

SAINT-SAËNS

Oratorio de Noël

op. 12

Urtext

Herausgegeben von / Edited by / Édité par
Christina M. Stahl


MUSICA GALLICA

Édition des œuvres du patrimoine musical de France,
avec le soutien du Ministère français de la Culture
et de la Fondation Francis et Mica Salabert

Partitur / Score / Partition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 11304

INHALT / CONTENTS / SOMMAIRE

Vorwort	III
Preface	XI
Préface	XVIII
Zur französischen Aussprache des Lateinischen / French pronunciation of Latin / Sur la prononciation française du latin	XXVI
Lateinischer Text und Lautschrift / Latin text and phonetic transcription / Texte latin et transcription phonétique	XXVIII
Übersetzung / Translation / Traduction	XXX
Nº 1 Prélude	2
Nº 2 Récit et Chœur	6
Nº 3 Air	12
Nº 4 Air et Chœur	15
Nº 5 Duo	20
Nº 6 Chœur	25
Nº 7 Trio	32
Nº 8 Quatuor	42
Nº 9 Quintette et Chœur	47
Nº 10 Chœur	65
Critical Commentary	68

BESETZUNG / ENSEMBLE / FORMATION

Soli: Soprano, Mezzo-Soprano, Alto, Ténor, Baryton

Chœur: Sopranos, Altos, Ténors, Basses

Harpe; Violons I, II, Altos, Violoncelles, Contrebasses; Orgue (obligé)

Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 40 min.

Neben vorliegender Dirigierpartitur sind der Klavierauszug (BA 11304-90), die Chorpartitur (BA 11304-91) und das Aufführungsmaterial (BA 11304) erhältlich.

In addition to the present full score, the vocal score (BA 11304-90), the choral score (BA 11304-91) and the performance material (BA 11304) are also available.

De cette partition ont été tirées les parties séparées suivantes: la réduction chant et piano (BA 11304-90), la partition chorale (BA 11304-91) et le matériel d'orchestre (BA 11304).

© 2020 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

2. Auflage / 2nd Printing / 2^e tirage 2024

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Tous droits réservés / Printed in Germany

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

Toute reproduction, quel que soit son procédé, est interdite par la loi.

ISMN 979-0-006-56614-3

VORWORT¹

Gerade einmal 23 Jahre alt war Camille Saint-Saëns (9. Oktober 1835 bis 16. Dezember 1921), als er die ersten sechs Sätze des *Oratorio de Noël* in nur zwölf Tagen komponierte; auf der letzten Seite des ersten Autographs (Quelle P-a1, siehe auch die Quellenbeschreibung im *Kritischen Bericht*) notierte er: „4–15 décembre 1858“.² Erst später sollten weitere vier Sätze folgen. Obwohl er sich 1919 als zu diesem Zeitpunkt „sehr jung“ („fort jeune“) bezeichnete,³ war er damals bereits seit 20 Jahren als Komponist aktiv – sein erstes Werk (ein kleines Klavierstück) notierte er eigenhändig mit drei Jahren und fünf Monaten. Nach Abschluss seiner Ausbildung am Pariser Conservatoire National de Musique et de Déclamation unter anderem Orgel bei François Benoist (1794–1878) und Komposition bei Jacques Fromental Halévy (1799–1862) trat er 1855 seine erste Stelle als Organist an der Église Saint-Etienne in Paris an. Wenig später wechselte er laut Angabe seines Sekretärs Jean Bonnerot (1882–1963) zu Jean Merry, an der er auch zuvor erzbischoflich (1855) für die Madeleine tätig war. Der Schritt an den mondialisierenden Diszernmenten war reichlich aufgefüllt als Nachfolger von Louis Dietsch (1808–1865) als Chorleiter („maître de chapelle“) in der Gemeinde. Über die Zusammenarbeit der beiden gibt es nur wenige Zeugnisse; die Tatsache aber, dass Dietsch Saint-Saëns als Klavierlehrer an die von ihm interimistisch geführte École Niedermeyer holte, spricht dafür, dass die beiden ein kollegiales Verhältnis hatten. Während Dietsch für die Vokalmusik zuständig war, lagen die instrumentalen Aufgaben bei Saint-Saëns. Legendarisch waren seine Orgel-Improvisationen. An vielen Stellen wird berichtet, dass die Orgelempore zu einem regelrechten Pilgerort avancierte. Bonnerot schildert, wie

unglaublich kreativ Saint-Saëns zwischen 1858 und 1877 war: „Zu jener Zeit schrieb er den größten Teil der geistlichen Werke und Orgelstücke, dennoch bilden die veröffentlichten Stücke nur einen winzigen Teil dessen, was er damals geschaffen hatte. Alle Improvisationen sind unwiederbringlich verloren. [...] Wie viele Werke haben sich wie Rauch im Wind verflüchtigt und waren nichts als ein harmonisches Pflaumen, von leider nur kurzlebiger Dauer!“⁴

Neben den Orgeldiensten gehörte auch die Komposition kirchenmusikalischer Werke „zu den Verbindlichkeiten des Organisten“. Im Jahr 1859 – also ein Jahr nach der Entstehung des *Oratorio de Noël* – sind allein 13 französische oder lateinische Gesänge „dix-huit cantiques français ou latins“ benannt. Saint-Saëns arbeitete hart. Neben seinen Orgeldiensten und dem Komponieren blieb fast nur Zeit für die montäglichen Solos, während derer er seine (weltlichen) Werke einem Leserlesenen Kreis vorstellte. Der Komponist arbeitete schnell, er musste schnell schreiben. „Bei den geistlichen Vokalwerken sah er sich gezwungen, sie in großer Eile niederzuschreiben, um den Ausführenden Zeit zum Einüben und zum Proben zu lassen. Erst später veröffentlichte er einige von ihnen; damals aber war die Zeit für ihn knapp. Wie viele geistliche Gesänge, die im Lauf der Jahre auf diese Weise aufs Notenpapier geworfen wurden, sollten niemals gestochen werden!“⁵

Aufs Papier warf er auch das *Oratorio de Noël*: „Als Weihnachten herannahte, hatte er nur elf Tage Zeit [...], um sein *Oratorio de Noël* zu komponieren, gerade noch rechtzeitig, damit die Künstler und Chorsänger es einstudieren und proben konnten“,⁶ berichtet Bonnerot. Saint-Saëns selbst schrieb 58 Jahre nach der Uraufführung über den Entstehungsprozess: „Ich war gerade 24 Jahre alt, als ich dieses Werk geschrieben habe, das auf Bitten des Priesters, Abbé [Gaspard] Deguerry, in der Mitternachtsmesse an der Madeleine aufgeführt werden sollte. In der Kürze der Zeit habe ich das Werk in ungewöhnlicher Schnelligkeit zu Papier gebracht.“⁷

1 In Dankbarkeit und Verbundenheit Yves Gérard gewidmet.

2 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55009617m>, aufgerufen am 20. Juli 2018.

3 Brief von Saint-Saëns vom 4. August 1919 an Père Joseph Kreps (Soret, Marie-Gabrielle (Hg.): *Camille Saint-Saëns. Écrits sur la musique et les musiciens 1870–1921*, Paris 2012, S. 1033).

4 Bonnerot, Jean: C. Saint-Saëns. (1835–1921). *Sa vie et son œuvre*, Paris 1922, S. 37. Originalzitat: siehe französisches Vorwort.

5 Stegemann, Michael: *Camille Saint-Saëns*, Reinbek 1988, S. 26.

6 Bonnerot, *Saint-Saëns* (wie Anm. 4), S. 38.

7 Ebd., S. 37. Originalzitat: siehe französisches Vorwort.

8 Ebd., S. 38. Originalzitat: siehe französisches Vorwort.

9 Brief von Saint-Saëns an den Abbé Gabriel Renoud. O. O.,

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

zeichnet. Dabei steht das *Tecum principium*, in der finalen Fassung die Nr. 7, an letzter Stelle des Manuskripts; das Papier weist deutlichere Gebrauchsspuren auf.

Es gibt keine Angaben, warum und wann Saint-Saëns diese Sätze nachkomponiert hat. Anfang Januar 1917 schrieb er an den Abbé Gabriel Renoud: „3 Mal habe ich das Oratorium singen lassen; dann – um etwas anderes zu machen – habe ich [1865] den Psalm ‚Coeli enarrant‘ [op. 42] geschrieben. Einige Jahre lang ist das gut gelaufen; aber da es mich ziemlich angestrengt und mich sehr viel Geld gekostet hat – der Abbé Deguerri hat mir nicht einen Sou gegeben! –, habe ich das Ganze schließlich aufgegeben.“¹⁸ Denkbar ist, dass Saint-Saëns in den Folgejahren – nach 1858 – Ideen umgesetzt hat, die er in der Kürze der Zeit 1858 nicht hatte realisieren können. Er hatte nach eigenen Angaben erst am 4. Dezember mit der Komposition begonnen. Gerade in der Vorweihnachtszeit müssen täglich zahlreiche Kirchendienste angestanden haben, die er zu leisten hatte. Schließlich wird er die Frist einzuhalten gehabt haben: Zwischen dem Ende des Kompositums am 15. Dezember und der Aufführung lagen nur zehn Tage, in denen er nur zehn Sätze schreiben musste und in denen er nur zehn Sätze in ihre Partitur eintragen konnte. Möglicherweise hat er sich daher für die folgenden Tage entschieden, um die folgenden Sätze zu schreiben, um die folgenden Sätze zu schreiben, um die folgenden Sätze zu schreiben. Vielleicht war das Oratorium von Anfang an geplant, um dem Komponisten zu geben. Für die Erweiterungen hatte der Komponist jedenfalls deutlich mehr Zeit: Besonders die dynamischen Angaben sind in den nachkomponierten Sätzen sehr viel ausführlicher. Eine systematische Überarbeitung der Urfassung nahm er aber erst sehr viel später vor. Unmittelbar nach – oder sogar schon vor – der Uraufführung mag er die Harfenstimme überarbeitet haben, die in der ursprünglichen Gestalt nicht oder nur schlecht spielbar ist.¹⁹

18 Wie Anm. 15. Originalzitat: siehe französisches Vorwort.

19 Unter den kopierten Stimmen finden sich auch zwei – unterschiedliche! – Harfenstimmen, die parallel gespielt werden sollten. Die Vermutung, dass es Aufführungen gegeben hat, bei denen zwei Harfen zum Einsatz kamen, wird auch belegt durch den Brief von Baron Alexis de Castillon (1838–1873), der am 24. Dezember 1858 um 22 Uhr aus Pau im Département Basses-Pyrénées an Saint-Saëns schrieb: „Mein lieber Camille [!] Sie werden mir böse sein,

Nun entsprach das Werk nicht unbedingt dem Geschmack der Zeit: Paris in den 1850er Jahren atmete den Geist des Musiktheaters und im liturgischen Raum dominierten an Weihnachten Zusammenstellungen bekannter Weihnachtslieder („Noëls“), die in verschiedenen Besetzungen zu Suiten oder Kantaten verarbeitet worden waren und eine lange Tradition hatten, zum Beispiel die *Messe de minuit pour Noël* von Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) oder die *Messe et suites de Noël* von François-Joseph Gossec (1734–1829). „Umso erstaunlicher ist es, daß Saint-Saëns in seinen Kirchenkompositionen dieser Zeit bewußt von musikalischen Effekten absieht und ganz und gar nicht dem Geschmack des Publikums entgegenkommt, der von der Oper [...] geprägt ist.“²⁰ Bei den zur französischen Kirchenmusiktradition zählenden Noëls im Chor ist durch die Hinwendung an die sogenannten „Cantiques“ und „Noëls“ her, allgemein bekannten, auf gregorianischen Vorbildern basierenden Melodien, die in der Messe normalerweise von der Gemeinde gesungen wurden.“²⁰

Grundsätzlich erlebte in den Jahren zwischen 1830 und 1850 das Oratorium in Frankreich eine Renaissance. Vorbild waren die französischen Oratorien des 17. Jahrhunderts, für welche „die Vertonung eines dramatischen Textes, meist in französischer Sprache, aber auch in lateinischer Sprache, basierend auf einer Geschichte aus der Bibel, charakteristisch war.“²¹ Die Werke waren meist nur um die 30 Minuten lang und wurden während der *Concerts spirituels* der *Société des concerts du Conservatoire* gegeben. Zwischen 1830 und 1850 wurden überwiegend Texte des Alten und Neuen Testaments zu Oratorien verarbeitet. „Während das Oratorium ‚eine Form musikalischer Kunst ist, die die

denn mein Brief zwingt Sie zu antworten und ich weiß, dass Ihnen vor dem Tintenfass graut. Aber heute ist Weihnachtsmesse, Ihr Oratorium wird aufgeführt, und ich werde nicht da sein. Wenn Sie wüssten, wie traurig mich dieser Gedanke stimmt und verzagen lässt: Hier allein, fernab vieler Dinge, die mir lieb und teuer sind, fehlt mir der Mut, heute Abend zu musizieren, und ich möchte mit Ihnen plaudern. Madame de Grandval wird heute Abend wie immer bewundernswert sein, und ich hoffe, dass Sie dabei an einen Freund denken und ihn in guter Erinnerung halten, der Sie sehr vermisst und der so sehr einmal mehr die Werke des einen interpretiert von dem anderen hören würde. Ihrer gedenkend spiele ich heute Abend, was ich aus Ihrem Oratorium auswendig kann, darunter das Exaltabo und das Finale (mit den Harfen).“ In: Jousse, Eurydice/Gérard, Yves (Hgg.): *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns*, Gilly 2009, S. 98. Originalzitat: siehe französisches Vorwort. 20 Hanssen, Frederik: „Oratorio de Noël. Weihnachtsoratorium. Opus 12“, in: Leopold, Silke/Scheideler, Ullrich (Hgg.): *Oratorienführer*, Kassel u. a. 2000, S. 593–594.

21 Smither, Howard E.: *A History of the Oratorio*, Vol. 4: *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill und London 2000, S. 507. Originalzitat: siehe englisches Vorwort.

Franzosen nie angesprochen hat', schrieb Saint-Saëns mehrere Werke dieser Art, darunter *Le Déluge* (1875) und *The Promised Land* (1913).²² Noch vor dem *Oratorio de Noël* arbeitete er 1848 an einem großen Oratorium *Les Israélites sur la montagne d'Oreb*, dessen 32 Manuskriptseiten heute in der Pariser Bibliothèque nationale aufbewahrt werden. Insgesamt stand man diesen neuen (französischen) Kompositionen in der Zeit eher skeptisch gegenüber. Und das, was Saint-Saëns 1858 vorlegte, war eine gewaltige Neuerung.

Das *Oratorio de Noël* mit rund 40 Minuten Aufführungsdauer nimmt in doppelter Hinsicht eine Sonderstellung ein: Zum einen verwendet das Werk liturgische Texte, was eine Aufführung im liturgischen Kontext ermöglicht. Zum anderen basiert es auf der Weihnachtsgeschichte, die sich ansonsten im französischen Oratorium des 19. Jahrhunderts nur in der wenige Jahre zuvor (1854) uraufgeführten Trilogie *L'Enfance du Christ* op. 25 von Hector Berlioz (1803–1869) findet.

Es waren ohnehin vor allem Werke deutscher Komponisten, die in den (nach der ersten Tradition neu be-

spirituels ab 1830 aufgeführt wurden. Beethoven-Rezeption galte es nämlich als große Vorliebe für deutsche Komponisten wie Mozart, Haydn, Mendelssohn. Auch wenn Saint-Saëns sich die Mode aufgelehnt hat, teilte er die Vorliebe für deutsche Instrumentalmusik. Wie Johann Sebastian Bachs *Violoncelle* konzentriert in den Sonatensätzen für Klavier, die in derselben Zeit entstanden sind.²³

Während zwischen dem *Oratorio de Noël* und dem *Weihnachtsoratorium* BWV 248 von Johann Sebastian Bach (1685–1750) sind nicht nur aufgrund des Titelzusatzes auf der ersten gedruckten Partiturseite („Dans le style de Séb. Bach“) deutlich.²⁴ Saint-Saëns war fast von Anfang an Subskribent der (alten) Bachausgabe, in deren Rahmen 1856 *Joh. Seb. Bach's Weihnachts-Oratorium nach den Evangelisten Lucas, Cap. 2, v. 1–21 und Matthäus, Cap. 2, v. 1–12* (herausgegeben

22 Music, David W.: „Camille Saint-Saëns's Christmas Oratorio: Description, Accessibility, Comparison“, in: *Choral Journal* 39, Nr. 5, Dezember 1998, S. 49. Originalzitat: siehe englisches Vorwort.

23 Vgl. Teller Ratner, Sabina: *Camille Saint-Saëns 1835–1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works. Volume I. The Instrumental Works*, Oxford 2002, S. 432–437.

24 Wobei dieser Zusatz erst 30 Jahre nach der Entstehung in der Partiturabschrift zur Vorbereitung des ersten kompletten Drucks erscheint, siehe dazu auch die Quellenbeschreibung zu P-c/a1 im *Kritischen Bericht*.

von Wilhelm Rust) in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschien.

Howard E. Smither hat 2000 beeindruckend die vielen Parallelen zwischen den beiden Weihnachtsoratorien aufgezeigt:

Dass Saint-Saëns sein Werk nach dem Vorbild Bachs gestaltete, wird durch die folgenden Punkte gestützt: (1) Sowohl die zweite Kantate von Bachs *Weihnachtsoratorium* als auch Saint-Saëns' *Oratorio de Noël* behandeln den gleichen kurzen Abschnitt der Weihnachtsgeschichte, [...] die nicht erzählerischen Abschnitte beider Werke reflektieren die Handlung und preisen Jesus. (2) Beide enthalten Texte, die traditionell in der Kirche gesungen werden [...]. (3) Beide Werke waren für eine Aufführung in der Kirche bestimmt [...]. (4) Sowohl die zweite Kantate von Bachs *Oratorium* als auch Saint-Saëns' Werk beginnen in einer instrumentalen Nummer in g-Moll [sic!], einer Pastorale im traditionellen Siciliano-Stil. Bachs Pastorale, die er Sinfonia betitelte, ist die einzige instrumentale Nummer im gesamten *Weihnachtsoratorium*. [...] (6) In beiden Werken wiederholt sich die Pastorale am oder nahe dem Ende als Begleitung der Singstimmen. In der zweiten Kantate von Bachs *Oratorium* begleitet die Pastorale den Schlusschor, in Saint-Saëns' Werk begleitet sie das Quartett und den Chor in der vorletzten Nummer. (7) Die letzte Nummer beider Werke ist ein Chor in homophonem Stil.²⁵

(Wobei das Finale aus dem *Oratorio de Noël* auch Händelsche Züge trägt.) Erwähnt sei noch, dass auch das spätere *Oratorium Le Déluge* op. 45 mit einem Prélude im Stile Bachs beginnt.

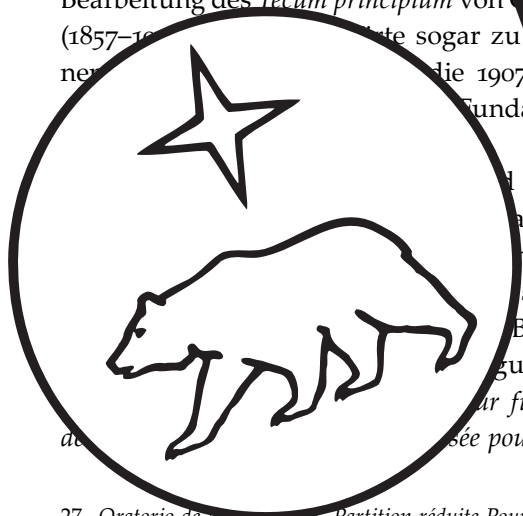
Im Gegensatz zum *Weihnachtsoratorium* Bachs wird die Weihnachtsgeschichte bei Saint-Saëns nicht von einem Evangelisten erzählt, der Franzose „verteilt“ die Darstellungen auf verschiedene Solisten. Auch verwendet Saint-Saëns keine freien Texte: Er vertont ausschließlich Texte aus der Vulgata und aus der katholischen Liturgie. „Es war nicht der Abbé Deguerry, der mir die Texte gegeben hat, sondern ich habe sie selbst ausgewählt. Er hatte mich lediglich gebeten, etwas zusammenzustellen, was es den Kirchenmusikern möglich macht, von der Mitternachtsmesse freigestellt zu werden.“²⁶

1863 wurde im Verlag von Gustave Flaxland (1821–1895) ein Klavierauszug des *Oratorio de Noël* von Eugène Gigout (1844–1925), einem Schüler Saint-Saëns', veröf-

25 Smither, *Oratorio* (wie Anm. 21), S. 568f. Originalzitat: siehe englisches Vorwort, vgl. zu Einflüssen anderer Komponisten auch: Lee, Eunji, *Oratorio De Noël, Op. 12 by Camille Saint-Saëns: Conservative Eclecticism*, Diss. University of Arizona, Tucson 2019, <https://repository.arizona.edu/handle/10150/634369>, aufgerufen am 12. November 2019.

26 Wie Anm. 15. Originalzitat: siehe französisches Vorwort.

fentlicht.²⁷ Erst fünf Jahre nach der Uraufführung wurde damit die Komposition also allgemein zugänglich. Interessant ist, dass es für die nächsten knapp 30 Jahre weder einen Druck der Partitur noch der Orchesterstimmen gab. Nach der Verlagsübernahme durch Durand im Jahr 1869 wurde der Klavierauszug von 1863 (auch mit der Plattennummer von Flaxland, 686, die bei allen Nachdrucken beibehalten wurde) noch im selben Jahr unter dem neuen Verlagsnamen Durand Schönewerk & C^{ie} veröffentlicht.²⁸ 1878 erschienen bei Durand die Chorstimmen mit einer Startauflage von 200 Exemplaren.²⁹ Allein bis zum Tod des Komponisten wurden über 4.600 Exemplare nachgedruckt. Neben Festaufführungen wie am 23. Dezember 1904 durch die Société musicale de la Sorbonne unter der Leitung von Paul de Saunières³⁰ konnte Yves Gérard allein für Weihnachten 1913 32 Aufführungen an Pariser Kirchen nachweisen, darunter 18 Mal das *Tollite hostias*, zweimal das *Tecum principium*, einmal das *Quare fremuerunt gentes* und zwei nicht näher bestimmte Auszüge. Eine Aufnahme der Klaviertrio-Bearbeitung des *Tecum principium* von Gaston Choissel (1857–1916) führte sogar zu den auserlesenen, die 1907 in den legendären



27 *Oratorio de Noël op. 111, Partition réduite Pour Piano et Chant par Eugène Gigout*, Paris, G. Flaxland, [1863]. Dieser Klavierauszug wird in der Bibliothèque nationale de France unter der Signatur VM1 570 geführt.

28 Datum der Eintragung im Dépôt légal: 12. Oktober 1869.

29 Datum der Eintragung im Dépôt légal: 23. Januar 1878, Durand-Katalognummer 2383.

30 Vgl. *Le Figaro*, 25. Dezember 1904, S. 4. Für den Hinweis danke ich Yves Gérard.

31 Vgl. *Les Urnes de l'Opéra. 1907/1912*, EMI, Paris 2009, EAN 5 099920 626723; siehe dort die Klaviertrio-Bearbeitung des *Tecum principium*, interpretiert von Henry de Bruyne (Violine), Cornelis Liégeois (Violoncello), Auguste Delacroix (Klavier).

32 *Quatuor: sur un fragment de l'Oratorio de Noël op. 12: pour piano, violon, violoncelle et orgue-harmonium / par C. Saint-Saëns*, Durand & Schoenewerk & C^{ie}, Paris [1882], Signatur F-Pn: VMA-3551 (7) [Partitur], Signatur F-Pn: VM7-11256 [Stimmen].

33 Zusammen mit „Air Célèbre de la Pentecôte de J. S. Bach“ erschienen in: *Deux Transcriptions pour grand Orgue avec Pédale obligée*, Durand, Schoenewerk & C^{ie}, Paris [1881], Signatur F-Pn: VM11-575 (2).

Eugène Gigout“) oder 1885 das *Benedictus* und das *Tollite hostias* in dem Band *Vingt motets par Camille Saint-Saëns*³⁴.

Im Winter 1887/1888 arbeitete Saint-Saëns in Nordafrika an seiner Oper *Ascanio*, die er im September 1888 beendete. Im Herbst desselben Jahres erkrankte seine Mutter schwer und starb schließlich mit 79 Jahren am 18. Dezember. Die enge Bindung zu seiner Mutter war es vor allem, die ihn über Jahre an Paris gebunden hatte. Nach ihrem Tod fühlte er sich frei, um der Stadt den Rücken zu kehren.

Er gab seine Wohnung in der Rue Monsieur-le-Prince auf [...]. Seine schmale, aber erlesene Musiksammlung lagerte er bis auf weiteres in einem Haus des Klavierbauers Érard ein, alle übrigen privaten Besitztümer aber ließ er nach Dieppe transportieren – Mobiliar, Kunstwerke, Skulpturen und Stühle, die Gemälde seiner Mutter, Auszeichnungen und Urkunden sowie sämtliche Autographe und eine umfangreiche Bibliothek. Der Komponist bot der Stadt, aus der die Familie seines Vaters stammte und die er selbst als seine Wahlheimat betrachtete, binnen rund 200 Objekte umfassen den Bestand zum Geschenk an; Dieppe nahm dankbar an und richtete eigens ein Musée Saint-Saëns ein, das schon im Juli 1890 seine Tore öffnete und noch heute existiert.³⁵

Als er wenige Monate später nach Paris zurückkehrte, stieß der Komponist bei der Suche nach neuen Besitztümern auf die Autographe des *Oratorio de Noël*, er sah sie durch und entschied sich zu einer Umarbeitung, vielleicht war aber auch das große Konzert im Palais du Trocadéro, das am 31. Mai 1890 zu seinen Ehren gegeben wurde, Auslöser für die Umarbeitung. „Schließlich kehrte er gegen Ende Mai gerade noch rechtzeitig zurück, um einem großen, seinen Werken gewidmeten Konzert beizuwohnen, das [der Dirigent Édouard] Colonne [1838–1910] für ihn im Trocadéro veranstaltete.“³⁶ Bei dem Konzert wurden neben dem *Tecum principium* aus dem *Oratorio de Noël* u. a. auch das 4. Klavierkonzert c-Moll op. 44 und die 3. *Symphonie* c-Moll op. 78 gegeben. Ein derartiges Konzert wurde wahrscheinlich lange vorher geplant; die Tatsache, dass für diesen besonderen Anlass das (Jugendwerk) *Oratorio de Noël* ausgewählt wurde, ist einigermaßen erstaunlich. In der Vorbereitung dieses Konzerts könnte Saint-Saëns jedenfalls auch das Werk wieder in die Hände gefallen sein. Denkbar ist außerdem, dass Durand nach der Teilveröffentlichung einiger Sätze aus dem Oratorium darauf drängte, die

34 *Vingt motets par Camille Saint-Saëns* (N^o 1 Edition originale, N^o 2 Edition transposée), Durand, Schoenewerk & C^{ie}, Paris [1885], Signatur F-Pn: D-9411.

35 Stegemann, *Saint-Saëns* (wie Anm. 5), S. 50f.

36 Bonnerot, *Saint-Saëns* (wie Anm. 4), S. 144. Originalzitat: siehe französisches Vorwort.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



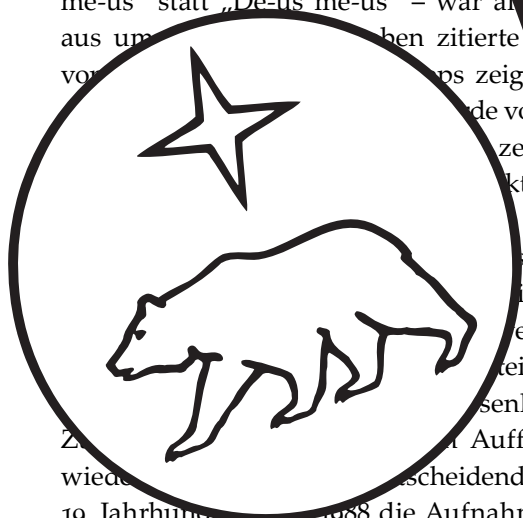
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Eine wirklich adäquate und historisch korrekte Aufführung des *Oratorio de Noël* – so wie jeder lateinischen Kirchenmusik aus Frankreich, die zwischen ca. 1550 und 1905 entstanden ist – ist nur möglich, wenn man die spezifisch französische (gallikanische) Aussprache verwendet, die auf die sogenannte *réforme érasmiennne* zurückgeht.⁴⁴ Sie folgt den Regeln der französischen Prosodie, die von der Betonung unabhängig ist und nach Quantitäten zwischen langen und kurzen Silben/Vokalen unterscheidet – anders als in der deutschen, englischen oder modernen lateinischen Akzentsprache. In Verbindung mit den Regeln der *liaison* bedeutet „[d]ie enge Verbindung der Wörter beim Singen [...] äußerstes Legato“⁴⁵ und vermittelt einen fließend-schwebenden Klangeindruck, der entscheidend für die Wirkung der Musik ist und in den Chorpasagen durch chorisches Atmen erreicht werden kann.

Die in vielen Traktaten postulierte Betonung der letzten Silbe eines Wortes oder einer Phrase – „Dés-me-us“ statt „Dé-us mé-us“ – war allerdings durchaus umstritten. Wie schon zitierte Brief (S. VIII) von Saint-Saëns zeigt: Die von den



von den ... zeigt: Die von den ... von ... und ... zeigt: Dieser Brief ... die Prosodie für ... *sollicitudini* von ... in einige ... Pari ... teiten Weltkrieg ... lateinischer Texte ... senheit, um erst im ... Aufführungspraxis wieder ... scheidend für Werke des 19. Jahrhunderts. 1988 die Aufnahme des *Requiem* op. 48 von Gabriel Fauré in seiner von Jean-Michel Nectoux edierten Originalfassung durch Philippe Herreweghe und La Chapelle Royale, die eine Grundsatzdiskussion anregte.⁴⁷ Heute hat sich jedenfalls diese Aussprache wieder durchgesetzt, deren Grundregeln

44 Vgl. dazu u. a. Scherr, Vera U. G.: *Handbuch der lateinischen Aussprache*, Kassel 2010, S. 215–239 (hier S. 221).

45 Ebd., S. 215.

46 1903 verfügte Pius X.: „Die eigentliche Sprache der römischen Kirche ist Latein. Daher ist beim feierlichen liturgischen Gottesdienst überhaupt Gesang in der Volkssprache verboten; in erhöhtem Maße gilt das für die veränderlichen wie feststehenden Teile von Messe und Offizium.“ Originalzitat siehe: http://w2.vatican.va/content/pius-x/it/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini.html, aufgerufen am 24. Juli 2018.

47 Vgl. Houziaux, Mutien-Omer: *Les œuvres musicales en latin chanté – À l'écoute des sonorités gallicanes*, Paris 2006.

im Anschluss an das Vorwort (siehe S. XXVIf.) kurz skizziert seien.⁴⁸

Jenseits dieser Ausspracheregeln gibt es einen weiteren Aspekt, der für die Wirkung der Musik bedeutsam ist: Die Umsetzung der dynamischen Angaben. Saint-Saëns verwendet häufig die Zeichen $\ll$ und $\gg$ sowie *cresc.* und *dim.* nebeneinander. Die Herausgeberin hat sich entschieden, diese Angaben, zu denen es in den einschlägigen historischen Texten unterschiedliche Deutungen gibt, den Quellen folgend beizubehalten. Wahrscheinlich bezeichnen Gabeln eher die kurze und heftige Zu- oder Abnahme der Lautstärke, während *cresc.* und *dim.* auf die längere und moderatere Zu- oder Abnahme der Klangintensität verweisen: „Neben diesen Angaben [*dim.* und *cresc.*] gibt es Symbole, die die schnellen Veränderungen in der Intensität des Tones anzeigen. Das Zeichen $\ll$ ist ein *crescendo* einer kurzen Phrase oder sogar nur einer Note; das Zeichen $\gg$ ist das entsprechende *decrescendo*; das Zeichen $\ll \gg$ zeigt ein *decrescendo* und ein *decrescendo* an.“

Trotz dieser aufführungspraktischen Besonderheiten war und ist das *Oratorio de Noël* tatsächlich ein Werk, das singende gerade wegen seiner Zugänglichkeit und der Einfachheit erfreut: Die geringe Ausdehnung und die relativ einfach gehaltenen Chorpasagen machen Saint-Saëns' Weihnachtsoratorium zu einem idealen Werk für kleine Chöre oder auch für größere Ensembles, die ein Stück benötigen, welches relativ schnell inszeniert werden kann. [...] Der Chor ist nur in fünf Sätzen beteiligt und in zwei davon spielt der Chor eine untergeordnete Rolle.“⁵⁰ Saint-Saëns führt die Chor-Sopranstimmen nur bis zum *a''* bzw. *b''* mit alternativem *es''* (Solo-Sopran im *Benedictus* bis *c'''*).

Das Werk kann heute, muss aber nicht in die Liturgie eingebunden werden: „Trotz des Rückgriffs auf diese Texte war das Weihnachtsoratorium jedoch ein außerliturgisches Werk, denn ein solches Stück war in der Liturgie nicht vorgesehen und einige der Texte, die Saint-Saëns vertonte, waren für die Verwendung während der Liturgie nicht zugelassen.“⁵¹ Howard E. Smither, der das Werk für einen „durchschnittlichen

48 Eine ausführliche Darstellung findet sich auch bei Scherr, *Handbuch* (wie Anm. 44), S. 228–239. Vgl. auch Lacombe, Abbé Ayrald de: *Traité de la prononciation latine*, Lyon (Paris) 1851. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6208376b.texteImage>

49 Quicherat, Louis-Marie: *Traité élémentaire de Musique*, Paris 1833, S. 89 (im Nachdruck von 1853: S. 90f.). Originalzitat: siehe französisches Vorwort.

50 Music, „Christmas Oratorio“ (wie Anm. 22), S. 52. Originalzitat: siehe englisches Vorwort.

51 Ebd., S. 49. Originalzitat: siehe englisches Vorwort.

Kirchenchor“⁵² zu bewältigen sieht, ergänzt: „Saint-Saëns' *Oratorio de Noël* ist eine schlichte und äußerst ansprechende Interpretation des Weihnachtsmotives, die sich bis zum heutigen Tag für eine Aufführung in der Kirche eignet.“

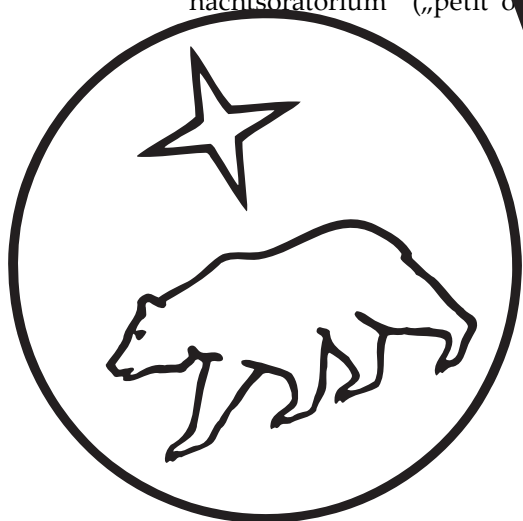
Die hohen Auflagenzahlen der Chorstimmen und des Klavierauszugs von Eugène Gigout deuten darauf hin, dass das Werk außerordentlich beliebt war. 1899 wurde es von Otto Neitzel (1852–1920) wie folgt besprochen: „Das Weihnachtsoratorium (*Oratorio de Noël*, Opus 12) für Soli, Chor und Orchester beginnt mit einem lieblichen Pastorele und enthält an bemerkenswerthen Sätzen die schöne Mezzosopranarie *Expectans*, das innig empfundene Tenorsolo mit Chor: *Domine ego credidi*, den imposanten, milde schließenden Chor: *Quare fremuerunt gentes*, das sehr effectvolle Terzett von Tenor-, Sopran- und Baritonsolo *Tecum principium* mit reizvoller Instrumentalbegleitung und einer entfesselnden Tonmalerei an der Stelle *in mendicandis*.“⁵³

Saint-Saëns selbst sprach von seinem „kleinen Weihnachtsoratorium“ („*petit oratorio de Noël*“⁵⁴). Es ist

vielleicht ein kleines Werk, aber mit großer Wirkung – vor allem, wenn man es ernsthaft aufführt.

Heute liegt das Werk in einigen Ausgaben vor, allerdings bisher in keiner vollständig historisch-kritischen Edition. Dies soll hiermit nachgeholt sein. Die Ausgabe wäre nicht möglich gewesen, wenn mir nicht viele Menschen geholfen hätten. In erster Linie möchte ich Michael Stegemann danken, der die Arbeit an dieser Edition kritisch und aufmunternd begleitet hat. Viele Anregungen habe ich durch Yves Gérard erhalten, der mir mit seinem unglaublichen Wissen über Camille Saint-Saëns sehr geholfen hat. Marie-Gabrielle Soret und Fabien Guillaud danken ich für die vielen Informationen, die sie mir gegeben haben. Marek Mackowiak danke ich für die gemeinsame Durchsicht der lateinischen Texte. Zélie Quenec'h für die Unterstützung zur gallischen Aussprache des Lateins. Meret Haug danke ich für die Beratung in Bezug auf die Harfenstimmen; dem Bärenreiter Verlag insbesondere Hannah Grieger – für die freundliche Zusammenarbeit.

Christina M. Stahl
Paris/Heine, Juli 2019



52 Auch im Folgenden: Smither, *Oratorio* (wie Anm. 21), S. 570ff. Originalzitat: siehe englisches Vorwort.

53 Neitzel, Otto: *Camille Saint-Saëns*, Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister, Bd. VI, Hg. Heinrich Reimann, Berlin 1899, S. 74.

54 Soret, *Écrits* (wie Anm. 3), S. 1033f.

PREFACE¹

Camille Saint-Saëns (b. 9 October 1835; d. 16 December 1921) had just turned twenty-three when he composed the first six movements of his *Oratorio de Noël* in a mere 12 days, writing “4–15 décembre 1858” on the final page of the initial autograph (source P-a1; see also the source description in the *Critical Commentary*).² It was not until later that they were followed by another four movements. Although he referred to himself in 1919 as “very young” (“*fort jeune*”) at the time,³ he had already been an active composer for twenty years, having written out his first work (a little piano piece) in his own hand at the age of three years and five months. After completing his training at the Paris Conservatoire National de Musique et de Déclamation, where among other things he studied organ with François Benoist (1794–1878) and composition with Jacques Fromental Halévy (1799–1862), he assumed his first position as organist at the Église Saint-Séverin, Paris, in 1855. For information supplied by his friend Jean Bonnerot (1882–1959), Saint-Saëns began his work at his messe on 4 December 1855. He began composing for the Madeleine (La Madeleine) parish in 1856, and in 1857 he had already composed two of his symphonies. Louis-James-Alfred Leleu was the most important organist at the Madeleine with an annual salary of 3,000 francs. At the Madeleine, from October 1850, was Pierre-Louis-Philippe Dietsch (1808–1865), who functioned in the congregation as choir director (*maître de chapelle*). Little is known about the two men’s working relationship, but the fact that Dietsch arranged for Saint-Saëns to teach piano at the École Niedermeyer, which he temporarily headed, suggests that they enjoyed cordial professional ties. Dietsch was responsible for vocal music, while the instrumental tasks resided with Saint-Saëns. His improvisations at the organ became

legendary; many writers report that the organ loft rose to become a veritable pilgrimage site. Bonnerot recalled Saint-Saëns’ remarkable creativity between 1858 and 1877: “It was during this period that he wrote most of his sacred works and organ pieces, and yet the published works represent only a small part of all those he created. Everything he improvised is lost beyond recovery. [...] So many works have vanished like smoke in the wind and were nothing but a harmonious but, unfortunately, ephemeral memory!”

Besides playing the organ, he composed a lot of “pieces of church music” and “numbered among the duties of the organist’s position.” In 1859, and thus one year after the première of the *Oratorio de Noël*, Saint-Saëns composed no fewer than eighteen French or Latin hymns (“*dix-huit cantiques français ou latins*”).⁶ He was a tireless worker; in addition to his organ playing and compositions he barely had time for the Monday salons at which he presented his secular works to a circle of “fascinating listeners.” He necessarily wrote quickly: “In these sacred vocal works, he obviously had to write them in haste in order to let the performers learn and rehearse them. Only rarely did he publish a few of them; but by then he was pressed for time. So many hymns were thus quickly stated and never engraved!”⁷

He also dashed off the *Oratorio de Noël*: Bonnerot reports that “when Christmas approached, he barely had time to write, in eleven days [...] his *Oratorio de Noël*, with just enough time for the artists and choristers to learn and rehearse it.”⁸ Fifty-eight years after the première, Saint-Saëns himself wrote of the work’s gestation: “I had just turned twenty-four when I wrote this work, which was intended to be performed at the Madeleine during Midnight Mass, at the request of the vicar, the Abbé [Gaspard] Deguerry. Being short of time, I wrote it at extraordinary speed.”⁹

1 Dedicated to Yves Gérard in gratitude and affection.

2 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55009617m>; accessed on 20 July 2018.

3 Letter of 4 August 1919 from Saint-Saëns to Père Joseph Kreps, reproduced in Marie-Gabrielle Soret, ed.: *Camille Saint-Saëns: Écrits sur la musique et les musiciens 1870–1921* (Paris, 2012), p. 1033.

4 Jean Bonnerot: *C. Saint-Saëns (1835–1921): Sa vie et son œuvre* (Paris, 1922), p. 37. See French preface for original quotation.

5 Michael Stegemann: *Camille Saint-Saëns* (Reinbek, 1988), p. 26. See German preface for original quotation.

6 Bonnerot, *Saint-Saëns* (see note 4), p. 38.

7 *Ibid.*, p. 37. See French preface for original quotation.

8 *Ibid.*, p. 38. See French preface for original quotation.

9 Letter from Saint-Saëns to Abbé Gabriel Renoud, 24 December 1916. *F-DI*, Fonds Saint-Saëns in Médiathèque Jean Renou. This letter is missing in Pierre Guillot, ed.: *Musique, foi et raison – Correspondance inédite Renoud / Saint-Saëns 1914–1921* (Paris: L’Harmattan, 2014). I am grateful to Fabien Guilloux for directing my attention to this letter. See French preface for original quotation.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

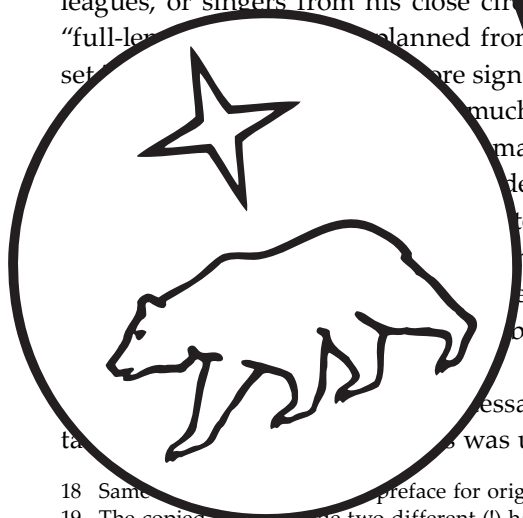
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

enarrant' [op. 42 in 1865]. For several years it worked well; but because I was finding it very tiring and quite costly to me (Abbé Deguerry didn't give me a single penny), I eventually gave it up."¹⁸ In the years that followed (after 1858), Saint-Saëns may conceivably have implemented some ideas that he was unable to realize in 1858 owing to shortage of time. By his own account, it was not until 4 December that he embarked on the composition. Many church duties may well have devolved upon him, particularly in the weeks leading up to Christmas. Finally, he will have had a tight deadline: only ten days lay between the end of the compositional process on 15 December and the performance on 25 December, during which time the parts had to be copied out and the chorus, solo vocalists, and instrumentalists had to learn their parts. He may therefore have decided to limit himself to a few core movements. It is also possible that the movements were written successively for the next three performances (in order to provide one or more novelties on each occasion), perhaps at the suggestion of friends, colleagues, or singers from his close circle. Perhaps the "full-length" oratorio planned from the very outset was of less significance. In any case, he had much more time for the shorter, more easily performed movements. It is after that he systematically worked on the oratorio. He may have even begun to work on it even before the deadline to play the oratorio. The oratorio necessarily match the time available. It was under the sway



18 Saint-Saëns, *Œuvres complètes*, p. 10, French preface for original quotation.
 19 The copied parts include two different (!) harp parts intended to be played in parallel. The supposition that there were performances employing two harps is confirmed by a letter from Baron Alexis de Castillon (1838–1873), who wrote as follows to Saint-Saëns from Pau, Département Basses-Pyrénées, at 10 pm on 24 December 1858: "My dear Camille [!] You are going to be mad at me, because my letter will force you to reply to it and I am aware you have a horror of the writing-desk. However, the Christmas Mass is tonight, your Oratorio is going to be sung, and I won't be there; if only you knew how the thought saddens and discourages me: alone here, far from many things I love, I don't have the courage to do any music tonight, and what I want is to have a chat with you. Madame de Grandval will be admirable tonight, as always, and I hope you'll have a thought and fond memories for a good friend who does miss you and would so much love to hear once again the works of one performed by the other; this evening, to remember you, I will play what I know by heart of your Oratorio, among other passages the Exaltabo and the Finale (with the harps)." Reproduced in Eurydice Jousse and Yves Gérard, eds.: *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns* (Gilly, 2009), p. 98. See French preface for original quotation.

of musical theatre, and church music at Christmas was dominated by compilations of familiar carols ("noëls") arranged into suites or cantatas for various forces. The latter had a long history, as witness the *Messe de minuit pour Noël* by Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) or the *Messe et suites de Noël* by François-Joseph Gossec (1734–1829): "It is thus all the more surprising that Saint-Saëns, in his church music of this period, deliberately avoided music-theatrical effects and resolutely refused to accommodate the taste of the public, which was beholden to opera [...]. He made references to the French tradition of church music in his choral writing by drawing on so-called *cantiques* and *noëls*, i.e. familiar tunes based on Gregorian modes and normally sung by the congregation at Mass."²⁰

Between 1830 and 1870 the oratorio underwent a fundamental renaissance in France. The model was the French eighteenth-century oratorio, which "characteristically referred to the setting of a dramatic text, usually in French but sometimes in Italian, based on a story from the Bible."²¹ The works generally lasted only about thirty minutes and were performed during the concerts *spirituels* of the Société des Concerts du Conservatoire. Between 1830 and 1850 it was usual to perform oratorios from the Old and New Testaments that were worked into oratorios. "While the oratorio as a form of musical art which had never appeared to the French, Saint-Saëns wrote several works of this type, including *Le Déluge* (1873) and *The Promised Land* (1913)."²² In 1848, even before the *Oratorio de Noël*, he worked on a large oratorio entitled *Les Israélites sur la montagne d'Oreb*, of which thirty-two pages of manuscript are preserved today in the Bibliothèque Nationale in Paris. All in all, these novel (French) compositions tended to be viewed skeptically at the time, and what Saint-Saëns presented in 1858 was novel to a degree.

Lasting some forty minutes in performance, the *Oratorio de Noël* occupies a special position in two respects: first, it makes use of liturgical texts, enabling it to be performed in a liturgical context; and second, it is based on the Christmas story, otherwise represented in the nineteenth-century French oratorio only by *L'Enfance du Christ* (op. 25), a "trilogie sacrée" by Hector

20 Frederik Hanssen: "Oratorio de Noël. Weihnachtsoratorium. Opus 12," in Silke Leopold and Ullrich Scheideler, eds.: *Oratorienführer* (Kassel, 2000), pp. 593/594. See German preface for original quotation.

21 Howard E. Smither: *A History of the Oratorio 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries* (Chapel Hill and London, 2000), p. 507.

22 David W. Music: "Camille Saint-Saëns's Christmas Oratorio: Description, Accessibility, Comparison," *Choral Journal* 39, no. 5 (December 1998), p. 49.

Berlioz (1803–1869) that had received its première a few years earlier in 1854.

In any case, it was mainly works by German composers that were heard at the Concerts Spirituels after 1830, now newly revived after the old tradition. The impact of Beethoven had given rise in France to a great predilection for German music, particularly that of Mozart, Haydn, Mendelssohn, and Bach. Even though Saint-Saëns later rebelled against this fashion, he shared the interest in German instrumental music. His fondness for the works of Johann Sebastian Bach (1685–1750) is borne out in, among other places, his piano transcriptions of several cantata and sonata movements. Tellingly, they originated at the same time as the *Oratorio de Noël*.²³

That the *Oratorio de Noël* has strong similarities with Bach's *Christmas Oratorio* (BWV 248) is obvious not only from the addendum appended to the title on the first page of the printed score ("*Das ist die Messe des Seb. Bach*").²⁴ From almost the very beginning Saint-Saëns was a subscriber to the (1844) *Bach Gesamtausgabe*, in which the *Christmas Oratorio* edited by Wilhelm Rust, published by Breitkopf & Härtel of Leipzig in 1846. Saint-Saëns's *Weihnachts-Oratorium* (Bach's *Christmas Oratorio*, v. 1–2, and *Matthäus, Cap. 2*, v. 1–2) was published in 1863. Saint-Saëns also noted the two Christmas oratorios: "The work on Bach's is supported by both the second part of Bach's *Christmas Oratorio* and Saint-Saëns's *Oratorio de Noël* at the Christmas narrative, [...] the two both reflect on the story and incorporate texts traditionally sung at Christmas." (4) Part II of Bach's oratorio and the Saint-Saëns work both begin with an instrumental number in G minor [sic!], a pastorale in the traditional style of the siciliano. Bach's pastorale, which he called Sinfonia, is the only instrumental number in the entire *Christmas Oratorio*. [...] (6) In both works the pastorale returns at or near the end, to accompany the voices. In part II of the Bach oratorio, the pastorale accompanies the final chorus; in the Saint-Saëns work it accompanies the quintet and chorus in the next-to-last number. (7) The final number of each work is a chorus in homophonic style.²⁵

23 See Sabina Teller Ratner: *Camille Saint-Saëns 1835–1921: A Thematic Catalogue of his Complete Works 1: The Instrumental Works* (Oxford, 2002), pp. 432–37.

24 This addendum did not appear until thirty years after the copyist's full score used to prepare the first complete edition. See the source description for P-c/a1 in the *Critical Commentary*.

25 Smither, *Oratorio* (see note 21), pp. 568f. On influences from other composers see Eunji Lee, *Oratorio De Noël, Op. 12 by Camille Saint-*

(This although the finale of the *Oratorio de Noël* bears Handelian traits.) It should also be noted that Saint-Saëns' later oratorio *Le Déluge* (op. 45) opens with a *Prélude* in Bach's style.

Unlike Bach's *Christmas Oratorio*, the Christmas story in Saint-Saëns' work is not told by an Evangelist, but is "parceled out" among various solo voices. Nor does Saint-Saëns avail himself of non-liturgical texts: his setting is limited entirely to passages from the Vulgate and the Catholic liturgy. "It was not the Abbé Deguerry who supplied me with the texts, which I had chosen on my own. He had merely asked me to put together something that would enable the church musicians to be exempted from Midnight Mass."²⁶

In 1863 the publishing house of Gustave Flaxland (1824–1890) issued a vocal score of the *Oratorio de Noël* prepared by Saint-Saëns' pupil Eugène Gigout (1844–1915). In other words, the piece became generally available only five years after its première. Interestingly, neither the full score for the orchestral parts appeared in print for the next thirty years. After Flaxland was acquired by Durand in 1869, the vocal score of 1863 was reissued that same year with the new publishers' imprint of Durand, Schoenberger & Co. Durand even retained Flaxland's plate number 186 of this and all subsequent reprints.²⁷ In 1878 he issued the oratorio with an initial run of two-hundred copies.²⁸ By the time of the composer's death, more than 4,000 copies had been reprinted. In addition to festive performances, such as the one conducted by Paul de Saunières with the Société Musicale de Sorbonne on 23 December 1904,³⁰ Yves Gérard was able to list thirty-two performances in Parisian churches at Christmas 1913 alone, including eighteen readings of the "Tollite hostias," two of the "Tecum principium," one of the "Quare fremuerent gentes," and two otherwise unspecified excerpts. A 1906 recording of the "Tecum principium," arranged for piano trio by Gaston Choissel (1857–1921), even numbered among the instrumental recordings immured in the foundations

Saëns: *Conservative Eclecticism* (diss., University of Arizona, Tucson, 2019), <https://repository.arizona.edu/handle/10150/634369>; accessed on 12 November 2019.

26 Same as note 15. See French preface for original quotation.

27 *Oratorio de Noël op. XII, Partition réduite Pour Piano et Chant par Eugène Gigout* (Paris: G. Flaxland, [1863]). This vocal score is preserved in the Bibliothèque Nationale de France under the shelf mark VM1 570.

28 Entered in the Dépôt Légal on 12 October 1869.

29 Entered in the Dépôt Légal on 23 January 1878. Durand catalogue no. 2383.

30 See *Le Figaro* (25 December 1904), p. 4. I am grateful to Yves Gérard for drawing my attention to this performance.

of the Palais Garnier in 1907 as part of the legendary “*Urnes de l’Opéra*.”³¹

The work’s unwavering success doubtless prompted the publishers to issue excerpts and arrangements from the ten-movement piece. Examples from the early 1880s include the *Quatuor sur un fragment de l’Oratorio de Noël* (op. 12) in an arrangement for piano, violin, cello, and “orgue-harmonium”;³² the “Tollite hostias” as *Choeur final de l’oratorio de Noël* [...] *Transcription paraphrasée pour G.^d Orgue par Eugène Gigout* (1881);³³ and the “Benedictus” and “Tollite hostias” in the volume *Vingt motets par Camille Saint-Saëns* (1885).³⁴

In winter 1887–88 Saint-Saëns, then in North Africa, worked on his opera *Ascanio*, completing it in September 1888. In autumn of that same year his mother fell seriously ill and passed away on 18 December at the age of seventy-nine. It was above all his close ties to his mother that had bound him to Paris for years on end. After her death he felt free to turn his back on the city:

He gave up his apartment in the Rue Monsieur-les-Bains [...] His slender but select collection of books and music was stored [...] in a warehouse of the piano maker [...] arranged for all his other [...] to Dieppe: furniture, paintings, his mother’s [...] as well as all his [...] library. He came [...] items as a pre- [...] had originally [...] home [...] Dieppe [...] a special music [...] early as July 1889.

It was [...] through his belongings [...] upon the autograph material of the *Oratorio de Noël*, which he read through and decided to revise. But perhaps it was the grand

concert given in his honor in the Palais du Trocadéro on 31 May 1890 that goaded him to revise the piece: “He finally returned, toward the end of May, just in time to attend a large-scale concert devoted to his works that [conductor Édouard] Colonne [1838–1910] offered him at the Trocadéro.”³⁶ The concert featured not only the “*Tecum principium*” from the *Oratorio de Noël*, but also the Piano Concerto no. 4 in C minor (op. 44) and the Symphony no. 3 in C minor (op. 78). A concert of this sort was most likely planned long in advance, and the fact that it included the youthful *Oratorio de Noël* is fairly surprising. Whatever the case, Saint-Saëns may well have lit upon the work once again while preparing the concert. It is equally conceivable that Durand, having already issued several of its movements, “forcibly sought to publish of the orchestral parts. The harp part appeared in 1890,³⁷ followed by the organ part in July of that same year.³⁸ Did Saint-Saëns revise the entire score in this context?

One thing is certain: a (non-authorial) copy of the interpolated manuscript bears the date 1888 (source P-c/a1; see also the source description in the *Critical Commentary*). Saint-Saëns entered far-reaching alterations into the copy, completely revising the handling of the words, particularly in the second movement, and adding a part for double bass.³⁹ In 1906 he offered a brief explanation:

When I wrote the *Oratorio de Noël*, I took the quantity [of syllables] as my guide: [Franz] Liszt was the one who brought the mistake to my attention. I followed his advice and rectified my prosody, but I wasn’t able to do it completely, hence the lopsided result.⁴⁰

Some three years after this letter, on 4 August 1919, he presented a detailed explanation in a letter from Paris to the priest Joseph Kreps (1886–1965). This letter is a seminal text, not only for the *Oratorio de Noël*, but for the performance of Latin church music in nineteenth-century France altogether:

My Reverend Father [!] You unexpectedly touched a highly sensitive nerve in my musical and artistic conscience. Let me give you the key to that mystery. When I wrote the *Oratorio de Noël*, intended to be performed at the church of La Madeleine, precisely on Christmas night, I was quite young (twenty-three years old) and ignorant in many ways; and I had thought I was doing the right

31 See *Les Urnes de l’Opéra, 1907/1912* (Paris: EMI, 2009), EAN 5 099920 626723, including the piano trio arrangement of the “*Tecum principium*” performed by Henry de Bruyne (violin), Cornelis Liégeois (cello) and Auguste Delacroix (piano).

32 *Quatuor: sur un fragment de l’Oratorio de Noël op. 12: pour piano, violon, violoncelle et orgue-harmonium / par C. Saint-Saëns* (Paris: Durand & Schoenewerk & C.^{ie}, [1882]); shelf marks in F-Pn: VMA-3551 (7) [full score] and VM7-11256 [parts].

33 Published together with “*Air Célèbre de la Pentecôte de J.S. Bach*” in *Deux Transcriptions pour grand Orgue avec Pédale obligée* (Paris: Durand, Schoenewerk & C.^{ie}, [1881]); shelf mark in F-Pn: VM11-575 (2).

34 *Vingt motets par Camille Saint-Saëns* (N° 1 Edition originale, N° 2 Edition transposée) (Paris: Durand, Schoenewerk & C.^{ie}, [1885]); shelf mark in F-Pn: D-9411.

35 Stegemann, *Saint-Saëns* (see note 5), pp. 50f. See German preface for original quotation.

36 Bonnerot, *Saint-Saëns* (see note 4), p. 144. See French preface for original quotation.

37 Entered in the Dépôt Légal on 15 May 1890.

38 Durand catalogue no. 4182.

39 See *Critical Commentary*.

40 Same as note 9. See French preface for original quotation.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

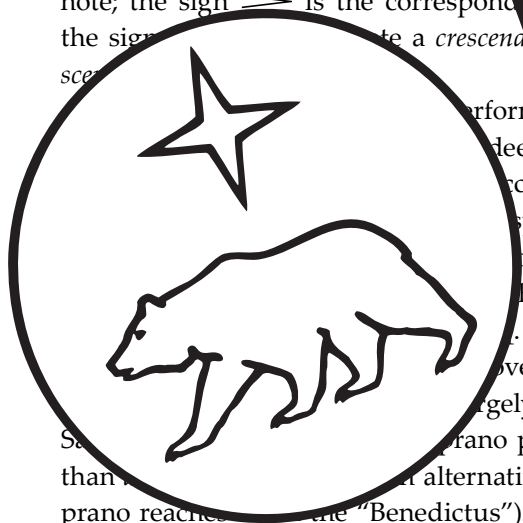


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

the nineteenth century was the 1988 recording of Gabriel Fauré's *Requiem* (op. 48) by Philippe Herreweghe and La Chapelle Royale, which used Michel Nectoux's edition of the original version and provoked a fundamental debate.⁴⁷ In any event, this pronunciation has again taken hold today. A brief outline of its basic rules appears at the end of this preface (see pp. XXVIf.).⁴⁸

Quite apart from these rules of pronunciation, another aspect is of importance to the impact of this music: the rendering of dynamic marks. Saint-Saëns frequently employed the signs $\lessgtr$ and $\gtrless$ as well as *cresc.* and *dim.* alongside each other. The editor has decided to adhere to the sources by retaining these marks, for which the standard historical writings offer conflicting interpretations. In all probability, hairpins tend to designate short, abrupt increases or decreases in volume, whereas *cresc.* and *dim.* refer to long, moderate increases or decreases in intensity: "In addition to these marks [*dim.* and *cresc.*], there are symbols that indicate rapid changes in intensity of sound. The sign $\lessgtr$ is a *crescendo* on a short phrase or even a single note; the sign $\gtrless$ is the corresponding *decrescendo*; the sign $\lessgtr$ indicates a *crescendo* and a *decrescendo*." (see note 22).



performance practice indeed a work that is accessible." The many choral parts are an ideal work for those who need a piece for their choir. [...] The choir movements, and in particular the solo soprano parts no higher than the alternative (the solo soprano reaches the "Benedictus").

Today the work can, but need not, be incorporated in the liturgy: "Despite the use of these text sources, however, the Christmas Oratorio was an extra-liturgical work, for no place was set aside in the liturgy for such a piece, and some of the texts Saint-Saëns set were not those authorized for use during the lit-

urgy."⁵¹ Howard E. Smither, who considers the work manageable by an "average church choir,"⁵² adds that "Saint-Saëns's *Oratorio de Noël* is an unpretentious and eminently pleasing treatment of the Christmas theme that is suitable today for performance in church."

The large press runs of the choral parts and Eugène Gigout's vocal score suggest that the work was extraordinarily popular. Otto Neitzel (1852–1920) discussed it as follows in 1899: "The Christmas Oratorio (*Oratorio de Noël*, op. 12), for solo voices, chorus, and orchestra, opens with a lovely pastorale and contains such remarkable movements as the beautiful mezzo-soprano aria Expectans, the sensitive tenor solo with chorus Domine ego credidi, the imposing chorus Quare fremuerunt gentes with its gentle conclusion, and the highly effective trio Te cum principum for tenor, soprano and baritone, with its delightful instrumental accompaniment and rousing tone-painting of the passage in splendoribus."⁵³

Saint-Saëns himself called the work his "little Christmas oratorio" ("*petit oratorio de Noël*").⁵⁴ It may be small in size, but it is large in impact, especially when performed with all due seriousness.

Today the *Oratorio de Noël* exists in several editions, one of which, until now, has been based entirely on scholarly principles. The present volume is intended to rectify this situation. Its publication would not have been possible without the help I received from many quarters. Above all, I wish to thank Michael Stegmann, who accompanied my work on the edition with his critical and encouraging eye. I received many suggestions from Yves Gérard, who greatly helped me with his incredible knowledge of Camille Saint-Saëns. I am grateful to Marie-Gabrielle Soret and Fabien Guilloux for giving me much useful information. I also wish to thank Marek Mackowiak for scrutinizing the Latin texts with me, Zélie Jouenne for helping me with the Gallican pronunciation of Latin, Meret Haug for her advice in connection with the harp parts, and the House of Bärenreiter, especially Hannah Grieger, for their friendly cooperation.

Christina M. Stahl

Paris and Herne, July 2019

(translated by J. Bradford Robinson)

47 See Mutien-Omer Houziaux: *Les œuvres musicales en latin chanté – À l'écoute des sonorités gallicanes* (Paris, 2006).

48 An exhaustive discussion can be found in Scherr, *Handbuch* (see note 44), pp. 228–39. See also Abbé Ayrald de Lacombe: *Traité de la prononciation latine* (Lyon [Paris], 1851). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6208376b.texteImage>

49 Quicherat, [Louis-Marie]: *Traité élémentaire de Musique* (Paris, 1833), p. 89 (or pp. 90f. in the new impression of 1853). See French preface for original quotation.

50 Music, "Christmas Oratorio" (see note 22), p. 52.

51 *Ibid.*, p. 49.

52 Here and below Smither, *Oratorio* (see note 21), pp. 570ff.

53 Otto Neitzel: *Camille Saint-Saëns, Berühmte Musiker: Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister* 6, ed. Heinrich Reimann (Berlin, 1899), p. 74. See German preface for original quotation.

54 Soret, *Écrits* (see note 3), pp. 1033f.

PRÉFACE¹

Camille Saint-Saëns (né le 9 octobre 1835, mort le 16 décembre 1921) venait de célébrer son vingt-troisième anniversaire quand il a composé les six premiers mouvements de son *Oratorio de Noël* en une douzaine de jours à peine, notant « 4–15 décembre 1858 » à la dernière page du premier manuscrit (source **P-a1** ; voir également la description de cette source dans le *Commentaire critique*)². Ce n'est que plus tard que les six mouvements ont été suivis de quatre autres. Bien qu'il se soit décrit en 1919 comme étant « fort jeune » à l'époque³, son activité en tant que compositeur remontait déjà à une vingtaine d'années, puisqu'il avait écrit sa première œuvre (une petite pièce pour piano), de sa propre main, à l'âge de trois ans et cinq mois. Après avoir été formé au Conservatoire national de musique et de déclamation de Paris, où il avait étudié, entre autres, l'orgue avec François Benoist (1794–1879) et la composition avec Jacques-Frédéric Halévy (1799–1862), il obtint son premier poste comme organiste à la Madeleine, en 1852. D'après les informations de son secrétaire et premier biographe (1882–1900), il avait passé peu de temps à Saint-Merry. C'est là qu'avait lieu, entre autres, le concours de 1857, où il avait eu le premier prix. Dès lors, en 1857, il avait été nommé organiste à la Madeleine (Sainte-Marie) et avait pris ses fonctions à la fin de l'année. Il avait déjà composé plusieurs symphonies. Nommé organiste à la Madeleine en décembre 1857, il y succédait à Jean-Baptiste Wély (1817–1869) au poste d'organiste en vue de Paris avec un salaire annuel de 3 000 francs. À ses côtés était, depuis octobre 1850, Pierre-Louis-Philippe Dietsch (1808–1865), qui occupait dans la paroisse les fonctions de maître de chapelle. On sait peu de choses sur les rapports professionnels entre les deux hommes, mais le fait que Dietsch ait fait entrer Saint-Saëns comme professeur de piano à l'École Niedermeyer, dont il fut brièvement directeur, laisse entendre que leurs relations professionnelles étaient cordiales. Dietsch avait la responsabilité de la musique vocale, tandis que les tâches

instrumentales revenaient à Saint-Saëns. Ses improvisations à l'orgue devinrent légendaires ; nombreux sont les auteurs relatant que la tribune d'orgue finit par devenir un véritable lieu de pèlerinage. Bonnerot rappelle la remarquable créativité de Saint-Saëns entre 1858 et 1877 : « C'est à cette époque qu'il écrivit le plus grand nombre d'œuvres religieuses et de pièces pour orgue, et encore les œuvres publiées forment-elles une infime partie, à côté de toutes celles qu'il conçut alors. Tout ce qui n'a été improvisé est irrémédiablement perdu [...] Combien d'œuvres évanouies comme fumée au vent, et qui n'ont été qu'un bruit harmonieux éphémère et décevant⁴ ! »

Du fait de jouer de l'orgue, les travaux de composition de « morceaux de musique d'église » comptaient également parmi les responsabilités du poste d'organiste⁵. En 1850, lorsqu'un an après la création de l'*Oratorio de Noël*, Saint-Saëns n'a composé pas moins de « dix-huit cantiques français ou latins⁶ ». C'était un travail exigeant ; en plus de ses fonctions d'organiste et de la composition, à peine avait-il le temps, lors des salons où il présentait tous les lundis ses œuvres profanes à un cercle de quelques érudits. Lui fallait donc écrire vite : « Quand il s'agit d'œuvres religieuses chantées, il est bien obligé de les écrire en hâte pour permettre aux exécutants de les apprendre et de les répéter. Plus tard seulement il en publiera quelques-unes ; mais alors le temps lui fait défaut. Combien de cantiques, pendant des années, ont été ainsi jetés sur le papier et ne seront jamais gravés⁷ ! »

Aussi l'*Oratorio de Noël* a-t-il été écrit au plus vite : selon la biographie de Bonnerot, « quand la fête de Noël approche, il n'a que le temps d'écrire en onze jours [...] son *Oratorio de Noël*, juste assez tôt pour permettre aux artistes et aux chœurs de l'apprendre et de le répéter⁸ ». Cinquante-huit ans après la création, Saint-Saëns lui-même écrivait à propos de la genèse de l'ouvrage : « Je venais d'avoir 24 ans lorsque j'écrivis cette œuvre destinée à être exécutée à la Madeleine pendant la Messe de Minuit, sur la demande du

1 Dédié avec gratitude et affection à Yves Gérard.

2 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55009617m> ; consulté le 20 juillet 2018.

3 Lettre du 4 août 1919 de Saint-Saëns au Père Joseph Kreps, publiée dans Marie-Gabrielle Soret, éd., *Camille Saint-Saëns : Écrits sur la musique et les musiciens 1870–1921* (Paris, 2012), p. 1033.

4 Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns (1835–1921) : Sa vie et son œuvre* (Paris, 1922), p. 37.

5 Michael Stegemann, *Camille Saint-Saëns* (Reinbek, 1988), p. 26. On trouvera l'original de la citation dans la préface en langue allemande.

6 Bonnerot, *Saint-Saëns* (cf. note 4), p. 38.

7 *Ibid.*, p. 37.

8 *Ibid.*, p. 38.

la date de création :
on primitive, Saint-
ent de l'oratorio. La
nsERVE un fragment
mesures du *Prélude*
la description et la
s le *Commentaire cri-*
an son critique, é-
e summative d'un
n des parties : deux
clarinettes (en *ut* et
n *sol*), deux bassons
ue. Il est concevable
bre qu'aucun ins-
pour l'exécution.
parties des vents
u pour se char-
holique pour quoi
onorité du ma-
été « Houthois

La répétée a donc été exécutée la veille de l'enterrement – exécution apparemment « insignifiante » dont la presse n'a pas fait mention¹². Alors comme aujourd'hui, derrière l'autel de la Madeleine était un orgue de chœur construit par Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899), avec un nombre limité de jeux et suffisamment de place pour tous les exécutants.

« Quelques exécutions ultérieures ont dû comporter des voix d'enfants, contre lesquelles Saint-Saëns exprimerait clairement sa désapprobation en 1908 : « Même pour l'oratorio de Noël, lentement je trouve un peu barbare de faire chanter des enfants des casse-cous payants... » » On ne sait rien de plus sur la première édition, ni sur la manière dont l'œuvre a été reçue dans les années suivantes. En tout cas, elle se semble n'avoir pas eu une popularité suffisante pour garantir une publication d'un costale ou moins.

Entre 1500 et 1603 Saint-Méens a ajouté quatre autres mouvements à l'ouvrage (source **P-a2** ; voir également la description de cette source dans le *Commentaire critique*) : *Aria Coro* (« Domine, ego credidi » / « Qui in hunc mundum venisti »), *Coro* (« Quare fremuerunt gentes »), *Terzetto* (« Tecum principium ») et *Quintetto e Coro* (« Consurge, filia Sion »). Les mouvements nouveaux sont notés sur un papier qui est assez similaire à celui des six premiers. Ceci laisse fortement supposer qu'ils n'ont été conçus que fort peu de temps après, même si l'encre des feuillets de la version rallongée, à part le titre d'ensemble « Oratorium pro nocte Nativitatis Christi », est visiblement plus pâle¹⁷. Leur em-

13 Même référence que la note 9.

14 Dans les traductions anglaise et allemande, l'expression « *deux étoiles de 1ère grandeur* » a été rendue par « *deux superstars* », terme d'apparence très moderne mais très proche en fait de l'original français.

15 Lettre de Saint-Saëns à l'abbé Gabriel Renoud, 2 janvier 1917. *F-DI*, Fonds Saint-Saëns, Médiathèque Jean Renoir. Je remercie Fabien Guilloux d'avoir attiré mon attention sur cette lettre.

16 Lettre de Camille Saint-Saëns à Philippe Bellenot, datée Las Palmas, 8 janvier 1898, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39692266g> ; consulté le 23 juillet 2018.

17 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55009617m>; consulté le 20 juillet 2018.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Noël, il avait mis en chantier un vaste oratorio intitulé *Les Israélites sur la montagne d'Oreb*, dont trente-deux pages sont aujourd'hui conservées en manuscrit à la Bibliothèque Nationale de Paris. Dans l'ensemble, ces compositions de type nouveau (en France du moins) tendaient à être vues avec scepticisme, et ce que Saint-Saëns présentait en 1858 était dans une certaine mesure une nouveauté.

D'une durée approximative de quarante minutes d'exécution, l'*Oratorio de Noël* occupe une place particulière de deux points de vue : en premier lieu, il utilise des textes liturgiques, ce qui lui permet d'être exécuté dans un contexte liturgique ; et deuxièmement, il se base sur le récit de Noël, qui n'est autrement représentée dans l'oratorio français du dix-neuvième siècle que par *L'Enfance du Christ* (op. 25), la « trilogie sacrée » d'Hector Berlioz (1803–1869), laquelle avait été créée quelques années plus tôt en 1854.

En tout cas, ce qu'on entendait aux Concerts Spirituels à partir de 1830 était avant tout des œuvres de compositeurs allemands, désormais tenus l'honneur d'après la vieille tradition. L'impact de Beethoven s'était fait par une forte prédilection pour particulièrement Mozart.

Même si Saint-Saëns entre cette tradition, que instrumentale des œuvres de Johann Sebastian Bach, entre autres, par plusieurs des canons du reste relevant de la même époque que

l'*Oratorio de Noël* et celui de Bach. Les sources, à commencer par la mention sur le titre à la première page de la partition imprimée (« Dans le style de Séb. Bach »)²³. Presque dès le départ Saint-Saëns avait souscrit à la *Bach Gesamtausgabe* (la toute première), où l'*Oratorio de Noël*, édité par Wilhelm Rust, était paru chez Breitkopf & Härtel à Leipzig en 1856 sous le titre *Joh. Seb. Bach's Weihnachts-Oratorium nach den Evangelisten Lucas, Cap. 2, v. 1–21 und Matthäus, Cap 2, v. 1–12*.

En 2000 Howard E. Smither a relevé de manière impressionnante les nombreux parallèles entre les deux oratorios de Noël :

Que Saint-Saëns ait pris Bach pour modèle de son ouvrage se vérifie d'après les arguments suivants : (1) La seconde partie de l'*Oratorio de Noël* de Bach et l'*Oratorio de Noël* de Saint-Saëns traitent tous deux de la même courte portion du récit de Noël, [...] les portions non-narratives de l'un et de l'autre réfléchissant sur l'histoire et louant Jésus. (2) L'un et l'autre incorporent des textes traditionnellement chantés à l'église [...]. (3) Les deux œuvres ont été conçues pour être exécutées à l'église [...]. (4) La seconde partie de l'oratorio de Bach et l'œuvre de Saint-Saëns commencent l'une et l'autre par un mouvement instrumental en sol mineur [sic!], pastoral, dans le style traditionnel de la sicilienne. La pastorale de Bach qu'il appelle Sinfonia, est le seul mouvement instrumental de tout l'*Oratorio de Noël*. [...] Dans les deux œuvres, la pastorale revient à la fin de l'œuvre, pour accompagner les voix. Dans la partie I de l'oratorio de Bach, la pastorale accompagne le chœur final ; dans l'œuvre de Saint-Saëns, elle accompagne le quintette et chœur de l'avant-dernier numéro. (7) Le dernier numéro de l'un et l'autre ouvrage est un chœur de style orphonique²⁵.

(Independamment du fait que le finale de l'*Oratorio de Noël* de Saint-Saëns comporte des traits haerétiques). On notera que l'oratorio postérieur de Saint-Saëns, *Le Déluge* (op. 45), ouvre par un Prélude dans le style de Bach.

Contrairement à l'*Oratorio de Noël* de Bach, le récit de Noël, chez Saint-Saëns, n'est pas raconté par un ange mais « distribué » entre diverses voix solistes. Saint-Saëns n'a pas non plus recours à des textes non-liturgiques : son traitement musical se limite entièrement à des passages de la Vulgate et de la liturgie catholique. « [...] ce n'est pas l'abbé Deguerri qui m'a donné les textes, que j'avais choisis moi-même. Il m'avait demandé seulement d'agencer quelque chose qui permet aux musiciens de l'Eglise de se dispenser de la Messe de Minuit²⁶. »

En 1863 l'éditeur Gustave Flaxland (1821–1895) publiait une réduction pour chant et piano de l'*Oratorio de Noël* réalisée par l'élève de Saint-Saëns Eugène Gigout (1844–1925)²⁷. En d'autres termes, l'œuvre n'est

23 Voir Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns 1835–1921 : A Thematic Catalogue of his Complete Works 1 : The Instrumental Works* (Oxford, 2002), p. 432–437.

24 Cet addendum n'est apparu que trente ans après la partition d'orchestre mise au net par un copiste utilisée pour préparer la première édition complète. Voir la description de la source P-c/a1 dans le *Commentaire critique*.

25 Smither, *Oratorio* (cf. note 21), p. 568 et suiv. On trouvera l'original de la citation dans la préface en langue anglaise. Sur les influences d'autres compositeurs, voir Eunji Lee, *Oratorio De Noël, Op. 12 by Camille Saint-Saëns: Conservative Eclecticism* (thèse de doctorat, University of Arizona, Tucson, 2019), <https://repository.arizona.edu/handle/10150/634369> ; consulté le 12 novembre 2019.

26 Même référence que la note 15.

27 *Oratorio de Noël op. XII, Partition réduite Pour Piano et Chant par Eugène Gigout* (Paris, G. Flaxland, [1863]). Cette partition chant et

devenue généralement disponible que cinq ans après la création. Il est intéressant de noter que ni la partition d'orchestre ni le matériel d'orchestre n'ont été disponibles pendant les trois décennies suivantes. Suite à l'acquisition de Flaxland par Durand en 1869, la partition chant et piano de 1863 a fait l'objet d'un nouveau tirage la même année sous l'en-tête du nouvel éditeur, Durand Schoenewerk & C^{ie}. Durand a même conservé le cotage 686 de Flaxland pour ce tirage et tous les tirages ultérieurs²⁸. En 1878 il a édité les parties chorales avec un tirage initial de deux cents exemplaires²⁹. À la mort du compositeur, plus de 4,600 exemplaires avaient été réimprimés. Outre les exécutions de type exceptionnel, comme celle dirigée par Paul de Saunières avec la Société Musicale de Sorbonne le 23 décembre 1904³⁰, Yves Gérard est parvenu à inventorier trente-deux exécutions dans des églises parisiennes pour le seul Noël 1913, dont dix-huit exécutions du « Tollite hostias », deux du « Tecum principium », une du « Quare tremuerent cautes » et deux d'autres extraits non spécifiés. En mars 1906 du « Tecum principium » dans un arrangement pour piano de Gaston Choïnel (1857–1927) dans les enregistrements instrumentaux dans les fondations du Palais National des « Urnes de l'Opéra ». Il ne se démentait pas, les éditeurs ont publié des extraits et des mouvements, car il comportait des années 1890, le *Quatuor sur Noël* (op. 12) avec un arrangement, violoncelle et orgue-harmonium, « hostias » comme *Choeur final* [...] *Transcription paraphrasée pour orgue* Gigout (1881)³³; et l'inclusion du

« Benedictus » et du « Tollite hostias » dans le volume *Vingt motets par Camille Saint-Saëns* (1885)³⁴.

Durant l'hiver 1887–1888, Saint-Saëns, alors en Afrique du Nord, travaillait à son opéra *Ascanio*, qu'il achevait en septembre 1888. À l'automne de cette année-là, sa mère tombait gravement malade et mourait le 18 décembre à l'âge de soixante-dix-neuf ans. C'étaient avant tout ses liens très proches avec sa mère qui l'avaient retenu à Paris pendant toutes ces années. Après la mort de sa mère il se sentit libre de tourner le dos à la capitale :

Il abandonna son appartement de la rue Monsieur-le-Prince [...]. Sa collection de musique imprimée, modeste en taille mais de qualité, fut empaquetée jusqu'à nouvel ordre aux bons soins de la Manufacture de piano Érard, mais il fit ensuite de toutes ses autres possessions personnelles furent transférées à Dieppe : meubles, œuvres d'art, sculpture, gravures, peintures de sa mère, récompenses et diplômes, de même que tous ses manuscrits autographes et sa vaste bibliothèque. Le compositeur fit don de ces possessions à quelques 200 personnes de la ville, dont son père et son oncle, et lui-même considérait lui-même comme son seul collectionneur. Dieppe accepta avec gratitude la fondation du Musée Saint-Saëns, qui ouvrit ses portes dès juillet 1890 et existe encore aujourd'hui³⁵.

Il ne peut bien que ce soit en tant que collectionneur que Saint-Saëns soit tombé sur les manuscrits de l'*Oratorio de Noël* qu'il avait relu et décidé de réviser. À moins que ce soit le grand concert organisé en son honneur au Palais du Trocadéro le 31 mai 1890 qui l'ait poussé à reprendre l'œuvre : « Enfin il rentrait, vers la fin de mai, juste pour assister à un grand concert consacré à ses œuvres que [le chef d'orchestre Édouard] Colonne [1838–1910] lui offrait au Trocadéro³⁶. » Le concert comportait non seulement le « Tecum principium » de l'*Oratorio de Noël*, mais aussi le Concerto pour piano n° 4 en *ut* mineur (op. 44) et la Symphonie n° 3 en *ut* mineur (op. 78). Un concert de ce type était très vraisemblablement prévu longtemps à l'avance, et le fait qu'il comportait cet *Oratorio de Noël* de jeunesse est un peu surprenant. Quoi qu'il en soit, Saint-Saëns a bien pu redécouvrir l'œuvre en préparant le concert. Il est tout aussi concevable que Durand, qui avait déjà publié plusieurs de ses mouvements, ait poussé à la publication du matériel d'orchestre. La partie de harpe est sortie en 1890³⁷, suivie de celle de l'orgue en juillet

piano est conservée à la Bibliothèque nationale de France sous la cote VM1 570.

28 Enregistré au Dépôt légal le 12 octobre 1869.

29 Enregistré au Dépôt légal le 23 janvier 1878. N° 2383 au catalogue de Durand.

30 Voir *Le Figaro* du 25 décembre 1904, p. 4. Je suis reconnaissant à Yves Gérard d'avoir attiré mon attention sur cette exécution.

31 Voir *Les Urnes de l'Opéra*, 1907/1912 (Paris, EMI, 2009), EAN 5 099920 626723, comportant l'arrangement pour trio avec piano du « Tecum principium » interprété par Henry de Bruyne (violon), Cornelis Liégeois (violoncelle) et Auguste Delacroix (piano).

32 *Quatuor : sur un fragment de l'Oratorio de Noël op. 12 : pour piano, violon, violoncelle et orgue-harmonium / par C. Saint-Saëns* (Paris, Durand & Schoenewerk & C^{ie}, [1882]); cote F-Pn : VMA-3551 (7) [partition d'orchestre] et VM7-11256 [matériel].

33 Publié avec « Air Célèbre de la Pentecôte de J.S. Bach » dans *Deux Transcriptions pour grand Orgue avec Pédale obligée* (Paris, Durand, Schoenewerk & C^{ie}, [1881]); cote F-Pn : VM11-575 (2).

34 *Vingt motets par Camille Saint-Saëns* (N° 1 Édition originale, N° 2 Édition transposée) (Paris, Durand, Schoenewerk & C^{ie}, [1885]); cote F-Pn : D-9411.

35 Cité dans Stegemann, *Saint-Saëns* (cf. note 5), p. 50 et suiv.

36 Bonnerot, *Saint-Saëns* (cf. note 4), p. 144.

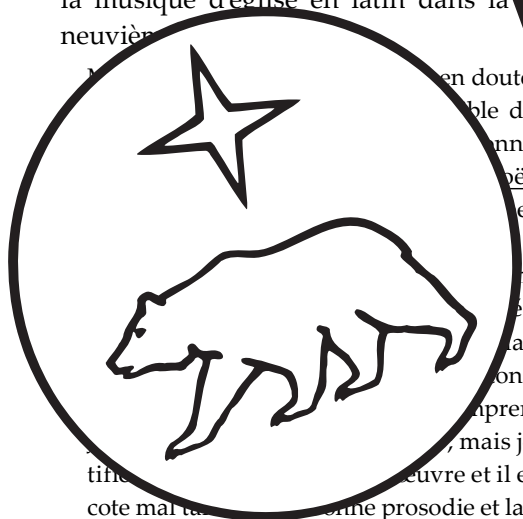
37 Enregistré au Dépôt légal le 15 mai 1890.

de la même année³⁸. Saint-Saëns a-t-il donc révisé la totalité de la partition dans ce contexte ?

Une chose est sûre : une copie (non autographe) des manuscrits interpolés porte la date de 1888 (source **P-c/a1** ; voir également la description de la source dans le *Commentaire critique*). Dans ce manuscrit, Saint-Saëns a introduit des modifications de vaste portée, en révisant complètement le traitement du texte, particulièrement dans le deuxième mouvement, et en ajoutant une partie de contrebasse³⁹. En 1916 il offrait la brève explication suivante :

Quand je l'écrivis [*l'Oratorio de Noël*], je m'étais basé sur la quantité [de syllabes] : c'est [Franz] Liszt qui m'a averti de mon erreur. D'après son conseil j'ai rectifié ma prosodie, mais je n'ai pu le faire complètement et il en est résulté une cote mal taillée⁴⁰.

Environ trois ans après cette lettre, le 4 août 1919, il proposait une explication détaillée dans une lettre adressée de Paris au prêtre Joseph Krens (1886–1965). Cette lettre est un texte fondamental, non seulement pour *l'Oratorio de Noël*, mais pour l'exécution de toute la musique d'église en latin dans la France du dix-neuvième siècle.



En doutez-vous avez tout de suite le sentiment de ne pas comprendre la clé du mystère, destinée à être entendue pendant la nuit de Noël, ignorant de bien des choses, ne réglant sur la mesure soigneusement la passion des vers, connu mon Oratorio, mais je ne pouvais rectifier l'œuvre et il en est résulté une cote mal taillée, comme prosodie et la mauvaise vivent ensemble, ce qui me chagrine, car j'ai la mauvaise prosodie en horreur. [...] Cette prosodie défectueuse m'avait toujours fait douter de l'authenticité du morceau, car les œuvres anciennes sont toujours parfaitement écrites au point de vue de la prosodie ; aussi n'ai-je pas été étonné lorsque Dietsch, qui fut maître de la Chapelle de la Madeleine pendant longtemps, m'apprit qu'il était l'auteur du célèbre *Ave Maria*, et que celui-ci avait dû sa célébrité à la supercherie. On le chantait à la Société des Concerts du Conservatoire, où un motet signé de Dietsch n'aurait pas trouvé accès ; Liszt en a fait un délicieux arrangement pour orgue. On a donc parfaitement raison de critiquer la prosodie de mon petit *Oratorio de Noël*. Tout ce qu'on

peut dire pour la défendre, c'est que beaucoup de compositeurs modernes de musique d'Église méritent des reproches analogues. [...] Pour trouver de la belle prosodie latine dans la musique moderne, il faut aller la chercher chez Gounod, qui avait passé par le séminaire. Mais l'École Franckiste qui tient actuellement le haut du pavé est ennemie de Gounod et l'on ne chante pas sa musique religieuse où il y a cependant d'admirables choses. Il se peut que les doctrines dont vous parlez soient trop absolues et je n'en serais pas étonné. Mais la prosodie de mon Oratorio n'est pas défendable ; on doit chanter *Déus méus* et non pas *Deús meús*. Je dois dire que la *Messe* que j'ai écrite à 20 ans n'a pas les mêmes défauts ; elle est correctement prosodiée, autant qu'il m'en souvient à l'exception du *Credo* qui n'est cependant pas le *Credo* de [Henry] Dumont [1610–1684] harmonisé⁴¹.

En même temps que le manuscrit qui a servi au graveur pour l'édition originale (**P-c/a1**)⁴², on a également retrouvé une copie mise au net de cette version avec l'emblème de la bibliothèque personnelle du compositeur sur sa reliure (**P-c/a2**). Cette copie se trouve aujourd'hui dans une collection privée. Après avoir copié cette mise au net, Saint-Saëns a continué à introduire des changements sur la copie pour le graveur⁴³, et a dédié l'œuvre à son amie la Vicomtesse de Grouchy. Elle apparaît que dans la version imprimée.

En 1892, la partition d'orgue se trouvait éditée par Durand, un premier tirage de cent exemplaires étant sorti en juillet. Cent cinquante exemplaires supplémentaires avaient été tirés au moment de la mort du compositeur en 1921.

NOTES SUR LA TRADITION D'INTERPRÉTATION

Une exécution vraiment appropriée et historiquement correcte de *l'Oratorio de Noël*, comme de toute la musique sacrée en latin produite en France entre environ

41 Soret, *Écrits* (cf. note 3), p. 1033 et suiv.

42 **P-c/a1** comporte plusieurs caractéristiques d'un manuscrit ayant servi à la gravure, telles que les numéros de page ajoutés au crayon. Toutefois, ces annotations ne sont pas particulièrement nombreuses, et les nombreuses corrections introduites par Saint-Saëns rendent cette source assez peu pratique à utiliser. On peut concevoir qu'une copie ait été faite de cette source avant la publication et que cette copie ait en fin de compte servi à la gravure. Il n'est donc pas établi que **P-c/a1** ait servi de manuscrit au graveur. Toutefois, comme il est indubitable qu'il ait été réalisé en liaison avec la publication imprimée, il est désigné ici et ci-après comme « copie pour le graveur ».

43 Par exemple, Saint-Saëns a corrigé à l'encre brune le *fa'* (recoché par erreur de **P-a2**) à la mes. 57, troisième temps, du soprano au mouv. 6 (*Chœur*), en *sol'* mais l'a laissé tel quel dans **P-c/a2**. La même observation vaut pour la partie de ténor, où *ré' do' si* est corrigé au crayon en *ré' ré' do'* à la mes. 60 du même mouvement.

38 N° 4182 au catalogue de Durand.

39 Voir *Commentaire critique*.

40 Même référence que la note 9.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

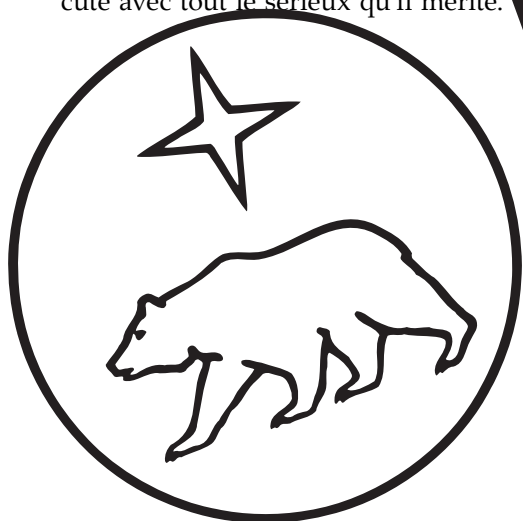
tement simple et d'une extrême séduction du thème de Noël qui se prête à être exécutée de nos jours à l'église ».

L'abondance des tirages des parties chorales et de la partition chant et piano d'Eugène Gigout laissent entendre que l'œuvre a joui d'une popularité extraordinaire. Otto Neitzel (1852–1920) en rendait compte en ces termes en 1899 : « *L'Oratorio de Noël* (op. 12), pour voix solistes, chœur et orchestre s'ouvre sur une charmante pastorale et renferme des mouvements remarquables, tels que le magnifique air pour mezzo-soprano Expectans, le touchant solo du ténor avec chœur Domine ego credidi, l'imposant chœur Quare fremuerunt gentes avec sa gracieuse conclusion, et le trio si réussi Tecum principium pour ténor, soprano et baryton, avec son délicieux accompagnement instrumental et une exaltante peinture sonore au passage in splendoribus⁵³ ».

Saint-Saëns lui-même appelait l'ouvrage son « *petit oratorio de Noël*⁵⁴ ». Petit dans ses dimensions peut-être, mais son impact n'est pas mince, surtout s'il est exécuté avec tout le sérieux qu'il mérite.

L'Oratorio de Noël existe actuellement dans différents versions, dont aucune, jusqu'à présent, ne reposait entièrement sur des critères scientifiques. Le présent volume vise à rectifier cette situation. Sa publication n'aurait pas été possible sans l'aide que j'ai reçue de nombreux côtés. Je voudrais avant tout remercier Michael Stegemann, qui a suivi mon travail éditorial avec un regard critique et encourageant. J'ai bénéficié de nombreuses suggestions d'Yves Gérard, dont l'extraordinaire connaissance de Camille Saint-Saëns m'a été d'un grand recours. Je suis reconnaissant à Marie-Gabrielle Soret et à Fabien Guilloux de m'avoir communiqué maint renseignement utile. Je voudrais aussi remercier Marek Mackowski d'avoir patiemment examiné avec moi les textes latins. Zdzisław Jędrzejko pour son aide à propos de la prononciation gallicane du latin, Peter Haag pour ses conseils à propos des parties de harpe et la maison Bärenreiter, en particulier Hannah Grieger, pour leur amicale coopération.

Christina M. Stahl
Paris et Herne, juillet 2019
(traduit par Vincent Girard)



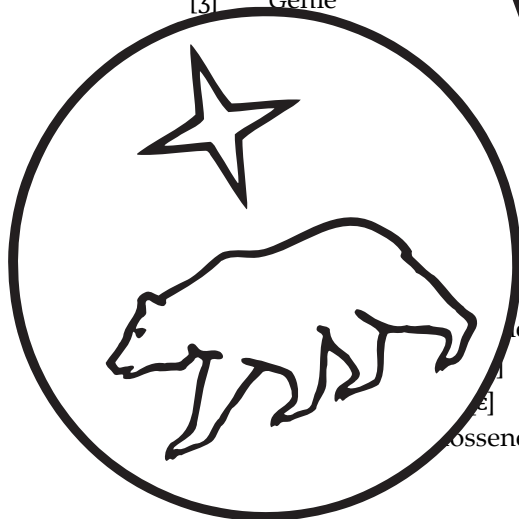
53 Otto Neitzel, *Camille Saint-Saëns, Berühmte Musiker: Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister* 6, éd. Heinrich Reimann (Berlin, 1899), p. 74. On trouvera l'original de la citation dans la préface en langue allemande.

54 Soret, *Écrits* (cf. note 3), p. 1033 et suiv.

ZUR FRANZÖSISCHEN AUSSPRACHE DES LATEINISCHEN FRENCH PRONUNCIATION OF LATIN SUR LA PRONONCIATION FRANÇAISE DU LATIN

Verwendete Lautschriftzeichen / Phonetic characters used / Caractères phonétiques utilisés

[a]	matt	under	rate
[ɑ]	Maler	father	pâte
[ə]	viele	harmony	petit
[œ]	öffnen	speak "eh" with lips rounded, as in [ɔ]	peur
[ø]	Öl	speak "eh" with lips rounded, as in [ɔ], but more open, as in "sir"	peu
[e]	Leben	men	prés
[ɛ]	Mensch	pet	procès
[o]	Produkt	lot	peau
[ɔ]	Gott	stay	or
[u]	Mut	too	trois
[y]	Büro	speak "ee" with lips rounded, as in [ɔ]	four
[i]	Jahr	yes	travail
[ʒ]	Genie	treasure	jouet
		fish	chant
		through	crude
		way	ou
		like simultaneous "wet" and "yet"	huit
		canyon	agneau



**Bärenreiter
Leseprobe
Sample page**

nasally, closed [ɑ]	plan
nasally, open [œ]	brun
nasally, open [ɛ]	pin
nasally, closed [ɔ]	pont

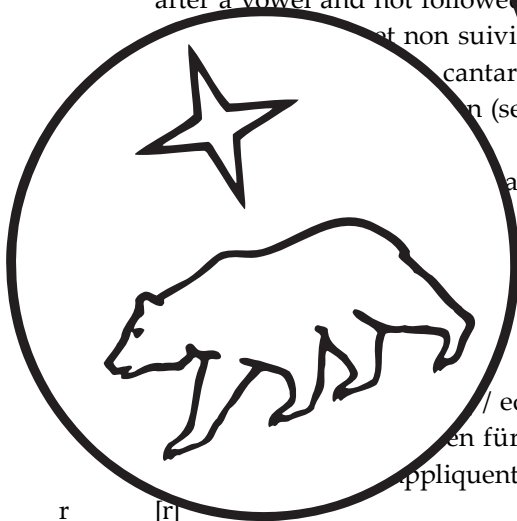
Regeln zur Anwendung / Rules of application / Règles d'application

Vokale / Vowels / Voyelles

a	[a] / [ɑ]		
e	[e] / [ɛ]	æ / œ	[e]
i	[i]	au	[o]
o	[o] / [ɔ]	eu	[ø]
u	(außer bei / except for / sauf qu, gu, su:)	ui	[wi]
	[y] = dominus [dɔminys]		
	[ɔ] = dominum [dɔminɔm]		
	[ɜ] = umbra [ɜbra], mundus [mɔ̃dys]		
	[œ] = nunc [nœk]		
y	[i]		

Konsonanten / Consonants / Consonnes

b	[b]
c	vor / before / avant e, i, y, æ, œ = [s] vor a, o, u und vor einem Konsonanten = [k] before a, o, u and before a consonant = [k] avant a, o, u et devant une consonne = [k]
ch	[ʃ]
d	[d]
f	[f]
g	vor / before / avant a, o, u, au = [g] vor / before / avant n = [ŋ] (agnus [aɲus]) vor / before / avant i, e, y, æ, œ = [ʒ]
gu	siehe / see / voir qu
h	stumm / mute / muet
j	[ʒ]
k	[k]
l	[l]
p	[p]
ph	[f]
q	[k]
m / n	nach einem Vokal und nicht von einem m oder n gefolgt (= Nasale): after a vowel and not followed by m or n (= nasals): et non suivi de m ou n (= nasales): cantare) n (semper, tenere, mber, nje, ns, cyba, lynx) are, monstrum, umbra, mundus) : monde = [mɔ̃d] m] and [n] / dans tous les autres cas [m] [n] owel: / avant une voyelle / equus = [ekyys] en für gu und su. / The same rules apply to gu and su. / appliquent à gu et su.
r	[r]
s	[s], außer zwischen zwei Vokalen, dann [z] (rosa [roza]) [s], except between two vowels, then [z] (rosa [roza]) [s], sauf entre deux voyelles, enc e cas [z] (rosa [roza])
su	siehe / see / voir qu
t	[t], außer ti: ti vor einem Vokal und nach einem anderen Buchstaben als s, t, x: [sj] (natio [nasjo]) [t], except ti: ti before a vowel and after a letter other than s, t, x: [sj] (natio [nasjo]) [t], sauf ti: ti devant une voyelle et précédé d'une lettre autre que s, t, x: [sj] (natio [nasjo])
th	[t]
v	[v]
x	meist / mostly / dans la plupart des cas [ks], manchmal / sometimes / parfois [gz] (exit [egzit])
z	[dz]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Doppelkonsonanten sollten als solche gesprochen werden: illos = il.los nicht i.los.

Double consonants should be pronounced as such: illos = il.los not i.los.

Les consonnes doubles doivent être prononcées telles quelles : illos = il.los et non i.los.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

N° 8 Quatuor

Alleluia!

Laudate, cœli, et exulta, terra,
quia consolatus est Dominus populum suum
et pauperum suorum miserebitur.

al.le.ly.a

lo.da.te se.li et eg.zyl.ta ter.ra
kɔ.i.a kō.so.la.tys est dō.mi.nys pɔ.py.lom sy.ɔm
et pɔ.pɛ.rɔm sy.o.rɔm mi.ze.re.bi.tyr

N° 9 Quintette et Chœur

Consurge, filia Sion! Alleluia!

Lauda in nocte, in principio vigiliarum. Alleluia!
Egrediatur ut splendor justus Sion,
et salvator ejus ut lampa accendatur. Alleluia!

kō.syr.ʒe fi.li.a si.ɔn al.le.ly.a

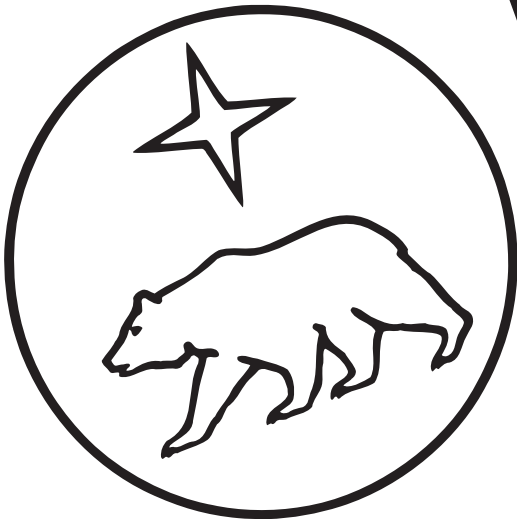
lo.da in nɔk.te in prē.si.pi.o vi.ʒi.li.a.rɔm al.le.ly.a
e.gre.di.a.tyr yt splā.dɔr ʒy.stys si.ɔn
et sa.lva.tɔr e.ʒys yt lā.pas ak.sā.da.tyr al.le.ly.a

N° 10 Chœur

Tollite hostias et adorate Dominum
in atrio sancto ejus.

Lætentur cœli et exultet terra a facie Domini,
quoniam venit, alleluia!

tɔl.li.te ɔ.sti.as et a.do.ra.te dɔ.mi.nɔm
in a.tri.o sã.kto e.ʒys
le.tā.tyr se.li et eg.zyl.ta ter.ra a fa.cie dɔ.mi.ni
kɔ.ni.ɔm ve.nit al.le.ly.a



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Nº 2 Récit et Chœur

Et pastores erant in regione eadem vigilantes
et custodientes vigilias noctis super gregem suum.
Et ecce angelus Domini stetit juxta illos
et claritas Dei circumfulsit illos
et timuerunt timore magno.
Et dixit illis angelus: Nolite timere!
Ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum,
quod erit omni populo, quia natus est vobis
hodie Christus Dominus in civitate David.
Et hoc vobis signum:
invenietis infantem pannis involutum
et positum in præsepio.
Et subito facta est cum angelo multitudo
militiæ cœlestis, laudentium Deum et dicentium:
Gloria in altissimis Deo!
Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis!

Nº 3 Air

Expectans expectavi Dominum
Et intendit mihi.

Nº 4 Air et Chœur

Et exspectavi Dominum
Et intendit mihi.
Et exspectavi Dominum
Et intendit mihi.

Et exspectavi Dominum
Et intendit mihi.
Et exspectavi Dominum
Et intendit mihi.

Et exspectavi Dominum
Et intendit mihi.
Et exspectavi Dominum
Et intendit mihi.

Et exspectavi Dominum
Et intendit mihi.
Et exspectavi Dominum
Et intendit mihi.

Nº 8 Quatuor

Alleluia!
Laudate, cœli, et exulta, terra,
quia consolatus est Dominus populum suum
et pauperum suorum miserebitur.

Nº 9 Quintette et Chœur

Consurge, filia Sion! Alleluia!
Lauda in nocte, in principio vigiliarum. Alleluia!
Egrediatur ut splendor justus Sion,
et salvator ejus ut lampas accendatur.
Alleluia!

Nº 10 Chœur

Tollite hostias et adorate Dominum
in atrio sancto ejus.
Lætentur cœli et exultet terra a facie Domini,
quoniam venit, alleluia!

Nr. 2 Rezitativ und Chor (Lukas 2,8–14)

Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde
bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihre Herde.
Und siehe, des Herrn Engel trat zu ihnen,
und die Klarheit des Herrn leuchtete um sie;
und sie fürchteten sich sehr.
Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht!
Siehe, ich verkündige euch große Freude, die allem Volk
widerfahren wird; denn euch ist heute der Heiland geboren,
welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt Davids.
Und das habt zum Zeichen:
ihr werdet finden das Kinde in Windeln gewickelt und in einer
Krippe liegen.
Und alsbald ward bei dem Engeln eine Menge
der himmlischen Heerscharen, die lobten Gott
und sprachen: Ehre sei Gott in der Höhe!
Und Frieden auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen!

Nr. 3 Arie (Psalm 40,1)

Ich harrete des Herrn,
und er neigte sich zu mir.

Nr. 4 Arie und Chor (Johannes 11,27)

Herr, ich glaube,
dass du bist Christus, der Sohn Gottes,
der in die Welt gekommen ist.

Nr. 5 Duett (Psalm 113,2b–38)

Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn!
Der Herr ist Gott, der uns erleuchtet.
Ehre bist du, Gott, und ich danke dir. Mein Gott,
ich will dich preisen.

Nr. 6 Chor (Psalm 2,1)

Warum toben die Heiden,
und die Völker reden so vergeblich?
Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist!
Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar,
und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

Nr. 7 Terzett (Psalm 110,3)

Mit dir ist dein Volk am Tage deiner Macht,
im Glanz der Heiligen.

Nr. 8 Quartett (Jesaja 49,13)

Halleluja!
Jauchzet, ihr Himmel, freue dich, Erde,
denn der Herr hat sein Volk getröstet
und erbarmt sich seiner Elenden.

Nr. 9 Quintett und Chor (Klagelieder 2,19 / Jesaja 62,1)

Steh auf, Tochter Zion! Halleluja! Des Nachts und
zu Beginn der Nachtwache rufe laut: Halleluja!
Bis seine Gerechtigkeit aufgehe wie ein Glanz und sein Heil
brenne wie eine Fackel.
Halleluja!

Nr. 10 Chor (Psalm 96,8.11.13)

Bringet Geschenke und betet an den Herrn
in seinen Vorhöfen!
Der Himmel freue sich, und die Erde sei fröhlich,
vor dem Herrn, denn er kommt. Halleluja!

No. 2 Recitative and Chorus (Luke 2,8-14)

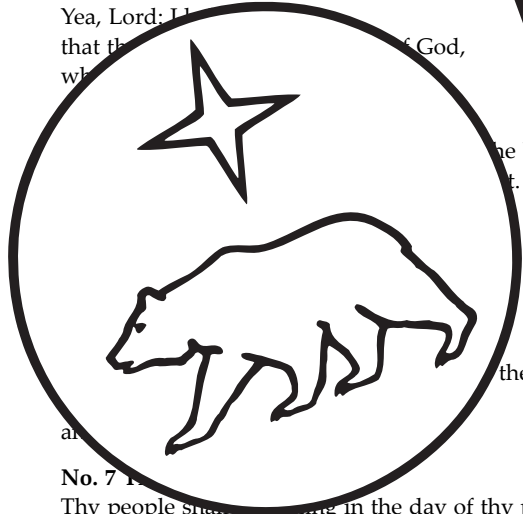
And there were in the same country shepherds abiding in the field, keeping watch over their flock by night.
 And, lo, the angel of the Lord came upon them, and the glory of the Lord shone round about them; and they were sore afraid.
 And the angel said unto them, Fear not: for, behold, I bring you good tidings of great joy, which shall be to all people.
 For unto you is born this day in the city of David a Saviour, which is Christ the Lord.
 And this shall be a sign unto you;
 Ye shall find the babe wrapped in swaddling clothes, lying in a manger.
 And suddenly there was with the angel a multitude of the heavenly host praising God, and saying,
 Glory to God in the highest!
 And on earth peace, good will toward men!

No. 3 Aria (Psalm 40,1)

I waited patiently for the Lord;
 and he inclined unto me.

No. 4 Aria and Chorus (John 11,27)

Yea, Lord: I know that thou art the Son of God, who art the Christ the Son of the living God.



No. 7 Trio (Isaiah 60,1)
 Thy people shall be joyful in the day of thy power,
 in the beauties of holiness.

No. 8 Quartet (Isaiah 49,13)

Hallelujah!
 Sing, O heavens; and be joyful, O earth;
 for the Lord hath comforted his people,
 and will have mercy upon his afflicted.

No. 9 Quintet and Chorus (Lamentations 2,19 / Isaiah 62,1)

Arise, daughter of Zion! Hallelujah! Cry out in the night and in the beginning of the watches: Hallelujah!
 Until the righteousness thereof go forth as brightness, and the salvation thereof as a lamp that burneth.
 Hallelujah!

No. 10 Chorus (Psalm 96,8.11.13)

Bring an offering, and come into his courts.
 Let the heavens rejoice,
 and let the earth be glad;
 before the Lord, for he cometh. Hallelujah!

N° 2 Récit et Chœur (Luc 2,8-14)

Il y avait, dans cette même contrée, des bergers qui passaient dans les champs les veilles de la nuit pour garder leurs troupeaux.
 Et voici, un ange du Seigneur leur apparut, et la gloire du Seigneur resplendit autour d'eux. Ils furent saisis d'une grande frayeur.
 Mais l'ange leur dit: Ne craignez point; car je vous annonce une bonne nouvelle, qui sera pour tout le peuple le sujet d'une grande joie: c'est qu'aujourd'hui, dans la ville de David, il vous est né un Sauveur, qui est le Christ, le Seigneur.
 Et voici à quel signe vous le reconnaîtrez: vous trouverez un enfant emmaillotté et couché dans une crèche.
 Et soudain il se joignit à l'ange une multitude d'armée céleste, louant Dieu et disant:
 Gloire à Dieu dans les lieux très hauts, Et paix sur la terre pour tous les hommes qu'il agréa!

N° 3 Air (Psaume 40,2)

J'ai mis en l'Éternel mon espérance,
 Et il s'est incliné vers moi.

N° 4 Air et Chœur (Jean 11,27)

Oui, Seigneur, je sais que tu es le Christ, le Fils de Dieu, qui devais venir dans le monde.

N° 5 Duo (Psaume 118,26-28)

Béni soit celui qui vient au nom de l'Éternel!
 L'Éternel est Dieu, et moi je suis un pauvre.
 Tu es mon Dieu, et je te louerai.
 Mon Dieu, je te louerai.

N° 6 Chœur (Psaume 118,29)

Pourquoi ce tumulte parmi les nations,
 Ces vaines pensées parmi les peuples?
 Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit.
 Comme il était au commencement, maintenant et toujours,
 pour les siècles des siècles. Amen.

N° 7 Trio (Psaume 110,3)

Ton peuple est plein d'ardeur, quand tu rassembles ton armée;
 Avec des ornements sacrés.

N° 8 Quatuor (Ésaïe 49,13)

Alléluia.
 Cieux, réjouissez-vous! Terre, sois dans l'allégresse!
 Car l'Éternel console son peuple,
 Il a pitié de ses malheureux.

N° 9 Quintette et Chœur (Lamentations 2,19 / Ésaïe 62,1)

Lève-toi, fille de Sion. Alléluia. Pousse des gémissements à l'entrée des veilles de la nuit: Alléluia.
 Jusqu'à ce que son salut paraisse, comme l'aurore,
 Et sa délivrance, comme un flambeau qui s'allume.
 Alléluia!

N° 10 Chœur (Psaume 96,8.11.13)

Apportez des offrandes, et entrez dans ses parvis!
 Que les cieux se réjouissent,
 et que la terre soit dans l'allégresse; devant l'Éternel!
 Car il vient. Alléluia!

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

9

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Orgue

13

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Orgue

cresc.

cresc.

cresc.

17

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Orgue

f

f

f

f

f

sf

sf

sf

sf

sf

*) Siehe Kritischen Bericht. / See Critical Commentary. / Voir Commentaire critique.

21

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Orgue

p

cresc.

27

Vlms I

Vlms II

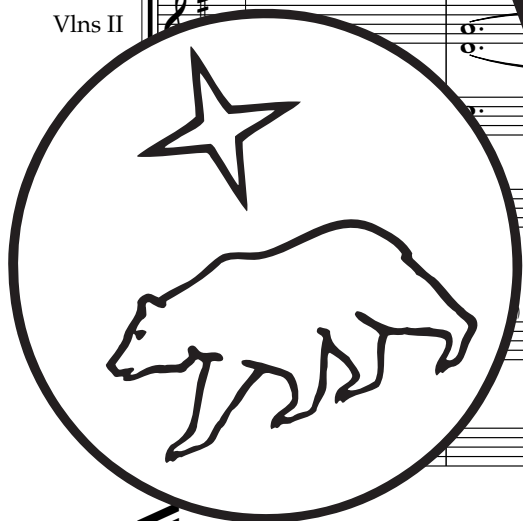
Altos

Vlc.

Orgue

p

cresc.



32

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Orgue

pp

(p)

poco a poco dim.

p

f

sans Péd.

37

Vlns I *cresc.*

Vlns II *cresc.*

Altos *cresc.*

Vlc. *cresc.*

Orgue

f *sf* *p*

42

Vlns I

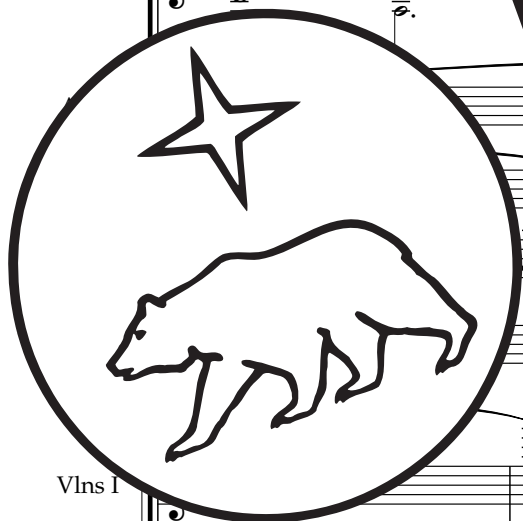
Vlns II

Altos

Vlc.

Cb.

Orgue



Vlns I

Vlns II

Altos

Vlc.

Cb.

Orgue

pizz. *dim.* *pp* *arco*

p *pp*

Péd.

sans Péd.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Andante (a tempo)

32 [p]

S. solo No - li - te ti - me - re, no - li - te ti - me - re! Ec - ce e-nim

Orgue *pp*

sans Péd.

38

S. solo e - van - ge - li - zo vo - bis gau - tum a - gnum,

Orgue

43

S. solo po - p - lo qui - a - tus est vo - s lo - ti - e

Orgue *p*

S. solo Chri - stus Do - mi - nus in ci - vi - ta - te Da -

Orgue

Péd.

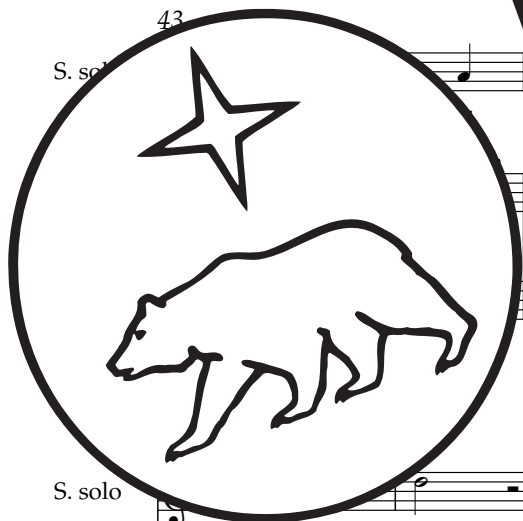
55 *dolce*

S. solo - vid. Et hoc vo - bis si - gnum: in - ve - ni - e - tis

Orgue *pp*

Flûte de 8 et 4 pieds

sans Péd.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

62

S. solo

in - fan - tem pan - nis in - vo - lu - tum et po - si - tum in prae - se - pi - o.

Orgue

70

Bar. solo

[p] Et su - bi-to fac - ta est cum an - ti - ci - pi - do

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Bar. solo

mi - li-ti-æ cœ - les - tis, lau - den - ti-um De - um et di - cen - ti-um:

Vlms I

Vlms II

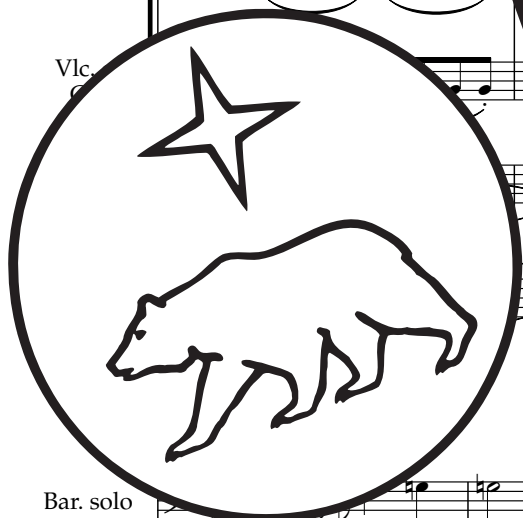
Altos

Vlc. et Cb.

Orgue

sans Péd.

segue



Allegro

Chœur

81 *f*

Sopranos
Glo - ri - a in al - tis - si - mis De - o! Glo - ri - a

Altos
Glo - ri - a in al - tis - si - mis De - o! *f* Glo - ri - a

Ténors
Glo - ri - a in al - tis - si - mis De - o!

Basses
Glo - ri - a in al - tis - si - mis De - o!

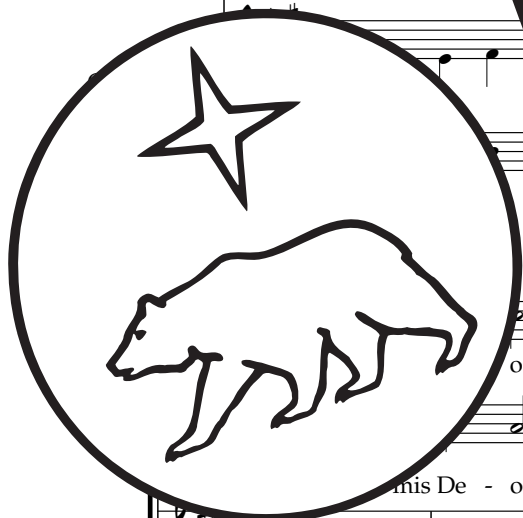
Allegro

Violons I
f

Violons II
f

Altos
f

Violoncelles et Contrebasses
f



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

o et in ter - ra pax

mis De - o et in ter - ra pax ho -

T.
et in ter - ra pax

B.
et in ter - ra pax ho - mi - ni -

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc. et Cb.

Orgue

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

113

S. -o et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni -

A. -o et in ter - ra pax ho - - mi - ni - bus, ho - mi - ni - bus

T. - mis et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

B. - a et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc. et Cb.

Orgue

vo - lun - ta - - - tis!

vo - - lun - ta - - - tis!

- - næ vo - - lun - ta - - - tis!

bo - - næ vo - - lun - ta - - - tis!

Vlms I

Vlms II

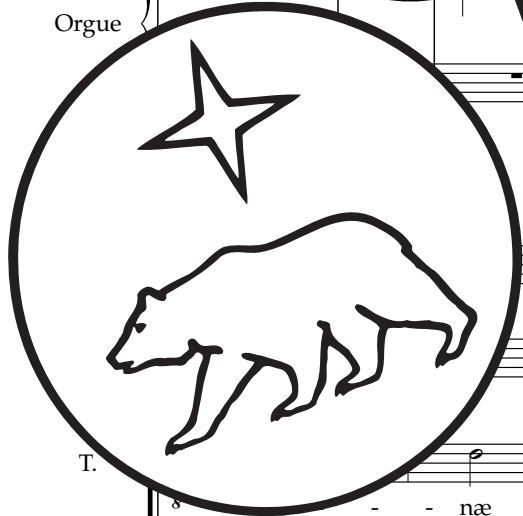
Altos

Vlc.

Cb.

Orgue

p



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

N° 3 Air

Andante espressivo [p] dolce

Mezzo-Soprano solo

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Orgue (obligé)

p *pp*

Sans Péd.

10

Mez. solo

ex - pec - tans ex - pec - ta - ri o mi - num. Ex - pec - tans

20

Mez. solo

ex - pec - tans, ex - pec - tans ex - pec -

Vlons I II

Altos

Vlc.

Orgue

(p) *cresc.*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

30

Mez. solo

- ta - vi Do - mi - num, ex - pec - ta - vi, ex - pec -

Vlns I II

Altos

Vlc.

Orgue

p

p

38

Mez. solo

- ta - vi Do mi nu

Vlns I II

Altos

Vlc.

Orgue

pp

pp

Flûte

pp



46

Mez. solo

Et in - ten - dit mi - hi, et

Vlns I II

Altos

Vlc.

Orgue

dolce

Viole

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

N° 4 Air et Chœur

15

Moderato commodo

[p] *dolce*

Ténor solo

Do - mi-ne, e - go cre - di-di, e - go cre - di-di, qui - a tu

Sopranos I

Sopranos II

Altos I

Altos II

Moderato commodo

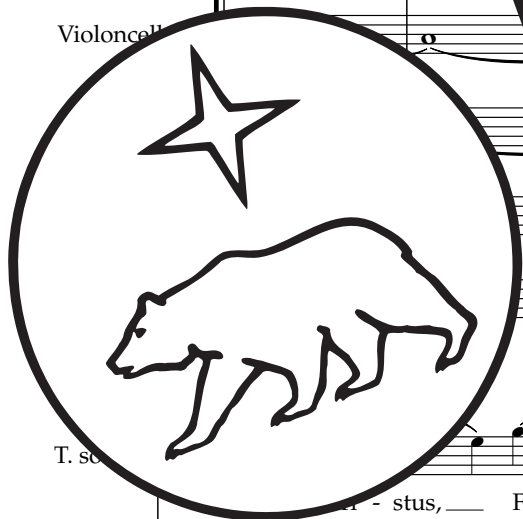
Violons I

Violons II

Altos

Violoncelle

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



T. solo

- stus, Fi - li - us De-i vi - vi.

[p] *dolce*

Do - mi-ne, e - go

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Cb.

Orgue

16

T. solo

cre - di-di, e - go cre - di-di, qui - a tu es Chri - stus, Fi - li - us De-i

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Cb.

23

T. solo

vi - - - vi. Do - mi - ne

S. I.

in hunc mun - dum ve - ni - - sti.

in hunc mun - dum ve - ni - - sti.

in hunc mun - dum ve - ni - - sti.

qui in hunc mun - dum ve - ni - - sti.

[p] dolce

f

p

p

p

p

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Cb.

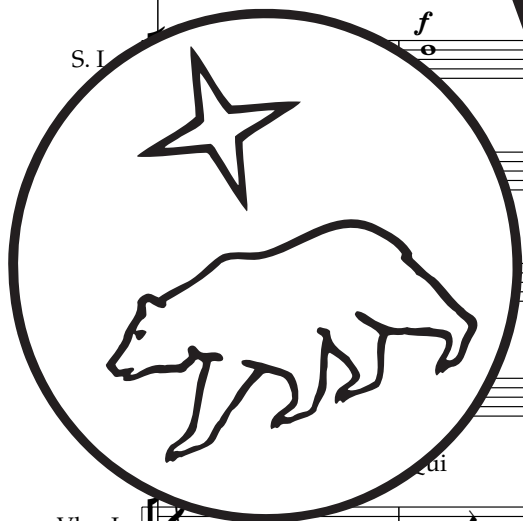
Orgue

Hautbois

Flûtes

f

p



Bärenreiter
Leseprobe
sample page

31

T. solo

e - go cre - di-di, e - go cre - di-di, qui - a tu es Chri - stus, [cresc.]

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Orgue

37

T. solo

Chri - stus, Fi - li - us De-i vi - vi Chri - stus, Chri - stus, *p*

stus! *p*

stus! [*p*]

stus! [*p*]

stus!

Chri - - stus!

Vlms I

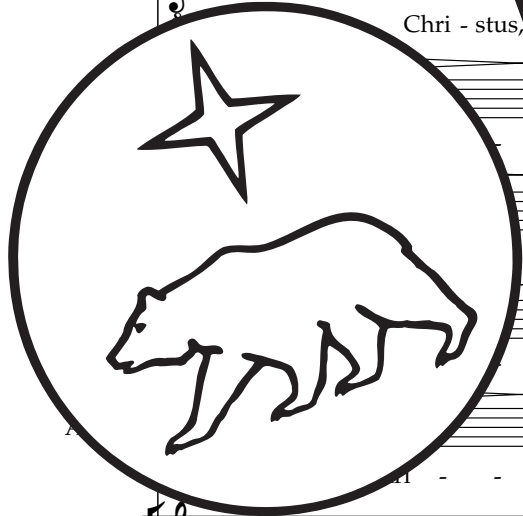
Vlms II

Altos

Vlc.

Cb.

Orgue



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

54

dolce

T. solo
qui in hunc mun-dum ve - ni - - sti.

S. I
-sti, *pp* ve - ni - - sti.

S. II
-sti, *pp* ve - ni - - sti.

A. I
-sti, *pp* ve - ni - - sti.

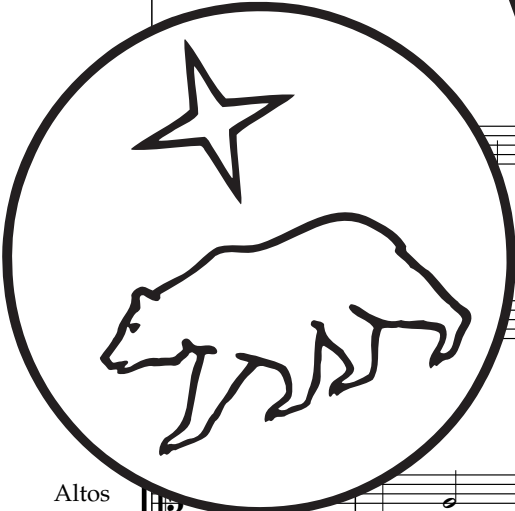
A. II
-sti, *pp* ve - ni - - sti.

Altos
(*pp*)

Vlc.
(*pp*)

Cb.
(*pp*)

Orgue
Hautbois
pp



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

N° 5 Duo

Allegro moderatoSoprano
soloBaryton
solo

Harpe

Orgue
(obligé)**Allegro moderato***p staccato*sans Péd.
Flûte et Hautbois unis.*(p)*

Be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus,

S. solo

dic - - - tus, qui ve - nit in no-mi-ne Do - mi-ni, qui ve - nit in no-mi-ne

6



10

S. solo

Do - mi-ni!

(p)

Bar. solo

Be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus, be - ne - dic - - tus, qui ve - nit in no-mi-ne

Harpe

Orgue

15

S. solo

Be - ne-dic-tus, be - ne-dic-tus

Bar. solo

Do - mi-ni, qui ve - nit in no-mi-ne Do - mi - ni, qui ve - nit, qui ve -

Harpe

Orgue

19

S. solo

in no - mi-ne, in no-mi-ne mi - ni,

Bar. solo

mi-ne, in no-mi-ne Do - mi - ni,

23

S. solo

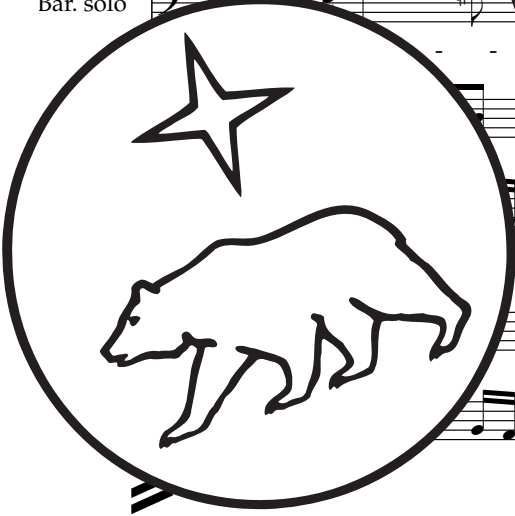
De - us Do-mi-nus, Do -

Bar. solo

De - us Do-mi-nus, et il - lu - xit no -

Harpe

Orgue



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

42

S. solo

et con - fi - te - bor - ti - bi.

Bar. solo

sotto voce

De - us me - us es tu et con - fi -

Orgue

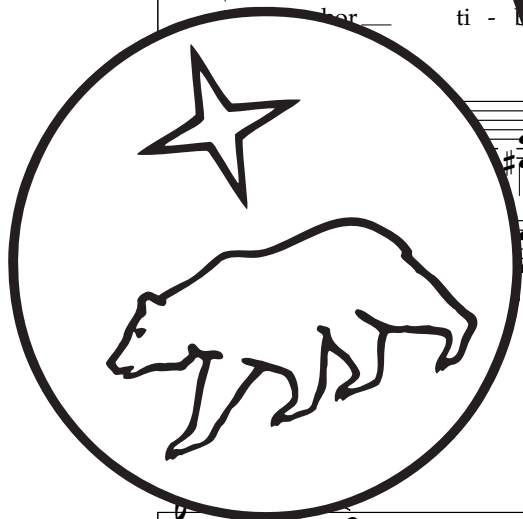
49

S. solo

De - us me - us es tu et con - fi -

Bar. solo

bor - ti - bi. De - us me - us es tu et con - fi -



S. solo

cresc.

- te - - bor ti - bi. De-us me - us es tu, De-us me - us, et ex - al - ta - bo

Bar. solo

cresc.

- te - - bor ti - bi. De - us me - us es tu, De-us me - us es tu et ex - al - ta - bo

Harpe

(p)

Orgue

Flûte et Hautbois

59 *più cresc.*

S. solo
te, et ex-al - ta - bo te. De-us me-us es tu, De-us me-us es tu et ex-al - ta - bo

Bar. solo
te, et ex-al - ta - bo te. De-us me - us es tu, De-us me - us, et ex-al - ta - bo

Harpe

Orgue

63 *f*

S. solo
te, et ex-al - ta - bo te, et ex - al - ta - bo te, et ex - ta - - -

Bar. solo
bo, ex - al - ta - bo, ex - al - ta - bo, ex - al - ta - bo, ex - al - ta - bo

mf

67

S. solo
- bo, et ex - al - ta - - bo te.

Bar. solo
- ta - bo, et ex - al - ta - bo te.

Harpe
(*f*)

Orgue
f

Péd.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

N° 6 Chœur

25

Allegro moderato

Sopranos

ff Qua - - re fre-mu-e - runt

Altos

ff Qua - - re fre-mu-e - runt

Ténors

ff Qua - - re fre-mu-e - runt

Basses

ff Qua - - re fre-mu-e - runt

Allegro moderato

Violons I

ff

Violons II

ff

Altos

ff

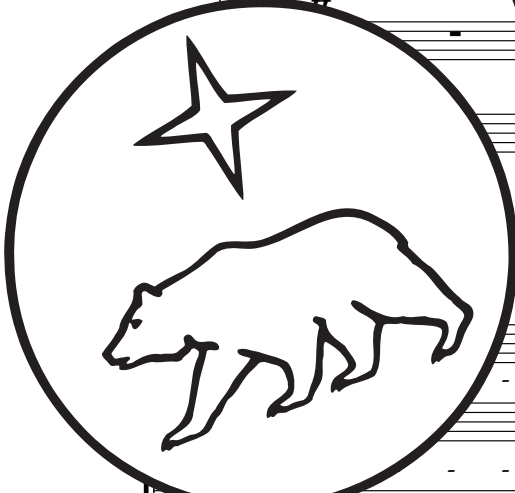
Violoncelles

ff

Contrebasses

ff

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



(Péd.)

tes?

tes?

tes?

B.

gen - - - - tes? Qua - - re fre-mu-e - runt

Vlms I

(sim.)

Vlms II

(sim.)

Altos

(sim.)

Vlc.

(sim.)

Cb.

(sim.)

Orgue

8

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

18

S. fre - mu-e - runt gen - - - - - tes?

A. fre - mu-e - runt gen - - - - - tes?

T. fre - mu-e - runt gen - - - - - tes?

B. fre - mu-e - runt gen - - - - - tes?

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Cb.

Bärenreiter

Leseprobe

Sample page

Et po - pu-li me-di - ta - - ti sunt in - a - - ni -

T. Et po - pu-li me-di - ta - - ti sunt in - a - - ni -

B. Et po - pu-li me-di - ta - - ti sunt in - a - - ni -

Vlms I

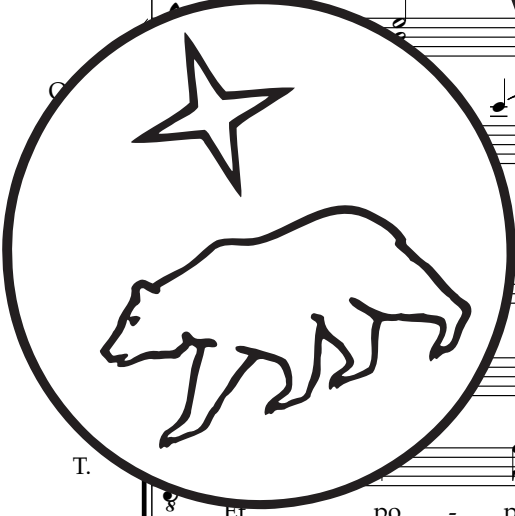
Vlms II

Altos

Vlc.

Cb.

Orgue



26

S. *più ff*
sunt in-a - ni-a, me-di-ta - - ti sunt in-a - ni-a? Qua - re

A. *più ff*
- a, me-di-ta - - ti sunt in-a - ni-a? Qua - re

T. *più ff*
sunt in-a - - ni-a? Qua - - re? Qua - - re? Qua - re

B. *più ff*
- a? Qua - re

Vlms I *più ff*

Vlms II *più ff*

Altos *più ff*

Vlc. *più ff*

Cb. *più ff*

O. *più ff*

T. *p*
gen - - - tes? Et po-pu-li me-di-

B. *p*
fre-mu-e - runt gen - - - tes? Et po-pu-li me-di-

Vlms I *p*

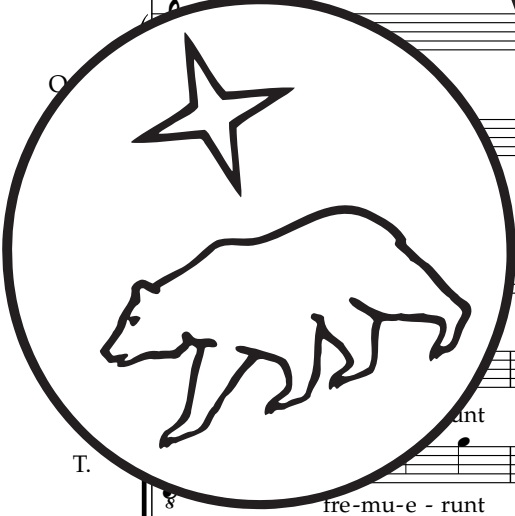
Vlms II *p*

Altos *p*

Vlc. *p*

Cb. *p*

Orgue *p*
sans Péd.



34

S. *pp*
- ta - ti sunt in - a - ni-a? Qua - re? Qua - re?

A. *pp*
- ta - ti sunt in - a - ni-a? Qua - re? Qua - re?

T. *pp*
- ta - ti sunt in - a - ni-a? Qua - re? Qua - re?

B. *pp*
- ta - ti sunt in - a - ni-a? Qua - re? Qua - re?

Vlms I *p*

Vlms II *p*

Altos *p*

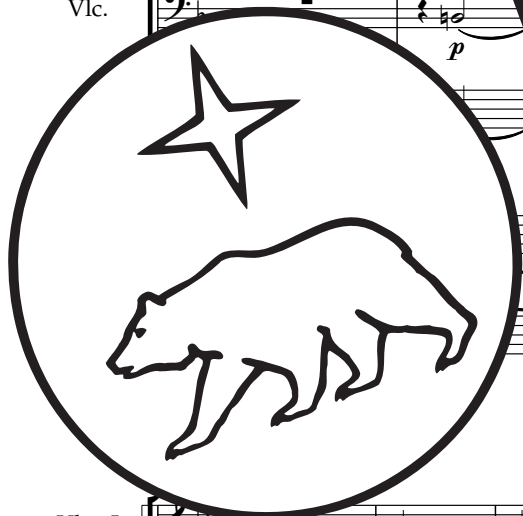
Vlc. *p*

pp

pp

pp

pp



Vlms I *p*

Vlms II *p*

Altos *p*

Vlc. *p*

Cb. *p*

Orgue

Péd.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

74

S.
sem - per et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - men,

A.
et sem - per et in sæ - cu - la dim. sæ - cu - lo - rum. A - - - men,

T.
et sem - per et in sæ - cu - la p sæ - cu - lo - - - rum.

B.
et sem - per et in sæ - cu - la p sæ - cu - lo - - - rum.

Vlms I
Vlms II
Altos
Vlc.
Cb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

A - men. pp

A - men. pp

Vlms I
Vlms II
Altos
Vlc.
Cb.

Orgue

N° 7 Trio

Andante con moto

Soprano solo

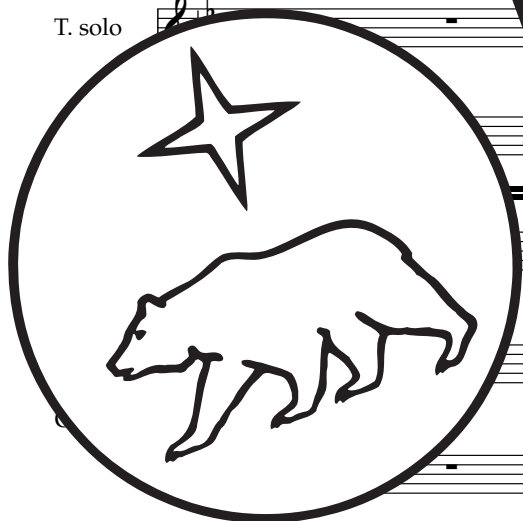
Ténor solo

Baryton solo

Harpe

Orgue (obligé)

T. solo



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

S. solo

T. solo

Harpe

Orgue

Te cum prin - ci - pi-um - cum prin-

-ci - pi-um in di - e vir - tu - tis tu - æ.

Te - - - - cum prin-

cresc.

10

S. solo

- ci - pi-um, te - cum prin - ci - pi-um in di - e vir - tu - tis tu -

Harpe

Orgue

13

S. solo

- æ.

Bar. solo

Te - - - - - cum prin - ci - pi-um, te - cum prin - ci - pi-um in di - e

Harpe

S. solo

Te - - - - - cum prin - ci - pi-um,

T. solo

Te - - - - - cum prin -

Bar. solo

vir - tu - tis tu - æ.

Harpe

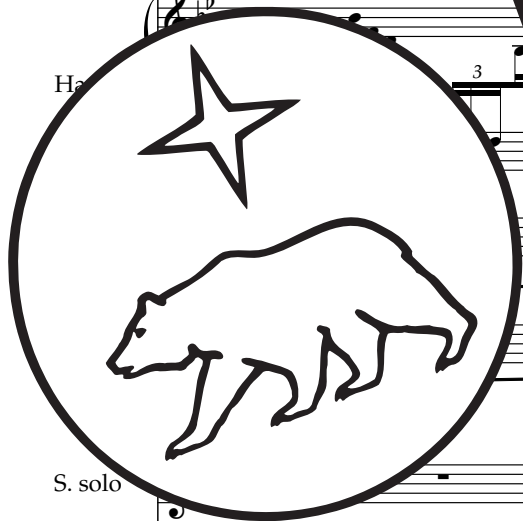
Orgue

cresc.

p

cresc.

p



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

24

S. solo

- to - - - - - rum, in splen - do - ri - bus sanc -

T. solo

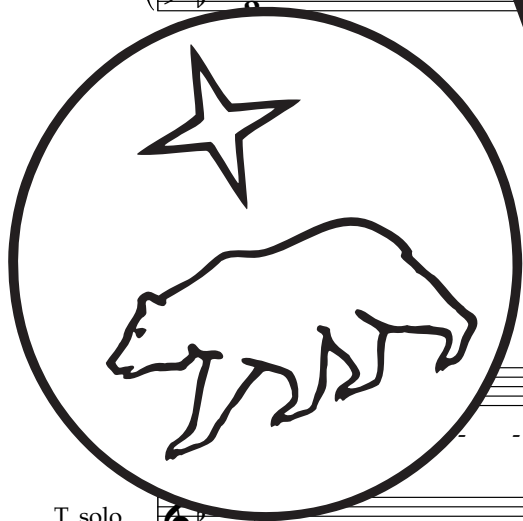
- to - - - - - rum, in splen - do - ri - bus sanc -

Bar. solo

- to - - - - - rum, in splen - do - ri - bus sanc -

Harpe

Orgue



pp

- - - - - rum, in splen -

T. solo

- to - - - - - rum, in splen -

Bar. solo

- to - - - - - rum, in splen -

Harpe

Orgue

28

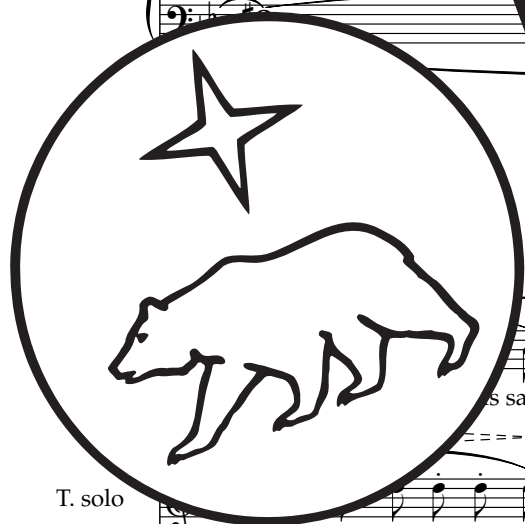
S. solo *- do - - - - ri - - - bus sanc - - - - to - - - rum,*

T. solo *- do - - - - ri - - - bus sanc - - - - to - - - rum,*

Bar. solo *- do - - - - ri - - - bus sanc - - - - to - - - rum,*

Harpe *glissando* *8va*

Orgue



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

s sanc - to - - - rum.

T. solo *in splen-do - ri - bus sanc - to - - - rum.*

Bar. solo *in splen-do - ri - bus sanc - to - - - rum.*

Harpe *f*

Orgue

33

T. solo

Harpe

Orgue

dim.

dolce

Te - - - cum prin - ci - pi-um, te-cum prin -

36

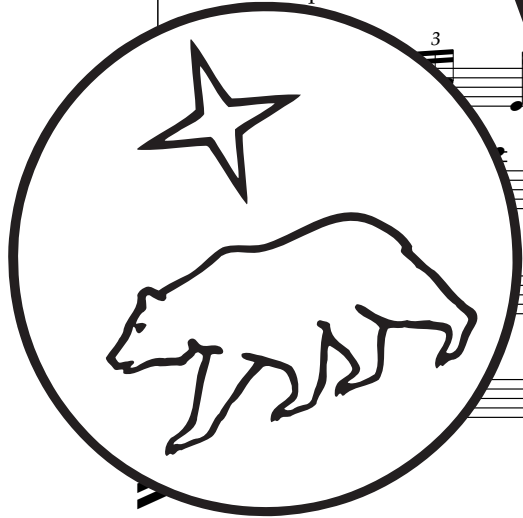
S. solo

T. solo

dolce

-ci - pi-um in di - e vir - tu - tis Te - - - cum prin -

8



39

S. solo

T. solo

Harpe

Orgue

-ci - pi-um, te - cum prin - ci - pi-um in di - e vir - tu - tis tu -

-ci - pi-um, te - cum prin - ci - pi-um in di - e vir - - tu - tis tu -

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

[illegible]

53

S. solo *cresc.*
in splen - do - - ri - bus sanc -

T. solo *cresc.*
-do - - ri - bus sanc - to - rum, in splen - do - - ri - bus sanc -

Bar. solo *cresc.*
in _____ splen - do - - ri - bus _____

Harpe *(cresc.)*

Orgue *cresc.*

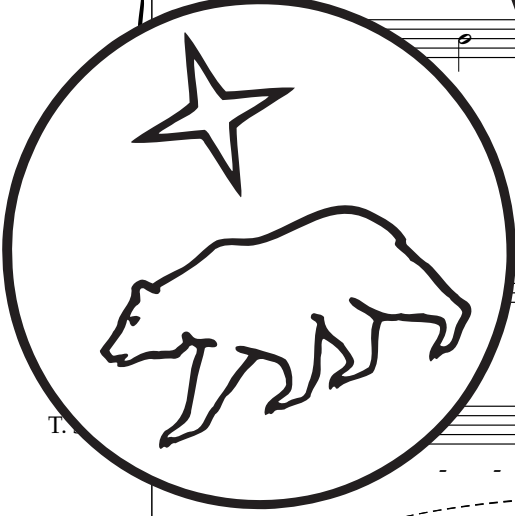
T. *dim.*
in splen - - do - ri - bus sanc -

Bar. solo *dim.*
- - - - rum, splen - - do - ri - bus sanc -

Bar. solo *f* *dim.*
- sanc - to - - - - - - - - - - rum, in splen -

Harpe *(f)* *(dim.)*

Orgue *f* *dim.*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

59

S. solo
- to - - - - - rum, in splen-

T. solo
- to - - - - - rum, in splen-

Bar. solo
- do - - - - ri - bus sanc - to - - - - rum, in splen-

Harpe
(p)

Orgue
p

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

T. solo
sanc - to - - - - - rum.
pp

Bar. solo
-do - ri - bus sanc - to - - - - - rum.
pp

Harpe
pp

Orgue
pp

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

14

A. solo

- um et pau - - pe - rum su - o - - - rum, et pau - pe - rum su -

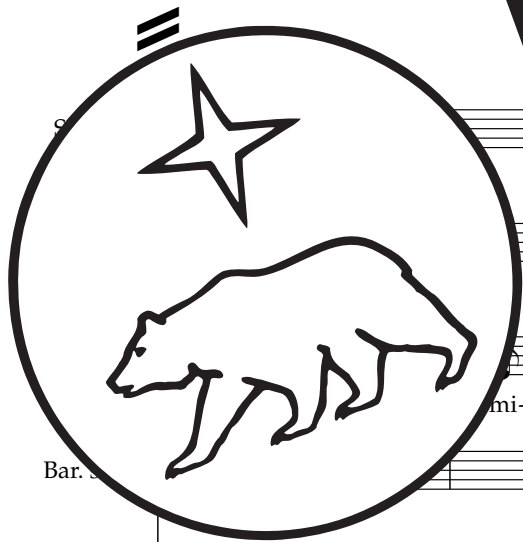
Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Orgue



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

dolce
Al-le - lu - ia, al-le - lu - ia!

f
Al-le - lu - ia, al-le - lu - ia!

dolce
Al-le - lu - ia, al-le - lu - ia!

mi-se-re - bi-lis-si-mus. Al-le - lu -

Bar.

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Orgue

p

sans Péd.

S. solo Lau-da - te, cœ - li, et ex - ul - ta, ter - ra,

Mez. solo Lau-da - te, cœ - li, et ex - ul - ta, ter - ra, qui - a

A. solo - ia! Lau-da - te, cœ - li, et ex - ul - ta, ter - ra,

Bar. solo Lau-da - te, cœ - li, et ex - ul - ta, ter - ra, qui - a con - so -

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Orgue

la - tus est Do-mi - nus po-pu - lum - su - um et pau - pe -

is, la - tus est Do-mi - nus po-pu - lum - su - um

A. solo po - pu - lum - su - um

Bar. solo -la - tus est Do - mi - nus po-pu - lum - su - um et

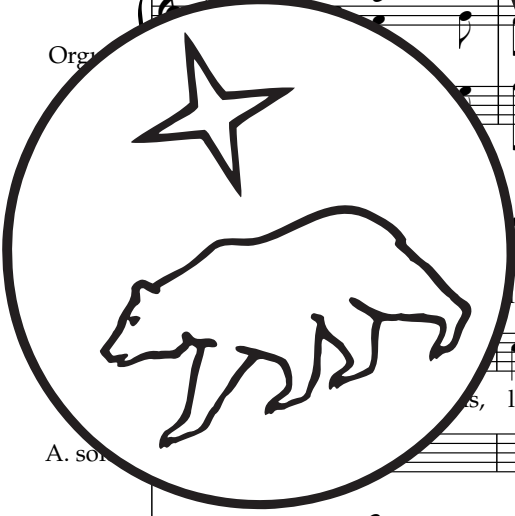
Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Orgue



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

36

S. solo *- rum, et pau - - pe - rum su - o - rum, et pau - pe - rum su - o - rum*

Mez. solo *et pau - - pe - rum, et pau - - pe - rum su - o - rum*

A. solo *dolce et pau - - pe - rum, et pau - - pe - rum su - o - rum*

Bar. solo *pau - - pe - rum, et pau - - pe - rum su - o - - rum mi - se -*

Orgue



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Al - le - lu - ia, al - le - lu -

Al - le - lu - ia, al - le - lu -

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia!

Al - le - lu - ia, al - le - lu -

Bar. solo *re - bi - tur.*

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Orgue *mf p*

Péd. *p*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

5

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Orgue

p

p

f

sans Péd.

9

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Orgue



13

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Orgue

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

*) Note *h'* ist durch alle Quellen bestätigt; Vorschlag der Herausgeberin: *gis'* (wie in Nr. 1). / Note *b'* is verified in all the sources; editorial suggestion: *g#'* (as in no. 1). / La note *si'* est confirmée par toutes les sources ; l'éditrice propose *sol#'* (comme au n° 1).

17

T. solo

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Cb.

Orgue

Con -

f

f

dim.

p

f

dim.

p

f

dim.

f

pizz.

f

f

dim.

f

Con - sur - ge, fi - li - a Si - on, ____

f

Con - sur - ge, fi - li - a Si - on, ____

f

Con - sur - ge, fi - li - a Si - on, ____

T. solo

Bar. solo

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Cb.

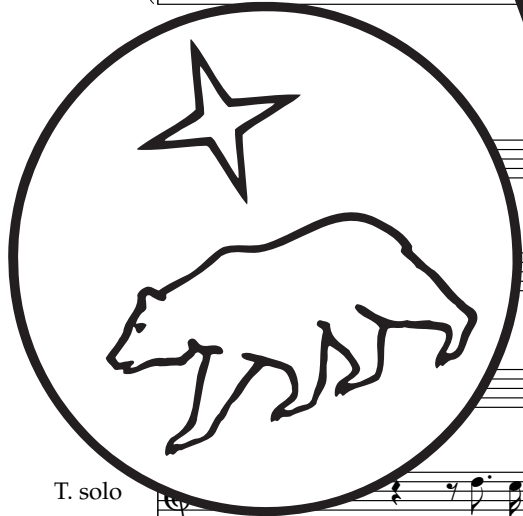
con -

f

Con -

(pizz.)

(p)



Bärenreiter
Leseprobe
sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

29

S. solo



Mez. solo



A. solo



T. solo



Bar. solo



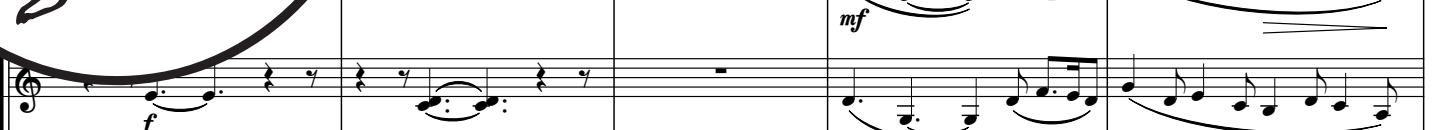
S.



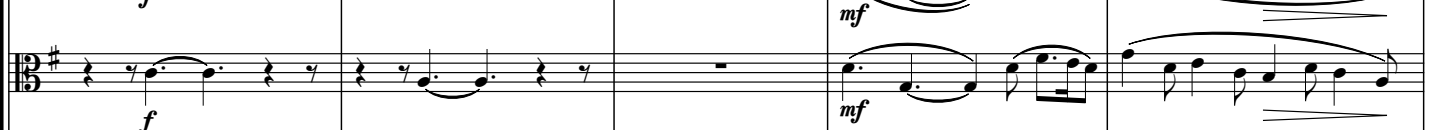
A.



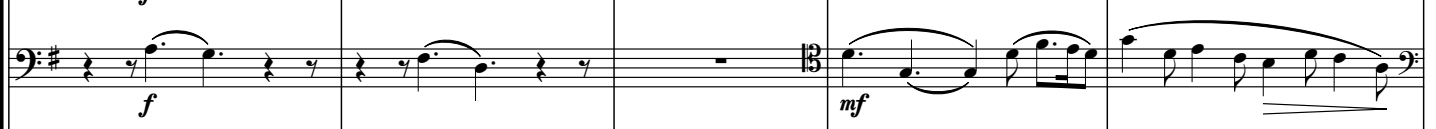
Vlms II



Altos



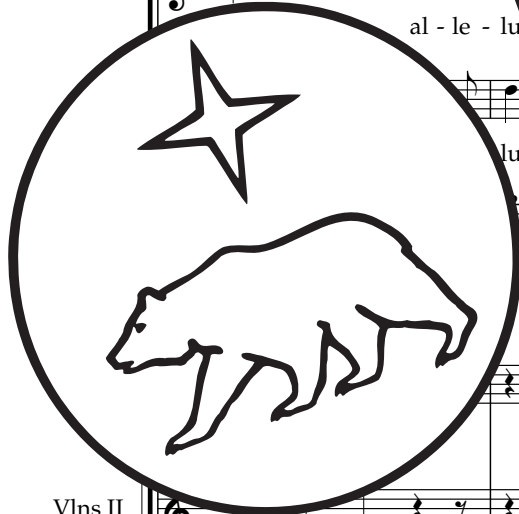
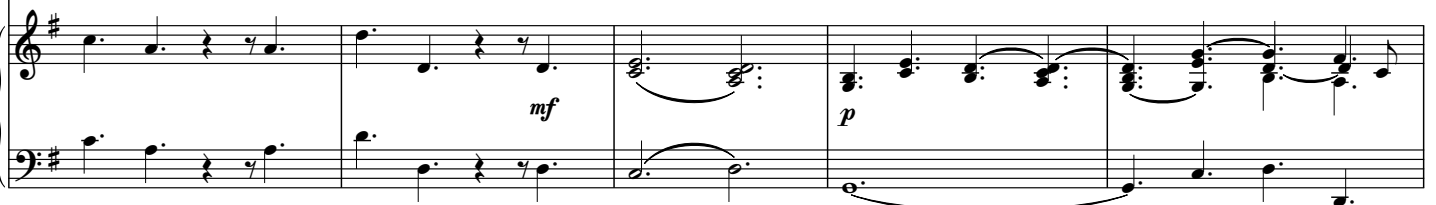
Vlc.



Cb.



Orgue



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

34

S. solo *dolce*
Lau - - da in noc - - te, _____

Mez. solo *dolce*
Lau - - da in noc - - te, _____

A. solo *dolce*
Lau - - da in noc - - te, _____

T. solo *dolce*
Lau - - da in noc - - te, _____ lau - - da in noc - - te, _____

Bar. solo *dolce*
Lau - - da in noc - - te, _____

S. _____

A. _____

Vln. *p*

Vlins II *p*

Altos *p*

Vlc. *p*

Cb. *p*

Orgue



Bärenreiter
Leseprobe
sample page

38

S. solo



Mez. solo



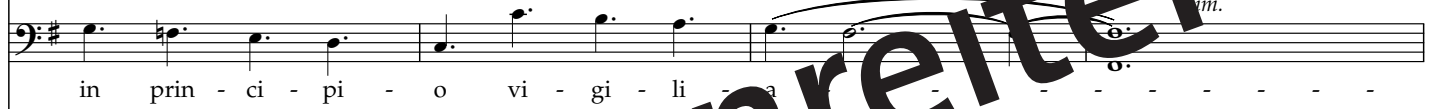
A. solo



T. solo



Bar. solo



S.



A.



Vln.



Vlins II



Altos



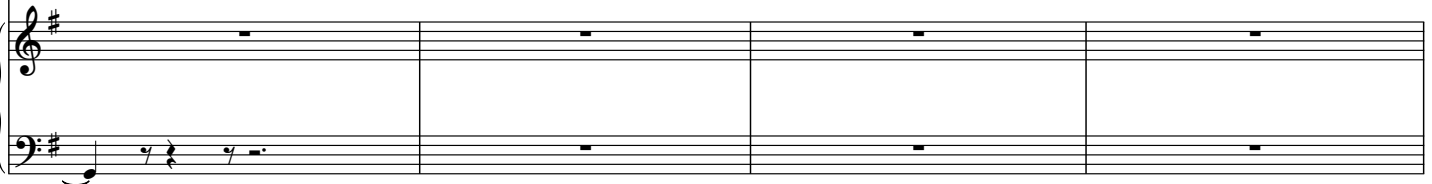
Vlc.



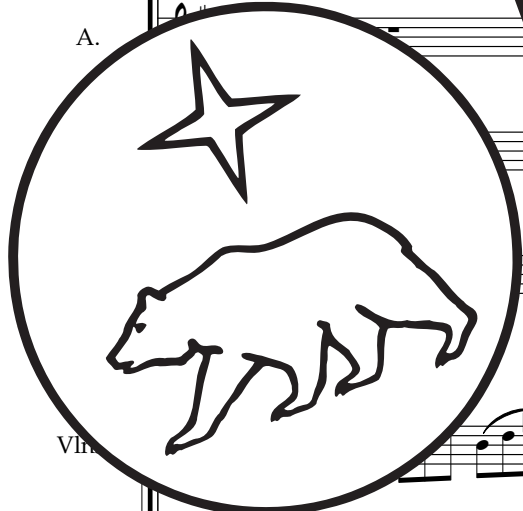
Cb.



Orgue



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

46

S. solo

Mez. solo

A. solo

T. solo

Bar. solo

S.

A.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

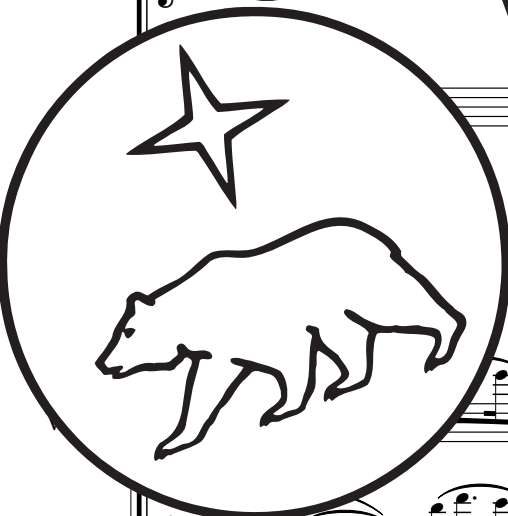
Vlns II

Altos

Vlc.

Cb.

Orgue



50

S. solo

Mez. solo

A. solo

T. solo

Bar. solo

S.

A.

Vlms II

Altos

Vlc.

Cb.

Hautbois

Orgue

p

(p)

al - le - lu - ia, al - le -

al - le - lu - ia, al - le -

A,

Al - le - lu al - le -

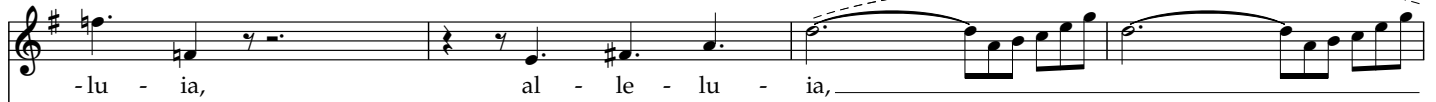
Al - le - lu - ia, al - le -

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



54

S. solo



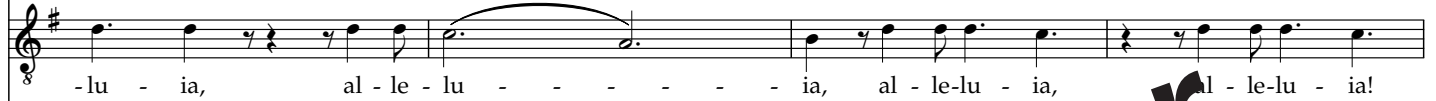
Mez. solo



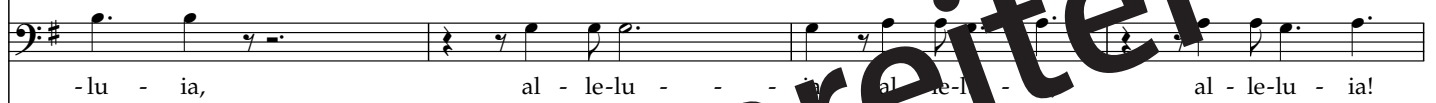
A. solo



T. solo



Bar. solo



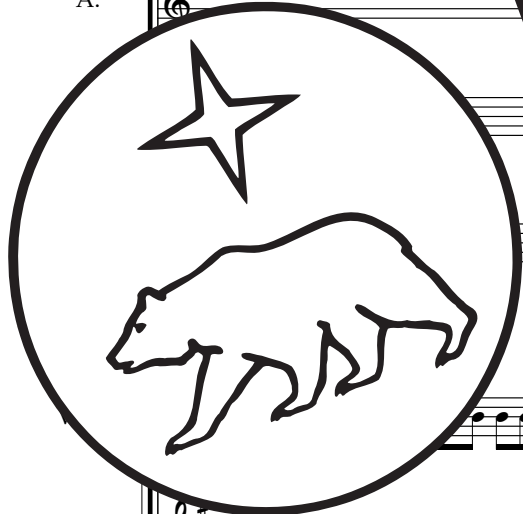
S.



A.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Vlms II



Altos



Vlc.



Cb.



Orgue



Flûtes

pp

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

62

S. solo *p*
- - le-lu - - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - -

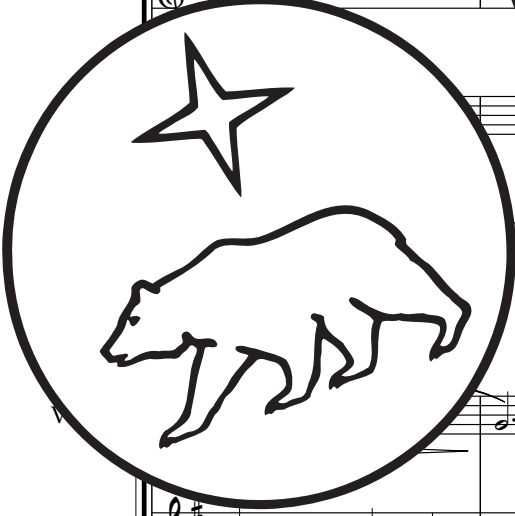
Mez. solo *p*
al - le-lu - - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - -

A. solo *p*
al - le-lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - -

T. solo *p*
- - - - - al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, - - le-lu -

Bar. solo *p*
al - le-lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - -

S.
A.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

V.
Vlms II *pizz.*
Altos *pizz.*
Vlc. *pizz.*
Cb. *pizz.*

Orgue

67

S. solo



Mez. solo



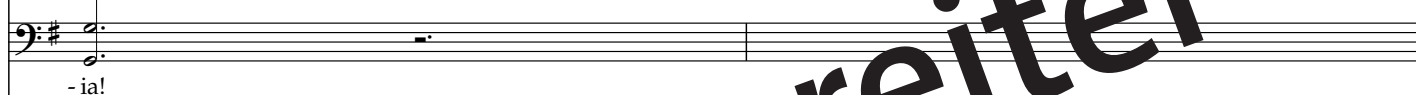
A. solo



T. solo



Bar. solo



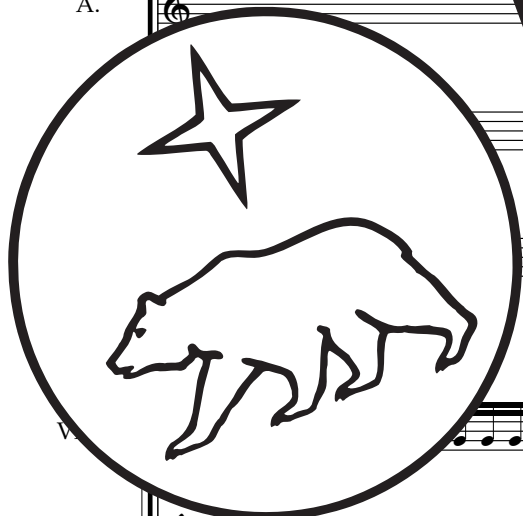
S.



A.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



E - - gre - di -

f

E - - gre - di -

V.



Vlms II

*(p)*

arco

Altos

*(p)*

arco

Vlc.

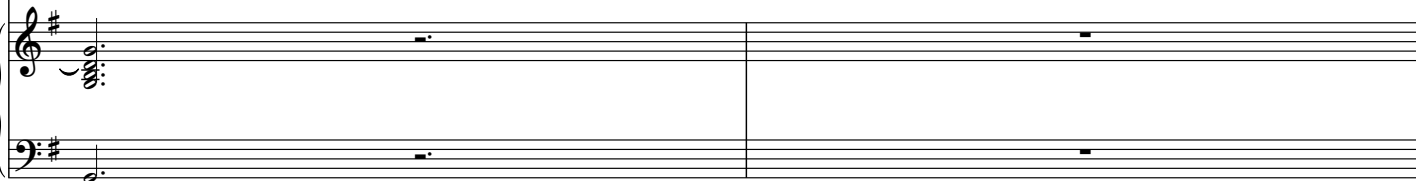
*(p)*

arco

Cb.

*(p)*

Orgue



69

T. *a - - - - tur ut splen - - dor jus - - tus*

B. *a - - - - tur ut splen - - dor jus - - tus*

Vlins I

Vlins II

Altos

Vlc.

Cb.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- on, et sal - - va - tor

- on, et sal - - va - tor

Harpe

Vlins I *cresc.*

Vlins II *cresc.*

Altos *cresc.*

Vlc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

77

T.

B.

Harpe

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Cb.

Hautbois

Harpe

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc.

Cb.

Orgue



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

82

Vlms I pizz.

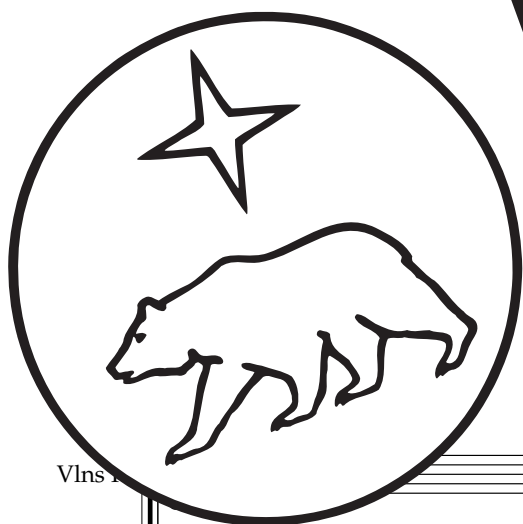
Vlms II pizz.

Altos pizz.

Vlc. pizz.

Cb. pizz.

Orgue



Vlms I

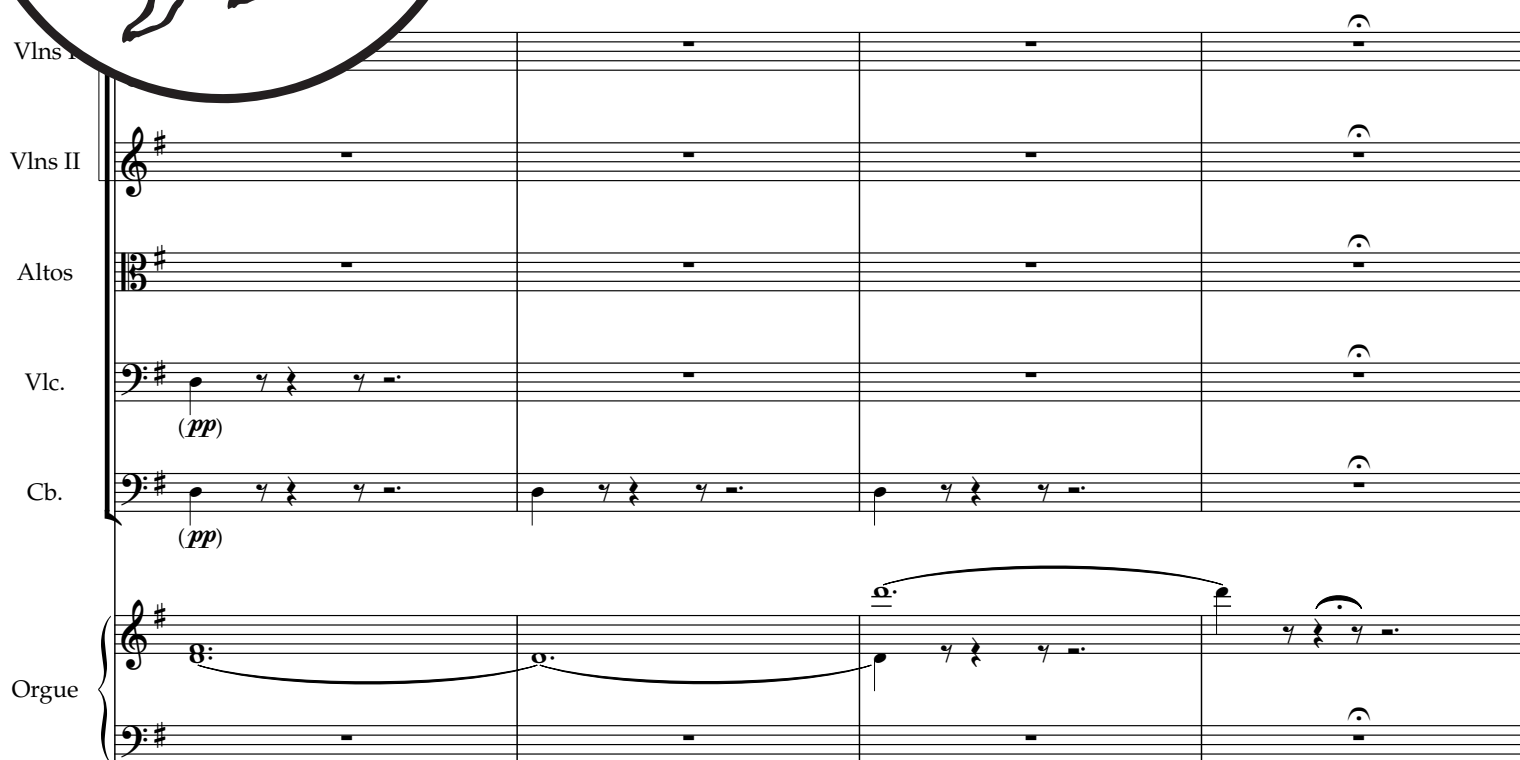
Vlms II

Altos

Vlc. *(pp)*

Cb. *(pp)*

Orgue



Maestoso

Sopranos *f* Tol - li - te hos - ti-as et ad - o - ra - te Do - mi - num in a - tri-o

Altos *f* Tol - li - te hos - ti-as et ad - o - ra - te Do - mi - num in a - tri-o

Ténors *f* Tol - li - te hos - ti-as et ad - o - ra - te Do - mi - num in a - tri-o

Basses *f* Tol - li - te hos - ti-as et ad - o - ra - te Do - mi - num in a - tri-o

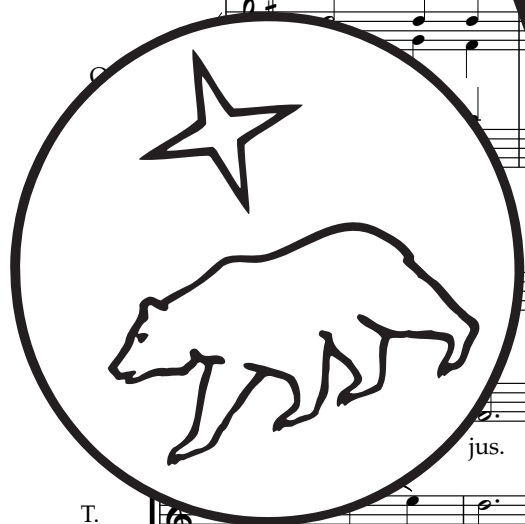
Maestoso

Violons I *f*

Violons II *f*

Altos *f*

Violoncelles et Contrebasses *f*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

[mf] Læ - ten - tur cœ - li et ex - ul - tet ter - ra

[mf] jus. Læ - ten - tur cœ - li et ex - ul - tet ter - ra

T. [mf] sanc - to e - jus. Læ - ten - tur cœ - li et ex - ul - tet ter - ra,

B. [mf] sanc - to e - jus. Læ - ten - tur cœ - li et ex - ul - tet ter - ra,

Vlms I [mf]

Vlms II [mf]

Altos [mf]

Vlc. et Cb. [mf]

Orgue [mf]

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

25

ff

S. al - le - lu - ia, al - le - lu - ia! Læ - ten - tur cœ - li et ex - ul - tet

ff

A. al - le - lu - ia, al - le - lu - ia! Læ - ten - tur cœ - li et ex - ul - tet

ff

T. - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia! Læ - ten - tur cœ - li et ex - ul - tet

ff

B. - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia! Læ - ten - tur cœ - li et ex - ul - tet

Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc. et Cb.

Org.

fa-ci-e Do-mi-ni, quo-ni-am ve-nit, al-le-lu-ia!

a fa-ci-e Do-mi-ni, quo-ni-am ve-nit, al-le-lu-ia!

T. ter - ra, quo - ni - am ve - nit, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia!

B. ter - ra, quo - ni - am ve - nit, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia!

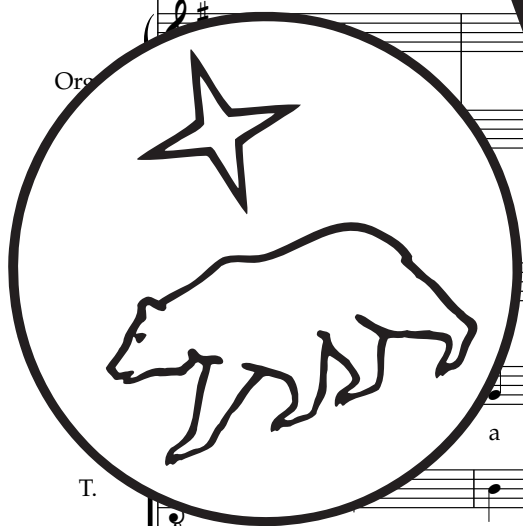
Vlms I

Vlms II

Altos

Vlc. et Cb.

Orgue



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

CRITICAL COMMENTARY

SOURCES

Even after close examination, the filiation of the sources is difficult to determine.

P-a/frag

Autograph fragment,¹ Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique (F-Pn). Shelf mark: Ms. 875 r

Autograph in the composer's hand, written with black ink on yellowed paper, undated, no dustcover. Size: 4 pp., each ruled with 24 staves, 34.9 × 27 cm, pages 1–2 written recto and verso, pages 3–4 blank. Stops after 9 bars with viola, cello and double bass parts left incomplete.

No title page; centered at top of p. 1: "Prélude." Beneath it: "Allegretto Pastorale"

Ownership stamps: "CONSERVATOIRE de MUSIQUE / • BIBLIOTHÈQUE •" and "CHARLES MAHLER / 6"

Scoring: "2 Flûtes / 1 Hautbois / 1 Cor anglais / 1 Clarinette en UT / 1 Clarinette en LA / 2 Bassons / 2 Cors (chromatiques) en Sol / 2 Trombones / 2^d Violons / Violoncelles / Contrebasses." A transcription of this fragment is in the Critical Commentary.

Shelf mark: Ms. 700

Autograph in the composer's hand, written with black ink on yellowed paper, undated, no dustcover. Size: 4 pp., each ruled with 24 staves, 35 × 27 cm, pages 1–2 written recto and verso, pages 3–4 blank. Stops after 9 bars with viola, cello and double bass parts left incomplete.

At the top of p. 1: "Oratorio in pro nocte nativitate Christi." Beneath it the radiant star, beneath it the tympanum, beneath it the cradle with cross. Top left-hand corner of p. 1: "LVC. II. 8. & Seq." [Gospel of Luke]

Ownership stamp: "CONSERVATOIRE de MUSIQUE / • BIBLIOTHÈQUE •" and "CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE / BIBLIOTHÈQUE / • PARIS •". Bottom of page: "Ms. 700".

At the bottom of fol. 24 (last page of P-a1) are the date "(4 – 15 décembre 1858.)" and the signature "C. Saint-Saëns" with an ornamented "Fin." at the upper end of the brace.

Movement headings and tempo indications (all in Italian):

"I. Preludio." – "Allegretto pastorale"

"II. Recitativo e Coro" – [deest] / "Coro." – "Allegro."

"III. Aria" – "Andante espressivo."

"IV. Duetto." – "Allegro mod.¹⁰"

"V. QUARTETTO." – "Andantino."

"VI. Coro." – "Maestoso."

P-a1 includes nos. 1, 2, 3, 5, 8, and 10 of the final version. The names of the instruments are in Italian, as are the organ registration marks, pedalling instructions, and movement headings (see above).

istration marks, pedalling instructions, and movement headings (see above). The layout of the autograph lacks the double bass part. Saint-Saëns added it in blue pencil to the cellos in the "Tollite hostias" ("et contrebasses"). Like P-c/a1, this source contains several of Saint-Saëns' revisions of the Latin prosody in no. 2 (see Individual Remarks). In addition – in no. 2, too – some bars were discarded during the composition process: after m. 34 (P-a1 after 31): two and a half bars are deleted in the form of a petal (p. 5 online), between m. 87 and 88 (P-a1 between 84 and 85): eight bars are deleted in the form of an angel (p. 8 online).

Weblink: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55009617m>

P-a2

Autograph full score, F-Pn. Shelf mark: Ms. 700

Autograph in the composer's hand, appended to P-a1 as a convolute, written in brown ink on heavily yellowed paper,² undated. Size: 46 pp., each ruled with 24 staves, 35 × 27 cm, written recto and verso, no authorial pagination in pencil. Nos. 1–8: "Domine, ego coram te", 1–7: "Quare fremuerunt gentes?", 1–8: "Consurge, filia Sion", and 1–8: "Tecum principium". Black ink on pp. 29 and 30.

No title page; page 1 of the convolute has the following ownership stamps: lower half of page (as well as page 1 of "Tecum principium": "CONSERVATOIRE de MUSIQUE / • BIBLIOTHÈQUE •" and "CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE / BIBLIOTHÈQUE / • PARIS •"; page 1 of "Tecum principium": "Maison G. Flaxland / DURAND SCHÖNEWERK / 4, PLACE DE LA MADELEINE / PARIS". Bottom of each page numbered "1": "Ms. 700".

Movement headings and tempo indications (all in Italian):

"Aria Coro." – "Moderato commodo."

"Coro" – "Allegro energico"

"Quintetto e Coro." – "Allegretto Pastorale"

"Terzetto" – "And^{te} con moto"

P-a2 includes nos. 4, 6, 9, and 7 of the final version. Saint-Saëns indicated the definitive order of the numbers with annotations such as "dopo il duetto" and the assignment ("Oratorium pro nocte nativitate Christi") at the beginning of each movement, always on the first page. In addition, there are movement numerals in blue pencil in the top left-hand corner of each movement, as well as nonauthorial and authorial inscriptions in pencil and coloured pencil (e. g. sharp signs).

The names of the instruments are in Italian, as are the organ registration marks, pedalling instructions, and movement headings (see above).

Weblink: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55009617m>

2 This may be the same paper type, but it is in poor condition owing to foxing, water damage, and grease spots.

1 See also *Preface*, p. IV/XII/XIX.

P-c/a1

Copyist's manuscript in full score, F-Pn. Shelf mark: Ms. 2470

Copyist's manuscript with numerous inscriptions in the hand of Camille Saint-Saëns in black ink and purple pencil; black ink on grey paper (heavily yellowed and foxed with obvious signs of use), nonauthorial date in black ink: "1888". Size: 72 pp., each ruled with 24 staves, 35 × 27 cm, written recto and verso. **P-a1** and **P-a2** are in definitive order; many nonauthorial inscriptions.

Pagination: title page [deest], music section: 1–70; page with blank staves [deest].

Rectangular embossing stamp with rounded edges: LARD-ESNAULT / Paris / 25 RUE FEYDEAU

Title page: top "Conserver cet exemplaire" (underscored, blue pencil), preceded to the left by "48 El."; centered: "Oratorio de Noël" (ornamentally underscored in purple pencil), beneath it in the copyist's hand: "par / Camille Saint-Saëns / op: 12 / Partiton d'orchestre / [flush right] Copie avec corrections et modifications de l'auteur" (ink) / "Ms. 2470" (pencil); bottom, centered: "Cat: 4494" (ink). Ownership stamps: "CONSERVATOIRE N^{AL} DE MUSIQUE / BIBLIOTHÈQUE / • PARIS •" and "CONSERVATOIRE de MUSIQUE / BIBLIOTHÈQUE •" as well as "DURAND, SCHÖNEWERK & C^{ie} / MUSIQUE / PLACE DE / LA MADELEINE 4 / PARIS".

First page of music: addendum beneath "Prélude": "(dans le style de S. Bach.)"

Movement headings (consistently in French) and tempo indications:

"Prélude" – [deest]
"N° 2 Recit et Chœur" / "Chœur" – "Allegro"
"N° 3 Air." – "Andante Espressivo"
"N° 4 Air avec Chœur." – "Moderato con moto"
"N° 5 Duo." – "Allegretto moderato"
"N° 6 Chœur." – "Allegro moderato"
"N° 7 Trio." – [deest]
"N° 8 Quatuor." – [deest]
"N° 9 Quintette et Chœur." – "Allegretto"
"N° 10 Chœur." – "Maestoso"

Sporadic authorial inscriptions in brown ink and nonauthorial inscriptions in pencil.

Manuscript copies in unknown hands, black ink on various papers (see below) and dates. Ownership stamps: "CONSERVATOIRE N^{AL} DE MUSIQUE / BIBLIOTHÈQUE / • PARIS •" (nos. 1, 4, 5, 6, 7, 8, and 9) as well as "CONSERVATOIRE de MUSIQUE / BIBLIOTHÈQUE •" (nos. 1, 4, 5, 6, 7, and 8) and "HARLES MALHERBE / $\frac{1}{2}$ " (nos. 3 and 8). Subsequently paginated.

The various types of paper make it possible to order the parts as follows:

MOrch-c1 includes parts for (in the order of archiving and nonauthorial pagination):

1. Violine II¹ (35 × 23 cm, recto and verso, 2 pp., each ruled with 12 staves). It comprises "III. Aria", "V. Quartetto", and "VI. Coro" (hereinafter **MOrch-c1**^{VI III}).

2. Violine I (36 × 22 cm, recto and verso, 2 pp., each ruled with 12 staves). It comprises "[III.] Aria", "[V.] Quartetto", and "VI. Coro" (**MOrch-c1**^{VI I}).

3. Violine II² (35.5 × 26 cm, recto and verso, 2 pp., each ruled with 14 staves). It comprises "III. Aria", "V. Quartetto", and "VI. Coro" (**MOrch-c1**^{VI II2}).

4. Viola (35 × 25 cm, recto and verso, 2 pp., each ruled with 14 staves). It comprises "I. Preludio" and "II. Recitativo e Coro" (**MOrch-c1**^{Va}).

Three harp parts survive in a different hand and on different paper (**MOrch-c2**):

1. One source, headed "Harpes" (**MOrch-c2**^{Hrp1} – 35 × 27.5 cm), comprises only "IV. Duetto".

2. Although the work is scored for only one harp in all the other sources, the convolute MS 883 contains another harp

P-c/a2

Copyist's manuscript in full score, private collection

Undated nonauthorial manuscript from the composer's library, probably prepared while corrections and emendations were entered in **P-c/a1**. The binding shows the composer's per-

sonal seal. Black ink on yellowed paper, undated. Size: 86 pp., each ruled with 24 staves, 33.7 × 26 cm, written recto and verso. Paper subsequently trimmed; no continuous pagination survives.

Title page: "Oratorio de Noël. / par / Camille Saint-Saëns / Op : 12. / Partition d'orchestre." Ownership stamp in lower right-hand corner: "DURAND, SCHÖNEWERK & C^{ie} / MUSIQUE / PLACE DE / LA MADELEINE 4 / PARIS"

First page of music: addendum to the right of "Prélude": "(Dans le style de S. Bach.)"

Movement headings (consistently in French) and tempo indications:

"Prélude" – [deest]
"N° 2 Recit et Chœur" / "Chœur" – "Allegro"
"N° 3 Air." – "Andante Espressivo"
"N° 4 Air avec Chœur." – "Moderato con moto"
"N° 5 Duo." – "Allegretto moderato"
"N° 6 Chœur." – "Allegro moderato"
"N° 7 Trio." – [deest]
"N° 8 Quatuor." – [deest]
"N° 9 Quintette et Chœur." – "Allegretto"
"N° 10 Chœur." – "Maestoso"

Sporadic authorial inscriptions in brown ink and nonauthorial inscriptions in pencil.

Manuscript copies in unknown hands, black ink on various papers (see below) and dates. Ownership stamps: "CONSERVATOIRE N^{AL} DE MUSIQUE / BIBLIOTHÈQUE / • PARIS •" (nos. 1, 4, 5, 6, 7, 8, and 9) as well as "CONSERVATOIRE de MUSIQUE / BIBLIOTHÈQUE •" (nos. 1, 4, 5, 6, 7, and 8) and "HARLES MALHERBE / $\frac{1}{2}$ " (nos. 3 and 8). Subsequently paginated.

The various types of paper make it possible to order the parts as follows:

MOrch-c1 includes parts for (in the order of archiving and nonauthorial pagination):

1. Violine II¹ (35 × 23 cm, recto and verso, 2 pp., each ruled with 12 staves). It comprises "III. Aria", "V. Quartetto", and "VI. Coro" (hereinafter **MOrch-c1**^{VI III}).

2. Violine I (36 × 22 cm, recto and verso, 2 pp., each ruled with 12 staves). It comprises "[III.] Aria", "[V.] Quartetto", and "VI. Coro" (**MOrch-c1**^{VI I}).

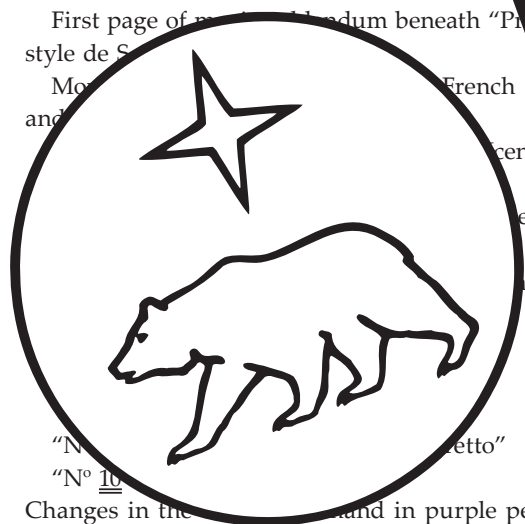
3. Violine II² (35.5 × 26 cm, recto and verso, 2 pp., each ruled with 14 staves). It comprises "III. Aria", "V. Quartetto", and "VI. Coro" (**MOrch-c1**^{VI II2}).

4. Viola (35 × 25 cm, recto and verso, 2 pp., each ruled with 14 staves). It comprises "I. Preludio" and "II. Recitativo e Coro" (**MOrch-c1**^{Va}).

Three harp parts survive in a different hand and on different paper (**MOrch-c2**):

1. One source, headed "Harpes" (**MOrch-c2**^{Hrp1} – 35 × 27.5 cm), comprises only "IV. Duetto".

2. Although the work is scored for only one harp in all the other sources, the convolute MS 883 contains another harp



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

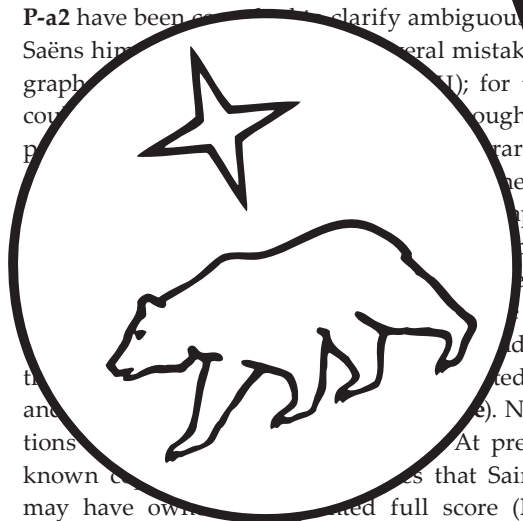
Biais inv.¹, LONDRES et BRUXELLES. (déposé), Imp. Lemerrier, Paris". Ownership stamp: "BIBLIOTHÈQUE NATIONALE / IMPR."

Identical title page in the reprints, apart from the title and publishers' address: "Paris, Durand et Schœnewerk Editeurs / 4, Place de la Madeleine. / Déposé selon les traités internationaux / Propriété pour tous pays. / Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés. / Imp. Delanchy & C.^{ie}, Paris.". The reprints differ fundamentally in their bindings.

The same vocal score was reprinted *inter alia* by G. Schirmer in New York (© 1891) under plate no. 10000 (English version by N. H. Dole).⁴

EDITORIAL METHOD

This scholarly edition of the *Oratorio de Noël* is based on several sources: Saint-Saëns' revised master copy for the engraving (**P-c/a1**; see also footnote 42 in the *Preface*) has been taken as the primary source; almost equal in importance is the handwritten copy of the engraver's copy (**P-c/a2**), which may have originated at the same time. The autograph for scores **P-1** and **P-a2** have been consulted to clarify ambiguous passages. Saint-Saëns himself made several mistakes in these autographs (e.g., **P-1**, 11); for this reason they could not be used, although they had to appear in the hierarchy. No less important are the copyists' manuscripts by unknown hands, which may have originated in the 1890s and were pre-composed. Publications from secondary sources, i.e., the first printed full score (**P-e**), and the first printed vocal score (**P-v**). None of these editions is perfect. At present there is no known edition that Saint-Saëns himself may have owned. The first printed full score (**P-e**) reveals significant departures from the engraver's copy (**P-c/a1**) and the handwritten copy of the latter (**P-c/a2**). As no explanation for these departures has been forthcoming, the possibility cannot be dismissed that the alterations may have been introduced by the publishers. Nevertheless, addenda supplied by the editor of the first printed version (**P-e**) have been retained, enclosed in parentheses (), if deemed meaningful by present scholarly standards and known to facilitate the work's performance. They are not otherwise listed in the Individual Remarks. Additions from the other secondary sources (**MOrch-e**, **MOrch-c**, **MSolo-c**) are likewise enclosed in parentheses (), but identified as such in the Individual Remarks. Dotted phrase marks and slurs indicate additions by the current editor, unless identified in the Individual Remarks



as additions from secondary sources. All other additions from the editor are enclosed in square brackets [].

Although the printed vocal score **R-e** (piano reduction by Saint-Saëns' pupil Eugène Gigout) represents the first partial printed publication of the *Oratorio de Noël*, there is no evidence that it was sanctioned or prepared by Saint-Saëns. Furthermore, it clearly predates the composer's revision of the work and does not represent the final version of the vocal parts. For this reason, the editor has likewise declined to list the vocal score among the primary sources. The vocal score of the present edition (BA 11304-90) follows the Gigout version for large stretches at a time. The musical text of the piano reduction has been adjusted without comment to agree with the present scholarly edition. The vocal parts correspond to those of the edition in full score.

All alternative readings are listed in the Individual Remarks. Among these are the original versions of movements 2 and 7, which were the subject of rework by the composer, and the second harp part. The work's long and convoluted gestation is *not* reflected in a straightforward chronological list of alternative readings. Instead, the various sources are superimposed in the manner of a palimpsest, where some changes were first made, then deleted, and ultimately reinscribed.

Nor does the *Initial Commentary* list all *colla parte* instructions and shorthand abbreviations, which have been indicated and written out in our edition. Additions to the actual underlying homophonic passages are not indicated at all, however Saint-Saëns' intentions leave no room for doubt. Nor does the list include the original clefs assigned to the vocal parts in the various sources (soprano clef, tenor clef, etc.). The edition reproduces the parts in the clefs customarily used today. The various notational styles for performance instructions (such as *unis.*, *div.*, *pizz.* etc.) have been standardized. Moreover, phrase marks have been adapted without comment to conform with modern editorial usage. In other words, the combination of ties and phrase marks, commonly encountered in old notational form in the sources, has been modernized, so that

 now reads , and  now read .

Tempo indications have been basically adapted to conform with current conventions; movement headings and instrument names are consistently given in French, as in the principal sources **P-c/a1** and **P-c/a2** (see the relevant source descriptions). Stems and beams have been standardized and adapted to conform with modern editorial principles. Triplet numerals have been inserted throughout the score – as Saint-Saëns himself demanded – but with today's customary square bracket, which he considered "inelegant":

A decision should also be made regarding the triplets, owing to the confusion that arises between the tie that links the three notes of the triplet and a *legato* slur. German editions have adopted a square bracket that prevents any confusion, but it is inelegant. Is it so necessary, then, to tie those notes together? Wouldn't a figure in italics, large enough to prevent confusion with fingering numbers,

⁴ I am grateful to Yves Gérard for pointing this out to me.

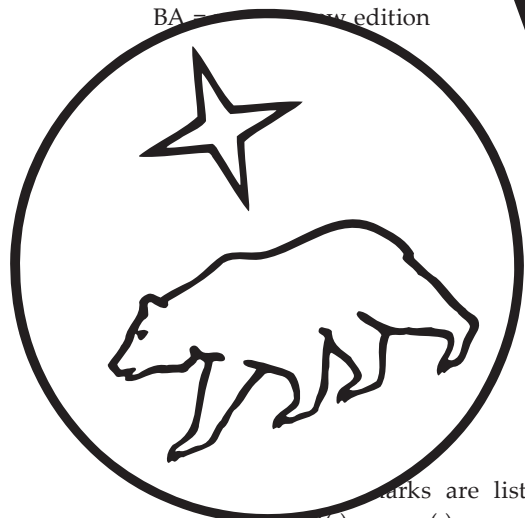
be enough? Personally, I put a tiny tie above the number to differentiate it from fingering numbers.⁵

Accidentals apply only to the register concerned and for the duration of a bar. They are not repeated on notes tied across a bar line, unless this occurs within a system break, where they are repeated at the beginning of the new system in keeping with modern practice. Cautionary accidentals have been included or added without comment wherever they were provided by Saint-Saëns or were deemed meaningful. The Latin vocal text has been adapted or augmented for consistency with today's rules of orthography, hyphenation, and punctuation: several sources, including the two principal sources **P-c/a1** and **P-c/a2**, have little or no punctuation. Our additions and adaptations have been taken from the Vulgate Bible.

INDIVIDUAL REMARKS

ABBREVIATIONS

A. = Altos (Chœur)
Altos = Altos (Viola)
ASolo = Alto solo
B. = Basses
BA = *Bärenreiter* edition



Remarks are listed in the following order: measure(s) part(s) source(s) comment, where the number following the measure number indicates the relevant note or beat in the bar. See the relevant source descriptions for movement headings and tempo indications.

5 Saint-Saëns, Camille: "Communication de M. Camille Saint-Saëns sur les accidents de précaution, la suppression de la clef d'ut, la notation du triolet," in Combarieu, Jules, ed.: *Congrès international d'Histoire de la musique, tenu à Paris à la Bibliothèque de l'Opéra du 23 au 29 juillet 1900: documents, mémoires et vœux*, Solesmes 1901, pp. 261–63. Quoted from Soret, Marie-Gabrielle, ed.: *Camille Saint-Saëns: Écrits sur la musique et les musiciens 1870–1921* (Paris, 2012), p. 558. Original quotation: "Une autre décision devrait être prise aussi pour les triolets, à cause de la confusion qui se produit entre la liaison destinée à réunir les trois notes du triolet et une indication de *legato*. On a adopté dans les éditions allemandes un trait anguleux, qui évite toute confusion, mais qui n'est pas élégant. Est-il donc si nécessaire de réunir ces notes ? Un numéro en italique, un peu gros, impossible à confondre avec les numéros de doigté, ne serait-il pas suffisant ? Pour ma part, je surmonte le numéro d'une toute petite liaison afin de la différencier des numéros de doigté."

N° 1 Prélude

Tempo indication

P-c/a1, P-e: "Allegretto", **P-c/a2**: no tempo indication, **P-a1**: "Allegretto pastorale", **MOrch-e**: "All^{to} pastorale"/"Allegretto pastorale"; BA adds "pastorale" following **P-a1** and **MOrch-e**

P-a1: no *legato sempre*

P-c/a2: *cresc.* not until 3.2

P-c/a1: no augmentation dot; BA follows the other sources

P-c/a1: no tie *g'-g'*; BA follows **P-a1** and **P-c/a2**

P-c/a2: slur does not start until 7.10; BA follows **P-a1** and **P-a1**

P-e: *g'* on each without augmentation dot

P-e: no slur

MOrch-e: no tie *a'-a'*

P-a1: erroneously with augmentation dot in upper voice, despite *g'* on 9.12

P-c/a1, P-c/a2: *a'* instead of *a' g'*;

BA follows **P-a1** and **P-e** and corrects augmentation dot (see previous entry)

P-c/a1: slur; BA follows **P-a1**, **P-c/a1** and **P-e**

MOrch-e: *a'* instead of *a' g'*;

P-c/a1, P-a1, P-a1: *d'* instead of *d'*; BA adds *d'* and thus follows **MOrch-e**

P-c/a2: slur ends at 13.4

P-c/a2: slur ends at 14.1

P-a1, P-e: *b'*, see parallel passage in no. 9

P-a1, MOrch-c1^{Va}: no *cresc.*

MOrch-e: *cresc.* already at 13.10

MOrch-e: *cresc.* not until 14.3

P-c/a1: sloppily drawn legato slurs, given clearly in **P-a1**

MOrch-e: slur does not start until 15.10

P-a1, MOrch-c1^{Va}: no >

MOrch-e: no >

P-c/a1, P-c/a2: *g'* without augmentation dot; BA follows **P-a1** and **P-e**

MOrch-e: *f#* instead of *a*

P-c/a1, P-c/a2: *a'* instead of *a' g'*; *c'* instead of *c' c#*, and *f#* instead of *f# e*; BA follows **P-a1** and **P-e** owing to parallel with Vlns I and Vc and obvious error in **P-c/a1** and **P-c/a2**

In the editor's opinion the tie, though verified in all sources, can be deleted.

P-a1, MOrch-c1^{Va}: no *f*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

10 Altos **P-c/a1, P-c/a2, P-e:** no *dolce*; BA adds *dolce* following **P-a1** for consistency with Vlms I/II

17–18 Vlms I **MOrch-e:** no *cresc.*

17–18 Vlms I/II, Altos **MOrch-c1:** *cresc.* _____ ➤

20.1 Vlms BA adds **p** from **P-e** and **MOrch-e**

24.3 Vlms **P-e, MOrch-e:** **p**

24.3 Altos, Vlc. BA adds **p** from **P-e** and **MOrch-e**

25.3–26.3 Altos **MOrch-e:** slurs: 25.3–26.1 and 26.1–3

30 Vlms, Altos **P-a1, MOrch-c1^{VI1}, MOrch-c1^{Va}:** no **p**

30 Vlms II² **MOrch-c1^{VI1/2}:** no **p**

30.1+ to 30.3+, 32.1+ to 32.3+ Vlms I, Vlms II², Altos **MOrch-c1^{VI1}, MOrch-c1^{VI1/2}, MOrch-c1^{Va}:** slur ends at 31.1 and 33.1 respectively

30.1 Org., t **P-c/a2:** no tied ♪ *e'*

34.1–35.1 Vlc. **MOrch-e:** no slur

39.1–3+ Vlms I **MOrch-e:** <<

39.1–2 Vlms, Altos, Vlc. **P-c/a2, P-e, MOrch-e** (Vlms II): <<

39 Altos **MOrch-e:** <<, **MOrch-c1^{Va}:** << ➤

40 Vlms I, Altos **MOrch-e:** ➤

40.3 Vlms II **MOrch-e:** **pp**

41 Vlms **P-e:** no **pp**

44.3 Altos **MOrch-e:** **p**

44–46 Altos **P-a1:** slur: 44.3–46.1, **MOrch-e:** slur: 44.3–46.1; BA follows **P-a1, P-c/a2**, and consistency with Vlc.

44.3 Vlc. registration mark “(Vla)”, in mark “Gambel”, mark

44.3 Vlc. **P-e:** no *dolce*

44.3 Vlc. BA adds text **P-e**

57.3 MezSolo **P-e:** <<

57.3–58.3 MezSolo **P-e:** <<

58.1+ to 58.3 MezSolo **P-e:** <<

58.3–59.1 MezSolo **P-e:** <<

58.3 MezSolo **P-e:** <<

60.3–61.1 Altos **MOrch-e:** no slur

60–61 Vlms **P-c/a1, P-e:** <<: 60.3–61.1, ➤: 61.1+ to 61.3+, **P-a1, MOrch-c1^{VI1/2},** and **MOrch-c1^{VI1/2}:** with additional **sf** on 61.1, **P-c/a2:** <<: 60.3+ to 61.1, ➤: 61.2–3, **MOrch-e** (Vlms I): <<: 60.3–3+, ➤: 61.1+ to 61.3+, (Vlms II) no << ➤, *dim.* on 61.3; BA follows **P-c/a1** and **P-e** but starts ➤ slightly earlier owing to melodic parallel with MezSolo

60–61 Altos **P-c/a1, P-e:** <<: 60.3–61.1, ➤: 61.1+ to 61.3+, **P-a1:** with additional **sf** on 61.1, **P-c/a2:** <<: 60.3–61.1, ➤: 61.2–3, **MOrch-e:** <<: 60.3–3+, ➤: 61.1+ to 61.3+; BA follows **P-c/a1** and

62.3 MezSolo **P-e:** but starts ➤ slightly earlier owing to melodic parallel with MezSolo

63.1–64.1 Org., t **P-e:** *dim.*

65 Vlms **P-a1:** no tie *f#-f#*, **P-c/a2:** slur: *e'-d'*; BA follows **P-c/a1**

65 Vlms **P-a1, MOrch-c1^{VI1}, MOrch-c1^{VI1/2},** **MOrch-c1^{VI1/2}:** no **pp**

65 Altos, Vlc. **P-a1:** no **pp**

66.1–67.3 Vlc. **MOrch-e:** slur

74 Vlc. **P-a1:** no **p**

79 Vlc., Org. **P-a1, P-c/a2** (Org.): no **pp**

Nº 4 Air et Chœur

TSolo **MOrch-c1:** and **MOrch-c1/2:** additional dynamic and articulation marks, not by the copyist

3.1–4.1 Vlms I **MOrch-e:** slur

8.4+ to 9.1 Altos **MOrch-e:** tie *b-b*

9.1 Altos **MOrch-e:** slur

9.4–10.3 TSolo **P-c/a1:** distribution of syllables: Fi-l-li-us (“li” at 9.4)

15, 17 TSolo **P-a1, P-c/a2, P-c/a:** “Ego”

20.3+ to 20.4 TSolo **P-a2:** beginning of slur and syllable “Ch” already at 20.3

21.3–22.3 Vlc. **MOrch-e:** slurs: 21.3–22.1 and 22.1–23.3

22.4–23.4 Vlms I **P-a2:** slurs: 22.1–3 and 22.4–4

21.4–22.3 Vlms II **P-c/a2, MOrch-e:** slurs: 21.4–22.4

21.4–22.3 Altos **MOrch-e:** slur ends at 22.4

24 Vlc. **P-a1:** “qui”

24 Org., t **P-e, MOrch-e:** registration mark “Tromp.”

S. I/II, A. I/II **P-a2:** “hunc”: “unc” corrected later

S. **MCh-e:** no ➤

30.1+ to 30.4+ Org. **P-c/a1, MOrch-e:** slur: 30.1+ to 31.3, **P-c/a2:** slur: 30.1+ to 31.1; BA follows **P-a2** and **P-e**

32–33 Org., t **P-c/a1:** slur: 32.1+ to 32.4+, 33 no slur, **P-c/a2, MOrch-e:** slur: 32.1+ to 33.3; BA follows **P-a2** and **P-e**

34.1+ to 34.4+ Org. **P-c/a2, P-a2, MOrch-e:** slur: 34.1+ to 35.1; BA follows **P-c/1** and **P-e**

35 Vlms I **MOrch-e:** **p**

36 TSolo **P-e:** *cresc.*

36, 37 Vlc. **MOrch-e:** ➤

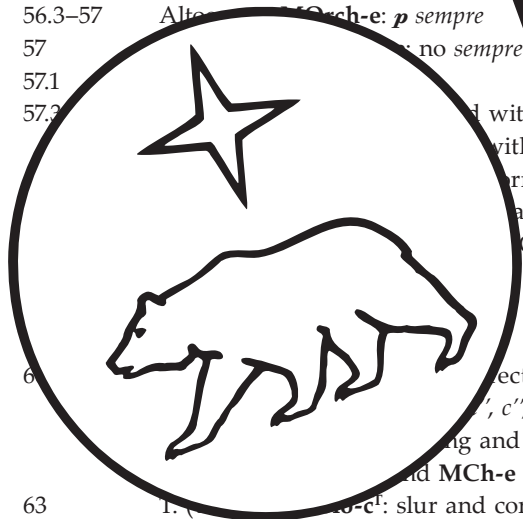
38–39 S. I/II **P-c/a1** (S. II): **f** only, **P-e:** **f** ➤ (ends at 39.1), **P-a2** (38 only): **f** ➤ **p**; BA follows **P-c/a1** (S. I) and **P-c/a2**

38–39 A. I/II **P-c/a1, P-a2:** no dynamics, **P-c/a2:** **f** ➤ (ends at 38.4+), **P-e:** ➤: 38.1+ to 39.1; BA adds **p** for consistency with S. I/II

38–39 Org. **P-c/a1, P-c/a2:** no dynamics, **P-e:** **f** ➤ (ends at 39.1), **MOrch-e:** no ➤; BA follows **P-a2** for consistency with the choral parts

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

21	Vlms I/II	P-c/a1, P-c/a2, P-e, MOrch-e: no <i>ff</i> ; BA adopts it following P-a2 (as a reminder)	74.2–3, 76.1–2	T.	P-c/a1: no slur
23ff.	S., A., T., B.	P-c/a1, P-a2, P-c/a2: “me-di-ta-ti sunt in-a-ni-a me-di-ta-ti,”	74–82	A., T., B.	P-a2: additions in blue ink (text and dynamics) in CSS’ hand
23.4+ to 24.1	Altos	MOrch-e: no tie <i>d'-d'</i>	74–78	S.	P-c/a1: $\leq$: 75.1–76.3, $\geq$: 77.1–78.3, P-c/a2: $\leq$: 74.2 to 75.2+, $\geq$: 76.1–77.2+, P-a2, P-e: $\leq$: 75.1+ to 76.1, $\geq$: 77.1–78.3, MCh-e: no dynamics; although the hairpins are sloppy in all sources, they imply that the <i>cresc.</i> must end on the syllable “sæ”. It is fairly clear in P-a2 that the $\geq$ should enter in 76. BA thus considers P-a2 or P-c/a1 most likely, but shortens the $\leq$ to 76.2.
27.1–3	Org., t	P-c/a1, P-c/a2: no tie <i>g'-g'</i> ; BA adopts it following P-a2 and P-e because of the similarity to the following bars (ties)			P-a2: $\leq$: 75.1+ to 75.2+, $\geq$: 76.3–77.2
27.2	Vlc.	MOrch-e: no $\geq$			P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.2+ to 77.1–78.3; BA follows P-c/a1 and P-c/a2
29	S., A., T., B., strings	P-c/a1, P-c/a2, P-e, MOrch-e: <i>più f</i> ; BA follows P-a2 , since the <i>più f</i> would not produce an escalation following the opening <i>ff</i>	75–77	A.	P-c/a1, P-c/a2: no dynamics, P-a2: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.1+ to 77.1–78.3, MCh-e: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2; added in BA for consistency with A. owing to homophony
29	S., A., T., B.	P-c/a1, P-a2, P-c/a2: “qua-re”			P-c/a1, P-c/a2: no dynamics, P-a2: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.1+ to 77.1–78.3, MCh-e: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2; added in BA for consistency with A. owing to homophony
37, 39	T. (TSolo)	P-c/a1, P-a2: “qua-re?”, MSolo-c: “qua-re”, P-c/a2: “Qua-re?”			P-c/a1, P-c/a2: no dynamics, P-a2: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.1+ to 77.1–78.3, MCh-e: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2; added in BA for consistency with A. owing to homophony
37.2	Vlc.	P-c/a2: additional augmentation dot on 37.2	75–77		P-c/a1, P-c/a2: no dynamics, P-a2: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.1+ to 77.1–78.3, MCh-e: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2; added in BA for consistency with A. owing to homophony
39	Vlms I	MOrch-e: no <i>pp</i>			P-c/a1, P-c/a2: no dynamics, P-a2: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.1+ to 77.1–78.3, MCh-e: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2; added in BA for consistency with A. owing to homophony
42–43	Org., t	P-c/a1, P-c/a2, P-e: no tie <i>f'-f'</i> ; BA follows P-a2 and MOrch-e for consistency with the other parts			P-c/a1, P-c/a2: no dynamics, P-a2: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.1+ to 77.1–78.3, MCh-e: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2; added in BA for consistency with A. owing to homophony
49	Vlms II	MOrch-e: no <i>p</i>	75–77		P-c/a1, P-c/a2: no dynamics, P-a2: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.1+ to 77.1–78.3, MCh-e: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2; added in BA for consistency with A. owing to homophony
56.1–3	Altos	MOrch-e: no slur			P-c/a1, P-c/a2: no dynamics, P-a2: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.1+ to 77.1–78.3, MCh-e: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2; added in BA for consistency with A. owing to homophony
56.3–57	Altos	MOrch-e: <i>p sempre</i>	75–77		P-c/a1, P-c/a2: no dynamics, P-a2: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.1+ to 77.1–78.3, MCh-e: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2; added in BA for consistency with A. owing to homophony
57		P-e: no <i>sempre</i>			P-c/a1, P-c/a2: no dynamics, P-a2: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.1+ to 77.1–78.3, MCh-e: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2; added in BA for consistency with A. owing to homophony
57.1					P-c/a1, P-c/a2: no dynamics, P-a2: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.1+ to 77.1–78.3, MCh-e: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2; added in BA for consistency with A. owing to homophony
57.3		corrected in pencil with brown ink to $\leq$ with Vlms I), P-a2, corrected reading and MCh-e	75–78		P-c/a1, P-c/a2: no dynamics, P-a2: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.1+ to 77.1–78.3, MCh-e: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2; added in BA for consistency with A. owing to homophony
6		corrected in pencil with brown ink to $\leq$ with Vlms I), P-a2, corrected reading and MCh-e			P-c/a1, P-c/a2: no dynamics, P-a2: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.1+ to 77.1–78.3, MCh-e: $\leq$: 75.2–3, $\geq$: 76.3–77.2; added in BA for consistency with A. owing to homophony
63	T. (TSolo)	MSolo-c: slur and corresponding syllable distribution corrected to 63.1–2	75–77	Vlms II	P-c/a1: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.1–77.1, P-a2: $\leq$: 75.1–75.3, $\geq$: 76.3–77.2, P-c/a2: $\leq$: 75.1–2, $\geq$: 77.1–2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.2–77.2, MOrch-e: $\leq$: 75.1–3, $\geq$: 76.1–3; standardized in BA to agree with S.
63.1–2	Vlms II	MOrch-e: slur			P-c/a1, P-c/a2, MOrch-e: no dynamics owing to homophony, P-a2: $\leq$: 75.1–75.3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.2–77.2; standardized in BA to agree with S.
64	S.	P-a2: “sanc-to si-cut”, P-e: “Sanc-to! Si-cut”	75–77	Altos	P-c/a1: $\leq$: 75.1+ to 76.2, $\geq$: 76.3–77.2, P-a2: $\leq$: 75.1–75.3, $\geq$: 76.3–77.2, P-c/a2: $\leq$: 75.1–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.2–77.2, MOrch-e: $\leq$: 75.1–3, $\geq$: 76.1–3; standardized in BA to agree with S.
66	Vlms I	P-c/a2: no slur			P-c/a1: $\leq$: 75.1+ to 76.2, $\geq$: 76.3–77.2, P-a2: $\leq$: 75.1–75.3, $\geq$: 76.3–77.2, P-c/a2: $\leq$: 75.1–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.2–77.2, MOrch-e: $\leq$: 75.1–3, $\geq$: 76.1–3; standardized in BA to agree with S.
67	Vlms I/II, Altos	MOrch-e: no articulation dots			P-c/a1: $\leq$: 75.1+ to 76.2, $\geq$: 76.3–77.2, P-a2: $\leq$: 75.1–75.3, $\geq$: 76.3–77.2, P-c/a2: $\leq$: 75.1–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.2–77.2, MOrch-e: $\leq$: 75.1–3, $\geq$: 76.1–3; standardized in BA to agree with S.
67–69	S.	P-c/a1, P-a2, P-c/a2: “in prin-ci-pio et”, P-e: “in prin-ci-pio, et”, MCh-e: “in prin-ci-pio, Et”	75–77	Vlc. (Cb.)	P-c/a1: $\leq$: 75.1+ to 76.2, $\geq$: 76.3–77.2, P-a2: $\leq$: 75.1–75.3, $\geq$: 76.3–77.2, P-c/a2: $\leq$: 75.1–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.2–77.2, MOrch-e: $\leq$: 75.1–3, $\geq$: 76.1–3; standardized in BA to agree with S.
71–73	Altos	MOrch-e: $\leq$: 71.1–72.1, $\geq$: 73.1–3			P-c/a1: $\leq$: 75.1+ to 76.2, $\geq$: 76.3–77.2, P-a2: $\leq$: 75.1–75.3, $\geq$: 76.3–77.2, P-c/a2: $\leq$: 75.1–3, $\geq$: 76.3–77.2, P-e: $\leq$: 75.1–76.1, $\geq$: 76.2–77.2, MOrch-e: $\leq$: 75.1–3, $\geq$: 76.1–3; standardized in BA to agree with S.
73.2–3	B.	MCh-e: no slur	77.1–2	B.	MCh-e: no slur
73	Vlms I	P-c/a1, P-c/a2, MOrch-e: additional slur: 73.2–3; BA follows P-a2 and P-e since Vlms I play in unison with S. (no slur). Slur in B. is repeated in P-c/a1 , presumably by mistake, and then copied in P-c/a2 .	78.1	Vlms II	P-c/a1, P-c/a2, MOrch-e: no <i>dim.</i> , P-a2, P-e: <i>dim.</i> ; BA adds <i>dim.</i> from P-a2 and P-e



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

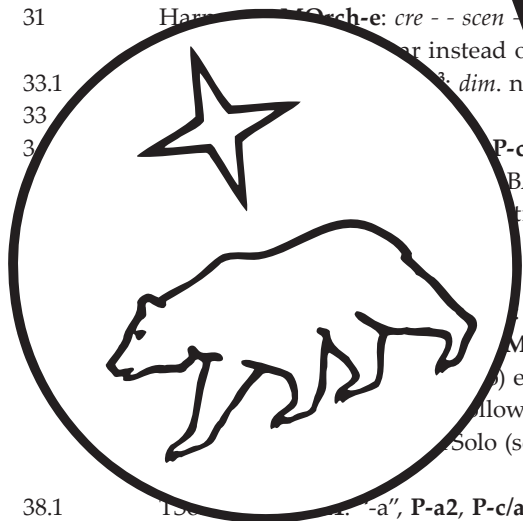
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



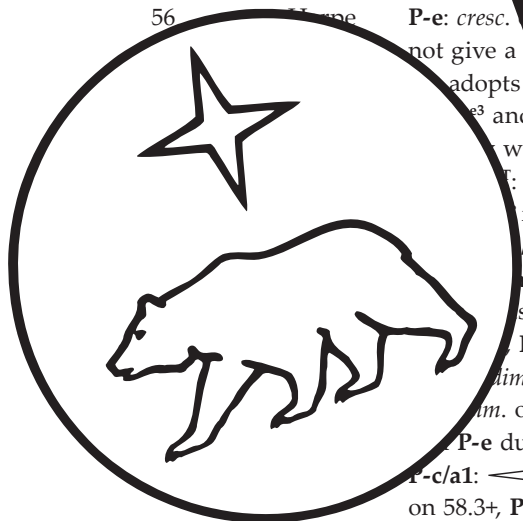
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

28–29	Harpe	BA follows the notation in P-c/a1 , P-c/a2 , and P-e . The other sources sometimes notate these bars differently: MOrch-c2 ^{Harpe3} : the glissando is given an enharmonic equivalent and assigned to Harpe I; 29 is filled with a tremolo:	45.3	TSolo	P-c/a1 , P-c/a2 : <i>cresc.</i> between 42.2+ and 45.3, P-e : <i>cresc.</i> already at 45.2+; BA follows P-a2 and MSolo-c^T
			45.3	BarSolo	P-c/a1 , P-c/a2 : no <i>cresc.</i> , P-e , MSolo-c^{Bar} : <i>cresc.</i> already at 45.2+; BA follows P-a2 and adopts <i>cresc.</i> for consistency with TSolo
		and the broken chord in the bottom staff of 29 is taken by Harpe II (likewise enharmonic equivalent). P-a2 : notation as in MOrch-c2 ^{Harpe3} : glissando as enharmonic equivalent, tremolo in 29, but with only one harp and without the broken chord in the bottom staff.	46	SSolo	P-c/a1 : “sanc-to”
			47	BarSolo	P-c/a1 , P-c/a2 : no <i>f</i>
			47	Org.	P-c/a1 , P-c/a2 , P-e , MOrch-e : no <i>f</i> ; BA adopts <i>f</i> from P-a2 for consistency with the solo voices
			47.4, 47.4+	Harpe	(final triplet eighth-note in each case)
			47.4–48.1	Org., t	P-e : <i>f</i> , <i>ev</i> ’, MOrch-c2 ^{Harpe3} : <i>f</i> ’
			47–52	BarSolo	P-c/a1 , P-c/a2 : no tie <i>f</i> ’- <i>f</i> ’ in 48, but continued in 48 (after system break)
30	SSolo, TSolo, BarSolo	P-c/a1 (BarSolo): no <>, P-a2 , P-c/a2 : <> only to SSolo in both sources; BA follows the notation in P-e and adopts <> for all three voices			P-c/a1 , P-c/a2 (no tie until 49), P-a2 : no text, MSolo-c^{Bar} : „-rum” already at 48.2, then “in splen-do-ri-bus san-” in syllabic text distribution until 49.4; 50.1–51.4 “to-” in melismatic text distribution; BA follows text underlay from P-a2
31	Harpe	MOrch-e : cre - - scen - - from 31.2+ instead of <<	48	TSolo	P-c/a1 , P-c/a2 : <<: 48.2–3+, P-a2 : <<: 48.2–49.1, P-e : no <<, MSolo-c^{Bar} : <<: 48.2–49.1; BA adapts dynamics to Harpe.
33.1		P-e : <i>dim.</i> not until 33.1+		BarSolo	P-c/a1 , P-c/a2 : <<: 48.3–4, P-a2 : <<: 48.3–49.1, MSolo-c^{Bar} : <<: 48.1–49.2, P-e : no <<; BA follows P-a2 and lengthens the hairpin in keeping with the melody line.
33		P-c/a2 : four: BA follows P-a2 (try to 5, TSolo)	48	Harpe	P-c/a1 , P-c/a2 , P-e : no <<; BA follows P-a2 , MOrch-e , and MOrch-c2 ^{Harpe3}
33		38.2–4 (SSolo)	48	Org.	P-c/a1 : <<: 48.1+ to 48.3+, P-c/a2 , MOrch-e : <<: 48.2–4, P-e : <<: 48.2–3+; BA follows P-a2
33		MSolo-c^T (TSolo) ends at 38.3+; BA follows P-a2 (SSolo) and MSolo-c^{Bar} (see entry to 5,	48–49	BarSolo	P-c/a1 , P-c/a2 : no tie <i>bi-bi</i> ; BA follows P-a2 , P-e , and MSolo-c^{Bar}
38.1	TSolo	“a”, P-a2 , P-c/a2 , P-e , MSolo-c^T : “-œ(,)”	49	SSolo	P-c/a1 , P-e : <i>dim.</i> on 49.2+, P-c/a2 : <i>dim.</i> on 49.2, P-a2 : >>: 49.2–4 and <i>dim.</i> on 49.3; BA follows P-a2 but adopts not the later (in P-c/a1 and P-c/a2) omitted >>
38	SSolo, TSolo	P-c/a1 : “te-cum prin-”	49	TSolo	P-c/a1 , P-c/a2 , P-e : <i>dim.</i> on 49.2+, P-a2 : >>: 49.2–4 and <i>dim.</i> on 49.2+, MSolo-c^T : <i>dim.</i> on 49.2 and >>: 49.2–4; BA adapts to SSolo because of inaccuracies but adopts not the later (in P-c/a1 and P-c/a2) omitted >>
39.3–40.1	Org., t	P-c/a1 , P-c/a2 , P-e , MOrch-e : no tie <i>d’-d</i> ; BA follows P-a2 and adopts tie (see entry to 7.2–3).	49	BarSolo	P-c/a1 , P-c/a2 : <i>dim.</i> on 49.2+, P-a2 : <i>dim.</i> on 49.3 and >>: 49.2–4+, MSolo-c^{Bar} : <i>dim.</i> on 49.3 and >>: 49.2–4, P-e : <i>dim.</i> on 49.2+; BA follows P-a2 and MSolo-c^{Bar} for consistency with SSolo and TSolo but adopts not the later (in P-c/a1 and P-c/a2) omitted >>
41	Org., b	P-a2 :  corrected to o <i>d</i>			
43.4 (45.4)	BarSolo, (+TSolo)	P-c/a1 , MSolo-c^T , MSolo-c^{Bar} : “sanc-”, P-a2 , P-c/a2 , P-e : “Sanc-”			
43–44	Org., t	P-c/a1 , P-a2 , P-c/a2 : no tie <i>g’-g’</i> (P-a2 , P-c/a2 : tie added in 44 after page turn); BA follows P-e and MOrch-e	49	BarSolo	P-c/a1 , P-c/a2 : <i>dim.</i> on 49.2+, P-a2 : <i>dim.</i> on 49.3 and >>: 49.2–4+, MSolo-c^{Bar} : <i>dim.</i> on 49.3 and >>: 49.2–4, P-e : <i>dim.</i> on 49.2+; BA follows P-a2 and MSolo-c^{Bar} for consistency with SSolo and TSolo but adopts not the later (in P-c/a1 and P-c/a2) omitted >>
45	Harpe	P-c/a1 , P-c/a2 : <i>cresc.</i> on 45.1+, P-e : 45.1, P-a2 : <i>cresc.</i> on 45.1+, MOrch-c2 ^{Harpe3} : <i>cresc.</i> _ _ from 45.1+ to 46.4+; BA follows MOrch-e for consistency with SSolo			
45	Org.	MOrch-e : no <i>cresc.</i>			

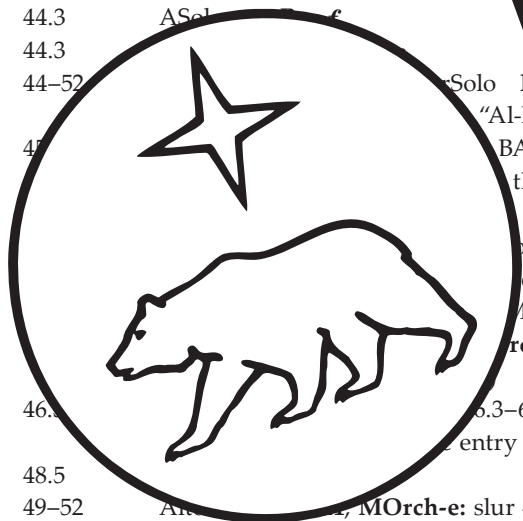


49	Harpe	P-e: <i>dim.</i> on 49.2+, MOrch-c2 ^{Harpe3} : <i>dim.</i> on 49.3+; BA follows P-c/a1 , P-a2 , P-c/a2 , and MOrch-e and adopts the additional $\gg$: 49.2–4+ from P-a2 for consistency with Org.; $\gg$ in the other sources: P-c/a1 : 48.4+ to 49.2+, P-c/a2 : 49.1+ to 49.2, MOrch-c2 ^{Harpe3} : 49.1+ to 49.4+	59	Harpe	P-c/a1 , P-a2 , P-c/a2 , MOrch-e , P-e : no p ; BA adds p following MOrch-c2 ^{Harpe3} for consistency with the other parts
49	Org.	P-e: $\gg$: 49.2–4, P-c/a1 , P-c/a2 , P-a2 : no dynamics, MOrch-e: <i>dim.</i> on 49.2; BA adopts <i>dim.</i> following MOrch-e and adapts it to the vocal solo parts	59	Org.	P-c/a1 , P-c/a2 , MOrch-e , P-e : no p ; BA adds p following P-a2 for consistency with the other parts
50	TSolo, BarSolo	P-c/a1 , P-c/a2 : no p ; BA follows P-a2 , to clarify the end of the diminuendo	60.3–4	BarSolo	The slur is confirmed only by MSolo-c ^{Bar} ; BA adopts it to indicate the duration of the syllable.
52	SSolo	P-a2 : no “-rum”	66	TSolo	MSolo-c ^T : no pp (later added in another hand)
52	TSolo, BarSolo	P-c/a2 : no “-rum”	68	Org.	P-a2 , MOrch-e: ppp , P-c/a1: ppp erased with ink; BA therefore does not adopt it
53.2, 55.2	Harpe	MOrch-c2 ^{Harpe3} : <i>cresc.</i>	Nº 8 Quatuor		
54.4	BarSolo	P-e: mf	Tempo indication		
54–55	TSolo	MSolo-c ^T : <i>cresc.</i> on 54.3–56	P-c/a1 , P-a2 : no tempo indication; BA follows P-a1		
54–55	BarSolo	P-e: <i>cresc.</i> on 54.4+	MOrch-e: no p		
55	Org.	P-c/a1 , P-c/a2 , P-e , MOrch-e : no f ; BA adopts f from P-a2 for consistency with the other parts	P-c/a1 , P-c/a2 : “al-le-lu-ia” (no comma), P-e: “Al-le-lu-ia”		
56	SSolo	P-e: <i>cresc.</i> on 56.1, the other sources do not give a <i>cresc.</i> in 55–56 for the harpe; BA adopts <i>cresc.</i> from P-a1 and MOrch-c2 ^{Harpe3} and places it already in 55.1+ for consistency with the other parts	MOrch-e: slur ends at 4.4		
		P-e: no f ; BA adds f from P-a1 and MOrch-c2 ^{Harpe3} for consistency with the other parts	MOrch-e: no tie “-e”		
		P-a2 : $\ll$: 58.1–2, $\gg$: 58.2–3, <i>dim.</i> on 58.3+; BA follows P-c/a1	P-a1 : “exulta terra” (no comma)		
		P-e: no f ; BA adds f from P-a1 and MOrch-c2 ^{Harpe3} for consistency with the other parts	MOrch-e: slur: 10.5–12.4		
		P-a2 : $\ll$: 58.1–2, $\gg$: 58.2–3, <i>dim.</i> on 58.3+; BA follows P-c/a1	P-e: <i>dolce</i>		
		P-e: no f ; BA adds f from P-a1 and MOrch-c2 ^{Harpe3} for consistency with the other parts	P-c/a1 : slur: 10.5–13.1		
		P-a2 : $\ll$: 58.1–2, $\gg$: 58.2–3, <i>dim.</i> on 58.3+; BA follows P-c/a1	P-c/a2 : no slur		
		P-e: no f ; BA adds f from P-a1 and MOrch-c2 ^{Harpe3} for consistency with the other parts	P-a1 , MOrch-e: slur: 12.2–13.1, P-c/a2 : no slur; BA follows P-a1 by analogy with the phrasing of Vlns II and Altos		
		P-a2 : $\ll$: 58.1–2, $\gg$: 58.2–3, <i>dim.</i> on 58.3+; BA follows P-c/a1	P-c/a1 , P-a1 : slur: 13.1–14.1, P-c/a2 : no slur, MOrch-e: slur: 13.2–6; BA follows P-e for consistency with ASolo		
		P-e: no f ; BA adds f from P-a1 and MOrch-c2 ^{Harpe3} for consistency with the other parts	MOrch-e: slur: 13.1–14.1		
		P-a2 : $\ll$: 58.1–2, $\gg$: 58.2–3, <i>dim.</i> on 58.3+; BA follows P-c/a1	P-c/a1 : “-um” (no comma)		
		P-e: no f ; BA adds f from P-a1 and MOrch-c2 ^{Harpe3} for consistency with the other parts	P-e: p		
		P-a2 : $\ll$: 58.1–2, $\gg$: 58.2–3, <i>dim.</i> on 58.3+; BA follows P-c/a1	P-e: slur ends at 14.6		
		P-e: no f ; BA adds f from P-a1 and MOrch-c2 ^{Harpe3} for consistency with the other parts	P-e: slur: 16.1–16.3 only		
		P-a2 : $\ll$: 58.1–2, $\gg$: 58.2–3, <i>dim.</i> on 58.3+; BA follows P-c/a1	P-c/a1 , P-c/a2 , P-e , MOrch-e: slur: 16.1–16.3 only; BA follows P-a1 owing to parallel with Vlns II		
		P-e: no f ; BA adds f from P-a1 and MOrch-c2 ^{Harpe3} for consistency with the other parts	P-c/a1 : “-rum” (no comma)		
		P-a2 : $\ll$: 58.1–2, $\gg$: 58.2–3, <i>dim.</i> on 58.3+; BA follows P-c/a1	MOrch-e: slur ends at 19.1		
		P-e: no f ; BA adds f from P-a1 and MOrch-c2 ^{Harpe3} for consistency with the other parts	P-e: slur ends at 19.3		
		P-a2 : $\ll$: 58.1–2, $\gg$: 58.2–3, <i>dim.</i> on 58.3+; BA follows P-c/a1	P-c/a1 , P-e: slur ends at 19.3		
		P-e: no f ; BA adds f from P-a1 and MOrch-c2 ^{Harpe3} for consistency with the other parts	MOrch-e: slur does not start until 20.2		
		P-a2 : $\ll$: 58.1–2, $\gg$: 58.2–3, <i>dim.</i> on 58.3+; BA follows P-c/a1	P-c/a1 , P-e , MOrch-e: slur ends at 21.6		
		P-e: no f ; BA adds f from P-a1 and MOrch-c2 ^{Harpe3} for consistency with the other parts	MOrch-e: slur ends at 21.4		
		P-a2 : $\ll$: 58.1–2, $\gg$: 58.2–3, <i>dim.</i> on 58.3+; BA follows P-c/a1	P-c/a1 , MOrch-e: no slur, P-e: slur ends at 21.4; BA follows P-a1 and P-c/a2		
		P-e: no f ; BA adds f from P-a1 and MOrch-c2 ^{Harpe3} for consistency with the other parts	P-c/a1 : “al-le-lu-ia” (no comma)		
		P-a2 : $\ll$: 58.1–2, $\gg$: 58.2–3, <i>dim.</i> on 58.3+; BA follows P-c/a1	P-e: f		
		P-e: no f ; BA adds f from P-a1 and MOrch-c2 ^{Harpe3} for consistency with the other parts			



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

26–30	SSolo, MezSolo, ASolo, BarSolo	P-c/a1 : “Lau- da-te, cœ-li et ex-ul-ta ter-ra”, P-a1 : “Laudate, coeli, et exulta, terra”, P-c/ a2 : “Laudate coeli et exalta [sic] terra”, P-e : “Lauda-te, cœ-li, et ex-ul-ta, ter-ra”,	55.4	Vlins II	ture and a possible transcription error from 54 in P-c/a1 and P-c/a2 . P-c/a1 , P-c/a2 , MOrch-e : no tie; BA follows P-a1 , P-e , MOrch-c1 ^{VI III} , and MOrch-c1 ^{VI II2} by analogy with m. 54
35–43	SSolo, MezSolo, ASolo, BarSolo	P-c/a1 : “et pau- pe-rum et pau-pe-rum su-o-rum mi- se-re-bi-tur” (no punctuation), P-e : “et pau-pe-rum, et pau-pe-rum, su-o-rum mi-se-re-bi-tur.”	56	Vlins II	P-c/a1 , P-c/a2 : slur starts already at 56.1; BA follows P-a1 , P-e , MOrch-e , MOrch-c1 ^{VI III} , and MOrch-c1 ^{VI II2} due to the melodic structure
36	ASolo	P-c/a1 , P-c/a2 : no <i>dolce</i> ; BA follows P-a1 and P-e owing to the equal im- portance of the four solo voices	57.1 57.1–57.4	ASolo Vlc.	P-e : . P-c/a1 , MOrch-e : slur ends at 57.3; BA follows the other sources and uses modern phrase marks (see Editorial Method)
38.5+6	Org., b	P-c/a1 : <i>g e</i> corrected to <i>a g</i> , P-a1 : <i>g e</i> , P-c/a2 , P-e , MOrch-e : <i>a e</i> , see also BarSolo	58.1–58.6 59	Vlc. Vlins II	MOrch-e : slur does not start until 58.2 MOrch-c1 ^{VI III} : <i>p</i>
43.3	Org., b	P-c/a1 , P-c/a2 : no indication “Ped.”, P-e : indication “Ped.” not until 44.1; BA follows the notation in P-a1 and MOrch-e	59.1+ 59.2–60.1	Vlins I, Vlins II, Altos, Vlc., ASolo Vlins I, Altos, Vlc.	P-e : <i>pp</i> MOrch-e : slur ends at 59.6 Vlins I, Altos) and 59.4 (Vlc.) respec- tively
44	Org.	P-c/a1 , P-c/a2 : no <i>p</i> ; BA follows P-a1 and P-e to indicate the change in dynamic after the introduction	60 60	ASolo Vlins I	P-c/a2 , P-e : “m-tur.”, P-c/a1 : “-tur” MOrch-c1 : no augmentation dot
44.3	ASolo				
44.3					
44–52	SSolo	P-c/a1 : “al-le-lu- ia.” “Al-le-lu-ia.” BA follows P-a1 the dynamics of			
46.3–6		follows the other ern phras Method) MOrch-e : slur: 46.3–	46.3–6	Org., t Vlc. Org.	P-c/a1 : “Allegretto” added in purple pencil, P-e : “Allegretto”, <i>pastorale</i> added from P-a2 and MOrch-e P-a1 : no Harpe part; P-c/a2 : Harpe below C ₂ with the following note at the bottom of the page: “Noter la Harpe entre le Chœur et le 1 ^{er} Violon” P-c/a1 : no augmentation dot (error) P-c/a1 : <i>p</i> added in purple pencil P-c/a1 : <i>f</i> added in purple pencil P-c/a1 , P-c/a2 : no tie <i>g'-g'</i> ; BA follows P-a2 , P-e , and MOrch-e by analogy with m. 6 and 7 in no. 1
46.3–6		entry to Vlins I)			
48.5					
49–52	Altos	MOrch-e : slur 49.5–50.6, 51.1–6, P-c/a2 : 49.5–50.6 (slur started in 49 but not continued in 50), 51.1–6, P-e : no slur; BA follows P-a1 for consistency with Vlins II	8.1–4 8 9	Vlins II Vlc. Vlins I	P-c/a1 , P-c/a2 : slurs: 8.1–3 and 8.1–6, MOrch-e : slur: 8.1–3; BA follows P-a2 and P-e by analogy with m. 8 in no. 1 P-a2 : slur: 8.7–12, P-c/a2 : slur: 8.1–12 P-c/a1 , P-c/a2 : slurs: 9.1–3 and 9.4–12, P-a2 : slurs: 9.1–4 and 9.7–12, P-e : slurs: 9.1–3 and 9.7–9 as well as 9.10–12; BA follows P-a2 due to the rhythmic structure (cf. m. 13) and uses modern phrase marks (see Editorial Method) P-e : slur: 9.1–6 P-c/a1 , P-c/a2 , P-e , MOrch-e : ; BA follows P-a1 for consistency with Vlins I P-a2 : no tie <i>d'-d'</i> P-c/a1 , P-a2 , P-c/a2 , MOrch-e : <i>f</i> ; BA adapts to Vlc. and thus follows P-e : <i>g</i> and <i>f</i> by analogy with m. 9 in no. 1
50	MezSolo	P-c/a1 , P-c/a2 : no <i>pp</i> ; BA follows P-a1 for consistency with SSolo			
50.1–51.6	Vlins I	P-e : no slur			
53.1–55.1	Vlc.	P-c/a2 : no slur, MOrch-e : ends at 54.1			
53.3–53.4	Vlins II	P-e : no slur	9	Altos	
54	Vlins II, Altos	P-c/a1 , P-c/a2 , P-a1 , MOrch-e , MOrch-c1 ^{VI III} , MOrch-c1 ^{VI II2} : slur: 54.1–4; BA follows P-e and uses modern phrase marks (see Editorial Method)	9.1–3 9.1–4 9.4	Org., t Org., t Org., b	
55.3	Vlins II	P-c/a1 , P-c/a2 , MOrch-e : <i>g</i> ; BA follows P-a1 , P-e , MOrch-c1 ^{VI III} , and MOrch- c1 ^{VI II2} owing to the harmonic struc-			



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

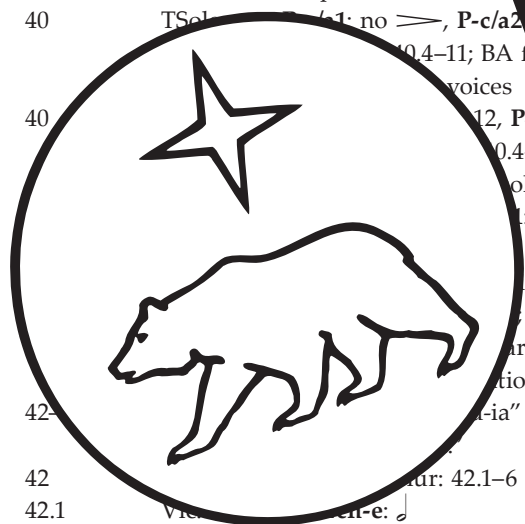
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



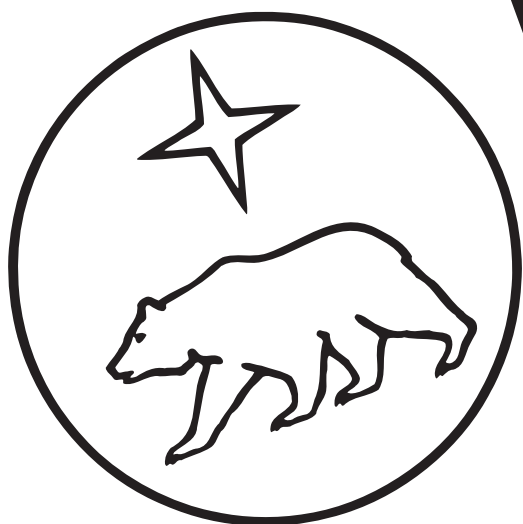
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

39	Vlms	P-c/a1, P-c/a2: <: 39.3–12, MOrch-e: < from 39.4; BA follows P-a2 and P-e	45	B.	P-c/a1: >: 45.2–11, P-e: >: 45.2–12, MCh-e: >: 45.4–12
39	Altos	P-c/a1: <: 39.1–9, P-c/a2: <: 39.3–10, P-e, MOrch-e: <: 39.1–10; BA follows P-a2 for consistency with Vlms	46	Vlms I (Vlms II)	P-c/a1: <i>f</i> corrected in purple pencil to <i>mf</i>
39	Vlc.	P-c/a1: no <, P-c/a2: <: 39.2–10, P-e: <: 39.1–10, MOrch-e: no <; BA follows P-a2 for consistency with Vlms	46.7–10	Org., t	P-a2, MOrch-e: tie <i>d'-d'</i>
39	Vlc.	MOrch-e: no slur	47	Vlms I/II	P-c/a1, P-a2, P-c/a2, MOrch-e: slur: 47.1–12; BA follows P-e for consistency with Altos due to melodic line
39	Cb.	P-c/a1: <: 39.2–10, P-c/a2: <: 39.4–10, P-e: <: 39.1–11, MOrch-e: <: 39.1–10; BA follows P-a2 for consistency with Vlms	47	Vlms	P-c/a1, MOrch-e: no >, P-a2: >: 47.6–47.12; BA follows P-a2 due to melodic line
40	SSolo	P-c/a1: >: 40.3–12, P-c/a2: >: 40.4–10, P-e: >: 40.4–11; BA follows P-a2 and adapts all solo voices	47	Altos	P-a2, P-c/a2: slur: 47.1–12, MOrch-e: slurs: 47.1–6 and 47.7–12; BA follows P-c/a1 due to melodic line
40	MezSolo	P-c/a1: >: 40.3–12, P-c/a2: >: 40.5–10, P-e: >: 40.4–11; BA follows P-a2 and adapts all solo voices	47	Altos	P-c/a1, P-a2, MOrch-e: >: 47.8–12+, P-e: no > BA follows P-a2 and adapts all solo voices
40	ASolo	P-c/a1: no >, P-c/a2: >: 40.4–11; BA follows P-a2 and adapts all solo voices	47	Vlc., Cb.	P-c/a2: >: 47.6–11, P-a2: <i>dim.</i> on 47.4, MOrch-e (Vlc.): no dynamics, MOrch-e (Cb.): >: 47.4–9; BA follows P-c/a1 (later added in purple pencil)
40	TSolo	P-c/a1: no >, P-c/a2: >: 40.4–11; BA follows P-a2 and adapts all solo voices	48	Org., t	P-c/a1: <i>d</i> corrected to <i>d'</i> and <i>d'</i> in purple pencil
40	TSolo	P-c/a1: no >, P-c/a2: >: 40.4–11; BA follows P-a2 and adapts all solo voices	48	Altos	MOrch-e: <i>p</i> until 48.2
40	TSolo	P-c/a1: no >, P-c/a2: >: 40.4–11; BA follows P-a2 and adapts all solo voices	48	Vlc., Cb.	MOrch-e: no <i>p</i>
40	TSolo	P-c/a1: no >, P-c/a2: >: 40.4–11; BA follows P-a2 and adapts all solo voices	48	Org.	P-a2: notes later added by Cb.
40	TSolo	P-c/a1: no >, P-c/a2: >: 40.4–11; BA follows P-a2 and adapts all solo voices	48	Harpe	MOrch-c2 ^{Hrp3} (MOrch-c2 ^{Hrp3}): additional Harpe part (chordal version of the singing accompaniment)
40	TSolo	P-c/a1: no >, P-c/a2: >: 40.4–11; BA follows P-a2 and adapts all solo voices	49–59	SSolo, MezSolo, ASolo	P-e: breath mark in each case after the beat: ♪ (SSolo: 49.2, 50.2, 51.2, 57.7, 59.2, MezSolo: 49.8, 50.8, 59.2)
40	TSolo	P-c/a1: no >, P-c/a2: >: 40.4–11; BA follows P-a2 and adapts all solo voices	50	ASolo	P-c/a1, P-a2, P-c/a2: no <i>p</i>
40	TSolo	P-c/a1: no >, P-c/a2: >: 40.4–11; BA follows P-a2 and adapts all solo voices	50	ASolo	P-e: breath mark in each case after the beat: ♪ (52.2, 53.2, 54.2, 55.2)
42	TSolo	P-c/a1: no >, P-c/a2: >: 40.4–11; BA follows P-a2 and adapts all solo voices	52–77	Soli, Chœur	P-c/a1: “al-le-lu-ia”, P-a2: “Al-le-lu-ia”, P-e: “Al-le-lu-ia.”
42	TSolo	P-c/a1: no >, P-c/a2: >: 40.4–11; BA follows P-a2 and adapts all solo voices	52.1–54.6	MezSolo	P-c/a1, P-a2, P-c/a2: no text; BA follows the solution from P-e
42	TSolo	P-c/a1: no >, P-c/a2: >: 40.4–11; BA follows P-a2 and adapts all solo voices	52.3	ASolo	P-a2: “solo”
42.1	Vlc.	MOrch-e: <i>f</i>	52.10	TSolo, BarSolo	P-c/a1, P-a2, P-c/a2: no <i>p</i>
42.10–43.4	Org.	P-c/a1, P-a2 (upper voice only): slur, MOrch-e: both voices	53.10	TSolo, BarSolo	P-a2: <i>f</i>
43.4	Cb.	MOrch-e: no <i>f</i>	54.4	TSolo	MSolo-c1: <i>f</i>
45.1	S.	MCh-e: <i>f</i>	55.7–12	Altos	MOrch-e: <i>b-d'</i>
45	S., A., B.	MCh-e: slur ends at 46.1	56	Cb.	MOrch-e: <i>f</i>
45	S., (A.)	P-c/a1: >: 45.2–12, P-a2: >: 45.5–12, P-c/a2: >: 45.7–10, MCh-e (S.): >: 45.3–10, MCh-e (A.): >: 45.2–9; BA follows P-a2 (T) and MCh-e (B) and adapts all choral parts by analogy with m. 31. All hairpins in the sources are very sloppy.	56	Org.	MOrch-e: registration mark above upper system, P-c/a2: no registration mark; BA follows P-c/a1 and P-e
45	T.	P-c/a1: >: 45.6–12, P-c/a2: >: 45.7–10, P-a2: >: 45.4–12, MCh-e: >: 45.6–10; BA follows P-a2 (T) and MCh-e (B) and adapts all choral parts by analogy with m. 31	56, 57	Org., t	MOrch-e: slur: 56.4–10 (<i>f#'-e'</i>); BA adds slur following MOrch-e
45	T.	P-c/a1: >: 45.6–12, P-c/a2: >: 45.7–10, P-a2: >: 45.4–12, MCh-e: >: 45.6–10; BA follows P-a2 (T) and MCh-e (B) and adapts all choral parts by analogy with m. 31	57	Vlc., Cb.	P-e: with redundant <i>pizz.</i>
45	T.	P-c/a1: >: 45.6–12, P-c/a2: >: 45.7–10, P-a2: >: 45.4–12, MCh-e: >: 45.6–10; BA follows P-a2 (T) and MCh-e (B) and adapts all choral parts by analogy with m. 31	59	TSolo	MSolo-c1: no augmentation dot
45	T.	P-c/a1: >: 45.6–12, P-c/a2: >: 45.7–10, P-a2: >: 45.4–12, MCh-e: >: 45.6–10; BA follows P-a2 (T) and MCh-e (B) and adapts all choral parts by analogy with m. 31	59	TSolo	P-c/a1, P-a2, P-c/a2: no <i>p</i> ; BA adds <i>p</i> following P-e and MSolo-c1 for consistency with the other parts
45	T.	P-c/a1: >: 45.6–12, P-c/a2: >: 45.7–10, P-a2: >: 45.4–12, MCh-e: >: 45.6–10; BA follows P-a2 (T) and MCh-e (B) and adapts all choral parts by analogy with m. 31	60.4–7	TSolo	P-c/a1, P-a2, P-c/a2: tie <i>e'-e'</i>
45	T.	P-c/a1: >: 45.6–12, P-c/a2: >: 45.7–10, P-a2: >: 45.4–12, MCh-e: >: 45.6–10; BA follows P-a2 (T) and MCh-e (B) and adapts all choral parts by analogy with m. 31	60.9	SSolo	P-e: <i>cresc.</i>



18–20	Altos	MOrch-e : no ties <i>g-g</i>	31	T., B.	P-a1, P-e : “ter-ra,” P-c/a1 : no punctua- tion
22–27	S., A., T., B.	P-c/a1 : “al-le-lu-ia al-le-lu-ia” (no punctuation), P-e : “Al-le-lu-ia,” P-a1 : “al-le-lu-ia, al-le-lu-ia”	32–33	T., B.	P-c/a1, P-a1 : “quoni-am ve-nit, al-le- lu,” MSolo-c1^T (T. only): “quoni-am ve-nit al-le-lu”
23	T.	P-a1 : “al-le-lu,” P-e, MSolo-c1 : “Al-le-lu”	33	S., A.	P-a1, P-e : “-ni,” P-c/a1 : “ni” (no punc- tuation)
24.1–2	S.	MCh-e : slur	34	T., B.	P-a1, P-e : “-nit,” P-c/a1 : no punctuation
27	Org.	P-a1 : no ff ; BA follows P-e, MOrch- e , and P-c/a1 (there added in purple pencil)	35	S., A., T., B.	MCh-e : no $\curvearrowright$
28	T.	MCh-e : $\text{♩ } a \text{ ♩ } d' \text{ ♩ } d'$	35	tutti	P-e, MOrch-e : $\curvearrowright$, P-c/a1, P-a1, P-c/a2, MSolo-c1^T, MOrch-c1^{VI III} : ♩
28	Vlms II	MOrch-e : no ff	35	Vlms I	P-a1 : <i>g'-g</i>
31	S., A.	P-a1 : “ter-ra,” P-e, P-c/a1 : no punctua- tion	35	Vlms II	P-a1 : <i>d'-g</i>



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.