

SAINT-SAËNS

Oratorio de Noël

op. 12


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

Klavierauszug von / Piano Reduction by /
Réduction pour piano par
Eugène Gigout · Christina M. Stahl



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 11304-90

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 Autographs der Uraufführung notierte er: „4–15 décembre 1858“.² Erst später sollten weitere vier Sätze folgen.

Es handelte sich bei der in kürzester Zeit entstandenen Niederschrift um eine erste Fassung, die gerade einmal sechs (italienisch überschriebene) Sätze umfasste: *Preludio, Recitativo e Coro* („Et pastores erant“ / „Gloria in altissimis Deo“), *Aria* („Expectans expectavi Dominum“), *Duetto* („Benedictus, qui venit in nomine Domini“), *Quartetto* („Alleluia“) und *Coro* („Tollite hostias“). Auf der Titelseite des Manuskripts – auf der das Werk noch „Oratorium pro nocte Nativitatis Christi“ heißt – findet sich neben dem kruziförmigen Tympanon der Sainte-Marie-Madeleine (La Madeleine) auch auf den Tag der Erstaufführung, den 15. Dezember 1858.³

Die erste auskomponierte Fassung des Oratoriums erlebte am 15. Dezember 1858 in der ersten Weihnachtsfeier in der Kirche der Madeleine in Paris eine erste Aufführung, die von Saint-Saëns geleitet wurde.⁴ In der Folgezeit wurde das Werk in zahlreichen Aufführungen gegeben. Heute hinter der Orgelbauers Werkstatt in Paris steht ein Denkmal für alle Ausführenden. Saint-Saëns berichtete Saint-Saëns Abbé Renoud (1876–1963) am 24. Dezember 1916 in einem Brief: „Mir standen wunderbare Solisten zur Verfügung, darunter die Vicomtesse [Marie Clémence] de Grandval [1828–1907], der das Werk gewidmet wurde, und ein Laienchor, dessen Mitglieder für den Anlass zusammenge-

stellt wurden; daher sind die Soli sehr schwierig, die Chöre dagegen überaus einfach.“⁵

Zwischen 1858 und 1863 fügte Saint-Saëns seinem Oratorium weitere vier Sätze hinzu: *Aria Coro* („Domine, ego credidi“ / „Qui in hunc mundum venisti“), *Coro* („Quare fremuerunt gentes“), *Terzetto* („Tecum principium“) und *Quintetto e Coro* („Consurge, filia Sion“). Die neuen Sätze sind auf ähnlichem Papier geschrieben wie die ursprünglichen sechs; die Vermutung liegt also nahe, dass sie in zeitlich geringem Abstand geschrieben wurden, obwohl die Sätze auf den Bögen der erweiterten Fassung bis auf die Zuordnung „Oratorium pro nocte Nativitatis Christi“ – deutlich später als die ersten sechs Sätze – eingetragen sind.⁶ Auf den Blättern ist die Einordnung in das Gesamtwerk durch Hinweise mit blauem Stift gekennzeichnet. Dabei steht das „Tecum principium“, in der finalen Fassung Nr. 7, an letzter Stelle des Manuskripts; das Papier weist deutlichere Gebrauchsspuren auf.

Es gibt keine Angaben, wann Saint-Saëns die vier Sätze nachkomponiert hat. Am Anfang Januar 1917 schrieb er an den Abbé Gabriel Renoud: „Mir habe ich das Oratorium singen lassen, damit ich etwas anderes zu machen – habe ich [1858] 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 Deguerry hat mir nicht einen Sou gegeben! –, habe ich das Ganze schließlich aufgegeben.“⁷ Denkbar ist, dass Saint-Saëns in den Folgejahren – nach der Uraufführung – Ideen umgesetzt hat, die er in der Kürze der Zeit 1858 nicht hatte realisieren

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. 1033f).

4 Vgl. auch Reinisch, Frank: *Das französische Oratorium von 1840 bis 1870*, Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 123, Regensburg 1982, S. 361.

5 Brief von Saint-Saëns an den Abbé Gabriel Renoud. O. O., 24. Dezember 1916. F-DI, Fonds Saint-Saëns der Médiathèque Jean Renoir. In der Ausgabe des Briefwechsels von Pierre Guillot – *Musique, foi et raison – Correspondance inédite Renoud / Saint-Saëns 1914–1921*, Paris (L'Harmattan) 2014 – fehlt dieser Brief. Für den Hinweis auf diesen Brief danke ich Fabien Guilloux. Originalzitat: siehe französisches Vorwort.

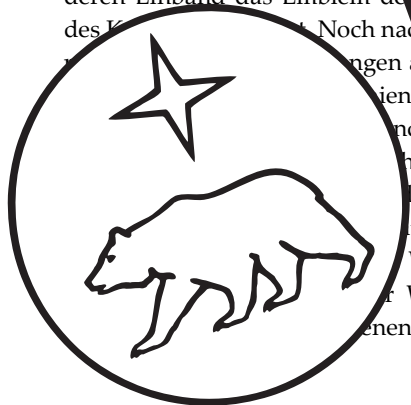
6 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55009617m>, aufgerufen am 20. Juli 2018.

7 Brief von Saint-Saëns an den Abbé Gabriel Renoud. O. O., 2. Januar 1917. F-DI, Fonds Saint-Saëns der Médiathèque Jean Renoir. Für den Hinweis auf diesen Brief danke ich Fabien Guilloux. Originalzitat: siehe französisches Vorwort.

können. Möglich ist aber auch, dass die Sätze (sukzessive) für die folgenden drei Aufführungen geschrieben wurden, um jeweils eine oder mehrere Neuheiten bieten zu können – vielleicht ange-regt von befreundeten Sängerinnen oder Sängern, von Freunden oder Kollegen? Vielleicht war die „große“ Fassung auch von Anfang an geplant, um dem Werk ein anderes Gewicht zu geben. Eine systematische Überarbeitung der Urfassung nahm er jedenfalls erst sehr viel später vor.

Es existiert eine Abschrift (von fremder Hand) der ineinandergefügten oben beschriebenen Auto-graphie. Sie ist auf das Jahr 1888 datiert. In diese Abschrift trug Saint-Saëns eigenhändig weitrei-chende Änderungen ein: Besonders im zweiten Satz überarbeitete er die Textbehandlung kom-plett, um die teils fehlerhafte Behandlung der lateinischen Prosodie zu korrigieren, und fügte eine Kontrabassstimme hinzu.

Wahrscheinlich entstand parallel zu dieser Ab-schrift, die gleichzeitig als Vorlage für den Nach-druck diente,⁸ eine Reinschrift in besserer Fassung, deren Einband das Emblem der Privatbibliothek des Komponisten zeigt. Noch nach der Reinschrift wurden Änderungen an der Druckvorlage vorgenom-men, die die Widmung an Saint-Saëns und die In-dividualität der Werke betonen. Die Druckvorlage ist unbedingt dem 1850er-Jahren zuzuordnen, da sie nach dem Tod des Komponisten im litur-gischen Kontext der Weihnachtsfeier der Pariser Weihnachtsfeier verwendet wurde. Die Druckvorlage ist in mehreren Besetzungen zu



8 Die Quelle weist z. T. Charakteristika einer ab-schriftlichen Stichvorlage auf (z. B. Bleistifteintragun-gen zu Seitenangaben). Diese Eintragungen sind aber nicht sehr umfänglich und wegen der zahlreichen Än-derungen von Saint-Saëns ist diese Quelle verhältnis-mäßig unübersichtlich. Denkbar ist, dass es – vor dem Druck – noch eine Abschrift dieser Quelle gegeben hat, die letztlich als Stichvorlage genutzt wurde. Insgesamt kann daher nicht abschließend entschieden werden, ob es sich bei ihr um die Stichvorlage handelt. Da sie in je-dem Fall aber im Zuge der Drucklegung entstand, wird sie hier und im Folgenden als „Druckvorlage“ bezeich-net.

9 So korrigierte Saint-Saëns beispielsweise in der Druck-vorlage im sechsten Satz (*Chœur*) im Sopran (T. 573) das *f'* mit brauner Tinte in *g'*, in der Reinschrift verblieb aber das (von dem ursprünglichen Manuskript falsch abgeschriebene) *f'*. Gleiches gilt für die Tenorstimme, in der im gleichen Satz in Takt 60 *d' c' h* mit Bleistift in *d' d' c'* korrigiert wurde.

Suiten oder Kantaten verarbeitet worden waren und eine lange Tradition hatten, zum Beispiel die *Messe de minuit pour Noël* von Marc-Antoine Char-pentier (1643–1704) oder die *Messe et suites de Noël* von François-Joseph Gossec (1734–1829). „Umso erstaunlicher ist es, daß Saint-Saëns in seinen Kir-chenkompositionen dieser Zeit bewußt von mu-siktheatralischen Effekten absieht und ganz und gar nicht dem Geschmack des Publikums entge-genkommt, der von der Oper [...] geprägt ist. [...] Bezüge zur französischen Kirchenmusiktradition stellt Saint-Saëns im Chorsatz durch die Anleh-nung an die sogenannten ‚Cantiques‘ und ‚Noëls‘ her, allgemein bekannten, auf gregorianischen Vor-bildern basierenden Melodien, die in der Messe normalerweise von der Gemeinde gesungen wurden.“¹⁰

Grundzüge der Oratorien in den Jahren zwischen 1830 und 1870 sah das Oratorium in Frankreich eine Renaissance: Vorbild waren die französischen Oratorien des 18. Jahrhunderts, für welche „die Vertonung eines biblischen Textes, meist in französischer, manchmal aber auch in lateinischer Sprache, basierend auf einer Geschichte aus der Bibel, charakteristisch war“¹¹. 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 musika-lischer Kunst ist, die die Franzosen nie angespro-chen hat‘, schrieb Saint-Saëns mehrere Werke die-ser Art, darunter *Le Déluge* (1875) und *The Promised Land* (1913).“¹² Noch vor dem *Oratorio de Noël* ar-beitete er 1848 an einem großen Oratorium *Les Israélites sur la montagne d'Oreb*, dessen 32 Manuskriptseiten heute in der Pariser Bibliothèque na-tionale aufbewahrt werden. Insgesamt stand man diesen neuen (französischen) Kompositionen in der Zeit eher skeptisch gegenüber. Und das, was

10 Hanssen, Frederik: „Oratorio de Noël. Weihnachts-oratorium. Opus 12“, in: Leopold, Silke/Scheideler, Ull-rich (Hgg.): *Oratorienführer*, Kassel (u. a.), 2000, S. 593–594.

11 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.

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

torium“ („petit oratorio de Noël“). Es ist vielleicht ein kleines Werk, aber mit großer Wirkung – vor allem, wenn man es ernsthaft aufführt.

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 érasmienne* zurückgeht.¹⁹ 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 Akzent-sprache. In Verbindung mit den Regeln der *liaison* bedeutet „[d]ie enge Verbindung der Wörter beim Singen [...] äußerstes Legato“²⁰ und vermittelt einen fließend-schwebenden Gesamteindruck, der entscheidend für die Wirkung der Musik ist und in den Chorpässagen durch chorisches Atmen erreicht wird.

Das *Oratorio Tra le sollecitudini* von 1903 (und in einigen bis zum 20. Jh. in der Aussprache lateinisch) ist weitgehend in Ver-einbarung mit der historisch orientierten Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts. Es war in der Ausgabe op. 48 von Gabriel Fauré und Michel Nectoux edierten Originalausgabe durch Philippe Herreweghe und La Chapelle Royale, die eine Grundsatzdiskussion anregte.²¹ Heute hat sich jedenfalls diese Aussprache wieder durchgesetzt, deren Grundregeln im

Anschluss an das Vorwort (siehe S. XIVf.) kurz skizziert seien.²³

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.²⁴

Hinweise zur Anlage des Klavierauszuges

Der vorliegende Klavierauszug folgt der Fassung von Gigout in weiten Teilen. Der musikalische Text des Klavierarrangements wurde hinsichtlich Dynamik, Spielanweisungen und Tempobezeichnungen falls notwendig an die wissenschaftliche kritische Neuausgabe der Partitur (BA 1998) angepasst. An manchen Stellen wurde der Klavierauszug modifiziert, um eine reibende Spielbarkeit zu ermöglichen; Wortmarkierungen wurden sparsam gesetzt und orthographische Fehler korrigiert. Einige Akkorde und Orchesterstimmen wurden ergänzt oder vervollständigt, um den Bruch von der Einstudierung mit Klavierauszug hin zur Aufführung mit Orchester so gering wie möglich zu halten und die Probenarbeit zu erleichtern. Die Pedalangaben Gigouts wurden gemäß der heute gebräuchlichen Notationsweise nicht übernommen. Die Gesangsstimmen entsprechen denen der Partiturausgabe.

Christina M. Stahl
Paris/Herne, Juli 2019

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

20 Ebd., S. 215.

21 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_sollecitudini.html, aufgerufen am 24. Juli 2018.

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

23 Eine ausführliche Darstellung findet sich bei Scherr, *Handbuch* (wie Anm. 19), S. 228–239. Vgl. auch Lacombe, Abbé Ayrald de: *Traité de la prononciation latine*, Lyon (Paris) 1851. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6208376b.textImage>

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

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 autograph of the première.² It was not until later that they were followed by another four movements.

The manuscript, which was written in a very short period of time, was an initial version comprising no more than six movements with Italian headings: *Preludio*, *Recitativo e Coro* (“Et pastores erant” / “Gloria in altissimis Deo”), *Aria* (“Expectans expectavi Dominum”), *Duetto* (“Benedictus, qui venit in nomine Domini”), *Quartetto* (“Alleluia”), and *Coro* (“Tollite hostias”). The title page of the manuscript, where the work is still called “Oratorium pro nocte Nativitatis Christi,” contains, alongside a sketch of the tympanum of Sainte-Marie-Madeleine (La Madeleine), a note regarding its first performance: “Chanté



version was thus performed on the first day of Christ's significant performance.⁴ Then as now, he was a choir organist. Toll (1811–1899) with sufficient space for Saint-Saëns reported on the 24 December 1916 to Abbé Gabriel Renoud (1876–1963): “I had marvelous soloists at my disposal, among whom were the Vicomtesse [Marie Clémence] de Grandval [1828–1907], to whom the work is dedicated, and an amateur choir recruited for the occasion; hence the fact that the solos are quite difficult and the choruses very simple.”⁵

Between 1858 and 1863 Saint-Saëns added another four movements to the piece: *Aria Coro* (“Domine, ego credidi” / “Qui in hunc mundum venisti”), *Coro* (“Quare fremuerunt gentes”), *Terzetto* (“Tecum principium”), and *Quintetto e Coro* (“Consurge, filia Sion”). The new movements are written on paper much like that of the original six. This strongly suggests that they originated only a short while later, although the ink on the sheets of the expanded version, apart from the generic title “Oratorium pro nocte Nativitatis Christi,” is conspicuously faint. The placement in the larger work is indicated by notes in blue pencil, with the “Tantum principium” (no. 7 of the final version) forming the final item in the manuscript. The paper shows fairly noticeable traces of use.

Nothing is known about why or when Saint-Saëns added these movements. In early January 1917 he wrote to Abbé Gabriel Renoud: “I had the oratorio sung three times; then, for a change, I wrote the Psalm ‘Coeli enarrant’ (pp. 42 in 1858). For several years it worked well but because I was finding it very tiring and quite costly to me (Abbé Dequerry didn't give me a single penny), I eventually gave it up.”⁷ In the years that followed (after the première), Saint-Saëns may conceivably have implemented some ideas that he was unable to realize in 1858 owing to shortage of time. 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” version was planned from the very outset in order to lend the work more signifi-

December 1916. *F-DI*, Fonds Saint-Saëns in Médiathèque Jean Renoir. 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. 6 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55009617m>; accessed on 20 July 2018.

7 Letter from Saint-Saëns to Abbé Gabriel Renoud, 2 January 1917. *F-DI*, Fonds Saint-Saëns in Médiathèque Jean Renoir. I am grateful to Fabien Guilloux for directing my attention to this letter. See French preface for original quotation.

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), pp. 1033f.

4 See also Frank Reinisch: *Das französische Oratorium von 1840 bis 1870*, *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 123 (Regensburg, 1982), p. 361.

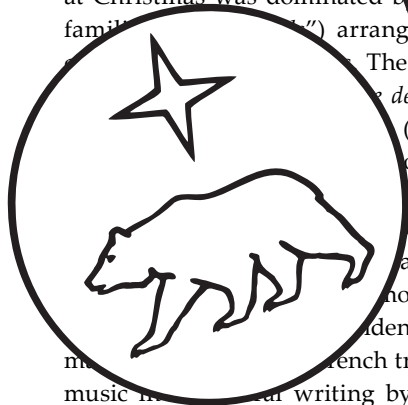
5 Letter from Saint-Saëns to Abbé Gabriel Renoud, 24

cance. However, it was only many years later that he systematically revised the original version.

There exists a (non-authorial) copy of the interpolated manuscripts described above. It bears the date 1888. Saint-Saëns entered far-reaching alterations into this copy, completely revising the handling of the words to correct the partly incorrect handling of the Latin prosody particularly in the second movement, and adding a part for double bass.

At the same time as this manuscript, which served as an engraver's copy for the first edition⁸, there also arose a fair copy of this version that bears the emblem of the composer's private library on its binding. After writing out the fair copy, Saint-Saëns continued to make changes in the engraver's copy.⁹ The dedication to Madame la Vicomtesse de Grandval only appeared in the print.

That said, the work did not necessarily match the taste of its day: in the 1850s Paris was under the sway of musical theatre, and church music at Christmas was dominated by compilations of familiar tunes ("Noël") arranged into suites or oratorios. The latter had a long tradition, going back to the *Oratorio de Noël* (1643–1704) by Louis-Joseph Gossec. It is surprising that in the middle of this period, a composer of such dramatic effects and who had already written an oratorio for the Opéra, should have written a Christmas oratorio. He was not alone in this French tradition of church music in the nineteenth century, but his writing by drawing on so-



8 The source has several features characteristic of a handwritten engraver's copy, such as penciled entries regarding page numbers. However, these entries are not particularly extensive, and Saint-Saëns's many alterations makes this source relatively cluttered. It is conceivable that there was a copy of this source prior to publication that ultimately served as the engraver's copy. Consequently, it is not necessarily the case that it served as a production master for the engraving. However, since it unquestionably originated in connection with the printed publication, we refer to it here and below as "engraver's copy."

9 For example Saint-Saëns, using brown ink, corrected the *f*' (wrongly copied from the original manuscript) in m. 57, beat 3 of the soprano in movt. 6 (*Chœur*) to *g*' but let it stand in the fair copy. The same applies to the tenor part, where *d' c' b* is corrected in pencil to *d' d' c'* in m. 60 of the same movement.

called *cantiques* and *noëls*, i.e. familiar tunes based on Gregorian models and normally sung by the congregation at Mass."¹⁰

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 Latin, based on a story from the Bible."¹¹ 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 usually stories from the Old and New Testaments that were worked into oratorios. "While the oratorio is a form of musical art which has never appealed to the French," Saint-Saëns wrote several works of this type, including *Le Déluge* (1875) and *The Promised Land* (1913).¹² In 1848, even before the *Oratorio de Noël*, he worked on a large oratorio entitled *Les Israélites sur la montagne Oreb*, of which thirty-two pages of manuscript are preserved today in the Bibliothèque nationale in Paris. All in all, the oratorio (French) compositions tended to be viewed skeptically at the time, and what Saint-Saëns presented in 1854 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 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

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

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

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

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.

achievable in choral passages through staggered breathing.

The Gallican pronunciation of Latin texts was standard until Pius X's *motu proprio Tra le sollecitudini*, issued on 22 November 1903, and was even used in some Parisian congregations as late as the Second World War.²¹ Thereafter it largely fell into oblivion and was only revived in the wake of historically informed performance practice. Decisive for works of 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.²² 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. XIVf.).²³

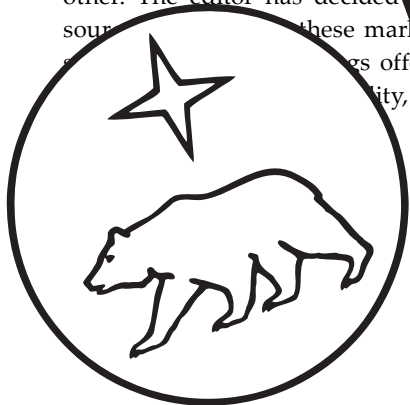
Quite apart from these rules of pronunciation, another aspect is of importance to the impact of this music: the rendering of dynamic marks. Saint-Saëns frequently employed the signs $\lessgtr$ and $\gtrless$ as well as *cresc.* and *dim.* to signify each other. The editor has decided to adhere to the sources for these marks, for which the sources offer conflicting testimony, harp and to

designate short, abrupt increases or decreases in volume, whereas *cresc.* and *dim.* refer to long, moderate increases or decreases in intensity.²⁴

Notes on the Layout of the Vocal Score

The present vocal score follows the Gigout version for large stretches at a time. With regard to dynamics, expression marks, and tempo indications, the musical text of the piano reduction has been adjusted without comment to agree with the new scholarly edition of the full score (BA 11304). In some passages the piano part has been modified to make it easier to play: cautionary accidentals have been sparingly added and obvious errors corrected. Several chords and orchestral parts have been supplied or completed so as to make the transition from piano rehearsal to orchestral performance as smooth as possible, and to facilitate its use in rehearsal. In accordance with today's standard notational practice, Gigout's pedaling marks have been omitted. The vocal parts correspond to those of the edition of the full score.

Christine J. Sabat
Paris and London, July 2019
(translated by J. Bradara Robinson)



21 In 1903 Pius X decreed that "[t]he language proper to the Roman Church is Latin. Hence it is forbidden to sing anything whatever in the vernacular in solemn liturgical functions much more to sing in the vernacular the variable or common parts of the Mass and Office."

See <http://liturgyoffice.org.uk/Resources/Music/PiusX-Tra-le-sollecitudini.pdf>; accessed on 29 December 2019.

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

23 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>

24 See 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.

PRÉFACE¹

Le manuscrit, qui a été écrit dans un laps de temps très court, était une première version ne comportant que six mouvements titrés à l'italienne : *Preludio*, *Recitativo e Coro* (« Et pastores erant » / « Gloria in altissimis Deo »), *Aria* (« Expectans expectavi Dominum »), *Duetto* (« Benedictus, qui venit in nomine Domini »), *Quartetto* (« Alleluia ») et *Coro* (« Tollite hostias »). La page de titre du manuscrit, où l'ouvrage porte encore le titre *Oratorium pro nocte Nativitatis Christi*, contient, à côté d'une esquisse du tympan de la Madeleine (Sainte Madeleine), une note concernant la

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 et suiv.
4 Voir également Frank Reinisch, *Das französische Ora-
torium von 1840 bis 1870*, Kölner Beiträge zur Musikfor-
schung 123 (Regensburg, 1982), p. 361.
5 Lettre de Saint-Saëns à l'abbé Gabriel Renoud, 24

On suppose pourquoi et quand Saint-Saëns a composé ces mouvements. Au début de sa vie (en 1857), il écrivait à l'abbé Gabriel Deguerry : « Pour j'ai chanté l'oratoire ; puis, pour charger, j'ai écrit le Psaume « C'est li Beauxant » [op. 2] en 1865]. Cela a marché pendant quelques années ; mais comme cela me faisait beaucoup, me coûtait très-cher et que l'abbé Deguerry ne me donnait pas un sou [sic!], j'ai fini par abandonner la partie. » On peut supposer qu'au cours des années suivantes (après la première), Saint-Saëns aurait mis en forme quelques-unes des idées que, pris par le temps, il n'avait pu concrétiser en 1858. Il se peut aussi que les mouvements aient été écrits pour les trois exécutions suivantes (histoire d'offrir au moins une nouveauté à chaque occasion), à la suggestion éventuelle d'amis, de collègues, ou de chanteurs qui lui étaient proches. Peut-être la version

X

« complète » était-elle prévue dès le départ afin de donner une plus grande portée à l'ouvrage. Toutefois, ce n'est que bien des années plus tard qu'il a révisé systématiquement la version originale.

Il existe une copie (non autographe) des manuscrits interpolés décrits ci-dessus. Dans ce manuscrit, Saint-Saëns a introduit des modifications de vaste portée, en révisant complètement le traitement du texte afin de corriger le traitement partiellement incorrect de la prosodie latine, particulièrement dans le deuxième mouvement, et en ajoutant une partie de contrebas.

En même temps que ce manuscrit, qui a servi au graveur pour l'édition originale⁸, on a également retrouvé une copie mise au net de cette version avec l'emblème de la bibliothèque personnelle du compositeur sur sa reliure. Après avoir copié cette mise au net, Saint-Saëns a continué à introduire des changements sur la copie pour le graveur⁹. La dédicace à Madame la Vicomtesse de Gramont n'est apparue que dans la version imprimée.

Cela étant dit, l'œuvre ne dépendait pas nécessairement au goût du jour. Le Paris des années 1830 était marqué par le théâtre musical, et l'on entendait à Noël de nombreuses « opéras populaires (chœurs) » montés pour des fêtes de Noël. Saint-Saëns a écrit une longue histoire, *Le Noël de minuit pour Noël* (1843-1844) ou les *Chœurs de Noël* de Joseph-Gabriel Meixner, chantant plus sur le thème de la musique d'église de la

période, ait pris soin d'éviter les effets lyrico-dramatiques et délibérément refusé de se plier au goût du public, qui n'avait d'oreilles que pour l'opéra [...]. Ses références en fait de musique chorale sont à la tradition française de la musique sacrée, quand il s'inspire de cantiques et de Noël, c'est-à-dire d'airs familiers tirés de modèles grégoriens et normalement chantés par les fidèles au cours de la messe¹⁰. »

Entre 1830 et 1870 l'oratorio a connu en France une renaissance fondamentale. Le modèle était l'oratorio français du dix-huitième siècle, qui « renvoyait typiquement à la mise en musique d'un texte dramatique, le plus souvent en français mais parfois en latin, tiré d'un récit biblique¹¹ ». Les œuvres ne duraient généralement qu'une trentaine de minutes et étaient exécutées aux Concerts spirituels de la Société des Concerts du Conservatoire. Entre 1830 et 1850 c'étaient ordinairement des histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament qui étaient adaptées en oratorios. « Si l'oratorio « est une forme de l'art musical qui n'a jamais été goûtée par les Français », Saint-Saëns écrit dans l'un de ses ouvrages de ce type, dont *Le Noël* (1875) et *The Promised Land* (1913)¹² », en 1848 avait même l'*Oratorio de Noël* avait mis en chantier un vaste oratorio intitulé *Les Israélites sur la montagne d'Oreb*, dont treize des 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

8 La source 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 qu'il 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 ».

9 Par exemple, Saint-Saëns a corrigé à l'encre brune le *fa'* (recopié par erreur de manuscrit original) à la mes. 57, troisième temps, du soprano au mouv. 6 (*Chœur*), en *sol'* mais l'a laissé tel quel dans la copie mise au net. 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.

10 Frederik Hanssen, « Oratorio de Noël. Weihnachts-oratorium. Opus 12 », dans Silke Leopold et Ullrich Scheideler, éd., *Oratorienführer* (Kassel, 2000), p. 593/594. On trouvera l'original de la citation dans la préface en langue allemande.

11 Howard E. Smither, *A History of the Oratorio 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries* (Chapel Hill et Londres, 2000), p. 507. On trouvera l'original de la citation dans la préface en langue anglaise.

12 David W. Music, « Camille Saint-Saëns's Christmas Oratorio: Description, Accessibility, Comparison », *Choral Journal* 39, n° 5 (décembre 1998), p. 49. On trouvera l'original de la citation dans la préface en langue anglaise.

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.

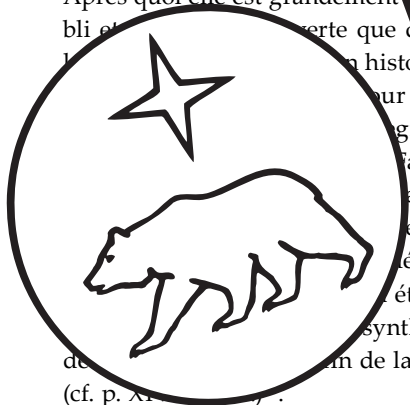


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

la musique sacrée en latin produite en France entre environ 1550 et 1905, n'est possible que si l'on utilise la prononciation spécifiquement française (dite gallicane). Cette prononciation, qui remonte à la réforme dite *érasmienn*¹⁹, suit les règles de la prosodie française, laquelle est indépendante de l'accent tonique et repose sur la quantité, c'est-à-dire la distinction entre syllabes ou voyelles longues et brèves. Elle diffère de ce point de vue de la diction accentuée de l'allemand, de l'anglais et du latin moderne. Combiné avec les règles de liaison, « le lien étroit entre les mots quand on chante implique un maximum de legato²⁰ » et se traduit en une sonorité ductile et fluente qui est cruciale pour l'effet musical et que l'on peut atteindre dans les passages choraux en répartissant les temps de respiration.

La prononciation gallicane des textes latins était de rigueur jusqu'au motu proprio *Tra le sollicitudini* de Pie X, publié le 22 novembre 1903, et elle est même restée en usage dans certaines paroisses parisiennes jusqu'à la Seconde Guerre mondiale²¹. Après quoi elle est grandement tombée dans l'oubli et il est sûr que dans la foulée de la révolution historique du 20^e siècle, pour les ouvrages du 19^e siècle, le regretté *Handbuch* de 1903 a été enregistré en 1988 par Philippe Bärenreiter, basé sur l'édition de la version originale de 1903. L'édité aujourd'hui est une synthèse de ses règles de prononciation (cf. p. XI).



Indépendamment de ces règles de prononciation, un autre aspect non sans importance pour l'impact de cette musique est la façon dont on rend les indications de dynamique. Saint-Saëns utilise fréquemment les symboles $\rhd$ et $\lhd$ mais aussi *cresc.* ou *dim.* dans le même contexte. L'éditrice a décidé de rester fidèle aux sources et de conserver telles quelles ces indications, au sujet desquelles les textes de référence historiques conventionnels offrent des interprétations contradictoires. En toute probabilité, les symboles tendent à désigner des augmentations ou diminutions de volume brèves, abruptes, tandis que *cresc.* et *dim.* renvoient à de longues et progressives augmentations ou diminution d'intensité²².

Notes sur la présentation typographique de la partition chant et piano

La présente partition chant et piano suit la version de 1903 et pendant de longues séquences. Pour ce qui a trait aux indications de dynamique, aux indications expressives et aux indications de tempo, le texte musical de la réduction pour piano a été ajusté soigneusement en conformité avec la nouvelle édition critique de la partition d'orchestre (BA 11304). Dans certains passages la partie piano a été modifiée pour la rendre plus facile à jouer. Les abréviations de rappel ont parfois été ajoutées et des erreurs évidentes corrigées. Certains accords et des parties instrumentales ont été ajoutés ou complétés afin de rendre la transition entre répétition avec piano et exécution avec orchestre aussi fluide que possible, et pour faciliter l'utilisation de la réduction lors des répétitions. En conformité avec la pratique actuelle standard en manière de notation, les indications de pédale de Gigout ont été omises. Les parties vocales sont conformes à celles de l'édition en partition complète.

Christina M. Stahl

Paris et Herne, juillet 2019

(traduit par Vincent Giroud)

19 Voir, entre autres, Vera U. G. Scherr, *Handbuch der lateinischen Aussprache* (Kassel, 2010), p. 215–239, esp. p. 221.

20 *Ibid.*, p. 215. On trouvera l'original de la citation dans la préface en langue allemande.

21 En 1903 Pius X décrétait que « la langue propre de l'église romaine est la langue latine. Il est donc interdit de chanter quoi que ce soit en langue vulgaire pendant les fonctions solennelles de la liturgie ; et, plus encore, de chanter en langue vulgaire les parties variantes ou communes de la messe et de l'office. » Voir <http://www.introibo.fr/tra-le-sollicitudini-1903>, consulté le 23 janvier 2020.

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

23 On trouvera un traitement exhaustif de la question dans Scherr, *Handbuch* (cf. note 19), p. 228–239. Voir également Abbé Ayrald de Lacombe, *Traité de la pronon-*

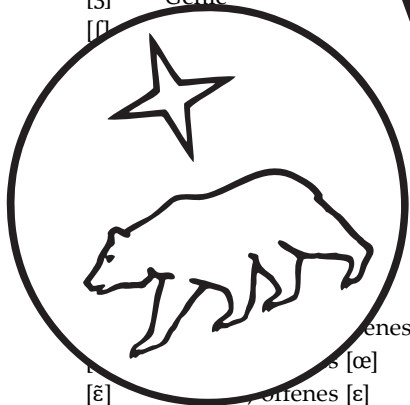
ciation latine (Lyon [Paris], 1851). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6208376b.texteImage>

24 Voir Quicherat, Louis-Marie: *Traité élémentaire de Musique* (Paris, 1833), p. 89 (ou p. 90 et suiv. dans le tirage de 1853).

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	pré
[ɛ]	Mensch	pet	procès
[o]	Produkt	lot	peau
[ɔ]	Gott	story	or
[u]	Mut	you	trou
[y]	Büro	speak "e" with lips rounded, as in [ɔ]	mur
[i]	Jahr	yes	travail
[ʒ]	Genie	treasure	jouet
[ʃ]		fish	char
		though	châde
		way	mi
		like a simultaneous "u" and "e"	huit
		canon	agneau
Nasale / Nasals / Nasales:			
	nasally, closed [ɑ]		plan
	nasally, open [œ]		brun
	nasally, open [ɛ]		pîn
	nasally, closed [ɔ]		pont



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

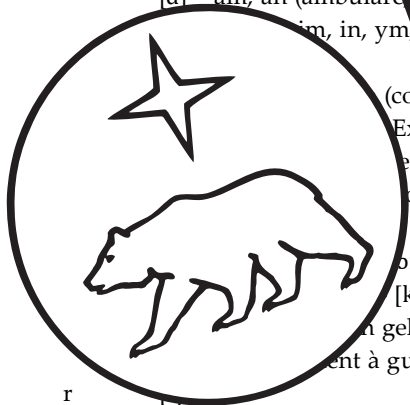
Regeln zur Anwendung / Rules of application / Règles d'application

Vokale / Vowels / Voyelles

a	[a] / [ɑ]		[ɔ̃] = umbra [ɔ̃bra], mundus [mɔ̃dys]
e	[e] / [ɛ]		[œ̃] = nunc [nœ̃k]
i	[i]	y	[i]
o	[o] / [ɔ]	æ / œ	[e]
u	(außer bei / except for / sauf qu, gu, su:)	au	[o]
	[y] = dominus [dɔ̃minys]	eu	[ø]
	[ɔ] = dominum [dɔ̃minɔ̃m]	ui	[wi]

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 vor einem Nasalen gefolgt (= Nasale): / after a vowel and not followed by m or n (= nasals): / après une voyelle et non suivie de m ou n (= nasales): [ā] = am, an (ambulare, cantare) im, in, ym, yn (semper, tendere, in, ei, injustus, cymba, lynx) (comparare, monstrum, umbra, mundus) Exemple: m, n, ae = [mōd] otherwise [m] and [n] / dans tous les autres cas [m] et [n] before a vowel: / avant une voyelle:) (om) [kui] / equus [ekʏys] en gelten für gu und su. / The same rules apply to gu and su. / Les mêmes s'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]



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 tær.ra
kqi.a kō.so.la.tys est dō.mi.nys pō.py.lōm sy.ōm
et pō.pē.rōm sy.o.rōm 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 lampas accendatur. Alleluia!

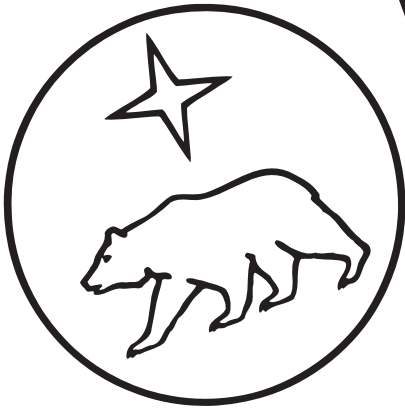
kō.syr.ze fi.li.a si.ōn al.le.ly.a

lo.da in nōk.te in prē.si.pi.o vi.ži.li.a.rōm al.le.ly.a
e.gre.di.a.tyr yt splā.dōr zy.stys si.ōn
et sa.lva.tōr e.zys yt lā.pas ak.sā.da.tyr al.le.ly.a

N° 10 Chœur

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

tōl.li.te ɔ.sti.as et a.dō.ra.te dō.mi.nōm
in a.tri.o sā.kto e.zys
le.tā.tyr se.li et eg.zyl.ta tær.ra a.spe dō.mi.ni
kō.ni.am ve.nit al.le.ly.a



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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 Kind in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegen.

Und alsbald war da bei dem Engel die 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, ja, ich glaube,
dass du bist Christus, der Sohn Gottes,
der in die Welt gekommen ist.

Nr. 5 Duett (Psalm 118,26–28)

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

2,8–14)

shepherds
cover their

came upon them,
and they were sore afraid.
Behold, I bring you good tidings of great joy,
which shall come 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 a 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 towards men!

No. 3 Arie (Psalm 40,1)

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

No. 4 Arie und Chor (John 11,27)

Yea, Lord: I believe
that thou art the Christ, the Son of God,
which should come into the world.

No. 5 Duet (Psalm 118,26–28)

Blessed be he that cometh in the name of the Lord!
God is the Lord, which hath shined us light.
Thou art my God, and I will praise thee:
thou art my God, I will exalt thee.

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 emmailloté et couché dans une crèche.

Et soudain il se joignit à l'ange une multitude de l'armée céleste, louant Dieu et disant:

Gloire à Dieu dans les lieux très hauts, Et paix sur la terre parmi les hommes qu'il agréé !

N° 3 Air (Psaume 40,2)

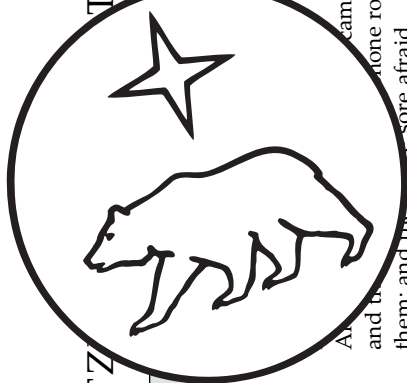
J'ai mis en l'Éternel mon espérance ;
Et il s'est incliné vers moi.

N° 4 Air et Chœur (Jean 11,27)

O Seigneur, je crois
qu'il est le Christ, le Fils de Dieu,
qui devait 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 il nous éclaire.
Tu es mon Dieu, et je te louerai ;
Mon Dieu ! je t'exalterai.



Bärenreiter
Sample page

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)

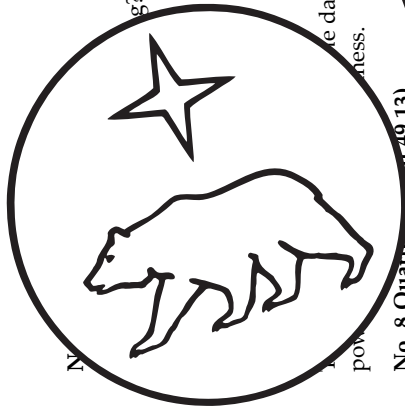
Halleluja!
Jauchzet, ihr Himmel, freue dich, Erde,
denn der Herr hat sein Volk getröstet
und erbarmt sich seiner Elenden.

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!



N° 6 Chœur (Psaume 2,1)

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 !
Car les cieux se réjouissent, et que la terre soit dans
l'allégresse ; devant l'Éternel !
Et son salut 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.

16



16

19



19

22



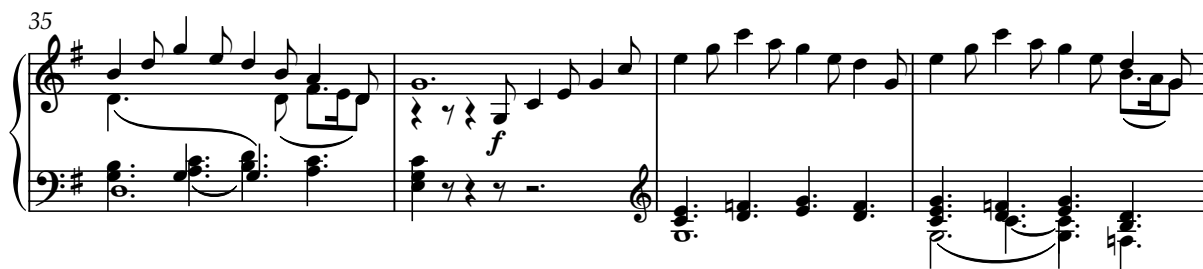
22

27



27

35



35

39



39



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

N° 2 Reiter et Chœur

Et pas - to-res e-rant in re-gi-o-ne e - a-dem vi - gi - lan - tes

et cus-to-di - en - tes vi - gi - li-as noc - tis su-per gre-gem su - um.

13 Alto solo
[p]

Et — ec - ce an - ge-lus Do-mi-ni ste-tit jux - ta il - los et cla-ri-tas

20 De - i cir-cum-ful - sit il - los et ti - e - runt

26 no. Ténor solo

di - xit il - lis an - ge-lus:

Andante (a tempo)

32 Soprano solo
[p]

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

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

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

70

Baryton solo

[p]

Et su - bi-to fac - ta est un - ge - lo mul-ti-

o mi - li - ti - æ cœ - les - - tis, lau -

77

-den - ti - um De - - um et di - cen - ti - um:

segue

Chœur

Allegro

81 *f*

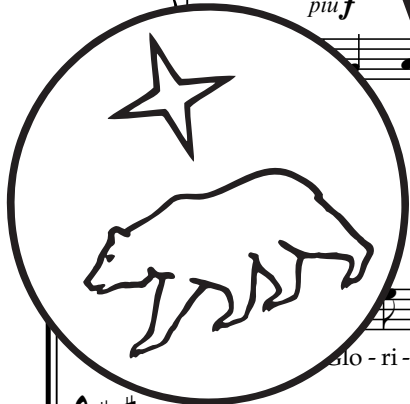
Sopranos
Glo - ri - a in al-tis-si-mis De - o!

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

Ténors
f
Glo - ri - a in al-tis - si-mis

Basses
f
Glo - ri - a in al-tis - si-mis

Allegro

più f

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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

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

De - o! et in ter - ra

De - o! et in ter - ra

et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo -

et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo -

pax

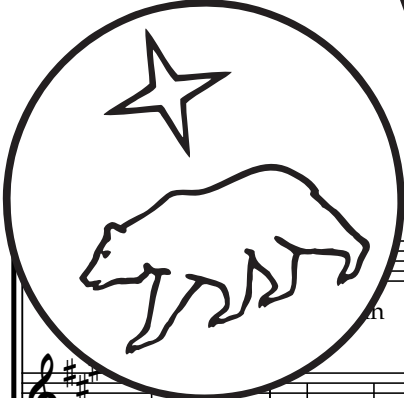
pax ho - mi - ni - bus bo - -

an - ta - - tis! Glo - ri - a in al - tis - si - mis

- næ vo - lun - ta - - tis! Glo - ri - a

Glo - ri - a in al - tis - si - mis De - -

- næ vo - lun - ta - - tis!



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.

117

pax, ————— pax ————— ho - mi - ni - bus bo - næ

pax ho - - mi - ni - bus, ho - mi - ni - bus ————— bo - næ

et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus ————— bo - - næ

et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo næ

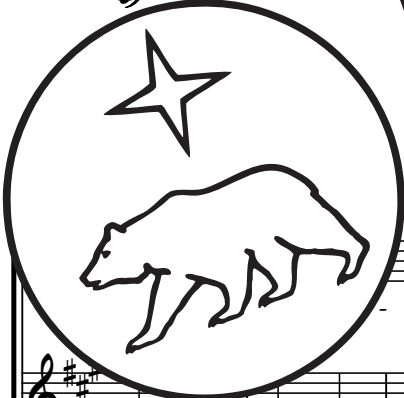
ta - - - tis!

vo - - lun - ta - - - tis!

vo - - lun - ta - - - tis!

vo - - lun - ta - - - tis!

p



N° 3 Air

Andante espressivo

Piano introduction in A major, 3/4 time. The music is marked *p* (piano) and *pp* (pianissimo). It features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

9 Mezzo-Soprano solo
[*p*] *dolce*

Vocal and piano accompaniment for measures 9-16. The vocal line is in Mezzo-Soprano solo, marked [*p*] *dolce*. The piano accompaniment is marked *pp dolce*. The lyrics are: Ex - pec - tans, ex - pec - tans ex - pec - ta - vi Do - mi - num.

17

Vocal and piano accompaniment for measures 17-31. The vocal line continues with the lyrics: Ex - pec - tans, ex - pec - tans ex - pec - ta - vi Do - mi - num. The piano accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking. A large watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid on the page. A circular logo featuring a bear and a star is also present.

32

Vocal and piano accompaniment for measures 32-35. The vocal line continues with the lyrics: - num, ex - pec - ta - vi, ex - . The piano accompaniment continues with a steady accompaniment.

37

- pec - ta - vi Do - - mi - num.

pp

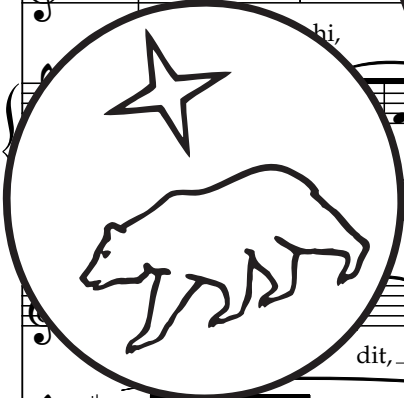
44

dolce Et in - ten -

51

hi, et in - ten - dit mi - hi, *(cresc.)*

dit, et in - ten - dit, et



63

in - ten - dit, et in - ten - dit mi - hi.

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.

19

qui - a tu es — Chri - stus, — Fi - li - us De - i vi - -

24

- vi. Sopranos I *[p] dolce* Do - mi-ne,

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

Sopranos II *f* Qui in hunc mun - dum ve - ni - - sti.

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

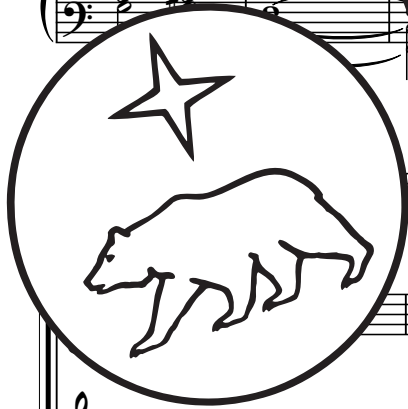
p hunc mun - dum ve - ni - - sti.

f *p*

31

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

stus!
[p]
stus!
die p pp
vi - vi p



54 *dolce*

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

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

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

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

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

pp

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

erato

p



4 Soprano solo

(*p*)

Be - ne-dic - tus, be - ne-dic - tus, be - ne - dic - - tus, qui ve -

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

De - us Do - mi - nus,

et il - lu - xit no

p Do

27

mi - nus il - lu - xit no

bis,

bis, Do mi - nus il - lu - xit

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

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

34

et il - lu - xit, et il - lu - xit no - bis, et il - lu - xit

Do - mi - nus, et il - lu - xit, et il - lu - xit no - bis, et il - lu - xit

sotto voce

no - bis. De - us me - us es tu et con-fi - te - bor -

no - bis.

pp tenuto

sotto voce

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

De - us me - us es tu et con-fi - te - bor ti -

De - us me - us es tu et con-fi - te - bor ti -



cresc.

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

cresc.

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

60

più cresc.

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

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

64

te, et ex - al - ta-bo et ex - al - ta - bo, et ex-al-

bo, et ex-al - ta-bo, et ex-al - ta-bo et ex-al-

68

-ta - - bo te.

-ta - bo te.

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.

7

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

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

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

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

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- tes?

- tes? Qua - - re

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



Qua - - re fre-mu-e - runt

Qua - - re

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

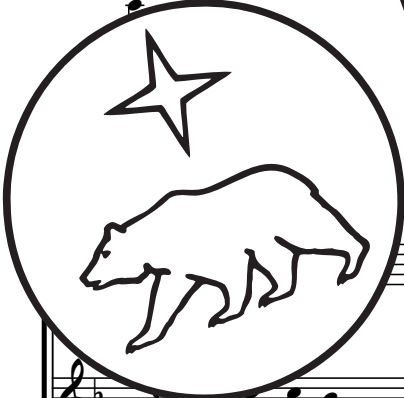
gen - - tes, fre-mu-e - runt gen - - tes?

Qua - - re fre - mu-e - runt

fre-mu-e - runt gen - - tes, fre - mu-e - runt

fre - mu-e - runt gen - - tes, fre - mu-e - runt

Qua - - re fre - mu-e - runt



BA 11304-90

19

gen - - - - - tes?

gen - - - - - tes?

gen - - - - - tes?

gen - - - - - tes?

ff



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Et po - pu - li

Et po - pu - li me-di - ta - - ti sunt

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

Et po - pu - li me-di - ta - - ti

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.

31

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

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

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

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

34

- ni-a? Qua - re? Qua - re? *pp*

- a? Qua - re? Qua - re? *pp*

ni-a? Qua - re? Qua - re? *pp*

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

40

Più lento

sempre pp

p sempre

Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Fi - li - o, glo - ri - a

p

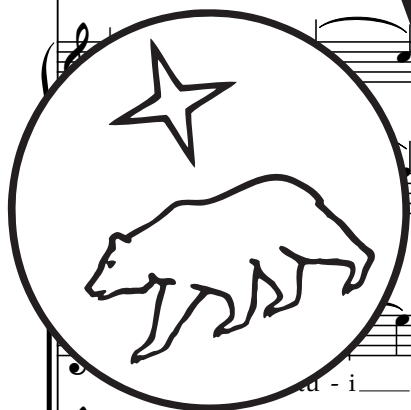
Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Fi - li - o, glo - ri - a

p

Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Fi - li - o, glo - ri - a

Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Fi - li - o, glo - ri - a

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Spi - ri - tu - i Sanc - to! Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

Spi - ri - tu - i Sanc - to! Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

Spi - ri - tu - i Sanc - to! Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

Spi - ri - tu - i Sanc - to! Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

69

et nunc, et nunc, et nunc et sem - per et in _____ sæ -

et nunc, et nunc et sem - per et in sæ - cu -

et nunc, et nunc et sem - per et in sæ - cu -

et nunc, et nunc et sem - per et in sæ - cu -

et nunc, et nunc et sem - per et in sæ - cu -



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

cu - lo - rum. A - - - men, a - men. *pp*

- la _____ sæ - cu - lo - rum. A - - - men, a - men. *pp*

- la _____ sæ - cu - lo - - - rum. *p*

- la _____ sæ - cu - lo - - - rum. *p*

- la _____ sæ - cu - lo - - - rum. *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.

7 *cresc.*

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

9 *p* Soprano solo

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

-æ.

11 *cresc.*

in di - e vir - tu - tis tu -

13

-æ.

Baryton solo *p*

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

15

cresc.

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

Soprano solo

17

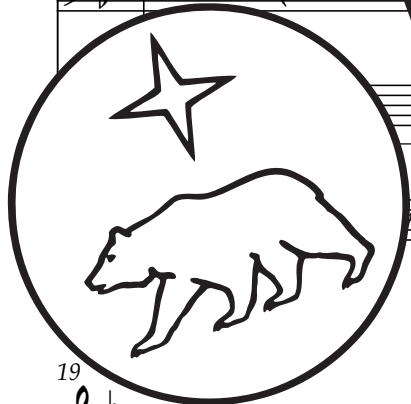
p

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

p

Ténor solo

Te - - - - - cum prin -



19

p

te - - - - -

- ci - pi-um,

p

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

21

dim.

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

dim.

te - cum prin - ci - - - pi - um in

dim.

- cum prin - ci - - - pi - um

23

p sotto voce

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

p sotto voce

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

do - bus sanc - to - - - rum,

25

in splen - do - - ri - - bus sanc -

in splen - do - - ri - - bus sanc -

in splen - do - - ri - - bus sanc -

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

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

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

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

32

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

dolce

36

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

36

Soprano solo

38

dolce

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

40

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



-ci - pi-um in di - e vi - tu tis tu - -

42

-æ,

-æ,

Baryton solo

mf

In splen - - - do - - - ri - bus sanc -

44

p *cresc.*

mf in splen - do - ri - bus

cresc.

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

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

46

f

sanc - to

-to

rum,

48

dim.

-rum, sanc

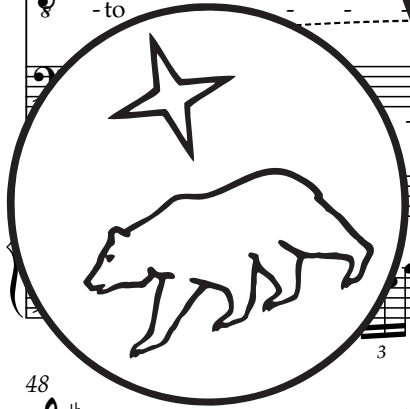
dim.

rum,

dim.

sanc - to rum,

dim.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

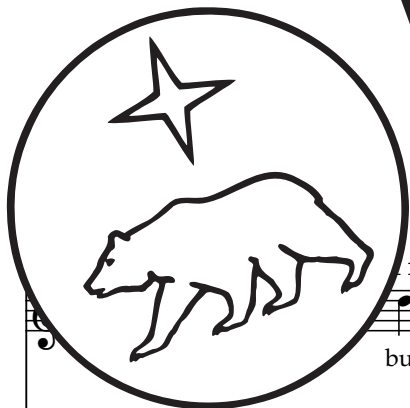
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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.

[illegible]

bus sanc - - to - - - - -

do - - ri - bus sanc - - to - - - - -

rum, in splen - - do - - - - - ri -

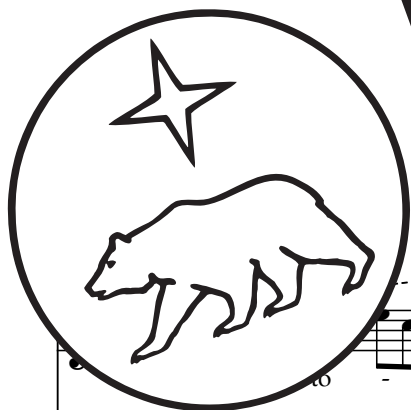
do - - ri - bus sanc - - to - - - - -

rum, in splen-do - ri -

rum, in splen-do - ri -

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

pp



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

rum.

-bus sanc - to - - - rum.

-bus sanc - to - - - rum.

pp

N° 8 Quatuor

Andantino

Alto solo

(*f*)

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

mf *p* *mf*

6

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

p *mf* *p* *mf*

t Do-mi-nus po-pu-lum su - um et



15

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

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.

qui - a con - so - la - tus est Do-mi - nus po-pu - lum_ su -

qui - a con - so - la - tus, la - tus est Do-mi - nus po-pu - lum_ su -

ter - ra,

qui - a con - so - la - tus est Do-mi - nus po-pu - lum_ su -

et_ pou - pe - rum, et pau - - pe -

-um et_ pau - - - pe - rum, *dolce*

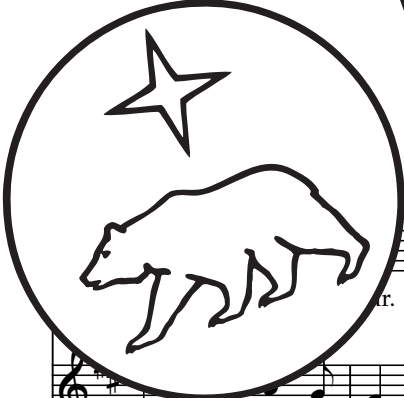
po-pu - lum_ su - um et_ pau - - - pe - rum, et

-um et_ pau - - - pe - rum, et



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- rum _____ su - o - rum, et pau - pe - rum su - o - rum
 _____ et pau - - - pe - - rum _____ su - o - rum
 _____ et pau - - - pe - - rum _____ su - o - rum
 pau - - - pe - rum su - - o - - - rum mi-se -
 Al-le - lu - ia,
 mi - se-re - bi - tur. Al-le - lu - ia,
 mi-se-re - bi - tur. Al-le - lu - ia, al-le - lu -
 -re - bi - tur. Al-le - lu - ia,
 mf p



47

al - le - lu - ia! *pp* Al - le - lu -

al - le - lu - ia! *pp* Al - le - lu -

- ia! Qui - a con - so - la - tus est Do - mi - nus

al - le - lu - ia!

51

poco a poco rall. e dim.

- ia, al - le - lu - ia!

et pau - se - rum su - o - -

poco a poco rall. e dim.

56

Adagio

- rum et pau - pe - rum su - o - - rum mi - se - re - bi - tur.

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.

19 Ténor solo

f

Con - sur - ge, fi - li-a

p

22 Soprano solo

f

Mezzo-Soprano solo

f

Con - sur - ge, fi - li-a Si - on, —

Alto solo

f

Con - sur - ge, fi - li-a

Ténor solo

f

Con - sur - ge, fi - li-a Si - on, —

Si - on, —

Baryton solo

f

con -

on -



con - sur - ge, fi - li-a

con - sur - ge, fi - li-a

con - sur - ge, fi - li-a

-sur - ge, fi - li-a Si - on! —

-sur - ge, fi - li-a Si - on! —

Si - on! _____

Si - on! _____

Si - on! _____

Sopranos *f* *mf*

Altos *f* *mf*

Ténors *f* *mf*

Basses *f* *mf*

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

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

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

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

f *mf*

dolce

Lau - - - da in

-ia! _____

-ia! _____

-ia! _____

-ia! _____

mf *p*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

35

Soprano solo

dolce

Mezzo-Soprano solo

dolce

Alto solo

dolce

Ténor solo

Baryton solo

dolce

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

36



pi - o vi - gi - li - a - - - -

ci - pi - o vi - gi - li - a - - - -

in prin - ci - pi - o vi - gi - li - a - - - -

in prin - ci - pi - o vi - gi - li - a - - - -

in prin - ci - pi - o vi - gi - li - a - - - -

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.

44

mf

-lu - ia, al-le - lu - - - ia! ____

mf

-lu - ia, al-le - lu - - - ia! ____

mf

-lu - ia, al-le - lu - - - ia! ____

mf

-lu - ia, al-le - lu - - - ia! ____

dim.

p



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

48

A, ____

Mezzo-Soprano solo

(p)

A, ____

Alto solo

p

A, ____

p

Soprano solo

51



Mezzo-Soprano solo



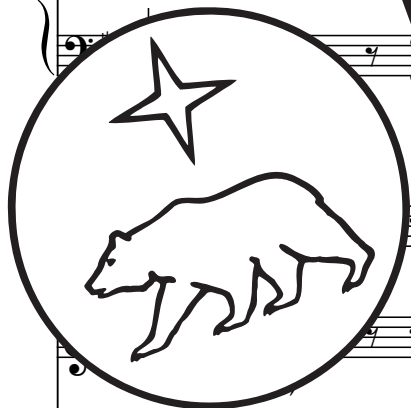
Alto solo



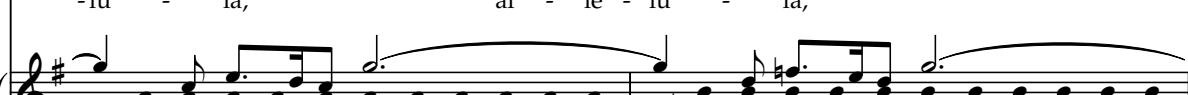
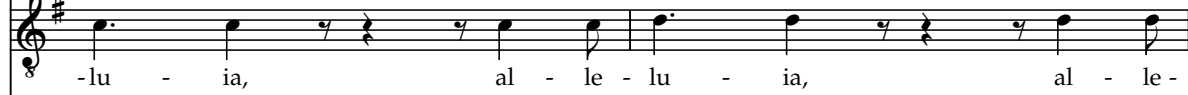
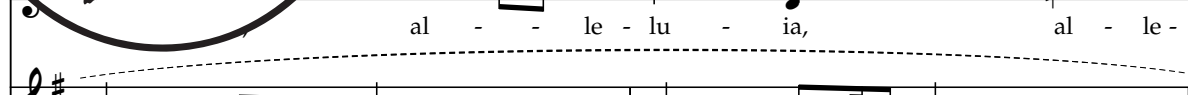
Ténor solo



Baryton solo



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



al - le - lu - ia, _____

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

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

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

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

pp

al - le - lu - ia, _____

A, _____

(*p*)

Al - - - - - le - lu - ia, _____

(*p*)

Al - le - lu - ia, _____

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.

70

splen-dor jus-tus Si - on, et sal-va-tor e - jus ut lam-pas ac-cen -

splen-dor jus-tus Si - on, et sal-va-tor e - jus ut lam-pas ac-cen -

cresc.

75

Sopranos *f* Al-le - lu - ia!

Altos *f* Al-le - lu - ia!

Ténors *f* Al-le - lu - ia!

dim.

79

pp

84

pp

N° 10 Chœur

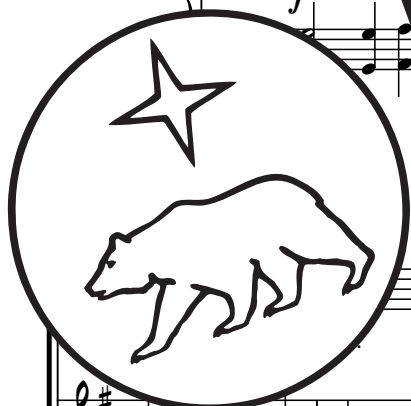
Maestoso

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

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

f Læ - ten - tur cœ - li et ex - ul - tet ter - ra

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

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

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

mf

13

1. 2.

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

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

quo-ni - am ve - nit, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia! - ia, al - le - lu -

quo-ni - am ve - nit, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia!

1. 2.

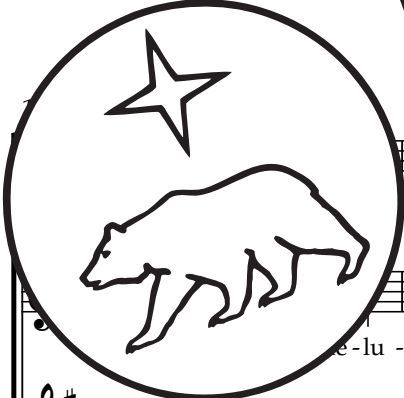
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

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

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

*)

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



*) Vgl. *Hinweise zur Aufführungspraxis*: Das „äußerste Legato“ kann am besten durch chorisches Atmen erreicht werden. / See *Notes on Performance Practice*: The “maximum legato” can be achieved most effectively through staggered breathing. / Voir *Notes sur la tradition d'interprétation* : La manière la plus efficace d'obtenir le « maximum de legato » est en demandant aux choristes de reprendre leur souffle à tour de rôle.

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.