traduction : Sylvie Coquillat

2 Lettre citée d'après le texte de livret d'Edward Blakeman pour l'enregistrement sur CD avec chœur et orchestre de la Radio Svizzera Italiana, Lugano sous la direction de Diego Fasolis (2004).

3 Blakeman (comme note de bas de page 2).

4 Mikliss (comme note de bas de page 1), p. 137.

5 Jacques Bonnaure, *Saint-Saëns*, Arles, 2010, p. 106.

6 Voix combinée « Grand Orgue et Orgue d'accompagnement » (Carus 27.317/49), voix individuelle « Grand Orgue » (Carus 27.317/48).

Einrichtung der reduzierten Orchesterbesetzung

Setting up the reduced orchestration / Réagencement des voix dans la version réduite

Stimme / part	Takt / measure
alle Sätze / *all movements*	Flûtes II/IV, Bassons II/IV und Cors II/IV tacent. Die originale Angabe „a 4“ in diesen Stimmen reduziert sich folglich auf eine Ausführung „a 2“, die Angabe „a 2“ in der Regel auf eine Ausführung durch einen Spieler (mit ° in der nachfolgenden Liste: Verdopplungsoption). Für Hautbois I/II und Cors anglais I/II kann eine einstimmige Ausführung bei Stellen mit originaler Notation „a 2“ erwogen werden (vgl. Stellen mit * in der nachfolgenden Liste). Harpes II/IV tacent; Nr. 1, 2 und 8 auch ohne Harpe III möglich. *Flûtes II/IV, Bassons II/IV and Cors II/IV tacent.* *The original indication “a 4” in these parts is therefore reduced to a performance “a 2”; the indication “a 2” as a rule signifies performance by one player (alternatively doubling option with ° in the list below).* *For Hautbois I/II and Cors anglais I/II, a performance by one player can be considered for passages originally marked “a 2” (cf. passages marked * in the list below).* *Harpes II/IV tacent; nos. 1, 2 and 8 also possible without Harpe III.*

1. Requiem – Kyrie

Fl III	26–29, 40–49, 60–61	übernimmt Partie von Fl II / *takes over Fl II part*
Fl III °	37–38	evtl. mit Fl I / *poss. with Fl I*
Fl I, III	70–71	übernehmen in T. 70 Partien von Fl III, IV; für Schlussklang (T. 71) Übergang zu Fl I, II / *take over parts of Fl III, IV in m. 70; for final chord (m. 71) go to Fl I, II*
Htb I, II	40–41	übernehmen Partien von Fl III, IV / *take over parts of Fl III, IV*
Cor angl II *	3 (Taktmitte)–8	evtl. tacet / *poss. tacet*
Bs III	1–2 Taktmitte, 5–6 Taktmitte, 9–13 Taktmitte	überbrückt eigene Pause mit Partien von Bs II / *fills own rest with Bs II part*
Bs III	13 (Taktmitte)–15	wechselt nach 1. Takthälfte von T. 14 (Viertel *G*) und Achtelpause zu Achtelbewegung von Bs II (ab *d*[1]) / *after first half of m. 14 (quarter note* G*) and eighth-note rest, changes to eight-note figure of Bs II (starting* d[1]*)*
Bs III	26–28	überbrückt eigene Pause mit Partie von Bs II / *fills own rest with Bs II part*
Bs I, III	29–31	übernehmen Partien von Bs III, IV / *take over parts of Bs III, IV*
Bs III	38–41	überbrückt eigene Pause mit Partie von Bs II / *fills own rest with Bs II part*
Bs III	50–57	übernimmt Partie von Bs IV / *takes over Bs IV part*
Bs I	52–55	übernimmt Partie von Bs II / *takes over Bs II part*
Bs III	63–67	überbrückt eigene Pause mit Partie von Bs II / *fills own rest with Bs II part*
Bs I, III	71	übernehmen Partien von Bs II, IV / *take over parts of Bs II, IV*
Cor III	7 (Taktmitte)–8, 14	überbrückt eigene Pausen mit Partie von Cor II / *fills own rest with Cor II part*
Cor I, III	29–31	übernehmen Partien von Cor III, IV / *take over parts of Cor I, III*
Cor III	37–38	überbrückt eigene Pausen mit Partie von Cor II / *fills own rests with Cor II part*
Cor I, III	41–44	übernehmen Partien von Cor III, IV (Cor I, T. 40 trotzdem übergebunden zu T. 41) / *take over parts of Cor III, IV (Cor I, m. 40 is nevertheless tied to m. 41)*
Cor III °	46–47	evtl. mit Cor I / *poss. with Cor I*
Cor I, III	50	Variante 1: übernehmen Cor II, IV (klingend *c*[1], *g*[0]) oder Variante 2: übernehmen Cor I, II (klingend *es*[1], *c*[1]) / *Variant 1: take over Cor II, IV (concert* c[1], g[0]*) or Variant 2: take over Cor I, II (concert* e flat[1], c[1]*)*
Cor I, III	52	übernehmen Partien von Cor II, IV / *take over parts of Cor II, IV*
Cor III	54, 56	übernimmt Partie von Cor IV / *takes over Cor IV part*
Cor III °	57–58	evtl. mit Cor I / *poss. with Cor I*
Cor I, III	59–64 Taktmitte	übernehmen Partien von Cor III, IV / *take over parts of Cor III, IV*
Cor III	65–71	übernimmt Partie von Cor IV / *takes over Cor IV part*

2. Dies irae

Trb	ganzer Satz	1 Spieler ausreichend, 2 Spieler empfohlen / *1 player suffices, 2 players recommended*
Org	ganzer Satz / *entire movement*	G.O. und Org d'acc alternieren; Ausführung durch 1 Spieler möglich (s. Vorwort) / *G.O. and Org d'acc alternate; performance by one player possible (see Foreword)*
Htb II *	96–98	evtl. tacet / *poss. tacet*
Cor angl II *	92–100	evtl. tacet / *poss. tacet*
Cor I °	23–34	evtl. mit Cor III / *poss. with Cor III*
Cor I, III	92, 94, 96	übernehmen Partien von Cor III, IV / *take over parts of Cor III, IV*
Cor I °	114–116	evtl. mit Cor III / *poss. with Cor III*

3. Rex tremendae

Fl III	21–33, 50–62, 102–130	übernimmt Partie von Fl II / *takes over Fl II part*
Htb II *	19–21, 35–46	evtl. tacet / *poss. tacet*
Bs I, III	19–21	übernehmen Partien von Bs II, IV / *take over parts of Bs II, IV*
Bs III	26–31	überbrückt eigene Pausen mit Partie von Bs II / *fills own rests with Bs II part*
Bs III °	42–47	evtl. mit Bs I / *poss. with Bs I*
Bs I, III	48–50	übernehmen Partien von Bs III, IV / *take over parts of Bs III, IV*
Bs III	52–60	überbrückt eigene Pausen mit Partie von Bs II / *fills own rests with Bs II part*
Bs III	62–63	übernimmt Partie von Bs IV / *takes over Bs IV part*
Bs III	115–130	überbrückt eigene Pausen mit Partie von Bs II / *fills own rests with Bs II part*

4. Oro supplex

Fl III	1–5, 26–30, 38–39	übernimmt Partien von Fl II / *takes over Fl II part*
Htb I	6–9, 26–34	übernimmt Partien von Fl IV / *takes over Fl IV part*
Htb II *	35–37	evtl. tacet / *poss. tacet*
Htb I	39	übernimmt Partie von Fl III (es^2) / *takes over Fl III part* (e flat^2)
Cor angl I (II) °	1–5	übernehmen Partien von Fl III (IV) / *take over parts of Fl III (IV)*
Cor angl II *	35–37	evtl. tacet / *poss. tacet*
Bs III	31–34	übernimmt Partie von Bs IV / *takes over Bs IV part*
Cor III	9, 13	überbrückt eigene Pausen mit Partie von Cor II / *fills own rests with Cor II part*
Cor I, III	11, 28, 31, 35	übernehmen Partien von Cor III, IV / *take over parts of Cor III, IV*
Cor III	30	übernimmt Partie von Cor IV / *takes over Cor IV part*
Cor III	32–33	übernimmt Partie von Cor II / *takes over Cor II part*

5. Hostias (Offertoire)

-		(nur Harfe I und III) / *(only Harpes I and III)*

6. Sanctus

-		keine Änderungen / *no changes*

7. Benedictus

Fl III	ganzer Satz	übernimmt Partie von Fl II / *takes over Fl II part*
Htb I, II	ganzer Satz	übernehmen Partien von Fl III, IV / *take over parts of Fl III, IV*
Bs I, III	ganzer Satz	übernehmen Partien von Bs III, IV / *take over parts of Bs III, IV*
Cor III	ganzer Satz	übernimmt Partie von Cor II / *takes over Cor II part*

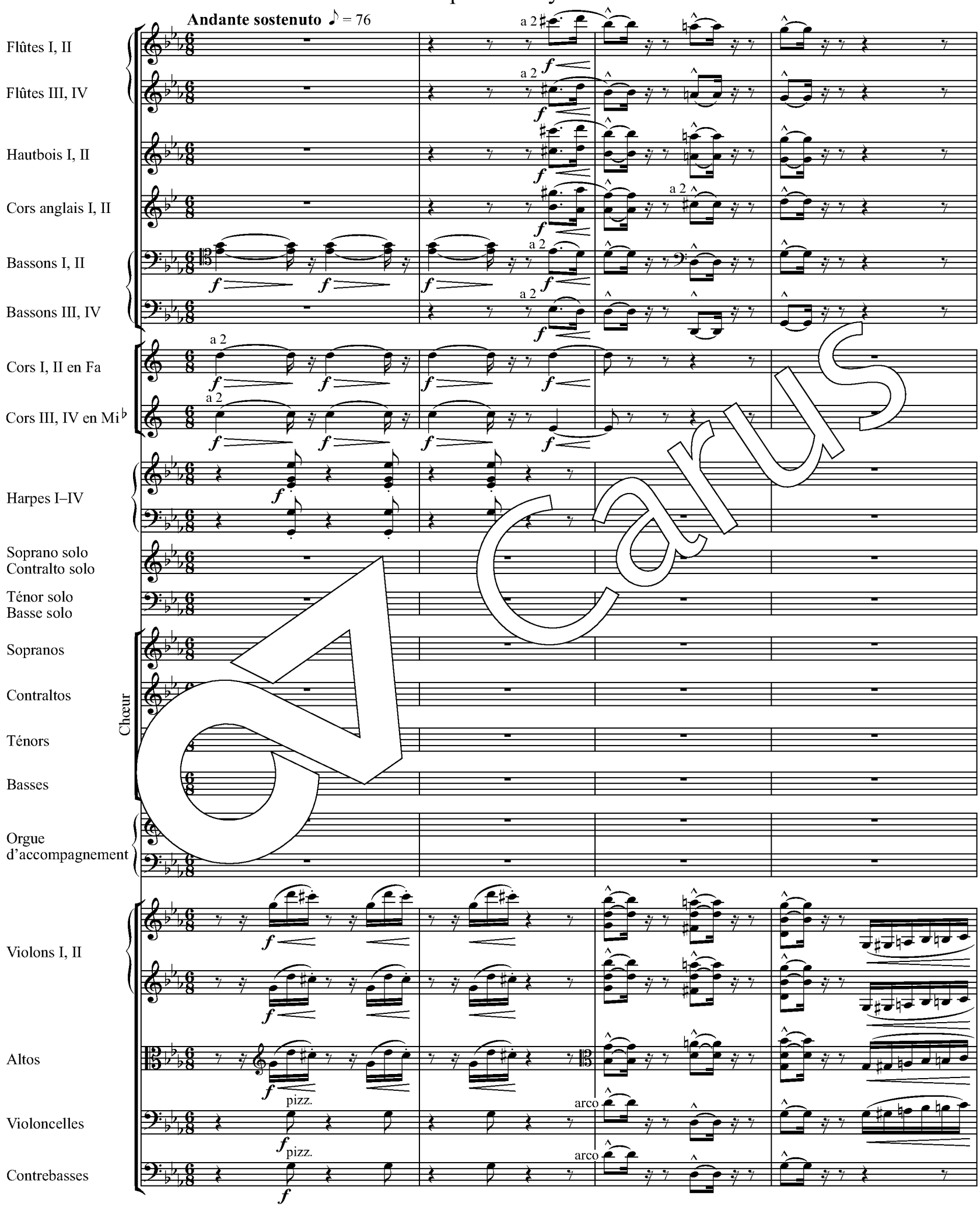
8. Agnus Dei

Fl III	44–45	übernimmt Partie von Fl II / *takes over Fl II part*
Fl I	69–74, 76–78	übernimmt Partie von Fl II (T. 75 bleibt d^3, T. 79/80 bleibt c^3-h^2) / *takes over Fl II part (m. 75 remains* d^3*, mm. 79/80 remain* c^3-b^2*)*
Fl III	76, 78–80	übernimmt Partie von Fl IV / *takes over Fl IV part*
Fl III	105–109	übernimmt Partie von Fl II / *takes over Fl II part*
Htb II *	69–85	evtl. tacet / *poss. tacet*
Cor angl II *	3 (Taktmitte)–8	evtl. tacet / *poss. tacet*
Cor angl II *	61–64	evtl. tacet / *poss. tacet*
Bs III	1–2 Taktmitte, 5–6 Taktmitte, 9–13 Taktmitte	überbrückt eigene Pause mit Partien von Bs II / *fills own rest with Bs II part*
Bs III	13 (Taktmitte)–15	wechselt nach 1. Takthälfte von T. 14 (Viertel *G*) und Achtelpause zu Achtelbewegung von Bs II (ab d^1) / *after first half of m. 14 (quarter note* G*) and eighth-note rest, changes to eight-note figure of Bs II (starting* d^1*)*
Bs III	61–93	übernimmt Partie von Bs IV / *takes over Bs IV part*
Bs I	65–67	d^1-c^0-h^0 / d^1-c^0-b^0
Bs I	69–78, 81–85, 96–98	übernimmt Partie von Bs II (T. 79/80 bleibt Bs I) / *takes over Bs II part (mm. 79/80 remain Bs I)*
Cor III	7 (Taktmitte)–8, 14	übernimmt Partien von Cor II / *takes over Cor II part*
Cor I, III	41–43	übernehmen Partien von Cor III, IV / *take over parts of Cor III, IV*
Cor III	61–64	übernimmt Partien von Cor IV / *takes over Cor IV part*
Cor I	65–67	notiert: fis^1-g^1-a^0 (klingend: h^0-c^1-d^0) / *notated:* f sharp^1-g^1-a^0 *(concert:* b^0-c^1-d^0*)*
Cor I	69–73	notiert: g^1-g^0-g^0-g^1-g^1 (klingend: c^1-c^0-c^0-c^1-c^1); anschließend wieder Cor I / *notated:* g^1-g^0-g^0-g^1-g^1 *(concert:* c^1-c^0-c^0-c^1-c^1*); then back to Cor I*
Cor III	69–73, 79–109	übernimmt Partie von Cor IV / *takes over Cor IV part*
Cor I	80, 86–109	übernimmt Partie von Cor II / *takes over Cor II part*

Messe de Requiem op. 54

Camille Saint-Saëns
1835–1921

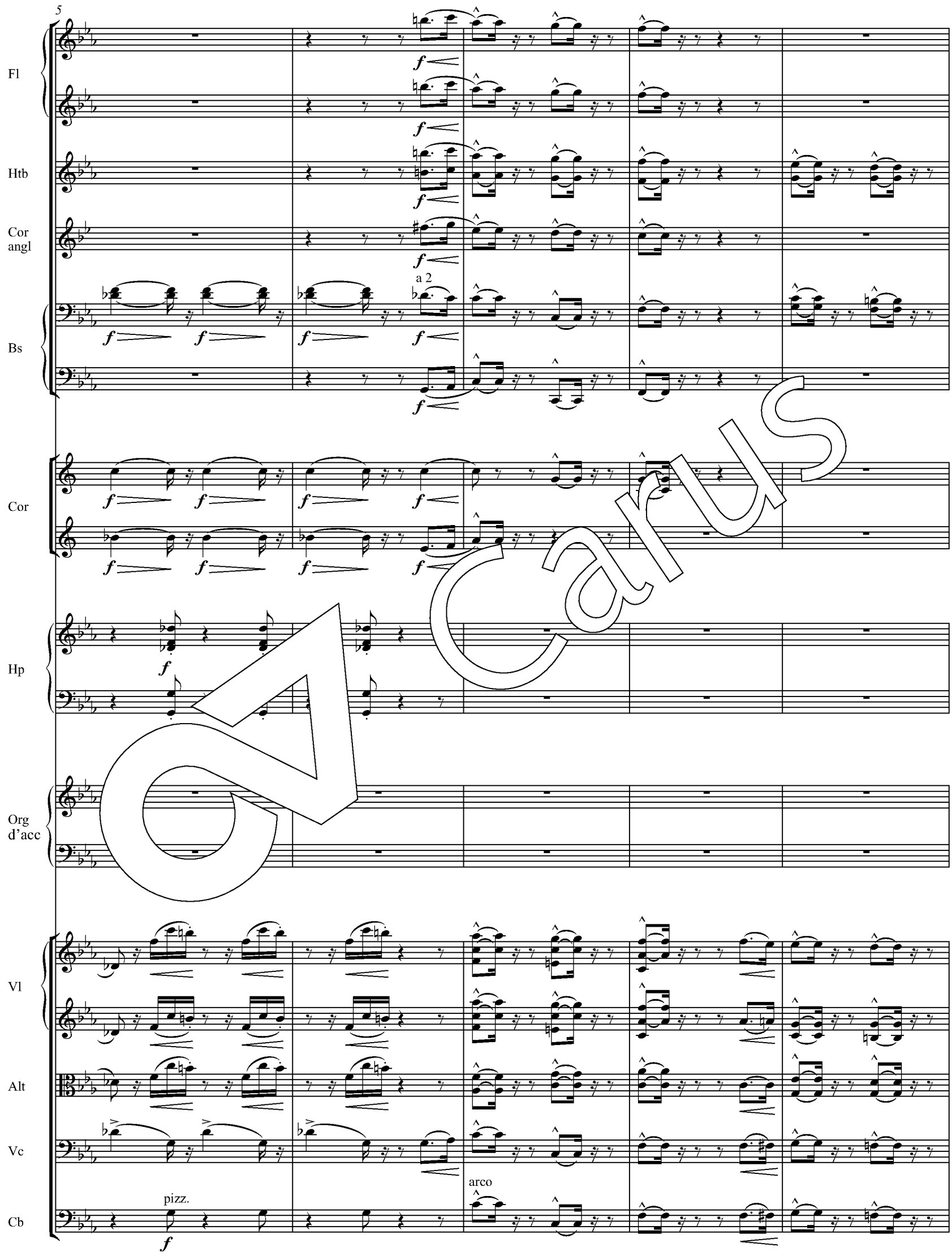
1. Requiem – Kyrie



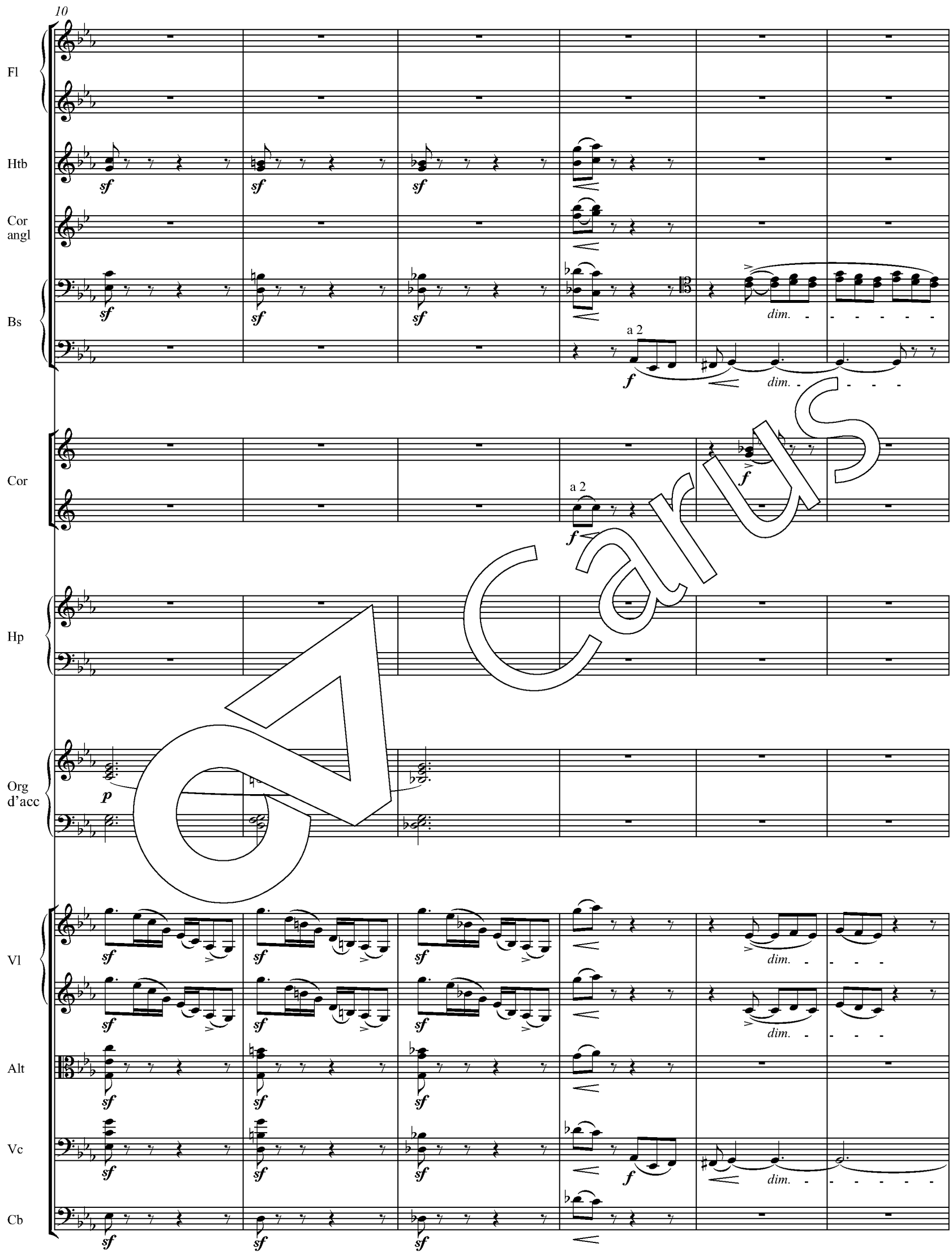
Aufführungsdauer / Duration: ca. 35 min.

© 2017 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 27.317
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

edited by Fritz Näf



Carus



Carus

16

A

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Soli

S: Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is

C: Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is

T: Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is

B

Chœur

S: Re - qui - em ae - ter - nam

C: Re - qui - em ae - ter - nam

T: Re - qui - em ae - ter - nam

B

Vl

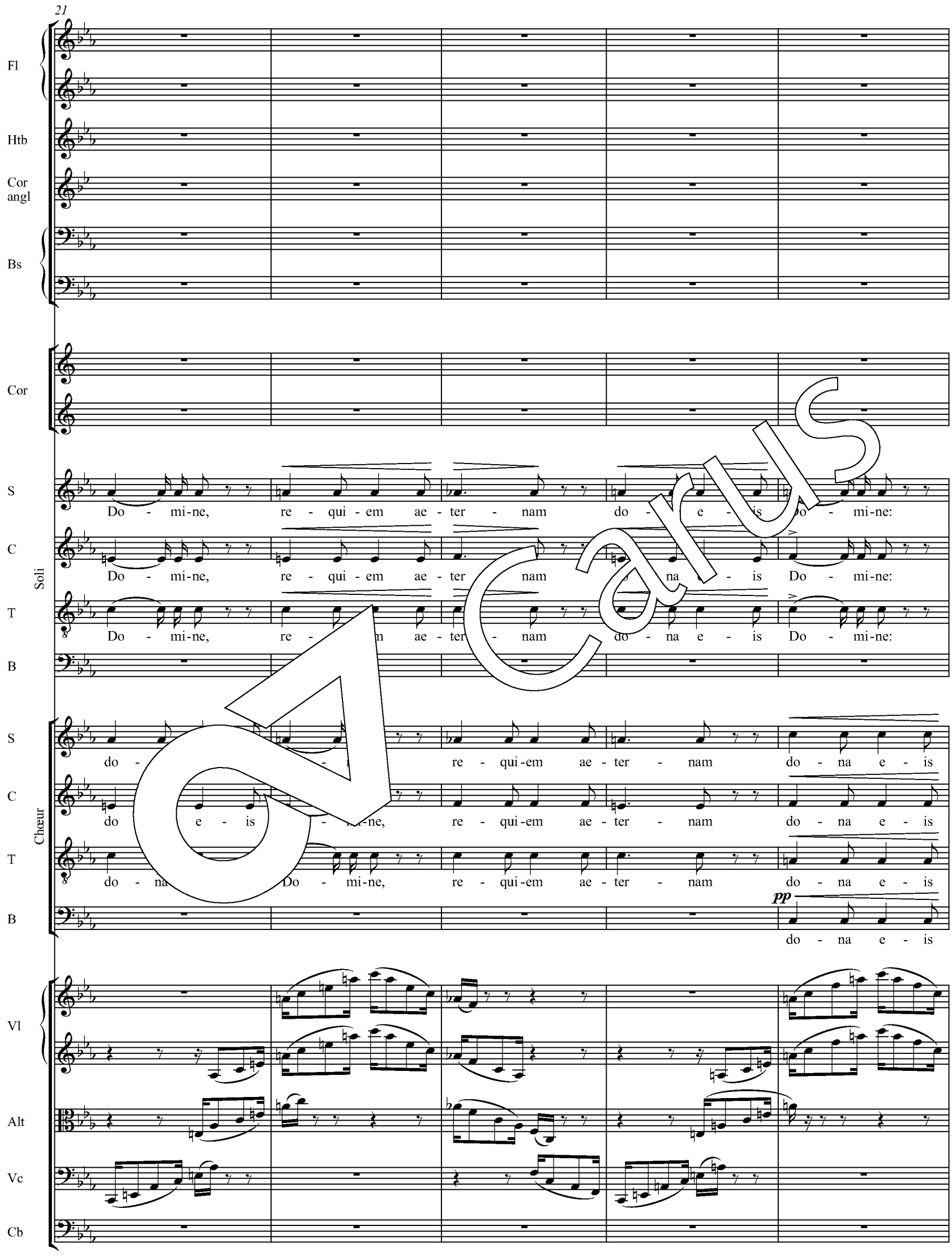
Alt

Vc

pizz.

Cb

Carus


21
Fl
Htb
Cor angl
Bs
Cor
S
C
T
B
Soli
Do - mi-ne, re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi-ne:
Do - mi-ne, re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi-ne:
Do - mi-ne, re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi-ne:
Choeur
S
C
T
B
do - na e - is re - qui-em ae - ter - nam do - na e - is
do e - is re - qui-em ae - ter - nam do - na e - is
do - na Do - mi-ne, re - qui-em ae - ter - nam do - na e - is
pp
do - na e - is
Vl
Alt
Vc
Cb

Carus

26

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Soli

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

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

T: et lux per - pe - a lu - ce - a e - - - - - is.

B: et lux pe - lu - ce - at e - - - - - is.

Chœur

S: D et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

C: - mi - ne: et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

T: Do et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

B: Do - mi - ne: et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

Vl

Alt

Vc

Cb

31

B

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

dim.

Hp

pp

Soli

C

dolce

Te de - cet

T

Te de - cet hy mnus [illegible] - us [illegible] Si - on,

Choeur

S

dim.

e - - is.

C

dim.

e - - is.

T

dim.

e - is.

B

dim.

e - is.

pp

Ky - ri - e,

Org d'acc

pp

Vl

dim.

p

pp

Alt

dim.

p

[unis.]

pp

Vc

dim.

p

[unis.]

pp

Cb

dim.

p

Carus

36

Fl

Htb

Cor angl

Bs

a 2

pp

Cor

I

Hp

S

C

Soli

hy - mnus De - us Si - on,

B

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

S

C

Chœur

Ky - ri - e,

Ky - ri - e

T

B

Org d'acc

Vl

Alt

Vc

Cb

Carus

41

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Hp

S

C

Soli

B

S

C

Chœur

T

B

Org d'acc

Vl

Alt

Vc

Cb

II

I

I

II

p

p

poco cresc.

et ti - bi red - de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem, et ti - bi red -

poco cresc.

et bi red - de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem,

on,

pp

e -

Ky e,

sempre pp

Ky - ri - e e - le - i -

sempre pp

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

Carus

46

C

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Soli

S: de - tur vo - - tum in Je - ru - - lem: ad te

C: vo - tum in - ru sa - le ad te

T: et ti - bi red - de - tur vo tum in Je - - a - lem: ad te

B: tur vo - m in e - ru - sa - lem: ad te

Chœur

S: Ky - ri - e - ri - e e -

C: Ky - ri - e, Ky - ri - e e -

T: Ky - ri - e e -

B: Ky - ri - e e -

Org d'acc

Vl

Alt

Vc

Cb

Carus

51

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Soli

S: o - mnis ca - ro ve - ni-et.

C: o - mnis ca - ro ve - ni-et.

T: o - mnis ca - ro ve - ni-et.

B: o - ro ve - ni-et.

Chœur

S: le - i-son. Chri - ste e - le - i-son.

C: le - Chri - ste e - le - i-son.

T: le i-son. Chri - ste e - le - i-son.

B: le - Chri - ste e - le - i-son.

Org d'acc

Vl

Alt

Vc

Cb

Carus

Fl

dim.

dim.

Htb

dim.

Cor angl

sf

Bs

sf

sf

Cor

sf

a 2

p

sf

p

Hp

f

Soli

S

sf

Ky - ri - e.

p

Chri - ste e - le - i -

C

sf

Ky - ri - e.

p

Chri - - ste e - le - i -

T

sf

- ri - e.

p

Chri - - ste e - le - i -

B

ri - e

p

Chri - - ste e - le - i -

Org d'acc

pp

Vl

p

p

Alt

p

Vc

p

Cb

p

Carus

60

D

Fl

a 2

Htb

Cor angl

I

Bs

Cor

a 2

marcato

Hp

Soli

S

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

C

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

T

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

B

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

Org d'acc

Vl

pizz.

Alt

pizz.

arco

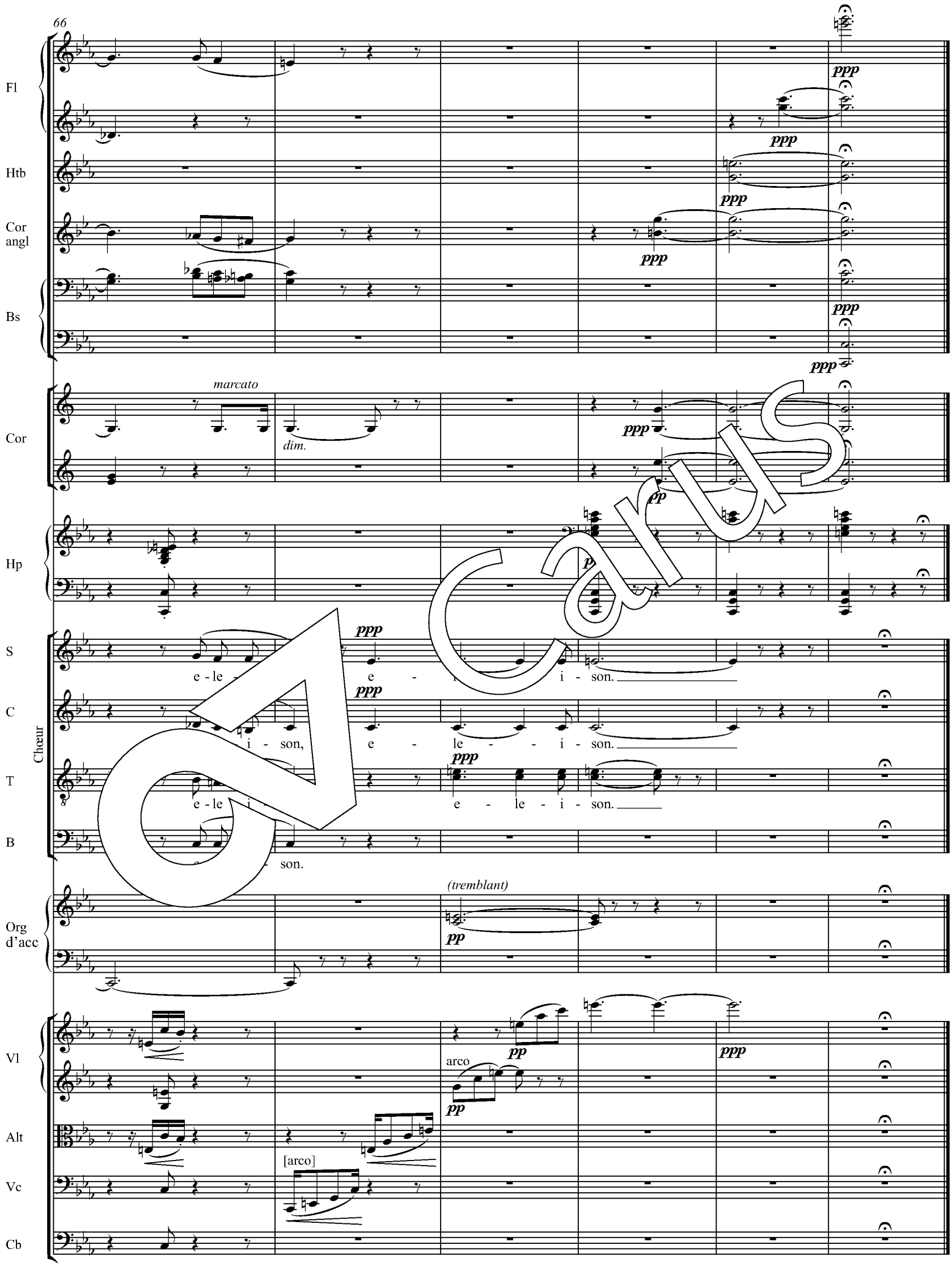
Vc

pizz.

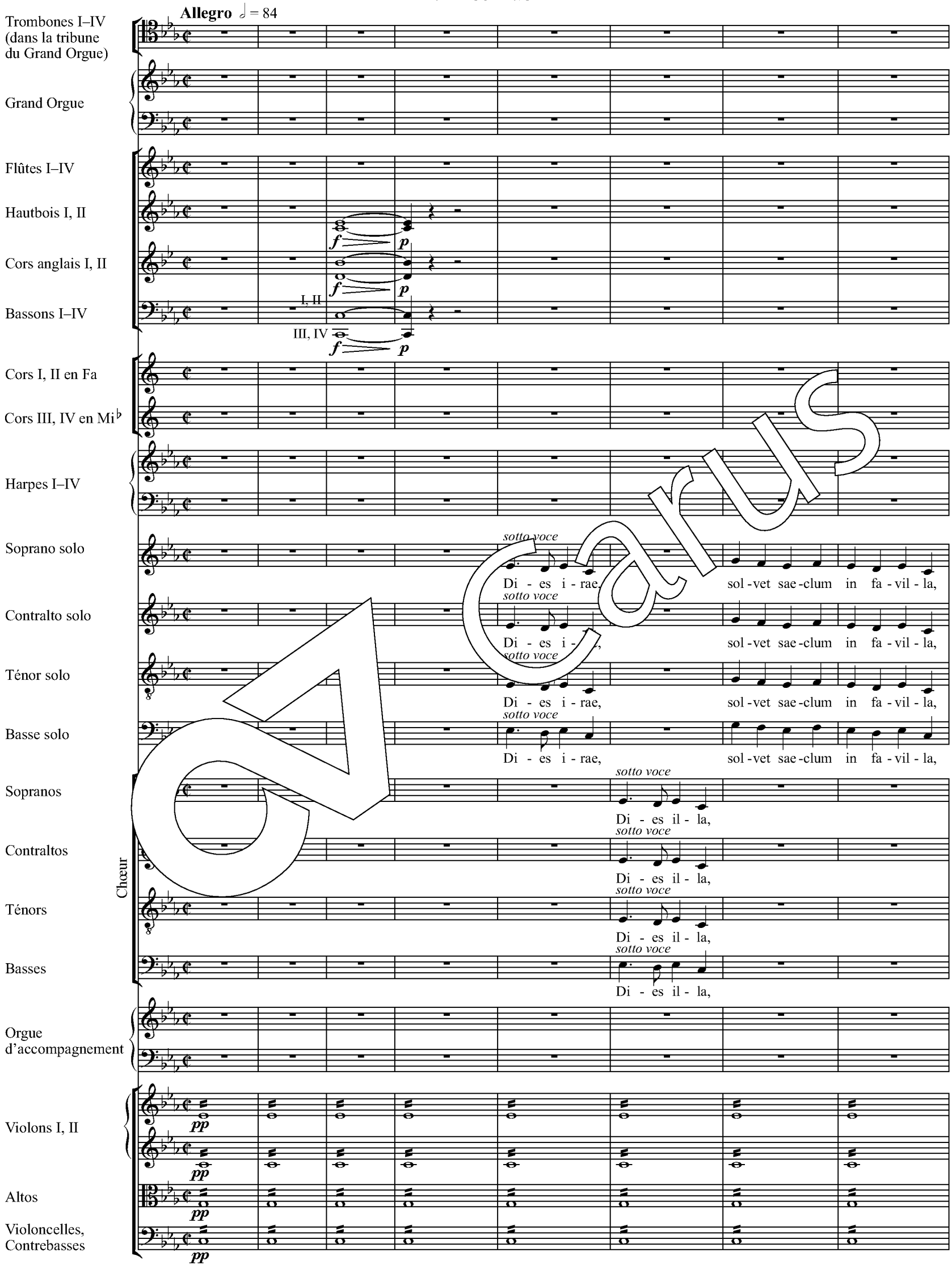
Cb

pizz.

Carus


66
Fl
Htb
Cor angl
Bs
Cor
marcato
dim.
Hp
Chœur
S
C
T
B
e - le - i - son.
e - le - i - son,
e - le - i - son.
e - le - i - son.
e - le - i - son.
Org d'acc
(tremblant)
Vl
arco
Alt
[arco]
Vc
Cb

2. Dies irae



Carus

9

Fl — a 4 — *f*

Htb — a 2 — *f*

Cor angl — a 2 — *f*

Bs — a 2 — *f*

III + IV comptent *f*

Cor

Hp — *f*

Soli

S: di - es il - la,

C: di - es il - la, te - ste Da - vid cum Si -

T: di - es

B: il - te - ste Da - vid cum Si -

Chœur

S: di ol - vet sae - clum in fa - vil - la: te - ste Da - vid

C: es i - rae, sol - vet sae - clum in fa - vil - la:

T: di - sol - vet sae - clum in fa - vil - la: te - ste Da - vid

B: di - es i - rae, sol - vet sae - clum in fa - vil - la:

Org d'acc

Vl

Alt

Vc, Cb

Carus

16

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Hp

Soli

S: te - ste Da - vid cum Si - byl - - la.

C: byl - la, cum Si - byl - la.

T: te - ste Da - vid cum Si - byl - la.

B: byl - la, Si - byl - - la.

Chœur

S: cum cum Si - byl - - la.

C: - ste Da - vid cum Si - byl - - la.

T: cum cum Si - byl - - la.

B: te - ste Da - vid cum Si - byl - - la.

Org d'acc

f

Vl

Alt

Vc, Cb

Cb

Vc

Carus

23

A

Fl

Htb

Cor angl

a 4

Bs

Cor

a 2

f

Hp

S

C

T

B

Soli + Chœur

f

Quan - tus tre - mor est fu -

Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus,

n - tus tre - mor est fu - tu - rus,

Quan - t - mor est fu - tu - rus, quan - do

Org d'acc

Vl

Alt

Vc, Cb

Vc

Carus

28

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Hp

S

tu - rus, quan - do ju - dex est ven - tu - rus,

C

- do ju - dex est ven - tu - rus, est ven -

T

dex ven - tu - rus, cun - cta stri - cte dis - cus -

B

ju - est ven - rus, cun - cta stri - cte dis - cus - su - - -

Soli + Chœur

Org d'acc

Vl

Alt

Vc, Cb

Vc, Cb

Carus

33

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Hp

Soli + Choeur

S: cun - cta stri cte dis - s - su - - - rus!

C: tu - rus, cun ri cte dis - cus - su - - rus!

T: su rus!

B

Org d'acc

Vl: *ff*

Alt: *ff*

Vc, Cb: Vc — Vc, Cb — *ff*

Carus

38

Moderato ♩ = 96

Trb

ff

G. O.

tutta forza

Cor

a 2

a 2

ff

ff

Soli + Chœur

S

ff

Tu - ba mi - rum spar - gens

C

ff

Tu - ba mi - rum spar - gens

T

ff

Tu - ba mi - rum spar - gens

B

ff

Tu - ba mi - rum spar - gens

Org d'acc

ff

49

Trb

G. O.

Cor

Soli + Chœur

S

so - num per se - pul - cra re - gi - o - num.

C

so - num per se - pul - cra re - gi - o - num.

T

so - num per se - pul - cra re - gi - o - num.

B

so - num per se - pul - cra re - gi - o - num.

Org d'acc

Carus

58

Trb

G. O.

Cor

S

C

T

B

Soli + Chœur

Co - get o-mnes an-te thro - num.

Co - get o-mnes an-te thro - num.

Co - get o-mnes an-te thro - num.

Co - get o-mnes an-te thro - num.

Org d'acc

Carus

66

Cor

Solo

p

Solo

p

S

C

T

B

Soli

p

Mors stu - pe - bit et na - tu - ra,

Mors stu - pe - bit et na - tu - ra,

Mors stu - pe - bit et na - tu - ra,

Mors stu - pe - bit et na - tu - ra,

Org d'acc

p

75

[G.P.]

Fl

I, II

III, IV

p

Htb

I.

p

Cor angl

I.

p

Soli

S

cum re - sur - get cre - a - tu - ra, ju - di - can - ti re - spon - su - ra.

cresc. *f*

C

cum re - sur - get cre - a - tu - ra, ju - di - can - ti re - spon - su - ra.

cresc. *f*

T

cum re - sur - get cre - a - tu - ra, ju - di - can - ti re - spon - su - ra.

cresc. *f*

B

cum re - sur - get cre - a - tu - ra, ju - di - can - ti re - spon - su - ra.

cresc. *f*

Chœur

S

p cresc. *f*

ju - di - can - ti re - spon - su - ra.

C

p cresc. *f*

ju - di - can - ti re - spon - su - ra.

T

p cresc. *f*

ju - di - can - ti re - spon - su - ra.

B

p cresc. *f*

ju - di - can - ti re - spon - su - ra.

Vl

p *cresc.* *f*

Alt

p *cresc.* *f*

Vc

p *cresc.* *f*

82

Un Trombone seul

Trb

f

G. O.

p

Récit.

f ad lib.

Ténor solo

Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur, in quo to - tum con - ti - ne - tur, un - de mun - dus ju - di - ce - tur.

Carus

85

Trb

mf

G. O.

più p

Récit.

f ad lib.

Basse solo

Ju - dex er-go cum se - de - bit, quid-quid la-tet ap-pa - re - bit: nil in - ul-tum re-ma - ne - bit.

88

Trb

p

G. O.

pp

TACET

TACET

C **Un poco più lento**

Fl

a 4

p espressivo

Htb

Cor angl

a 2

p espressivo

Cor

p

Hp

p

T

dolce

Quid sum mi-ser

Vl

p *mf* *p*

p *mf* *p*

Alt

p *mf* *p*

Vc

p *mf* *p*

pizz.

Cb

p

Carus

95

Fl

Htb

a 2

p

Cor angl

I

a 2

Cor

Hp

T

tunc di - -

Quem pa - tro - num ro - ga - tu - - -

Vl

Alt

Vc

Cb

Carus

100

Fl

Htb

Cor angl

Cor

Hp

cresc.

T

rus?

S

p *espressivo*

Quid sum - ser tunc di - ctu - rus?

C

p *espressivo*

sum mi - ser tunc di - ctu - rus?

T

p *espressivo*

Quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus?

B

Quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus?

Chœur

Org d'acc

p

cresc.

Vl

mf *espressivo*

f

Alt

mf *espressivo*

f

Vc, Cb

Vc

pizz.

Cb

cresc.

Carus

105

Fl

Htb

Cor angl

Cor

Hp

f

Soli

S — *f* — Cum vix ju - stus

C — *f* — Cum vix ju stus

T — *f* — Cum vix - stus

B — *f* — Cum vix - stus

Chœur

S — *cresc.* — *f* — Quem pa - num ga - tu - rus? — *mf* — Cum vix

C — *cresc.* — Qu num ga - tu - rus? — *mf* — Cum vix

T — em pa - num - ga - tu - rus? — *mf* — Cum vix

B — Que ro - num ro - ga - tu - rus? — *mf* — Cum vix

Org d'acc — *f* — *dim.*

Vl — *sempre f* — *sempre f*

Alt — *sempre f*

Vc, Cb — arco — *f* — *f* — *dim.*

Carus

110

Fl

Htb

Cor angl

I, II a 2

III, IV *p* *pp*

Cor

a 2

p *pp*

Hp

pp

Soli

S

p

sit se - cu - rus.

C

p

sit se - cu - rus.

T

p

sit se - cu rus.

B

p

sit se - cu - rus.

Chœur

S

dim.

ju - - st

p

sit se - cu - rus.

C

dim.

ju

p

it se - cu - rus.

T

dim.

- stus

p

sit se - cu - rus.

B

dim.

ju

p

sit se - cu - rus.

Org d'acc

Vl

sf *dim.*

sempre più ***p***

p

sempre più ***p***

Alt

sf *dim.*

p

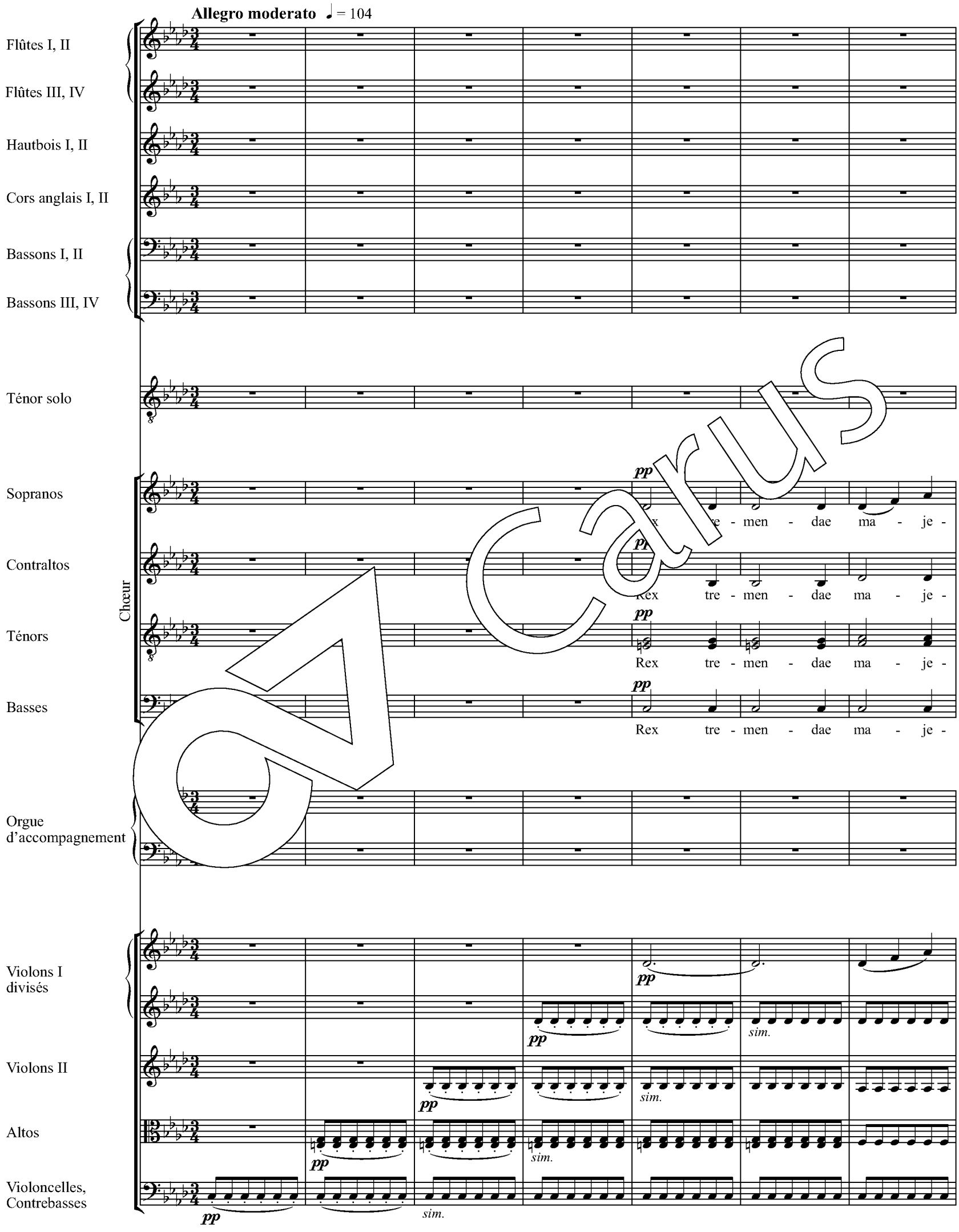
sempre più ***p***

Vc, Cb

p

Carus

3. Rex tremendae



Carus

8

Fl

Htb

Cor angl

Bs

T

S

sta - tis, qui sal - van - dos sal - gra - tis, sal - va me, fons pi - e - ta - tis.

C

sta - tis, qui sal - - dos sal - vas gra - tis,

T

sta - tis, sal - - dos sal - vas gra - tis, sal - va me,

B

sta - tis, sal - - dos sal - vas gra - tis,

Org d'acc

Vl I

Vl II

Alt

Vc, Cb

Carus

16

A

Fl

Htb

Cor angl

Bs

T

S

C

T

B

Org d'acc

Vl I

Vl II

Alt

Vc, Cb

pp *sim.*

a 2

- cor -

s - - - va me.

sal - va m pi - e - - - - - - tis.

fons pi - e - ta sal - - - - va me.

sal - - - - va me.

Carus

23

Fl

Htb

Cor angl

Bs

T

da - re Je - su pi - e, quod sum cau - sa tu ae - ae ne me

cresc. *dim.*

S

C

T

B

Org d'acc

Vl I

Vl II

Alt

Vc, Cb

Carus

31

Fl

a 2

pp

a 2

pp

Htb

a 2

pp

Cor angl

Bs

T

per - das il - la di - - e.

S

pp

Rex tre - men - dae ma - je - sta - tis, qui sal -

C

pp

Rex tre - men - dae ma - je - sta - tis, qui sal -

T

pp

Rex tre - men - dae ma - je - sta - tis, qui sal -

B

pp

Rex tre - men - dae ma - je - sta - tis, qui sal -

Org d'acc

Vl I

pp

pp

[*sim.*]

Vl II

pp

[*sim.*]

Alt

pp

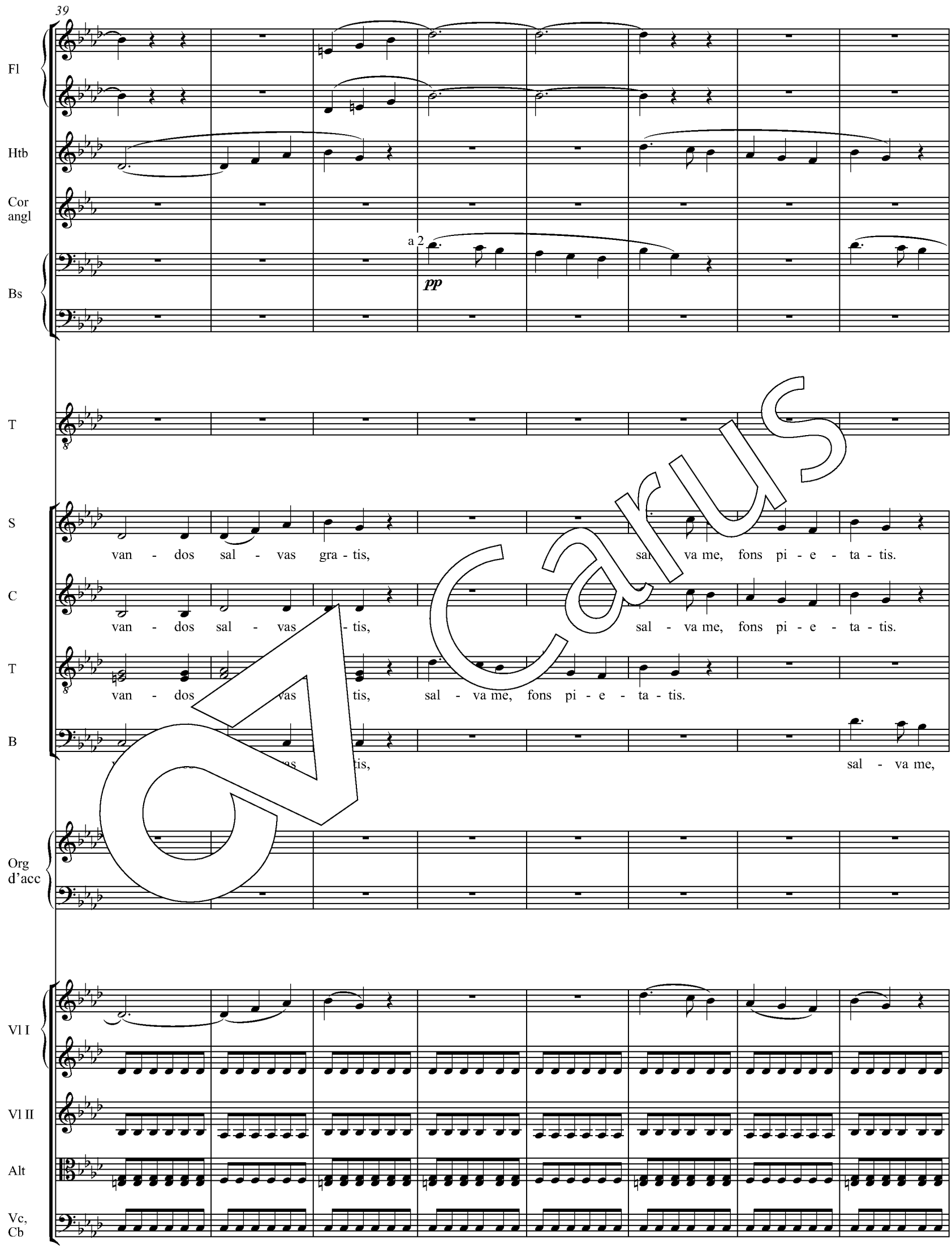
[*sim.*]

Vc, Cb

pp

[*sim.*]

Carus


39
Fl
Htb
Cor angl
a 2
pp
Bs
T
S
van - dos sal - vas gra - tis, sal - va me, fons pi - e - ta - tis.
C
van - dos sal - vas - tis, sal - va me, fons pi - e - ta - tis.
T
van - dos vas tis, sal - va me, fons pi - e - ta - tis.
B
tis, sal - va me,
Org d'acc
Vl I
Vl II
Alt
Vc, Cb

Carus

47

Fl

Htb

Cor angl

Bs

T

espressivo

Quae - rens me, se di - sti - sus:

S

sal - - - va me.

C

sal - - va me.

T

sa - va me.

B

fons ta - tis.

Org d'acc

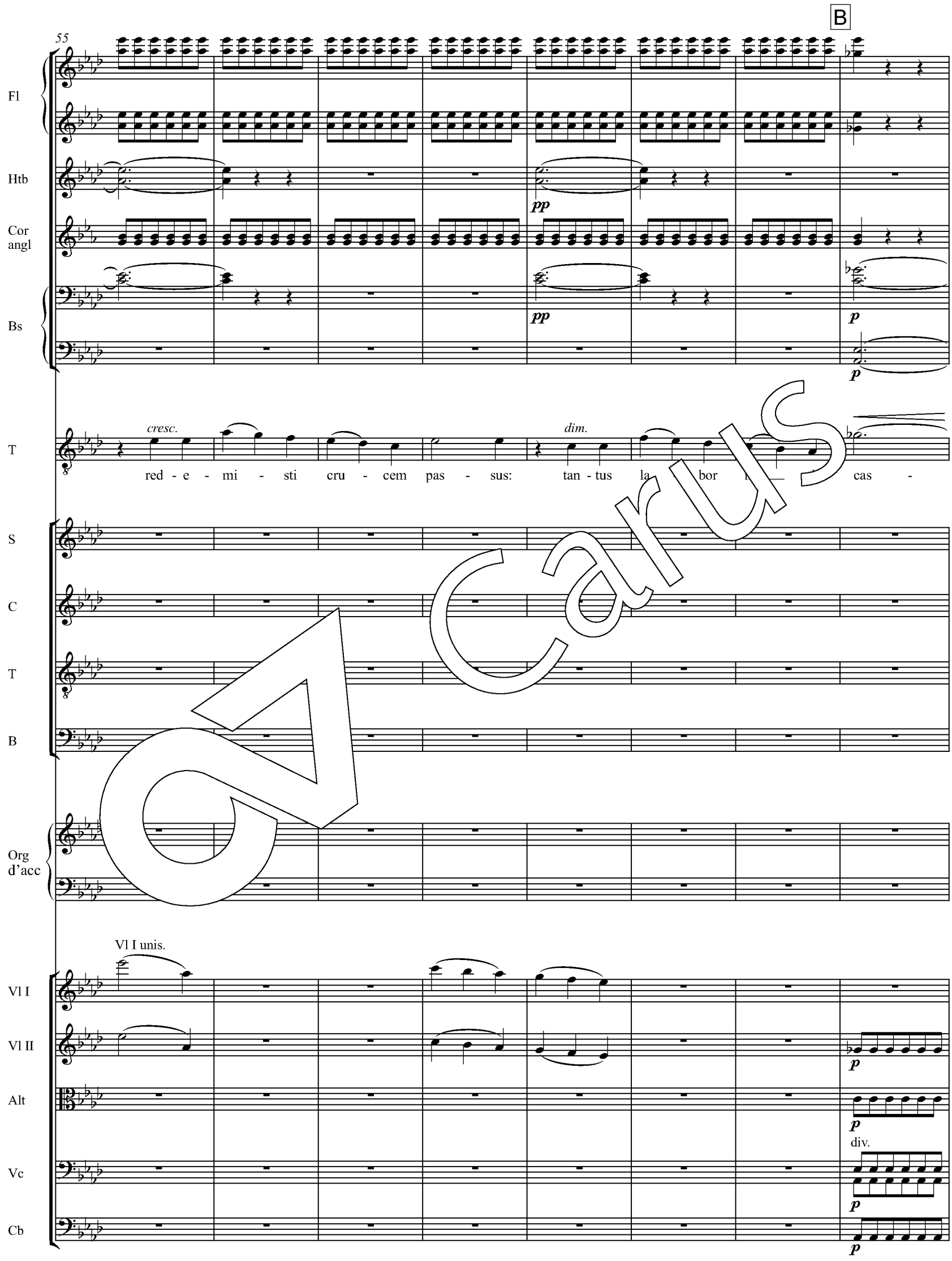
Vl I

Vl II

Alt

Vc, Cb

Carus


55
B
Fl
Htb
pp
Cor angl
Bs
pp
p
p
T
cresc.
dim.
red - e - mi - sti cru - cem pas - sus: tan - tus la - bor
cas -
S
C
T
B
Org d'acc
Vl I unis.
Vl I
Vl II
p
Alt
p
div.
Vc
p
Cb
p

Carus

63

Fl

Htb

Cor angl

Bs

a 2

T

– – – sus.

S

Ju - ste ju - dex ul - ti - o - nis, do - num fac re - si - o - nis,

C

Ju - ste ju - dex ul ti - o - nis, do - num fac re - mis - si - o - nis,

T

Ju - ste ju - dex ul ti - o - nis, do num fac re - mis - si - o - nis,

B

Ju - dex ul ti - o - nis, do - num fac re - mis - si - o - nis,

Org d'acc

Vl I

Vl II

Alt

Vc

Cb

Carus

71

Fl

Htb

Cor angl

Bs

T

In - ge - mi - sco, tam - quam re - us:

S

an - te di - em ra - ti - o - nis.

C

an - te di - em ra - ti - o - nis.

T

an - te di - em ra - ti - o - nis.

B

an - te di - em ra - ti - o - nis.

Org d'acc

Vl I

Vl II

Alt

Vc

unis.

Cb

Carus

79

Fl

Htb

Cor angl

Bs

I

pp

I

pp

T

dim.

cul - pa ru - bet vul - tus me - us: sup - pli - can - ti par - ce De -

S

C

T

B

Org d'acc

Vl I

Vl II

Alt

Vc

Cb

pp

pp

pp

pp

Carus

87

C

Fl

Htb

Cor angl

Bs

T

us.

S

pp

Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - sti, et la - tro - nem ex - au - di - sti,

cresc.

C

pp

Qui Ma - ri - am - sol - vi - sti, et la - tro - nem ex - au - di - sti,

cresc.

T

pp

Qui Ma - ri - am - sol - vi - sti, et la - tro - nem ex - au - di - sti,

cresc.

B

pp

Ma - ri - am - sol - vi - sti, et la - tro - nem ex - au - di - sti,

cresc.

Org d'acc

Vl I

cresc.

Vl II

cresc.

Alt

cresc.

Vc, Cb

+ Cb

pp

cresc.

Carus

95

Fl

Htb

Cor angl

Bs

T

Pre - ces me - ae non sunt di gnae:

S

mi - hi quo - que spem de - di - sti.

C

mi - hi quo - que spem de - di - s

T

mi - hi quo que spem de - di - sti.

B

quo - e - di - sti.

Org d'acc

Vl I

Vl II

Alt

Vc, Cb

Vc

Carus

103

Fl

pp

Htb

Cor angl

Bs

T

sed tu bo - nus fac___ be - ni - gne, ne per - en - ni re - m i - gne.

S

C

T

B

Org d'acc

Vl I

pp

Vl II

pp

Alt

pp

Vc

+ Cb

pp

Carus

111

D

Fl

Htb

Cor angl

I

Bs

T

Et ab ae - is me se -

S

In - ter o - ves lo - cum prae sta.

C

In - ter o - ves - cum e - sta.

T

In - ter o ves - cum prae - sta.

B

In ter o - cum prae - sta.

Org d'acc

Vl I

Vl II

Alt

Vc, Cb

sempre dim.

Carus

118

E

Fl

Htb

Cor angl

Bs

T

que - stra, sta - tu - ens in par - te de - xtra.

S

C

T

B

Org d'acc

Vl I

Vl II

Alt

Vc, Cb

div.

p

I

pp

Vc

Cb

Carus

125

Fl

Htb

Cor angl

Bs

dim.

pp

S

C

T

B

Con - fu - ta - tis

Org d'acc

(tremblant)

Vl I

Vl II

Alt

Vc

+ Cb

Carus

133

S: ma - le - di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis: vo - ca me cum be - ne - di -

C: ma - le - di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis: vo - ca me

T: ma - le - di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis:

B: ma - le - di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis:

Org d'acc

Vc, Cb

142

rit.

S: ne - ctis. cum be - ne - di - - - ctis.

C: ne - ctis. cum be - ne - di - - - ctis.

T: vo - ca me cum be - ne - di - - - ctis.

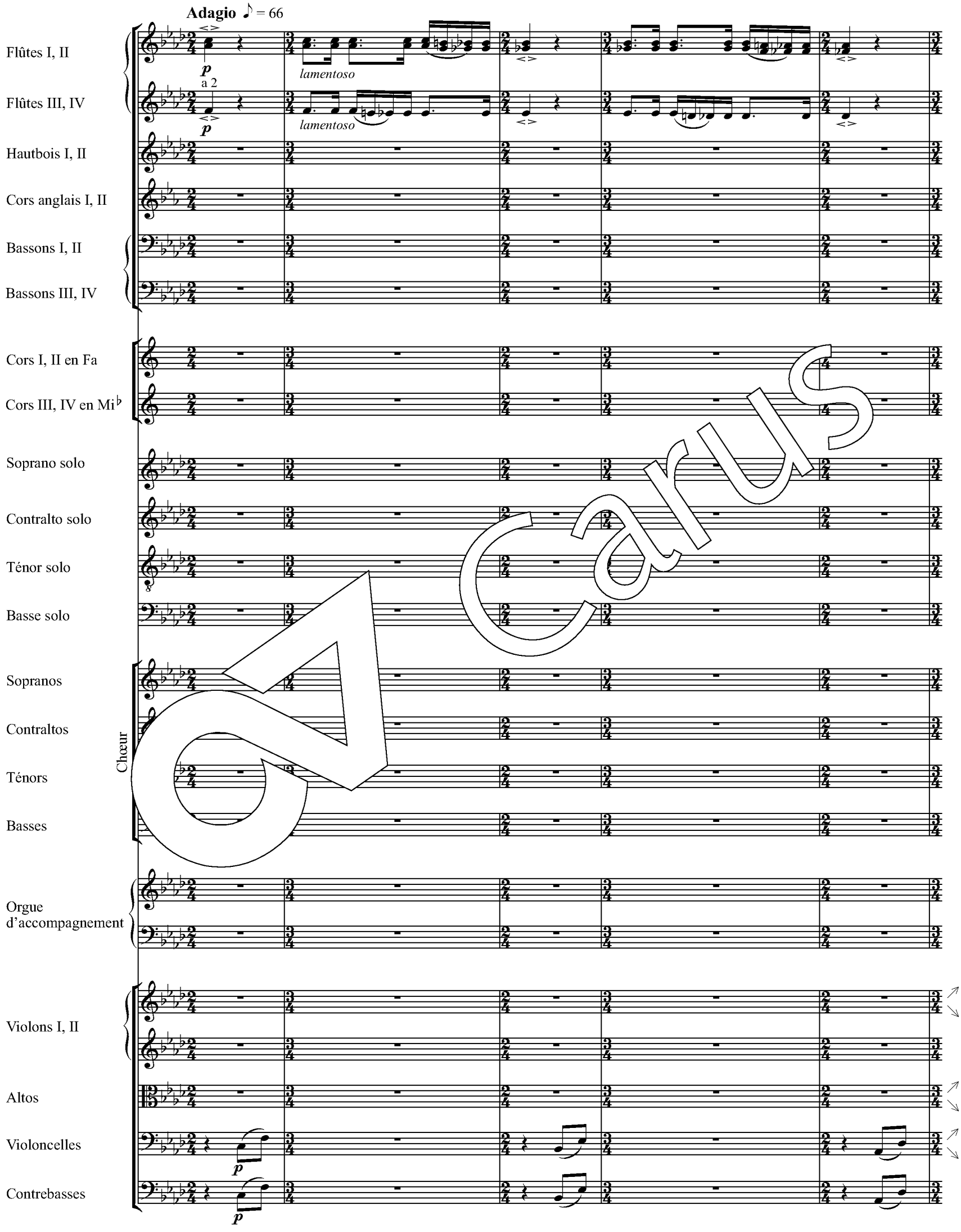
B: vo - ca me cum be - ne - di - - - ctis.

Org d'acc

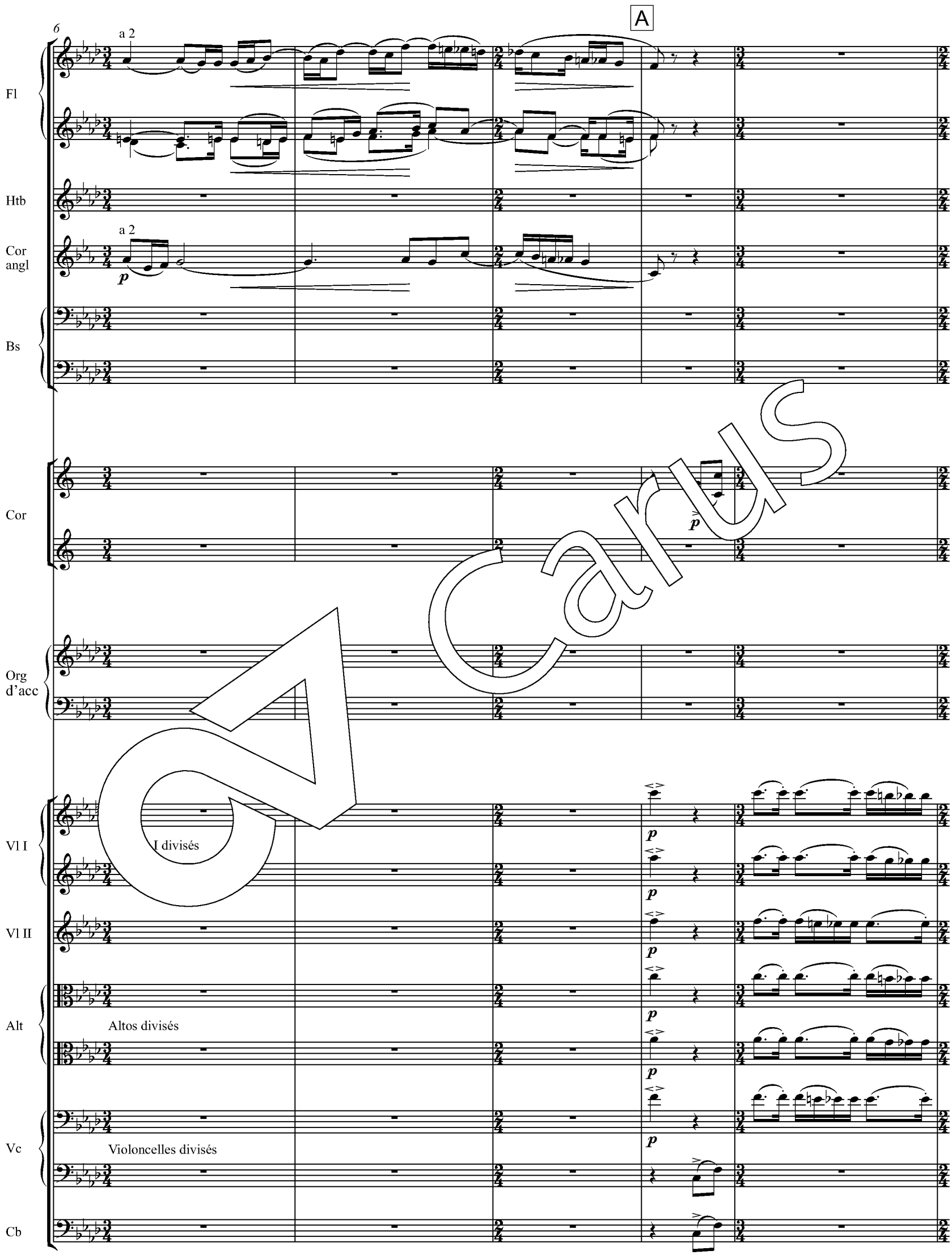
Vc, Cb

Carus

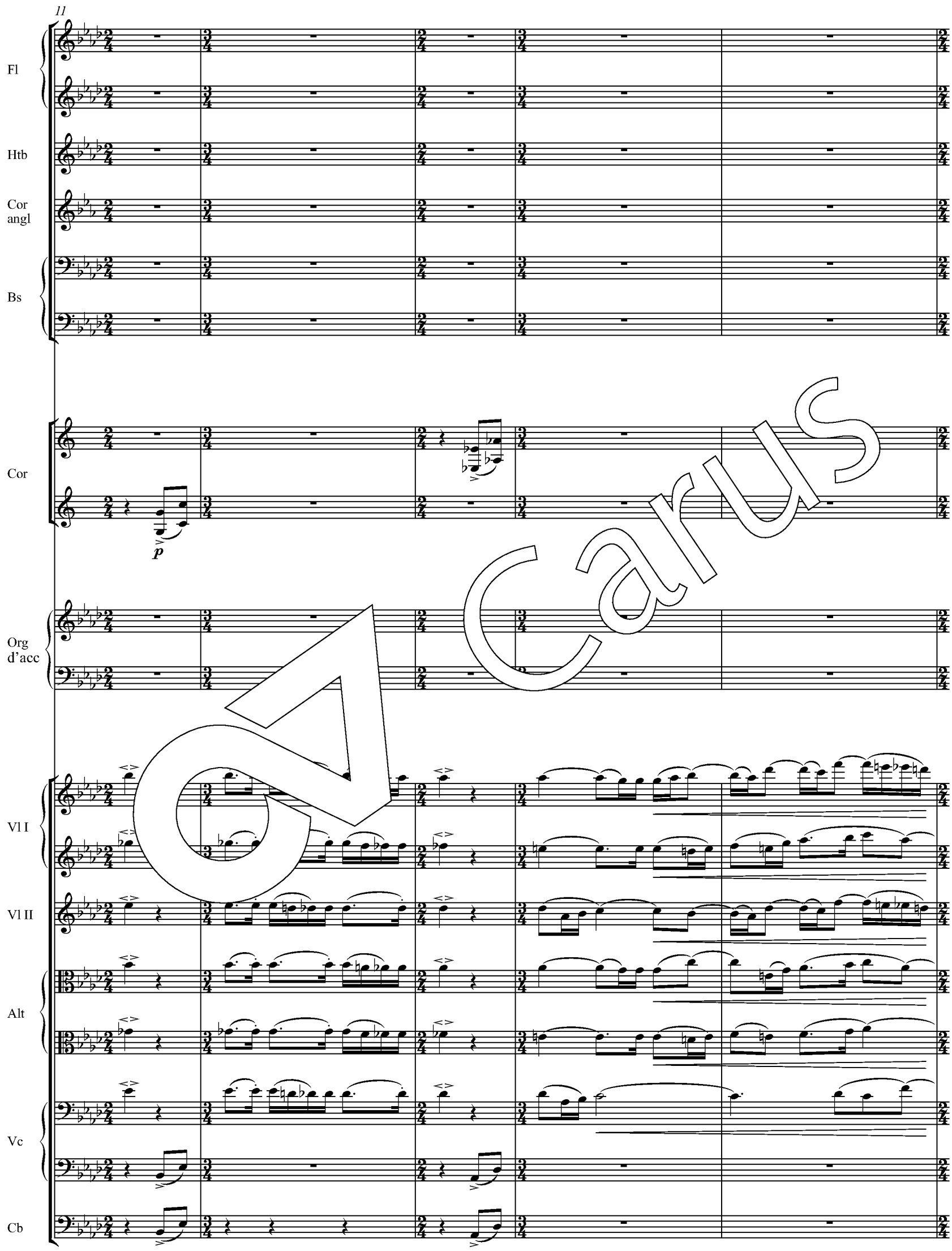
4. Oro supplex



Carus


6
A
Fl
Htb
Cor angl
Bs
Cor
Org d'acc
Vl I
Vl II
Alt
Vc
Cb
a 2
a 2
p
p
I divisés
Altos divisés
Violoncelles divisés

Carus



Carus

16

B

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

S

C

Soli

T

Org d'acc

Vl I

Vl II

Alt

Vc

Cb

dolce

O - ro, o - ro sup - plex et ac - cli - nis, o - ro sup - plex et ac-

dolce

O - ro, o - ro sup - plex et ac - cli - nis, o - ro sup - plex et ac-

dolce

o - ro sup - plex et ac - cli - nis, o - ro sup - plex et ac-

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

Carus

21

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

S

cli - nis, cor con - tri - cor con - t - tum qua - si ci - nis: ge - re cu - ram me - i

cresc.

C Soli

cli - nis, on - tri - t cor con - tri - tum qua - si ci - nis: ge - re cu - ram me - i

cresc.

T

cli cor con ua - si ci - nis: ge - re cu - ram me - i fi -

cresc.

Org d'acc

cresc.

Vl I

unis.

Vl II

Alt

unis.

Vc, Cb

Vc unis. col Cb

Carus

26

C

Fl

a 2

Htb

a 2

Cor angl

Bs

a 2

Cor

S

fi - nis.

C

fi - nis.

T

nis.

Soli

Chœur

S

La - cri-mo-sa, la - cri - sa di - es il - la, la - cri-mo - sa di - es il - la,

C

ri-mo-sa, - sa di - es il - la, la - cri-mo - sa di - es il - la,

T

la - cri-mo - sa di - es il - la, la - cri-mo - sa di - es il - la,

B

La - cri-mo-sa, la - cri-mo - sa di - es il - la, la - cri-mo - sa di - es il - la,

Org d'acc

Vl.

Alt

Vc, Cb

Carus

31

D

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Chœur

S

qua re-sur - get ex fa la ju di-can - dus ho mo re - us: hu - ic

C

qua re-sur - get fa - v ju - di-can - dus ho - mo re - us: hu - ic

T

qua - get e ju - di-can - dus ho - mo re - us: hu - ic

B

qua re fa - vil - la ju - di-can - dus ho - mo re - us: hu - ic

Org d'acc

Vl

Alt

Vc, Cb

Carus

36

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Soli

S

C

T

B

Choeur

S

er - go par - ce De - u

Pi - e Je - su

C

go par - ce

Pi - e Je - su

T

De - us.

Pi - e Je - su

B

er - go par - ce De - us.

Pi - e Je - su

Org d'acc

Vl

Alt

Vc, Cb

pizz.

Carus

40

Fl — a 2 — *dim.*

Htb — *dim.*

Cor angl — I — *p* — *dim.*

Soli

S: Je - su Do - mi-ne, do - na e - is

C: Je - su Do - mi-ne, do - na e - is

T: Je - su Do - mi-ne, do - na e - is

B: Je - su Do - mi-ne, - na - is

Chœur

S: Do - mi - ne do - na e - is re - *dim.*

C: - ne, do - na e - is re - *dim.*

T: do - na e - is re - *dim.*

B: Do - ne, do - na e - is re - *dim.*

Org d'acc

Vl

Alt

Vc, Cb

Carus

44

Fl

Htb

Cor angl

Soli

S — re - qui-em. A - men.

C — re - qui-em. A - men.

T — re - qui-em. A - men.

B — re - qui-em. A - men.

Chœur

S — - qui-em. A - - - men.

C — - qui-em. A - - - men.

T — A - - - men.

B — ui-em. A - - - men.

Org d'acc

Vl

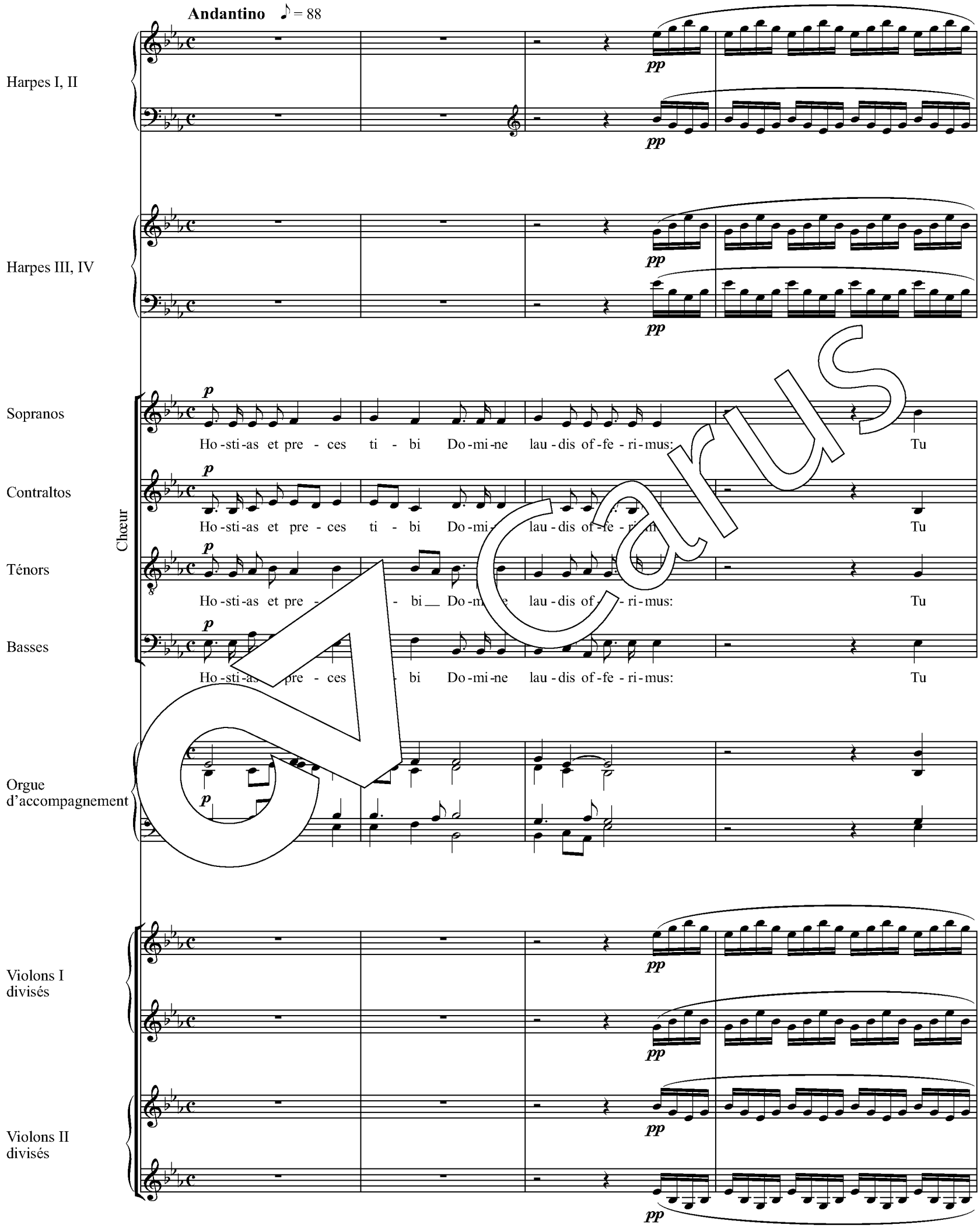
Alt

Vc, Cb

dim.

Carus

5. Hostias (Offertoire)



Carus

5

Hp I II

Hp III IV

S

su - sci - pe pro a - ni - ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e, qua - rum ho - di - e

C

su - sci - pe pro a - ni - ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e, qua - rum ho - di - e

T

su - sci - pe pro a - ni - ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e, qua - rum ho - di - e

B

su - sci - pe pro a - ni - ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e, qua - rum ho - di - e

Org d'acc

Vl I

Vl II

Carus

9

A

Hp I II

pp

Hp III IV

pp

S

p

me - mo - ri - am fa - ci - mus:

dolce

fac e - as,

C

p

me - mo - ri - am fa - ci - mus:

fac e - as,

T

p

me - mo - ri - am fa - ci s:

dolce

fac e - as,

B

p

me - mo - ri - am fa - c

dolce

fac e - as,

Org d'acc

p

Vl I

pp

pp

Vl II

pp

pp

Carus

13

Hp I II

pp

Hp III IV

S

Do - mi - ne, de mor - te trans - i - re ad vi - tam:

C

Do - mi - ne, de mor - te trans - i - re ad vi - tam:

T

Do - mi - ne, de mor - te trans - i - re ad vi - tam:

B

Do - mi - de mor - te trans - i - re ad vi - tam:

cresc.

Org d'acc

Vl I

Vl II

Carus

17

Hp I II

Hp III IV

S

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

C

Quam o - lim, quam o - lim A - bra - hae pro - mi - si - sti, et se - mi - ni

T

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

B

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

Org d'acc

Vl I

Vl II

Carus

21

Hp I II

pp

Hp III IV

pp

S

dim.

se - mi - ni e - jus,

p

et se - mi - ni e jus.

dim.

pp

C

dim.

e - - - - jus,

se - mi - ni e - jus.

dim.

pp

T

dim.

e - - - -

p

et se - mi - ni e - jus.

dim.

pp

B

dim.

se - mi - ni - j

p

et se - mi - ni e - jus.

dim.

pp

Org d'acc

p

dim.

pp

Vl I

pp

pp

Vl II

pp

pp

Carus

6. Sanctus

Allegro maestoso ♩ = 72

Chœur

Sopranos: San - - - ctus, San -

Contraltos: San - - - ctus, San -

Ténors: San - - - ctus, San -

Basses: San - - - ctus, San -

Orgue d'accompagnement

Violons I, II

Altos

Bassons I–IV, Violoncelles, Contrebasses

5

A

S: - San - - - - - - ctus

C: - - ctus - San - - - - - - ctus,

T: - - San - - - - - - ctus,

B: - - - ctus, San - - - - - - ctus, San -

Org d'acc

Vl

Alt

Bs, Vc, Cb

Carus

9

S: Do - - mi - nus De - us

C: San - - - - ctus Do - mi - nus De - us

T: San - - - - - - ctus Do - mi - nus De - us

B: - - - - - - - ctus, San - ctus Do - - mi - nus De - us

Org d'acc

Vl

Alt

Bs, Vc, Cb: Vc / Cb, Bs

14

S: Sa - - - n. Ple - - - - ni sunt

C: Ple - - - - ni sunt

T: - - ba - Ple - - - - ni sunt

B: Sa - - - n. Ple - - - - ni sunt

Org d'acc

Vl

Alt: unis.

Bs, Vc, Cb

Carus

18

B

S: coe - - - li et ter - - - ra glo - -

C: coe - - - li et ter - - - ra

T: coe - - - li et ter - - - ra

B: coe - - - li et ter - - - ra

Org d'acc

Vl

Alt

Bs, Vc, Cb

22

S: - - - tu glo - ri - a tu - a.

C: glo - ri - a tu - a. Ho -

T: g - - ri - a, glo - ri - a tu - a.

B: glo - ri - a tu - a.

Org d'acc

Vl: *f*

Alt: *f* *f*

Bs, Vc, Cb

Carus

27

S: Ho - san - na, ho - - san -

C: san - na, ho - san - na, ho - - san -

T: Ho - san - na, ho - san - na, ho - - san -

B: Ho - san - na, ho - - san -

Org d'acc

Vl

Alt

Bs, Vc, Cb

31

S: - in ex - cel - - sis.

C: - na in ex - cel - - sis.

T: - na in ex - cel - - sis.

B: - in ex - cel - - sis.

Org d'acc

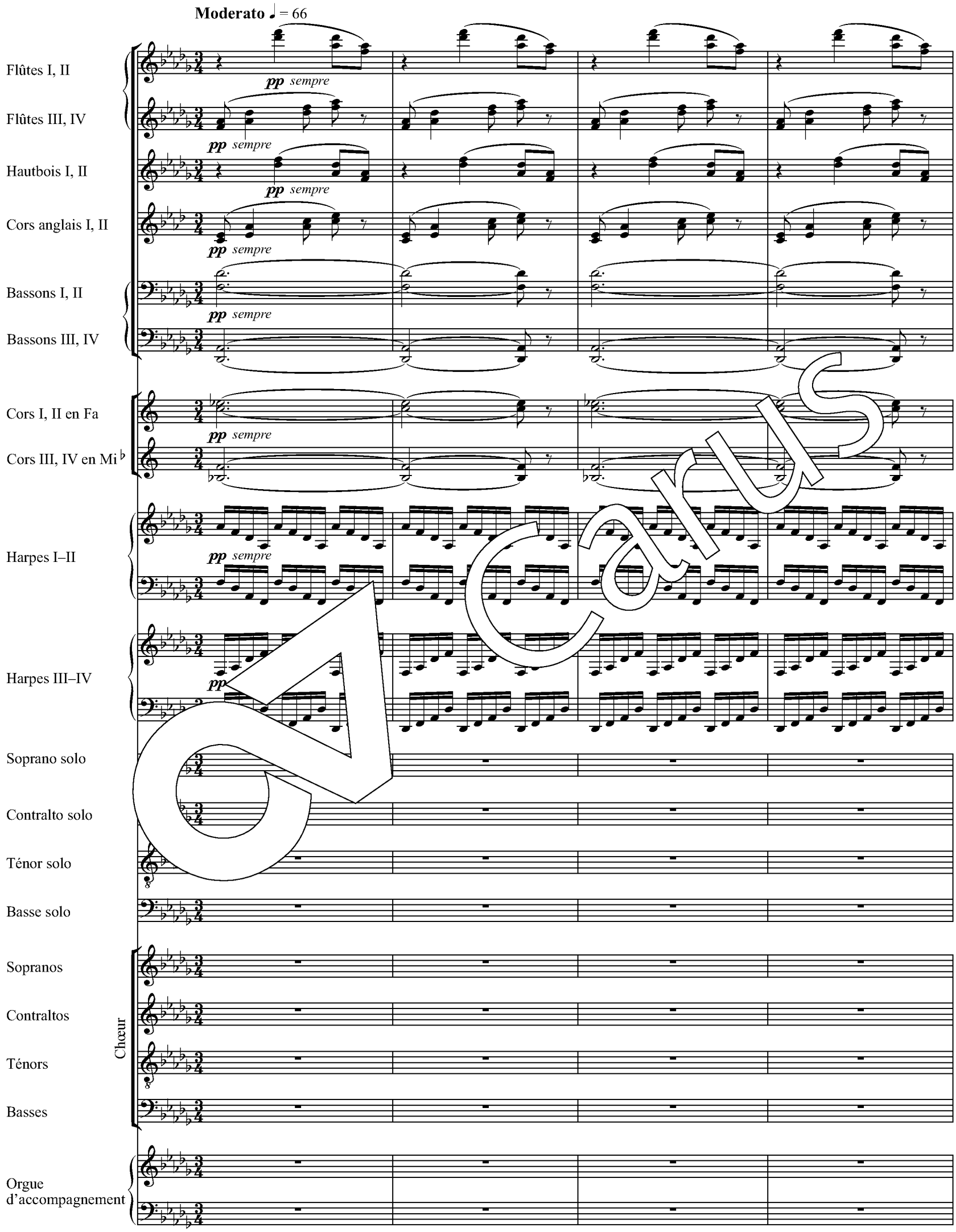
Vl

Alt

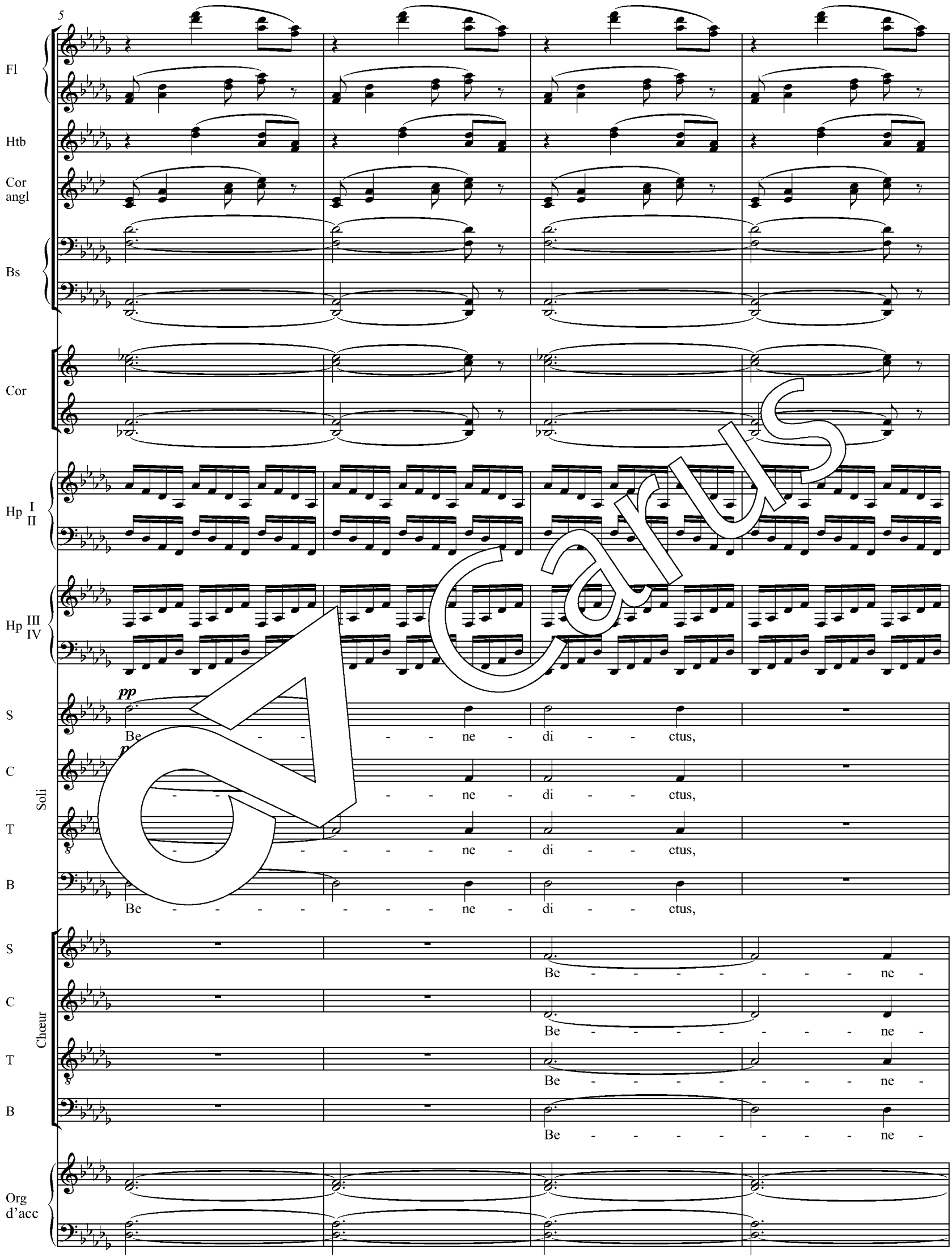
Bs, Vc, Cb

Carus

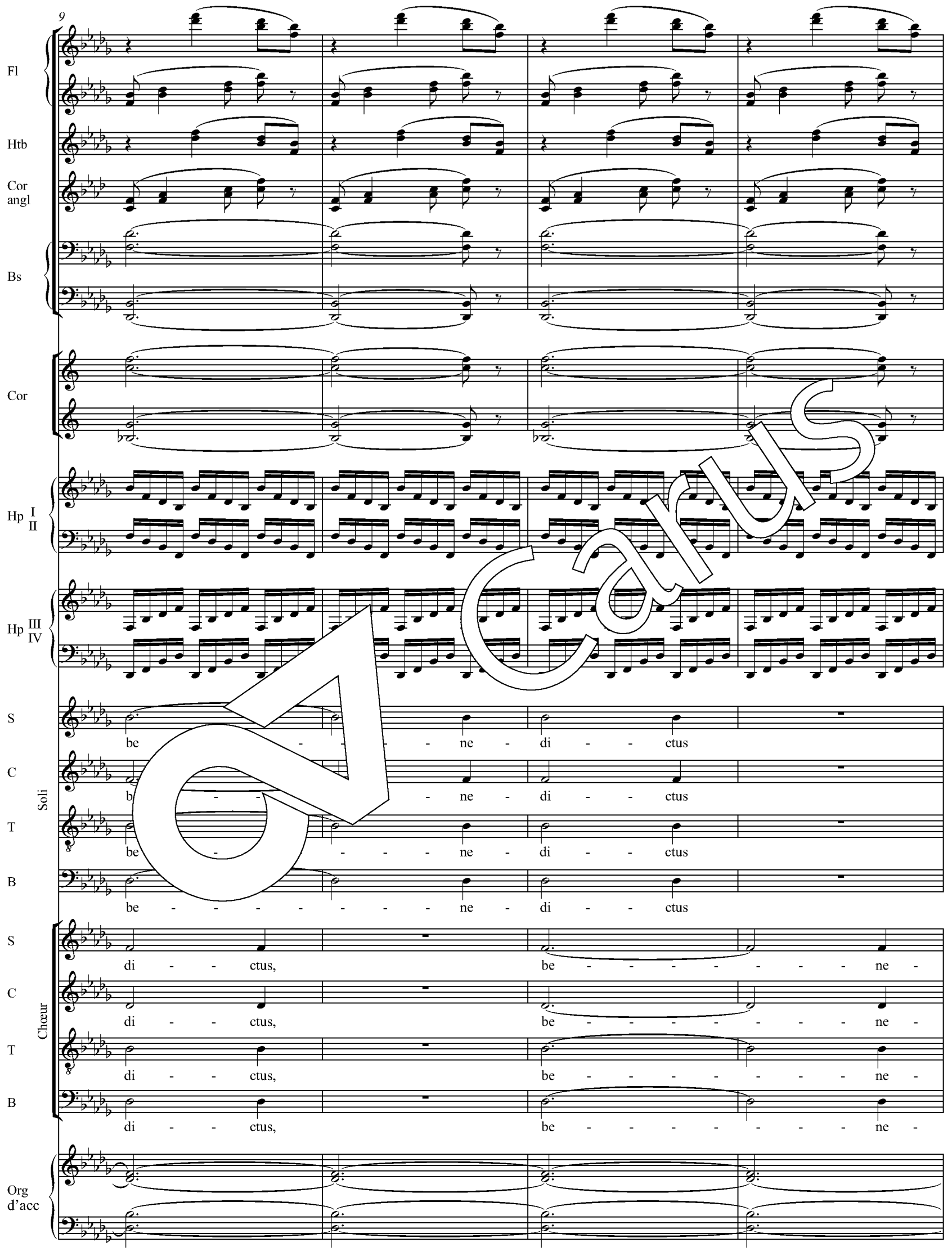
7. Benedictus



Carus


5
Fl
Htb
Cor angl
Bs
Cor
Hp I II
Hp III IV
Soli
S
C
T
B
pp
Be - - - - - - ne - di - - ctus,
Be - - - - - - - - ne - di - - ctus,
Be - - - - - - - - ne - di - - ctus,
Be - - - - - - - - ne - di - - ctus,
Chœur
Be - - - - - - - - ne -
Be - - - - - - - - ne -
Be - - - - - - - - ne -
Be - - - - - - - - ne -
Org d'acc

Carus


9
Fl
Htb
Cor angl
Bs
Cor
Hp I II
Hp III IV
Soli
S
be - - - - ne - di - - ctus
C
b - - - - ne - di - - ctus
T
be - - - - - ne - di - - ctus
B
be - - - - - - - ne - di - - ctus
Chœur
S
di - - ctus, be - - - - - - - ne -
C
di - - ctus, be - - - - - - - ne -
T
di - - ctus, be - - - - - - - ne -
B
di - - ctus, be - - - - - - - ne -
Org d'acc

13

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Hp I II

Hp III IV

Soli

S: qui - - - - nit in no - mi - ne

C: - - - - nit in no - mi - ne

T: ve - - - - nit in no - mi - ne

B: qui ve - - - - nit in no - mi - ne

Chœur

S: di - - ctus qui ve - - - - nit in

C: di - - ctus qui ve - - - - nit in

T: di - - ctus qui ve - - - - nit in

B: di - - ctus qui ve - - - - nit in

Org d'acc

Carus

17

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Hp I II

Hp III IV

Soli

S: Do mi - ni

C: - - - -

T: D - - - i - ni.

B: Do - - - mi - ni.

Choeur

S: no - mi - ne Do - mi - ni.

C: no - mi - ne Do - mi - ni.

T: no - mi - ne Do - mi - ni.

B: no - mi - ne Do - mi - ni.

Org d'acc

Carus

21

A

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Hp I II

Hp III IV

Soli

S

Be - ne - - - - - - ctus,

C

- - - - - - - - ctus,

T

- - - - di - - - - ctus,

B

Be - ne - di - - - - ctus,

Chœur

S

Be - - ne - di - ctus,

C

Be - - ne - di - ctus,

Be - - ne - di - - - - ctus,

div.

T

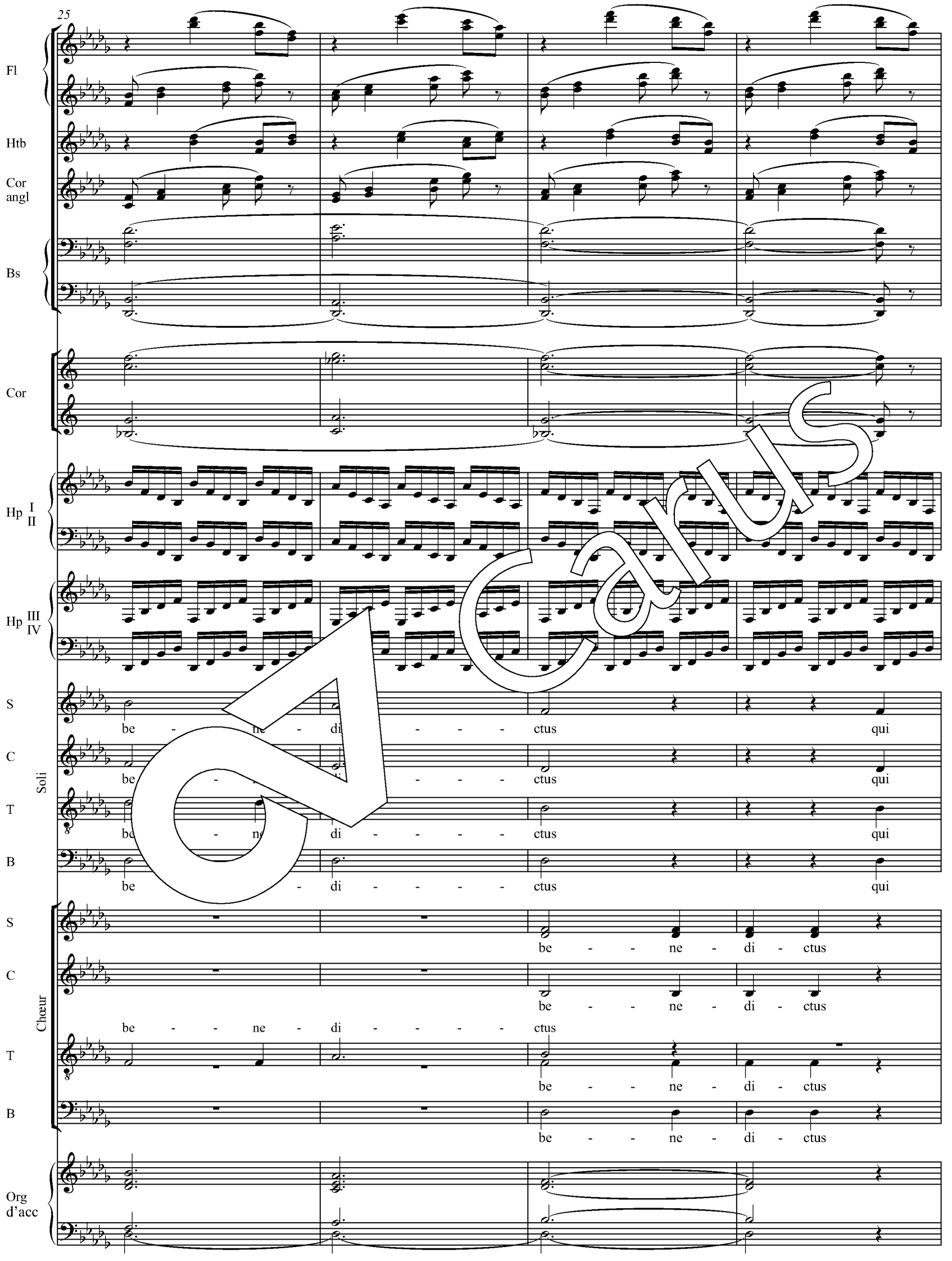
Be - - ne - di - ctus,

B

Be - - ne - di - ctus,

Org d'acc

Carus


25
Fl
Htb
Cor angl
Bs
Cor
Hp I II
Hp III IV
Soli
S
be - ne - di - - - - ctus qui
C
be - - - - - - ctus qui
T
be - ne di - - - - ctus qui
B
be - di - - - - ctus qui
Chœur
S
be - - ne - di - ctus
C
be - - ne - di - ctus
be - - ne - di - - - - ctus
T
be - - ne - di - ctus
B
be - - ne - di - ctus
Org d'acc

29

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Hp I II

Hp III IV

Soli

S: ve - - qui ve - - - - nit in

C: - - - qui ve - - - - nit in

T: - - - nit, qui ve - - - - nit in

B: ve - - - - nit, qui ve - - - - nit in

Chœur

S: qui ve - - - - nit in

C: qui ve - - - - nit in

unis.

T: qui ve - - - - nit in

B: qui ve - - - - nit in

Org d'acc

Carus

33

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Hp I II

Hp III IV

Soli

S: no Do - mi - ni.

C: no mi - ne Do - mi - ni.

T: no Do - mi - ni.

B: no - mi - ne Do - mi - ni.

Chœur

S: no - mi - ne Do - mi - ni.

C: no - mi - ne Do - mi - ni.

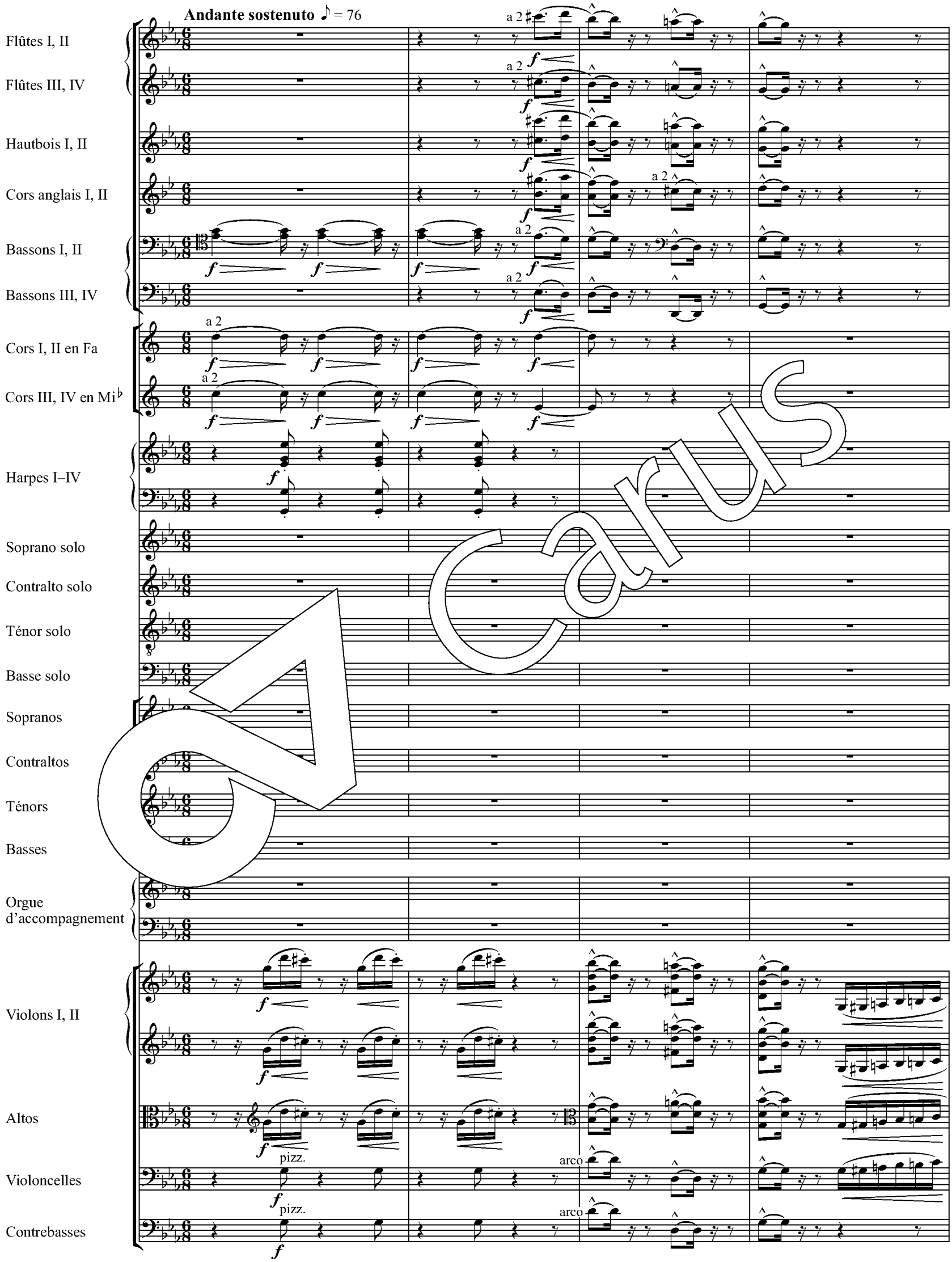
T: no - mi - ne Do - mi - ni.

B: no - mi - ne Do - mi - ni.

Org d'acc

Carus

8. Agnus Dei



Carus

5

Fl

Htb

Cor angl

a 2

Bs

Cor

Hp

Org
d'acc

Vl

Alt

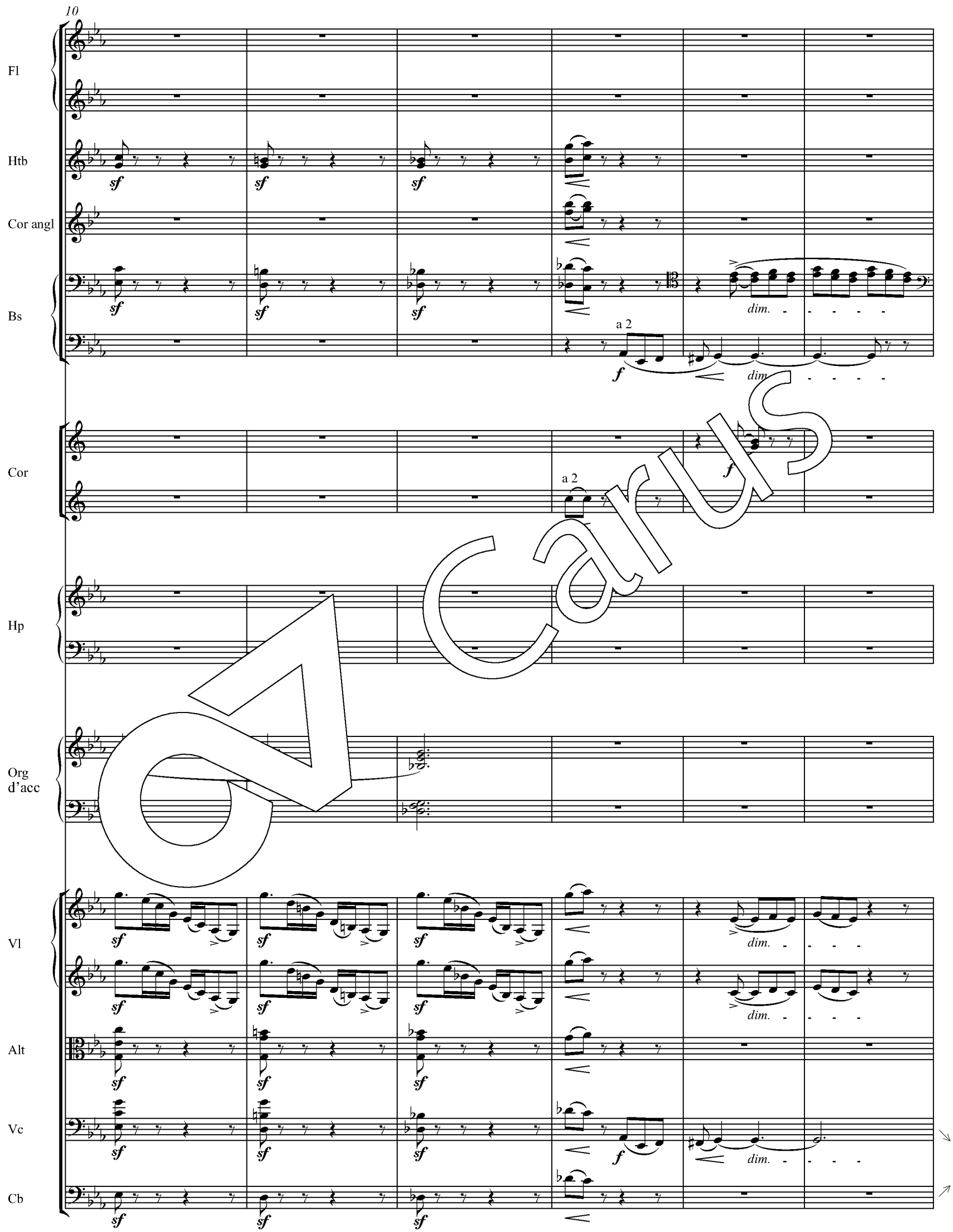
Vc

arco

pizz.

Cb

Carus


10
Fl
Htb
Cor angl
Bs
Cor
Hp
Org
d'acc
Vl
Alt
Vc
Cb
sf
a 2
f
dim.
dim
Carus

16

Moderato ♩ = 84

Fl

a 2

p *dim.*

a 2

p *espressivo*

Bs

I

p *espressivo*

Hp

pp

Vl

pp

Alt

pp

Vc, Cb

pp

23

Fl

Bs

Hp

Vl

Alt

Vc, Cb

Carus

29

Fl

Bs

cresc.

Hp

Vl

Alt

Vc, Cb

35

Fl

dim.

p

Htb

I

p espressivo

Cor angl

I

p espressivo

Bs

dim.

p

Hp

Vl

Alt

pizz.

Vc, Cb

Carus

41

A

Fl

Htb

Cor angl

I

Bs

Cor

Hp

S

C

T

B

Soli

dolce

A - gnus De - i,

Vl

p dolce ed espressivo

cresc.

dim.

Alt

Vc

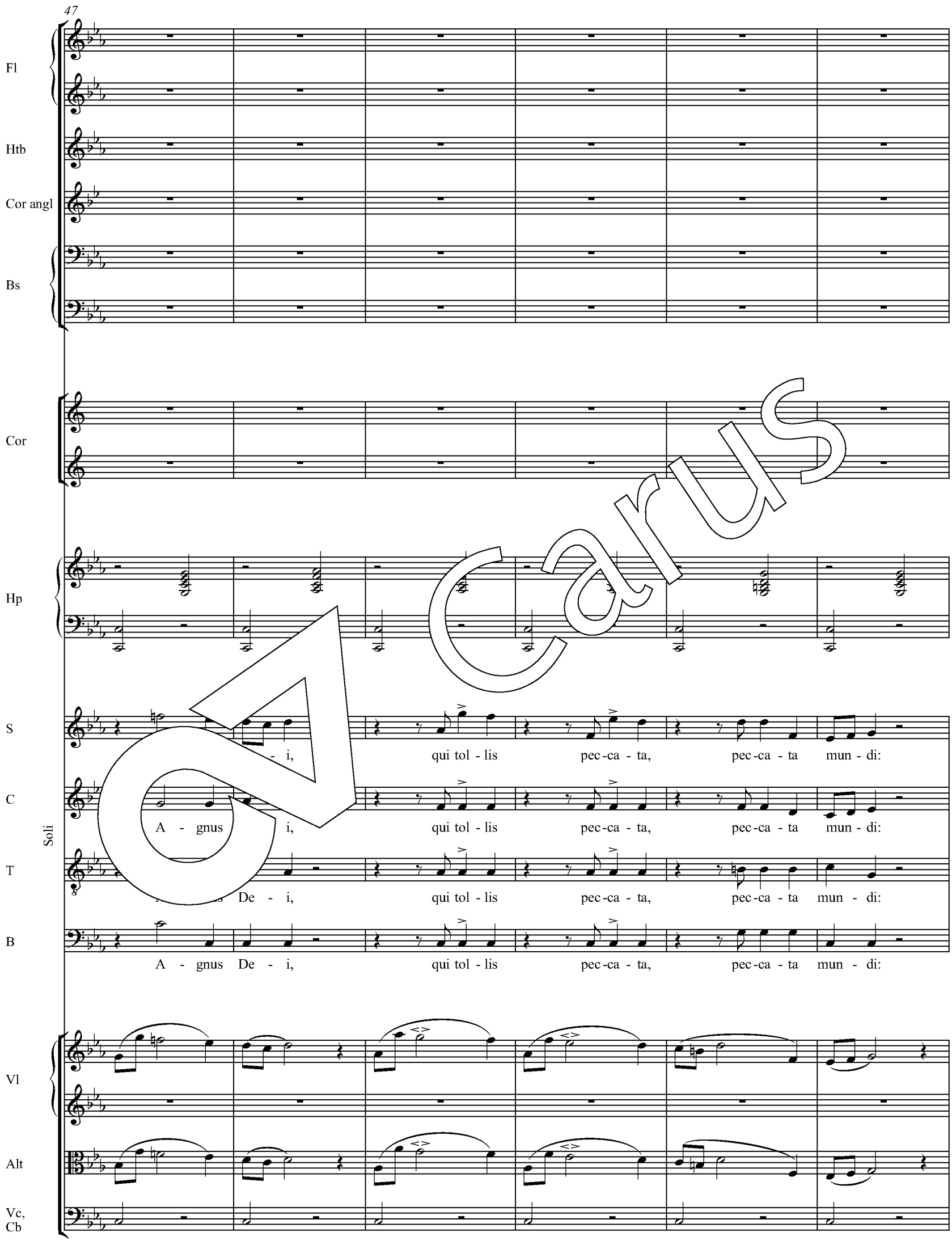
arco

div. arco

[unis.]

Cb

Carus


47
Fl
Htb
Cor angl
Bs
Cor
Hp
S
C
T
B
Soli
Vl
Alt
Vc,
Cb
- i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di:
A - gnus i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di:
De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di:
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di:

Carus

53

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

III

pp

Hp

Soli

S

C

T

B

cresc.

f

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

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

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

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

Vl

Alt

Vc,
Cb

cresc.

Carus

59

Fl

a 2

p *cresc.*

più cresc.

Htb

Cor angl

I

p

Bs

p *sempre*

Cor

Hp

Soli

S

qui - em.

C

re - - qui - em.

dim.

T

B

Vl

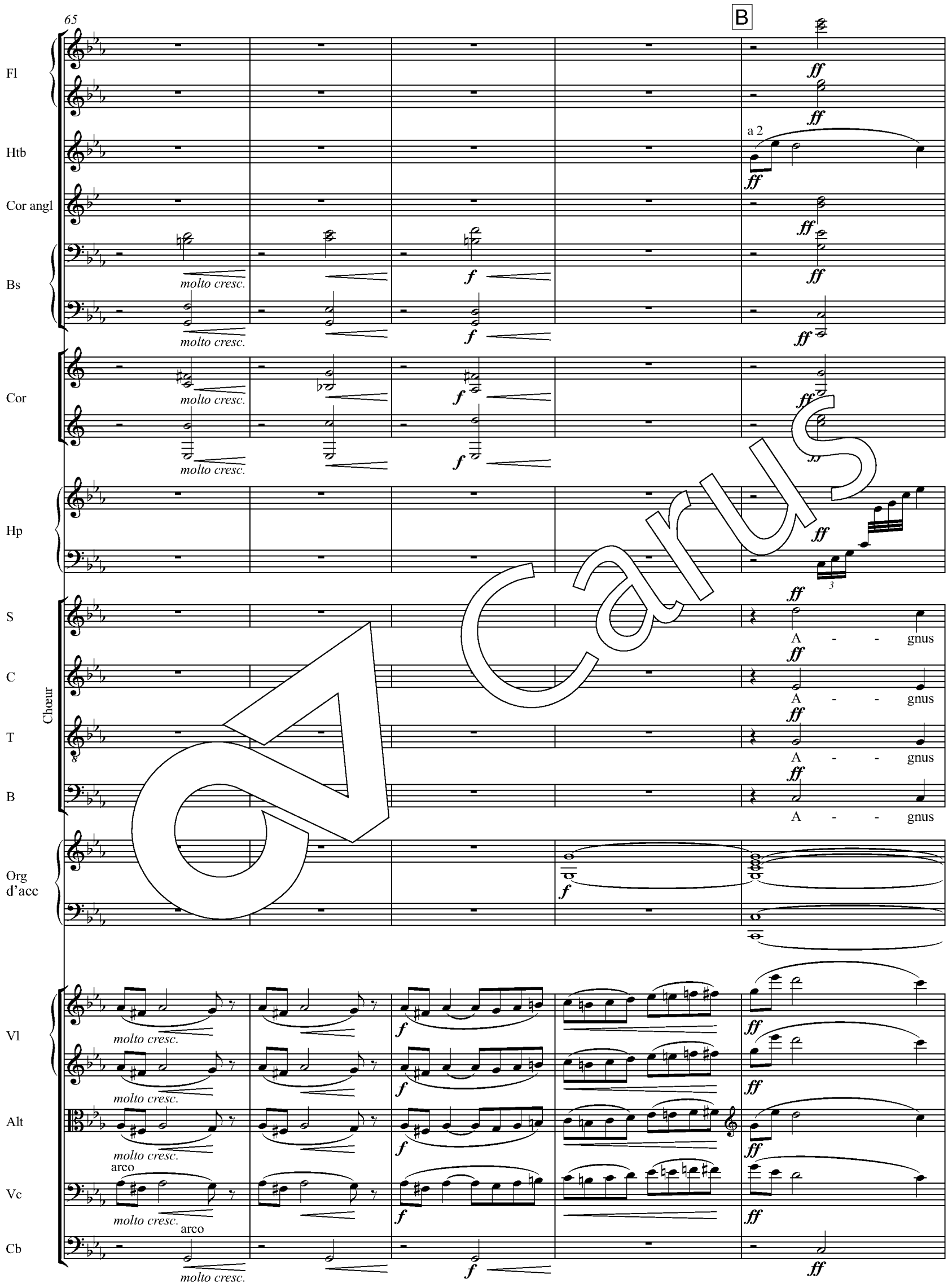
dim.

Alt

Vc, Cb

pizz.

Carus


65
B
Fl
Htb
a 2
Cor angl
Bs
molto cresc.
Cor
Hp
S
A - - gnus
C
T
B
Chœur
Org d'acc
Vl
Alt
Vc
arco
Cb

Carus

70

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Hp

S — De - - i, A - - gnus De - qui tol - lis

C — De - A - gnus De - i, qui tol - lis

T — De - - i, A - - gnus De - i, qui tol - lis

B — De - A - - gnus De - i, qui tol - lis

Chœur

Org d'acc

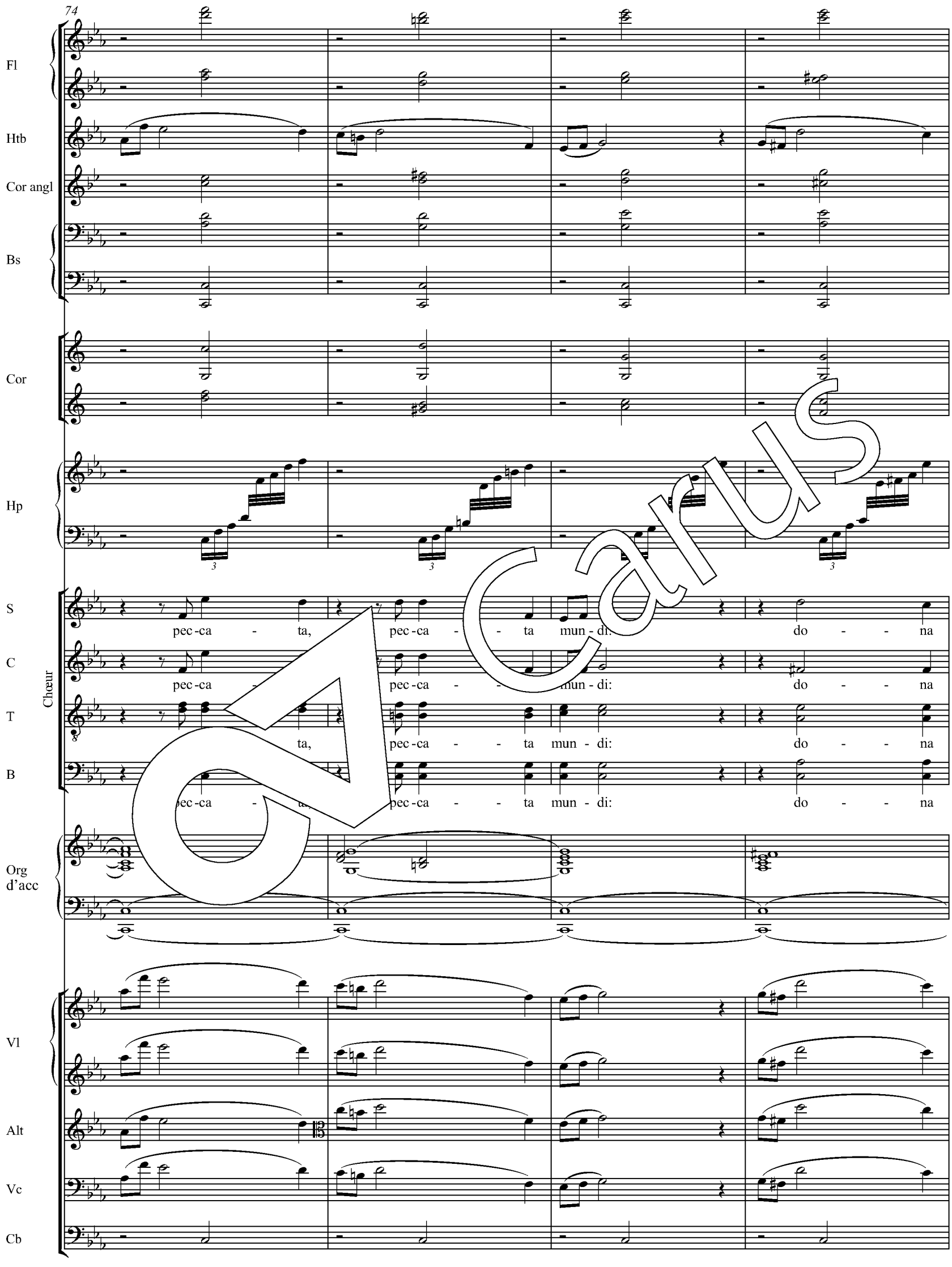
Vl

Alt

Vc

Cb

Carus


74
Fl
Htb
Cor angl
Bs
Cor
Hp
S
C
T
B
Chœur
pec-ca - ta, pec-ca - - ta mun-di: do - - na
pec-ca - ta, pec-ca - - ta mun-di: do - - na
pec-ca - ta, pec-ca - - ta mun-di: do - - na
pec-ca - ta, pec-ca - - ta mun-di: do - - na
Org d'acc
Vl
Alt
Vc
Cb

Carus

78

Fl

a 2

a 2

Htb

Cor angl

Bs

Cor

a 2

Hp

Chœur

S

e - - is, do - - na e - - is re - - qui-

C

e - - is, do - - na e - - is re - - qui-

T

is, do - - na e - - is re - - qui-

B

e - - is, do - - na e - - is re - - qui-

Org d'acc

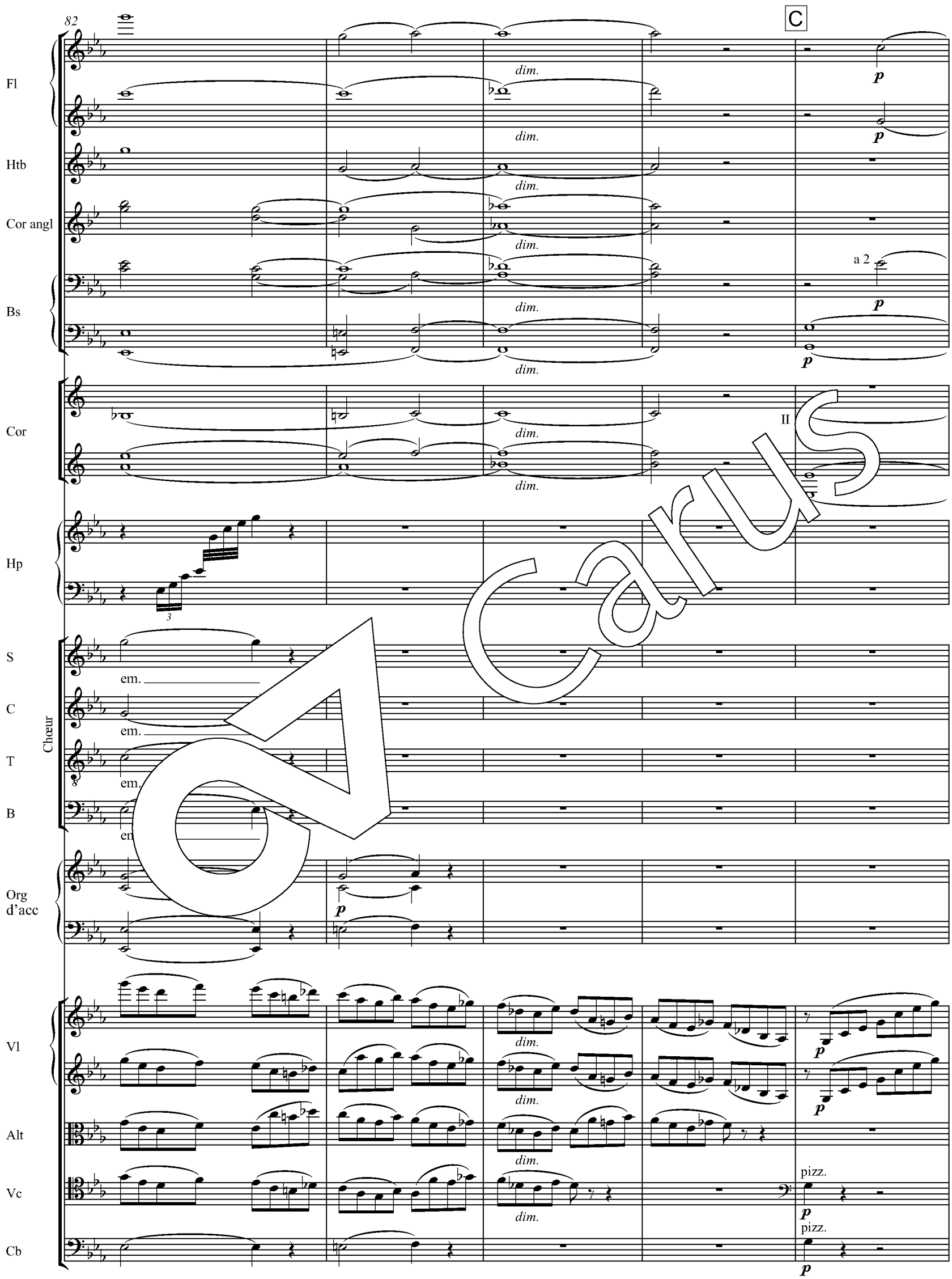
Vl

Alt

Vc

Cb

Carus


82
C
Fl
Htb
Cor angl
Bs
Cor
Hp
S
C
T
B
Chœur
Org d'acc
Vl
Alt
Vc
Cb
dim.
a 2
II
p
em.
pizz.

Carus

87

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

p

Hp

Chœur

S

p

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

C

p

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

T

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

B

p

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

Org d'acc

Vl

Alt

Vc

Cb

Carus

93

Fl

Htb

Cor angl

p *cresc.* *dim.*

Bs

a 2

cresc. *cresc.* *dim.*

Cor

IV

cresc.

Hp

Chœur

S

di: do na e - is re - qui-em sem - pi - ter -

cresc. *dim.*

C

di: do na e - is re - qui-em sem - pi - ter -

cresc. *dim.*

T

di: do na e - is re - qui-em sem - pi - ter -

cresc. *dim.*

B

di: do - na e - is re - qui-em sem - pi - ter -

Org d'acc

p

Vl

cresc. *dim.*

cresc. *dim.*

Alt

p *cresc.* *dim.*

Vc

arco

cresc. *dim.*

Cb

pizz.

cresc. *f* *dim.*

Carus

98

D

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Hp

S

C

T

B

Chœur

Org d'acc

Vl

Alt

Vc

Cb

I

p

molto espressivo

mf

pizz.

nam. Lux ae - ter - na lu - ce - at e - is:

Carus

103

Fl

Htb

Cor angl

Bs

Cor

Hp

Chœur

S

C

T

B

Org d'acc

Vl

Alt

Vc, Cb

p

a 2

I

dolce

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

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

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

cum san - ctis tu - is in ae - ter - num,

dim.

Carus

110

Fl

Htb

Cor angl

Bs

a 2 — p — a 2 — pp

a 2 — p

a 2 — p — I — pp

Cor

a 2 — p — I — pp

a 2 — p — III — pp

Hp

pp

Chœur

S — pp — ppp

pi - - us es. A - m a men, a - men.

C — pp — ppp

pi - - es. A - men, a - men, a - men.

T — p — ppp

a-a pi - A - men, a - men, a - men.

B — pp — ppp

a pi s. A - men, a - men, a - men.

Org d'acc

p — pp

Vl

p — ppp

p — ppp

Alt

[arco] div. — p — arco

[unis.] — pp — ppp

Vc, Cb

ppp

Carus

Ci 321

Kritischer Bericht

I. Quellen

A: Autographe Partitur
Bibliothèque nationale de France, Paris, Signatur: *MS 522* (Digitalisat unter http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007867r).
Format 35 x 27 cm; 116 Seiten, 26-zeilig rastriert; kein Titelblatt; jeder Satz ist einzeln paginiert, dazwischen unbeschriebene Seiten. Die Satztitel lauten: „N° I. – ~~Kyrie~~ Requiem – Kyrie“ (S. 1–20); „2. – Dies iræ“ (S. 1–17); „3. – Rex tremendae“ (S. 1–16); „4. – Oro Supplex“ (S. 1–10); „5. – Hostias“ (S. 1–7); „6. – Sanctus“ (S. 1–8); „7. – Benedictus“ (S. 1–6); „8 – Agnus Dei“ (S. 1–20). Datierung und Unterschrift auf der letzten Notenseite: „Berne 11 Avril 1878 | C. Saint-Saëns“.
Das Partituraufbau weist Korrekturstellen durch Rasur auf, daneben zahlreiche Anmerkungen von fremder Hand mit Bleistift (u.a. Metronomzahlen, Stichvermerke) und Blaustift (Studierbuchstaben). Es hat als Stichvorlage für **B** gedient, wie sich an Vermerken zur Einteilung des Seitenumbruchs, die mit **B** übereinstimmen, sowie an Eintragungen der Plattennummer des Erstdrucks erkennen lässt. Ganztaktpausen sind in der Regel nicht notiert, bei homophonen Solo- und Chorpassagen ist jeweils nur die Sopranstimme textiert.

B: Erstdruck der Partitur
Titelblatt: „A la Mémoire | d'ALBERT LIBON | Dire[illegible]ur Général des Postes || Messe | DE | Requiem | SOLI, CHO[illegible] ORCHESTRE | PAR | CAMILLE SAINT-SAËNS | OP[illegible]on, Chant et Orchestre par MESSAGER. | [...] | [illegible]D, SCHŒNEWERK & C.ie | [...]“; Plattenn[illegible].S. [illegible]e 2550.“; 87 Notenseiten; verwendet w[illegible] Exempla[illegible] Bayerischen Staatsbibliothek, Münch[illegible] Signatur: *4 Mus pr*[illegible] *1/3*.
In **B** wurden klein[illegible] gegenüber [illegible]rgenommen (Ergänzung fehl[illegible] einze[illegible]timme), die sich in der Reg[illegible]elsfrei aus[illegible]ben; ob mit oder ohne Ker[illegible]es Komponis[illegible]n, is[illegible]nt.

II. Zur Edition

Die Edition folgt den[illegible] Quelle **B**). Abweichende Lesarten aus Quelle **A** sind in den Einzelanmerkungen wiedergegeben, mit Ausnahme von bloßen Schreibversehen oder Flüchtigkeitsfehlern (z.B. fehlende Dynamik in nur einer von mehreren gleichzeitig agierenden Stimmen). In **A** fehlende Silbenbögen werden nicht nachgewiesen. Wurde einer Lesart aus Quelle **A** der Vorzug gegeben, erfolgt dies in den Noten ohne Nachweis, jedoch mit Einzelanmerkung im Kritischen Bericht.

Der Partituraufbau wurde an heutige Lesegewohnheiten angepasst, sodass die hohen Streicher zusammen mit Violoncelles und Contrebasses unter den Vokalstimmen stehen, und nicht wie in **A** und **B** zwischen Harfen und Sopran. Die Instrumentalbässe in *6. Sanctus* (4 Bassons, Violoncelles, Contrebasses) wurden von drei auf ein System zusammengezogen, in *7. Benedictus* die Bassons über den Cors notiert (in **A** und **B** in diesem Satz anders herum). Vorsatz und Besetzungsangaben wurden standardisiert („Flûtes I, II“ statt „1.ere et 2.e Flûtes.“ etc., „a 2“ statt „à2“, „II“ statt „2do“ etc.).

Ergänzungen des Herausgebers, die sich in keiner der beiden Quellen finden, werden diakritisch gekennzeichnet (Noten, Dynamik und Akzidentien in Kleinstich, Bögen gestrichelt, Beischriften in eckigen Klammern). Die Edition gibt den Notentext der Quelle hinsichtlich der Schlüsselung, Balkung und Halsung der Noten sowie der Setzung von Akzidentien und Warnungsakzidentien gemäß der heutigen Editionspraxis wieder. Warnungsakzidentien werden ohne Nachweis ergänzt. Abbreviaturen (z. B. Streicherrepetitionen) wurden aufgelöst. Die Beischrift „div[illegible]ei Chorstimmen wurde getilgt, sie findet sich übereinstim[illegible]end in **A** und **B**. Die Wiedergabe des gesungenen Textes und [illegible]er Interpunktion richtet sich nach dem Graduale Triplex ([illegible]is, Tournais [illegible]9).

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: [illegible] = Alto(s), [illegible], B = Basse(s), Bs = Basson(s), C = C[illegible]o(s), C[illegible] Contrebasse(s), Cor angl = Cor(s) anglais, [illegible] = Flûte[illegible], G.O. = Gran[illegible] Orgue, Hp = Harpe(s), Htb = Hautbois, l.H. = linke Ha[illegible], [illegible]g d'acc[illegible] Orgue d'accompagnement, r.H. = rechte Hand, S = Sopran, [illegible] = Ténor(s), Trb = Trombone(s), Vc = Violoncelle(s), Vl[illegible] Violon[illegible]s).
Zitiert wird in der [illegible]folge: Takt – Stimme, Zeichen im Takt (Note bzw. Pause) – Quellensigle: Lesart oder Anmerkung.

1. [illegible] – Kyrie		
1		**A**: „Andante sustenuto“ [sic]
2	Bs I–IV 5–6	**A**: Bogen reicht bis zur 1. Note in T. 3, wie hohe Bläser, ungeachtet der Tonrepetition
6	Bs I–IV, Cor I–IV 5	**A**: ohne *f*
8	Alt 6–7	**A**, **B**: zwei Achtelnoten (keine Punktierung); in der Edition an die übrigen Stimmen angeglichen
39	Bs I, II 2	**A**: Terz as^0–f^0; **B**: Einklang as^0
59	Cor III, IV	*pp* nur in **A**, nicht in **B**
61	Org d'acc 1–3	**A**: Bogen bis zur 4. Note (vgl. Vc)
68	Org d'acc	**A**: Beischrift „(Tremblant)“, von fremder Hand überschrieben mit „(Tremolo)“
2. Dies irae		
21, 22	Vc, Cb	**A**: keine Oktavierung nach oben (für Cb); nur große Oktave *C*
64	G.O.	**B**: l.H. mit Klammerung [zur Oktave *f-F*; nicht in **A**
77f.	Fl I–IV	**A**: keine Angabe zur Stimmverteilung
78		**A**: in allen 8 Vokalstimmen ein bei Silbe „ju-“ beginnender Phrasierungsbogen, der bis über den Taktstrich hinaus reicht, aber nach dem Taktwechsel in T. 79f. nicht forgesetzt wird
100	Vc, Cb 3	**A**, **B**: „pizz.“ nur für Vc eingetragen
106	Org d'acc	**A**: ohne *f* (nach Seitenwechsel)
3. Rex tremendae		
48	Bs III, IV	**A**: ohne *pp*; vgl. aber T. 35, 37 und 42 in den Holzbläsern
63	Chœur	**A**: alle Stimmen ohne *p*; vgl. dynamische Abstufung T. 34, 71 und 73
63	Org d'acc	**A**: *pp*; **B**: *p*
64	Vl I	**A**: ohne *p*

4. Oro supplex

6	Cor angl 1–3	**A**: Bogen reicht bis zur 4. Note
11	Cor III, IV	**A**: ohne *p*
26	Fl III, IV	**A**: ohne *f* und ohne Hinweis auf Besetzung a2
28	Cor III, IV	**A**: ohne *f*; vgl. T. 26
33	Cor I, II	**A**: ohne cresc.-Gabel
33–34	Chœur	**A**: alle Stimmen ohne cresc.-Gabel

5. Hostias (Offertoire)

10	B Chœur 1–2	**A**: Halbe Note (ohne Textierung); **B**: punktierte Viertel und Achtelnote

6. Sanctus

23	Org d'acc	**A**: Oberstimme r.H. fälschlich punktiert Halbe und Viertel f^2; ein Zusammenziehen der Notenwerte des Soprans könnte ursprünglich indentiert gewesen sein (vgl. Ténor)
28	Alt 4	**A**: als einzige Stimme 16tel mit stacc.-Punkt

7. Benedictus

keine Anmerkungen

8. Agnus Dei

1–15		**A**: nicht ausnotiert, sondern Verweis auf Nr. 1 „les quinze premières mesures du Kyrie" [die ersten 15 Takte des Kyrie] quer über die Seite
8	Alt 6–7	**B**: zwei Achtelnoten; in der Edition getilgt (s.o., 1. Requiem – Kyrie)
34	Fl I, II 8	**A**: ohne ♮; **B**: mit ♮ für c^2
34	Bs 8	**A**: ohne ♮; **B**: mit ♮ für c^1
58	S Solo 2	**A**: ohne ♮; **B**: mit ♮ für a^1
87	Chœur 1	**A**: alle Stimmen fälschlich halbe Pause am Taktbeginn
95	T Chœur 2	**A**: Unterstimme as^1 (kein ♮)
96	Cor angl	**A**: ohne *p*; vgl. Bläserdynamik T. 86
110f.	Alt	**A**: Phrasierungsbögen setzen in beiden [illegible]mmen erst bei der angeb[illegible]enen Halben N[illegible] in T. 111 an (vgl. Vl un[illegible]angl)

Carus