

Salzburger Kirchenmusik

Sacred music from Salzburg · Musique sacrée de Salzbourg

Heinrich Ignaz Franz Biber Requiem in f

Soli (SSATB), Coro (SSATB)
2 Violini, 3 Violen (o 3 Violini, 2 Violen)
Basso continuo (Organo, Violone, Fagotto, Violoncello ad lib.)
3 Tromboni ad lib.

herausgegeben von / edited by
Armin Kircher

Editionsreihe des Kirchenmusikreferates der Erzdiözese Salzburg

Urtext

Partitur/Full score

 Carus 27.318

Inhalt / Contents

Vorwort	3
Foreword	6
Faksimiles	9
1. Introitus et Kyrie	
Requiem aeternam (Coro SSATB)	12
Te decet hymnus (Soli SSATB)	14
Requiem aeternam (Coro SSATB)	16
Kyrie (Soli SSATB, Coro SSATB)	17
2. Sequentia	
Dies irae (Coro SSATB)	20
Quantus tremor (Soli SSATB, Coro SSATB)	21
Judex ergo (Soli SSAB, Coro SSATB)	26
Recordare (Soli SSATB, Coro SSATB)	28
3. Offertorium	
Domine Jesu Christe (Solo B, Coro SSATB)	37
Libera (Soli SSATB, Coro SSATB)	39
Quam olim Abrahae (Coro SSATB)	42
Hostias (Soli SATB)	44
Quam olim Abrahae (Coro SSATB)	46
4. Sanctus et Benedictus	
Sanctus (Coro SSATB)	49
Osanna (Soli SSATB, Coro SSATB)	51
Benedictus (Soli SAB)	55
Osanna (Soli SSATB, Coro SSATB)	56
5. Agnus Dei et Communio	
Agnus Dei (Soli SSATB, Coro SSATB)	60
Dona eis requiem (Coro SSATB)	64
Lux aeterna (Soli SSATB)	66
Cum sanctis tuis (Coro SSATB)	67
Kritischer Bericht	70

Zu diesem Werk ist das folgende Aufführungsmaterial erhältlich:

Partitur (Carus 27.318),
Klavierauszug (Carus 27.318/03),
Chorpartitur (Carus 27.318/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 27.318/19).

Des Weiteren liegt eine Bearbeitung für Chor und Orgel
von Paul Horn vor (Carus 27.318/45).

The following performance material is available:

full score (Carus 27.318),
vocal score (Carus 27.318/03),
choral score (Carus 27.318/05),
complete orchestral material (Carus 27.318/19).

An arrangement for organ by Paul Horn
is also available (Carus 27.318/45).

Vorwort

Architektur und Musik erfuhren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Salzburg eine außergewöhnliche Prachtentfaltung. Wie keine andere Epoche hat das Barock die Stadt geprägt und mit großartigen Sakralbauten zu ihrer Einzigartigkeit beigetragen. Eine besondere Förderung erfuhr die höfische Musikpflege durch den kunstsinnigen Fürsterzbischof Max Gandolph Graf Khuenburg (1668–1687). Er hatte den Weitblick, zwei der bedeutendsten Musiker und Komponisten der Zeit an den fürsterzbischöflichen Hof in Salzburg zu binden. Zehn Jahre wirkten Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) und Georg Muffat (1653–1704) Seite an Seite in Max Gandolphs Hofmusik und repräsentierten damit nicht nur eine Hochblüte der Salzburger Musikgeschichte sondern auch der damaligen europäischen Musikkultur.

Während von Georg Muffat mit der *Missa in labore requies*¹ nur ein einziges liturgisches Werk überliefert ist, nimmt die Kirchenmusik in Bibers Schaffen einen wichtigen Stellenwert ein. Mehr als ein Drittel seines über 150 Nummern zählenden Gesamtwerks sind dem kirchenmusikalischen Bereich² zuzuordnen. Im Gegensatz zur zeitlosen Wertschätzung seines Instrumentalschaffens rückte Bibers Vokalwerk erst in den letzten Jahrzehnten wieder in den Blickpunkt des Interesses. Sein *Requiem ex F con terza minore* (Ch 8), das „kleine“ Requiem, stand durch die frühe Edition des Werkes in den *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* im Jahr 1923 und einer Tonaufnahme aus dem Jahr 1968 durch Nikolaus Harnoncourt am Beginn der Wiederentdeckung seines geistlichen Schaffens.

Biographie³

Heinrich Biber wurde in der kleinen Stadt Wartenberg (Stráž pod Ralskem) in Nordböhmen geboren und am 12. August 1644 getauft. Über Jugend, schulische Ausbildung und musikalisches Studium Bibers können nur Hypothesen aufgestellt werden. Vermutlich führte sein beruflicher Werdegang über Wien, wo er von Johann Heinrich Schmelzer (um 1623–1680) unterrichtet worden sein dürfte. Die Kompositionen des kaiserlichen Hofkapellmeisters waren für Biber ein Vorbild und beeinflussten seine künstlerische Entwicklung nachhaltig. Um 1666, spätestens 1668, trat Biber in den Dienst von Fürstbischof Karl Liechtenstein-Kastelkorn in Olmütz (Olomouc) und Kremsier (Kroměříž). In der Hofmusikkapelle des musikalisch aufgeschlossenen Fürstbischofs hat Biber „den Violin[,] Bass und Viola da gamba gespielt, noch zimblicher gestalt auch etwas componirt“. Aus der Zeit in Kremsier stammen Bibers erste bekannte Kompositionen, ein unvollständig überliefertes *Salve Regina à 2* (Ch 49) und mehrere Instrumentalwerke für Streicher. Aus ungeklärten Umständen gab Biber 1670 seine Anstellung in Kremsier ohne Freigabe durch seinen Dienstgeber auf. Er nutzte eine Dienstreise zum bekannten Tiroler Geigenbauer Jakob Stainer nach Absam, wo er neue Instrumente kaufen sollte, um als Hofviolinist im Rang eines Kammerdieners in die Dienste des Salzburger Fürsterzbischofs Max Gandolph Graf Khuenburg zu treten.

In seinen ersten Salzburger Jahren konzentrierte sich Biber, wie bereits in Kremsier, auf die Komposition von Instrumentalwerken. Darunter finden sich die *Mysterien-* oder *Rosenkranz-Sonaten* (Ch 90–105) – die Sammlung gilt als Höhepunkt barocker Solo-Violinliteratur und ist Max Gandolph, einem großen Marienverehrer, gewidmet – und die *Sonatae, tam aris, quam aulis servientes* (Ch 114–137 von 1676), also Instrumentalmusik in doppelter Funktion: für die Gestaltung liturgischer Feiern und als Tafelmusik. Daneben entstanden mit dem Offertorium *Lux perpe-*

tua (Ch 45), den *Vesperae à 32* (Ch 11–12) und der *Missa Christi Resurgentis* (Ch 3 von 1674) erste liturgische Kompositionen für den Salzburger Dom. Bereits in diesen frühen Vokalwerken greift Biber die spezifische mehrchörige Musiziertradition der Salzburger Metropolitankirche auf.

Am 30. Mai 1672 heiratete Biber in der Schlosskapelle Hellbrunn bei Salzburg Maria Weiß, die Tochter eines wohlhabenden „Bürgers und Handelsmannes“. Von Bibers elf zur Mehrzahl im frühen Alter verstorbenen Kindern waren drei musikalisch tätig: Carl Heinrich (geb. 1681), ab 1743 Kapellmeister am Salzburger Hof, Anton Heinrich (geb. 1679) als Hofmusiker und Anna Magdalena (geb. 1677), für deren Ausbildung der Vater 1694 ein „Singfundament“ verfasste, Ordensfrau und „Capell-Maisterin“ am Nonnberg.

Um seine berufliche Karriere in Salzburg nicht zu behindern, erbat sich Biber im Jahr 1676 vom Bischof in Kremsier die offizielle Entlassung aus dessen Diensten. Am 12. Dezember 1678 erfolgte seine Beförderung zum Vizekapellmeister. Im selben Jahr trat der weltgewandte Georg Muffat als Hoforganist in den erzbischöflichen Dienst ein. Das Verhältnis zwischen Biber und Muffat kann als durchaus angespannt interpretiert werden, möglicherweise sah Biber in seinem kongenialen Berufskollegen einen ernst zu nehmenden Rivalen. Muffat verließ im Jahr 1690 Salzburg – im Vorwort seiner *Instrumental-Music* spricht er offen von Hass und Neid, denen er am Salzburger Hof ausgesetzt war – und trat in den Dienst des Passauer Fürstbischofs Johann Philipp Graf Lamberg, eines ehemaligen Salzburger Domkapitulars. Nach dem Tod von Andreas Hofer (um 1629–1684), der seit 1678 das Kapellmeisteramt innegehabt hatte, wurde Biber am 6. März 1684 mit einer ungewöhnlich hohen Besoldung die Gesamtleitung der Hofmusik und der Dommusik übertragen. Verbunden war mit dem neuen Amt eine intensiviertere Kompositionstätigkeit für die Domkirche und das Universitätstheater.⁴

Der Tod Max Gandolphs im Jahr 1687 brachte eine Zäsur in einer überaus produktiven Schaffensphase Bibers. Der neue Salzburger Landesfürst Johann Ernst Graf Thun (1687–1709) war keineswegs ein derart begeisterter Mäzen der Musik wie sein Amtsvorgänger. Er schränkte die höfische Musikpflege nachhaltig ein und sah die Aufgabe der Hofmusik vor allem im liturgischen Bereich und bei Repräsentationsverpflichtungen. Biber konnte sich den neuen Gegebenheiten, im Gegensatz zu Georg Muffat, mit erstaunlicher Flexibilität anpassen und wandte sich verstärkt der Komposition von Kirchenmusik zu. Es entstanden geistliche Werke von mittlerer und großer Besetzung für unterschiedliche gottesdienstliche Formen: das *Requiem à 15* (Ch 7), das *Requiem ex F con terza minore* (Ch 8), die *Vesperae Longiores ac Breviores* (Ch 13–42), die *Missa Alleluja* (Ch 1), die *Missa S. Henrici* (Ch 6), die *Missa ex B* (Ch 4) und die *Missa Bruxellensis* (Ch App 100).

¹ *Denkmäler der Musik in Salzburg*, Band 5, hrsg. v. E. Hintermaier, Salzburg 1995.

² E. T. Chafe, *The Church Music of Heinrich Biber*, Ann Arbor 1987 (Studies in Musicology 95).

³ Zur Erstellung der Biographie wurden verwendet: *Heinrich Franz Biber 1644–1704. Musik und Kultur im hochbarocken Salzburg. Studien und Quellen*, hrsg. von P. Eder und E. Hintermaier, Salzburg 1994; P. Netti, „Heinrich Franz Biber von Bibern“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 24, 1960, S. 61–86; E. Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700–1806. Organisation und Personal*, Diss., Salzburg 1972 (mschr.).

⁴ Von Bibers musikdramatischen Werken (zwei Opern, mehreren Kantaten und 13 Schuldramen) blieb nur die Widmungspartitur seiner Arminius-Oper *Chi la dura la vince* (1690/92) erhalten.

Um das Jahr 1700 stand Biber am Höhepunkt seines Erfolges: wirtschaftlich mit dem überaus ansehnlichen Jahreseinkommen von mehr als 850 Gulden (kein Musiker – ausgenommen einige hochdotierte italienische Kastraten im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts – erhielt am Salzburger Hof ein derart hohes Einkommen), persönlich mit der Ernennung zum Truchsess durch Erzbischof Thun am 3. November 1692 (die höchste Auszeichnung, die der Salzburger Landesfürst verleihen konnte) und der Erhebung in den erblichen Reichsadelsstand mit der Verleihung des Adelstitels „von Bibern“ durch Kaiser Leopold am 7. Juli 1690.

Die letzten Lebensjahre Bibers waren durch den spanischen Erbfolgekrieg und dessen Auswirkungen überschattet. Wenige Wochen nach Muffats Tod am 23. Februar in Passau starb Biber nach viertägiger Krankheit in der Nacht vom 2. zum 3. Mai 1704, zwischen 24 Uhr und 1 Uhr, und wurde tags darauf im Friedhof von St. Peter begraben. Weder in den Eintragungen im Sterbebuch der Dompfarre, wo Biber als „Choraula Cels[issi]mi“, als Spielmann des Fürsten, bezeichnet wird, noch im Begräbnisbuch von St. Peter finden sich Vermerke zu seinem adeligen Stand und zu seiner hohen Beamtenstellung am erzbischöflichen Hof.

Aufführungspraxis im Salzburger Dom

Die architektonische Konzeption der Salzburger Domkirche mit den vier Kuppelpeileremporen und den dazugehörigen Orgeln (im Jahr 1991 wurde die historische Situation wiederhergestellt) bildete die räumliche Voraussetzung für eine Musizierpraxis nach venezianischem Vorbild. In Bibers prachtvollen geistlichen Werken gipfelte diese Tradition in einem für den Raum nördlich der Alpen einzigartigen „kirchenmusikalischen Kolossalstil“.

Die historische Aufführungspraxis in der Domkirche ist durch eine detailgetreue Stichradierung des Dominneren von Melchior Küssell⁵ (um 1675) bildlich dokumentiert. In der um 1745 erstellten „Ordnung, Deren Hochfürstlichen Kirchen-Diensten im Domb. So die Hochfürstliche Hoff-Music zu observieren hat“⁶, führte Bibers Sohn, Hofkapellmeister Carl Heinrich Biber, die seinerzeit übliche Aufstellung der Musiker detailliert an. An Hochfesten, bei denen der Fürsterzbischof selber zelebrierte, wurde auf allen vier Emporen in folgender Besetzung musiziert: Auf der rechten vorderen Empore, dem „Principal-Chor“, standen die Solosänger, der Hoforganist an der Orgel, ein Violoncellist, ein Violonist, zwei Fagottisten, drei Posaunisten und der den Takt schlagende Kapellmeister oder der Vizekapellmeister. Die zwölf Violinisten mit ihrem Konzertmeister an der Spitze standen auf der gegenüberliegenden Empore; auf den beiden rückwärtigen Emporen, den sogenannten Trompeterchören, die Trompeter und Pauker. Ein fünftes Ensemble bildete die sogenannte „Capelln Music“, die zusammen mit einem Kontrabassisten um die Chororgel im Presbyterium „herunten bey dem Altar“ gruppiert war, also die Chorsänger (Kapellknaben, Domchorvikare und Domchoralisten) – „diese aber süngen nur mit wann es Tutti ist“. In modifizierter Weise galt diese Aufstellung der Musiker schon für die Musizierpraxis zu Bibers Zeit. Der bekannte Stich Küssells zeigt, dass im Gegensatz zur Praxis des 18. Jahrhunderts bei groß besetzten Werken ebenso auf der linken Seite des Presbyteriums mehrere Vokalistinnen und auf den Emporen bis zu 15 Sänger und Instrumentalisten standen. Bibers kirchenmusikalische Werke lassen zudem Rückschlüsse auf Qualität und Leistungsfähigkeit der ihm zur Verfügung stehenden Musiker der Hofkapelle zu, deren Versiertheit im akustisch schwierigen Zusammenspiel außerordentlich gewesen sein muss.

Zur Stilistik von Bibers Kirchenmusik

Charakteristisch für Bibers Kirchenmusik ist ein ausgeprägtes Wort-Ton-Verhältnis, wie es der musikalischen Textausdeutung im Sinne der *musica poetica* entspricht. Die formale Konzeption von Bibers geistlichen Werken wird vom liturgischen Text her bestimmt, der in kurze gedankliche Einheiten gegliedert wird. In seinem *Requiem in f-Moll* (Ch 8) wird dieses Kompositionsprinzip exemplarisch ausgeführt. Die einzelnen Teile heben sich in ihrem Ausdruck durch die satztechnischen und stilistischen Möglichkeiten der Zeit, wie den regelmäßigen Wechsel von Alla-breve- und Tripeltakt und durch unterschiedliche solistische und chorische Besetzungen, deutlich voneinander ab. Dieser Kontrast wird durch die Differenzierung von freiem und strengem polyphonen Stil, dem *stile concertato* und dem *stile antico*, noch intensiviert. Beinahe jede vom Gedanken her bestimmte Zäsur im liturgischen Text findet ihre Entsprechung in der Musik. Durch den steten Wechsel verschiedener Elemente schafft Biber in seiner Kirchenmusik eine Vielfalt von affektbetonten musikalischen Eindrücken.

Eine weitere Eigenheit in Bibers vokaler Kompositionstechnik ist das Zusammenführen von zwei verschiedenen Themen, das dem kontrapunktischen Prinzip der Doppelfuge nahesteht, wobei jedes Thema seinen eigenen Text beibehält (vgl. das kontrapunktisch gearbeitete Kyrie im Eröffnungsteil, die abschließende Fuge bei „Quam olim Abrahae“ im Offertorium und das „Osanna“ des *f-Moll-Requiem*s). Die Verwendung spezifischer Kompositionstechniken (z. B. der „Bassetto“-Technik bei „Quid sum miser“ im „Dies irae“, die auf die tiefe Lage ganz verzichtet) stehen in textlichem Bezug.

In seinen liturgischen Vokalwerken ist der Instrumentalkomponist Biber unüberhörbar. Die Vielfalt instrumentaler Klangwirkungen wird eingesetzt, um die Bilder des Textes umzusetzen und hervorzuheben. Gerade der liturgische Requiem-Text bietet dazu eine Vielfalt von Möglichkeiten einer musikalisch-expressiven Deutung, die Biber meisterlich auf dem Hintergrund der barocken Figuren- und Affektenlehre umzusetzen vermag. In der meisterhaften Art der Textinterpretation, durch die Intensität der musikalischen Figuren, mit denen Trauer, Klage und Trost zum Ausdruck gebracht wird, gehört Bibers *f-Moll-Requiem* zu den ausdrucksstärksten Werken seines Schaffens und zu den beeindruckendsten Vertonungen der Totenmesse im 17. Jahrhundert.

Requiem ex F con terza minore

H. I. F. Biber schuf zwei Requiemvertonungen. Zwar sind beide in seiner späten Schaffensperiode entstanden, in ihrer individuellen Charakteristik unterscheiden sie sich voneinander jedoch deutlich. Schon in der Wahl der jeweiligen Grundtonart wird dies zum Ausdruck gebracht. Bibers *Requiem à 15 in Concerto* (Ch 7)⁷ steht in A-Dur. Die Komposition könnte in ihrem Ausdruck ehrfürchtig-festlicher Trauer in Zusammenhang mit den Begräbnisfeierlichkeiten von Bibers Dienstherrn Fürsterzbischof Max Gandolph Graf Khuenburg im Jahr 1687 stehen. Auch weist die Instrumentierung – neben dem Streicher- und Posaunenchor setzt Biber zwei Trompeten

⁵ G. Croll, E. Hintermaier, G. Walterskirchen: *Die Innenansicht des Salzburger Domes (um 1675)*, Kupferradierung von Melchior Küssell, Faksimile, Salzburg 1992 (Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte Bd. 4).

⁶ E. Hintermaier: *Die Salzburger Hofkapelle von 1700–1806. Organisation und Personal*, Diss., Salzburg 1972 (mschr.).

⁷ *Heinrich Ignaz Franz Biber, Requiem à 15*, hrsg. von R. Hofstätter und I. Rainer (Wiener Edition Alter Musik 13), Wien 2000. W. Jaksch, H. I. F. Biber, *Requiem à 15. Untersuchungen zur höfischen, liturgischen und musikalischen Topik einer barocken Totenmesse*, Salzburg 1977 (Beiträge zur Musikforschung 5).

und zwei Oboen ein – auf eine herrschaftliche Zweckbestimmung hin. Der Einsatz der beiden Trompeten, verbunden mit der Wahl einer Dur-Tonart, vermittelt eine hoffnungsvolle und vom Erlösungsgedanken getragene Sicht des Todes. Dagegen präsentiert das später entstandene *Requiem in f* (Ch 8) – das authentische Stimmenmaterial ist in dorisch auf *f* mit drei *b*-Vorzeichen notiert – eine verinnerlicht-ernste Stimmung. Biber setzt in seinem Schaffen, wenn der Affekt der Klage vermittelt werden möchte, die zu seiner Zeit überaus selten anzutreffende Tonart *f*-moll ein, so auch in den letzten Takten des „Crucifixus“ der *Missa Alleluia*. Empfindungen des Leids und der Trauer drückt Biber meist in Molltonarten aus.⁸ Beispiele dafür finden sich in seinen Vespern und den *Rosenkranz-Sonaten*. In seiner Oper *Arminius* (Ch 51) und in seiner weltlichen Instrumentalmusik kontrastieren elegische, in Moll stehende Sätze den brilliant-virtuosens Grundton seines Schaffens.

Dass sich Guido Adler im Jahr 1923 für die Edition der kleineren der beiden Requiemversionen Bibers entschieden hat – beide im Salzburger Dommusikarchiv überlieferten Werke lagen ihm vor – mag in deren überragender musikalischen Qualität begründet sein. Entstanden ist das Werk in der Besetzung mit fünf Vokalstimmen (zwei Soprane, Alt, Tenor, Bass), zwei Violinen, drei Violen, drei Posaunen ad lib. und Basso continuo nach dem Jahr 1692. Der fünfstimmige Chorsatz wird durch einen von den Violen dominierten Streichersatz sowie drei Colla parte-Posaunen verstärkt, was dem Werk eine dunkle Klangfarbe verleiht. In den Ripieno-Abschnitten wird die erste Violine allerdings nicht colla parte geführt. Biber lässt sie als eigenständige Stimme über dem Vokalsatz erstrahlen. In formaler Hinsicht folgt Biber gemäß den liturgischen Vorgaben der noch bis ins 19. Jahrhundert üblichen Gattungstradition der süddeutsch-österreichischen Kirchenmusik. Ein konkreter Anlass für Bibers Komposition – möglich wären die Begräbnisfeierlichkeiten einer hochgestellten Persönlichkeit aus dem Salzburger Domkapitel – konnte nicht eruiert werden.

Der Introitus ist vierteilig angelegt. Dem eröffnenden „Requiem aeternam“ in seiner inständig homophonen Textdeklamation folgt mit dem „Te decet hymnus“ ein solistischer Abschnitt. An die eindringliche Anrufung „Requiem aeternam“ des Chores schließt das imitatorisch gearbeitete Kyrie an, das nach dem solistischen Beginn durch den Chor zum Abschluss gebracht wird.

Zentraler Teil im Ritus des Totenoffiziums war bis zum II. Vaticanum in der katholischen Liturgie die Sequenz „Dies irae“. Der Text – lange Zeit galt der italienische Franziskaner Tommaso de Celano als dessen Verfasser – wurde durch das Konzil von Trient (1545–1563) als verbindlicher Bestandteil der Totenmesse eingeführt. Biber fasst in seiner Vertonung die siebzehn Strophen der bildhaften Schilderung der endzeitlichen Schreckensvisionen in kontrastierende Abschnitte zusammen. Den wuchtigen, beängstigend wirkenden Akkorden des „Dies irae“ im Dreiertakt folgen im „Quantus tremor“ gleichbleibende Achtelnoten-Rhythmen, die mit dem Metrum der Dichtung korrespondieren und die Vertonung durchziehen. Mit den Tonrepetitionen im begleitenden Streichersatz wird das Wort „tremor“ (Beben) musikalisch ausgedeutet. Nach einem Abschnitt, der im synkopisch durchbrochenen Dreiertakt die Strophen der Dichtung von „Judex ergo“ bis „Rex tremendae“ zum Klingen bringt, wird im „Recordare“ eine bittende Grundhaltung eingeführt, die im „Confutatis maledictis“ des Solobasses durchbrochen wird. Flehentlich wirkt die solistische Antwort der hohen Stimmen im „Oro supplex“. Besonderes Augenmerk schenkt Biber dem „Lacrimosa dies illa“. Mit einem aufwärtsführenden Halbtonschritt und der nachfolgenden Katabasis in halben Noten wird die

Textphrase „tränenreich jener Tag“ in Musik gesetzt, kontrastierend dazu die bewegte aufwärtsdrängende Achtelgruppe bei „Qua resurget“. Mit einer 11-taktigen Amen-Fuge, deren Themenkopf chromatisch gestaltet ist, wird der umfangreichste Satz von Bibers Totenoffizium beendet.

Das Offertorium ist in die fünf Abschnitte „Domine Jesu Christe“, „Libera eas“, „Quam olim“, „Hostias“ und wieder „Quam olim“ gegliedert. In harmonischer Hinsicht bildet dieser Satz innerhalb der Gesamtstruktur des Werkes eine Ausnahme. Biber setzt ihn in die dominante Tonart *c*-moll, notiert als dorisch auf *c* mit zwei *b*-Vorzeichen. Der Satz ist überaus reich an Details in der harmonischen und melodischen Illustrierung einzelner Wörter und Textphrasen. Beispielsweise wird gleich am Beginn der „Rex gloriae“ (der König der Herrlichkeit) in virtuoser Sechzehntelbewegung zum Klingen gebracht, bei „de poenis“ veranschaulichen verminderte Akkorde den Textgehalt, das Wort „infernus“ folgt unmittelbar mit dem Fallen einer kleinen None im Sopran und einem dissonanten Nonen-Akkord. Im nachfolgenden Abschnitt schildert Biber das Öffnen und Schließen des Löwenmauls („de ore leonis“). Ein Dreiklangsabstieg in den Stimmen vermittelt anschaulich das Fallen („ne cadant“), und bei „in obscurum“ verdunkelt eine Hemiole den Rhythmus. In der Fuge bei „Quam olim Abrahae“ werden zwei kontrastierende Themen verbunden. Der Themenkopf – er drückt ernste Feierlichkeit aus und erinnert an Mozarts Fugenthema an der gleichen Textstelle seines Requiems – wird durch das kleingliedrige „et semini eius“ umspielt.

Düster beginnt das Sanctus mit seinen verminderten Intervallen. Bei „Pleni sunt coeli“ wendet sich die Klangfarbe nach *As*-Dur und steigert sich bei „gloria tua“ in strahlendes *C*-Dur. Im Dreiertakt des „Osanna“ verbindet Biber in einer für seine Kompositionstechnik typischen Weise wiederum zwei unterschiedliche Themen. Nach dem solistischen Benedictus, das Sopran, Alt und Bass imitatorisch zusammenführt, wird das „Osanna“ in gewohnter Tradition gleichlautend wiederholt.

Agnus Dei und Communio „Lux aeterna“ sind zusammengefasst und nach der Struktur des Textes in mehrere Abschnitte gegliedert: das „Agnus Dei“, das 7-taktige „Lux aeterna“ und eine abschließende Da capo-Form mit „Cum sanctis tuis“, „Requiem aeternam“ und wieder „Cum sanctis tuis“, wobei das „Cum sanctis tuis“ (*C*-Dur, ein tänzerischer Abschnitt im homophonen Dreivierteltakt) das bittende „Requiem aeternam“ (beginnend in *As*-Dur und modulierend nach *Es*-Dur) im piano und ohne Streicherbegleitung einrahmt. Das Werk endet bei „quia pius es“ in *F*-Dur. In der theologischen Interpretation mag darin der tröstende Weg aus der Trauer in die zuversichtliche Hoffnung auf das ewige Leben bei Gott zu sehen sein.

Mit vorliegender Ausgabe wird erstmals der authentische Notentext Bibers ediert. Guido Adler verwendet zwar für seine Edition ebenfalls das vorliegende Quellenmaterial, hat aber, wie sich bei der quellenkritischen Recherche zeigte, seinerseits in den originalen

⁸ Jean Rousseau setzt die Tonart *f*-Moll „Pour les plaintes & tous les sujets lamentables“ [Für Klagen und alle jammervollen Themen] ein, wie er in seiner *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la Musique* (Paris 1691) anführt. Charles Masson nennt die Tonart in seinem *Nouveau Traité des Règles de la Composition de la Musique* (Paris 1697) „triste & lugubre“ [traurig und düster]. Johann Mattheson schreibt in *Das Neu-eröffnete Orchester* (Hamburg 1713), die Tonart *f*-Moll „scheinet eine gelinde und gelassene / wiewol dabey tieffe und schwere / mit etwas Verzweiflung vergesellschaftete / tödliche Hertzens-Angst vorzustellen und ist über die massen beweglich“. Sie „drückt eine „schwartzehülflose MELANCHOLIE schön aus / und will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauder verursachen.“

Notentext mehrfach eingegriffen. Lange Zeit galt das von Adler für seine Edition aus dem Salzburger Dommusikarchiv entlehnte Stimmenmaterial als verschollen, bis es im Zusammenhang mit der Neuedition gelungen ist, das von E. T. Chafe in seinem Werkverzeichnis angeführte Stimmenmaterial aus dem Musikarchiv des niederösterreichischen Stifts Herzogenburg als das von Adler verwendete Material zu identifizieren. Sicheres Indiz für die Salzburger Provenienz des Materials ist es, dass der Kopist der Stimmen, der Schreiber 111, eindeutig dem Salzburger Dom und engeren Umfeld Bibers zuzuordnen ist. In dieser Handschrift liegen auch das *Requiem in A-Dur* (Ch 7, Musikarchiv des Salzburger Doms) von Biber, seine *Missa Bruxellensis* (Ch App 100, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, Brüssel) und die *Missa Salisburgensis* (Ch App 101, Salzburg Museum) vor. Seitens der Forschung gibt es die Vermutung, dass es sich bei diesem Schreiber sogar um Biber selbst handeln könnte. Dass die nunmehr in Herzogenburg verwahrten Stimmen von Guido Adler verwendet wurden, ist auch daran zu erkennen, dass das gesamte Material mit handschriftlichen Spartierungsmarken in Bleistift versehen ist. Nicht geklärt werden konnte bislang, wann und warum das komplette Material von Bibers *Requiem* in das Stiftsarchiv von Herzogenburg gelangt ist. Möglich wäre eine Verbindung zwischen Adler oder dem Wiener Musikwissenschaftlichen Institut und dem Stifthserrn Eugen Haas (1863–1928), der ab 1902 als Chorregent des Stifts wirkte. Ob ein Zusammenhang mit der Zerschlagung von Guido Adlers Bibliothek nach dessen Tod im Jahr 1941 und der Deportation und Ermordung seiner Tochter durch die nationalsozialistische Diktatur herzustellen ist, bleibt ebenso im spekulativen Bereich.

Eine Abschrift von Bibers *Requiem in f-Moll* hat sich möglicherweise im Stift Michaelbeuern befunden, wie aus der „Specification über die Musicalien so hinterlassen worden von den Adm[odum] R[everendo] P[ater] Edmundo Sengmüller p[ro] t[empore] Priori Seel[igen]“ hervorgeht. Das Musikinventar von P. Edmund Sengmüller (1661–1714), das diesen als einen Musikkennner ausweist, der seine umfangreiche private Sammlung mit damals modernster Musik aus Salzburg zu versorgen wusste, nennt unter anderen Werken Bibers ein „Requiem à 11“. Es scheint mit vorliegendem Requiem identisch zu sein, da die mit elf angegebene Anzahl der Stimmen in Übereinstimmung steht (fünf Singstimmen – die drei colla parte-Posaunen sind dabei mitgezählt –, zwei Violinen, drei Violen und Bassi). Keine Erwähnung findet Bibers *Requiem* im *Catalogus Musicalis in Ecclesia Metropolitana*, dem ältesten erhalten gebliebenen Bestandskatalog der Kirchenmusik des Salzburger Domes. Das Anstellungsdekret des letzten Salzburger Hofkapellmeisters Luigi Gatti verpflichtete diesen zur Inventarisierung der Musikalien. Ab 1782 wurde daran gearbeitet und das in der Liturgie verwendete Notenmaterial katalogisiert. Ältere, nicht mehr im Gebrauch stehende Bestände, so die Kirchenmusik Bibers, blieben dabei unberücksichtigt.

Dank gilt Herrn Dr. Ernst Hintermaier und Herrn Dr. Gerhard Walterskirchen für ihre fachkundige Beratung sowie Frau Dr. Eva Neumayr von der RISM-Arbeitsstelle Salzburg, die die Quelle vor Ort eingesehen und beschrieben hat. Herausgeber und Verlag danken außerdem dem Augustiner-Chorherren-Stift Herzogenburg / Niederösterreich und dessen Stiftsbibliothekar und Musikarchivar, Herrn Ulrich Mauterer CanReg, für die Möglichkeit das Quellenmaterial einzusehen und für die Erlaubnis zur Edition.

Armin Kircher

Salzburg, im Februar 2015

Foreword

During the second half of the 17th century, music and architecture in Salzburg experienced a development of exceptional splendor. The cultivation of music at the court was particularly encouraged by the artistically inclined Prince-Bishop Max Gandolph Count Khuenburg (1668–1687). He had the farsightedness to establish ties between his court and two of the most important musicians and composers of the time, Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) and Georg Muffat (1653–1704).

Whereas only a single liturgical composition by Georg Muffat has survived – the *Missa in labore requies* – church music occupies a significant place among Biber's compositions. More than a third of his entire oeuvre, numbering over 150 works, can be classified as sacred music.¹ Unlike his instrumental music, which has enjoyed timeless esteem, Biber's vocal music has only become the focus of renewed interest during the last few decades. Biber's *Requiem ex F con terza minore* (Ch 8), his "small" Requiem, led the way to the rediscovery of his sacred music by virtue of its early publication in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* in 1923 and through a recording by Nikolaus Harnoncourt in 1968.

Biography²

Heinrich Biber was born in the small town of Wartenberg (Stráž pod Ralskem) in northern Bohemia and was baptized on 12 August 1644. We can only speculate about his childhood, school education, and musical training. Presumably in 1666, and by 1668 at the latest, Biber entered the service of Prince-Bishop Karl Liechtenstein-Kastelkorn in Olomouc and Kroměříž. For unknown reasons he left his position in Kroměříž in 1670 without being officially dismissed by his employer, and he entered the service of Prince-Bishop Max Gandolph Count Khuenburg in Salzburg as a court violinist.

As in Kroměříž, Biber spent his first years in Salzburg focusing on the composition of instrumental works. Other works include Biber's first liturgical compositions for Salzburg Cathedral: the offertory *Lux perpetua* (Ch 15), the *Vesperae à 32* (Ch 11–12), and the *Missa Christi Resurgentis* (Ch 3, 1674). These early vocal works already adopt the polychoral tradition specific to the metropolitan church of Salzburg. Biber was promoted to vice music director on 12 December 1678, and with the death of Andreas Hofer (c. 1629–1684), who had been music director since 1678, Biber was placed in full charge of music at court and the cathedral in 1684. This led to an increase in his compositional activities for the Cathedral Church and the University Theater.³

The death of Prince-Bishop Max Gandolph in 1687 brought an end to this highly productive stage in Biber's career. The new Prince-Bishop, Johann Ernst Count Thun (reign 1687–1709), was not nearly as enthusiastic in his musical patronage as his predecessor. He made lasting cutbacks in the music at court, feeling that its

¹ E. T. Chafe, *The Church Music of Heinrich Biber*, Ann Arbor, 1987 (Studies in Musicology 95).

² In preparing the biography the following references were consulted: *Heinrich Franz Biber 1644–1704. Musik und Kultur im hochbarocken Salzburg. Studien und Quellen*, ed. by P. Eder und E. Hintermaier, Salzburg 1994; P. Nettel, „Heinrich Franz Biber von Bibern“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 24, 1960, p. 61–86; E. Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700–1806. Organisation und Personal*, dissertation (ms.), Salzburg, 1972.

³ Of Biber's musical-dramatic works (two operas, several cantatas and 13 school dramas) only the dedicatory score of his Arminius opera *Chi la dura la vince* (1690/92) has survived.

main function should reside in church services and displays of secular pomp. Biber directed his attention increasingly toward the composition of church music. He now produced medium- to large-scale sacred works for various forms of worship: his two *Requiem* (Ch 7 and 8), the *Vesperae Longiores ac Breviores* (Ch 13–42), and the *Missa Sancti Henrici* (Ch 6).

The year 1700 found him at the peak of his career with a highly respectable annual income of more than 850 gulden. Through the efforts of Prince-Bishop Thun Biber was appointed Lord High Steward in 1692, and in 1690 he was elevated by Emperor Leopold to the imperial nobility with the title “von Bibern.” The final years of Biber’s life were overshadowed by the War of Spanish Succession and its aftereffects. He died on 3 May 1704 after a four-day illness and was buried the next day in the cemetery of St. Peter’s. Neither the entries in the death register of the cathedral parish, where he is referred to almost disrespectfully as “choraula cels[issi]mi” (the prince’s minstrel), nor in the burial register of St. Peter’s is there any indication of his aristocratic station or his high position at the archbishop’s court.

Performance practice in Salzburg Cathedral

The architectural concept of Salzburg Cathedral with its four suspended galleries, each furnished with an organ, formed the spatial conditions for a musical practice after the Venetian model. The historical performance practice in the cathedral church is documented graphically by a faithfully detailed etching of the interior of the cathedral by Melchior Küssell⁴ (ca. 1675). Around 1745, Biber’s son, the court Kapellmeister Carl Heinrich Biber, made a detailed list of the performing forces customarily deployed at the time.⁵ On high feast days, which were celebrated by the Prince-Bishop himself, music was played on all four galleries with the following disposition: The gallery at the front right hand side, the “principal choir,” included the vocal soloists, the court organist at the organ, one violoncellist, one violinist, two bassoonists, three trombonists, and the Kapellmeister or deputy Kapellmeister, who was the conductor. The twelve violinists headed by their concert master stood on the opposite gallery; on the two galleries at the rear, the so-called “trumpet choirs,” contained the trumpeters and timpanists. The so-called “Capelln Music” (chapel music) formed a fifth ensemble, grouped together with a double bassist around the choir organ in the presbytery “down by the altar;” these were the choral singers (chapel boys, vicars of the cathedral choir and cathedral choristers) who, however “only sang during the tutti sections.” With certain modifications, this array of musicians was already customary at the time of Heinrich Ignaz Franz Biber. Küssell’s well-known etching shows that for opulently scored works, contrary to 18th century practice, several singers were placed at the left hand side of the presbytery and up to 15 singers and instrumentalists were placed on the galleries.

Stylistic aspects of Biber’s sacred music

Biber’s church music is characterized by a pronounced relationship between words and music, in accordance with the principles of musical text interpretation in the sense of “musica poetica.” The formal architecture of Biber’s sacred compositions is determined by the liturgical text, which is segmented into short conceptual units. His *Requiem in F minor* (Ch 8) offers an excellent example of this compositional principle. The various sections are clearly contrasted in their expressivity by means of the compositional and stylistic resources of the era, for example, the alternation of *alla breve* and triple meter or varying soloistic and choral scoring. This contrast is further intensified by the differentiation between the

stile concertato and the *stile antico*. Almost every caesura in the liturgical text is mirrored by the music. By means of the continuous alternation of various elements, Biber creates a diversity of affect-emphasized musical impressions in his sacred compositions.

A further peculiarity of Biber’s vocal compositional technique is the combination of two contrasting subjects, similar to the contrapuntal principle of the double fugue, whereby each subject retains its own text (see the contrapuntal Kyrie in the opening section, the concluding fugue of “Quam olim Abrahae” in the Offertorium, and the “Osanna” of the *Requiem in F minor*). The use of specific compositional techniques (e.g., the “bassetto” technique at “Quid sum miser” in the “Dies irae” of the *Requiem in F minor*, wholly avoiding the use of the lower registers), is likewise motivated by textual considerations.

In his liturgical works Biber, the instrumental composer, cannot be overlooked. The manifold effects of instrumental sonority are employed to translate and emphasize the biblical imagery. In this respect, the liturgical text of the Requiem offers a wide variety of possibilities of musically expressive interpretation, which Biber masterfully implements against the background of the Baroque doctrine of figuration and the affections. In its masterful manner of textual interpretation, through the intensity of its musical figurations expressing grief, lament and consolation, Biber’s *Requiem in F minor* (Ch 8) is among the most expressive works of his oeuvre and one of the 17th century’s most impressive settings of the Mass for the Dead.

Requiem ex F con terza minore

Heinrich Ignaz Franz Biber composed two settings of the Requiem. Even though both were composed in his later years, their individual characteristics differ markedly from each other, as is already expressed in the choice of their respective keys. Biber’s *Requiem à 15 in Concerto* (Ch 7) is in A major. In its expression of reverently festive mourning, this composition may be connected to the funeral ceremonies in 1687 for Biber’s employer, the Prince-Bishop Max Gandolph Count Kuenburg. By contrast, the *Requiem in F minor* (Ch 8), which was composed at a later date, displays a contemplatively solemn atmosphere: the authentic performance materials were notated in the Dorian mode on F, with three flats. Where the affect of lamentation was to be expressed in his compositions, Biber employed the key of F minor which, in his time, was only rarely encountered, as is also the case in the final measures of the “Crucifixus” in the *Missa Alleluia* and the *Missa Sancti Henrici*. Although both works – preserved in the music archives of Salzburg Cathedral – were accessible to him, the fact that Guido Adler decided to publish the smaller of Biber’s two requiem settings in 1923 may be explained by its superlative musical qualities.

The work was composed after 1692 and scored for five singers (two sopranos, alto, tenor, and bass), two violins, three violas, three trombones ad libitum and basso continuo. The five-part choral writing is reinforced by a string setting dominated by violas as well as by three trombones colla parte, lending a somber sonority to the work. In the ripieno sections, however, the first violin is not treated colla parte. Biber lets this independent part soar radiantly above

⁴ G. Croll, E. Hintermaier, G. Walterskirchen: *Die Innenansicht des Salzburger Domes (um 1675)*, etching by Melchior Küssell, facsimile, Salzburg, 1992 (Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte Vol. 4).

⁵ “Ordnung, Deren Hochfürstlichen Kirchen-Diensten im Domb. So die Hochfürstliche Hoff-Music zu observieren hat,” vide: E. Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700–1806. Organisation und Personal*, dissertation (ms.), Salzburg, 1972.

the vocal setting. From a formal point of view, Biber follows the sacred music tradition of Southern Germany and Austria according to the liturgical requirements still customary for this genre even into the 19th century. It could not be ascertained whether this composition had been composed for a specific occasion – for example, the funeral ceremonies of a prominent member of the Salzburg Cathedral chapter.

The Introitus is laid out in four sections. The opening “Requiem aeternam,” with its imploring homophonic textual declamation, is followed by the “Te decet hymnus,” which is set soloistically. The urgent invocation by the choir, “Requiem aeternam,” precedes the imitative Kyrie, begun by the soloists and brought to its conclusion by the choir.

Until the 2nd Vatican Council the “Dies irae” sequence constituted the pivotal section of the Catholic rite of the Mass for the Dead. In his setting, Biber condenses the seventeen verses of pictorial narrative description of the apocalyptic visions into contrasting sections. The weighty, terrifying chords of the “Dies irae” in triple meter are followed by an even eighth-note rhythm in the “Quantus tremor,” which pervades the setting and corresponds to the meter of the poetry. The word “tremor” is musically expressed by means of repeated notes in the string accompaniment. After the section containing the verses from “Judex ergo” to “Rex tremendae” in syncopated triple meter, the “Recordare” introduces an attitude of supplication which is interrupted by the solo bass rendition of the “Confutatis maledictis.” The high solo voices reply with an imploring “Oro supplex.” Biber devotes special attention to the “Lacrimosa dies illa.” The text phrase “that day full of tears” is rendered musically by an ascending semitone followed by a catabasis in half notes; this is contrasted with the lively upward thrust of the eighth note groups in “Qua resurget.” An 11-measure “Amen” fugue with a chromatically shaped subject concludes the most extensive movement of Biber’s Mass for the Dead.

The Offertorium is divided into the five sections: “Domine Jesu Christe,” “Libera eas,” “Quam olim,” “Hostias,” and once again “Quam olim.” From a harmonic point of view, this movement represents an exception within the structure of the work as a whole. Biber uses the dominant key of C minor, notated in the Dorian mode on C with two flats. The movement contains an exceptional wealth of detail in the harmonic and melodic illustration of individual words and phrases of the text. At the beginning, for example, “Rex gloriae” (the King of Glory) is portrayed in virtuoso sixteenth figures; diminished chords illustrate the content of the text “de poenis.” A triadic descent in the voices graphically depicts the movement of “falling” (“ne cadant”), and a hemiola obscures the rhythm at “in obscurum.” Two contrasting subjects are linked in the fugue “Quam olim Abrahae.” The ceremonially solemn fugue subject is interlaced with the delicately faceted “et semini eius.”

The somber Sanctus begins with diminished intervals. At “Pleni sunt coeli,” the sonority turns towards A-flat major, climaxing in radiant C major at “gloria tua.” In the “Osanna,” in triple meter, Biber once again combines two contrasting subjects in a manner that is typical of his compositional technique. Following the Benedictus, with solo soprano, contralto and bass voices in imitative style, the “Osanna” is repeated exactly, as is customary.

The Agnus Dei and Communio “Lux aeterna” are combined into one movement consisting of several sections, according to the structure of the text: “Agnus Dei,” the 7-measure “Lux

aeterna” and a concluding da capo form with “Cum sanctis tuis,” “Requiem aeternam” and, once again, “Cum sanctis tuis.” The composition ends with “quia pius es,” in F major. In the theological interpretation, this may be regarded as the comforting path leading from mourning through the hopeful promise of eternal life in the presence of God.

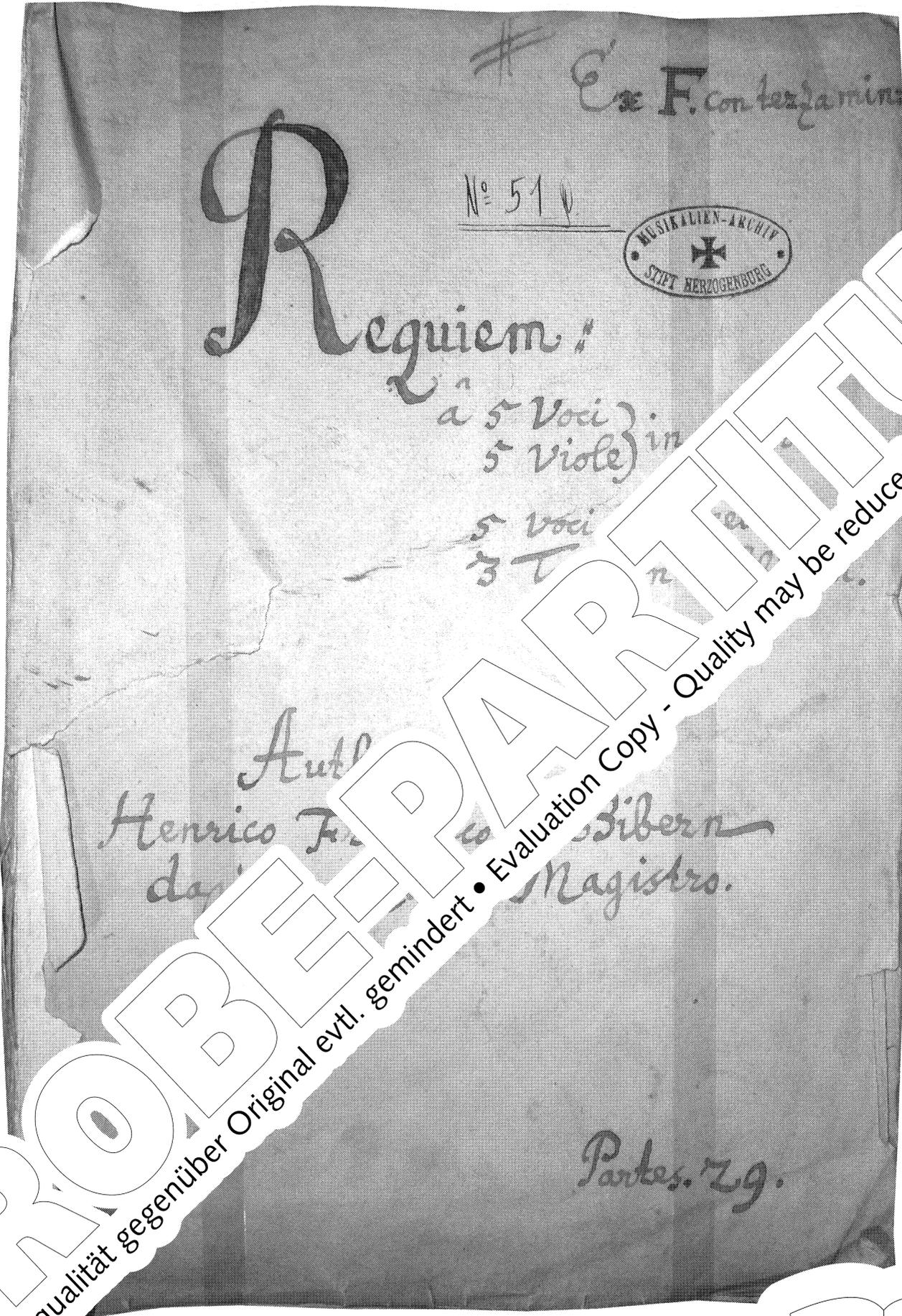
The present edition is the first to be edited according to Biber’s authentic manuscript. Guido Adler also based his edition on the same available source material but, as a critical examination of the source revealed, he altered the original musical text in several instances. For many years the performance material, which Adler had borrowed for his edition from the music archives of Salzburg Cathedral, was regarded as lost. In connection with the new edition, it was possible to identify the performance material listed by E. T. Chafe in his catalog of works from the music archives of the Lower Austrian Abbey of Herzogenburg as the material utilized by Adler (see Critical Report). To date, it has not been possible to clarify when, or how the complete material of Biber’s *Requiem* found its way into the archives of the Herzogenburg Abbey. There may have been a connection between either Adler or the Vienna Institute for Musicology and the Abbott Eugen Haas (1863–1928), who was active as the Abbey’s choirmaster from 1902 onwards. Whether there is a connection to the destruction of Guido Adler’s library after his death in 1941 or to the deportation and murder of his daughter by the Nazi dictatorship must also remain within the realm of speculation.

My gratitude to Dr. Ernst Hintermaier and Dr. Gerhard Walterskirchen for their expert advice, as well as to Dr. Eva Neumayr of the RISM-Arbeitsstelle Salzburg, who studied and described the source in situ. The editor and the publisher also wish to thank the Augustiner-Chorherren-Stift Herzogenburg in Lower Austria and the Abbey’s librarian and music archivist, Mr. Ulrich Mauterer CanReg, for the opportunity to study the source material and for permission to publish.

Armin Kircher

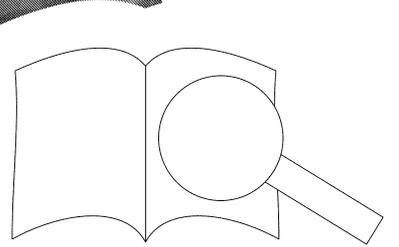
Salzburg, February 2015

Translation (abridged): David Kosviner, J. Bradford Robinson



PROBEEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Abb. 1: Heinrich Ignaz Franz Biber, *Requiem Ex F. con terza min.*
Umschlagvorderseite (Schreiber: Carl Heinrich Biber)
Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg / Niederösterreich, Musikarchiv, Signatu.



Canto. In Concerto.

re: adagio.

Requiem re - quem re - quem

aternam dona eis Domine Et lux perpetua

luceat eis Et lux perpetua luceat

ir. s:
Exaudi Exaudi ora

ad te omnis caro uenit

et omnis caro uenit

Et dona eis aternam dona

Et lux perpetua luceat eis lux per

petua luceat eis Kyrie.

son Eleyson

PROBE PAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Abb. 2: Heinrich Ignaz Franz Biber, *Requiem Ex F. con terza min:*
 erste Seite der Canto concertato-Stimme (Schreiber 111)
 Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg / Niederösterreich, Musikarchiv, Sig

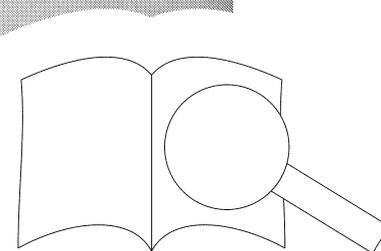
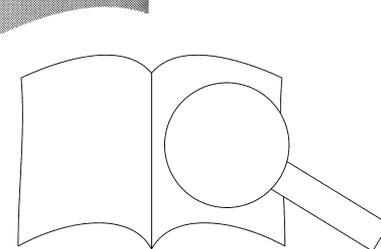




Abb. 3: Heinrich Ignaz Franz Biber, *Requiem Ex F. con terza min.*
erste Seite der Organo-Stimme (Schreiber 111)
Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg / Niederösterreich, Musikarchiv, Signatu.



Requiem

1. Introitus et Kyrie

Requiem aeternam

Heinrich Ignaz Franz Biber
1644–1704

Adagio

R.*

Violino I

Violino II

Viola I (Violino III)

Viola II

Viola III

Soprano I

Soprano II

Alto Trombone I in rip.

Tenore Trombone II in rip.

Basso Trombone

em, re - qui - em ae - ter - nam, re - qui - em ae -

Re - qui - em, re re - -

Re - qui - em em, re - -

re - - qui - em ae - ter - nam,

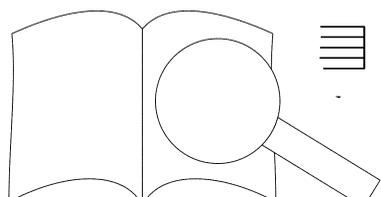
re - - qui - em ae - ter - nam,

em, re - qui - em ae - ter - nam, re - qui - em ae -

anc.
ione
ottr

R.

4 6 5 6 5 [5] 6 5 6 5
4 4 4 4 [3] 4 4 4 4



* r. = Ripieno, S. = Solo

(*) Org = Organo, Vne = Violone, Fg = Fagotto, Vc = Violoncello · Zur Besetzung der Basso continuo-Stimme siehe Kri.

Concerning the basso continuo part see the Critical Report.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 28 min.

© 2015 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 27.318

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

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

Urtext
edited by Armin Kircher

6

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

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

re - qui-em ae-ter-nam do-na e - is Do - mi - ne: pe - a, per -

re - - qui-em ae-ter-nam do-na e - is Do - mi - ne: pe - tu - a, per -

ter - nam, ae - ter - nam do-na e - is lux per - pe - tu - a, per -

6 5 6 5 6 5 6 6 6 4 6 5 6

4 3 4 3

13

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

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

e - is, et lux per - pe - tu - a, per - pe - tu - a, per - pe - tu - a lu-

lu-ce-at e - is, et lux per - pe - tu - a, per - pe - tu - a, per - pe - tu - a l

pe - tu - a lu-ce-at e - is, et lux per - pe - tu - a, per - pe - tu - a

-Vne/Fg/Vc +Vne/Fg/Vc

6 6 5 4 7 4 6 4 6 5 6 6 6 5 4 4

Te decet hymnus

20 S.

Violino I

Violino II

Basso

Basso continuo

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

b 6 h b 6 7 5 6 3 4 5

27 VI I

VI II

Va I S.

Va II S.

Va III S.

SI

S II

S.

ex -

S.

ex -

S.

ex -

S.

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

6 6 6 [h]5 [h]6 4 # h h

au - di, ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - - am, *tr*

au - di, ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - - am, *tr*

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

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

6 6 6 5 7 4

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

ad te o - mnis ca - ro ve - . o - mnis

ad te ve - ni - et, o - mnis

ad te o - mnis ca - ro, o - mnis

-Vc +Vc

6 4 6 4 6

ad te - et, o - mnis ca - - ro ve - ni - et. *tr*

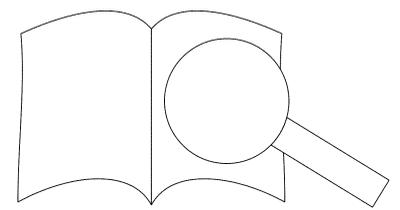
ve - ni - et, ad te o - mnis ca - ro ve - ni - et.

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

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

4 4 [4] 6 [b] 4 4 4

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Requiem aeternam

49

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne: et
 Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:
 Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi -
 Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is D e: lux per - pe - tu - a
 Re - qui - em ae - ter - nam do - na e : lux per - pe - tu - a

+ Vne/Fg R.

4 b [b]7 b 6 4

55

per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.
 .s, lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.
 is, lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu
 lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu
 lu - ce - at e - is, lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu

6 [4]6 5 4 4 b 6 # 6 46 5 4 # 4 6 6 5 4 3 4

son, e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste e - lei - son.

lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. - le. -

Ky - ri - e e - lei - son, son. Chri - ste e -

son, e - lei - son. Chri - ste e - lei - son. - son.

6 3 6 4 6

e - lei - son, e - lei - son.

- lei - son, e - lei - son. Chri - ste e - lei - son. Ky - ri - e e -

son, e - lei - son, e - lei - son.

son, e - lei - son. Ky - ri -

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. Chri

+ Vne/Fg/Vc

[9] 6 4 6 7 5 6 7 4 3 5 6 3 4

5 3 4 4 2

son. Ky - ri - e e - lei - son, e lei - son. Chri - ste e - lei - son, e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

6 4 ♯ 6 b6 [6] 4 b 5 4 ♯ 4 [b] 5 4 ♯

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son. son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

6 4 ♯ 6 7 b6 5 5 2 6 10 1 4 ♯ 10 8 5 ♯ 5 b6 5 ♯

2. Sequentia

R.
R.
R.
R.
R.
R.
R.
R.
R.
R.

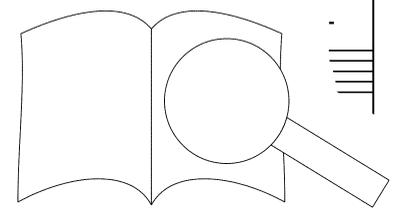
Di - es i - rae, di - es i - rae, di - es il - la,
 Di - es i - rae, di - es i - rae, di - es i' clum
 Di - es i - rae, di - es i - rae, di - la sae - clum
 Di - es i - rae, di - es i - rae, i sol - vet sae - clum
 Di - es i - rae, di - es i - rae, sol - vet sae - clum

6 [H] b 6 b b6 5 6

9

te - - ste Da - - vid cum Si - byl
 - la: te - - ste Da - - vid cum Si - byl
 a - vil - la: te - ste Da - vid, te - ste Da - vid
 fa - vil - la: te - ste Da - vid, te - ste Da - vid
 in fa - vil - la: te - ste Da - vid, te - ste Da - vid

7 6 4 4 b [b]7 7 6 5 6 5 4 4



la, te - - ste Da - - vid cum Si - byl

la, te - - ste Da - - vid cum

la, te - ste Da - vid, te - ste Da - vid cum

la, te - ste Da - vid, te - ste Da - vid la.

la, te - ste Da - vid, te - ste P jyl - la.

b h h b [b]7 6 5 5 4 h h

Quantus tremor

Quan - tus tre - mor

Quan - tus tre - mor

5 b 5 [6] h 4 4 h 6 5

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

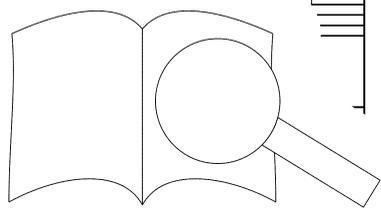
6 5
 [6] 5 b
 6 5
 6

cte sti. us - su - rus!
 dis - cus - su - rus!

S.
 Tu - ba mi - rum spar - gens so
 S.
 Tu - ba mi - rum spar - gens so

6 5 b
 6 5 [4]
 6 4 b
 6 [5]
 6 [5]
 [6] 5 b

PROBEN
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



re - gi - o - num. Co - get o - mnes, co - get thro -
 re - gi - o - num. Co - get o - mnes, co - get o - + o .i - te thro -

6 5 6 6 5 4 4 6 5 6 5 4 4

[4] [4] [4] [4]

na - tu - ra, cum re - sur - get, re - sur - get cre - a - tu - ra.

6 6 6 6 4 6

5 5 5 5

[4] [4] [4] [4]

R.

Musical score for measures 58-61. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a trill (tr) in measure 60.

ne - - - tur.

Li - ber scri-ptus pro-fe - re-tur

- tum con - ti - ne - tur,

ne-tur, in quo to-tum con-ti - ne-tur, con-ti - ne - tur, con - ti

to-tum con-ti - ne-tur, in quo to-tum con-ti - ne - tur,

to-tum con-ti -

Li - ber scri-ptus
+ Vne/Fg/Vc

um con-ti - ne-tur, in quo

6
5

6

5

4

6

Musical score for measures 62-65. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a trill (tr) in measure 63.

ne

un - de mun - dus ju - di - ce - tur.

tur, un - de mun - dus

ju - di - ce - tur.

con-ti - ne - tur,

un - de mun - dus

ju -

on-ti - ne - - tur, un - de mun - dus, mun - dus ju

to-tum con-ti - ne - - tur, un - de mun - dus, mun - dus ju

6

5

#

4

6

[6]

6

5

6

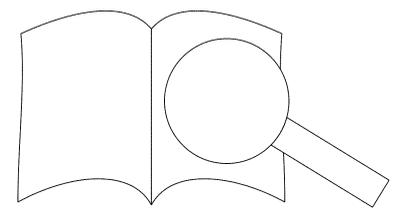
6

10

9

8

4



Judex ergo

68

S. Ju - dex er - go cum se - de - bit, quid - quid la in - ul - tum re - ma - ne -

S. 6 4 6 4 6 6 4 6 b 4

74

S. Quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus? Quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus? Cum vix ju -

S. Quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus? Quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus? Cum vix ju -

S. Quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus? Quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus? Cum vix ju -

bit, nil in - ul - tum re - ma - ne - bit.

- Vne/Fg/Vc

6 6 4 6 b 4 6 [4] 6 4 b 6 6 6

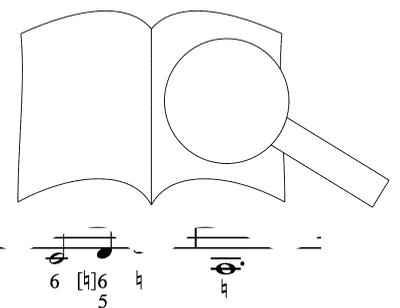
stus sit se-cu - rus, cum vix ju - stus sit se-cu - rus. Rex tre-men - dae, Rex tre-men -
 stus sit se-cu - rus, cum vix ju - stus sit se-cu - rus. Rex tre-men - dae, Rex +
 stus sit se-cu - rus, cum vix ju - stus sit se-cu - rus. Rex tre-men - dae, nen
 Rex tre - men - ti. ma - je - sta -
 Rex Re cu - dae ma - je - sta -
 R. + Vn.

4 6 b 4 6 6 5 6 6 5 4 b 6 6

tis, qui is, sal - va me, fons pi - e - ta - tis, sal - va me, fons pi - e - ta - tis.
 as gra - tis, sal - va me, fons pi - e - ta - tis, sal - va me, fons pi - e - ta - tis.
 os sal - vas gra - tis, fons pi - e - ta - tis, fons pi - e - ta - tis.
 tis, van - dos sal - vas gra - tis, fons pi - e - ta - tis,
 , qui sal - van - dos sal - vas gra - tis, sal - va me, fons pi - e - ta - tis, sal - va me,

b6 6 [b5] 6 3 5 6 6 [5] 4 6 [5] 4 5 6 6 6 [6] 5 4

* Siehe Kritischer Bericht. / See Critical Report.



Recordare

95

S. S. S. S. S. tr

Re-cor-da-re Je-su pi-e, quod sum cau-sa tu-ae vi-ae

e.

♯ 6 5 ♭ [6]

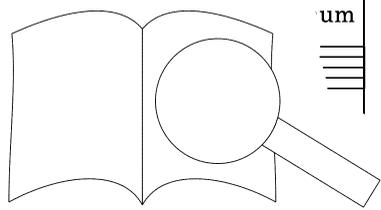
99

mi-sti cru-cem pas-sus: tan-tus la-bor non sit-cas-sus.

S. Ju-st um

6 4 ♯ ♯

PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



fac re-mis-si-o-nis, an-te di-em ra-ti-o-nis. In-ge-mi-sco, tam-quam

6 4 5 4 3 6 5 6 b5

Qui Ma-ri-am ab-sol-vi-sti, et la-tro-nem ex-au-
 - ce De-us. Qui Ma-ri-am ab-sol-vi-sti, et la-tro-nem ex-au-
 Qui Ma-ri-am ab-sol-vi-sti, et au-
 Qui Ma-ri-am ab-sol-vi-s
 Qui Ma-ri-am ab-sol-vi-

5 4 b 6 b [6] 3 5 4 b6 4 5 4 b6 4

en-ni cre-mer i - gne. In - ter o-ves lo-cum prae-sta, et ab hae-dis me se - que - sta - tu-ens in

Figured Bass: 7 4 b6 5 4 b 4 [6] 3 6 5 3 [6]

te de - xtra. - xtra, in par-te de - xtra. te, in par - te de - xtra. Con-fu - ta - tis ma - le - di-c

Figured Bass: 5 6 5 4 3 6 7 6 5 4 4 6

di - ctis: vo - ca - me, vo - ca - me cum be - ne - di -

O - ro sup - plex et ac - cli -

O - ro sup - plex et

S. O - ro sur - nis, cor con - tri - tum qua - si

5 6 5 b6 5 6 6 6 6 4 [b] 6 5 6 6 4 2

ci - re

nis, ge - re cu - ram me - i fi - nis. La - cri - mo - sa

...i fi - nis, ge - re cu - ram me - i fi - nis. R.

...ram me - i fi - nis, ge - re cu - ram me - i fi - nis. R.

La - cri - mo

ci - nis: ge - re cu - ram me - i fi - nis, ge - re cu - ram me - i fi - nis. R. -Vne/I b2

6 5 6 6 6 6 4 6 b 6 9 8 4 b 6

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

+Vne/Fg/Vc

6 7 5 6 [7 46] 6

vil - la, re - sur - get ex fa - vil - la,
 es, di - es il - la, vil - la, la - cri
 es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil
 qua re - sur - get ex fa - vil - la, ex fa - vil

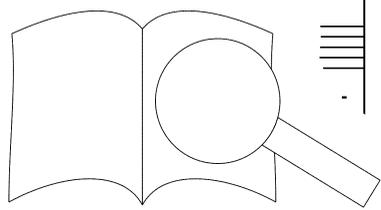
+Vne/Fg/Vc

7 6 7 6 6 7 b6 5 4 7 3 5 2 6 7 b 5 4 4 b 6

la - cri - mo - sa di - es
 qua re - sur - get ex fa - vil - la, qua re - sur - get ex fa - vil
 di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil
 vil - la,
 mo - sa di - es sur - get ex fa - vil - la,

qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can -
 ur - get ex fa - vil - la ju - di - can -
 qua re - sur - get ex fa - vil - la, ex fa - vil - la
 fa - vil - la, ex fa - vil - la
 ex fa - vil - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la, ex fa - vil - la,

PROBEN
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



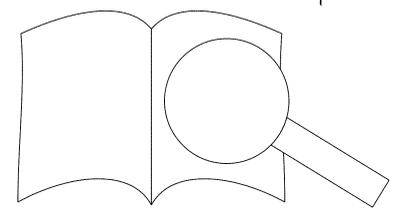
dus ho - mo - re - - us:
 dus ho - mo re - - us:
 dus ho - mo re - - us:
 mo, ho - mo re - - us: hu - ic er - go - su - Do - mi -
 dus ho - mo re - - us:

♭ 6 10 9 8 ♭ 6 6 6 5 6

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

♭ 6 6 #6 6 5 4 1 1 [1] 1 [1] 1 ♭ 7 ♭6 4

PROBENFÜR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



men, a - men, a - men, a
 A - men, a - men, a - men, a
 a - - - men, a - men, a

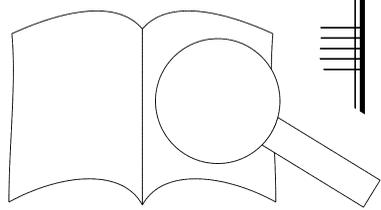
+ Vne / Fg / Vc

5 7 b 6 b5 5 4 b 5 4 b6 6 6

men, a - - - - men.
 men, a - - - - men.
 men, a - men, a -
 a - - - - men,
 men, a

8 7 7 6 5 [4]6 6 6 5 4 b 6 [4] b 6 b 5 4 b

PROBEKOPPIE
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



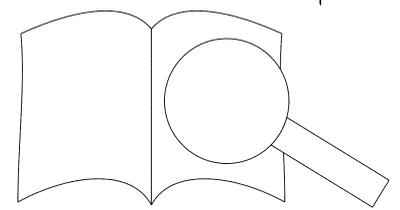
3. Offertorium

Domine Jesu Christe

The first system of the musical score consists of ten staves. The top five staves are vocal parts, each marked with 'S.' (Soprano). The bottom five staves are piano accompaniment. The music is in a minor key with a common time signature. The lyrics 'Do - mi - ne Chri - ste, Rex' are written below the vocal staves. The piano part includes fingering numbers such as 7, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5.

The second system of the musical score consists of ten staves. The top five staves are vocal parts, each marked with 'S.' (Soprano). The bottom five staves are piano accompaniment. The music continues from the first system. The lyrics 'glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae,' are written below the vocal staves. The piano part includes fingering numbers such as 6, 6, 3, 6, 6.

PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Libera

19

Musical score for measures 19-23. It features five staves: two for vocal parts (Soprano and Alto) and three for piano accompaniment. The vocal parts have lyrics: "Li - be - ra e - as de o - - - -". The piano accompaniment includes a bass line with fingerings: 5, 6, 6, 6, 6.

24

Musical score for measures 24-28. It features five staves: two for vocal parts (Soprano and Alto) and three for piano accompaniment. The vocal parts have lyrics: "ne ab - sor - - - - be - at, ne ab - o - re le - o - - nis, ne a' de o - re le - o - - nis, ne". The piano accompaniment includes a bass line with fingerings: 5, 6, 4, 3, 6. A double bar line is present at the end of measure 28. A watermark "PROBE" is visible across the score.

S.
 ne ca - dant, ne ca - dant
 sor - be - at e - as tar - ta - rus, ne ca - dant, ne ca - dant
 - be - at e - as tar - ta - rus,
 - be - at e - as tar - ta - rus,
 +Vne/Fg
 7 # 4 # b

S.
 in
 cu - rum: sed si - gni - fer san - ctus Mi - cha - el
 scu - rum: sed si - gni - fer san - ctus Mi - cha - el
 ob - scu - rum:
f
 sed si - gni - fer san -
 - Vne/Fg +Vne/Fg
 7

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Quam olim Abrahæ

54

R.

Quam o - lim A - bra - hae pro - mi -

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

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

R. - Vne/Fg/Vc + Vne/Fg/Vc

1 [1 1] 1 9 5 # 7 #6

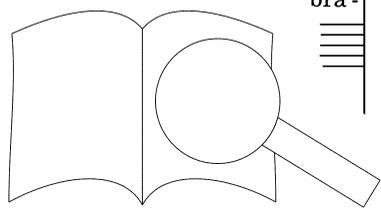
60

mi - ni, se - mi - ni e - jus, et

mi - ni, se - mi - ni e - jus, quam

quam bra -

5 4 # 6 9 5 6 # 6



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

- Vne/Fg/Vc + Vl.

6 3 7 6 5 b 6 6 [5] 5 4 b 4

Hostias

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

S. Fu

4 6 6 7 4 3

su - sci-pe pro a - ni-ma-bus il - lis, qua-rum ho - di - e me - mo - ri-am fa
 a - ni - ma-bus il - lis, qua-rum ho - di - e me-mo - ri-am, me - mo - ri
 us:
 ac e - as, Do - mi-ne, de

Chords: $b6$, b , 6 , 4 , b

te trans - i - re ad vi - tam, trans - i - re, trans - i - re, trans -

Chords: 5 , 6 , 5 , 6 , 4 , b , 6 , 5 , 6 , 5 , 6 , $[b6]$, 6 , 4

Quam olim Abrahae

i - re ad vi - - tam, trans-i - re t. Quam o - lim

rg/Vc +Vne/Fg/Vc

1 [1] 1 9

bra-hae pro - mi - si - sti, pro-mi - si - - sti, et

sti, pro-mi - si - sti, pro - mi - si - -

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

A - bra-hae pro - mi - si - sti, -Vne/Fg/Vc

4 # 7 #6 5 # 7 #6 5 #

se - mi - ni, se - mi - ni e - jus, et se -
 mi - ni, se - mi - ni e - jus, quam
 Quam o - lim A haec mi - ni, se -

6 5 6 4 6 5

mi - r e - jus,
 si - sti, et se - mi - ni e - jus,
 pro - mi - sti, et se - mi - ni,
 et se - mi - ni, et se - mi - ni e - jus,
 mi - ni, se - mi - ni e - jus, quam o - lim

-Vne/Fg/Vc +Vne/Fg/Vc

[6] # 6 [5] 6 [6] 6 # 6 4 6 10 9 8 7 4 6

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

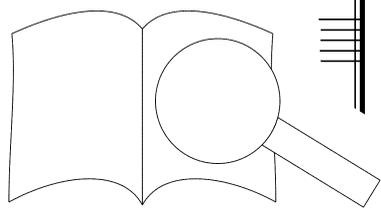
6 [4]5 #6 4 4 6 6 3 7 6 5

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

-Vne/Fg +Vne/Fg

b 6 b 4 4 6 4 6 [5] 5 4 b 4

PROBEN
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



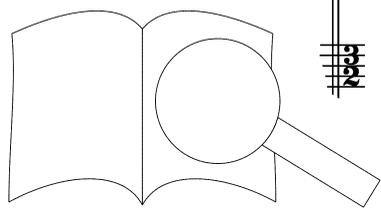
San - ctus Do - mi-nus De - us, De - us Sa - ba - ot'
 San - ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us, De - - us Sa ni su ni
 San - - ctus Do - mi-nus De - us Sa Pl - ni sunt coe - li
 San - ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us, - ni sunt coe - li
 ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us ch. Ple - ni sunt coe - li

5 4 4 4 b6 5 4 4 3

glo - - ri - a, glo - - ri - a tu - a.
 glo - - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a tu - a.
 ra glo - - ri - a, glo - ri - a, glo -
 et ter - ra glo - - ri - a, glo - - ri - a, glo -
 et ter - ra glo - - ri - a, glo - - ri - a, glo - r

6 6 6 4 b 4 4

PROBEN
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Osanna

23

Musical score for measures 23-30. It features a vocal line (S.) and piano accompaniment. The vocal line includes lyrics: "san - na, o - san - na, -". The piano accompaniment includes fingerings: 5 6 [b] and 5 [b].

31

Musical score for measures 31-38. It features a vocal line (S.) and piano accompaniment. The vocal line includes lyrics: "in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, san - na in ex-cel - sis, ia, san - na in ex - cel - sis, an - na, o - san - na in ex-cel - sis, in o - san - na, in ex - cel - sis,". The piano accompaniment includes fingerings: 5 b 3.

sis, o - san - na, o - san - na in -
 sis,
 sis, o - san - na, o -
 sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, cel-sis, in ex-
 sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis,

b 6 6 6 6

in ex-cel - sis, in ex - cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-
 sis, in ex - cel - sis, in ex - cel-sis, in ex-
 sis, in ex - cel - sis, in ex-cel
 sis, in ex - cel - sis, in ex-
 in ex-cel - sis, o - san - na, o

-Vne/Fg/Vc +Vne/Fg/Vc

4 4 b 6 b 5 4 4 6 b 6

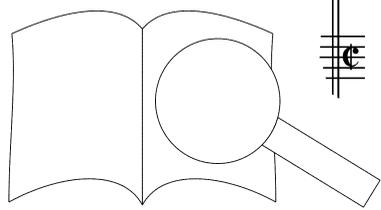
cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, o - san - na,
 cel - sis, in ex - cel - sis, o - san
 in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,
 ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis,
 in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

b 3 b 6 6

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

6 [b6] [b] 6 5 4 b b 6 b

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Benedictus

74

Soprano I S. Be - ne - di - ctus qui ve -

Alto S. Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit,

Basso S. Be - ne - di - ctus qui ve -

Basso continuo - Vne/Fg/Vc S. + Vne/Fg/Vc

1 [1 1 1 1] b6 6 6 6 b6

78

nit, be -

be - ne - di - ctus qui ve -

nit, be - ne - di

5 6 8 b 6 6 6 [b]6 6 6 b5

3 4 6 4

82

nit, be - ne -

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

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

5 6 b5 6 6 6 4 3 6

86

Adagio

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

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

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

[6] 5 4 b6 6 3

4 4 b6 b5

* Siehe Kritischer Bericht. / See Critical Report.

Osanna

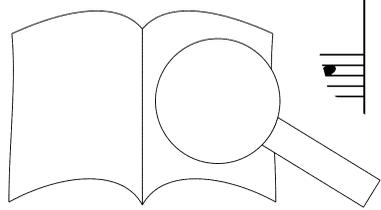
90

san - na, o - san - na, o - san - na, -

98

san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis, -

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



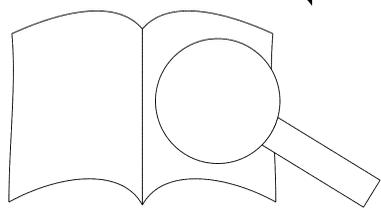
cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, o - san - na, o
 cel - sis, in ex - cel - sis, o - san
 in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,
 ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis,
 in ex - cel - sis, 1. - sis, in ex - cel - sis,

b 3 b 6 6

na
 in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.
 in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.
 in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,
 in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,
 in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

6 [b]6 [b] 6 5 4 b b 6 b 4

PROBEKOPPIE
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



5. Agnus Dei et Communio

Agnus Dei

Musical score for the first system of 'Agnus Dei'. It features five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: *De - i, qui tol - lis*. The piano part includes chord symbols: 6, b [b]7, 5, 6, b, 3, 4, 6, b [b]7. A watermark 'PROBE' is visible across the score.

Musical score for the second system of 'Agnus Dei'. It features five vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: *i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: i, qui tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: qui tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca*. The piano part includes chord symbols: 5, 6, 6, 5, b6, 6, [b]4, 2, [6], [b]5, 5, 4, 3, 4, 3, 8, 7, 5, 6, 4. A watermark 'PROBE' is visible across the score.

S.
do - na e - is, do - na e - is, do - na e - is, is em.

1 1 1 1 4 6 b 5 4 6 b 5 4 6 6 10 8 4

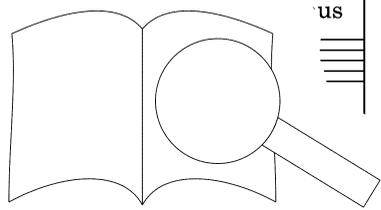
A - gnus De - - i, qui tol - lis
- gnus De - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qu

6 3 4 6 7 5 6 6 5 6 6 [5]

do - na e - is, do - na e - is,
 do - na e - is,
 ta mun - di:
 pec - ca - ta mun - di:
 - Vne/Fg/Vc

re q.
 De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
 A - gnus De - - - i,
 qui - em. A - gnus De - - - i,
 - Vc
 R.

PROBEKOPPIE
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



A - gnus De - - - i, A - gnus De
 qui tol - lis pec - ca - ta,
 De - - - i, qui tol - lis, A - gnus De - to.
 pec - ca - ta mun - R. - di, A - gnus De i, tol -
 +Vne/Fg/Vc
 6 5 5 6 b 4 6 6 7 5 6 6

pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di:
 i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
 lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, pec - ca
 pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta, pec - ca
 di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta
 b6 6 b5 | b4 2 5 4 3 5 4 3 8 7 5 6 4

Dona eis requiem

43

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

-Vne/Fg/Vc +Vne/Fg/Vc

1 1 [3 3 3] 5 4 6

5 4 6 b 4 5 6 3 4 4

47

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

-Vne/Fg/Vc +Vne/Fg/Vc

6 5 4 6 6 4 b b6 b5 3 6 7 4 6

b b6 b 7 4 6

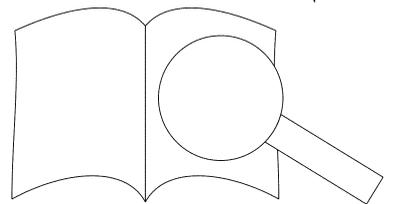
em, do - na e - is, do - na e - is re - qui - em, do - na
do - na e - is re - qui - em, re - qui - em, na
em, do - na e - is re - qui - em
do - na, do - na e - is re qui na e - is,
/Fg/Vc

6 5 6 6 5 4 6 b 6 b 6 5 4 6

na e - is re qui - em sem - pi - ter - nam.
e - is, do - na e - is re - qui - em sem - pi - ter - nam.
na e - is re - qui - em sem - pi
do - na, do - na e - is re - qui - em sem - pi
do - na e - is, do - na e - is re - qui - em sem - pi

6 5 6 6 5 4 6 b 4 4 b 6 4 4

PROBEKOPPIERUNG
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Lux aeterna

61

S. *tr*

S.

S.

S.

S.

S. - Vne/Fg

Lux ae - ter - na lu - ce - at, lu - ce - at, lu
 Lux ae - ter - na lu - ce - at, is,
 Lux ae - ter - na lu - ce - at, at e - is,

6 6 6 5 6

64

S.

S.

S.

S.

S.

S.

S.

S.

S. + Vne/Fg

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

5 3 1 [1] 1 [1] [5] 3 6 5 6 5 6 5 4 3

Cum sanctis tuis

68

68

S. *ff*

S. *ff*

S. *ff*

S. *ff*

S. *ff*

R. *f*

R. *f*

R. *f*

R. *f*

R. *f*

Cum san - ctis tu - is in ae - ter

Cum san - ctis tu - is in ae

Cum san - ctis tu - is in ter qui -

Cum san - ctis tu - is in ae num, qui - a

Cum san - ctis is - num, qui -

ff 6 7 4 6 6 5 46

74

74

R. *f*

in ae - ter - num, qui - a pi - us es.

in ae - ter - num, qui - a pi - us es.

es, in ae - ter - num, qui -

us es, in ae - ter - num, qui - a

a pi - us es, S. in ae - ter - num, qui -

R. *f*

6 6 6 5 46 5 4 4

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne, et I -
 Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne,
 Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et cu - a
 Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - er - pe - tu - a
 Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is ne, lux per - pe - tu - a

lu - Cum san - tis tu - is in
 Cum san - ctis tu - is in
 is. Cum san - ctis tu - is in
 e - is. Cum sanc
 lu - ce - at e - is. Cum san
 R.

* Trb I, II, III *pp* (*) Trb I, II, III *f*

ae - ter - num, qui - a pi - us es, in

ae - ter - num, qui - a pi - us es,

ae - ter - num, qui - a pi - us es,

ae - ter - num, qui - a pi - us es, in. - ter -

ae - ter - num, qui - a pi - us es, ae - ter -

6 6 5 4 6 b 5 4 6 6 6

num. - us es, qui - a, qui - a pi - us es.

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

1. a pi - us es, qui - a, qui -

1. a pi - us es, qui - a, qui -

am, qui - a pi - us es, qui - a pi

5 4 6 5 4 6 b 7 6 5 3 4

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Als Quelle für die vorliegende Edition des *Requiem ex F con terza minore* diente das verschollen geglaubte Stimmenmaterial aus dem Salzburger Dommusikarchiv, das sich heute im Stift Herzogenburg befindet (Herzogenburg, Sign. Nr. 51).¹ Es handelt sich um 29 Einzelstimmhefte, die in einem gemeinsamen Umschlag aufbewahrt werden, der den folgenden Titel trägt: *Ex F. con terza min: Requiem* [in einer geschwungenen Klammer] *à 5 Voci* | *5 Viole* [Klammer Ende] *in Concerto. 5 Voci in Capella* | *3 Trombon ad Libitum.* | *Authore* | *Henrico Francisco de Bibern* | *dapifero ac Capellae Magistro.* | *Partes.* 29. (s. Faksimile S. 9). Die missverständliche Angabe von „5 Viole“ meint wohl die Besetzung des Streicherchores mit zwei Violinen und drei Violen.² Das Konvolut ist versehen mit dem Besitzvermerk des Musikalienarchivs Stift Herzogenburg mit der Nr. 51. Von anderer Hand steht in rot: „cop[iert]“. Auf der Rückseite des Umschlags findet sich die Notiz: *65 Kirch[en] Sonaten* | *25 – Biber* | *20 Biechtler*.

Für den Umschlag wurde Papier aus der Papiermühle Braunau verwendet. Das Papier für die Stimmen stammt aus der Papiermühle Lengfelden bei Salzburg und ist zwischen 1690 und 1708 zu datieren. Das Vorhandensein dreier Orgelstimmen und dreier Posaunenstimmen weist auf eine für den Salzburger Dom typische Besetzung hin. Der Umschlag trägt die Handschrift von Biberers Sohn Carl Heinrich, der 1704 eine Anstellung als Violinist am Salzburger Hof erhielt. 1714 wurde er zum Vizekapellmeister ernannt, 1743 bis zu seinem Tod im Jahr 1749 stand er der Hofmusik Kapellmeister vor.

Der Stimmensatz stammt zum überwiegenden Teil von Johann Baptist (u. a. der Schreiber der *Missa Salisburgensis* und *Requiem*), der in Biberers näherem Umfeld arbeitete, wenn es um Biber selbst handelt, wie Chafe vermutet. Eine Faksimile wurde von F. J. S. Samber, einem langjährigen Organisten, zu Ende des 19. Jahrhunderts angefertigt.

Das Konvolut enthält folgende Stimmenhefte:

- Soprano (S); Alto (A); Tenor (T); Bass (B); Orgel (O); Trompete (Tromp.); Fagott (Fag.); Violine I (Vl. I); Violine II (Vl. II); Viola (Vla.); Violoncello (Vcl.); Kontrabaß (Cb.); Organo in Capella.

Die Stimmenhefte sind wie folgt besetzt:

- Soprano: 8 S.
- Alto: 7 S.
- Tenor: 7 S.
- Bass: 7 S.
- Orgel: 6 S.
- Trompete: 6 S.
- Fagott: 8 S.
- Violine I: 7 S.
- Violine II: 7 S.
- Viola: 7 S.
- Violoncello: 6 S.
- Kontrabaß: 6 S.
- Organo in Capella: 12 S.
- Organo in Capella: Bassschlüssel (beziffert); 8 S. (2x vorhanden)

Fagotto.; Bassschlüssel; 8 S. (2x vorhanden, davon 1x Samber s.o.)
Violone. Bassschlüssel; 8 S.

Es finden sich nachträgliche Korrekturen, Ergänzungen von Taktstrichen und Pausenzählungen sowie rote und blaue Spartierungsstriche, die vermutlich von Guido Adler stammen, der die Quelle für die Ausgabe der DTÖ aus dem Jahr 1923 verwendete (Jg. XXX/1, Bd. 59). Solche Spartierungszeichen sind auch im Stimmensatz des im Salzburger Dommusikarchiv vorhandenen *Requiem* von H. I. F. Biber (A-Sd A 181) eingetragen.

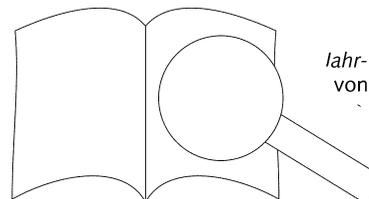
Der Stimmensatz stammt ohne Zweifel aus der Sammlung des Salzburger Dommusikarchivs und wurde bis zum Ende des 19. Jahrhunderts auch dort aufbewahrt. Zu diesem Zeitpunkt wurde der Stimmensatz von Biberers Sohn Carl Heinrich für die Ausgabe des *Requiem in f* (Herzogenburg) übergeben, um eine Publikation in Österreich vorzubereiten. Der Stimmensatz wurde in das Musikarchiv zurückgestellt und erst nach 1923 in das Musikarchiv Salzburg übergeben, wo er heute aufbewahrt wird.

II. Zur Edition

Die Edition ist hinsichtlich der Schlüsselung, der Halsung sowie der Warnungsakzidentien gemäß der Notationspraxis der Entstehungszeit des Werkes noch nicht üblich. Als Auflösung des Stimmensatzes und umgekehrt. Hier stehen entsprechend den Anmerkungen über den Taktstrich hinweg wurden als Überbindung notiert. Des Weiteren konnten zur Zeit der Quelle Vorzeichen auch über Taktgrenzen ihre Gültigkeit bei Verlassen der entsprechenden Tonhöhe. In der Neuausgabe wurden nach heutiger Notationspraxis überflüssige Akzidentien ebenso wie weitere unnötige Angaben (wie z.B. die Doppelung von Solo-Ripieno-Informationen) ohne Nachweis entfernt. An Stellen, an denen sich nach heutiger Notationspraxis Fehler ergeben würden, wurden entsprechend Akzidentien ergänzt.

Ergänzungen (außer Warnungsakzidentien), die sich nicht in der Quelle finden, sind entsprechend kenntlich gemacht: Akzidentien in kleinerer Schrifttype, Bögen durch Strichelung, weitere Ausführungsangaben wie „S.“ (= Solo) und „R.“ (= Ripieno) in kursiver Schrift. Die Generalbassbezifferung wurde in der Notationsweise vereinheitlicht (z.B. #3 = #) sowie in Maßen ergänzt, wenn dies aufgrund des harmonischen Kontexts nötig war. Hinzugefügte Ziffern sind in eckige Klammern gesetzt. In der Quelle sind die Vokalstimmen entsprechend der Silbenverteilung mit Balken versehen, in den Instrumentalstimmen werden i.d.R. vier Achtel zusammengebalkt. Dieses Prinzip wurde für die Ausgabe übernommen und Abweichungen ggf. ohne weiteren Nachweis.

¹ Vgl. Revisionsbericht zu *Drei Requiem* von Christoph Straus. Franz He Guido Adler. Unveränderter Nachdruck. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt in Österreich XXX/1, Bd. 59),
² Die Stimme der Viola I ist im Stimmensatz aus praktischen Überlegungen aus



Die Bläserstimmen enthalten meist keine Bindebögen. Auf einen Einzelnachweis wurde verzichtet, wenn beispielsweise eine Ripieno-Posaunenstimme die Bögen der parallelen Vokalstimme nicht übernimmt. Auch wurde die Bogensetzung der Vokalstimmen nicht auf die Instrumentalstimmen übertragen. Melismenbögen in Vokalstimmen wurden prinzipiell nicht ergänzt. Verzierungen finden sich üblicherweise nur in der Concertato-Stimme. Diese Abweichungen zur Cappella-Stimme wurden nicht eigens in den Einzelanmerkungen aufgeführt.

Die großräumige und inkonsequente Taktstrichsetzung der Quelle – teilweise wurden Taktstriche nachträglich (von Guido Adler?) ergänzt – wurde zugunsten einer besseren Übersichtlichkeit des Notenbildes nicht übernommen. Auf diese Tatsache wird an dieser Stelle nur allgemein hingewiesen, jedoch nicht im Detail darüber Rechenschaft abgelegt. Die unterschiedliche Fermatensetzung auf Note oder Taktstrich wurde stillschweigend vereinheitlicht auf die Taktstrichposition.

Die Tatsache, ob Ripieno (R.) oder Solo (S.) stehen muss, ergibt sich in den Vokalstimmen entweder aus den Pausen der Cappella-Stimme und/oder aus der ausgeschriebenen Angabe im Concertato-Stimmheft. Die Streicherstimmen enthalten hierzu nur unregelmäßige oder gar keine Eintragungen. Diese wurden darum in kursiver Formatierung ergänzt. Abweichungen zwischen Stimmheften, die an der betreffenden Stelle dieselbe Musik enthalten (also z.B. die Vokal-Ripieni im jeweiligen Concertato- und im Cappella-Stimmheft), sind in den Einzelanmerkungen festgehalten.

Im Zusammenhang mit der im Vorwort erläuterten spezifischen Aufstellungs- und Aufführungspraxis im Salzburger Dom ist die Besetzung der Basso continuo-Gruppe zu hinterfragen. Im zitierten Bericht zur Aufführungspraxis in der Salzburger Domkirche von Heinrich Biber, der allerdings die Situation vier Jahrzehnte vor dem Tod von Heinrich Ignaz Franz Biber beschreibt, ist die Besetzung des Violoncellos belegt.

Da im vorliegenden Quellenmaterial kein eigenes Violoncello vorhanden ist, kann vermutet werden, dass die Funktion des Violoncello entweder das Violoncello nicht mehr oder die Stimme eines anderen Instrumentes gespielt wurde. In Betracht kommen die Stimmen von Fagotto und Violone. Im ersteren Fall würden die Ripieno-Organstimmen durch die Ripieno-Organstimmen ersetzt werden. In letzterem Fall würden die Ripieno-Organstimmen durch die Ripieno-Organstimmen ersetzt werden.

In der vorliegenden Edition ist die Funktion des Violoncello aus den Erkenntnissen der Quellenmaterialien rekonstruiert. Die Angabe der Ripieno-Organstimmen ist durch die Ripieno-Organstimmen ersetzt worden. Die Angabe der Ripieno-Organstimmen ist durch die Ripieno-Organstimmen ersetzt worden.

Die Angabe der Ripieno-Organstimmen ist durch die Ripieno-Organstimmen ersetzt worden. Die Angabe der Ripieno-Organstimmen ist durch die Ripieno-Organstimmen ersetzt worden.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, cap = in cappella, conc = in concerto, Fg = Fagotto, Org = Organo, S (I,II) = Soprano, T = Tenore, Trb = Trombone (I,II,III), Va = Viola (I,II,III), Vc = Violoncello, VI = Violine (I,II), Vne = Violone.

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note, Vorschlagsnote oder Pause) – Befund der Quelle.

1. Introitus et Kyrie

Requiem aeternam

4 Org cap 1
12 Trb I 3
15 S II 1-2
19 VI II 2

Bezifferung $7 \#6$ statt $7 \#6$ ohne \flat -Vorzeichen; an P...
handen
Bogen
 e^1 (statt f^1)

Te decet hymnus

30 B cap, Trb III 3-4
31 B cap, Trb III 1-2
40 Org
44 Org conc 3

ohne Bo
ohne r
Ha'
r

Requiem aeternam keine Anmerkungen

Kyrie

85 Org
90

au.
vein
hen
 $3 \#2$ statt $5 \#2$

...c und Org cap bereits
...A conc nachträglich hin-

zusätzlich zum $\frac{3}{2}$ -Takt ein ϕ
Bezifferung $\frac{6}{5}$ statt $\frac{6}{3}$ in Org conc und Org cap

Bezifferung: $\frac{6}{5}$
Ganze Pause statt Halbe Note c^2 und Halbe Pause

Bezifferung: $\frac{6}{5}$
Ripieno bereits auf 53.1
eine Terz tiefer notiert, in Edition an S I angeglichen

Org conc 1
44, 52 Org conc 1
53 Org cap
64-67 Va I

Judex ergo

76 Org conc 2
81 S II conc 2
84 S II conc 1-2
84 S II cap 1-2
94 Org 1

„à = 3“ als Hinweis auf das Oberstimmterzett
nachträgliche Korrektur von g^1 nach f^1
Halbe – Viertel (statt Viertel – Halbe)
Halbe Pause – Viertel (statt Viertelpause – Halbe)
Bezifferung: $3\#$ in Org conc und Org cap

Recordare

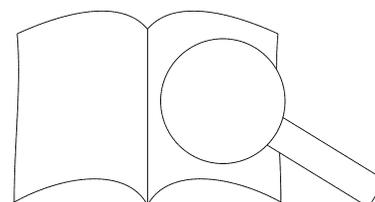
101 Org conc 1
104 Org conc 1
113 Vne, Fg 2-5
130 Org 4
151 Org 5
154 A conc 1-2

Bezifferung: zusätzlich $\frac{5}{4}$ zwischen $\frac{6}{4}$ und $\#3$ (= $\#$)
Bezifferung: $\frac{6}{4}$ doppelt
nachträgliche Korrektur von g nach f
Bezifferung $\frac{5}{4}$ übereinander notiert
Bezifferung: $\frac{4}{2}$ statt $\frac{5}{2}$ in Org conc und Org cap
Punkt und Fäh...

3. Offertorium

Domine Jesu Christe
17 Org 1

\flat -Vorzeichen



Libera

41 VII 1 „S:“ steht bereits in T. 1, „R:“ in T. 12 ergänzt
41 VI II 2 „S:“ steht bereits in T. 1, „R:“ in T. 10 ergänzt

Quam olim Abrahae
keine Anmerkungen

Hostias

85 Streicher ohne „S.“
90 VI II 1 g^1 statt a^1

Quam olim Abrahae

105 S II cap 1 b^1 statt a^1

4. Sanctus et Benedictus

Sanctus

16 Org cap 1 erste Bezifferung $\frac{7}{3}$ statt $\frac{17}{3}$
18 Va III 2 es; angeglichen an Tenor

Osanna

keine Anmerkungen

Benedictus

82 S I conc 2 oder 3 Erhöhungszeichen # über 82.2 eingefügt;
Bezug auch auf 82.3 möglich
88 Vne 3 nachträgliche Korrektur von g nach es
89 Vne 1 nachträgliche Korrektur von c nach As

Osanna

„Osanna ut supra“

5. Agnus Dei et Communio

Agnus Dei

30 S I cap 1–2 Bogen

Dona eis requiem

49 Org 3 Bezifferung: \sharp bereits auf 49
51 B cap, Trb II, III Bögen nur in B conc
56 B cap 4 ohne b -Vorzeichen
60 VI II es^2 (statt c^2)

Lux aeterna

61 T conc 2 nachträglich

Cum sanctis tuis

70 Trb I, II, III 1 ohne
77 VI I 2 „F“
86 Trb I 4
86 Trb II 5
90 Trb II
95 Org cap 1

PROBEE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

