

Wolfgang Amadeus
MOZART

Requiem
KV 626

in der von Franz Xaver Süßmayr 1792 im Auftrag der Witwe Mozarts vollendeten Fassung
in the version completed in 1792 by Franz Xaver Süßmayr, commissioned by the widow Mozart

Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Corni di bassetto, 2 Fagotti, 2 Clarini, 3 Tromboni, Timpani
2 Violini, Viola e Bassi (Violoncello/Contrabbasso, Organo)

herausgegeben von/edited by
Ulrich Leisinger

Stuttgarter Mozart-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 51.626

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	III
Faksimiles	X
Introitus	
1. Requiem aeternam (Solo S, Coro SATB)	1
Kyrie	
2. Kyrie eleison (Coro)	8
Sequenz	
3. Dies irae (Coro)	15
4. Tuba mirum (Soli SATB)	24
5. Rex tremendae (Coro SATB)	29
6. Recordare (Soli SATB)	36
7. Confutatis (Coro)	46
8. Lacrimosa (Coro)	55
Offertorium	
9. Domine Jesu (Soli SATB, Coro)	62
10. Hostias (Coro)	78
Sanctus	
11. Sanctus (Coro)	87
Benedictus	
12. Benedictus (Soli SATB, Coro)	91
Agnus Dei	
13. Agnus Dei (Coro)	107
Communio	
14. Lux aeterna (Solo S, Coro)	116
Kritischer Bericht	128

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 51.626), Studienpartitur (Carus 51.626/07),
Klavierauszug (Carus 51.626/03), Klavierauszug XL Großdruck (Carus 51.626/04),
Chorpartitur (Carus 51.626/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 51.626/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 51.626), study score (Carus 51.626/07),
vocal score (Carus 51.626/03), vocal score XL in large print (Carus 51.626/04),
choral score (Carus 51.626/05), complete orchestral material (Carus 51.626/19).

Zu diesem Werk ist **carus** music, die Chor-App, erhältlich. Sie enthält die Noten, eine Einspielung des Werkes und einen Coach zum Üben der eigenen Chorstimme. Weiterhin ist eine Übe-CD aus der Reihe Carus Choir Coach erhältlich.

For this work **carus** music, the choir app, is available. In addition to the score and a recording, the app offers a coach to learn the choral parts. A practice CD from the Carus Choir Coach series is also available. www.carus-music.com

Ein einziges Werk, das er noch nicht einmal selbst geschrieben hat, genügt, um den Namen Franz Xaver Süßmayr vor dem Vergessen zu bewahren. Sein bleibendes Verdienst ist die Fertigstellung des *Requiem*, an dem Wolfgang Amadeus Mozart in den letzten Wochen seines Lebens gearbeitet hatte. Er hat damit nicht nur Constanze Mozart einen Gefallen erwiesen, die andernfalls befürchten musste, dass sie den Vorschuss, den ihr Mann für das Werk empfangen hatte, zurückzahlen hatte, sondern der ganzen musikalischen Welt. Der Torso, den Mozart bei seinem Tod am 5. Dezember 1791 hinterlassen hatte, wäre ohne Süßmayrs Ergänzungen zwar von Fachleuten bestaunt worden, hätte sich aber nie zu einem der eindrucksvollsten und beliebtesten Werke der Musikgeschichte entwickelt. Der besondere Schauer, den „letzte Werke“ ohnehin erregen, wurde durch geschickt gestreute Anekdoten, als ob Mozart das Werk als Schwanengesang und für sich selbst geschrieben habe, noch erhöht. Seinen Siegeszug hat das *Requiem* dann mit der im Jahre 1800 erfolgten Drucklegung angetreten.

Die Berichte von Zeitgenossen, die über den Auftrag des *Requiem* und die Umstände seiner Komposition bekannt sind, ergeben kein völlig widerspruchsfreies Bild.¹ Dies hängt einerseits mit dem großen zeitlichen Abstand der Beiträge zusammen, andererseits mit den divergierenden Interessen und Intentionen ihrer Autoren. Die Frage, welche Teile des Werkes eigentlich von Mozart selbst stammen, hat bald nach 1800 zu einer lebhaften Debatte geführt, der wir einerseits erste philologische Ansätze, andererseits auch einen ausführlichen Brief Süßmayrs über seinen Anteil am Werk verdanken. 1825 erwachte durch einen provokanten Aufsatz Gottfried Webers² das Interesse an den Entstehungshintergründen erneut und führte zu wichtigen, für die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte erhellenden Stellungnahmen. Der Ankauf der, wie man meinte, Originalpartitur durch die Wiener Hofbibliothek im Jahre 1838 rief die letzten lebenden Zeugen auf den Plan, so dass wir über die Geschichte des *Requiem* mehr wissen, allerdings nicht in allen Details Verlässliches, als über jedes andere große Werk Mozarts. Einzelne seit dem Zweiten Weltkrieg aufgefundene Dokumente und die Fortschritte in der Kenntnis der Notenhandschrift Mozarts und der von ihm verwendeten Papiersorten tragen zusätzliche Erkenntnisse bei.

Aller Legenden entkleidet stellt sich die Geschichte des *Requiem* wie folgt dar: Am 14. Februar 1791 war Anna Gräfin von Walsegg, geb. von Flammberg, im Alter von gerade 21 Jahren verstorben. Ihr Gemahl Franz, ein Liebhaber der Musik, der auf Schloss Stuppach in Niederösterreich zwei Mal wöchentlich Konzerte veranstaltete, bei denen er selbst als Flöten- und Cellospieler teilnahm, liebte es, Stücke, die er bei professionellen Komponisten oder Wiener Musikalienhändlern bestellte, als seine eigenen auszugeben. Seine Untergebenen beteiligten sich an dem Spiel und ließen ihn in dem Glauben, dass sie ihn für den Urheber der von ihm bereitgestellten Stücke hielten.³ Im Sommer 1791 ließ Graf Walsegg über einen Mittelsmann unter der Bedingung der Anonymität bei Mozart ein Requiem bestellen – sicherlich mit der Intention, das Werk zum Gedenken an den Sterbetag der Gräfin im kommenden Februar aufzuführen. Der kurzfristig erfolgte Auftrag, für die Krönungsfeierlichkeiten Kaiser Leopolds II. zum König von Böhmen am 6. September die

Oper *La clemenza di Tito* zu komponieren, und die Arbeiten an der *Zauberflöte*, die am 30. September 1791 ihre erste Aufführung erlebte, haben es Mozart unmöglich gemacht, vor Anfang Oktober ernsthaft mit der Niederschrift des neuen Werkes zu beginnen.⁴ Der „geheimnisvolle graue Bote“ scheint sich von Zeit zu Zeit nach dem Fortgang der Arbeit erkundigt zu haben. Durch die Anstrengungen der vergangenen Monate geschwächt, erkrankte Mozart; am 20. November wurde er bettlägerig und verstarb 14 Tage später. Die zeitgenössische Diagnose „Frieselfieber“ ist so unspezifisch, dass sie keinen Aufschluss über die eigentliche Todesursache – akuter Infekt oder ein chronisches Leiden – gibt. Dies führte frühzeitig zu Spekulationen über eine Vergiftung durch Neider, namentlich Antonio Salieri, doch gibt es hierfür weder konkrete Verdachtsmomente noch eine wissenschaftliche Bestätigung.⁵

Möchte man den späteren Berichten Constanzes und ihres Umkreises Glauben schenken, so hätte Mozart noch auf dem Totenbett seinem Kompositionsschüler Franz Xaver Süßmayr konkrete Anweisungen zur Fertigstellung des *Requiem* gegeben. In dieses Bild passt es freilich nicht, dass der Auftrag zur Vervollendung des *Requiem* Süßmayr nicht unmittelbar erteilt worden ist. Constanze erinnerte sich später, dass sie in den Tagen nach dem Tod ihres Mannes auf Süßmayr aus Gründen, an die sie sich angeblich nicht mehr erinnern konnte, „böse“ gewesen sei und ihn deswegen bei der Vergabe des Auftrags zunächst übergangen habe.⁶

In der Tat zeigt das *Requiem*-Fragment Eintragungen von wenigstens zwei Händen: ein Schreiber, den man lange Zeit für den jungen Mozart-Schüler Franz Jakob Freystädler hielt,⁷ hat die die Singstimmen verdoppelnden Begleitstimmen in der *Kyrie*-Fuge ausgeschrieben. Des Weiteren finden wir Ergänzungen des Hofkapellmeisters und angesehenen Kirchenkomponisten Joseph Eybler. Dieser hatte am 21. Dezember 1791 die Übergabe der fragmentarischen Materialien zum *Requiem* quittiert und die

¹ Die wichtigsten der hier herangezogenen Dokumente zur Geschichte des *Requiem* sind abgedruckt bei Christoph Wolff, *Mozarts Requiem. Geschichte · Musik · Dokumente, Partitur des Fragments*, München und Kassel 1991.

² Gottfried Weber, „Über die Echtheit des Mozartschen Requiems“, in: *Cäcilia, eine Zeitschrift für die gebildete Welt* 3, 1825, S. 205–229.

³ Anton Herzog, „Wahre und ausführliche Geschichte des Requiems von W. A. Mozart. Vom Entstehen desselben im Jahre 1791 bis zur gegenwärtigen Zeit 1839“, in: *Mozart-Dokumente, Addenda und Corrigenda*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Kassel 1963, S. 101–107.

⁴ Hierfür spricht insbesondere der Wasserzeichenbefund. Die von Mozart für die Niederschrift des *Requiem* verwendeten Papiersorten (siehe Alan Tyson, *Wasserzeichen-Katalog, Neue Mozart-Ausgabe X/33/Abt. 2*, Textband; WZ 62 und 102) finden sich fast ausschließlich in den spätesten Beiträgen zur *Zauberflöte* KV 620 und in Mozarts letzter vollendeter Komposition, der *Freimaurerkantate* KV 623.

⁵ Salieri soll sich zwar im Zustand geistiger Umnachtung der Vergiftung Mozarts bezichtigt haben, doch hat er dies kurz vor seinem Tod gegenüber Ignaz Moscheles ausdrücklich widerrufen. Siehe *Aus Moscheles Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, Bd. 1, Leipzig 1872, S. 84f. Vgl. dazu *Mozart-Dokumente. Addenda und Corrigenda* (wie Fußnote 3) S. 95.

⁶ Constanze Nissen an Maximilian Stadler, 31. Mai 1827. Abdruck in *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel 1963, Bd. 4, Nr. 1419, S. 491f.

⁷ Der Zuweisung an Freystädler durch Leopold Nowak („Wer hat die Instrumentalstimmen in der *Kyrie*-Fuge des Requiems von W. A. Mozart geschrieben?“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, S. 191–201) wird in jüngster Zeit durch Michael Lorenz, Wien, zurecht in Frage gestellt.

Fertigstellung des Werkes bis zur Mitte der Fastenzeit 1792, also in der ersten Märzhälfte des Jahres, zugesichert. Eybler führte die Instrumentation der von Mozart konzipierten Teile aus, gab aber beim „Lacrimosa“, das Mozart nach acht Takten zu Gunsten der Arbeit an späteren Teilen des Werkes beiseite gelegt hatte, auf. Süßmayr trat allem Anschein nach erst auf den Plan, als Eybler seinen Ergänzungsversuch abgebrochen hatte. Dies scheint schon im Januar 1792 der Fall gewesen zu sein, denn ein eigenes Klarinettenkonzert, das Süßmayr bereits mit dem entsprechenden Datum versehen hatte, wurde – sicherlich zu Gunsten des *Requiem* – unvollendet beiseite gelegt und auch später nicht zu Ende geführt.⁸ Süßmayr konnte die Arbeit am *Requiem* wohl schon im Februar 1792 abschließen, doch dürfte dies wahrscheinlich zu spät gewesen sein, als dass eine Aufführung durch den Grafen Walsegg wie ursprünglich wohl geplant bereits am 14. Februar 1792 hätte stattfinden können. Eine Quittung belegt, dass der preußische Gesandte am 4. März 1792 eine Kopie des Werkes von Constanze für 450 Gulden erwarb; der stattliche Preis, der dem Honorar für eine Oper entspricht, war sicherlich in erster Linie als Almosen für die Not leidende Witwe gedacht, dokumentiert zugleich aber auch die Hochachtung, die sich Mozart bei seinem Aufenthalt in Berlin 1789 erworben hatte.⁹ Ob Constanze vom unbekanntem Besteller in der Tat die Genehmigung eingeholt hatte, das Werk an hochgestellte Personen, „die es weiter nicht bekannt machen sollten“, weiterzugeben, ist ungeklärt. Die erste Aufführung des Werkes durch die Musiker des Grafen Walsegg ist jedenfalls für den 14. Dezember 1793 bezeugt, eine Wiederaufführung dann für den 14. Februar 1794, den dritten Todestag der Gräfin. Danach scheint sein Interesse am Werk weitgehend erloschen zu sein; er meldete sich aber, als er von der geplanten Druckausgabe bei Breitkopf & Härtel erfuhr. Eine Benefizaufführung zu Gunsten von Mozarts Witwe veranstaltete Gottfried van Swieten am 2. Januar 1793 in Wien, also noch vor den Aufführungen durch Graf Walsegg; 1796 brachte die Witwe das Werk bei einer Akademie in Leipzig zu Gehör. Wie diese Aufführungen mit den Exklusivrechten des Grafen Walsegg zu vereinbaren waren, bleibt gleichfalls unklar.¹⁰

Süßmayr hielt sich bei der Fertigstellung des *Requiem* nicht an Eyblers bereits fortgeschrittenen und in Mozarts Autograph eingetragenen Ergänzungsversuch. Angesichts des Zeitdrucks zur Vollendung des Werkes – Constanze konnte den Besteller gewiss nicht beliebig lange vertrösten – ist dies erstaunlich; der Befund ist bislang so gedeutet worden, als habe Stolz Süßmayr davon abgehalten, den Beitrag eines Konkurrenten zu würdigen. Süßmayr hätte sich demnach mit dem von Eybler ergänzten Manuskript hinsetzen müssen, um eine peinlich genaue Abschrift des Mozart'schen Anteils zu erstellen, ehe er die Fertigstellung des Werkes überhaupt in Angriff nehmen konnte. Diese schaffenspsychologische Deutung ist anachronistisch, da es in der gegebenen Situation nur um die rasche Vollendung des Werkes gehen konnte und jeder Beteiligte der Witwe gegenüber zweifelsohne zur Verschwiegenheit verpflichtet war. Sie setzt auch ein für einen praktischen Musiker jener Zeit erstaunliches wissenschaftliches Interesse zur Scheidung der Handschriften voraus. Selbst die Vermutung, dass Süßmayr wegen der unterschiedlichen Handschriften Mozarts und Eyblers lieber eine Neuschrift vorgenommen habe, ist kaum stichhaltig, denn für „*Requiem aeternam*“ und *Kyrie* erhielt der Graf die Originalhandschrift, die nicht nur Mozarts eigene Eintragungen, sondern auch die des unbekanntem Ergänzers der colla parte geführten Instrumentalstimmen und Süßmayrs Eintragungen enthielt, die ebenso leicht als spätere Zutat zu erkennen waren. Einige grobe Nachlässigkeiten in der Übertragung der von Mozart geschriebenen Teile des „*Hostias*“ (siehe die Einzelanmerkun-

gen im Kritischen Bericht) stehen im Widerspruch zu der Annahme, Süßmayr habe mit wissenschaftlicher Akribie eine Scheidung der Anteile Mozarts und Eyblers anhand der Originalhandschrift versucht. Eine leichtere Erklärung des Sachverhalts böte die Annahme, dass Constanze vor der Übergabe des Fragments an Eybler eine „Sicherheitskopie“ anfertigen ließ, mit der Süßmayr arbeiten konnte. Hierfür spricht auch, dass Eybler möglicherweise das „Lacrimosa“ und die darauf folgenden Teilsätze entgegen den Vereinbarungen gar nicht mehr an Constanze zurückgegeben hat; jedenfalls hat er selbst und nicht Constanze sie 1833 an die Wiener Hofbibliothek verkauft. Die Übereinstimmungen der beiden weitgehend unabhängigen Ergänzungsversuche durch Eybler in Mozarts Autograph und von Süßmayr in der ihm vermutlich vorgelegenen „Sicherheitskopie“, namentlich am Anfang des „*Tuba mirum*“, würden demnach eher auf einem Zufall beruhen – was mit der zeitgenössischen, vor allem von Abbe Maximilian Stadler vertretenen Einschätzung, Mozart habe das Werk in einem Zustand hinterlassen, dass jeder „*Amanuensis*“ die Ausarbeitung übernehmen konnte, in Einklang zu bringen wäre.¹¹

Am Fragment des *Requiem*¹² zeigt sich deutlich die später von seinem Schüler Johann Nepomuk Hummel beschriebene Kompositionsweise Mozarts, der zunächst die Hauptstimmen niederschrieb und erst danach zur Ausarbeitung der Gesamtpartitur schritt. Erstaunlicherweise begnügte sich Mozart – anders als von Hummel beschrieben – nicht mit dem Melodiefaden allein. Vielmehr bilden im Falle des *Requiem* die Singstimmen und der Instrumentalbas die Essenz der Komposition. Gelegentlich hat Mozart auch die obligaten Instrumentalstimmen (meist die erste Violine, gelegentlich aber auch die Bassethörner oder Fagotte) in Vor- und Zwischenspielen angedeutet. Es ist nicht auszuschließen, dass Mozart wenigstens für einzelne Teilsätze auf Skizzenblättern einen Melodieentwurf, wie ihn Hummel beschreibt, notiert hat oder kontrapunktische Probleme auf einem Blatt gesondert ausgearbeitet hat. Wie das „Lacrimosa“ deutlich zeigt, hat Mozart das Werk nicht von Anfang bis Ende durchgearbeitet, sondern sich manchmal mit den Anfangstakten eines Satzes, die die musikalische Essenz enthielten, begnügt und sich dann neuen Aufgaben zugewendet. Dies scheint auch für die umfangreiche *Kyrie*-Fuge gegolten zu haben, die offenbar nicht in einem Anlauf entstanden ist: Im Verlaufe des Satzes wechselt unvermittelt die Papiersorte. Tatsächlich zeigt sich im Autograph kurz vor dieser Stelle eine umfangreichere Korrektur, nach der Mozart mit deutlich dunklerer Tintenfarbe fortfährt. Möglicherweise hatte Mozart den Satz zunächst nur bis zum T. 29 geführt und die Arbeit an der Fuge erst nach Niederschrift des Entwurfs zu den Sätzen „*Dies irae*“, „*Tuba mirum*“ und „*Rex tremendae*“ wieder aufgenommen. Auf diese Weise wuchs die *Requiem*-Handschrift zügig an. Die

⁸ Vgl. die Datierung „Viena li Jan 792“ auf dem Entwurf des Klarinettenkonzerts D-Dur SmWV 501 in der British Library London (Signatur: Add. 32181, fol. 127–130). Siehe Erich Duda, *Das musikalische Werk Franz Xaver Süßmayrs. Thematisches Werkverzeichnis (SmWV)*, Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Band 12, Kassel 2000, S. 245f.

⁹ Vgl. *Mozart-Dokumente. Addenda und Corrigenda* (wie Fußnote 3), S. 77.

¹⁰ Zu den Aufführungen vgl. Wolff, *Mozarts Requiem* (wie Fußnote 1), vor allem die Chronik, S. 116–118.

¹¹ Vgl. Maximilian Stadler, „Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem“ Wien 1826, § 4. Entsprechend heißt es auch in einem Brief Stadlers vom 1. Oktober 1826 an Johann Anton André; vgl. Wolfgang Plath, „Requiem Briefe. Aus der Korrespondenz Joh. Anton Andrés 1825–1831“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1976/77, S. 174–200, hier S. 197f.

¹² Wolfgang A. Mozart, *Requiem KV 626, Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Originalhandschrift in zwei Teilen nach Mus. Hs. 17.561 der Musiksammlung der österreichischen Nationalbibliothek*, hrsg. von Günter Brosche, Graz 1990.

rasche Arbeitsweise – zwischen der Beendigung der *Zauberflöte* und dem durch Krankheit erzwungenen Abbruch der Arbeit liegen keine sieben Wochen – begünstigte durch vielfältige thematische Bezüge die Einheit des Werkes. Unter der Annahme, dass die Wiederholung des Werkbeginns und der *Kyrie*-Fuge zum Abschluss des Werkes von Mozart ähnlich geplant war, wie dies Süßmayr später ausgeführt hat, fehlten nur zum *Sanctus* (mit „Osanna“), *Benedictus* (mit „Osanna“) und zum *Agnus Dei* Partiturentwürfe. Süßmayr schreibt sich diese Werkteile in einem Brief an Breitkopf & Härtel vom 8. Februar 1800, in dem er über seinen Anteil am *Requiem* berichtet, selbst zu, doch bleibt unklar, inwieweit er dabei auf Anweisungen Mozarts oder autographe Skizzenblätter zurückgreifen konnte.¹³ Zeitgenossen haben in der Instrumentalbegleitung des *Sanctus* Satzfehler bemängelt, aber die Reinheit des Singstimmensatzes hervorgehoben, und daraus geschlossen, dass auch dieser von Mozart stammen müsse.¹⁴

Aus unserer Kenntnis des Mozart'schen kirchenmusikalischen Schaffens mutet freilich die „Osanna“-Fuge des *Sanctus* rudimentär an; die simple Wiederholung der Fuge, von D-Dur nach B-Dur transponiert, kann schwerlich Mozarts Intentionen entsprechen. Das *Agnus Dei* weist bemerkenswerte Parallelen zum *Agnus Dei* von Süßmayrs *Missa solennis* in D SmWV 105 auf, was aber die Frage der Autorschaft für die Erfindung der musikalischen Substanz nicht beantwortet. Das ausgedehnte *Benedictus* steht gewissermaßen in Widerspruch zu Süßmayrs auf das Nötigste beschränkten Ergänzungen im *Sanctus* und *Agnus Dei*. In der Tat gibt es ein Blatt aus Mozarts Kompositionsunterricht für Babette Ployer, das das Hauptmotiv dieses Satzes (allerdings in F-Dur statt B-Dur) aufweist.¹⁵ Ob diese Übereinstimmung ausreicht, um die Existenz einer mehr oder minder vollständigen Melodieskizze für das *Benedictus* zu postulieren, ist umstritten. Allerdings gibt es Anzeichen, dass Süßmayr nach derartigen Skizzen gearbeitet hat: Dem Rondo für Horn KV 514, das er am Karfreitag 1792 fertig stellte, scheint eine Mozart'sche Melodieskizze auf einem Blatt, das auch Eintragungen zum *Requiem* enthalten hat, zu Grunde gelegen zu haben – andernfalls wäre es kaum zu begreifen, warum Süßmayr den tonus peregrinus des „Te decet hymnus“ in einer Episode des Konzerts hätte zitieren sollen.¹⁶ Stadler berichtet, dass Constanze auf Mozarts Schreibpult einige Zettelchen vorgefunden habe, die sie an Süßmayr weitergegeben habe. Sie wusste sich aber später nicht mehr daran zu erinnern, „was dieselben enthielten und welchen Gebrauch Süßmayr davon gemacht“ habe.¹⁷ Hierbei dürfte sie offenbar übersehen haben, dass ein Blatt mit Notizen zur *Zauberflöte* eine Skizze zu einer „Amen“-Fuge, die die Sequenz hätte beschließen können, enthielt.¹⁸ Es ist eine gewisse Ironie, dass uns diese Skizze zum *Requiem* nur deswegen erhalten geblieben ist, weil ihre Bedeutung im Zuge der Vollendung des Werkes allem Anschein nach nicht erkannt worden war.

Süßmayr ist von der Nachwelt dafür kritisiert worden, dass er es nicht vermochte, Mozarts abwechslungsreiche und transparente Instrumentation fortzuführen; in der Tat mutet die Bläserbehandlung des 25-jährigen insgesamt etwas blockhaft und schematisch an. Es ist aber Süßmayr zu Gute zu halten, dass er nicht nur den Werkanfang in der „Communio“ wiederaufgriff, sondern auch die thematische Einheit des Werkes stärkte: Das *Sanctus*-Thema der Singstimmen lässt sich ohne weiteres vom Beginn des „Dies irae“ ableiten, das „Osanna“ hingegen vom Thema der Fuge „Quam-olim-Abrahae“.¹⁹

Die vorliegende Neuausgabe gibt den traditionellen Text von Süßmayrs Ergänzung von Mozarts unvollendetem *Requiem* in einer kritischen Neuausgabe wieder. Wichtigste Quelle stellt die

von Constanze Mozart an Graf Walsegg im Frühjahr 1793 übergebene und heute in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrte Handschrift dar. Sie besteht für „Requiem aeternam“ und *Kyrie* aus Mozarts Entwurf (mit den Ergänzungen von fremder Hand), für die übrigen Sätze ist sie eine Reinschrift Süßmayrs. Die Handschrift wurde in der Bibliothek schon im 19. Jahrhundert mit den Entwürfen Mozarts vereinigt.²⁰ In der Annahme, dass Süßmayr Mozarts Fragment fertig stellen wollte, ohne in die Substanz einzugreifen, wurden Mozarts fragmentarische Aufzeichnungen für die Sätze ab dem „Dies irae“ als gleichwertige Quellen herangezogen. Die wenigen Unterschiede zwischen diesen beiden Hauptquellen sind in geeigneter Weise – durch Fußnoten auf der Notenseite oder Verweise im Kritischen Bericht – dokumentiert. Bei offenkundigen Versehen Süßmayrs (beispielsweise gegenüber der Eigenschrift fehlende melismatische Bögen oder dynamische Bezeichnungen) wurden Mozarts Original im Haupttext der Vorrang eingeräumt; bei bewussten Abweichungen (beispielsweise abweichende Positionierung dynamischer Bezeichnungen) Süßmayrs Fassung. Zum Vergleich herangezogen wurde ferner die bereits genannte Partiturausgabe des *Requiem* bei Breitkopf & Härtel sowie die Wiener Stimmenausgabe von 1812 (Bureau d'Industrie).

Die Edition selbst bereitet keine Schwierigkeiten, doch bleiben einige aufführungspraktische Fragen offen. Mozart differenziert im instrumentalen Basspart, an dessen Ausführung Violoncello, Orgel und Kontrabass beteiligt sind, zwischen Solo und Tutti. Gemäß kirchenmusikalischer Praxis der Zeit dürfte sich die Angabe ausschließlich auf die Orgelstimme beziehen und verlangt keine Reduzierung der Instrumentalbässe. Die Bezeichnung „solo“ bedeutet entgegen der landläufigen Meinung nicht, dass die Orgel hier auf andere Solisten Rücksicht nehmen müsste, sondern dass sie selbst deutlich hörbar hervortreten soll. Entgegen heutiger Gepflogenheit wurde der Orgel-Continuo in der Kirchenmusik auch nicht auf einer Truhengorgel begleitet, sondern mit der Hauptorgel von der Musikempore. Nur bei der Begleitung von Vokalsolisten dürfte man ein entsprechend klangschwaches Register (z. B. Copula) eingesetzt haben.²¹

Allem Anschein soll der Kontrabass bei den im Tenorschlüssel verzeichneten Partien der Bassstimme aussetzen²², die Orgel aber mindestens dort mitspielen, wo Generalbassziffern eingetragen sind. Die von der Standardbezeichnung „Organo e Bassi“ abweichende autographe Bezeichnung „Basso“ der instrumentalen Bassstimme im „Tuba mirum“ und das Fehlen jeglicher Bezifferung deutet wohl darauf hin, dass hier die Orgel als besonderer Instrumentationseffekt gänzlich ausgespart werden sollte. Sowohl Süßmayr als auch der Erstdruck der Stimmen

¹³ Franz Xaver Süßmayr an Breitkopf & Härtel, 8. Februar 1800. Siehe *Mozart-Dokumente. Addenda und Corrigenda* (wie Fußnote 3), S. 89.

¹⁴ Aufzeichnungen von Frederik Samuel Silverstolpe (1800 oder 1801), wiedergegeben bei Wolff, *Mozarts Requiem* (wie Fußnote 1), S. 147. Vgl. dazu auch Robert D. Levin, „Zu den von Süßmayr komponierten Sätzen des Requiems KV 626“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1991, S. 475–493.

¹⁵ Vgl. Barbara Ployers und Franz Jakob Freystädters *Theorie- und Kompositionsunterricht bei Mozart*, vorgelegt von Hellmut Federhofer und Alfred Mann, *Neue Mozart Ausgabe* X/30/2, S. 3.

¹⁶ Vgl. Wolff, *Mozarts Requiem* (wie Fußnote 1), S. 49ff.

¹⁷ Stadler, *Verteidigung des Mozartischen Requiems* (wie Fußnote 11), S. 16.

¹⁸ Vgl. *Skizzen*, vorgelegt von Ulrich Konrad. *Neue Mozart Ausgabe* X/30/3, Skb 1791a.

¹⁹ Vgl. dazu Robert D. Levin, „Zu den von Süßmayr komponierten Sätzen des Requiems KV 626“ (wie Fußnote 14), hier S. 476f.

²⁰ Beide Teile der Handschrift sind in der in Fußnote 12 verzeichneten Ausgabe im Faksimile wiedergegeben.

²¹ Für entsprechende Hinweise danke ich Herrn Jochen Reutter, Wien.

²² Eine Ausnahme bildet der Beginn der *Kyrie*-Fuge, der im Autograph als Basso sequente im Tenorschlüssel notiert ist.

nehmen hierauf aber keine Rücksicht. Auch im „Recordare“ ist es denkbar, auf die Orgel zu verzichten oder sie weitgehend *tasto solo* zu führen. Im „Lacrimosa“ hat Mozart nur die Blasinstrumente bezeichnet, aus der Bezifferung ergibt sich aber zweifelsfrei die Mitwirkung der Orgel.

Der Befund des Beginns der *Kyrie*-Fuge und der Wiederholung als „Cum sanctis tuis“ ist hinsichtlich der Mitwirkung der Fagotte widersprüchlich. Es ist sowohl denkbar, dass das erste Fagott bis zum Einsatz der Tenorstimme pausiert, als auch, dass es anfangs mit dem zweiten Fagott *colla parte* geführt wird.

Gemäß kirchenmusikalischem Gebrauch der Zeit, wurden Posaunen regelmäßig mit den Chorstimmen für Alt, Tenor und Bass *colla parte* geführt. Mozart hat nur wenige Stellen, an denen die Posaunen von den Singstimmen abweichen oder wo sie kurzzeitig aussetzen, ausdrücklich bezeichnet. Es ist aber davon auszugehen, dass die Posaunen auch in Chorsätzen wie dem *Sanctus* mitwirken sollen, in denen sie im Instrumentenvorsatz nicht ausdrücklich genannt sind. Hingewiesen sei schließlich auch darauf, dass im „Rex tremendae“ gemäß barocken Traditionen, auf die Mozart im Klangcharakter bewusst anspielt, die einfachen Punktierungen der Achtelnoten in den Singstimmen und den Corni di bassetto zumindest dann als Doppelpunktierungen zu verschärfen sind, wenn sie (wie in T. 7ff.) mit punktierten Sechzehntelnoten parallel geführt werden, so dass sich die nachfolgenden kürzeren Notenwerte 32stel-Noten annähern.

Hinsichtlich der Aussprache des Textes ist davon auszugehen, dass die ersten Aufführungen eher mit deutscher als mit italienischer Diktion erfolgten. In der *Kyrie*-Fuge verwendet Mozart überwiegend gemäß deutscher Diktion getrennte Textsilben für „le-i“; vereinzelt, doch ohne erkennbares System ist aber auch „lei“ anzutreffen. In der Ausgabe wurde zu „le-i“ vereinheitlicht, doch sind die abweichenden Stellen dem Kritischen Bericht ohne weiteres zu entnehmen. Es ist anzunehmen, dass die von Mozart und Süßmayr verwendete Schreibweise „Lacrymosa“ statt „Lacrimosa“ Auswirkungen auf die Aussprache hatte.

Mozart hat die Sätze des *Requiem* nicht gezählt und auch die Sequenz (Sätze 3–8) nicht ausdrücklich als solche bezeichnet. Zur leichteren Orientierung wurden die liturgischen Begriffe, die sich in der musikalischen Praxis eingebürgert haben, in der Neuausgabe beibehalten. Sie wurden aber durch Kursivdruck als Herausgeberzutat gekennzeichnet; dies gilt entsprechend für die Überschriften der Teilsätze, wenn sie in den Quellen nicht vorhanden sind.

Die Unbekümmertheit und der Mangel an Genialität, den Süßmayrs handwerklich solide Ergänzung des *Mozart-Requiem*s verrät, muten nur auf den ersten Blick als eine Schwäche an. Der entscheidende Vorzug dieser Fassung liegt vielmehr darin, dass Süßmayr gar nicht versucht hat, mit seinem Meister zu wetteifern, sondern sich damit zufrieden gab, „so gearbeitet zu haben, daß Kenner hin und wieder einige Spuren seiner Lehren darin finden können“, wie er im genannten Brief an Breitkopf aus dem Jahre 1800 bescheiden festhielt. Der Verlust der von Constanze genannten Kompositionsaufzeichnungen ist in höchstem Maße bedauerlich. So bleibt trotz mancher Widersprüche und Unstimmigkeiten Süßmayr derjenige, der Mozart im Herbst 1791 besonders nahe war. Durch seine Ergänzung des Fragments ist Süßmayr mit dem Namen Mozart verbunden, „solange in der Musik Originalität, Reichtum, Schwung, Feuer der Erfindung, Anmut, Innigkeit, Kraft der Melodie, Wohlklang und Neuheit der Harmonie, vollendete dramatische Charakterzeichnung, tiefe Kenntnis der musikalischen Architektonik und

überall herrschendes Maß dem Komponisten Anspruch auf dauerhaften Ruhm gewährt“, wie es im Vorwort zur ersten Auflage des Köchel-Verzeichnisses (1862) über Mozarts dauerhaften Ruhm heißt. Süßmayrs eigenes Schaffen und sein Schicksal sind aber gänzlich aus dem Blickfeld verschwunden. Welcher Hörer des *Requiem* hätte auch nur einmal daran gedacht, dass Süßmayr gerade einmal zwei Jahre älter als sein Lehrer war, als er am 17. September 1803 im Alter von 37 Jahren starb?

Salzburg, im Sommer 2006

Ulrich Leisinger

Foreword (abridged)

A single work, and one that he did not even compose himself, has sufficed to preserve the name of Franz Xaver Süßmayr for posterity. His lasting achievement is to have completed the *Requiem* on which Wolfgang Amadeus Mozart worked during the last weeks of his life. In so doing, Süßmayr obliged not only Constanze Mozart, who feared that she would otherwise need to repay the advance her husband had received, but also the whole world of music. The torso that Mozart left behind when he died on 5 December 1791 would still have been admired by experts without Süßmayr's additions, but it would never have become one of the most impressive and most popular works in the history of classical music. The printing of the work in 1800 launched the *Requiem* on its triumphant career.

Stripped of the legends surrounding it, the history of the *Requiem* is as follows. On 14 February 1791 Anna Countess von Walsegg, née von Flammberg, died at the age of only 21. Her husband Franz, a music lover who staged two concerts a week at Schloss Stuppach in Lower Austria, liked to pass off as his own work pieces ordered from professional composers or Viennese music dealers. In the summer of 1791 Count Walsegg ordered a requiem from Mozart via a third party and with the proviso of anonymity. Mozart's work on the operas *La clemenza di Tito* and *Die Zauberflöte* prevented him from starting on the composition in earnest before the beginning of October. Enfeebled by the exertions of the previous months, Mozart fell ill; he became bedfast on 20 November and died 14 days later.

The *Requiem* fragment contains contributions by at least two foreign hands. A copyist who, for a long time, was taken to be the young Mozart pupil Franz Jakob Freystädler wrote out the accompanimental parts doubling the vocal parts in the *Kyrie* fugue. Furthermore, there are additions by Joseph Eybler, the court music director and respected church composer. The latter signed a receipt for the fragmentary material of the *Requiem* on 21 December 1791 and promised Mozart's widow initially that he would finish the work by the middle of Lent 1792, i. e. the first half of March. Eybler completed the orchestration of those sections which had been already mapped out, but gave up when he reached the "Lacrimosa," which Mozart had set aside after eight measures in favor of later sections. Süßmayr apparently came on the scene only after Eybler had stopped work; he completed the *Requiem* at the beginning of March. In view of the urgency involved – for Constanze could not put off indefinitely the unknown patron who had commissioned the piece – it is surprising that Süßmayr's completion did not adhere to Eybler's tentative efforts, which were already well advanced. One reason suggested so far is that Süßmayr's pride deterred him from acknowledging a rival's contribution. A simpler explanation would be that before giving the fragment to Eybler, Constanze made a "backup copy" from which Süßmayr was then able to work.

The *Requiem* fragment clearly reflects the composing method of Mozart. He always began by writing down the principal parts; only then would he proceed to the overall details of the score. In the case of the *Requiem*, the vocal parts and the instrumental bass line form the nucleus of the composition. Occasionally Mozart also indicated the obbligato instrumental parts in preludes and interludes. Assuming that Mozart had meant from

the outset to repeat the opening and the *Kyrie* fugue at the close, drafts were lacking only for the *Sanctus* (with "Osanna"), *Benedictus* (with "Osanna") and *Agnus Dei*. Accounting for his share in the *Requiem* in a letter of 8 February 1800 to Breitkopf & Härtel, Süßmayr attributes the above sections to himself, but it is not clear how far he was able to draw on recommendations or autograph sketches by Mozart.

Contemporaries found stylistic weaknesses in the orchestral accompaniment of the *Sanctus*, while pointing out the excellence of the vocal writing and concluding that this, too, might have been the work of Mozart. Judging by Mozart's church music in general, however, the "Osanna" fugue in the *Sanctus* seems rudimentary; the simple repetition of the fugue, transposed from D major to B flat major, can hardly have been what Mozart intended. The *Agnus Dei* contains notable parallels to the *Agnus Dei* of Süßmayr's *Missa solemnis* in D, SmWV 105 (ca. 1810?). On the other hand the extended *Benedictus* is in contrast to Süßmayr's very basic additions in the *Sanctus* and *Agnus Dei*. Perhaps he was drawing on a melodic sketch by Mozart for that movement.

The present publication reproduces the traditional text of Süßmayr's completion of Mozart's unfinished *Requiem* in a new critical edition. The most important source is the manuscript that Constanze Mozart presented to Count Walsegg in the spring of 1793. For the introductory *Introitus* ("Requiem aeternam") and the *Kyrie*, this is a draft by Mozart (with the additions by contemporaneous hands), while for the other movements it is a fair copy by Süßmayr. Mozart's fragmentary sketches were used as sources of equal importance.

The edition itself presents no difficulties, but there are some unresolved questions with regard to performance practice. Mozart distinguishes between Solo and Tutti in the instrumental bass part, comprising cello, organ and double bass. In line with the church music practice of the period, the marking appears to relate solely to the organ part and requires no reduction of the bass instruments. Contrary to common belief, the term "solo" does not mean that the organ should defer to other soloists; it indicates that the organ itself should achieve a clearly audible prominence. Notwithstanding the present custom in sacred music, the organ continuo was not played on a chamber organ; it was provided by the main organ up in the gallery. Only for accompanying solo singers would a fittingly quiet register (e. g., a Copula, or flute stop) may have been used.

It would appear that the double bass should be silent for portions of the bass part notated in the tenor clef, but that the organ should at least join in where basso continuo figures are given. The autograph uses the term "Basso" for the instrumental bass in the "Tuba mirum," rather than the standard term "Organo e Bassi." This, and the lack of any figuration, probably indicates that here the organ was to be completely excluded to create a special orchestral effect. But neither Süßmayr nor the first printed parts take this into account. It is also conceivable to dispense with the organ or to play it largely *tasto solo* in the "Recordare." In the "Lacrimosa" Mozart specifies only wind instruments, but the figuration makes it clear that the organ is also involved.

For the beginning of the *Kyrie* fugue and its repetition at "Cum sanctis tuis," the evidence regarding the participation of the bassoons is contradictory. It is conceivable that the first bassoon is silent until the solo tenor's entry, but also that in the beginning it played *colla parte* with the second bassoon.

In accordance with the church music practice of the period, trombones were regularly played *colla parte* with the choral parts for alto, tenor and bass. Mozart expressly specified only a few passages for trombones, passages where they diverge from the vocal parts or are briefly silent. But it is to be assumed that the trombones are also intended to take part in choral movements like the *Sanctus* where they are not expressly listed among the instruments. Finally, it should also be remarked that in the „*Rex tremendae*,“ the single dotting of the eighth notes in the vocal parts and for basset horns should be increased to double dotting at least in those passages (like *mm. 7ff.*) where the notes are written parallel to dotted sixteenth notes, so that the subsequent shorter note values will approximate to thirty-second notes. This is in accordance with Baroque traditions to which Mozart consciously alludes in the character of the sonority.

With regard to the pronunciation of the text, it can be assumed that the first performances were presented using German rather than Italian diction. In accordance with German diction, Mozart largely uses divided syllables for “le-i” in the *Kyrie* fugue, but sporadically, although apparently unsystematically, “lei” can be found as well. In the present edition “le-i” is used as standard, but the diverging passages will be immediately evident from the Critical Report. It can be assumed that the spelling “*Lacrymosa*” instead of “*Lacrimosa*” used by Mozart and Süßmayr affected the pronunciation.

Mozart did not number the movements of the *Requiem*, nor did he expressly describe the Sequence (movements 3–8) as such. For easier orientation, those liturgical terms which have become established in musical practice were retained in the new edition. They are, however, identified as editorial additions by means of italics. The same applies to headings over individual sections where they do not appear in the sources.

The unconcerned manner and lack of inspiration which Süßmayr's solidly crafted completion of the Mozart *Requiem* presents seems like a weakness only at first glance. Rather, the crucial advantage of this version lies in the fact that Süßmayr never attempted to compete with his master. Instead he was content “to have worked in such a way that experts will be able to discover some traces of his [Mozart's] teaching here and there,” as Süßmayr modestly put it in the aforementioned letter of 1800 to Breitkopf. Süßmayr's own creative output and destiny have, however, disappeared from view altogether. Who, listening to the *Requiem*, has ever considered that Süßmayr was just two years older than his teacher when he died on 17 September 1803, at the age of 37?

Salzburg, Summer 2006
Translation: Peter Palmer

Ulrich Leisinger

Avant-propos (abrégé)

Une seule œuvre qu'il n'a pas écrite lui-même a suffi à sauver de l'oubli le nom de Franz Xaver Süßmayr. Son mérite immortel est d'avoir achevé le *Requiem* auquel Wolfgang Amadeus Mozart avait travaillé dans les dernières semaines de sa vie. Il a ainsi non seulement accordé une faveur à Constanze Mozart, qui aurait risqué sinon de devoir rembourser l'avance que son époux avait obtenue pour l'œuvre, mais encore au monde musical tout entier. Le torse que Mozart avait laissé à sa mort, le 5 décembre 1791, aurait certes été admiré par les spécialistes sans les compléments de Süßmayr, mais ne serait jamais devenu l'une des œuvres les plus émouvantes et les plus aimées de l'histoire de la musique. La marche triomphale du *Requiem* s'amorça avec son impression en l'an 1800.

Débarassée de sa légende, l'histoire du *Requiem* se retrace comme suit : le 14 février 1791, Anna comtesse von Walsegg, née von Flammberg, mourut à l'âge de 21 ans à peine. Son époux, Franz, un mélomane qui organisait deux fois par semaine des concerts au château de Stuppach en Basse-Autriche, aimait à faire passer pour siens des morceaux qu'il commandait à des musiciens professionnels ou à des magasins de musique viennois. Durant l'été 1791, le comte Walsegg fit commande à Mozart d'un *Requiem* par un intermédiaire, sous la condition de l'anonymat. Occupé à ses opéras *La clemenza di Tito* et *La Flûte enchantée*, Mozart n'avait pas pu commencer sérieusement à écrire avant début octobre. Affaibli par les fatigues des mois précédents, Mozart tomba malade ; il s'alita le 20 novembre pour décéder quinze jours plus tard.

Le fragment du *Requiem* porte des mentions d'au moins deux mains : un scribe que l'on tint longtemps pour le jeune élève de Mozart Franz Jakob Freystädler, a écrit les voix d'accompagnement doublant les voix dans la fugue du *Kyrie*. Nous trouvons en outre des ajouts du maître de chapelle de la cour et compositeur d'église Joseph Eybler de grande réputation. Celui-ci avait consigné le 21 décembre 1791 la réception des fragments relatifs au *Requiem* et garantit tout d'abord à la veuve d'achever l'œuvre jusqu'au milieu du carême 1792, donc dans la première moitié du mois de mars de l'année. Eybler rédigea l'instrumentation des parties déjà conçues, mais abandonna au « *Lacrimosa* » que Mozart avait mis de côté au bout de huit mesures pour travailler sur des parties suivantes de l'œuvre. Selon toutes les apparences, Süßmayr n'entra en scène que lorsque Eybler interrompit sa tentative d'achèvement et put conclure l'œuvre jusqu'à début mars. En raison du peu de temps qui restait pour cette entreprise – Constance ne pouvait certainement pas faire patienter indéfiniment le donneur d'ordre inconnu d'elle – il est étonnant que Süßmayr ne se soit pas appuyé sur les compléments déjà bien avancés d'Eybler pour achever l'œuvre. On en a donné pour cause la fierté qui aurait empêché Süßmayr de prendre en considération la contribution d'un concurrent. Une explication plus simple de l'affaire serait que Constance fit faire une « copie de sûreté » avant la remise du fragment à Eybler sur laquelle Süßmayr put alors travailler.

Le fragment du *Requiem* est révélateur de l'écriture de Mozart, qui rédigeait tout d'abord les voix principales pour ensuite élaborer toute la partition. Dans le cas du *Requiem*, les voix et la basse instrumentale constituent le cœur de la composition. A

l'occasion, Mozart a aussi esquissé les parties instrumentales obligées dans des prélude et des interludes. En supposant que la répétition du début de l'œuvre et de la fugue du *Kyrie* à la fin de l'œuvre était prévue dès le départ, il ne manquait que les ébauches de partition du *Sanctus* (avec « Hosanna »), du *Benedictus* (avec « Hosanna ») et de l'*Agnus Dei*. Dans une lettre à Breitkopf & Härtel du 8 février 1800, dans laquelle il fait part de sa contribution au *Requiem*, Süßmayr s'attribue ces parties, mais on ignore dans quelle mesure il avait pu recourir aux indications de Mozart ou à des feuillets d'ébauche autographes.

Des contemporains ont déploré dans l'accompagnement instrumental du *Sanctus* des erreurs de composition mais souligné la pureté de la composition des voix et en ont conclu que celui-ci pourrait aussi être de la plume de Mozart. Connaissant la création de musique sacrée de Mozart, la fugue « Hosanna » du *Sanctus* nous semble toutefois rudimentaire ; la simple répétition de la fugue transposée de ré majeur vers si bémol majeur peut difficilement correspondre aux intentions de Mozart. L'*Agnus Dei* révèle des parallèles remarquables à l'*Agnus Dei* de la *Missa solemnis* en ré SmWV 105 (vers 1810 ?) de Süßmayr. Le *Benedictus* étendu contredit par contre les ajouts limités au strict nécessaire de Süßmayr dans le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* ; peut-être Süßmayr eut-il ici pour modèle une ébauche de mélodie de Mozart.

Cette nouvelle édition rend le texte traditionnel du complément de Süßmayr du *Requiem* inachevé de Mozart dans une nouvelle édition critique. La source majeure est le manuscrit remis par Constance Mozart au comte Walsegg au printemps 1793. Pour l'Introït d'introduction (« Requiem aeternam ») et le *Kyrie*, celui-ci est une ébauche de Mozart (avec les ajouts de mains contemporaines), pour les autres mouvements, une copie au propre de Süßmayr. Les notations fragmentaires de Mozart ont été mises à contribution à titre de sources de qualité égale.

L'édition elle-même ne présente aucune difficulté mais quelques questions de pratique d'exécution restent irrésolues. Mozart fait la distinction entre solo et tutti dans la partie de basse instrumentale, à l'exécution de laquelle participent le violoncelle, l'orgue et la contrebasse. Conformément à la pratique de musique d'église de l'époque, l'indication devrait se référer exclusivement à la partie d'orgue et ne requiert aucune réduction des basses instrumentales. La désignation « solo » signifie, contrairement à l'opinion courante, non pas que l'orgue doive tenir compte ici des autres solistes mais qu'il doit lui-même clairement ressortir. Contrairement à l'usage actuel, le continuo d'orgue n'était pas accompagné dans la musique d'église sur un orgue-coffre mais sur l'orgue principal de la tribune. On n'avait utilisé un registre correspondant de faible sonorité (p. ex. copula) que pour accompagner les solistes vocaux.

Selon toute apparence, la contrebasse doit s'interrompre dans les parties de la voix de basse notées à la clé de ténor, tandis que l'orgue doit au moins accompagner là où les chiffres de la basse générale sont inscrits. La désignation « Basso » autographe divergente de la désignation standard « Organo e Bassi » de la voix de basse instrumentale dans le « Tuba mirum » et l'absence de tout chiffrage indiquent bien qu'ici, l'orgue devrait être laissé de côté dans l'ensemble comme effet d'instrumentation particulier. Mais ni Süßmayr ni la première impression des voix n'en tiennent compte. On peut envisager dans le « Recordare » de renoncer à l'orgue ou de la mener principalement *tasto solo*. Dans le « Lacrimosa », Mozart n'a désigné que les instruments à vent mais le chiffrage indique sans conteste la participation de l'orgue.

Le résultat du début de la fugue du *Kyrie* et de la répétition comme « Cum sanctis tuis » est contradictoire en regard de la participation des bassons. On peut imaginer ou bien que le premier basson se taise jusqu'à l'entrée de la partie de ténor ou bien qu'il soit mené colla parte au début avec le deuxième basson.

Selon la coutume de l'époque dans la musique d'église, les trombones étaient régulièrement conduits colla parte avec les voix du chœur pour alto, ténor et basse. Mozart n'a désigné expressément que peu d'endroits où les trombones divergent des voix ou s'interrompent brièvement. Mais il faut supposer que les trombones doivent jouer aussi dans des chœurs comme le *Sanctus*, dans lesquels ils ne sont pas expressément mentionnés à la page de garde des instruments. On fera remarquer enfin que dans le « Rex tremendae », selon les traditions baroques auxquelles Mozart fait sciemment allusion dans le caractère sonore, il faut intensifier les croches pointées une fois aux voix et aux Corni di bassetto au moins en des croches doublement pointées, lorsque (comme à la mes. 7 sq.) elles sont conduites en parallèle avec des doubles croches pointées, si bien que les valeurs de notes suivantes plus brèves se rapprochent de triples croches.

Concernant la diction du texte, on peut supposer que les premières représentations furent données avec une diction allemande plutôt qu'italienne. Dans la fugue du *Kyrie*, Mozart utilise essentiellement, selon la diction allemande, des syllabes séparées pour « le-i » ; isolément, mais toutefois sans système reconnaissable, on rencontre aussi « lei ». Dans l'édition, on a choisi uniformément « le-i », mais on peut consulter les passages divergents dans l'Apparat critique. On doit supposer que l'orthographe « Lacrymosa » utilisée par Mozart et Süßmayr au lieu de « Lacrimosa » a des répercussions sur la diction.

Mozart n'a pas compté les mouvements du *Requiem* et n'a pas non plus caractérisé en tant que telle la séquence (Mouvements 3–8). Pour une orientation plus facile, les termes liturgiques qui se sont établis dans la pratique musicale sont conservés dans la nouvelle édition. Mais ils ont été marqués en italiques comme ajouts de l'éditeur ; cela vaut en conséquence pour les titres des mouvements partiels s'ils n'existent pas dans les sources.

L'insouciance et l'absence de génie qu'offre le solide travail complémentaire de Süßmayr au *Requiem* de Mozart ne semble être une faiblesse qu'à première vue. L'atout décisif de cette version réside plutôt dans le fait que Süßmayr n'a pas du tout tenté de rivaliser avec son maître, mais qu'il s'est contenté « d'avoir travaillé afin que les connaisseurs puissent y trouver ça et là quelques traces de son enseignement », comme il le constate modestement dans la lettre susmentionnée à Breitkopf de l'an 1800. La création propre de Süßmayr et son destin ont totalement disparu des mémoires. Quel auditeur du *Requiem* aurait-il pensé que Süßmayr avait tout juste deux ans de plus que son maître lorsqu'il mourut le 17 septembre 1803 à l'âge de 37 ans ?

Salzbourg, en été 2006
Traduction : Sylvie Coquillat

Ulrich Leisinger

70.
16

Tuba mirum

Violin I
Violin II
Viola
Trombon Solo
Trumpet
Bass

Andante

Tuba mirum pargens so - rum Tu - ba

*Tromboni Alto
e Tromboni Basso Soli*

Violin I
Violin II
Viola
Corni
Tromboni Solo
Basson Solo
Bass

Andante

Tuba mirum pargens so - rum Tuba mirum pargens

Abb. 1: Wolfgang Amadeus Mozart, *Requiem* KV 626. Beginn des „Tuba mirum“ (Satz 4) in der autographen Entwurfspartitur (s. im Kritischen Bericht Quelle A2, fol. 70'). Die Streicherstimmen stammen von der Hand Joseph Eyblers.
Quelle: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung, Signatur Mus.hs. 17.561/b

Abb. 2: Beginn des „Tuba mirum“ in der Reinschrift Fanz Xaver Süßmayrs (der sog. „Ablieferungspartitur“; s. im Kritischen Bericht Quelle B, fol. 15'), der die Ergänzungen von Joseph Eybler in Quelle A2 nur teilweise übernommen hat. Es erhebt sich daher die Frage, ob Süßmayr die Ergänzungen Eyblers überhaupt kannte (siehe dazu die Ausführungen im Vorwort zur vorliegenden Ausgabe).
Quelle: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung, Signatur Mus.hs. 17.561/a

Requiem

KV 626

ergänzt von Franz Xaver Süßmayr (1766–1803)

Introitus

Wolfgang Amadeus Mozart

1756–1791

1. Requiem aeternam

Adagio

Corno di bassetto I, II
in Fa / F

Fagotto I, II

Clarino I, II
in Re / D

Timpani
in Re - La / d - A

Violino I

II

Viola

Soprano

Alto
Trombone alto

Tenore
Trombone tenore

Basso
Trombone basso

Violoncello
Contrabbasso

Organo

* Solo

p *tasto solo*

simile

* Siehe das Vorwort / See the Foreword

Aufführungsdauer/Duration: ca. 46 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – 3. Auflage / 3rd Printing 2019 – CV 51.626

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 Ulrich Leisinger

6

Trb *f* Tutti Re - qui - em - ter - nam, ae -

Re - qui - em - ter - nam, ae -

10

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

ter - nam do - na e - is Do - mi-ne, do-na e - is Do-mine, do-na

- nam do - na e - is Do - mi-ne, re - qui-em ae-ter - nam do - na e - is Do-mine,

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

Vc, B ed Org

7 5 - #6 7 b3 7 6 6 6 - #4 6 - 4 - 6

#3 #3 3 - # 4 5 - # 2 2 -

14

e - is Do - mi-ne: et lux per-pe - tu-a, et lux per-pe - tu-a

e - is Do - mi-ne: et lux per-pe - tu-a, et lux per-pe tu-a

e - is Do - mi-ne: et lux per-pe - tu-a, lux per-pe tu-a

e - is Do - mi-ne: et lux per-pe tu-a et per-pe - tu-a

7 8 6 # 6
4/3

tasto solo

17

lu - ce-at, lu - ce-at e - - - is.

lu - ce-at, lu - ce-at e - - - is.

lu - ce-at, lu - ce-at e - - - is.

lu - ce-at, lu - ce-at e - - - is.

Vc Bassi

6 6 *p* senza Org *p* 6 b7 5 4 3 4 *tasto solo*

Solo

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

Vc
senza Org

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

f Tutti Ex - au - di,

f Tutti Ex - au - di, ex -

f Tutti Ex - au - di, ex -

Bassi

f b_6 — 6 6

Tutti
 Ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am,
 ex - au - di, ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am, ad te,
 au - di, ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am, ad te, ad
 au - di, ex - au - di, ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am, ad te, ad

6 6 #3 6 6 6 3 6 6

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

6 5 #2 4 4 #3 7 #3 6 4 #3

Solo
p
tasto solo

33

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

37

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

Bassi Vc Bassi

* Vgl. „14. Lux aeterna“, T. 16 und Kritischer Bericht /See “No. 14 Lux aeterna“, bar 16 and Critical Report

40

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

4 - 3 — 6 6 6 #3 — 6 #6 6 [5 -] 6 6 b3

44

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

6 4 7 #3 6 5 6 5 #3 6 5 6 7 #6 7 6 5 4 5

attacca

* Besser G, vgl. „14. Lux aeterna“, T. 26 / Better G, see “No. 14 Lux aeterna”, bar 26
 Carus 51.626

Kyrie

2. Kyrie

Allegro

Corno di bassetto I, II
in Fa / F

Fagotto I, II

Clarino I, II
in Re / D

Timpani
in Re - La / d - A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto
Trombone

Tenore
Trombone tenore *

Basso
Trombone basso *

Violoncello
e Contrabbasso *

Organo

Chri-ste e - le - - - - - i -

Ky - ri -

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

tasto

[4] 3 2 #5 7 #3

* Zur Mitwirkung der Posaunen und zur Bassbesetzung siehe das Vorwort / For the participation of the trombones and the bass group, see the Foreword

5

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

Vc, B ed Org

♯3 #3 - 4 7 7 #3 6-6- #3 7 6 ♯3 4
 4-4- 5

9

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

#6 6 6 6 4 6 6 6 #4 6 #5 #6 6 9 8 7 5
 5 4 #2 5 - 4 #2 7 #6 5 #3

13

le - - - i -

e - le - - - i - son, e - le - i - son,

son, e - le - - -

le - - - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,

Bassi Vc

3 6 8 7 6 6 5 6 7 6 5

16

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

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

i - son, e - le - - - i - son,

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

Bassi Vc Bassi

b3 46 8 b7 7 6 5 6 7 5 6 6 6 6 7 #6

20

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

Vc Bassi

#3 #4 5 #6 [3] b3 #8] b9 8 7 6 5 b3 #3 #4 6 #6 b3 b9 8 7 [b]6 5 4 [4]3

24

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

6 6 5 6 5 b3 b6 b5 6 b3 #3 #4 6 #6 b3 b7 6 5 4 6 6 5 4 3 2 4

*, ** Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

28

e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
 son, e - le - i - son, e - le - i - son.
 son. Chri - ste e - le - i - son, Chri - s -
 i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -

3 - 7 7 b6 6 b6 6 b5 7 b3 6 [—]

32

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

6 46 4 6 b6 5 b3 b3 - 43 6 [b]6 5 6 6 4 b3 - 43 - 6 - 43 -

36

Chri-ste e - le - i - son, e - le - i - son,
 le - i - son, e - le - i - son. Ky - ri - e e - lei - son, e - le
 son, e - le - i - son, e - le - i - son. Ky - ri - Ky - e e - le - i -
 son, Vc Chri - ste le - i - son. Ky - ri - e e -

6 4 3 - 6 - #3 - 6 - 6 6 4 3 6 6 6 4 4 #3 4 4 5 6 6

40

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
 - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -
 son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
 le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son. Vc

6 7 6 5 6 [-] 7 #6 6 6 #3 3 6 7 #3 7 #6 3 #3 #3 7 6

Sequenz*

3. Dies irae

Allegro assai

Corno di bassetto I, II
in Fa / F

Fagotto I, II

Clarino I, II
in Re / D

Timpani
in Re - La / d - A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
i - rae, di - es il - la, sol-vet

Alto
Trombone alto
Di - es i - rae, di - es il - la, sol-vet

Tenore
Trombone tenore
Tutti
Di - es i - rae, di - es il - la, sol-vet

Basso
Trombone basso
Tutti
Di - es i - rae, di - es il - la, sol-vet

Violoncello
Contrabbasso ed
Organo
Tutti
5 6
4 5
2

* Zur Satzbezeichnung siehe Vorwort und Kritischen Bericht / Concerning the title of the movement, see the Foreword and the Critical Report

5

sae-clum in fa - vil - la: te - ste Da - vid cum Si - byl - la.

sae-clum in fa - vil - la: te - ste Da - vid cum Si - byl - la.

sae-clum in fa - vil - la: te - ste Da - vid cum Si - byl - la.

sae-clum in fa - vil - la: te - ste Da - vid cum Si - byl - la.

#6 6 6 2 6 6 4 3 6 5 4 = # = *tasto solo*

9

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

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

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

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

[3] b7 6 5

13

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

4 — 4/3 — 7 6 #6
4/3 — 5 3

17

stri - cte dis - cus - su - - rus!
 stri - cte dis - cus - su - - rus!
 stri - cte, stri-cte dis - cus - su - - rus!
 stri - cte dis - cus - su - - rus!

6 — 7 — #8 5 7 — [-] 4 — #3 — 6 7 #6 6 6 #6 6 6 #6
3 — 3 #3 #3 3 4 3

Solo

21

Di - es i - rae, di - es
 Di - es i - rae, di - es
 Di - es i - rae, di - es
 Di - es i - rae, di - es
 Tutti

6 6 6 4 - #5 -
 5 4 2 6 5

25

il - la, sol-vet sae-clum in fa - vil - la: te - ste Da - vid cum Si -
 il - la, sol-vet sae-clum in fa - vil - la: te - ste Da - vid cum Si -
 il - la, sol-vet sae-clum in fa - vil - la: te - ste Da - vid cum Si -
 il - la, sol-vet sae-clum in fa - vil - la: te - ste Da - vid cum Si -

6 6 #6 6 6 - 6 [-] b6 [-]
 4 3 6 3

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report ** Quelle C: jeweils e¹ statt a¹ / Source C: e¹ instead of a¹

29

byl - la. Quan - - - tus tre - mor fu -
 byl - la. Quan - - - tus tre - or est -
 byl - la. Quan - - - tu - mor est fu -
 byl - la. Quan - - - tu - mor est fu -

6 5 4 3 6 8 7 3

33

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

6 7 4 6

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report
 Carus 51.626

37

cun - - cta stri - - cte dis - - cus - - su - rus!

cun - - cta stri - - cte dis - - cus - - su rus!

cun - - cta stri - - cte dis - - cus - - su - rus! Quan - tus

b6 #6 6 b6 6 4 5 #
b5 4 3 #

tasto solo

41

Di - es i - rae, di - es il - la,

Di - es i - rae, di - es il - la,

Di - es i - rae, di - es il - la,

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

Vc Bassi
6 #4 6 #4 6
3 3

tasto solo

53

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

6 5 6 5 6 5 *tasto solo*

57

cun - - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su - -
 cun - - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su - -
 cun - - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su - -
 cun - - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su - -

5 6 7 7# 4 #3

61

rus, cun - - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su -

rus, cun - - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su -

rus, cun - - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su -

rus, cun - - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su -

65

rus.

rus.

rus.

rus. Solo

b6 5 7 # 5 4 #3

6 6 #3 #6 6 6 6 #6 6 6 #6 6 6 6 5 #3

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report
Carus 51.626

4. Tuba mirum

Andante

Corno di bassetto I, II in Fa / F

Fagotto I, II

Trombone tenore solo

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Alto solo

Tenore solo

Basso solo

Violoncello * e Contrabbasso

Tu - ba mi - rar - ge so - num,

8

**

tu - ba mi - rum spar - gens so - num per se - pul - cra re - gi - o - num, co - get

* Zur Mitwirkung der Orgel siehe Vorwort / For the participation of the organ, see the Foreword

** Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

14

Mors stupebit natura, cum re-

o-mnes an - te thro-num, co-get o-mnes an - te thro - - m.

fp

20

sur - get cre - a - tu - ra, ju - di - can - ti re - spon - su - ra. Li - ber scri - ptus pro - fe-

p

f

p

f

p

f

p

* , *** Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

** Süßmayr: a bzw. fis bereits als vorletzte Note / a and f sharp, respectively, are already indicated as penultimate notes

re - tur, in quo to - tum con - ti - ne - tur, un - - de mun - dus, mun - dus

Ju - - dex er - go eum se - de - bit, quid - - quid
ju - di - ce - - tur.

Quid sum mi-ser tunc di-ctu-rus? Quem pa-la-tet ap-pa-re-bit: nil in-ul-tum re-ma-ne-bit.

Bassi

tro-num ro-ga-tu-rus? Cum vix ju-stus, ju-stus sit se-cu-rus,

Vc Bassi

* Besser *f*¹? / Better *f*¹?

51

p *sf* *p*

f *p*

sotto voce

cum vix ju-stus, ju-stus sit se-cu-rus,

sotto voce

cum vix ju-stus, ju-stus rus,

cum vix ju-stus, ju-stus sit e-cu-rus,

cum vix ju-stus, ju-stus sit se-cu-rus,

f *p*

57

f *p* *cresc.* *f* *p*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

f *p* *cresc.* *f* *p*

cum vix ju-stus, vix ju-stus sit se-cu-rus.

f *p* *cresc.* *f*

cum vix ju-stus, vix ju-stus sit se-cu-rus.

f *p* *cresc.* *f*

cum vix ju-stus, vix ju-stus sit se-cu-rus.

f *p* *cresc.* *f*

cum vix ju-stus, vix ju-stus sit se-cu-rus.

f *p* *cresc.* *f* *p*

* , ** Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report *** Besser g¹? / Better g¹?

4

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Rex, Rex tre-men-dae ma - je -

Rex, Rex, Rex tre-men-dae ma - je -

Rex, Rex, Rex tre-men-dae ma - je -

Rex, Rex, Rex tre-men-dae ma - je -

* Zur Führung der Posaunen siehe den Kritischen Bericht / For the disposition of the trombones, see the Critical Report

Musical notation for the first system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal staves and piano accompaniment.

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

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

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

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

Musical notation for the fifth system, including piano accompaniment.

10

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

- dae ma - je - sta - - - tis, Rex tre-men-dae ma - je - sta - tis, *

van-dos sal - vas gra - - - tis, Rex tre-men-dae ma - je - sta - tis, Rex tre - men - - -

sal - vas gra - - - tis, Rex tre-men-dae ma - je - sta - tis, Rex tre -

* Süßmayr: sta - tis,

13

Musical notation for the first system, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal lines and piano accompaniment.

van - dos sal - vas gra - tis, Rex tre - men - - dae, Rex tre - men - dae ma - je -

Musical notation for the fifth system, including vocal lines and piano accompaniment.

qui sal - van - dos sal - vas gra - tis, Rex tre - men - dae ma - je -

Musical notation for the sixth system, including vocal lines and piano accompaniment.

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

Musical notation for the seventh system, including vocal lines and piano accompaniment.

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

Musical notation for the eighth system, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for the ninth system, including vocal lines and piano accompaniment.

16

p

p

p

p

sta - tis, qui sal-van - dos sal-vas gra - tis. Sal - va me,

sta - tis, qui sal-van - dos sal-vas gra - tis. Sal - va me,

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

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

p

Solo

p

tasto solo

6. Recordare

Corno di bassetto I, II
in Fa / F

Fagotto I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Alto solo

Tenore solo

Basso solo

Violoncello
Contrabbasso ed
Organo *

Vc

7

Bassi

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first system includes parts for Bassoon I & II, Violin I & II, Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Cello/Double Bass/Organ. The Cello/Double Bass/Organ part features a melodic line with trills and a dynamic marking of *p*. The second system shows the beginning of the vocal parts, with a large watermark 'CARUS' overlaid. The third system continues the instrumental parts, with the Cello/Double Bass/Organ part showing a rhythmic pattern of eighth notes and trills. The fourth system shows the vocal parts continuing. The fifth system shows the Basses part with a melodic line and a dynamic marking of *p*.

* Zur Mitwirkung der Orgel siehe Vorwort / For the participation of the organ, see the Foreword

** Zur Bogensetzung siehe den Kritischen Bericht / Concerning slurring, see the Critical Report

13

Re - - - cor - da - - - re Je - su pi - -

Re - - - cor - da - - re Je - su pi - -

20

quod sum cau - - - sa tu - ae vi - -

e,

quod sum cau - sa tu - - - ae vi - -

e,

Vc

* Süßmayr: ; vgl. aber T. 71 / *however, see bar 71*

** Mozart: ; vgl. aber T. 37 und 71 / *however, see bars 37 and 71*

26

ae: ne me per - das il - la di - e, ne me per - das il -
 ne me per - das, ne me per - das il -
 ae: ne me per - das il - la di - e - pl - das il -
 ne me per - das il - la di - e, ne me per - das, per - das il -

Bassi

33

- la di - e.
 la di - e.
 la di - e.
 la di - e. Quae - rens

Vc

Bassi

* Vgl. aber T. 13 / However, see bar 13

se - di - sti las - sus: cru - cem
 se - di - sti las - sus: cru - cem
 Quae - rens me, red - e - mi - sti
 me, red - e - mi - sti

pas - sus: tan - tus la - bor non sit cas - sus, tan - tus la - bor
 pas - sus: tan - tus la - bor non sit cas - sus, tan - tus la - bor
 tan - tus la - bor non sit cas - sus, tan - tus la - bor
 tan - tus la - bor non sit cas - sus, tan - tus la - bor
 tan - tus la - bor non sit cas - sus, tan - tus la - bor

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

** Zur Bogensetzung in T. 46-50 siehe den Kritischen Bericht / Concerning slurring in bars 46-50, see the Critical Report

51

non sit cas - sus. Ju - - ste ju - dex ul - ti -

non sit cas - sus.

non sit cas - sus. Ju ste ju dex ul - ti -

non sit cas - sus.

Vc

57

o - nis, do - num fac re - mis - si - o - nis, an - te di - em ra - ti -

an - te

o - nis, do - num fac re - mis - si - o - nis, an - te di - em ra - ti -

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

Bassi

* Zur Bogensetzung in T. 57-60 siehe den Kritischen Bericht / Concerning bowing in bars 57-60, see the Critical Report

64

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

Vc

70

In - ge - mi - sco, tam - quam re - us: cul - pa
 In - ge - mi - sco, tam - quam re - us: cul - pa
 In - ge - mi - sco, tam - quam re - us: cul - pa
 Bassi In - ge - mi - sco, tam - quam re - us: cul - pa

* Besser c²? / Better c²?

** Mozart: p in den Streichern bereits bei der 1. Note / in the string parts p already at the first note

77

ru - bet vul - tus me - us sup - pli - can - ti par - ce De - us. Qui Ma-

ru - bet vul - tus me - us sup - pli - can - ti par - ce

ru - bet vul - tus me - us sup - pli - can - ti par - ce De - us.

ru - bet vul - tus me - us sup - pli - ti par - ce De - us.

84

ri - am ab - sol - vi - sti, mi - hi quo - que spem de - di - sti, mi - hi

mi - hi quo - que, mi - hi quo - que spem de -

et la - tro - nem ex - au - di - sti, mi - hi quo - que, mi - hi

mi - hi

90 *p*

quo - que spem de - di - sti.
 di - sti, spem de - di - sti. Pre - ces me - ae
 quo - que spem de - di - sti.
 quo - que spem de - di - sti. Pre - ces me - ae

97

Sed tu bo - nus
 non sunt di - gnae:
 Sed tu bo - nus
 non sunt di - gnae:

Vc *tr*

103

fac be - ni - gne, ne per - en - ni cre - mer i - gne.
 - - nus fac be - ni - gne, ne per - en - ni cre - mer i - gne.

Bassi

110

In - ter o - ves lo - cum prae - sta, et ab hae - dis me -
 In - ter o - ves lo - cum prae - sta, et ab hae - dis me
 In - ter o - ves lo - cum prae - sta, et ab hae - dis me
 In - ter o - ves lo - cum prae - sta, et ab hae - dis, ab hae - dis me

117

se - que - stra, sta - tu - ens in - par - te dex - tra, sta - tu - ens in -
 se - que - stra, sta - tu - ens in par - te dex - tra, sta - tu - ens in
 se - que - stra, sta - tu - ens in par - te dex - tra, sta - tu - ens in
 se - que - stra, sta - tu - ens in par - te dex - tra, sta - tu - ens in

124

par - te dex - tra.
 par - te dex - tra.
 par - te dex - tra.
 - tu - ens in par - te dex - tra.

7. Confutatis

Andante

Corno di bassetto I, II
in Fa / F

Fagotto
I
II

Clarino I, II
in Re / D

Timpani
in Re - La / d - A

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino
I

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello
Contrabbasso ed
Organo

f *Tutti*

Con - fu - ta - tis ma - le -

Con - fu - ta - tis ma - le - di - etis,

f *Tutti*
tasto solo

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves are for woodwinds (Corno di bassetto, Fagotto, Clarino) and percussion (Timpani). Below these are the brass instruments (Trombone alto, tenore, basso). The string section includes Violino I, Viola, Violoncello, and Contrabbasso ed Organo. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) enter in the lower half of the page. The tempo is marked 'Andante'. Dynamics include *f* (forte) and *Tutti*. The lyrics are in Latin: 'Con - fu - ta - tis ma - le - di - etis,'. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

di - etis, flam - mis a - cri-bus ad - di - etis, flam - mis a - cri-bus ad -
flam - mis a - cri-bus ad - di - etis, ma - le - di - etis, flam - mis a - cri-bus ad -

di - ctis.

di - ctis.

Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis,

Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis, flam - mis

f *tasto solo*
coll' Organo

The musical score is arranged in systems. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The second system features a vocal line in a single treble clef. The third system is another grand staff with piano accompaniment. The fourth system contains a vocal line with lyrics. The fifth system is a grand staff with piano accompaniment. The sixth system is a grand staff with piano accompaniment. The seventh system contains a vocal line with lyrics. The eighth system is a grand staff with piano accompaniment.

flam - - mis a - cri-bus ad-di - ctis, con - fu-ta - tis ma - le-di - ctis, flam - mis a - cri-bus ad-
 a - cri-bus ad-di - ctis, con - fu - ta - tis ma - le-di - ctis, ma - le - di - ctis, flam - mis a - cri-bus ad-

16

The musical score consists of several systems. The first system shows a piano introduction with a treble and bass clef, marked with a piano (*p*) dynamic. The second system is a continuation of the piano accompaniment. The third system shows the vocal entry, with a treble and bass clef, marked with a piano (*p*) dynamic. The fourth system contains the vocal melody and lyrics, with the instruction *sotto voce* above the notes. The fifth system continues the vocal melody and lyrics, also with *sotto voce* above. The sixth system shows the vocal melody and lyrics, with *di - ctis.* below the notes. The seventh system shows the vocal melody and lyrics, with *di - ctis.* below the notes. The eighth system shows the piano accompaniment, marked with *senza Org* and a piano (*p*) dynamic.

sotto voce
 Vo - - - ca, vo - ca me cum be - ne - di - ctis, cum be - ne -
sotto voce
 Vo - - - ca, vo - ca me, vo - ca me cum be - ne -
 di - ctis.
 di - ctis.
senza Org
p

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

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

Trb I

Trb II

Trb

ctis. O - ro sup - plex et ac -

ctis. O - ro sup - plex et ac -

O - ro sup - plex et ac -

O - - - - ro sup - plex et ac -

coll' Organo

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

28

cli - - - nis, cor con -
 cli - - - nis, con
 cli - - - nis, cor con -
 cli - - - nis, cor con -

31

tri - tum qua - si ei - - - nis:
 tri - tum qua - si ei - - - nis:
 tri - tum qua - si ei - - - nis:
 tri - tum qua - si ei - - - nis:

b6 b5 b4 b5 b7/3 b3

7 5 #3 b6 5 4 5 7 #3 b3

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

Ge - re cu - - - ram, ge - re
 Ge - re cu - - - ram, ge - re
 Ge - re cu - - - ram, ge - re
 Ge - - - re cu - - - ram

b6 4 2 b7 b5 bb6 b4 #4 #2

cu - ram me - i fi - - - nis.
 cu - ram me - i fi - - - nis.
 cu - ram me - i fi - - - nis.
 me - - - i fi - - - nis.

b7 4 5 3 - b6 4 4 - 5 - 3 - b7 4

attaca

8. Lacrimosa

Corno di bassetto I, II
in Fa / F

Fagotto I, II

Clarino I, II
in Re / D

Timpani
in Re - La / d - A

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello
Contrabbasso ed
Organo

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

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

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

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

p *tasto solo*

5

cresc. *f*

p *cresc.* *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us.

qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us.

qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us.

qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us.

cresc. *f* [6 8 6 5]

* Corno di bassetto II: 1. Note bei Süßmayr wie Corno di bassetto I / In Süßmayr, the first note is the same as in Corno di bassetto I

9

sotto voce

sotto voce

sotto voce

sotto voce

p *tasto solo*

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

13

ju - - di-can - dus ho - mo re - us: Hu - ic er - go par - ce De - us.

ju - - di-can - dus ho - mo re - us: Hu - ic er - go par - ce De - us.

ju - - di-can - dus ho - mo re - us: Hu - ic er - go par - ce De - us.

ju - di - can - dus ho - mo re - us: Hu - ic er - go par - ce De - us.

Vc

b7 6 5 4 h3 b7 6 5 9 8 3 p h6 b6 b7 - b7 b6 h6 -
5 - 5 4 h3 5 6 5 4 3 5 4 5 - 5 4 h6 -

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

17

Pi - e Je - su, Je - - su Do - mi - ne,

Pi - e Je - su, Je - - su Do - mi - ne,

Pi - e Je - su, Je - - su Do - mi - ne,

Pi - e Je - su, Je - su Do - mi - ne,

Bassi

tasto solo

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

21

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

Tutti

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

6 b5 # 6 b5 # 6 5 # 5 6 b3 7 4

e - is re - - - qui - em. A - - - - men.

* do - na e - is re - - - qui - em. A - - - - men.

e - is re - - - - qui - em. A - - - - men.

re - - - - qui - em. A - - - - men.

* Besser b? / Better b flat?

4

- - - a - ni - mas o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - rum de poe - nis in -

li - be - ra a - ni - mas o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - - - rum de

li - - - be - ra a - ni - mas o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - - - rum de

li - be - ra a - ni - mas o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - - - rum

6 7 6 7 5 6 5 4 7 6 7 5 6 7 6 #3 f 4 3 5 6

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

8

- ni, de poe - nis in - fer - - - ni, et de pro - fun - - do

poe - nis in - fer - - ni, de poe - nis in - fer - - ni, et de pro - fun - - do

poe - nis in - fer - - ni, de poe - nis in - fer - - ni, et de pro - fun - do

de poe - nis in - fer - ni, de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do

p $\frac{6}{5} =$ $\frac{6}{4} =$ $\frac{6}{3} =$ *f* *unis.* *p* $\frac{6}{5} [-]$ $\frac{4}{3} =$ 6 5 $\frac{6}{3} =$ $\frac{4}{2} =$ $\frac{6}{b5}$

13

a2
f

f

f p * p f

la - - - cu: li - be-ra, li - be-ra e - - - as de

la - - - cu: li - be-ra e - - - as de

la - - - cu: li - be-ra e - - - as de

la - - - cu: li - be-ra e - - - as de

p f

f [6] 6 6 5 4 6 f [b6]

7 6 5 6 4 3 6 6 5 4 6

5 4 [b]3 4 3 4

* Besser g¹? / Better g¹? ** Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

17

re le - nis, li - be - ra, li - be - ra e - - - as de
 o - re le - o - nis, li - be - ra e - - - as de
 o - re le - o - nis, li - be - ra e - - - as de
 o - re le - o - nis, li - be - ra e - - - as de

1 — 1 — 1 — [1] *p* 6 \flat_5 — \flat_4 = 6 \flat_3 *f* 6

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

Musical notation for the first system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various intervals and rests. The bass staff contains a more complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

Musical notation for the second system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff continues the melodic line, while the bass staff provides accompaniment.

Musical notation for the third system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff features a more active melodic line with many sixteenth notes. The bass staff continues the accompaniment.

o - re le - o - nis,
 o - re le - o - nis,
 o - re le - o - nis, ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus, ne ca - dant in ob -

Musical notation for the fourth system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff continues the vocal line, and the bass staff provides accompaniment.

1 — 1 — 1 — [1] ♯3 6 b3 6 5 — ♯6 b5 — 6 5

23

ne ab - sor - be-at e - as

ne ab - sor - be-at e - as tar - ta-rus, ne ca - dant in ob - scu-rum, ne ca - dant,

scu - rum, ne ca - dant, ne ca - dant in ob - scu - rum, ne ca - dant, ne

3 — 6 — 6 — b3 — 6 — 5 — 6 — 6 — 3 — 7 — 9 — #6 — 6
 5 — 5 — 5 — 5 — 3 — 4 — 3

First system of musical notation, featuring a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Second system of musical notation, continuing the vocal line and piano accompaniment from the first system.

Third system of musical notation, continuing the vocal line and piano accompaniment.

tar ne ca in ob - scu-rum, ne ca-dant, ne ca-dant in ob - scu -

ne ca-dant in ob - scu - rum, ne ca-dant, ne ca-dant, ne ca - dant in ob -

ca - dant, ne ca-dant in ob - scu-rum, ne ca - dant, ne ca-dant, ne ca-dant in ob -

ne ab - sor - be-at e - as tar - ta-rus, ne ca-dant in ob -

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment.

6 5 6 6 5 7 9 9 - 4 - 8
 5 5 5 5 7 7 - 2 - 5
 4 3

29

ca - dant, ne ca-dant in ob - scu - rum; sed si-gni-fer san-ctus
 scu-rum, ne ca-dant, ne ca-dant in ob - scu - rum;
 scu-rum, ne ca - dant, ne ca-dant in ob - scu - rum;
 scu-rum, ne ca-dant in ob - scu - - - rum;

Solo

6 # #3 *p* 6 8 7 #3 6 6 6
 4 6 5 3
 2 3

Mi - - - el re - - - - - tet e - - - - - as in lu - cem san - ctam,

sed si - gni-fer san - ctus Mi - cha-el re - praesen-tet e - - - - - as

Solo
sed si - gni-fer san - ctus Mi - cha-el re -

Solo
sed

43 6 5 4 3 6 7 9 8 7 6 [b] b7 5 6 7 9 8 7

re - pra - e - sen - tet e - as in lu - cem san - ctam:

san - ctam, re - pra - e - sen - tet, re - pra - e - sen - tet e - as in lu - cem san - ctam:

- pra - e - sen - tet e - as, re - pra - e - sen - tet e - as in lu - cem san - ctam:

si - gni - fer san - ctus Mi - cha - el re - pra - e - sen - tet e - as, re - pra - e - sen - tet e - as in lu - cem san - ctam:

* Süßmayr: ** Süßmayr:

*** Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

Trombone alto

Trombone tenore *f Tutti*

Trombone basso *f Tutti*

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

6 7 δ — 7 — 6 5 — 3 — δ # 7 — 6 4 7 — #3 8 7 — δ 3

Tutti f

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

Vc

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

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

51

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

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

4 #3 4 3 4 3 5 4 3 4 3 7 6

54

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

7 9 8 5 6 7 5 6 7 5 6

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

57

Musical score for measures 57-59. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "et se-mi-ni e - jus, quam o - lim A - bra-hae pro - mi - si - sti, quam o - lim A - bra-hae pro - mi - si - sti, quam o - lim A - bra-hae, quam o - lim A - bra-hae pro - mi - si - sti, et se - mi - ni e - jus, quam o - lim A - bra-hae o - - - - - si - sti,"

9 8 4 5 6 5 7 6 6 7 6
 7 3 b5 4 [] #3 5 4 #3

60

Musical score for measures 60-62. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "si - sti, pro - mi - si - - - sti, quam o - lim A - bra-hae pro - mi - si - sti, si - sti, pro - mi - si - - - sti, quam o - lim A - bra-hae pro - mi - si - sti, pro - mi - si - - - sti, quam o - lim A - bra-hae pro - mi - si - sti, pro - mi - si - - - sti, quam o - lim A - bra-hae pro - mi - si - sti,"

#5 6 5 7 6 Vc Org/Cb #3 9 7 8 6 5 5 4 2 #3 []

63

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

6 6 4 4 6 3 8 3 3 5 5 3

67

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

6 - 6 3 6 5 7 [-] 6 5 # 6 6 6 7

71

f *a2*

f *f* *f* *f*

f Trombone alto

f Trombone tenore

f Trombone basso

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

6 6 — 5

74

a

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

* Unklar ob mit G statt 7 / Unclear whether G or 7

10. Hostias

Andante

Corno di bassetto I, II in Fa / F

Fagotto I, II

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello
Contrabbasso ed
Organo

p

f

p

f

f Tutti

Ho - sti-as et pre-ces ti - bi Do - mi-ne, ti - bi

f Tutti

Ho - sti-as et pre-ces ti - bi Do - mi-ne, ti - bi

f Tutti

Ho - sti-as et pre-ces ti - bi Do - mi-ne, ti - bi

f Tutti

Ho - sti-as et pre-ces ti - bi Do - mi-ne, ti - bi

Solo Tutti



8

Do - mi-ne lau - dis of - fe - ri-mus: tu sus - ci-pe pro a - ni - ma - bus il - lis,
 Do - mi-ne lau - dis of - fe - ri-mus: tu sus - ci-pe pro a - ni - ma - bus - lis,
 Do - mi-ne lau - dis of - fe - ri-mus: tu sus - ci-pe pro a - ni - ma - bus il - lis,
 Do - mi-ne lau - dis of - fe - ri-mus: tu sus - ci-pe pro a - ni - ma - bus il - lis,

16

qua-rum ho - di-e me - mo - ri-am fa - ci - mus,
 qua-rum ho - di-e, ho - di-e me - mo - ri-am fa - ci - mus,
 qua-rum ho - di-e, ho - di-e me - mo - ri-am fa - ci - mus,
 qua-rum ho - di-e, ho - di-e me - mo - ri-am fa - ci - mus, Solo

*, ** Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

23

ho - sti - as et pre - - - ces ti - - bi Do - mi - ne

ho - sti - as et pre - - - ces ti - - bi Do - mi - ne

ho - sti - as et pre - - - ces ti - - bi Do - mi - ne

ho - sti - as et pre - - - ces ti - - bi Do - mi - ne

Tutti

31

lau - - dis of - fe - ri - mus: tu sus - ci - pe pro a - ni - ma - bus il - lis,

lau - - dis of - fe - ri - mus: tu sus - ci - pe pro a - ni - ma - bus il - lis,

lau - - dis of - fe - ri - mus: tu sus - ci - pe pro a - ni - ma - bus il - lis,

lau - - dis of - fe - ri - mus: tu sus - ci - pe pro a - ni - ma - bus il - lis,

39

qua-rum ho - di-e, ho - di-e me - mo - ri-am — fa - ci - mus: fac

qua-rum ho - di-e me - mo - ri-am fa - - - ci - mus: fac

qua-rum ho - di-e me - mo - ri-am fa - - - ci - mus: fac

qua-rum ho - di-e, ho - di-e me - mo - - ri-am fa - ci - mus: fac

Tutti

47

e - as, Do - mi-ne, de mor - - - te trans - i - re ad vi - - tam.

e - as, Do - mi-ne, de mor - te trans - i - - - re ad vi - - tam.

e - as, Do - mi-ne, de mor - - - te trans - i - re ad vi - - tam.

e - as, Do - mi-ne, de mor - - - te trans - i - re ad vi - - tam.

attacca

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

** Süßmayr:

f

Trombone alto

Trombone tenore *f* Tutti

Trombone basso *f* Tutti

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

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

* 6 7 ̂ — 7 — 6 5 — 7 6 #3 5 8 7 #3 8 7 4 3

59

f

Tutti *f*

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

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

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

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

Vc

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

* Vgl. „9. Domine Jesu“, T. 44 / Cf. “No. 9 Domine Jesu,” bar 44
 ** Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

62

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

5 4 7 #3 4 7 #3 6 5 4 7 #3 5 4 7 3 6 5 4 3 7 6

65

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

7 9 8 7 3 b5 5 4 #3 [-] 6 5 5 4 b3 6 7 3 #6 b5 5 #3 7 6 5

68

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

9 8 45 6 5 6 7 6 7 6 -
 7 4 [] #3 4 4 6 7 6 -
 3 b5

71

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

Vc
 Org/Cb
 #5 6 5 7 8 #3 9 7 8 []
 6 4 5 2 5 #3

82

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

85

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

* Vgl. „9. Domine Jesu“, T. 71 / Cf. „No. 9 Domine Jesu,“ bar 71

Sanctus

II. Sanctus

Adagio

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the tempo is marked 'Adagio'. The instruments and their parts are as follows:

- Corno di bassetto I, II in Fa / F ***: Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Fagotto I, II**: Bass clef, playing a supporting line with a dynamic marking of *f*.
- Clarino I, II in Re / D**: Treble clef, playing a supporting line with a dynamic marking of *f*.
- Timpani in Re-La / d-A**: Bass clef, playing a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*.
- Violino I, II**: Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Viola**: Bass clef, playing a supporting line with a dynamic marking of *f*.
- Soprano**: Treble clef, singing the word 'Sanctus' with a dynamic marking of *f*.
- Alto Trombone alto ***: Treble clef, singing the word 'Sanctus' with a dynamic marking of *f*.
- Tenore Trombone tenore ***: Treble clef, singing the word 'Sanctus' with a dynamic marking of *f*.
- Basso Trombone basso ***: Bass clef, singing the word 'Sanctus' with a dynamic marking of *f*.
- Violoncello Contrabbasso ed Organo**: Bass clef, playing a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*.

The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) are singing the word 'Sanctus' in a long, sustained manner. The instrumental parts provide a rich harmonic and rhythmic background. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and articulation marks.

* Zur Mitwirkung der Posaunen und zur Notierung der Corno di bassetto siehe das Vorwort und den Kritischen Bericht
Concerning the participation of the trombones and the notation of the basset horns, see the Foreword and the Critical Report

4

ten.

Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth. Ple - ni sunt cae - li et

Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth. Ple - ni sunt cae - li et

Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth. Ple - ni sunt cae - li et

Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth. Ple - ni sunt cae - li et

6 - 6 - 6 - 6 - 6 6 9 8 5 4 3

tasto solo 6 - 6 6 6 7 #3
#2 4 3 4 3

8

- - ra glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a tu - - -

- - ra glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a tu - - -

- - ra glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a tu - - -

- - ra glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a tu - - -

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

Allegro

11

a. O - san - na in ex - cel - sis, o san - na in ex -

19

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

cel - sis, o san - na

Org Vc Bassi

5 6 6 7 5 6 4 5 7 #3

4 4 5 6 2

5

Solo

p

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni,

Bassi

The musical score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It begins with a piano introduction in the right hand, marked with a piano (*p*) dynamic. The introduction features a series of chords and a melodic line. The vocal line enters with the lyrics 'Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni,'. The vocal line is accompanied by a piano accompaniment in the left hand. The score includes a section for 'Solo' and a section for 'Bassi'.

9

p

a 2

no - mi be-ne - di - ctus qui ve - nit, be-ne-

be-ne-di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne Do - mi - ni, be-ne - di - ctus qui

Be-ne - di - ctus qui ve-nit,

Be-ne-di - ctus qui ve - nit in no-mi-ne Do - mi -

$\sharp 4$ 2 6 $\sharp 4$ 2 6 7 \sharp

13

di in no - - mi - ne Do - mi-ni, be-ne-di-ctus qui ve - nit, qui

ve - - - nit in no - - - mi - ne Do - mi-ni, be-ne-di-ctus qui ve - nit, qui

be-ne-di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi-ni, be-ne - di - ctus qui ve - nit, qui

ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi-ni, be-ne - di - ctus qui ve - nit, qui

4 7 8 - 7 3 4 4 5 7 8 6 6 = 7
1 2 #2 3 #2 3 4 = 5
[h]

17

Solo

ff *sf*

ff *ff* *ff* *ff*

ff *ff* *ff* *ff*

ve - Do - mi - ni,

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

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

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

Vc *p*
senza Org

22

p

p

p

p

mf

be - ne - di - ctus qui ve - nit in

be - ne - di - ctus qui ve - nit in

be - ne - di - ctus qui ve - nit in

be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

Bassi

mf

coll' Org

26

Solo *rf p rf*

rf p p p

no - mi - ni - ni.

no - mi - ne Do - mi - ni.

no - mi - ne Do - mi - ni.

Do - - - mi - ni. Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

*

* Besser B? / Better B flat?

Musical staff with treble and bass clefs. The first three measures are empty. The fourth measure contains a few notes, with a dynamic marking *p* (piano) below the treble clef.

Musical staff with treble and bass clefs. The first three measures are empty. The fourth measure contains a few notes.

Musical staff with treble and bass clefs. The first three measures contain rhythmic patterns. The fourth measure contains a few notes.

Musical staff with treble clef. The first three measures are empty. The fourth measure contains notes and the lyrics "Be-ne-di-ctus qui".

Musical staff with treble clef. The first three measures are empty. The fourth measure contains notes and the lyrics "Be-ne-di-ctus".

Musical staff with treble clef. The first three measures are empty. The fourth measure contains notes and the lyrics "Be - ne - di-ctus qui ve-nit in no - mi - ne Do - mi - ni,".

Musical staff with bass clef. The first three measures are empty. The fourth measure contains notes and the lyrics "Do - mi-ni,".

Musical staff with bass clef. The first three measures contain rhythmic patterns. The fourth measure contains a few notes.

34

cresc.

cresc.

cresc.

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

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

be-ne-di-ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

be-ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - - - mi - ne Do - mi -

cresc.

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

38

p assai

p assai

a 2

*

p assai

p assai

fp

fp

p

ni, be-ne - di - ctus qui ve - nit, be-ne - di - ctus qui ve - nit in

ni, be-ne-di - ctus qui ve - nit in no-mi-ne Do - mi - ni, qui ve - nit in

ni, be-ne-di - ctus qui ve - nit in no-mi-ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui

ni, be-ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, be-ne - di - ctus qui

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

42

no - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne, in no - mi - ne

no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne, in no - mi - ne

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne, in no - mi - ne

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

Vc Bassi

3 4 5 7 8 6 6 7 4 6 4 2 6

1 2 #2 3 #2 3 4 5

* Siehe Vorwort / See the Foreword

46

Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni

dolce *f* *dolce* *dolce* *dolce*

6 7 6 7 4 3 5 4 2 6 5 6 6 7 4 3

50

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

sf

ff

sf

ni.

ni.

ni.

ni.

ff

sf

Allegro

54

The musical score is arranged in a system of five staves. The top two staves are for the vocal parts (Soprano and Alto/Tenors). The middle two staves are for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The bottom staff is for the organ, with a 'tasto' marking. The tempo is 'Allegro'. The score includes a large watermark 'CARUS' across the middle. The lyrics are: 'Tutti O - - san - na in - - ex - cel - - - - - sis, o - san - na in - - ex -'.

* Zur Mitwirkung der Orgel siehe das Vorwort / For the participation of the organ, see the Foreword

62

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

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

cel - sis, in ex - cel -

Tutti

O - san - na in ex -

Bassi

3 7 6 9 8 6 6 6 6 7 6 3 6 6 6 4 3

69

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

Vc, Cb ed Org

6 5 6 5 6 3 - 6 6 - 6 7
 5 5 4 2

5

f

f

mf *p* *mf* *p* *ff*

mf *p* *mf* *p* *ff*

p *p* *mf* *p* *ff*

tol - - - lis pec - ca - - - ta mun - - - -

tol - - - - lis pec - ca - - - ta mun - - - -

tol - - - - lis pec - ca - - - ta mun - - - -

tol - - - - lis pec - ca - - - ta mun - - - -

mf $\frac{6}{5}$ *p* *mf* $\frac{6}{5}$ *p* *mf* $\frac{6}{5}$ *p* *ff* $\frac{7}{5}$

9

Solo

Solo

p assai

di: do - na e - is - re - qui - em.

p assai

di: do - na e - is - re - qui - em.

p assai

di: do - na e - is - re - qui - em.

p assai

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

#3

p assai
senz' Organo

16

A - gnus De - - - i, qui tol - - -

A - gnus De - - - i, qui tol - - -

A - gnus De - - - i, qui tol - - -

A - gnus De - - - i, qui tol - - -

* *mf* *p* *mf* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

coll' Org

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

do - is re - - - qui - em.

p *assai*
do - na e - is, do - na e - is re - qui - em.

p *assai*
do - na e - is, do - na e - is re - qui - em.

p *assai*
do - na, do - na e - is re - qui - em.

senz' Organo

33

The musical score consists of several systems. The first system shows vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The second system shows piano accompaniment for the right and left hands. The third system shows piano accompaniment for the right and left hands. The fourth system shows piano accompaniment for the right and left hands. The fifth system shows vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The sixth system shows piano accompaniment for the right and left hands. The seventh system shows piano accompaniment for the right and left hands. The eighth system shows piano accompaniment for the right and left hands. The ninth system shows piano accompaniment for the right and left hands. The tenth system shows piano accompaniment for the right and left hands.

A - gnus De - - - - i, qui tol - - - -

A - gnus De - - - - i, qui tol - - - -

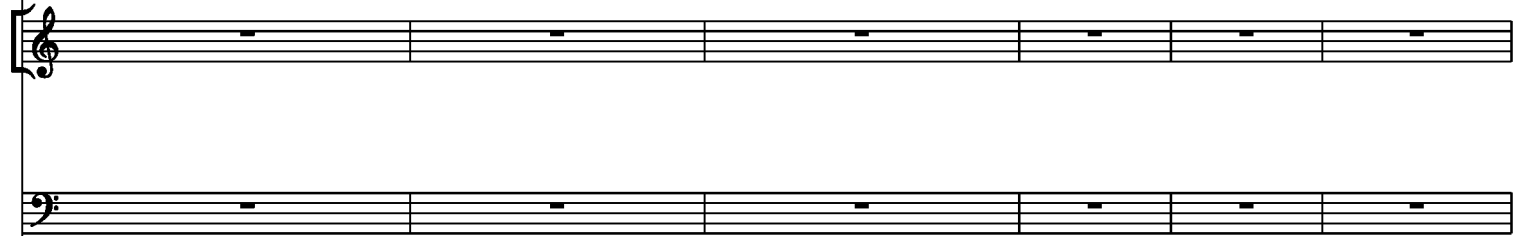
A - gnus De - - - - i, qui tol - - - -

A - gnus De - - - - i, qui tol - - - -

Tutti

f coll' Organo 6 5 $b7$ 5

38

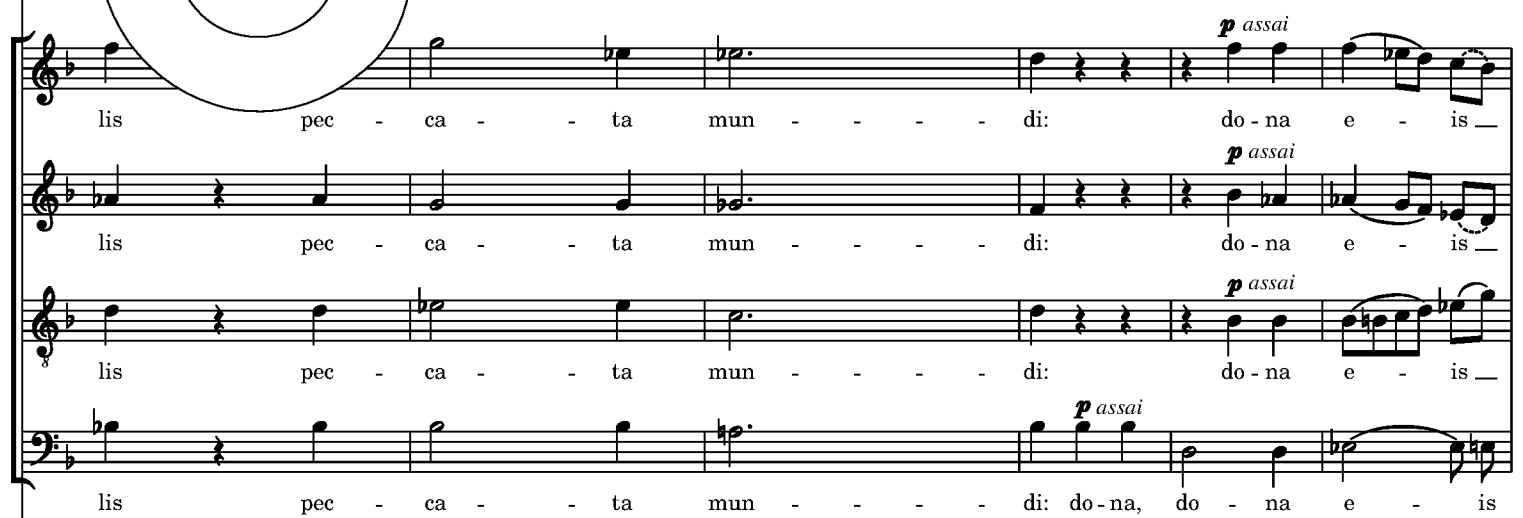


lis pec - ca - - ta mun - - - di: do - na e - is -

lis pec - ca - - ta mun - - - di: do - na e - is -

lis pec - ca - - ta mun - - - di: do - na e - is -

lis pec - ca - - ta mun - - - di: do - na, do - na e - is



6 6/4 7 b7 3 p assai

44

p cresc. *f*

p cresc. *f*

p *f*

f

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

re - qui - em sem - pi - ter - - - - - nam.

cresc. *f*

re - qui - em sem - pi - ter - - - - - nam.

cresc. *f*

re - qui - em sem - pi - ter - - - - - nam.

cresc. *f*

re - qui - em sem - pi - ter - - - - - nam.

cresc. *f*

cresc. *f*

attacca

6
b5

b6
b5
b3

7 [-]46 [-] b6 5 47
b5 4 3 2

Communio

14. Lux aeterna

Adagio *p*

Corno di bassetto I, II in Fa / F

Fagotto I, II

Clarino I, II in Re / D

Timpani in Re - La / d - A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto Trombone alto *

Tenore Trombone tenore *

Basso Trombone basso *

Violoncello Contrabbasso ed Organo

p *tasto solo* *Solo* *Vc* *senza Org*

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

* Zur Mitwirkung der Posaunen vgl. Vorwort und Kritischen Bericht
Concerning the participation of the trombones, see the Foreword and the Critical Report

5

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

8

es. Lux ae-ter-na lu-ce-at e-is, Do-mi-
 Lux ae-ter-na, ae-ter-na, ae-ter-na lu-ce-at e-is, Do-mi-
 Lux ae-ter-na, ae-ter-na, ae-ter-na lu-ce-at e-is, Do-mi-
 Lux ae-ter-na, ae-ter-na, ae-ter-na lu-ce-at e-is, Do-mi-

f Tutti

Bassi
f $\flat 6$ — 6 6 6 6 $\sharp 3$ 6 6 $\flat 3$ 6 6 4 3

coll' Organo

11

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

ne: cum san-ctis, cum san-ctis tu - is in ae - ter - num, a - ni - us

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

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

6 6 6 5 4 16 4 [-] 7 6 5 4 3

14

es. es. es. es. Do - na, Re - - qui - em ae -

Solo Tutti

p tasto solo *f* 6 4 #

* Süßmayr: ♪ statt / instead ♪ = ♪♪♪♪

** Vgl. „1. Requiem aeternam“, T. 34 / See „No. 1 Requiem aeternam,“ bar 34

17

Do - na, do - na e - is
do - na e - is Do - mi-ne, do - na, do - na e - is re
Re - qui - em ae - ter - na
ter - nam

Bassi

20

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

Vc Bassi

23

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

6 #3 — 6 — #6 6 1 6

26

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

6 4 [4]3 7 6 5 6 5 4 #3 #3 6 5 6 7 #6 7 6 4 5 4 5 #3 #2 #3

31 Allegro

Cum san-ctis tu - is in ae - ter

Cum

Cum san - ctis tu - - is in ae - ter

** Vc, Cb

Org

tasto solo

[3] 2 #5 #7

35

san - ctis tu - - is in ae - ter

num,

Cum san-ctis tu - is in ae - ter

num, cum san -

Vc, Cb ed Org

#3 #3 4 #2 7 7 [-] #3 7 6 - 6 [-]

* Fagotti: vgl. „2. Kyrie“ /Fagotti: see “No. 2 Kyrie”

** Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

38

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

#3 7 6 5 b3 4 2 #6 5 6 6 5 6 4 6 5 [-] 6 #4 6 #5 #6

42 Cor di b. I
 Cor di b. II

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

Vc Bassi Vc

6 9 8 7 5 7 4 6 5 #3 = 3 6 8 7 6 6 #5 #4 6 #6 #3 2 #4 3 #6 #3 7 6 5

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

Bassi Vc Bassi

b3 46 8 b7 7 6 6 5 6 5

Cor di b. VII

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

6 6 6 7 #6 #3 #4 5 3 #6 b3 b3 #3 b9 8 7 b6 b5 6 5 [b3]

53

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

Bassi

5 # 4 6 8 [b9] [8 -1] 6 6 5 5 b3 b6 b5 6 b3 b3 b4 2 6 | 4 3 4 3

57

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

b3 b7 6 5 4 b6 6 [3 7] 7 b6 []

60 Cor di b. I

Cor di b. II

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

- ctis, cum n - ctis tu -

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

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

6 b6 6 b5 7 b3 6 6 6 4 5 b6 5 b3 — 43 —

64 Cor di b. I/II

cum san - ctis tu - is, cum san - ctis

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

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

tu - is - in ae - ter - - - num, in ae - ter - - - num,

3 — 6 b4 3 6 6 6 4 b3 — 43 — 6 — 43 — 6 43 — 6 — #3 —

Cor di b. I

Cor di b. II

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

Bassi
 6 - #3 - 6 #6 - 6 6 #3 6 6 6 7 6 5 6

Cor di b. /II

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

Bassi
 7 #6 6 6 - 5 #3 3 6 7 #3 7 - #6 - #3 #3 7 6 6 3 - 8 #3 b9 8 7

75

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

5 6 6 5 6 — 3 3 6 — #3 6 — #3 6 — #3 6 6 #3 [7]

Vc Bassi

78

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

6 — #3 — 6 #3 [-] 6 7 5 7 5 #3 7 5 — #3 6 6 #3

Adagio

I. Quellen

A1: Autograph der Sätze 1. „Requiem aeternam“ und 2. „Kyrie“ mit Ergänzungen von anderer Hand
Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung. Signatur: *Mus.hs. 17.561/a*.¹

Die Teilpartitur besteht aus 5 Bogen querformatigen Notenpapiers, die einzeln hinter einander gelegt sind. Wasserzeichen: 1. Wappen, Buchstaben REAL, HF/A = Tyson Wz. 62 bzw. Duda Wz. A/HF-2 (fol. 1–8)²; 2. drei Halbmonde, Buchstaben RGA = Tyson Wz. 102 bzw. Duda Wz RGA-1 (fol. 9–10).³

A2: Autographe Entwurfspartitur der Sätze 3. „Dies irae“ bis 10. „Hostias“

Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Signatur: *Mus.hs. 17.561/b*

Die Teilpartitur besteht aus 18 Bogen querformatigen Notenpapiers, die fast durchweg einzeln hintereinander gelegt sind. Nur fol. 69–72 bilden eine Lage aus zwei ineinander gelegten Bögen. Wasserzeichen: wie Quelle **A1**. 1. = Tyson Wz. 62 (fol. 65–76); 2. = Tyson Wz. 102 (fol. 77–100).

Die Teile der Handschrift waren zeitweilig getrennt: Fol. 65–86 befanden sich um 1800 im Besitz Konstanzes, die sie Maximilian Stadler überließ. Dieser trat sie 1831 an die Hofbibliothek in Wien ab. Die übrigen Blätter besaß Joseph Eybler (wahrscheinlich durchgängig seit 1791), der sie 1833 gleichfalls der Hofbibliothek in Wien überließ, obgleich er ursprünglich beabsichtigt hatte, das Manuskript der Bibliothek erst nach seinem Tode zu vermachen.⁴

B: Reinschrift von Franz Xaver Süßmayr der Sätze 3. „Dies irae“ bis 14. „Communio“

Zusammengebunden mit Quelle **A1**. Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Signatur: *Mus.hs. 17.561/a*
Wasserzeichen: 1. drei große Halbmonde, Buchstaben FV = Duda FV-1 (fol. 11–60); 2. wie **A1**, **A2**, Wz. 2 = Tyson Wz. 102 (nur fol. 61–64).

Der zweite Teil der so genannten Ablieferungspartitur besteht aus 27 Bogen querformatigen Papiers. Sie wurde allem Anschein nach im Frühjahr 1792 an Franz Graf Walsegg übergeben; nach seinem Tod im Jahre 1827 erbte seine Schwester Caroline Gräfin Sternberg die Handschrift. Sie gelangte dann durch Verkauf über den Gutsverwalter Joseph Leitner an Karl Haag, einen ehemaligen Kammermusikus des Grafen Walsegg, und 1837 durch Erbschaft an eine Katharina Adelpoller. Die Handschrift wurde dann 1838 von der k. k. Hofbibliothek erworben.⁵

C: Erstdruck der Partitur (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1800)
W. A. MOZARTI | MISSA PRO DEFUNCTIS | Requiem | W. A. MOZARTS | SEELNEMESSE | MIT | UNTERLEGTEM DEUTSchem TEXTE. | IM VERLAGE DER BREITKOPF & HÄRTEL-SCHEN MUSIKHANDLUNG | IN LEIPZIG. (S. 3)

S. 1 Titelpuffer, S. 2 leer, S. 3 Titelseite, S. 4 leer, S. 5 Widmung an den sächsischen König Friedrich August III., S. 6–178 Notentext, S. 179 deutsche Textfassung („Ruhe in Ewigkeit“) von Christian August Hermann Clodius (1772–1836), S. 180 deutsche Textfassung („Lehre uns bedenken“) von Johann Adam Hiller (1724–1804).⁶

Der Partitur ist ein deutscher Text („Friede den Entschlafenen“) unterlegt, der offenbar von Johann Arnold Minder (1770–1830), Kandidat der Theologie in Hamburg, stammt.⁷ Für die Ausgabe wurden seinerzeit mindestens zwei, wahrscheinlich sogar vier heute verschollene Handschriften herangezogen: 1. Die für die Aufführung am 20. April 1796 angefertigte Kopie aus dem Besitz Johann Adam Hillers oder Johann Gottfried Schichts; 2. mutmaßlich eine Abschrift aus dem Besitz der sächsischen Könige, an die Konstanze das Werk bald nach 1792 verkauft hatte; 3. eine Abschrift, die sich Breitkopf & Härtel von Konstanze 1799 geliehen hatten; möglicherweise 4. auch eine im Besitz Süßmayrs verbliebene Kopie. Die Partituranordnung entspricht **A1** und **B**.

Für die vorliegende Neuausgabe wurde ein Exemplar des Erstdrucks aus Salzburger Privatbesitz verwendet.

Quellenbewertung:

A1 und **B** bilden die so genannte Ablieferungspartitur, die im Frühjahr 1792 an Franz Graf Walsegg übergeben wurde und dokumentieren damit die als verbindlich anzusehende Werkgestalt. **A2**, die so genannte Entwurfspartitur, enthält die von Mozart unvollständig hinterlassenen Teile der Komposition, nämlich die Sätze 3. „Dies irae“ bis 10. „Hostias“. **B** geht auf **A2** zurück, wobei mindestens eine heute verschollene Zwischenquelle angenommen werden muss: Offenbar konnte Süßmayr eine vor der Übergabe des Materials an Joseph Eybler (23. Dez. 1791) angefertigte Kopie der Entwurfspartitur für seine Ergänzung nutzen. Die Erstdruckschrift der Sätze 11. „Sanctus“ bis 14. „Luc aeterna“ ist wahrscheinlich (bis auf das *Sanctus*)⁸ in seinem Besitz verblieben. Kopistenmerkmale in **A1** und **B** machen es wahrscheinlich, dass alle weiteren Abschriften des *Requiem* aus der Zeit bis 1800 von der Ablieferungspartitur abhängig sind. Diese Partitur (bestehend aus **A1** und **B**) bildet damit die wichtigste Quelle für das Werk.

¹ Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart. *Requiem KV 626. Vollständige Faksimileausgabe im Originalformat der Originalhandschrift in zwei Teilen nach Mus. Hs. 17.561 der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*. Herausgegeben und kommentiert von Günter Brosche, Graz und Kassel 1990. Das Faksimile umfasst die Quellen **A1**, **A2** und **B**. Ein Faksimile der Quellen **A1** und **B** (*Mozarts Requiem. Nachbildung der Originalhandschrift Cod. 17.561 der K. k. Hofbibliothek in Lichtdruck*, hrsg. von Alfred Schnerich) ist bereits 1913 (Wien: Gesellschaft für graphische Industrie) erschienen.

² Das Papier ist auch äußerlich unmittelbar erkennbar, da hier beim Rastrieren rechts und links senkrechte Begrenzungslinien mit rötlicher Tinte eingezeichnet sind.

³ Für die Wasserzeichen siehe: Alan Tyson, *Wasserzeichen-Katalog (Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, X/33/Abt. 2)*, Kassel 1992, und Erich Duda, *Das musikalische Werk Franz Xaver Süßmayrs. Thematisches Werkverzeichnis (SmWV)*, Kassel 2000.

⁴ Für ein Faksimile (zusammen mit den Quellen **A1** und **B**) siehe Fußnote 1.

⁵ Für ein Faksimile (zusammen mit den Quellen **A1** und **B**) siehe Fußnote 1. Süßmayrs Ergänzung des *Requiem* wird von Erich Duda (siehe Fußnote 3) unter SmWV 105 geführt und beschrieben.

⁶ Vgl. Gertraut Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, 2 Bde., Tutzing 1986, vor allem Textband, S. 385f. Spätere Auflagen, die in rascher Folge erschienen sind, weisen ab dem 3. Abzug einen geringfügig anderen Titel („untergelegtem“ statt „unterlegtem“) bzw. ab dem 5. Abzug keine Widmung mehr auf.

⁷ Siehe die Rezension der Erstaussage in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, 3. Jahrgang (1801–1802), Nr. 1, Sp. 1–11, und Nr. 2, Sp. 23–31, hier Sp. 29.

⁸ Siehe unten Fußnote 14.

Die Edition **C** wurde redaktionell bearbeitet, wobei vermeintliche oder tatsächliche Satzfehler in Süßmayrs Ergänzung korrigiert und Tempobezeichnungen hinzugefügt, hingegen die Generalbassbezeichnung ausgelassen wurden. Diese Eingriffe sind offenkundig weder von Mozart noch von Süßmayr autorisiert. Der Erstdruck hat die Rezeption des Werkes maßgeblich beeinflusst, weswegen wichtige Sonderlesarten, die sich bis in neuere Ausgaben vererbt haben, im Kritischen Bericht mitgeteilt werden. In der vorliegenden Ausgabe werden – soweit musikalisch möglich – die ursprünglichen Lesarten Mozarts und Süßmayrs wiedergegeben und nur ausnahmsweise Konjekturen aus **C** übernommen.

II. Zur Edition

Die *Stuttgarter Mozart-Ausgaben* (SMA) verstehen sich als kritische Ausgaben. Der Notentext wird unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes durch einen kritischen Vergleich der erreichbaren Quellen gewonnen. Die Textredaktion orientiert sich an den Editionsrichtlinien, wie sie für die Denkmälerausgaben und Gesamtausgaben unserer Zeit entwickelt wurden.⁹ Instrumentenangaben und Satztitel werden vereinheitlicht; der originale Wortlaut kann den Einzelanmerkungen entnommen werden. Die Teilsätze sind in den Quellen nicht nummeriert; auch fehlen dort die übergeordneten liturgischen Bezeichnungen. Für Einzelheiten siehe die Einzelanmerkungen.

Alle Eingriffe des Herausgebers in den Notentext, die insgesamt sehr behutsam erfolgen, werden, soweit sie über die Anpassung an moderne Notationsgewohnheiten – etwa die Ersetzung heute ungebräuchlicher Schlüssel – hinausgehen, in geeigneter Weise dokumentiert. Manche Entscheidungen – beispielsweise die Ergänzung von im Original fehlenden dynamischen Bezeichnungen oder Bögen aufgrund eindeutiger Analogien – können bereits im Notentext durch Kleinstich, Kursivdruck, Strichelung oder auch Klammern gekennzeichnet werden und bedürfen im Kritischen Bericht keiner gesonderten Erwähnung. Gleiches gilt für Sonderlesarten oder Konjekturen, die in Fußnoten auf den Notenseiten dargestellt werden. Über Korrekturen in den Quellen wird im Allgemeinen nicht berichtet, wenn die gemeinte Lesart eindeutig zu ermitteln ist.

Der lateinische Text des *Requiem* folgt hinsichtlich der Orthographie dem *Liber usualis missae et officii*, Paris, Tournai und Rom 1954. Auf die Großschreibung des ersten Wortes jeder Zeile in der Sequenz (3. „Dies Irae“ bis 8. „Lacrymosa“) wurde verzichtet; die Großschreibung theologischer Zentralbegriffe der Vorlage wurde beibehalten.

Auf Grund der oben beschriebenen Quellsituation basiert die Edition für die Sätze 1. „Requiem aeternam“ und 2. „Kyrie“ auf **A1**, für die Sätze 11. *Sanctus* bis 14. „Lux aeterna“ ausschließlich auf **B**. In der Annahme, dass Süßmayr Mozarts Fragment fertig stellen wollte, ohne in die bereits vorliegende Substanz einzugreifen, wurden Mozarts fragmentarische Aufzeichnungen (**A2**) für die Sätze 3. „Dies irae“ bis 10. „Hostias“ als gleichwertige Quelle zu Süßmayrs Reinschrift (**B**) behandelt. Die wenigen Unterschiede zwischen diesen beiden Hauptquellen sind in geeigneter Weise – durch Fußnoten auf der Notenseite oder Bemerkungen im Kritischen Bericht – dokumentiert. Bei offenkundigen Versehen Süßmayrs (beispielsweise gegenüber der Eigenschrift fehlenden melismatische Bögen oder dynamischen Bezeichnungen) wurden Mozarts Original im Haupttext der Vorrang eingeräumt; bei bewussten Abweichungen (beispielsweise abweichende Positionierung dynamischer Bezeichnun-

gen) Süßmayrs Fassung. Die Eintragungen Eyblers in **A2** bleiben unberücksichtigt. Zum Vergleich herangezogen, insbesondere bei Satzfehlern in **B**, wurde die Partiturausgabe des *Requiem* bei Breitkopf & Härtel (**C**). Individuelle Fehler und abweichende Lesarten von **C** werden in den Einzelanmerkungen in der Regel nicht vermerkt. Die postume Erstaussgabe der Stimmen (Wien: Chemische Druckerei, Pl.-Nr. 1606, 1812?) bleibt gänzlich unberücksichtigt, da ihre Sonderlesarten sicher nicht auf Mozart und schwerlich auf Süßmayr zurückgehen.¹⁰

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bezziff. = Bezifferung, Bg. = Bogen, Cb = Contrabasso, CdB = Corno di bassetto, Cont = Continuo (nur für Bezifferung), Fg = Fagotto, Hbg. = Haltebogen, korr. = korrigiert, Org = Organo, S = Soprano, Str = Streicher, T = Tenore, T. = Takt, Tr = Tromba, Trb = Trombone, Va = Viola, VI = Violino, Vc = Violoncello.

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note, ggf. einschließlich Vorschlagsnote, oder Pause) – Quelle – Lesart/Bemerkung. Die Zählung von Takten und Zeichen im Takt bezieht sich stets auf die vorliegende Ausgabe. Instrumente in runden Klammern sind in den Quellen nicht notiert, sondern sind dort mit der jeweils zuerst genannten Stimme colla parte geführt.

1. Requiem aeternam

Quelle: **A1** (zusammen überliefert mit **B**, wo 1. „Requiem aeternam“ und 2. *Kyrie* von Süßmayr nicht gesondert notiert wurden), fol. 1r–5v.

Partituranordnung von **A1**: *Violini* (auf 2 Systemen), *Viola* (auf einem System), 2 *Corni I di Bassetto I in f.* (auf einem System), 2 *Fagotti* (auf einem System), 2 *Clarini I in D.* (auf einem System), *Timpani I in D.*, *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Organo I e Bassi*. (auf einem System)

Satzüberschrift: „*Requiem*.“ Der Satz ist weitgehend von Mozart notiert; von Süßmayrs Hand stammt die Datierung „di me W. A. Mozartmp. [= manu propria/eigenhändig] I 792“, zudem stammt die Bezifferung in T. 33 und 34 offenbar von fremder Hand. Bassi (= Vc und Cb) und Organo sind auf einem System notiert.

8	Fg I 2–3	♯ nach oben und unten behalst (so auch nachfolgende ♯); vgl. aber T. 34, wo allerdings keine Pausen für Fg I notiert sind
9	Org	jeweils ♯ statt ♯, da gemeinsam mit Vc/Cb auf einem System notiert; SMA folgen C
11	A 3–5	Bg. nur über 3–4
20	VI I	Bg. unterteilt zwischen 5 und 6; vgl. aber Fg I
21/22	Va, Vc	Bg. unterteilt am Taktstrich wegen Wechsels der Behaltungsrichtung; Bg. in Vc. nur bis T. 22.4
22/23	VI II	Bg. unterteilt am Taktstrich
23	Va 1–8	Bg. unterteilt zwischen 4 und 5
24	VI II 3–14	Bg. unterteilt zwischen 6 und 7 wegen Wechsels der Behaltungsrichtung
26	Org 8–10	urspr. mit Bezziff 5–, aber durch Bezziff. 6 bei 9 ersetzt
35	A 1–8	paarweise mit Bg., Textsilbe „na“ eher bei 7 (vgl. aber Kontext)
37	VI II 4–7	Bg. nur 5–7
37	S 5	♯ ursprünglich erst bei 8
39	S 1–6	Bg. analog A, da 4.–5. Note in A1 erst nachträglich eingefügt
40	Org	Bg. unterteilt zwischen 10 und 11; vgl. aber T. 41
41	A 6–7	mit Bg.; vgl. aber Textunterlegung
42	B	Bg. unterteilt zwischen 11 und 12; vgl. aber Org.

2. Kyrie


Quelle: **A1**, fol. 5v–9r, im unmittelbaren Anschluss an 1. „Requiem aeternam“ notiert, daher ohne Satzüberschrift und erneute Stimmenvorzeichnung.

Die Tempobezeichnung „*All.*“ beim System Org ist original (von fremder Hand auch „*Allo*“ zwischen den Systemen VI I und VI II bzw. zu CdB hinzugefügt). Die rein mechanisch einzutragenden Begleitstimmen bei Colla-parte-Führung sind weitgehend von fremder Hand notiert; dabei werden für CdB I und CdB II die Vorzeichen von S und A mechanisch übernommen.¹¹ Auch scheint die Bezifferung von T. 21.5–26.10 nicht oder nicht durchweg original zu sein (deutliche Rechtsneigung der Schrift und veränderte Form der Vorzeichen ♯ und ♯). Die Stimmen Tr 1 und Tr 2 sowie Timp stammen von Süßmayr.

⁹ *Editionsrichtlinien Musik*. Im Auftrag der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit unter Mitarbeit von Annette Landgraf, Kassel 2000 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 30).

¹⁰ Die Stimmen für die Corni di bassetto sind hier zusätzlich für Clarinetti in B eingerichtet; die in der Ablieferungspartitur (**A1** und **B**) unvollständige Bezifferung wurde ergänzt. Die Posaunenstimmen sind ausgeschrieben, sie stehen aber mit den Angaben der Ablieferungspartitur, vor allem hinsichtlich der Bogensetzung, des Öfferns im Widerspruch.

¹¹ Die Corni di bassetto werden also nicht als transponierende Instrumente behandelt, sondern als ob sie im Mezzosopranschlüssel (C-Schlüssel auf der 2. Linie) notiert wären.

An den folgenden Stellen hat **A1** bei der Textunterlegung „lei“ statt „le-i“ (meist in der Form ). T. (Stimme): 8 (B), 14 (A), 21–23 (S), 33 (T), 43 (S, A), 49 (S).

7	B 4–9	Bg. über 4–9, 6–9 zusammengebalkt; vgl. aber Textunterlegung mit Bg.
9	S 2–3	
11	A 5–6	zusammengebalkt; vgl. aber Textunterlegung (urspr. Textsilbe „i“ bereits zu 4 und „son“ zu 5–6)
13	A 8–10	zusammengebalkt; vgl. aber Textunterlegung
15	Fg I 1–3	Bg. nur 1–2; vgl. aber T
16	Va 3–4	mit Bg.
21–23	S	Textunterlegung „lei“, von Mozart selbst korr. aus „le-i“ („i“ erst zu T. 24.1–2); vgl. aber A, T. 25–27
27	Fg I	Bg. nur 1–4; vgl. aber T
27	Va, T	Bg. unterteilt zwischen 4 und 5; vgl. aber A, B
27	A, T	Bg. eher bis letzte Note; vgl. aber Textunterlegung
27	B	letzte Note separat gehalst (wie A, T); vgl. aber Textunterlegung und Bogensetzung
30	Org 3	mit redundantem Verlängerungsstrich nach Bezziff. 6
33	Va 3–4	mit Bg.
37	S 13–16	zusammengebalkt; vgl. aber Textunterlegung
40/41	A	mit Hbg. T. 40.7–41.1; vgl. aber Textunterlegung
42	VI I, S 3–4	mit Bg.; vgl. aber Textunterlegung S
43	A 1–4 und 7–8	mit Bg. (zur Textunterlegung siehe auch oben); vgl. aber VI II
49	CdB II 1–4	aus Platzmangel paarweise mit Bg.
49	S 5–6	mit Bg. (zur Textunterlegung siehe oben).

Sequenz

Die Satzfolge 3. „Dies irae“ bis 8. „Lacrimosa“ in **A1** und **B** ohne Gesamtüberschrift

3. Dies irae

Hauptquelle ist **B**, fol. 11r–15r; die autographen Teile von **A2**, fol. 65r–69v, wurden zum Vergleich herangezogen.


Die Satzüberschrift lautet „Dies irae.“ in Mozarts Hand in **A2** und „Dies irae“ in Süßmayrs Hand in **B**. Die Partituranordnung in **B** entspricht 1. „Requiem aeternam“: *Violini* (auf 2 Systemen), *Viola* (auf einem System), 2 *Corni di Bassetto*. (auf einem System), 2 *Fagotti* (auf einem System), 2 *Clarini I in I D*. (auf einem System), *Tympany I in D*, *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Organo I e Bassi* (auf einem System). Die Mitwirkung der Posaunen ist durch die für die System A, T, B gemeinsame Beischrift „3 Trombonj.“ vermerkt. Die Partituranordnung von **A2** stimmt mit **B2** überein, doch sind hier ursprünglich nur die Stimmen S, A, T, B und Cont mit *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Organo I e Bassi* bezeichnet. Eybler hat dort die Systeme Tr und Timp mit der Angabe zur Stimmung „in D“ versehen.

15	Org 6–8	Bezziff. – nur in B
18	Org 6, 8	Bezziff. – jeweils nur in B
23	VI II 1–5	C : e^{\flat} statt a^{\flat} (so auch die meisten neueren Ausgaben)
25	VI II 2	B : wohl irrtümlich mit Artikulationsstrich
29	Org 2	Bezziff. – nur in B
36	Va 1–2	B : g^{\flat} statt e^{\flat} (vgl. aber T); SMA folgen C
46	VI I (VI II) 2	Artikulationsstrich nur in A2
51	CdB I 1	B : irrtümlich mit # (von fremder Hand mit Bleistift)
57, 61	CdB I/II 2	B : f^{\flat} statt g^{\flat}
62	CdB II 1–2	B : klingend a^{\flat} (vgl. aber A) und klingend f^{\flat} ; SMA folgen C
63	VI I (VI II) 7, 13	\flat zu 7 nur in A2
68	alle	A2 , B : nur doppelter Taktstrich ohne Schlusszeichen.

4. Tuba mirum

Hauptquelle ist **B**, fol. 15v–19r; die autographen Teile von **A2**, fol. 70r–73v, wurden zum Vergleich herangezogen.

B ohne Satzbezeichnung; dort Beischrift „Trombone Alto I e Trombone Basso tacent.“ Die Partitur ist jeweils auf 8 Systemen aufgezeichnet (1. und 2. sowie 11. und 12. Syst. leer). Partituranordnung in **B**: *Violini* (auf 2 Systemen), *Viola* (auf einem System), 2 *Corni di Bassetto* (auf einem System), 2 *Fagotti* (auf einem System), *Trombone I solo*, *solo I Basso*, *Basso* (s. Abb. 2). Das Syst. Cont ist in **A2** und **B** nicht beziffert (siehe dazu Vorwort). Die Partituranordnung in **A2** ist entsprechend, nur sind die Syst. CdB und Fg weder mit Schlüsseln, Generalvorzeichnung noch mit Instrumentenangaben versehen, so dass Eybler auf die Mitwirkung von Holzblasinstrumenten ganz verzichtet hat (s. Abb. 1). Die Vokalsolisten sind in **A2** und **B** überlappend im Syst. B eingetragen. Die Setzung von Artikulationsbg. zwischen Vorschlagsnoten und Hauptnoten in den Singstimmen folgt **A2** ohne Einzelnachweis der Abweichungen von **B**.¹²



7	Str, Trb ten.	B : Fermate nur über Halbe Pause; SMA folgen A2 (dort VI I/II, Va von Eyblers Hand)
15	Vc/Cb	1–2 Artikulationsstriche jeweils nur in A2
20	T	B : Vorschlagsnoten sind jeweils  ; vgl. aber T. 27, 35 (A) und 41 (S)
23	Str 3–7	B : Bg. nur 4–7 (Va offenbar mit Artikulationsstrich zu 3); SMA folgt A2 (dort nur Vc/Cb von Mozart eingetragen)
24	Vc/Cb 1	p nur in A2
27	VI I 2	B : irrtümlich ohne \flat (von fremder Hand mit Blei nachgetragen)
31	VI II 1	B : irrtümlich \flat bei erster \flat
32–53	Vc/Cb	A2 : ohne Dynamik
44	VI I/II 3–7	B : Bg. erst ab 4; A2 : Bg. nur in VI II
46–48	Vc	A2 , B : ab T. 46.4 im Bassschlüssel notiert (B mit Ganztakt-pause in T. 47 für Cb); Bg. T. 47.4–48.3 erst ab T. 48.1
51	Va 2	C : b^{\flat} statt a^{\flat} (so auch die meisten neueren Ausgaben)
52	VI I 8	Artikulationsstrich nur in A2
54–55	Vc/Cb 1	B : mit sfz zu T. 54/1; SMA gleichen an VI I/II und Va an

57	CdB I/II 3	C : klingend g^{\flat}/e^{\flat} (so auch die meisten neueren Ausgaben); SMA folgt C
57	Fg I	C : c^{\flat} (so auch die meisten neueren Ausgaben)
59	Va 3	C : g^{\flat} (so auch die meisten neueren Ausgaben)
59	Vc/Cb	B : „cresc.“ bereits bei 1. Note (entsprechend VI I und Va).

5. Rex tremendae

Hauptquelle ist **B**, fol. 19v–21v; die autographen Teile von **A2**, fol. 74r–76r, wurden zum Vergleich herangezogen.

A2, **B** ohne Tempobezeichnung; **C** mit Tempobezeichnung „Grave“. **B** mit Satzbezeichnung „/ Rex tremendae :/“. Partituranordnung in **B**: *Violini* (auf 2 Systemen), *Viola* (auf einem System), *Corni I di Bassetto* (auf einem System), 2 *Tromboni* (auf einem System, im Altschlüssel notiert), *Trombone I di Basso*, *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Organo I e I Bassi*. (auf einem System). Die Satzbezeichnung lautet in **A2**: „/ Rex tremendae /“; Stimmenbezeichnungen sind nur bei folgenden Systemen vorhanden: *Violini* (auf 2 Systemen), *Viola* (auf einem System), *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Organo I e I Bassi* (auf einem System).

Die Führung der Posaunen in T. 6 (A, T, B) mit  statt  wird in **B** durch zusätzliche, nach oben gerichtete Notenhäse bzw. durch waagrechte Striche über den Noten angezeigt (irrtümlich auch über S); in **C** ist diese Differenzierung nicht beachtet. Das Aussetzen von Trb I–III in T. 18–22 ist nur in **B** durch Beischrift „senza Trombonj e Clarinj e Timpany“ angezeigt.

1	CdB, Fag	B : ϕ
3	Cont	<i>Tutti</i> nur in A2
10	A 5–7	B , A2 : Bg. nur 6–7; SMA gleichen an B (nur B) an
10	B 5–7	A2 : Bg. nur 6–7
15	B 4–5	A2 , B : mit Bg.
18	Cont 4–6	B : Artikulationsstriche nur in A2
21	A, T	Bg. jeweils nur in A2 .

6. Recordare

Hauptquelle ist **B**, fol. 22r–28r; die autographen Teile von **A2**, fol. 76v–82v, wurden zum Vergleich herangezogen.

Die Satzbezeichnung lautet in **A** „/ Recordare /“ bzw. in **B** „/ Recordare :/“. Partituranordnung in **B**: *Violini* (auf 2 Systemen), *Viola*, 2 *Corni di Bassetto* (auf zwei Systemen), 2 *Fagotti* (auf zwei Systemen), *Canto Solo*, *Alto Solo*, *Tenore Solo*, *Basso Solo*, *Organo I e I Basso*. (auf einem System). Stimmenbezeichnungen sind in **A** nur bei folgenden Systemen vorhanden: 2 *Corni di Bassetto*. (auf zwei Systemen), *Canto Solo*, *Alto Solo*, *Tenore Solo*, *Basso Solo*, *Organo I e I Bassi* (auf einem System). Folgende Bg. enden in **B** bereits an der Taktgrenze; zitiert als Takt (Stimme): 45 (Cont), 46 (Fg II, Cont), 47 (Fg II, Cont), 48 (Fg I/II, Cont), 49 (Cont), 56 (Va, Cont), 57 (Va, Cont), 58 (Va), 59 (Va, Cont), 94 (Cont), 95 (Cont).

8–11	Va 4–6	B : Bg. bereits ab 3
15, 17	VI II 1–3	B : Bg. nur 1–2; SMA gleichen an CdB, T. 2–5 an
31–34	Fg II	B : unter einem Bg.; SMA gleichen an CdB/Fg I an
35–36	Vc	A2 , B : im Bassschlüssel notiert (mit Pausen für Cb); mf nur in B
42	Cont 2–7	B : Bg. schon ab 1
45	Va	B :



SMA folgen **C** wegen paralleler Quinten zwischen VI I und Va und der Dissonanzreibung zwischen VI II und Va

50	VI II 1	B : a (vgl. aber Bc); SMA folgen C
58–59	Va	B : Bg. am Taktende unterteilt; vgl. aber Cont
63	Fg I 3	B : mit Artikulationsstrich
65	CdB II 1–3	B : Bg. nur über 1 und 2; vgl. aber Fg II
69–70	Vc	A2 , B : im Bassschlüssel notiert; Bg. von T. 69 reicht in B über den Taktstrich
70	VI I 1	B : Bg. erst ab 2
70	Va	B : Bg. reicht bis T. 71.1
71	Vc 1–5	B : Bg. 1–6; 6 ohne Artikulationsstrich
92/93	VI II	B : Bg. T. 92.2–93.1 bereits ab T. 92.1
94	A 1–2	Bg. nur in A2
97–99	Cont	A2 , B : Bg. zwischen 2 und 3 von T. 98 unterteilt
117	CdB I 1–3	B : Bg. nur über 2 und 3; vgl. aber T. 32–33
120, 124	Fg II, Cont	A2 , B : Bg. zwischen 4 und 5 wegen Wechsels der Behaltungsrichtung unterbrochen
125	Fg I	B : Bg. über den ganzen Takt; vgl. aber CdB II
126–128	VI II	Bg. nur in A2
129	VI I 1–2	Bg. nur in A2 .

¹² Das Solo der Tenorposaune ist im Erstdruck ab T. 5 dem Fagott zugewiesen. Der Fehler, der schon in der Rezension des Erstdrucks (siehe Fußnote 7, dort Sp. 10) beanstandet wurde, geht offenbar auf eine der von Breitkopf aus Wien geliehenen Abschriften zurück und ist nicht, wie in der Literatur oft behauptet wird, eine eigenmächtige Abänderung Johann Adam Hillers. Vgl. Maximilian Stadler, *Zweyter und letzter Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiem*, Wien 1827, S. 29.

7. Confutatis

Hauptquelle ist **B**, fol. 28v–31v; die autographen Teile von **A2**, fol. 83r–86r (fol. 86v nur rastriert), wurden zum Vergleich herangezogen.

Satzbezeichnung in **A** „/ Confutatis /“ bzw. in **B** „/“: Confutatis :/“ und jeweils mit Tempobezeichnung „Andante.“ Partituranordnung in **B**: VI I, VI II, Va, 2 *Fagotti* (auf einem System), 2 *Tromboni* (auf einem System, im Tenorschlüssel notiert), 2 *Clarinj* I D., / 1 *Timpanj* / D., *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Basso* I e I *Organo*. (auf einem System). Die Stimmenbezeichnungen in **A** stammen durchweg von Eyblers Hand, der – abweichend von Süßmayr – auch die Mitwirkung von CdB vorgesehen hatte: 2 *Corni di Bassetto* (auf 2 Systemen), *Clarinj* I in D. (auf einem System), *Tympani* I in D. (auf einem System).

8	A 3	B : mit Artikulationsstrich
16	VI I (VI II) 4	A2, B : <i>p</i> erst bei 1. Note von T. 17 (vgl. aber Cont); SMA folgen C
26–27	Fg II	Hbg. nur in A2
27–28	CdB I	Hbg. nur in A2
29	CdB I/II	A2 :



ab T. 30 nicht weiter notiert
A2:



29	Fg I/II	A2, B : enharmonisch verwechselt als <i>f¹</i> notiert (vgl. aber A)
30	Va 14–16	A2, B : mit Bg.; vgl. aber Textunterlegung
37	A 3–4	A2, B : <i>f</i> statt <i>f¹</i> ; SMA gleichen an Singstimmen an
40	CdB I/II, Fg I/II, Trb I–III 3	A2, B : einfacher statt doppelter Taktstrich, mit Vermerk „siegue“.
40	alle	

8. Lacrimosa

Hauptquelle ist **B**, fol. 32r–34r (fol. 34v nur rastriert); die autographen Teile von **A2**, fol. 87r–87v (fol. 88 nur rastriert), wurden zum Vergleich herangezogen.

Die Satzbezeichnung lautet in **A2** „/ Lacrymosa /“ bzw. in **B** „/“: Lacrymosa :/“. Partituranordnung in **B**: VI I, VI II, Va, *Corni di Bassetto* (auf einem System), 2 *Fagotti* (auf einem System), 2 *Clarinj* (auf einem System), *Timpanj*, S, A, T, B, Cont (auf einem System). Vermerk „3 *Tromboni*“ oberhalb der Stimmenbezeichnung „2 *Clarinj*“; die Stimmen für Trb alto/tenore sind nach Bedarf im Syst. Tr (im Altschlüssel), die Trb basso im System Timp eingetragen. Stimmenbezeichnungen in **A2** finden sich nur bei den folgenden Systemen: *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Organo* I e I *Basso*. (auf einem System). **A2** bricht mit T. 8 ab; in S hat Eybler noch zwei Takte notiert (s. Abb. 3):



Die Mitwirkung der Posaunen in den Takten 13–14 ist wegen der Notierung in **B** nicht klar; dort findet sich nämlich für nur T. 11–12 ein Vermerk „Trombone con le parti“ mit einer entsprechende Kurznotation („/“), die aber ab T. 13 fehlt. Die Trompeten sind dann in T. 14 in den leeren Systemen für die Posaunen notiert. **A2** und **B** haben in T. 3 und 9 jeweils die Textunterlegung „Lacrymosa“.

3	S 5–6	A2 : mit Bg.; vgl. aber Textunterlegung
7	S, T, B, Cont 1	A2 : „cresc.“ erst bei 3 (Singstimmen; fehlt bei A) bzw. 5 (Cont)
7–8	S, T, B	dynamische Bezeichnungen nur in A2
11	Cont 5	mit Beziff. $\frac{5}{2}$ statt $\frac{5}{2}$
12	S 1–3	B : ein Bg. 1–3, also kein Hbg. zu 1–2
13	A 1–3	B : <i>f</i> , dann <i>f¹</i> ; ohne Textunterlegung
14	S 5–6	B : <i>f</i> statt <i>f¹</i> ; vgl. aber A
14	Fg I 7	B : <i>f</i> fehlt; SMA gleichen an CdB an
15	Cont 5	B : mit Beziff. $\frac{7}{5}$ statt $\frac{7}{5}$
16	Cont 1	B : mit Beziff. $\frac{7}{5}$ statt $\frac{7}{5}$
19	CdB II 1	B : klingend <i>a</i> ; SMA folgt C wegen Oktavparallelen zwischen CdB II und Fg I
19	VI II 1	B : Note sehr blass
24	Fg II	B : 2. Takthälfte irrtümlich mit zusätzlicher <i>–</i> ; vgl. Trb
27	Tr II	B : ohne Augmentationspunkt
29, 30	Trb alto/ten., Timp	B : ohne Augmentationspunkte.

Offertorium

9. Domine Jesu

Hauptquelle ist **B**, fol. 35r–41v; die autographen Teile von **A2**, fol. 89r–95r (fol. 95v–96v sind nur rastriert), wurden zum Vergleich herangezogen.

Die Satzbezeichnung lautet in **A2** „/ Domine /“ bzw. in **B** „/“: Domine Jesu :/“. Partituranordnung in **B**: *Violinj* (auf zwei Systemen), *Violo* (auf einem System), *Corni di Bassetto* (auf einem System), 2 *Fagotti* (auf einem System), 3 *Tromboni* (auf zwei Systemen, davon Trb alto/tenore auf einem System im Tenorschlüssel notiert), *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Organo* I e I *Bassi* (auf einem System). Stimmenbezeichnungen finden sich in **A2** nur bei den folgenden Systemen: *Violinj* (auf 2 Systemen), *Violo* (auf einem System), *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Bassi*. Tempobezeichnung „Andante con moto“ nur in **B** (**C**: „Andante“).

2	VI II 7	B : irrtümlich mit Artikulationspunkt; <i>f</i> erst bei 1. Note von T. 3
2, 19	Cont 6	A2 : <i>f</i> erst bei 8
2	Va 5	B : <i>f</i> erst bei T. 3.1; vgl. aber Cont
4	VI I/II:	



4	Cont 1	SMA folgen C wegen paralleler Einklänge zwischen VI I und VI II
7	Va, Cont 2	B : <i>c</i> mit Beziff. $\frac{4+}{2}$ (so auch C und die meisten neueren Ausgaben); SMA folgt A2
9	VI I/II, Va	B : <i>f</i> bereits bei 1. Note; vgl. aber A2 (dort nur Cont)
10	A, T 4–5	B : Position von <i>f</i> unklar, wohl schon bei 1
13	Org 1	Bg. nur in A2
15	Va 2	B : mit Beziff. $\frac{7}{5}$
16	Va 3	B : <i>p</i> bereits bei 1; vgl. aber die Stellung des <i>f</i> in T. 14

17	Cont 2	C : <i>as</i> statt <i>g</i> zur Vermeidung der Vorhaltsreibung zwischen A und Va (so auch die meisten neueren Ausgaben)
18	T 4	<i>f</i> nur in A2
23	Cont 2–4, 6–8, 10–12	A2 : <i>f¹</i> (in Mozarts Hand); SMA folgen B
25	Cont 2–4	A2 : Beziff. jeweils ohne –
37	VI II 1	B : Beziff. ohne –

41	T 4–6	B : 1 separat gehalt, Bg. erst ab 2; vgl. aber VII, T. 35, und Va, T. 39
41	B 5–6	Bg. nur in A2
43	Cont 5	Bg. nur in A2
43	alle	B : mit Artikulationsstrich; <i>f</i> bereits bei 5; vgl. aber VI I/II, Va
48	Cont 2–3	A2, B : einfacher statt doppelter Taktstrich
49	Va 6	B : mit Bg.

49	Vc 7–8	B : <i>b</i> , vgl. aber A; C : <i>d¹</i> (führt aber zu offenen parallelen Oktaven zu VI I/II); besser <i>c¹</i> ?
53	A 6	B : mit Bg.
57	Fg 2–3	B : <i>b¹</i>
57	Cont 2–3	B : mit Bg. (col Basso)
59	A 1	A2, B : mit Bg.

60	A 5–7	B : <i>f</i> ohne Textunterlegung; SMA folgen C ; wo aber der Bg. nur über den beiden letzten Noten steht
61	Vc 2–3	B : mit Bg.
63	VI I (VI II) 9–10	B : mit Bg.
67	VI I/II 2	A2 : mit redundantem <i>p</i>
67, 68	S, A, T, B	A2, B : Singstimmeneinsatz jeweils mit redundantem <i>p</i> (fehlt in B bei T)

69	S 1–4	A2, B : ein Bg. über 1–6; vgl. aber Textunterlegung
70	Va 3	B : <i>b</i> ; SMA folgen C wegen verdeckter paralleler Oktaven zwischen Va und B/Cont
71	Cont 2	A2, B : <i>f</i> schon bei 1; vgl. aber Va
72	VI I 4–5	B : mit Bg.
74	VI I 3	<i>f</i> nur in A2
78		Schlusszeichen nur in A2 .

10. Hostias

Hauptquelle ist **B**, fol. 42r–44v; die autographen Teile von **A2**, fol. 97r–99r (fol. 99v–100v nur rastriert), wurden zum Vergleich herangezogen.

Die Satzbezeichnung lautet in **A2** „/ Hostias. /“ bzw. in **B** „/“: Hostias :/“. Die Partituranordnung in **B** entspricht der von 9. „Domine Jesu“; Instrumentenbezeichnungen stehen nur beim 4./5. und 6./7. System: *Corni di Bassetto* (mit Generalvorzeichnung von nur einem *b*) bzw. 2 *Fagotti*. Vermerk bei T. 1–2 *Senza Tromboni*. Tempobezeichnung „Andte“ (= „Andante“) nur in **B** (**C**: „Larghetto“). Stimmenbezeichnungen finden sich in **A2** nur bei den folgenden Systemen: *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso* und *Organo* I e I *Bassi* (auf einem System). Die Takte 55–89 sind in **A2** und **B** nicht ausgeschrieben: *Quam olim da capo* (**B**, fol. 44v) bzw. *quam olim I Da capo* und *quam olim I da Capo* (**A2**, fol. 99r).¹³

9	Va 5	B : <i>as</i> mit Bg. über 5–8; vgl. aber Fg I; SMA folgen C
9	B, Cont (Fg II) 3	B : <i>B</i> ; SMA folgen A2
12	S, B	A2 : irrtümlich mit Textunterlegung „suspice“ (A, T ohne Text); von späterer Hand mit Bleistift unterstrichen und am Rand mit „NB“ gekennzeichnet
16–21	Fg I	B : im Tenorschlüssel notiert
31	CdB I/II	B : <i>f</i> nur bei CdB I
34	Cont 3	A2 : <i>f</i> schon bei 2
39–44	Fg I	B : im Tenorschlüssel notiert
46	Va	B : <i>p</i> bereits bei 1; vgl. aber VI I/II
52	Cont 2	B : <i>g</i> (korr. aus <i>cis¹?</i>); vgl. aber VI I und VI II
54	alle	A2, B : einfacher statt doppelter Taktstrich, keine neue Generalvorzeichnung, Taktangabe oder Tempobezeichnung

55–89		A2, B : nicht notiert, sondern mittels Devise (s.o.) Wiederholung von „Quam olim“ verlangt (vgl. 9. „Domine Jesu“, T. 44–78 und die entsprechenden Einzelanmerkungen).
-------	--	---

¹³ Ein dritter entsprechender Vermerk in der rechten unteren Ecke des Autographs (*quam olim I d. C.*) wurde von unbekannter Hand bei der Weltausstellung 1958 in Brüssel abgerissen. Vgl. den Kommentar zur in Fußnote 1 angeführten Faksimileausgabe, vor allem S. 16 und das Faksimile auf S. 22.

Sanctus

11. Sanctus

Quelle: **B**, fol. 45r–47r.¹⁴ In **A2** nicht enthalten.
Die Satzüberschrift in **B** lautet: „/: Sanctus :/“. Partituranordnung in **B**: *Violini* (auf 2 Systemen), *Viola* (auf einem System), 2 *Corni I di Bassetto* (auf einem System), 2 *Fagotti* (auf einem System), 2 *Clarini I e I Timpanj* [daneben: *in D.*] (auf zwei Systemen), *Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo I e I Bassi* (auf einem System). Die Mitwirkung der Posaunen ist nicht eigens angezeigt.

1	CdB I/II	ohne Generalvorzeichnung
6	Fg I 4	<i>fis</i> ² ; SMA folgen C (vgl. auch VI II)
10	alle	nur einfacher Taktstrich
18–19	Va	Bg. bis T. 20.1; vgl. aber T
18	B 3	mit Artikulationsstrich
22	VI II	Bg. erst ab T. 23
23, 24	VI II	taktweise mit Bg.
26–27	VI II	Bg. erst ab T. 27; vgl. aber Va
26–27	A	Bg. bis T. 27.5; vgl. aber Textunterlegung
31	Cont 5	Beziff. 6 statt 7; vgl. aber Va
32–33	T	Textsilbe „na“ erst bei T. 33.1, Textsilbe „in“ bei T. 33.2; SMA folgen C (vgl. auch 12. „Benedictus“, T. 71–72)
37	Cont 2	mit Beziff. $\frac{5}{4}$ statt $\frac{6}{5}$.

Benedictus

12. Benedictus


Quelle: **B**, fol. 47v–53r und fol. 64r. In **A2** nicht enthalten.
Satzüberschrift in **B**: „/: Benedictus :/“; Tempobezeichnung: „Andante“. Partituranordnung in **B**: *Violini* (auf 2 Systemen), *Viola* (auf einem System), 2 *Corni di Bassetto* (auf einem System), 2 *Fagotti* (auf einem System), *Trombone d'alto* (im Altschlüssel notiert), *Trombone di Tenore*, *Canto, Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Organo I e I Bassi* (auf einem System). Am linken Rand steht der Vermerk „I Clarini in B si trovano alla fine“ (= fol. 64r; fol. 64v nur rastriert). Die Satzüberschrift lautet dort: „Benedictus.“, die Stimmenbezeichnung lautet: 2 *Clarini I in B* (auf 2 Systemen).



1	Cont 3	<i>f</i> (sehr <i>blass</i>) statt <i>mf</i> bereits zu 1; SMA folgen C
2	Trb	ten. 4, 5, 7
7/8	VI II	C : jeweils <i>b</i> (so auch die meisten neueren Ausgaben) nur ein Artikulationsbg. T. 7.8–8.2 statt Hbg. T. 7.8–8.1 und Artikulationsbg. T. 8.1–8.2
10	CdB, Fag	Systeme vertauscht (1. Takthälfte), danach Seitenwechsel
16	CdB I 5–7	Bg. 5–8; vgl. aber CdB II
23	Cont	unklar ob <i>mf</i> oder <i>mfpp</i> ; möglicherweise überschreibt <i>mf</i> zunächst gesetztes <i>p</i> mit Bg.; SMA gleichen an Fg I an
35	VI I 4–8	durchweg <i>col Basso</i> (bis Mitte von T. 37); SMA folgen C hinsichtlich der Oktavlage und der Konjunktur in der 1. Hälfte von T. 37
36	Va	col Basso (= <i>B</i> statt <i>b</i>); vgl. aber B 1
40	Fg I/II 1	Bg. nur 6–8; vgl. aber T
40	A 6–9	irrtümlich Terz zu hoch notiert; durch Notierung mit Altschlüssel korr.
46–47	Trb ten.	jeweils mit Vermerk „NB.“ (Trb ten., T. 46) bzw. „NB“ (Trb alto, T. 47), unklar, ob von Süßmayrs Hand
46, 47	Trb alto, Trb ten.	<i>rr</i> ; SMA gleichen an Va und Cont an einfacher Taktstrich
52	VI I 3	Bg. nur T. 57.1–4; vgl. aber T
53	alle	zur Vermeidung von Hilfslinien im Altschlüssel notiert
57–58	Fg I	taktweise mit Bg.; vgl. aber S.
59–63	Cont	
65–66	VI I	

Agnus Dei

13. Agnus Dei

Quelle: **B**, fol. 53v–56r. In **A2** nicht enthalten. Satzüberschrift in **B**: „/: Agnus Dei :/“; ohne Tempobezeichnung (Quelle **C**: „Larghetto.“). Partituranordnung in **B**: *Violini* (auf 2 Systemen), *Viola* (auf einem System), 2 *Corni di Bassetto* (auf einem System), 2 *Fagotti* (auf einem System), 2 *Clarini I / in D.* (auf einem System), 2 *Timpanj* (auf einem System), *Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo I e I Bassi* (auf einem System). Mit einem Vermerk beim 7. System: „i 3 Tromboni colle parti“.




3–7, 17	Cont 1–3	B : jeweils mit <i>fp</i> statt <i>mf p</i> ; vgl. aber T. 1–2
8	Va 1–3	jeweils <i>a</i> ; vgl. aber A
13	VI II	Bg. sehr kurz wegen abgekürzter Notierung  , aber über den ganzen Takt zu lesen

18–22	Cont 1	jeweils mit <i>mfpp</i> statt <i>mf p</i> bei 1. bzw. 3. Note
21	A 3	irrtümlich  statt 
24	Va 2	<i>d</i> ; SMA folgen C
27	Cont 1	mit redundantem <i>p assai</i>
30	A 2	$\frac{1}{2}$ erst bei letzter Note; vgl. aber VI II
40	VI I 7	ohne <i>l</i> ; vgl. aber S
41	Trb basso	Anweisung „senza Tromboni“ erst bei T. 42 (vgl. aber <i>p</i> zu B).

Communio

14. Lux aeterna

Quelle: **B**, fol. 56r–63v.¹⁵ In **A2** nicht enthalten. Quelle **A1**, 1. „Requiem aeternam“, T. 22–48 und 2. *Kyrie* kann zum Vergleich herangezogen werden. Der Satz schließt in **B** unmittelbar an 13. *Agnus Dei* an, daher ohne Satzbezeichnung, Taktvorzeichnung und erneute Stimmenbezeichnungen.

2	VI I	Bg. zwischen 5 und 6 unterteilt
3–4	Vc	Bg. zwischen T. 3.8 und 4.1 unterteilt wegen Wechsels der Behaltungsrichtung
4–5	VI II	Bg. endet mit T. 4.8
5	Va 1–8	Bg. 1–4 und 5–8
6	VI II	Bg. in der Taktmitte unterteilt wegen Wechsels der Behaltungsrichtung
7	Cont 1–8	Bg. reicht bis 9
8	VI II 5	<i>c</i> ² ; SMA folgen C (vgl. auch 1. „Requiem aeternam“, T. 26)
13	Va	 statt  ; vgl. aber Cont und 1. „Requiem aeternam“, T. 31
14	CdB I 1	fehlt Notenhals; SMA folgen C (vgl. auch 1. „Requiem aeternam“, T. 32)
14	VI II 2	nach Korrektur unklar ob <i>g</i> oder <i>b</i> ; vgl. aber 1. „Requiem aeternam“, T. 32
15	Fg I 1–2	ohne Haltebg., dafür Artikulationsbg. von T. 15.1–16.1
17	A 1–8	paarweise mit Bg. (wie Einzelanmerkung zu 1. „Requiem aeternam“, T. 35), vgl. aber Textunterlegung
18	S 3–6	ein Bg. 3–6, aber zusätzlicher Bg. von 5–6; vgl. aber Textunterlegung
19	VI II 4–7	Bg. nur 5–7; vgl. Einzelanmerkung zu 1. „Requiem aeternam“, T. 37
21	A 8–11	zusammengebalkt; vgl. aber Textunterlegung
23	VI II 1–3	
23	Cont 4–15	vgl. aber 1. „Requiem aeternam“, T. 41 (so auch Quelle C)
24	B 8–15	Bg. in der Taktmitte unterteilt wegen Seitenwechsels
31	Vc/Cb	Bg. zwischen 11 und 12 unterteilt
36	T 1–8	kein separates System von Org, daher im Tenorschlüssel notiert; vgl. auch 2. <i>Kyrie</i> , T. 1ff.
36–37	B	1–4 und 5–8 zusammengebalkt, daher zur Verdeutlichung der Textunterlegung paarweise mit Bg.
38	B 3–4	Bg. erst ab T. 37.4; vgl. aber die Bogensetzung in 2. <i>Kyrie</i> , T. 6–7
47	Org 2–3	mit Bg.
54	Org 3	Verlängerungsstrich bereits ab 1. Note
57–58	Cont	irrtümlich mit Augmentationspunkt
60	Org 1	Bg. nur bis Ende von T. 57; vgl. aber 2. <i>Kyrie</i> , T. 27–28
61	T 5–8	mit Bezifferung $\frac{1}{6}$ statt $\frac{6}{6}$
62	S 4–5	ursprünglich zusammengebalkt, daher zur Verdeutlichung der Textunterlegung paarweise mit Bg.
64	B 1–4	mit Bg.
64	Org 14, 16	zusammengebalkt, daher zur Verdeutlichung paarweise mit Bg.
68	Org 8, 16	Beziff. von 13 und 15 jeweils mit redundantem Verlängerungsstrich
70	A 4	Beziff. von 7 und 15 jeweils mit redundantem Verlängerungsstrich
73	S 1–4	nur zur Verdeutlichung mit Artikulationsstrich wegen korr. Bogensetzung und Balkung
81	S 1–2	Bg. erst ab 2
		Bg. bis 3; vgl. aber Textunterlegung.

¹⁴ Süßmayrs Erstniederschrift des *Sanctus* befand sich um 1800 im Besitz von Konstanze Mozart (vgl. ihren Brief vom 2. Juni 1802 an Breitkopf & Härtel; Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel 1962, Nr. 1350); der Verbleib dieser Handschrift des *Sanctus* ist unbekannt. Die Übergabe des Satzes könnte eine Bestätigung für die im Vorwort geäußerte Vermutung sein, dass Süßmayr für das *Sanctus* noch auf einen Entwurf Mozarts zurückgreifen konnte.

¹⁵ Eine Kopie der Continuostimme von Süßmayrs Hand (Széchenyi Könyvtar Budapest, Signatur *Ms. mus. IV.52*) bezieht sich auf 14. „Lux aeterna“ und nicht, wie u. a. von Erich Duda (wie Fußnote 3, S. 33f.) angenommen wurde, auf 1. „Requiem aeternam“.