

Edition Eulenburg
No. 1096

FAURÉ

REQUIEM
Op. 48



Eulenburg

GABRIEL FAURÉ

REQUIEM

for 2 Solo Voices, Chorus and Orchestra
für 2 Solostimmen, Chor und Orchester
Op. 48

Edited by / Herausgegeben von
Roger Fiske and Paul Inwood



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	VII
Préface	XI
Textual Notes	XV
I. Introït et Kyrie	1
II. Offertoire	20
III. Sanctus	37
IV. Pie Jesu	52
V. Agnus Dei	60
VI. Libera Me	81
VII. In Paradisum	104

© 2011 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

Fauré seems to have begun his Requiem in memory of his father who had died in 1885, but he wrote much of it very quickly immediately after the death of his mother on 31 December 1887. The MS of the *Agnus Dei* is dated 6 January 1888 and that of the *Sanctus* 9 January; the *In Paradisum* is also thought to date from early January. There can have been very little time for copying and rehearsing the music, for the first performance was on 16 January in the Madeleine, Paris, where Fauré had been choir master since 1877. There were then only five movements, and the orchestra consisted of a solo violin (used only in the *Sanctus*), lower strings, harp, drums (used only in the *Kyrie*) and organ. The latter played almost continuously, and it looks as though the composer envisaged the possibility of performances in which the voices were accompanied by organ alone. The Requiem was next heard on 28 January 1892 at a Société Nationale concert in St Gervais, Paris, and this time there were two additional movements each of which required a baritone soloist. The *Offertoire* had been written in 1889; the *Libera me* dated from much earlier, perhaps as early as 1877. Fauré made a number of small alterations to the other movements and one large one: he added brass instruments. In this as in the earlier performance choirboys sang the soprano line in the choruses, and a boy soloist sang the soprano solo in the *Pie Jesu*.

In 1900 the Requiem was performed at the Exposition universelle. By now Fauré's reputation was sufficient to warrant the publication of a full score, vocal score and orchestral parts. His publishers persuaded him to make the orchestration more conventional by adding woodwind parts and letting the violins play in the *Agnus Dei*, *Libera me* and *In Paradisum*. Though Fauré agreed, he did not bother to give these instruments anything individual. He never felt at home when writing for wind, and usually relied on colleagues or pupils for the scoring of the few

orchestral works he published. In this case he seems to have had help from no one, and the results are strange. There is not a single bar for full orchestra. Flutes and clarinets play only in the *Pie Jesu*, and even there the 2nd Clarinet has only 4 bars and the 2nd Flute only 7. Apart perhaps from the bassoons, the woodwind parts are superfluous, for they invariably double the strings. The trombones and timpani are heard only in the *Libera me*, and only briefly in that. However, the brass instruments are used with good effect, and they certainly stem from the composer's mind rather than from his publisher's. In spite of what has been said, the scoring of the Requiem is imaginative and unusual. The emphasis on *divisi* violas and cellos contributes a great deal to the extraordinary quality of the music, and this emphasis must have been even more pronounced in the 1892 version.

The Requiem never attracted much attention while Fauré was alive. Its eventual popularity owes much to the advocacy of his pupil, Nadia Boulanger. In October 1922 she wrote about it in the *Revue musicale*:

The Church has the power to judge us, to condemn us: this is something the master never tried to express in his music – any more than he would have restricted himself to abiding by the dogmatic spirit of the text. Rather it could be said that he understood religion from the point of view of the gentler passages in the Gospel according to St John – in fact according to the ideas of a St Francis of Assisi rather than those of a St Bernard or a Bossuet [...]. His singers seem to intervene between Heaven and Mankind; normally peaceful, quiet and fervent; sometimes serious and sad; never menacing or dramatic.

When the words might seem to insist on a dramatic treatment Fauré left them out. There is no *Dies irae* section with its associated *Tuba mirum*, no *Rex tremendae*, *Recordare*, or *Lacrymosa*. Thus there are no threats of an implacable Day of Judgment. Less explicably, Fauré does not

IV

return to the *Kyrie eleison* after the *Christe eleison*, and in the *Offertoire* he omits the words ‘omnium fidelium’ (b10) and ‘sed signifer sanctus Michael representet eas in lucem sanctam’ (c. bb32–4). He even omits the *Benedictus*. On the other hand he set words not found in most other Requiems. Those of the last two movements come not from the Mass for the Dead but from the Order of Burial. The *Libera me* words, which also occur in Verdi’s Requiem, refer back to the *Dies irae* that Fauré had ignored, and drew from him the most nearly dramatic music in the work. (However the change in mood and style in this movement is partly accounted for by its earlier date.) The final *In Paradisum* restores the celestial calm of the Requiem as a whole; some have found the serenity Hellenic rather than Christian.

A small degree of Renaissance modality is sometimes apparent, notably in the *Offertoire*, and there are some Wagnerian progressions in the *Agnus Dei*, but in general Fauré’s Requiem seems to have surprisingly little contact with 19th-century developments. If he was influenced by Gounod’s church music, he went so far beyond Gounod’s capabilities that any comparison would be profitless. His Requiem has a remote, isolated spirituality that cannot be paralleled.

Editing a score of it presents unusual problems, for there is no ‘best’ source, as what follows will show:

Version I (1888)

Only five movements (not the *Offertoire* or *Libera me*). Unpublished.

Version II (1892)

All seven movements: Unpublished. The Bibliothèque Nationale has MS full scores of four movements (not the *Offertoire*, *Pie Jesu* or *Libera me*, which seem to be lost). These MSS are of the 1888 version, much altered. This second version could be reconstructed from the orchestral parts, which survive in MS. The brass parts are said to be in Fauré’s hand.

Version III (1900)

- FS Full score, published by Hamelle. Apart from many wrong notes and faulty accidentals, it mis-spells one of the titles, gets some of the words wrong, and prints the clarinet parts with the wrong key signature. The whereabouts of the presumed MS source is not known; perhaps Fauré indicated the changes he wanted verbally, and did not bother to write it all out again.
- OP Orchestral Parts, published by Hamelle. They differ from FS in countless small details. Slurs etc. found only in OP must often have been added by the players during rehearsal, probably though not necessarily with the composer’s approval; most of them seem sensible enough.
- VS Vocal Score, published by Hamelle, and edited by Jean J.A. Roger-Ducasse who had been Fauré’s pupil. It differs from both FS and OP in many small details often, no doubt, because the editor was trying to tidy up inconsistencies. Fauré’s friends and pupils took it for granted that he needed help over details. VS has fewer mistakes than OP, and far fewer than FS.

A good case can be made for publishing the second version. There is no doubt that Fauré was pushed unwillingly into adding the woodwind and violin parts. The difficulty is that at the same time he made other changes on his own account, changes that he saw as improvements; for instance, he cut the organ in the first 17 bars of the *Introit*, the timpani in the *Kyrie* and the pizzicato doubling by the double basses in the *In Paradisum*; also he made some changes in the brass parts. The need for a reliable score of the third version seems paramount. But we could do with version II as well.

This edition is inevitably based on FS. Its mistakes are mentioned in the Textual Notes. Slurs and ties given editorially (with a vertical stroke through the middle) can almost all be found in OP. It would have taken many pages to list all the small deviations in OP, and we have ignored such things as the starting of a

crescendo or *diminuendo* a beat or so earlier or later. (This happens often, and usually the orchestral parts are inconsistent with each other as well as with FS.) Only the more important differences are given. The FS organ part is especially faulty, so much so that trifling mistakes have been corrected without comment. The OP organ part differs in many particulars; again only the more interesting differences are given. The FS organ part is especially faulty, so much so that trifling mistakes have been corrected without comment. The OP organ part differs in many particulars; again only the more interesting differences have been mentioned.

Instruments and voices listed in the left-hand margin have been translated from French into Italian. All other words in the score have been left as in FS; most are in Italian.

Horns, trombones, *divisi* violas and cellos: FS assumes that the dynamics between the two staves apply to both; in this edition the dynamics

are repeated under the lower staff. FS gives violas and cellos on two staves throughout; in this edition they have been limited to one staff when their music is the same.

Neither FS nor VS has any punctuation in the vocal lines. Standard punctuation has been added, as also standard capital letters which are very inconsistent in both ES and VS.

In both FS and OP the symbol for a *crescendo* or *diminuendo* is usually duplicated by the word. When *cresc.* or *dim.* occurs in the same bar as the symbol it has been eliminated, but when, as sometimes happens, word and symbol are a bar apart (I. bb10–11, voice parts) both are given.

FS is inconsistent about repeating accidentals before a note tied to the previous bar. In this edition all such repeated accidentals have been eliminated.

Roger Fiske and Paul Inwood

VORWORT

Es ist anzunehmen, dass Fauré sein Requiem in Erinnerung an seinen Vater, der 1885 gestorben war, begonnen hat, wenn er auch einen großen Teil des Werks sehr rasch gleich nach dem Tod seiner Mutter am 31. Dezember 1887 komponierte. Das Manuskript des *Agnus Dei* ist auf den 6. Januar 1888 datiert, und das des *Sanctus* auf den 9. Januar. Es wird angenommen, dass *In Paradisum* ebenfalls aus den ersten Januartagen stammt. Zum Kopieren und Proben der Musik muss die Zeit sehr knapp gewesen sein, denn die Erstaufführung fand am 16. Januar in der Madeleine zu Paris statt, wo Fauré seit 1877 die Stelle eines Chordirigenten vertrat. Damals hatte das Werk nur fünf Sätze, und das Orchester bestand aus einer Solovioline (die nur im *Sanctus* spielte), Pauken, tieferen Streichern, Harfe (nur im *Kyrie*) und Orgel. Letztere spielte fast pausenlos, und es scheint, dass der Komponist an die Möglichkeit gedacht hat, den Gesang ausschließlich von der Orgel begleiten zu lassen. Die nächste Aufführung des Requiems, mit zwei weiteren Sätzen, beide mit einem Bariton als Solisten, fand am 28. Januar 1892 in einem Konzert der Société Nationale in St. Gervais, Paris, statt. Das *Offertoire* stammt aus dem Jahre 1889, aber das *Libera me* ist deutlich früheren Datums, vielleicht sogar schon aus dem Jahre 1877. In den anderen Sätzen nahm Fauré einige geringfügige Änderungen vor, aber auch eine wesentliche: Er vergrößerte die Besetzung, indem er Blechbläser hinzusetzte. Bei dieser, wie auch bei der früheren Aufführung, wurde die Sopranstimme im Chor von Chorknaben gesungen, und ein Chorknabe sang das Sopran-solo des *Pie Jesu* als Solist.

Im Jahr 1900 wurde das Requiem zu Anlass der Exposition Universelle aufgeführt. Zu jener Zeit war Fauré schon so bekannt, dass eine Veröffentlichung der Partitur, eines Klavierauszugs und der Orchesterstimmen gerechtfertigt schien. Seine Verleger legten ihm nahe, die Instrumentierung der gebräuchlicheren anzugleichen und

Stimmen für Holzbläser hinzuzufügen, sowie die Geigen im *Agnus Dei*, *Libera me* und *In Paradisum* mitspielen zu lassen. Obwohl sich Fauré einverstanden erklärte, macht er sich nicht die Mühe, diesen Instrumenten eigenständige Stimmen zu geben. Beim Komponieren für Bläser hat er sich nie recht wohl gefühlt, und gewöhnlich verließ er sich bei der Instrumentierung seiner wenigen veröffentlichten Orchesterwerke auf Kollegen oder Schüler. Im vorliegenden Falle scheint ihm niemand geholfen zu haben, und das Endergebnis ist sonderbar. In der ganzen Partitur gibt es nicht einen einzigen Takt für volles Orchester. Flöten und Klarinetten spielen nur im *Pie Jesu*, und selbst da hat die zweite Klarinette nur vier, und die zweite Flöte nur sieben Takte. Abgesehen vielleicht von den Fagotten, sind die Holzbläser überflüssig, denn sie folgen ausnahmslos den Stimmen der Streicher. Posaunen und Pauken werden nur im *Libera me* gehört, und auch da nur für einen Augenblick. Die Blechbläser sind jedoch wirkungsvoll eingesetzt, und der Gedanke für sie zu schreiben, stammt sicher eher vom Komponisten als von seinen Verlegern. Dem hier gesagten zu trotz, ist die Instrumentierung des Requiems einfallreich und ungewöhnlich. Das große Gewicht, das auf die Teilung der Bratschen und Celli gelegt wird, trägt viel zum außergewöhnlichen Charakter der Musik bei, und dieses Charakteristikum muss in der Fassung aus dem Jahre 1892 noch auffallender gewesen sein.

Zu Faurés Lebzeiten hat das Requiem wenig Aufsehen erregt. Seine spätere Beliebtheit verdankt das Werk weitgehend der Fürsprache seiner Schülerin Nadja Boulanger. Im Oktober 1922 schrieb sie darüber in der *Revue musicale*:

Die Kirche hat die Macht, uns zu richten, uns zu verdammen: das ist etwas, was der Meister nie versucht hat, in seiner Musik auszudrücken – ebenso wenig wie er sich darauf beschränkt haben würde, sich an den dogmatischen Geist des Texts zu halten. Man

VIII

könnte eher behaupten, dass er die Religion vom Gesichtspunkt der milderen Stellen im Evangelium des Johannes verstanden hat – tatsächlich also eher im Geiste des heiligen Franziskus als im Geiste des heiligen Bernhard oder eines Bossuet [...] Seine Sänger scheinen zwischen dem Himmel und der Menschheit zu vermitteln; gewöhnlich auf friedliche Weise, voller Ruhe und Inbrunst; manchmal ernsthaft und traurig; nie drohend oder dramatisch.

In Fällen, in denen die Worte eine dramatische Behandlung zu verlangen scheinen, hat Fauré sie ausgelassen. Es gibt kein *Dies irae* mit dem dazugehörigen *Tuba mirum*, kein *Rex tremendae*, *Recordare* oder *Lacrymosa*. Die drohende Verkündigung eines unerbittlichen jüngsten Gerichts fällt also fort. Weniger erklärlich ist, dass Fauré das *Kyrie eleison* nicht nach dem *Christe eleison* wiederholt, und dass er im *Offertoire* die Worte „omnium fidelium“ (T. 10) und „sed signifer sanctus Michael representet eas in lucem sanctam“ (ca. T. 32–34) auslässt. Sogar das *Benedictus* hat er unterdrückt. Andererseits hat er Worte vertont, die in den meisten anderen Requiems nicht zu finden sind, und der Text der letzten beiden Sätze stammt nicht aus der Totenmesse, sondern aus dem Gottesdienst für die Beerdigung. Die Worte des *Libera me*, die auch in Verdis Requiem stehen und sich auf das *Dies irae* zurückbeziehen, über das Fauré hinweggegangen ist, haben den Komponisten dazu veranlasst, die in diesem Werk am ehesten dramatische Musik zu schreiben. (Jedoch lässt sich die veränderte Stimmung und der andere Stil dieses Satzes teilweise durch sein früheres Kompositionsdatum erklären.) Im letzten Satz, dem *In Paradisum*, wird die himmlische Ruhe des Requiems, als Ganzes gesehen, wiederhergestellt. Diese gelassene Seligkeit ist von einigen eher griechisch als christlich genannt worden.

Die Kirchentöne der Renaissance sind mitunter etwas, zumal im *Offertoire*, zu spüren, und im *Agnus Dei* stehen einige wagnerische Fortschreitungen, aber im Allgemeinen besteht zwischen Faurés Requiem und den Entwicklungen des neunzehnten Jahrhunderts überraschend wenig Zusammenhang. Wenn er wirklich von Gounods Kirchenmusik beeinflusst worden ist,

erweisen sich Vergleiche zwischen beiden als sinnlos, weil Fauré mit seinen Fähigkeiten so viel weiter gegangen ist als Gounod. Sein Requiem hat eine abgesonderte, in sich geschlossene Geistigkeit, für die es keine Parallelen gibt.

Für den Herausgeber einer Partitur des Requiems gibt es ungewöhnliche Probleme, denn, wie aus dem Folgenden hervorgeht, gibt es keine zuverlässigste Quelle:

1. Fassung (1888)

Sie besteht nur aus fünf Sätzen (ohne *Offertoire* oder *Libera me*). Unveröffentlicht.

2. Fassung (1892)

Sie enthält alle sieben Sätze. Unveröffentlicht. Die Bibliothèque Nationale besitzt handgeschriebene Partituren von vier Sätzen (nicht das *Offertoire*, *Pie Jesu* oder *Libera me*, die verloren gegangen zu sein scheinen). Diese Manuskripte beruhen auf der Fassung von 1888 und enthalten viele Änderungen. Man könnte diese zweite Fassung aus den Orchesterstimmen, die sich im Manuskript erhalten haben, rekonstruieren. Es wird behauptet, dass die Stimmen der Blechbläser von Fauré selbst kopiert worden sind.

3. Fassung (1900)

FS Die von Hamelle veröffentlichte Partitur (Full score). Abgesehen von vielen falschen Noten und Vorzeichen, ist einer der Titel fehlerhaft buchstabiert; zudem sind einige Worte im Text falsch, und für die Klarinettenstimmen ist die falsche Tonart vorgeschrieben. Man muss annehmen, dass diese Ausgabe auf einer handschriftlichen Quelle beruht, doch lässt sich nicht sagen, wo sie sich befindet. Es mag sein, dass Fauré die Änderungen, die er machen wollte, nur mündlich angegeben und sich die Mühe gespart hat, alles noch einmal aufzuschreiben.

OP Von Hamelle herausgegebene Orchesterstimmen (Orchestral parts). Sie sind in unzähligen kleinen Einzelheiten von FS verschieden. Bindebögen, usw., die nur in diesen Stimmen (OP) zu finden sind, müssen meist von den Musikern während

der Proben, vermutlich, obwohl nicht unbedingt, mit dem Einverständnis des Komponisten, hinzugefügt worden sein, die meisten scheinen durchaus angebracht.

VS Klavierauszug (Vocal score) von Hamelle veröffentlicht und von Jean. A. Roger-Ducasse, der Faurés Schüler war, herausgegeben. Er unterscheidet sich von FS und OP in vielen kleinen Einzelheiten – oft, zweifellos, weil sich der Herausgeber bemüht hat, das was uneinheitlich war, einheitlich zu ordnen. Für Faurés Freunde und Schüler war es selbstverständlich, dass er bei der Ausführung der Details Hilfe benötigte. In VS stehen weniger Fehler als in OP, und weitaus weniger als in FS.

Eine Veröffentlichung der zweiten Fassung hätte viel für sich. Es besteht kein Zweifel darüber, dass Fauré gegen seinen Willen dazu verleitet wurde, Holzbläser und Geigen in seine Besetzung aufzunehmen. Was eine solche Ausgabe erschweren würde, ist, dass er gleichzeitig auf eigene Faust Änderungen machte, die er als Verbesserungen ansah: so strich er z. B. die ersten 17 Takte in der Orgelstimme des *Introït*, die Pauke im *Kyrie* und die Verstärkung der Bassstimme durch das *pizzicato* der Kontrabässe im *In Paradisum*; außerdem änderte er Verschiedenes in den Stimmen der Blechbläser. Die Notwendigkeit, eine zuverlässige Partitur der dritten Fassung herauszugeben, scheint am größten, doch würde die einer zweiten Fassung ebenfalls von Nutzen sein.

Die vorliegende Ausgabe beruht zwangsweise auf FS. Die darin enthaltenen Fehler werden in den Anmerkungen zum Notentext aufgezählt. Bindebögen, die vom Herausgeber stammen (sie sind durch einen senkrechten Strich in der Mitte gekennzeichnet), stehen fast alle in OP. Es hätte viele Seiten benötigt, um alle geringfügigen Abweichungen in OP anzugeben, und wir haben gewisse Einzelheiten, wie den Anfang eines crescendos oder diminuendos ungefähr einen Taktschlag früher oder später, nicht berücksichtigt. (Das kommt oft vor, und meistens stimmen die Orchesterstimmen nicht miteinander überein und sind auch von FS

verschieden.) Von den Abweichungen sind nur die wichtigeren angeführt worden. Die Orgelstimme in FS ist besonders fehlerhaft, und zwar in solchem Maß, dass geringfügige Fehler ohne Kommentar korrigiert worden sind. In OP weicht die Orgelstimme erheblich in vielen Einzelheiten ab; auch hier sind nur die interessanteren Abweichungen angeführt worden.

Die Bezeichnung für die Instrumente und die Stimmen, die links am Rand stehen, sind aus dem Französischen ins Italienische übersetzt worden. Alle anderen in der Partitur angeführten Worte sind so gelassen worden, wie sie in FS stehen die meisten von ihnen sind italienische Bezeichnungen.

Hörner, Posaunen, divisi Bratschen und Celli: in FS wird vorausgesetzt, dass die Vortragszeichen zwischen zwei Liniensystemen für beide gelten; in der vorliegenden Ausgabe sind diese Vortragszeichen unter dem unteren Liniensystem wiederholt worden. In FS haben Bratschen und Celli durchweg zwei Liniensysteme; in der vorliegenden Ausgabe sind sie dort auf eins zusammengezogen worden, wo die gleichen Noten gespielt werden.

In FS und VS fehlt die Zeichensetzung in der Gesangstimme. Die gebräuchliche Zeichensetzung ist hinzugefügt worden, sowie die gebräuchlichen großen Anfangsbuchstaben, die weder in FS noch in VS einheitlich sind.

In FS wie auch in OP ist das Zeichen für crescendo oder diminuendo gewöhnlich ausserdem in Worten angegeben. Dort wo *cresc* oder *dim* im gleichen Takt wie das entsprechende Zeichen steht, ist die wörtliche Bezeichnung entfernt worden; dort aber, wo, wie das manchmal vorkommt, ein ganzer Takt zwischen Wort und Zeichen steht (I. T. 10–11, Gesangstimmen), sind beide angegeben worden.

In FS wird die Wiederholung eines Vorzeichens vor einer Note, die vom Takt vorher gebunden ist, nicht logisch durchgeführt. In der vorliegenden Ausgabe sind alle derartig wiederholten Vorzeichen entfernt worden.

Roger Fiske und Paul Inwood
Übersetzung: Stefan de Haan

PRÉFACE

C'est sans doute à la mémoire de son père, disparu en 1885, que Fauré commença la composition de son *Requiem* mais il en écrivit la plus grande partie immédiatement après la mort de sa mère, le 31 décembre 1887. Le manuscrit de l'*Agnus Dei* est daté du 6 janvier 1888, celui du *Sanctus* du 9 janvier et le *In Paradisum* daterait également de ce début janvier. La copie du matériel et les répétitions prirent très peu de temps puisque la création du *Requiem* eut lieu le 16 janvier en l'église de la Madeleine à Paris, où Fauré était maître de chapelle depuis 1877. L'œuvre, à cette date, ne comportait que cinq mouvements et l'orchestre comprenait un violon solo (seulement dans le *Sanctus*), des cordes graves, une harpe, des timbales (seulement dans le *Kyrie*) et l'orgue, dont l'intervention était presque continue comme si le compositeur avait envisagé la possibilité d'exécutions vocales accompagnées par l'orgue seul. Le *Requiem* fut ensuite exécuté le 28 janvier 1892, lors d'un concert de la Société nationale en l'église Saint-Gervais à Paris. A cette occasion deux mouvements exigeant la participation d'un baryton soliste y furent ajoutés : l'*Offertoire*, écrit en 1889, et le *Libera me* dont la composition remontait peut-être à 1877. Fauré apporta quelques modifications mineures aux autres mouvements et un changement plus important avec l'introduction de cuivres. Lors de ces deux auditions, la partie de soprano des chœurs et le solo de soprano du *Pie Jesu* furent interprétés par des voix d'enfants.

En 1900, le *Requiem* fut donné dans le cadre de l'Exposition universelle. A cette date, le renom du compositeur justifiait la publication d'une grande partition, d'une partition vocale et des parties séparées d'orchestre. Ses éditeurs le poussèrent à réaliser une orchestration plus conventionnelle par l'adjonction de bois et l'introduction de violons dans l'*Agnus Dei*, le *Libera me* et le *In Paradisum*. Bien que s'étant laissé convaincre, Fauré ne se préoccupa toute-

fois pas de donner à ces instruments des parties individualisées. L'écriture pour les instruments à vent ne lui fut jamais aisée et il en confia généralement l'instrumentation à des collègues ou à des élèves dans les quelques œuvres orchestrales qu'il publia. Il semble, en l'occurrence, n'avoir reçu d'aide de personne et les résultats s'avèrent étranges. Il n'y a pas une seule mesure pour le *tutti* d'orchestre. Les flûtes et les clarinettes ne jouent que dans le *Pie Jesu* : la deuxième clarinette seulement quatre mesures et la deuxième flûte sept. A l'exception de celles des bassons, les parties des bois doublent invariablement et inutilement celles des cordes. Les trombones et les timbales n'interviennent que très brièvement dans le *Libera me*. Toutefois, les parties des cuivres sont d'un bel effet et reflètent sûrement plus l'idée du compositeur que celle de son éditeur. En dépit de ces remarques, l'instrumentation du *Requiem* se révèle imaginative et insolite. Le rôle primordial accordés aux altos *divisi* et aux violoncelles, et certainement encore renforcé dans la version de 1892, contribue grandement au caractère extraordinaire de l'œuvre.

Le *Requiem* attira peu l'attention du vivant du compositeur et doit principalement son prestige ultérieur aux efforts de Nadia Boulanger, ancienne disciple de Fauré, qui, en octobre 1922, écrivit dans la *Revue musicale* :

L'Eglise nous peut juger, condamner : cela, le maître ne l'a jamais exprimé, pas plus qu'il ne s'est attaché à suivre l'esprit dogmatique du texte. La religion, on dirait qu'il la comprend plutôt à la manière des doux épisodes de l'Evangile selon saint Jean, – plutôt selon saint François d'Assise que selon saint Bernard ou selon Bossuet [...]. Ses voix semblent s'interposer entre le ciel et les hommes – généralement paisibles, quêtes et ferventes, elles sont graves parfois, et tristes, menaçantes jamais, ni dramatiques.

Lorsque les textes traditionnels de la messe de *requiem* réclament un traitement dramatique, Fauré les ignore. Le *Requiem* ne comporte ni

l'ensemble du *Dies irae* et du *Tuba mirum*, ni le *Rex tremendae*, ni le *Recordare*, ni le *Lacrymosa*, évacuant ainsi la menace inexorable du Jugement dernier. On comprend moins bien que le *Kyrie eleison* ne soit pas repris après le *Christe eleison* et que manquent dans l'*Offertoire* les mots « omnium fidelium » et le verset « sed signifer sanctus Michael representet eas in lucem sanctam » (vers les mesures 32 à 34) ainsi que le *Benedictus*. En revanche, Fauré a introduit des textes qui n'apparaissent pas dans la plupart des autres *requiem*. Ceux des deux derniers mouvements sont tirés non pas de la Messe des morts mais de l'Office des morts. Le texte du *Libera me*, qui figure aussi dans le *Requiem* de Verdi, renvoie au *Dies irae* omis par Fauré et lui a inspiré le passage de l'œuvre le plus proche d'une dramatisation. (La différence de ton et de style de ce mouvement peut être, néanmoins, mise au compte de son antériorité.) Le *In Paradisum* final, dont certains ont jugé la sérénité plus hellénique que chrétienne, rétablit le calme céleste de l'œuvre dans son ensemble.

On reconnaît parfois, notamment dans l'*Offertoire*, un faible écho de la modalité de la Renaissance et quelques progressions wagnériennes dans l'*Agnus Dei* mais, en règle générale, le *Requiem* de Fauré étonne par son détachement des évolutions musicales du XIX^{ème} siècle. S'il subit l'influence de la musique religieuse de Gounod, il dépassa ce dernier au point de rendre vain tout rapprochement. Son *Requiem* présente une spiritualité lointaine et unique difficile à comparer.

L'édition de cette partition pose des problèmes particuliers car aucune source ne s'impose comme étant la meilleure, ainsi qu'on le verra ci-dessous :

Version I (1888)

Cinq mouvements seulement (sans *Offertoire*, ni *Libera me*). Inédite.

Version II (1892)

Sept mouvements. Inédite. La Bibliothèque nationale possède les partitions manuscrites

complètes de quatre mouvements (sans l'*Offertoire*, ni le *Pie Jesu*, ni le *Libera me* apparemment égarés). Ces manuscrits sont une version très modifiée de celle de 1888. Cette deuxième version peut-être reconstituée à partir des parties orchestrales manuscrites subsistantes. Les parties de cuivres sont dites de la main de Fauré.

Version III (1900)

Source FS Partition complète, publiée par Hamelle. A côté de nombreuses notes et altérations accidentelles fausses, l'un des titres est mal orthographié, certains des textes sont mal respectés et les parties de clarinettes imprimées présentent une mauvaise armure de clef. La source manuscrite en est inconnue. Il se peut que Fauré ait indiqué verbalement ses modifications sans se soucier de recopier l'ensemble.

Source OP Parties orchestrales, publiées par Hamelle. Elles diffèrent de FS par de nombreux détails. Les phrasés, etc. qui n'apparaissent que dans la source OP ont souvent dû être ajoutés par les instrumentistes au cours des répétitions mais sans doute sans l'approbation de Fauré quoique la plupart d'entre eux paraissent judicieux.

Source VS Partition vocale, publiée par Hamelle et éditée par Jean J.-A. Roger-Ducasse, ancien élève de Fauré. Elle se distingue de FS et d'OP par maints détails mineurs, sans doute dus aux tentatives d'élimination des nombreuses incohérences par l'éditeur, les amis et élèves de Fauré trouvant naturel de l'assister en la matière. VS présente moins d'erreurs que OP et nettement moins que FS.

La deuxième version mérite certes d'être publiée. S'il ne fait pas de doute que Fauré y

ajouta des parties de bois et de violons contre son gré, il effectua aussi de lui-même des modifications qu'il estima être des améliorations. Il a, par exemple, supprimé la partie d'orgue des dix-sept premières mesures de l'*Introit*, celle des timbales dans le *Kyrie* et la doublure *pizzicato* par les contrebasses dans le *In Paradisum* et également rectifié les parties des cuivres. Une partition fiable de la troisième version s'impose certes, mais la deuxième version semble aussi avoir sa place.

Cette édition se fonde inévitablement sur la source FS. Les erreurs corrigées sont relevées dans l'appareil critique. Les liaisons et phrasés ajoutés à l'édition (barrés d'un trait vertical en leur milieu) sont presque tous présents dans la source OP. Il eût fallu des pages pour citer toutes les divergences mineures qui n'ont donc pas été mentionnées, telles que le début d'un *crescendo* ou d'un *diminuendo* avec un temps d'avance ou de retard (ceci est souvent le cas, les parties ne concordant généralement pas entre elles, ni avec la source FS), pour n'exposer que les différences importantes. La partie d'orgue de la source FS contient tant de fautes que les plus insignifiantes ont été corrigées sans commentaire. La partie d'orgue de la source OP s'écarte de celle de FS en de nombreux points dont seuls les plus intéressants ont été signalés. Les noms des instruments et des voix inscrits dans la marge gauche ont été traduits du français en italien. Tous les autres termes figurant dans la partition ont été laissés tels que

dans la source FS, pour la plupart en italien. Pour ce qui concerne les parties de cors, trombone, altos *divisi* et violoncelles, les indications de nuances s'appliquent aux deux portées entre lesquelles elles sont placées dans la source FS, tandis que dans cette édition, les indications dynamiques sont aussi inscrites en dessous de la portée inférieure. La source FS présente les parties d'altos et de violoncelles continûment sur deux portées, alors qu'elles sont rassemblées sur une seule portée dans cette édition lorsque qu'elles jouent une ligne commune.

Ni FS, ni VS ne présente de ponctuation du texte, ni de placement cohérent des majuscules. Une ponctuation ainsi qu'une capitalisation conventionnelles ont été adoptées.

Dans les deux sources FS et OP, les soufflets de *crescendo* ou de *diminuendo* sont généralement doublés du terme italien. Lorsque les termes « *cresc.* » où « *dim* » figurent dans la même mesure que le signe, celui-ci a été supprimé mais pas dans les quelques cas où le terme et le signe sont séparés par une mesure (I. mes. 10–11, parties vocales) où les deux ont été maintenus.

La source FS se révèle incohérente quant à la répétition d'une altération accidentelle devant une note liée. Cette répétition ne figure pas dans cette édition.

Roger Fiske et Paul Inwood
Traduction : Genevieve Hawkins