

Johann Michael
HAYDN

Requiem in B

MH 838

per Soli SATB, Coro SATB
2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Clarini, 3 Tromboni, Timpani
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso ed Organo

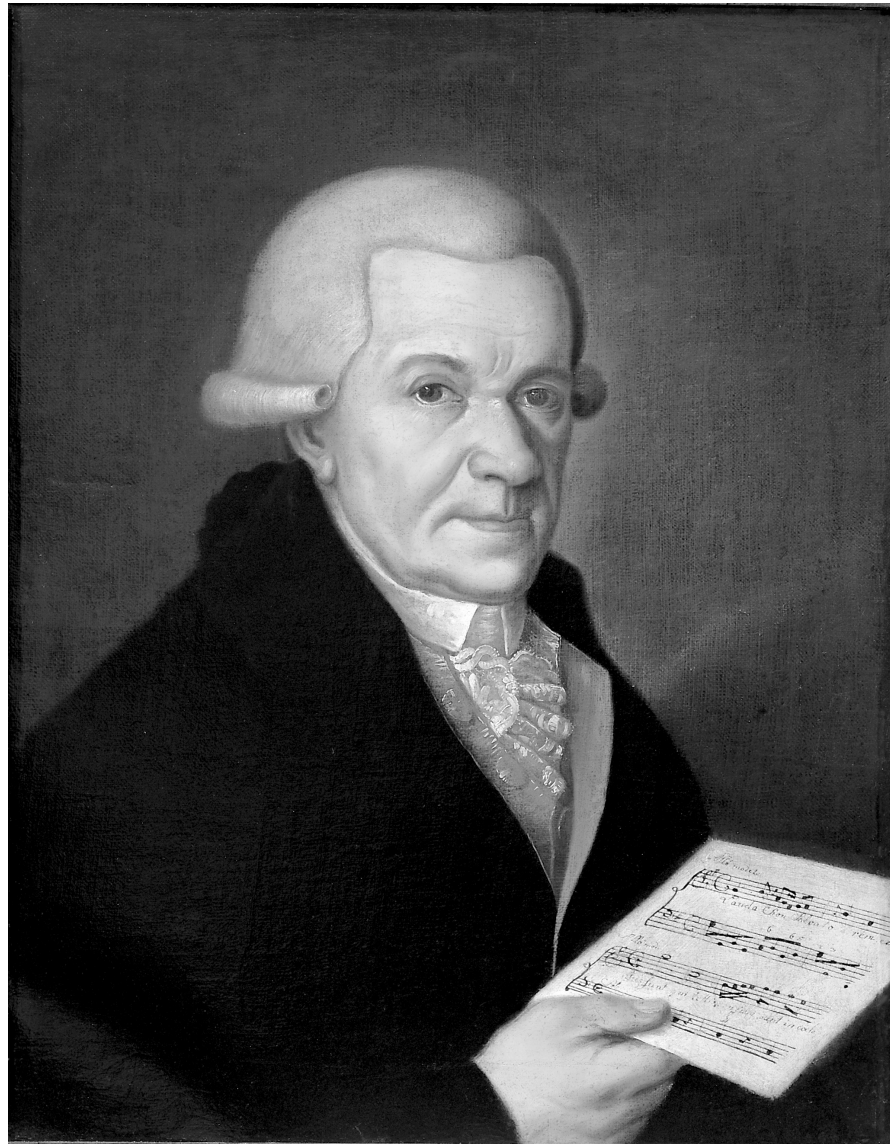
ergänzt von / completed by P. Gunther Kronecker
herausgegeben von / edited by Armin Kircher
Erstausgabe / First edition

Johann Michael Haydn · Ausgewählte Werke

Partitur / Full score



Carus 54.838



Johann Michael Haydn, Ölgemälde von Franz Xaver Hornöck (?), um 1805/06.
Privatbesitz (Leihgabe an die J.-M.-Haydn-Gesellschaft Salzburg)

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	IV
Faksimile	XIV

Introitus

1. Requiem aeternam (Solo S, Coro)	1
2. Kyrie (Coro)	16

Sequenz

3. Dies irae (Soli SA, Coro)	42
4. Liber scriptus (Soli ATB)	51
5. Rex tremendae (Coro)	58
6. Recordare (Soli SATB, Coro)	61
7. Confutatis (Coro)	75
8. Lacrimosa (Coro)	86

Offertorium

9. Domine Jesu (Soli SATB, Coro)	91
10. Hostias (Soli SATB, Coro)	110

Sanctus – Benedictus

11. Sanctus (Soli SA, Coro)	125
12. Benedictus (Soli SATB, Coro)	131

Agnus Dei

13. Agnus Dei (Soli SAB, Coro)	147
--------------------------------	-----

Communio

14. Lux aeterna (Solo S, Coro)	154
15. Cum sanctis tuis (Coro)	164

Anhang

6a. Recordare (Alternativfassung)	192
Kritischer Bericht	207

Zum *Requiem* liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 54.838), Klavierauszug (Carus 54.838/03),
Chorpartitur (Carus 54.838/05), 12 Harmoniestimmen (Carus 54.838/09),
Violino I (Carus 54.838/11), Violino II (Carus 54.838/12), Viola (Carus 54.838/13),
Violoncello/Contrabasso (Carus 54.838/14), Organo (Carus 54.838/49).

CD-Einspielung / *CD recording*:
KammerChor Saarbrücken, Kammerphilharmonie Mannheim, Georg Grün (Carus 83.353)

Ausgezeichnet mit dem MIDEM Classical Award 2007 als beste Einspielung des Jahres
Awarded the MIDEM Classical Award 2007 for the best world premiere recording of the year

Vorwort

Neben Wolfgang Amadeus Mozart, der im Jahr 1781 seine Vaterstadt verließ, war Johann Michael Haydn (1737–1806) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der bedeutendste Musiker, der am fürsterzbischöflichen Hof in Salzburg wirkte. Obwohl sein Schaffen alle damals üblichen Gattungen der Musikpflege umfasste, war er zu seinen Lebzeiten vor allem als Kirchenmusiker bekannt und geschätzt. Der von Johann Michael Haydn originär ausgeprägte kirchenmusikalische Stil wirkte vorbildlich für eine Neuorientierung der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, die im restaurativen Anspruch des Caecilianismus ihren Höhepunkt fand.

Geboren wurde Johann Michael Haydn am 13. September 1737 in Rohrau an der Leitha in Niederösterreich, nahe der damaligen Grenze zu Ungarn. Im Jahr 1745 wurde er – wie zuvor sein älterer Bruder Joseph – Sängerknabe am Kapellhaus zu St. Stephan in Wien, wo er ein breit gefächertes kirchenmusikalisches Repertoire kennen lernen konnte.

Von März 1760 bis zum Frühjahr 1762 stand J. M. Haydn als Kapellmeister im Dienst von Adam Freiherr Patáchich von Zajezda, dem Bischof von Großwardein (im heutigen Rumänien). Auf Vermittlung des Neffen des Salzburger Fürsterzbischofs Graf Schrattenbach kam er im Jahr 1763 nach Salzburg, wo er sich um eine Anstellung bewarb und am 14. August 1763 zum „Hofmusicus und Concertmeister“ ernannt wurde. Nach dem Tod von Anton Cajetan Adlgasser im Jahr 1777 wurde Haydn die Organistenstelle an der Dreifaltigkeitskirche übertragen, und am 30. Mai 1782 wurde er nach W. A. Mozarts Zerwürfnis mit dem Salzburger Hof als dessen Nachfolger zum 1. Hof- und Domorganisten ernannt. Damit verband sich auch die Unterrichtstätigkeit am Salzburger Kapellhaus. In den beiden letzten Lebensjahrzehnten rückte der vokale Bereich in den Vordergrund der kompositorischen Tätigkeit Haydns.

Seine zweite und unvollendet gebliebene Vertonung des liturgischen Textes der Totenmesse entstand ebenso wie die *Messa Sotto il Titolo di S. Teresia* MH 796 (1801) und die *Missa Sub titulo Sti. Francisci Seraphici* MH 826 (1803) für das habsburgische Herrscherhaus in Wien. Auftraggeberin war Kaiserin Marie Theres (1772–1807), die zweite Frau ihres Cousins Kaiser Franz II. Ein konkreter Anlass für den Auftrag ist nicht bekannt. Es könnte ein Gottesdienst zum Gedenken eines verstorbenen Mitgliedes der kaiserlichen Familie sein oder das feierliche Requiem an Allerseelen (2. November). Möglicherweise war das Werk aber auch für eine konzertante Aufführung vorgesehen, denn bei den musikalischen Akademien von Großherzog Ferdinand, dem Bruder des Kaisers, standen in den Jahren von 1801 bis 1803 mehrfach Aufführungen der Requiemvertonungen von Hasse, Mozart, Winter, Paisiello und Eybler auf dem Programm.¹ Die musikliebende Kaiserin dürfte auf J. Michael Haydn durch dessen Bruder Joseph aufmerksam geworden sein. In der *Biographischen Skizze* wird berichtet, dass die Plünderung der Wohnung J. Michael Haydns durch französische Truppen im Dezember 1800 die „erste Veranlassung“ darstellte, um ihm mit einem Kompositionsauftrag aus der finanziellen Notlage zu helfen.² Die Kaiserin, die bei einer Probe seiner *Theresienmesse* im September 1801 selbst das Sopran-Solo sang, zeigte sich voll des Lobes über diese Messe Haydns, was für die weiteren Aufträge des Kaiserhauses ausschlaggebend war.

Seinem vertrauten Freund P. Werigand Rettensteiner berichtete Haydn am 9. Februar 1805 in einem Brief nach Seewalchen, dass vom Wiener Kaiserhaus ein „solemnnes Requiem und Libera“ bestellt worden sei und ergänzt: „Gott gebe mir seine Gnade dazu; denn sine tuo Nomine nihil est in homine“.³ Vorausgegangen war ein Besuch des Kaiserpaares in Salzburg, das nach dem Frieden von Lunéville 1803 den Status eines selbstständigen geistlichen Fürstentums verloren hatte und als weltliches Kurfürstentum Erzherzog Ferdinand als Entschädigung für das Großherzogtum Toscana überantwortet wurde. Ferdinand, „ein eben so großer Kenner, als liberaler Pfleger der Tonkunst“,⁴ ließ zu diesem Anlass im November 1804 die doppelchörige *Missa hispanica* (MH 422) J. Michael Haydns zur Aufführung bringen, die seiner Schwägerin, mit der er in Wien auch gern zusammen musiziert hat, nicht bekannt war. Haydn hat auf „allerhöchstes Verlangen“ seine „spanische Messe“, welche „hier bey Hofe vor Sr. Majestät mit Beyfall“⁵ dargeboten wurde, in eigenhändiger Abschrift an den Wiener Hof übersandt. Im Gegenzug bestellte die Kaiserin „bey einer Haydn gewährten Audienz ein Requiem und ein Libera me Domine, und zwar, wie sie, diese wahre Freundin der Tonkunst, sich ausdrückte, im höchsten Kirchenstil“.⁶

Haydn kränkelte bereits seit längerer Zeit und es befahl ihn, „wie den unsterblichen Mozart“, die Vorahnung, „er schriebe dieses Werk zu seiner eigenen Todesfeyer“, wovon er „deutlich und oft vor seinen Freunden sprach“.⁷ Trotz der „reifen Vorbereitungen und durchdachten Vorstudien“⁸ hinderte die angegriffene und geschwächte Gesundheit Haydn an einem raschen kompositorischen Fortgang. Er litt unter den Folgen von zwei schweren Stürzen. Im Frühjahr 1806 kam es zu einer allmählichen Lähmung seiner Hände.

In den ersten Monaten des Jahres 1806 konnte Haydn die beiden Anfangssätze *Requiem* und *Kyrie* noch in Reinschrift niederschreiben.⁹ Die Sequenz *Dies irae* bricht auf Seite 44 seines

¹ John A. Rice, *Empress Marie Theres and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge University Press 2003, S. 279–309.

² Joseph Otter, Georg Schinn und P. Werigand Rettensteiner, *Biographische Skizze von Michael Haydn. Von des verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen, und zum Beßten seiner Wittve herausgegeben*, Salzburg 1808, S. 26. Reprint Stuttgart 2006.

³ *Biographische Skizze*, S. 36. In der handschriftlichen Fassung von P. Werigand Rettensteiner ist anstelle von „Nomine“ das Wort „Numine“ zu lesen.

⁴ *Biographische Skizze*, S. 26.

⁵ Ebda.

⁶ *Allgemeine musikalische Zeitung* 8, Leipzig 1805, Sp. 625.

⁷ *Biographische Skizze*, S. 38.

⁸ Ebda.

⁹ Eine Faksimile-Ausgabe der autographen Partitur von Haydns B-Dur-Requiem wurde zum 200. Todestag des Komponisten in der Reihe *Denkmäler der Musik in Salzburg*, Faksimile Ausgaben, Bd. 12, von Manfred Hermann Schmid vorgelegt und kommentiert.

Manuskriptes, auf der noch ein Takt in allen Notensystemen notiert ist, bei den Worten „unde mundus judicetur“ ab. Haydn dürfte zu weiteren Sätzen bereits Vorstudien angefertigt haben:¹⁰ „Hiermit führte er den Freund ans Clavier, zeigte ihm die Skizze von der Fug im Kyrie, und gab ihm einen beyläufigen Vorgeschmack, wie er z. B. das Tuba mirum spargens sonum, – Mors stupebit et natura, – in der Sequenz, und im Offertorium das Facias Domine de morte transire ad vitam (welches im ältern [Requiem] schon lebendig ausgedrückt ist) bearbeiten wolle.“¹¹ Die erwähnten Skizzenblätter zum *Requiem* sind nicht erhalten. Da ihnen kein musikalischer Nutzen beigemessen wurde, obwohl sie weitere nicht in Reinschrift gebrachte Teile enthalten haben dürften, sind die Blätter wahrscheinlich vernichtet worden. Es ist aber auch denkbar, dass Haydns Witwe sie als Erinnerungsstücke an seine Schüler und Freunde verschenkte oder verkaufte.

Erstmals erklingen ist Haydns Requiem-Fragment in B-Dur (MH 838) bei seiner eigenen Seelenmesse am 13. August 1806 in der Stiftskirche St. Peter, wobei der Torso ab dem *Dies irae* mit den Sätzen aus dem ersten *Requiem* Haydns von 1771, komponiert zum Tod von Erzbischof Sigismund Graf Schrattenbach, ergänzt wurde. Bei Haydns Totenfeier in der Salzburger Universitätskirche kam das *Requiem* KV 626 von W. A. Mozart zur Aufführung. Im unmittelbaren Vergleich der beiden Werke „wollen doch Kenner schon aus dem Wenigen, was Haydn verfertigt hatte, und vorzüglich aus der meisterhaften Fug im Kyrie, urtheilen, daß es, mit dem Mozartschen Werke noch um die Palme gerungen haben würde.“¹²

Die Witwe Haydns erhielt von Kaiser Franz II., wohl auch im Andenken an die zwischenzeitlich verstorbene Auftraggeberin Marie Therese, nach Übersendung der unvollendeten Reinschrift der Partitur des *Requiem* im Oktober 1807 ein Honorar in Höhe von 600 Gulden. Eine Arbeitspartitur Haydns verblieb in Salzburg und wird im Stift St. Peter in zwei Verzeichnissen von Handschriften J. Michael Haydns, die in den Jahren 1860 und 1900 verfasst wurden, erwähnt. Leider ist dieses Exemplar, auf das sich die frühen Salzburger Abschriften des Werkes beziehen, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verloren gegangen.

Die erste Druckausgabe von Haydns „opus ultimum“ erschien, vermutlich auf Vermittlung von Haydns Schüler Sigismund Ritter von Neukomm, um das Jahr 1811 bei Kühnel, einem Verlag im protestantischen Leipzig, mit dem Neukomm in Kontakt stand.¹³ Die Publikation, als Stichvorlage könnte die Arbeitspartitur oder deren Abschrift gedient haben, richtete sich in erster Linie an einen kunstinteressierten Kundenkreis. Für eine Verwendung in der katholischen Liturgie wird eine Ergänzung der fehlenden Teile aus „seinem älteren“ Requiem vorgeschlagen: „so kann das Werk auch in katholischen Kirchen gegeben werden; bei anderen Gelegenheiten aber kann man entweder mit dem Kyrie schliessen, oder nach dem *Dies irae* den ersten Satz wiederholen, auch wohl eine deutsche Übersetzung des Mozartschen Requiems unterlegen“.¹⁴ Das Titelblatt ist aufwändig gestaltet: umgeben von einem Strahlenkranz wird das Dichterwort „Dignum laude virum Musa vetat mori“¹⁵ aus den Oden des Horaz (4/8, Vers 28) zitiert und damit auf das ruhmvolle Weiterleben des Künstlers in seinem unsterblichen Werk verwiesen. 1826 besorgte der Leipziger Verlag Peters in der Nachfolge von Kühnel eine Neuauflage der Partitur.¹⁶

Ausführlich ist Haydns Requiem-Torso in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom März 1812 besprochen. Der nicht unterzeichnete Artikel, als dessen Autor der Dichter E. T. A. Hoffmann angenommen wurde,¹⁷ stellte einen Vergleich mit dem *Requiem* von Mozart an:

Den ersten Satz (Introitus „Requiem“) hat Michael Haydn nicht so düster und schauerlich wie Mozart, sondern sanfter und bittender genommen, auch bei der Ausarbeitung weniger contrapunktische Kunst und gelehrte Kombination überhaupt als jener Meister angewendet. Die uralte Kirchenmelodie des Hymnus: Meine Seele erhebt den Herren – hat auch er, wie Mozart, als Canto fermo beibehalten, aber zugleich die anderen Singstimmen als Gegensätze in der einmal ergriffenen Figur damit verschmolzen. Das ganze dieses Satzes imponiert nicht, wie bei Mozart, rührt aber – wie dort, nur milder – das Herz und versetzt in fromme Andacht. Die Fuge, Kyrie, ist ganz gewiß sowohl was Empfindung und Ausarbeitung, als auch was Effekt anlangt, eine der allervortrefflichsten, die nur jemals über diese Worte geschrieben worden sind. Sie ist weit einfacher, weit leichter zu fassen und weit leichter auszuführen, als die Mozartsche; und dennoch

¹⁰ Das entspricht der in der *Biographischen Skizze* auf Seite 45 geschilderten Arbeitsweise des Komponisten: „Bevor Michael Haydn die Feder zur Hand nahm, durchdachte er den Gegenstand seiner Bearbeitung lange, betrachtete ihn von allen Seiten, besonders in Hinsicht auf Inhalt und Ausdruck des Textes, [...] dann entwarf er die Skizze meistens mit bezziffertem Baß, und schritt endlich zur Ausarbeitung des Werkes selbst, der aber nun mit raschem Schritte, und immer rein, wie das gediegene Goldkorn, gefördert wurde.“

¹¹ *Biographische Skizze*, S. 42 u. 43.

¹² *Biographische Skizze*, S. 43. In der handschriftlichen Fassung steht: „[...] dass dieses, wenn es ganz wäre vollendet worden, Mozarts Werk noch hinter sich würde gelassen haben.“

¹³ Am 14. Januar 1809 schrieb Neukomm an Ambrosius Kühnel: „Mich[ael] H[aydn] hat lauter Meisterwerke geliefert – alles ist klassisch und neu. Umstände haben ihn bestimmt, die Kirchenmusik ganz gegen seinen Geschmack (wie er mir selber sagte) zu seinem genre zu machen. Mozart erkannte ihn für den größten Kirchenkomponisten – seine Frau konnte ihm keine angenehmere Überrasch[un]g machen als mit einer Mich[ael] Haydn Partitur. Kurz, alles was wir seinem Genius v[er]dan[ken], trägt das Gepräge eines schöpferisch tiefdringenden Geistes, des feinsten gebildeten Geschmacks und einer Herzlichkeit, die der Widerschein seines liebenswürdig[en] vortrefflich[en] Charakters ist.“

¹⁴ Nachwort auf der letzten Seite des Erstdruckes von Kühnel. Ein Faksimile des Erstdruckes ist enthalten in: *Denkmäler der Musik in Salzburg*, Faksimile-Ausgaben, Bd. 12. Bei der Erstausgabe des *Requiem* von Mozart, 1801 beim Konkurrenzverlag Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen, wurde dem lateinischen Text eine deutsche Übersetzung unterlegt und im Anhang auf zwei weitere hingewiesen („Parodie des Requiem von Herrn Kapellmeister Hiller in Leipzig“ und „Das Requiem nach dem Lateinischen zu W. A. Mozarts Musik von Herrn Professor C. A. Clodius in Leipzig“).

¹⁵ „Dass ein Würdiger stirbt, duldet die Muse nicht.“ Übersetzung in: *Horaz. Sämtliche Werke, lateinisch und deutsch*. Übersetzung von Wilhelm Schöne unter Mitarbeit von Hans Färber, Neuausgabe für Tusculum, hg. von Hans Färber, München 1964, S. 200f.

¹⁶ Schmid sieht dies im Zusammenhang mit den ästhetischen Forderungen von Anton Friedrich Justus Thibaut, der im Besitze eines Partiturdrukkes des *Requiem* Haydns war. Er zählte das *Requiem* möglicherweise zu den „classischen Werken aller Zeiten“, deren Studium es „gediegenen Freunden der Tonkunst“ erlauben mochte, sich „zur musikalischen Unabhängigkeit zu erheben“ und somit die letzte Stufe ästhetischen Urteils zu erklimmen. *Denkmäler der Musik in Salzburg*, Faksimile Ausgaben, Bd. 12, Kommentar S. 16.

¹⁷ In der Ausgabe E. T. A. Hoffmann. *Schriften zur Musik* (München 1967, 2/1977) bezweifelt Friedrich Schnapp die Autorschaft Hoffmanns (Anhang S. 402).

könnte man aus ihr, wie bekanntlich aus jeder, fast die ganze Theorie der gelehrten Fuge entwickeln. Mozart nahm hier offenbar auf die Wirkung auf ein gemischtes Publikum keine oder sehr wenig Rücksicht, sondern da diese ganze Kunstform einmal doch bei weitem zu förderst für den Kenner und wissenschaftlich gebildeten Kunstfreund ist, ließ er, zu deren Belehrung und Genuß, seinem tiefern Geiste hier freien Lauf, unbekümmert um die anderen Zuhörer.

Michael Haydn anders! Er wählte ein einfacheres Thema, in großen Noten und leicht übersehbaren Verhältnissen, und führte dies mit aller Tiefe und Würde bis zur Erschöpfung, wie Mozart in seiner Art, durch; aber er gab den Instrumenten eine eigentümliche, schön melodische Begleitung, der sie an ihrem Teil ebenfalls ziemlich treu bleiben.

Das „Dies irae“ hat eine außerordentliche Fülle und große Kraft: doch das unwiderstehlich hereinreißende des Mozartschen nicht. Herrlich und groß ist der Eintritt der Posaunen vor den Worten: Tuba, mirum spargens sonum. – So weit man aus der ersten Anlage über den Satz „Liber scriptus“ urteilen kann, wäre es ein treffliches, das Herz innig rührendes Stück geworden, wenn das Geschick den Verfasser nicht abberufen hätte.

Dass Hoffmann das B-Dur-Requiem Haydns bekannt war, ist seiner Studie *Alte und neue Kirchenmusik* zu entnehmen, die im September 1814 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlicht wurde: „Sein Requiem ist wohl das Höchste, was die neueste Zeit für den kirchlichen Kultus aufzuweisen hat“.¹⁸

Warum Haydn für sein zweites *Requiem* die Grundtonart B-Dur wählte, ist durch die zeitgenössische Ästhetik zu erklären. Christian Friedrich Daniel Schubart schreibt in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*:

Ein Requiem oder eine Sterbemusik, muss ganz in die Farbe der Schwermuth getaucht seyn. Die Worte *Requiem aeternam da nobis, Domine!* – scheinen gleichsam nur einen Ausdruck zu haben. In einem stark colorirten Tone, wie *A dur*, *E dur*, *H dur*, u.s.w. können folglich diese Worte unmöglich gesetzt werden. *C dur* und *A moll* sind zu licht für dieses Thema. Es bleiben also nur die mit B markirten Töne übrig. Diese wiegen durch ihre Sanftheit nicht nur in den Schlaf, sonder[n] deuten auch die Natur des Todes durch ihre hinsterbende Dumpfheit an.“¹⁹

Für Schubart drückt die Tonart B-Dur „gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer bessern Welt“ aus. Es-Dur, von Kronecker in den ergänzenden Sätzen mehrfach verwendet, wird von Schubart als „Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott“²⁰ charakterisiert. Die durchwegs langsamen Tempobezeichnungen, von Adagio bis zum Andante, stehen in der barocken Affektenlehre als Symbol für die Trauer.

Reagiert Mozart in seinem *Requiem* auf Haydns „Schrattenbach-Requiem“, so zeigt sich Haydns großdimensionierte Requiemvertonung aus dem Jahr 1806 wiederum von Mozarts *Requiem* beeinflusst (vgl. die Trennung von *Introitus* und *Kyrie* und die Doppelfuge im *Kyrie*). Allen drei Werken gemeinsam ist die Tradition des Psalmtons bei der Vertonung des *Introitusverses Te decet hymnus*. Der „tonus peregrinus“, der im Totenoffizium beim Psalm *In exitu Israel* gesungen wurde, findet sich bei den drei Requiem in jeweils leicht modifizierter Form wieder.²¹ Weiter greift Haydn auf das um 1793 in Wien entstandene *Requiem* des

Kremsmünsterer Benediktinerpaters Georg Pasterwiz (1730–1803) zurück. Haydn hatte es unter Auslassung des *Introitus* eigenhändig zu Studienzwecken abgeschrieben, weshalb das Werk bis in jüngste Zeit irrtümlich als Werk Haydns angesehen wurde.²² Im *Requiem in B* folgt Haydn beim Aufbau der *Kyrie-Doppelfuge* streng der Vorlage aus dem Pasterwiz-Requiem. Beide Themen werden erst einzeln bei den Anrufungen *Kyrie eleison* und *Christe eleison* durchgeführt, bei der dritten Anrufung werden die Themen kombiniert. Für das Orchester wählte Haydn, gemäß dem kaiserlichen Auftrag, neben Streichern eine überaus reichhaltige Bläserbesetzung, die umfangreichste in seinem kirchenmusikalischen Schaffen.

Mit der Befürchtung „Ein Requiem hat er angefang[en], das wohl auch niemand nach ihm wird vollenden wollen“²³ sollte Sigismund Neukomm nicht Recht behalten. P. Gunther Kronecker, der im oberösterreichischen Benediktinerstift Kremsmünster als Regens chori wirkte, hat im Jahr 1839 die einzig bekannte Komplettierung von Haydns Requiem-Fragment fertiggestellt. Aufführungen davon sind im Stift Kremsmünster bis in das Jahr 1879 belegt.

Geboren wurde Kronecker in Fischlhamm, einer Pfarre des Stiftes Kremsmünster in der Nähe von Lambach, wo er am 27. Januar 1803 auf dem Namen Paul getauft wurde. Gesangs- und Klavierunterricht erhielt er vom örtlichen Schullehrer, der Pfarrer bereitete ihn auf die Lateinschule vor. Im Jahr 1817 kam Kronecker an das Gymnasium nach Kremsmünster und wurde dort Sängerknabe. Vom Organisten des Stiftes Wenzel Wawra wurde er in Generalbass und Kompositionslehre unterrichtet. 1825 ging er nach Wien, um Jura zu studieren, und widmete dort „jede freie Minute“ seiner musikalischen Ausbildung. Bereits nach einem Jahr kehrte er nach Kremsmünster zurück und trat in die benediktinische Klostersgemeinschaft ein. Als Frater Gunther begann er am 28. September 1826 das Noviziat, am 21. September 1830 legte er die ewige Profess ab. Die Priesterweihe empfing er nach Abschluss seiner theologischen Studien in Linz am 3. Juli 1831, am 7. August feierte er seine Primiz in der Stiftskirche von Kremsmünster. Bis zum Jahr 1835 war Kronecker seelsorglich als Kooperator in den Stiftspfarrn Eberhartszell und ab Oktober d. J. in Talheim bei Wels tätig, ehe ihn Abt Thomas Mitterdorfer im August

¹⁸ E. T. A. Hoffmann. *Schriften zur Musik. Singspiele, Textredaktion und Anmerkungen*, hg. von Hans Joachim Kruse, Berlin und Weimar 1988, S. 238.

¹⁹ Christian Friedrich Daniel Schubart. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 2. Nachdruck der Ausgabe Wien 1806, Hildesheim 1990, S. 376ff.

²⁰ Schubart, a. a. O., S. 377.

²¹ Haydn benutzt den „tonus peregrinus“ mehrmals, so u. a. im *Applausus Sanctificatio Jubilaei* (MH 323) und beim Chorus *Cantate Domino* (MH 142) aus dem Schuldrama *Pietas christiana* (1770). Mozart übernimmt diesen Chor notengetreu in sein Oratorium *Betulia liberata* (1771).

²² Petrus Eder OSB, „Johann Michael Haydns angebliches mittleres Requiem MH 599“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 83. Jahrgang, 1999, Seite 91–99. Charles H. Sherman führt das *Requiem in c-Moll* von P. Georg Pasterwiz im Michael-Haydn-Werkverzeichnis unter der Nummer „MH 599“ an.

²³ Brief vom 14. Januar 1809 an Ambrosius Kühnel, zitiert nach: Rudolph Angermüller, *Sigismund Neukomm, Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, München und Salzburg 1977 (*Musikwissenschaftliche Schriften* Bd. 4), Seite 24f.

1841 ins Stift zurückholte mit dem Auftrag, das Rentamt und die Stelle des Regens chori zu übernehmen. Der Musikverein in Linz ernannte ihn 1842 zum Ehrenmitglied, der Dommusikverein in Salzburg 3 Jahre später. Am 14. August 1847 starb P. Gunther an einem Magenkarzinom. Zu seinem Begräbnis am 16. August erklang das Haydn-Requiem in der durch ihn komplettierten Fassung.

Kroneckers Hauptwerk ist die bis heute im Stift Kremsmünster jährlich zum Stiftertag am Vorabend des 11. Dezembers aufgeführte *Vesperae defunctorum*, die sogenannte „Gunther-Vesper“. Diese Vertonung der Psalmen der Totenvesper für Soli, Chor und Orchester entstand im Mai und Juni des Jahres 1834. Ein achtstimmiges *Libera* Kroneckers bezeichnete Anton Bruckner als eine „geniale Komposition“.²⁴ Erhalten sind außerdem mehrere großbesetzte Messen (u. a. eine *Missa solemnis* für die eigene Primiz und die *Missa de sancto Gregorio* für den Linzer Bischof Gregor Thomas Ziegler zum goldenen Priesterjubiläum im Jahr 1843), der *Messgesang für vier Männerstimmen* (1830), die Offertorien für den ersten, zweiten und dritten Adventssonntag, ein *Te Deum* (1835), ein *Libera* in f-Moll (1836), zwei Graduale (*Ecce nunc*, 1831, und *Graduale für das Fest Christi Himmelfahrt*, 1843), die Motetten *Christus factus est* und *Miserere* (1845) sowie Lieder und Chöre für verschiedene klösterliche Anlässe. Zu Kroneckers Verdiensten zählen die Neuordnung und Katalogisierung des umfangreichen Musikalienbestandes des Stiftes und die Sammlung von zeitgenössischen Porträts mit über 200 Bildern bekannter Persönlichkeiten.

Konnte Franz Xaver Süssmayr bei der Fertigstellung des Mozartschen Requiem-Fragmentes auf konzeptionelle Ideen und Skizzen des Meisters zurückgreifen, so führte Kronecker „das Werk in Haydns Geist und Stil, dem Gunther ja verwandt war, weiter“.²⁵ Kronecker nimmt dabei in der formalen Anlage, im Satzcharakter und bei der Themenfindung deutlich Bezug auf Haydns „Schrattenbach-Requiem“ (bis hin zur Übernahme von Themenzitatzen im *Recordare* und im *Domine Jesu*), vor allem aber auf das *Requiem* Mozarts. Deutlich zeigt sich das in Kroneckers Strophengliederung der Sequenz. Obwohl Haydn offensichtlich eine andere Satzeinteilung vorgesehen hatte, wie aus dem Beginn eines neuen Abschnittes bei *Liber scriptus* ersichtlich ist, übernimmt Kronecker die bekannte Gliederung Mozarts, weiter auch deren Satzcharaktere, Tempobezeichnungen und Taktarten (lediglich im *Lacrimosa* verkürzte er den 12/8- zum 6/8-Takt). Mit Beginn der *Communio* greift Kronecker, inspiriert von Süssmayr, auf den *Introitus* (ab Takt 31) zurück. Durch die Übernahme der Kyrie-Fuge für das *Cum sanctis tuis* am Schluss des *Requiem* erreicht Kronecker, ebenso wie Süssmayr bei der Vervollständigung des *Requiem* Mozarts, eine in sich geschlossene Form. In der harmonischen Ausarbeitung erweist sich Kronecker als ein Komponist des musikalischen Biedermeiers, stark beeinflusst von Franz Schubert, mit dem er während seines Studiums in Wien in Kontakt stand. Der Melodiebildung Kroneckers ist ein lyrischer bis volksliedhafter Charakter eigen.

²⁴ Altmann Keller, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel u. Basel 1956, S. 648.

²⁵ Keller, a. a. O., S. 651.

Herausgeber und Verlag legen die Erstausgabe der Komplettierung von Haydns unvollendet gebliebenem B-Dur-Requiem zum 200. Todestag des Komponisten vor, der am 10. August 2006 begangen wurde, und danken P. Mag. Wolfgang Pötsch OSB, Regens chori im Stift Kremsmünster, für die Möglichkeit zur Einsichtnahme der Quelle und die freundlich erteilte Editionserlaubnis.

Salzburg, 10. August 2006

Armin Kircher

Foreword (abridged)

Along with Wolfgang Amadeus Mozart, who left the town of his birth in 1781, Johann Michael Haydn (1737–1806) was the most important musician who worked at the Court of the Prince-Archbishop of Salzburg during the second half of the 18th century. Although Haydn produced works in all the musical forms common in his day, it was above all as a composer of church music that he was known and appreciated. His original church music style was to influence the new orientation of church music in the 19th century, culminating in the reforms of the Cecilian Movement.

Johann Michael Haydn was born on 13 September 1737 in Rohrau an der Leitha, in Lower Austria, near what was then the Hungarian border. In 1745 Johann Michael followed his elder brother Joseph by becoming a choirboy at St. Stephen's Cathedral in Vienna, where he could learn a vast repertoire of church music.

From March 1760 until the spring of 1762 Haydn was Kapellmeister to Adam Baron Patá-chich von Zajezda, Bishop of Grosswardein (now in Romania). Through an initiative of the nephew of the Prince-Archbishop of Salzburg, Count Schrattenbach, he came to Salzburg in 1763, where he applied for a position at the Prince-Archbishop's Court, and on 14 August 1763 he was appointed "Court musician and concert master." Following the death of Anton Cajetan Adlgasser (1777) the position of organist of the Trinity Church was transferred to Haydn, and on 30 May 1782, after Mozart's break with the Salzburg Court, Haydn succeeded him as 1st Court and Cathedral organist. With this post also came the responsibility for instructing the choristers at Salzburg. During the last two decades of his life vocal music occupied a prominent place among Haydn's compositions.

Like the *Messa Sotto il Titolo di S. Teresia* MH 796 (1801) and the *Missa Sub titulo Sti. Francisci Seraphici* MH 826 (1803), Michael Haydn's second, unfinished setting of the liturgical Mass for the Dead was composed for the Habsburg ruling house in Vienna. The work was commissioned by the Empress Marie Theresa (1772–1807), the second wife of her cousin Emperor Franz II. The particular occasion for the commission is not known. It might have been for a service in memory of a deceased member of the imperial family or the ceremonial Requiem for All Souls Day (2 November). But possibly the work was intended for a concert performance.

In a letter written by Haydn on 9 February 1805 to his close friend P. Werigand Rettensteiner in Seewalchen, he stated that a "solemn Requiem and Libera" had been ordered by the Viennese Imperial house and added: "May God give me His grace for this; for sine tuo Nomine nihil est in homine."¹

Haydn had already been unwell for a considerable time and, "like the immortal Mozart," he was overcome by a sense "of writing this work for his own funeral," of which he "spoke plainly and frequently before his friends."² In spite of his "advance preparations and careful

preliminary studies,"³ Haydn's endangered and weakened health prevented rapid progress with the composition. He was suffering from the effects of two serious falls. Early in 1806 his hands gradually became paralyzed.

During the early months of 1806 Haydn managed to make a fair copy of the opening *Requiem* and *Kyrie* movements.⁴ The *Dies irae* sequence breaks off in the manuscript on page 44, where a single measure is notated on every system, at the words "unde mundus judicetur." Haydn must have already made sketches for further movements: "Hereupon he led his friend to the keyboard, showed him the sketch of the fugue in the *Kyrie* and gave him a fleeting impression of how he intended to handle, for instance, the *Tuba mirum spargens sonum*, – *Mors stupebit et natura*, – in the sequence, and in the offertory the *Facias Domine de morte transire ad vitam* (which is vividly expressed in the older [Requiem])."⁵ The aforementioned sketches for the *Requiem* have not survived.

Haydn's Requiem fragment in B flat major (MH 838) was first performed at his own funeral service in St. Peter's Abbey Church on 13 August 1806. From the *Dies irae* onwards the torso was supplemented by movements from Haydn's first *Requiem*, composed in 1771 for the death of Archbishop Sigismund Count Schrattenbach. At Haydn's exequies in the Salzburg University Church, Mozart's *Requiem* KV 626 was performed. When the two works are directly compared, "experts are inclined to judge from the little that Haydn completed, and especially from the masterly fugue in the *Kyrie*, that it would have competed for honors with the work by Mozart."⁶

Haydn's widow received from the Emperor Franz II – no doubt in memory of Marie Theresa, who had died in the meantime – a fee of 600 guilders after delivering the incomplete fair copy of the score of the *Requiem* in October 1807. A working score of Haydn's remained in Salzburg and is mentioned in St. Peter's Abbey in two catalogs of manuscripts by J. Michael Haydn that were drawn up in 1860 and 1900. Unfortunately this score, to which the early Salzburg copies of the work are related, was lost in the first half of the 20th century.

¹ Joseph Otter, Georg Schinn and P. Werigand Rettensteiner, *Biographische Skizze von Michael Haydn. Von des verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen, und zum Besten seiner Wittve herausgegeben*, Salzburg 1808, p. 36. Reprint Stuttgart, 2006.

² *Biographische Skizze*, p. 38.

³ *Ibidem*.

⁴ A facsimile edition of the autograph score of Haydn's *Requiem in B flat major* with commentary by Manfred Hermann Schmid was produced in the series *Denkmäler der Musik in Salzburg*, Facsimile Editions, vol. 12, upon the bicentenary of the composer's death.

⁵ *Biographische Skizze*, pp. 42 and 43.

⁶ *Biographische Skizze*, p. 43.

The first printed edition of Michael Haydn's "opus ultimum" was published by Kühnel in Leipzig around 1811. The publication was aimed primarily at a clientele with an interest in the arts. For use in the Catholic liturgy it was proposed that the missing sections should be supplemented with extracts from "his earlier" *Requiem*: "in this way the work can also be given in Catholic churches; but on other occasions one can either conclude with the Kyrie or repeat the first movement after the Dies irae, possibly underlaid with a German translation of the Mozart Requiem."⁷ There is a detailed discussion of Haydn's Requiem torso in the *Allgemeine musikalische Zeitung* of March 1812. The unsigned article, whose author is assumed to be the writer E. T. A. Hoffmann,⁸ compares the work to Mozart's *Requiem*.

An explanation for Haydn's choice of B flat major as the prevailing key of his second *Requiem* will be found in the aesthetics of the period. To Christian Friedrich Daniel Schubart (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*) the key of B flat major expresses "a clear conscience, hope, longing for a better world." E flat major, a key repeatedly used by Kronecker in the supplementary movements, is described by Schubart as the "note of love, devotion, intimate conversation with God."⁹ The consistently slow tempo markings, from Adagio to Andante, are a symbol of mourning in the baroque doctrine of the affections.

If Mozart's *Requiem* is a reaction to Michael Haydn's "Schrattenbach Requiem," Haydn's large-scale Requiem setting of 1806 in turn betrays the influence of Mozart's *Requiem* (cf. the separation of *Introitus* and *Kyrie* and the double fugue in the *Kyrie*). Common to all three works is the tradition of the psalm tone in setting the introit verse *Te decet hymnus*. The "tonus peregrinus," which was sung in the Office for the Dead at the psalm *In exitu Israel*, appears all three Requiems, each time in a slightly modified form.¹⁰ Haydn also turned to the *Requiem* composed in Vienna around 1793 by Georg Pasterwiz (1730–1803), a Benedictine father at Kremsmünster. Haydn had copied this out in his own hand for study purposes, omitting the *Introitus*, which is why until very recently the work was mistakenly regarded as being Haydn's own.¹¹ In constructing the *Kyrie* double fugue in his *Requiem in B flat*, Haydn followed the model in the Pasterwiz Requiem. Both themes are first developed individually at the invocations *Kyrie eleison* and *Christe eleison*, while at the third invocation they are combined. In accordance with the Imperial commission, Haydn opted for an orchestra whose strings are complemented by a large brass ensemble, which was the largest he used in his church music.

Sigismund Neukomm's fear that "he [Haydn] has begun a Requiem that probably nobody after him will want to complete"¹² was to prove groundless. P. Gunther Kronecker, who was Regens chori in the Upper Austrian Benedictine abbey of Kremsmünster, produced the only known completion of Haydn's Requiem fragment in 1839. Performances are recorded as having been given in Kremsmünster Abbey up to 1879.

Kronecker was born at Fischlhamm, a parish of Kremsmünster Abbey in the vicinity of Lambach, where he was christened Paul on 27 January 1803. He was taught singing and piano by the local schoolteacher, while the minister prepared him for secondary school. In

1817 Kronecker went to the Gymnasium (lycée) in Kremsmünster and became a boy chorister there. He was taught thoroughbass and composition theory by Wenzel Wawra, the abbey organist. In 1825 he moved to Vienna in order to study law and here he devoted "every spare minute" to his musical education. After only a year he returned to Kremsmünster and entered the community of the Benedictine monastery. He commenced his novitiate as Brother Gunther on 28 September 1826, and on 21 September 1830 he took his solemn vows. He was ordained a priest after completing his theological studies in Linz on 3 July 1831; on 7 August he celebrated his first Mass in Kremsmünster Abbey Church. Kronecker was engaged in pastoral work in the parish of Eberhartszell until 1835, and from October of that year in Talheim bei Wels until August 1841 Abbot Thomas Mitterdorfer recalled him to the monastery and appointed him to the finance office and to the position of Regens chori. The Linz Music Society made him an honorary member in 1842, and the Cathedral Music Society of Salzburg followed suit three years later. On 14 August 1847 P. Gunther died of stomach cancer. The Haydn Requiem in the version completed by Kronecker was performed at his funeral on 16 August.

Kronecker's principal work is the *Vesperae defunctorum*, the so-called "Gunther Vespers" that are still performed annually in Kremsmünster Abbey on the eve of 11 December to commemorate founder's day. This setting for soloists, choir and orchestra of the psalms of the Vespers for the Dead was composed in May and June 1834. Anton Bruckner described an eight-part *Libera* by Kronecker as a "brilliant composition."¹³ Other surviving works are several Masses for large forces (including a *Missa solennis* for his own first Mass and the *Missa de sancto Gregorio* for the Linz bishop Gregor Thomas Ziegler's golden jubilee as a priest in 1843), the *Messgesang* for four male voices (1830), Offertories for the first, second and third

⁷ Afterword on the last page of the first printing by Kühnel. A facsimile of the first printing is included in: *Denkmäler der Musik in Salzburg*, Facsimile Editions, Vol. 12. In the first edition of Mozart's *Requiem*, which was published in 1801 by the rival firm of Breitkopf und Härtel in Leipzig, the Latin text was underlaid with a German translation and reference was made in the appendix to two more translations ("Parodie des Requiem von Herrn Kapellmeister Hiller in Leipzig" and "Das Requiem nach dem Lateinischen zu W. A. Mozarts Musik von Herrn Professor C. A. Clodius in Leipzig").

⁸ In the edition E. T. A. Hoffmann. *Schriften zur Musik* (Munich 1967, 2/1977) Friedrich Schnapp casts doubts on Hoffmann's authorship (Appendix p. 402).

⁹ Christian Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 2nd reprint of the 1806 Vienna edition, Hildesheim, 1990, p. 337.

¹⁰ Haydn uses the "tonus peregrinus" on several occasions, for instance in his *Applausus Sanctificatio Jubilaei* (MH 323) and for the chorus *Cantate Domino* (MH 142) from the school drama *Pietas christiana* (1770). Mozart appropriates this chorus note for note in his oratorio *Betulia liberata* (1771).

¹¹ Petrus Eder OSB, "Johann Michael Haydn's angebliches mittleres Requiem MH 599," in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 83rd year, 1999, pp. 91–99. Charles H. Sherman lists the *Requiem in C minor* by P. Georg Pasterwiz under the number "MH 599" in the Michael Haydn Catalog of Works.

¹² Letter of 14 January 1809 to Ambrosius Kühnel, quoted in: Rudolph Angermüller, *Sigismund Neukomm, Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, Munich and Salzburg, 1977 (*Musikwissenschaftliche Schriften* Vol. 4), pp. 24f.

¹³ Altmann Keller, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel and Basel, 1956, p. 648.

Sundays in Advent, a *Te Deum* (1835), a *Libera in F minor* (1836), two Graduals (*Ecce nunc*, 1831, and *Gradual for the Feast of Christ's Ascension*, 1843) and the motets *Christus factus est* and *Miserere* (1845), as well as songs and choruses for various monastic events. Kronecker's achievements include the reorganization and cataloging of the Abbey's extensive stock of music material and a collection of portraits of the period, amounting to over 200 pictures of well-known personalities.

Just as Franz Xaver Süssmayr, when completing the Mozart Requiem fragment, could draw on the master's ideas and sketches, so Kronecker "carried on the work in the spirit and style of Haydn, with which Gunther was at home."¹⁴ In the formal layout, the stylistic character and the thematic invention, Kronecker clearly refers to Haydn's "Schrattenbach Requiem" (down to the quotation of themes in the *Recordare* and the *Domine Jesu*), but above all to Mozart's *Requiem*. This is plain to see in the way Kronecker organizes the strophes of the sequence. Although Haydn had obviously envisaged a different organization of the movements, as can be seen from the beginning of a new section for *Liber scriptus*, Kronecker adopts the organization familiar from Mozart, including the character of the movements, tempo markings and meters (only in the *Lacrimosa* did he shorten the 12/8 time to 6/8 time). At the start of the *Communio* Kronecker, inspired by Süssmayr, harks back to the *Introitus* (from measure 31 onwards). By using the *Kyrie* fugue for the *Cum sanctis tuis* section at the end of the *Requiem* Kronecker, like Süssmayr in his completion of the *Mozart Requiem*, achieves a closed, self-contained form. In harmonic development Kronecker shows himself to be a composer of the musical Biedermeier era, strongly influenced by Franz Schubert, with whom he was in contact during his studies in Vienna. Kronecker's melodic writing ranges from a lyrical to a folk-song-like character.

The editor and publisher are producing this first edition of the completion of Michael Haydn's unfinished *Requiem in B flat major* to mark the bi-centenary of the composer's death on 10 August 2006. Thanks are tendered to P. Mag. Wolfgang Pötsch OSB, Regens chori of Kremsmünster Abbey, for the opportunity to examine the source and for his kind consent to publish the edition.

Salzburg, 10 August 2006
Translation: Peter Palmer

Armin Kircher

¹⁴ Keller, a. a. O., S. 651.

Avant-propos (abrégé)

Outre Wolfgang Amadeus Mozart, qui délaissa la ville natale en 1781, Johann Michael Haydn (1737–1806) fut le musicien le plus important de la deuxième moitié du XVIII^e siècle à la cour du prince-archevêque de Salzbourg. Et bien que son œuvre recouvre l'ensemble des genres de l'époque, il fut surtout connu et estimé de son vivant en tant que musicien d'église. Le style caractéristique de la musique sacrée de Haydn rejaillit comme un modèle sur la réorientation de la musique d'église au 19^{ème} siècle, laquelle atteint son apogée dans le mouvement célicien, fer de lance de la réforme.

Michael Haydn naquit le 13 septembre 1737 à Rohrau sur la Leitha en Basse-Autriche, non loin de la frontière hongroise. Tout comme son frère aîné Joseph avant lui, Johann Michael devint en 1745 petit chanteur à la chapelle de la cathédrale Saint-Étienne de Vienne où il découvrit un large répertoire de musique sacrée.

De mars 1760 au printemps 1762, Haydn fut au service du baron Adam Patáchich von Zajezda, évêque de Grosswardein (actuellement en Roumanie) en tant que maître de chapelle. Par l'entremise du neveu du comte Schrattenbach, prince-archevêque de Salzbourg, il se rendit dans cette ville en 1763 pour y briguer un poste à la cour de l'archevêque. Le 14 août 1763, il fut nommé « musicien de la cour et premier violon ». À la disparition d'Anton Cajetan Adlgasser (1777) lui fut conféré le poste d'organiste à l'église de la Sainte-Trinité, puis, le 30 mai 1782, suite à la rupture de W. A. Mozart avec la cour de Salzbourg, Haydn fut désigné pour être son successeur en tant que premier organiste de la cour et de la cathédrale. Ce faisant, il prit également à son compte l'enseignement à la chapelle de la ville. Au cours des deux dernières décennies de sa vie, Haydn composa en premier lieu des œuvres vocales.

Sa deuxième composition restée incomplète du texte liturgique de la Messe des morts fut écrite, tout comme la *Messa Sotto il Titolo di S. Teresia* MH 796 (1801) et la *Missa Sub titulo Sti. Francisci Seraphici* MH 826 (1803) pour la maison des Habsbourg à Vienne. Sa donnesse d'ordre était l'impératrice Marie-Thérèse (1772–1807), seconde épouse de son cousin l'empereur François II. On ignore la raison concrète de la commande. Il pourrait s'agir d'une messe à la mémoire d'un membre défunt de la famille impériale ou du Requiem solennel de la Toussaint (2 novembre). Mais peut-être, l'œuvre était-elle aussi prévue pour une représentation concertante.

Haydn confia à son ami intime le P. Werigand Rettensteiner le 9 février 1805 dans une lettre à Seewalchen, que la maison impériale viennoise lui a commandé un « Requiem solennel et Libera » et ajoute : « Que Dieu m'accorde sa grâce pour cela ; car sine tuo Nomine nihil est in homine ».¹

Haydn était déjà malade depuis longtemps et « comme l'immortel Mozart », un pressentiment lui ordonna « d'écrire cette œuvre pour ses propres funérailles », ce dont il « parlait clairement et souvent devant ses amis ».² En dépit des « mûres préparations et études préalables

élaborées »³, sa santé affectée et affaiblie empêcha Haydn de composer rapidement. Il souffrit des séquelles de deux chutes graves. Au printemps 1806, ses mains commencèrent à se paralyser.

Au cours des premiers mois de l'année 1806, Haydn put encore rédiger au propre les deux premiers mouvements *Requiem* et *Kyrie*.⁴ La séquence *Dies irae* s'interrompt aux mots « unde mundus judicetur », à la page 44 de son manuscrit, sur laquelle est encore notée une mesure à toutes les portées. Haydn avait sans doute déjà préparé des études aux autres mouvements : « Il conduisit pour cela son ami au clavier, lui montra l'ébauche de la fugue dans le *Kyrie*, et lui donna un avant-goût de la manière dont il voulait travailler par ex. le *Tuba mirum spargens sonum, – Mors stupebit et natura, –* dans la séquence, et dans l'offertoire le *Facias Domine de morte transire ad vitam* (qui est déjà exprimé avec vivacité dans le [Requiem] précédant). »⁵ Les feuilles d'ébauche mentionnées du *Requiem* n'ont pas été conservées.

Le fragment du *Requiem en si bémol majeur* (MH 838) de Haydn fut donné pour la première fois lors de sa propre messe funèbre, le 13 août 1806, à l'église du couvent Saint-Pierre, le torse étant complété à partir du *Dies irae* par les mouvements du premier Requiem de Haydn de 1771, composé pour la mort de l'archevêque Sigismund comte Schrattenbach. Le *Requiem* KV 626 de W. A. Mozart fut donné lors de la Messe des morts de Haydn à l'église de l'Université de Salzbourg. Dans une comparaison directe des deux œuvres, « les connaisseurs veulent déjà juger au peu que Haydn avait achevé, et surtout à la magistrale fugue du *Kyrie*, qu'elle aurait pu disputer la palme à l'œuvre de Mozart. »⁶

La veuve de Haydn reçut en octobre 1807 de l'empereur François II la somme de 600 florins, sans doute aussi en mémoire de la donnesse d'ordre entretemps défunte Marie-Thérèse, pour l'envoi de la copie au propre inachevée de la partition du *Requiem*. Une partition de travail de Haydn resta à Salzbourg et est mentionnée au couvent Saint-Pierre dans deux répertoires de manuscrits de J. Michael Haydn, rédigés dans les années 1860 et 1900. Malheureusement, cet exemplaire, auquel se réfèrent les anciennes copies salzbourgeoises de l'œuvre, a été perdu dans la première moitié du 20^{ème} siècle.

¹ Joseph Otter, Georg Schinn et le P. Werigand Rettensteiner, *Biographische Skizze von Michael Haydn. Von des verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen, und zum Besten seiner Wittve herausgegeben*, Salzbourg 1808, p. 36. Réimpression Stuttgart, 2006.

² *Biographische Skizze*, p. 38.

³ Ibid.

⁴ Une édition en fac-similé de la partition autographe du *Requiem en si bémol majeur* de Haydn pour le 200^{ème} anniversaire de la mort du compositeur a été présentée et commentée dans la série *Denkmäler der Musik in Salzburg*, éditions en fac-similé, Vol. 12, par Manfred Hermann Schmid.

⁵ *Biographische Skizze*, p. 42 et 43.

⁶ *Biographische Skizze*, p. 43.

La première édition imprimée de l'« opus ultimum » de Haydn parut vers l'an 1811 chez Kühnel à Leipzig. La publication s'adressait en premier lieu à une clientèle amatrice d'art. Pour une utilisation dans la liturgie catholique, on suggère de compléter les parties manquantes avec son *Requiem* antérieur : « L'œuvre peut ainsi être donnée dans des églises catholiques ; mais pour d'autres occasions, on peut, ou bien conclure sur le Kyrie ou bien reprendre le premier mouvement après le Dies irae, voire même y apposer une traduction allemande du Requiem de Mozart ». ⁷ Le torse du *Requiem* de Haydn est discuté en détail dans la revue *Allgemeine musikalischen Zeitung* de mars 1812. L'article non signé, mais dont on suppose que l'auteur en est le poète E. T. A. Hoffmann, ⁸ établit la comparaison avec le *Requiem* de Mozart.

L'esthétique contemporaine explique la raison pour laquelle Haydn choisit la tonalité fondamentale de si bémol majeur pour son second *Requiem*. Selon Christian Friedrich Daniel Schubart (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst / Idées sur une esthétique de l'art de la composition*), la tonalité de si bémol majeur exprime « la bonne conscience, l'espoir, l'aspiration à un monde meilleur ». La tonalité de mi bémol majeur, plusieurs fois utilisée par Kronecker dans les mouvements complémentaires, est caractérisée par Schubart de « tonalité de l'amour, de la méditation, du dialogue intime avec Dieu ». ⁹ Les indications de tempo toujours lentes, d'Adagio à Andante, symbolisent le deuil dans la théorie des affects baroque.

Si Mozart réagit dans son *Requiem* au « Requiem Schrattenbach » de Haydn, la composition du *Requiem* de vastes dimensions de Haydn de l'an 1806 est influencée quant à elle par le *Requiem* de Mozart (cf. la séparation de *Introitus* et *Kyrie* et la double fugue dans le *Kyrie*). Les trois œuvres ont en commun la tradition du ton psalmodique dans la composition du vers de l'Introït *Te decet hymnus*. Le « tonus peregrinus », qui était chanté à l'office des morts dans le psaume *In exitu Israel*, se retrouve dans les trois Requiem sous une forme chaque fois légèrement modifiée. ¹⁰ Plus loin, Haydn reprend le *Requiem* du père bénédictin de Kremsmünster Georg Pasterwiz (1730–1803), écrit vers 1793 à Vienne. Haydn l'avait copié de ses propres mains dans un but d'étude en laissant de côté l'*Introitus*, raison pour laquelle l'œuvre fut par erreur considérée comme celle de Haydn jusqu'à récemment. ¹¹ Dans le *Requiem en si bémol majeur*, Haydn suit le modèle du *Requiem* de Pasterwiz dans la structure de la double fugue du *Kyrie*. Les deux sujets sont chacun tout d'abord développés dans les acclamations *Kyrie eleison* et *Christe eleison*, et sont combinés dans la troisième acclamation. Pour l'orchestre, Haydn choisit, conformément à la commande impériale, en dehors des cordes, une distribution d'instruments à vent extrêmement riche, la plus volumineuse dans sa création de musique spirituelle.

La crainte de Sigismund Neukomm selon laquelle « il avait commencé un Requiem que personne après lui ne voudra achever » devait être démentie. ¹² Le P. Gunther Kronecker, qui était chef de chœur du couvent de bénédictins de Kremsmünster en Haute-Autriche, acheva en 1839 le seul complément connu du fragment de *Requiem* de Haydn. Des représentations en sont attestées au couvent de Kremsmünster jusqu'en l'an 1879.

Kronecker naquit à Fischlhamm, une paroisse du couvent de Kremsmünster près de Lambach, où il fut baptisé le 27 janvier 1803 du nom de Paul. Le professeur de l'école locale lui

prodigua des cours de chant et de piano, tandis que le prêtre le préparait à l'école de latin. En 1817, Kronecker alla au lycée de Kremsmünster et y fut enfant de chœur. L'organiste du couvent Wenzel Wawra lui enseigna la basse chiffrée et la composition. En 1825, il se rendit à Vienne pour y étudier le droit, consacrant « chaque minute libre » à sa formation musicale. Au bout d'un an à peine, il revint à Kremsmünster pour entrer dans la communauté monastique des bénédictins. C'est sous le nom de Frère Gunther qu'il commença son noviciat le 28 septembre 1826, pour prononcer ses vœux définitifs le 21 septembre 1830. Il fut ordonné prêtre à la fin de ses études théologiques à Linz, le 3 juillet 1831, et le 7 août, il célébra sa première messe à l'église du couvent de Kremsmünster. Jusqu'en 1835, Kronecker œuvra en qualité de prêtre dans la paroisse d'Eberhartzell et, à partir d'octobre de la même année, à Talheim près de Wels, avant que l'Abbé Thomas Mitterdorfer ne le rappelle au couvent en août 1841, le chargeant de reprendre les fonctions de trésorier et de chef de chœur. L'Association musicale de Linz le nomma membre d'honneur en 1842, et l'Association musicale de la cathédrale de Salzbourg en fit autant 3 ans plus tard. Le P. Gunther décéda le 14 août 1847, victime d'un cancer de l'estomac. On donna pour son enterrement, le 16 août, le *Requiem* de Haydn dans la version qu'il avait lui-même complétée.

L'œuvre majeure de Kronecker sont les dites « Vêpres de Gunther », les *Vesperae defunctorum*, qui sont données encore aujourd'hui chaque année au couvent de Kremsmünster pour la fête des donateurs, à la veille du 11 décembre. Cette composition des psaumes des vêpres des morts pour soli, chœur et orchestre fut écrite en mai et juin de l'an 1834. Anton Bruckner qualifiait de « composition géniale » un *Libera* à huit voix de Kronecker. ¹³ Sont conservées en

⁷ Postface à la dernière page de la première impression de Kühnel. Un fac-similé de la première impression est contenu dans : *Denkmäler der Musik in Salzburg*, éditions en fac-similé, Vol. 12. Dans la première impression du *Requiem* de Mozart, paru en 1801 aux éditions concurrentes Breitkopf und Härtel de Leipzig, une traduction allemande fut ajoutée au texte latin et il était renvoyé en annexe à encore deux autres versions (« Parodie des Requiem von Herrn Kapellmeister Hiller in Leipzig » et « Das Requiem nach dem Lateinischen zu W. A. Mozarts Musik von Herrn Professor C. A. Clodius in Leipzig »).

⁸ Dans l'édition E. T. A. Hoffmann. *Schriften zur Musik* (Munich 1967, 2/1977), Friedrich Schnapp met la paternité de Hoffmann en doute (Annexe p. 402).

⁹ Christian Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 2^{ème} postimpression à l'édition de Vienne 1806, Hildesheim, 1990, p. 377.

¹⁰ Haydn utilise plusieurs fois le « tonus peregrinus », entre autres dans le *Applausus Sanctificatio Jubilaei* (MH 323) et le chœur *Cantate Domino* (MH 142) du drame scolastique *Pietas christiana* (1770). Mozart reprend ce chœur notes pour notes dans son oratorio *Betulia liberata* (1771).

¹¹ Petrus Eder OSB, « Johann Michael Haydns angebliches mittleres Requiem MH 599 », dans : *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 83^{ème} cycle, 1999, pages 91–99. Charles H. Sherman indique le *Requiem en ut mineur* du P. Georg Pasterwiz dans le répertoire d'œuvres de Michael Haydn sous le numéro « MH 599 ».

¹² Lettre du 14 janvier 1809 à Ambrosius Kühnel, cité d'après : Rudolph Angermüller, *Sigismund Neukomm, Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, Munich et Salzbourg, 1977 (*Musikwissenschaftliche Schriften* Bd. 4), p. 24 sq.

¹³ Altman Keller, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel et Bâle, 1956, p. 648.

outre plusieurs messes de grande distribution (e. a. une *Missa solemnis* pour sa première messe et la *Missa de sancto Gregorio* pour l'évêque de Linz Gregor Thomas Ziegler à l'occasion de son jubilé d'or de prêtrise en 1843), le *Chant de messe pour quatre voix d'hommes* (1830), les offertoires pour les premier, deuxième et troisième dimanches de l'avent, un *Te Deum* (1835), un *Libera* en fa mineur (1836), deux graduels (*Ecce nunc*, 1831, et *Graduel pour la fête de l'Ascension du Christ*, 1843), les motets *Christus factus est* et *Miserere* (1845), ainsi que des chants et chœurs pour différentes célébrations monastiques. Parmi les mérites de Kronecker, la réorganisation et le catalogage de l'important fonds musical du couvent et la collection de portraits contemporains, avec plus de 200 portraits de personnalités connues.

Si, lors de l'achèvement du fragment de *Requiem* de Mozart, Franz Xaver Süssmayr avait pu avoir recours aux idées et ébauches conceptionnelles de son maître, Kronecker « poursuit l'œuvre dans l'esprit et le style de Haydn, desquels Gunther était très proche ». ¹⁴ Kronecker se réfère clairement dans l'agencement formel, dans le caractère de la composition et dans la recherche des thèmes au « Requiem Schratzenbach » de Haydn (jusqu'à la reprise de citations thématiques dans le *Recordare* et le *Domine Jesu*), mais surtout au *Requiem* de Mozart. Ceci se révèle surtout dans l'agencement strophique de la séquence chez Kronecker. Bien que Haydn eût manifestement prévu une autre répartition des mouvements, comme on le voit au début d'un nouveau segment du *Liber scriptus*, Kronecker reprend la structure connue de Mozart, et plus loin les caractères des mouvements, les indications de tempo et les types de mesure (il raccourcit seulement la mesure à 12/8 en une mesure à 6/8 dans le *Lacrimosa*). Au début de la *Communio*, Kronecker, inspiré par Süssmayr, reprend l'*Introitus* (à partir de la mesure 31). En reprenant la fugue du Kyrie pour le *Cum sanctis tuis* à la fin du *Requiem*, Kronecker parvient à une forme homogène, comme Süssmayr dans son achèvement du *Requiem* de Mozart. Dans le travail harmonique, Kronecker se révèle être un compositeur de l'époque musicale Biedermeier, fortement influencé par Franz Schubert, avec qui il était en contact pendant ses études à Vienne. Le travail mélodique de Kronecker va d'un caractère lyrique à populaire.

Editeur et maison d'édition présentent l'édition initiale de l'achèvement du *Requiem en si bémol majeur* resté inachevé de Haydn, pour le 200^{ème} anniversaire de la mort du compositeur, qui a été fêté le 10 août 2006, et remercient le P. Mag. Wolfgang Pötsch OSB, chef de chœur du couvent de Kremsmünster, pour leur avoir permis de consulter les sources et pour l'aimable autorisation d'édition.

Salzbourg, le 10 août 2006
Traduction : Sylvie Coquillat

Armin Kircher

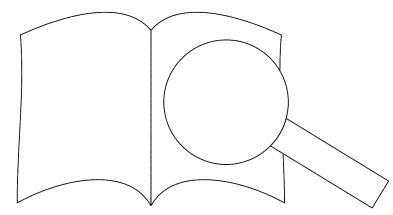
¹⁴ Keller, à l'endroit indiqué, p. 651.

Alla marcia *Dies irae*

Dies irae, dies illa, vid cum fribil la cum fribil:

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

Johann Michael Haydn, *Requiem in B* MH 838 (Fragment)
Beginn des *Dies irae* in Haydns autographe Partiturreinschrift, Seite 35
Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung, Signatur: Mus. Hs. 34232



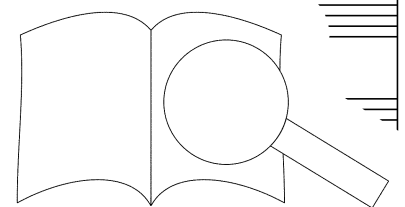
em, re - qui-em ae - ter - nam, ae - ter - nam, ae -
 qui - em, re - qui-em ae - - ter - nam, ae -
 Re - qui - em, re - qui-em ae - ter - nan
 Re - qui - em, re - qui-em ae - ter -

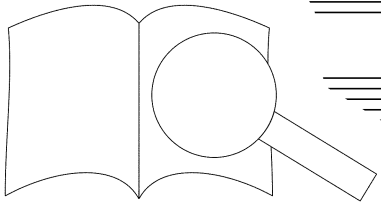
p unis. 6 6 7 6 6 4 5 9 [8] 6 5 1 1 1

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

PROBE
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PARTITUR
 Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



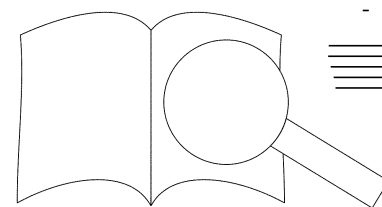


PROBE PARTITUR
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
 Ausgabequalität gegenüber

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

PROBE

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



[- b7] #2 7 8 3 - b7 b4 3 f h6 b5 - 6 - 6 4 3

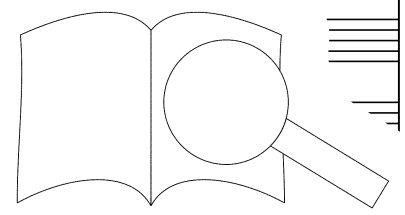
Musical score for the first system, including piano and bass staves with notes and dynamics like 'p' and 'cresc.'

Musical score for the second system, including piano and bass staves with notes and dynamics like 'p', 'cresc.', and 'f'

Musical score for the third system, including vocal staves with lyrics 'is.' and 'Te'

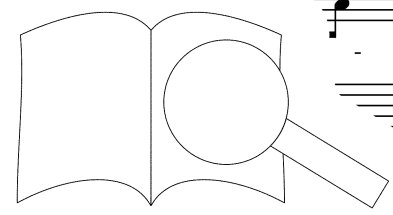
Musical score for the fourth system, including piano and bass staves with notes and dynamics like 'f' and 'cresc.'

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



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

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



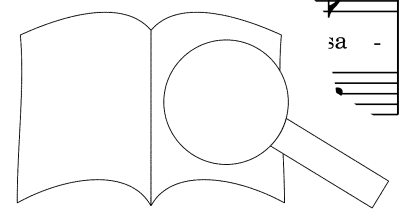
et _____ tur vo - - tum in Je - ru - sa - lem:

on, _____ u, ti - bi red - de - tur vo - - - tum in Je - ru - sa -

et ti - bi, ti - bi red - de - tur vo - tum in _____ sa -

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

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



PROBENPARTITUR

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

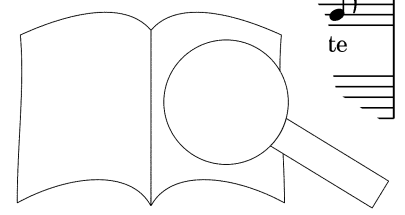
...ra-ti-o-nem me-am, ex-au-di-o-ra-ti-o-nem me-am, ad
 lem: ex-au-di-o-ra-ti-o-nem me-am,
 ex-au-di-o-ra-ti-o-nem me-am,
 ex-au-di-o-ra-ti-o-nem me-am,
 ex-au-di-o-ra-ti-o-nem me-am

PROBE
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PROBE PARTITUR
 Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

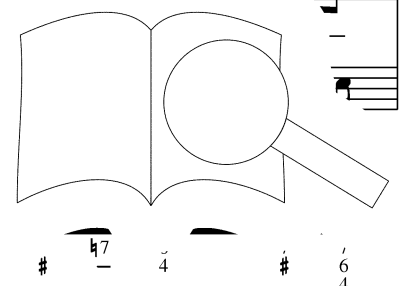
te, a - mnis ca - ro ve - ni - et, ad te
ad te te

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



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

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



p

ff

p

f

ca - ro ve - ni - et,

ve -

ad

te,

ad

te.

Re - qui - em ae -

Re - qui - em ae -

te.

ad

te.

te.

ad

te.

te.

Re - qui - em ae -

ad

te,

ad

te.

p

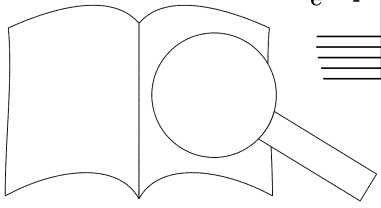
f

p unis.

7 6 # 6 # 7 6 4 # 4

0 #6 6 #9 3

b4



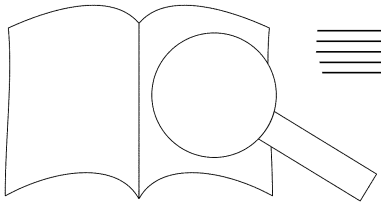
PROBEPARTITUR

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

ter - nam, ae - ter
 ter - nam,
 er - nam
 - - - nam

na e - is Do - mi-ne: et lux per -
 do - na e - is Do - mi-ne:
 do - na e - is Do - mi-ne:
 do - na e - is Do - mi-ne:

1 1 1 - 7 6 4 2 4/5 6/5 4/5 6 6

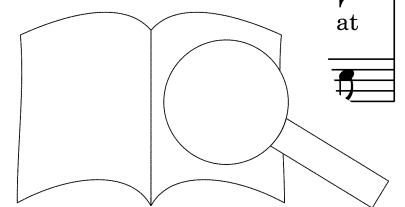


pe - tu-a lu - ce-at
 et lux - is, lux per - pe - tu-a, lux per - pe - tu-a lu - ce - at
 per pe - tu-a, lu - ce-at e - is, lux per - pe - tu-a at
 et lux per - pe - tu-a, lux per - pe - tu-a

Vc

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2. Kyrie

Kyrie

Vivace molto

Clarini in B

Timpani in B-F

Corni in B basso

Oboi

Fagotti

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

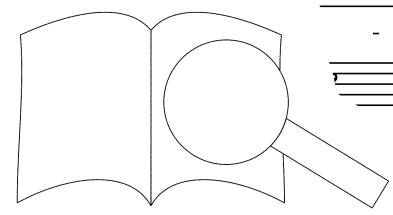
Alto
Trombone alto

Tenore
Trombone tenore

P

C
ca

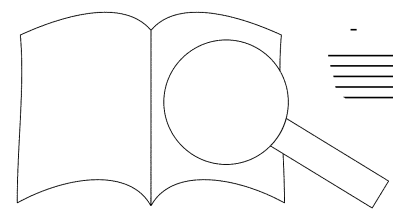
1 1 1 1 1 1 1 1 1



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

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

f



First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a 'a2' marking above a measure.

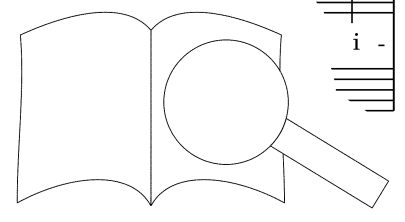
Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Third system of musical notation, including the vocal line with lyrics and piano accompaniment.

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

6 +Cb 6 6 2 6 7 6 6 2 6 -Cb 6 2 5 6 2 7

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



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

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

lei - - - son, €

son,

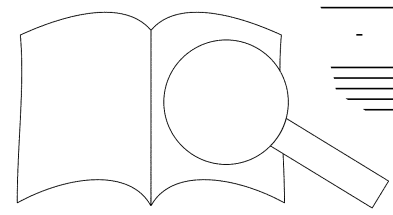
Vcl -Cb

6 7 6 # 6 5 # 7

3 - 4 3 # 4 5 #

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

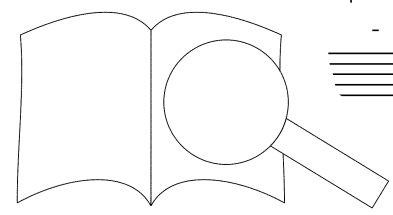
Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes chords and arpeggiated figures.

Musical score for the second system, continuing the vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the third system, including the vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the fourth system, including the vocal line and piano accompaniment.

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



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

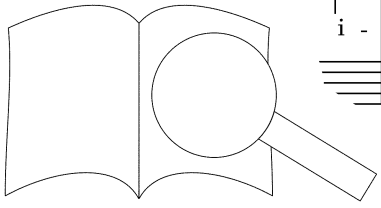
e, Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-

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

1
 - i - son, e - - - - le -
 i -

PROBE
 Ausgabegualität gegenüber Original evtl. gemindert

PROBEPARTITUR
 Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

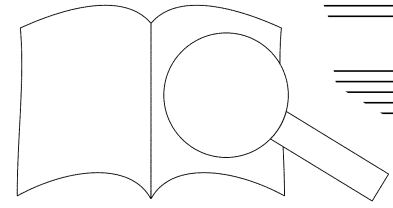


42 - 6/5 6 +Cb 46 b 6/5 5 - 6/5 6 6 6/5 5 - 6/5 6 5

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

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

e - lei-son, e - lei-son, e - le - i - son.

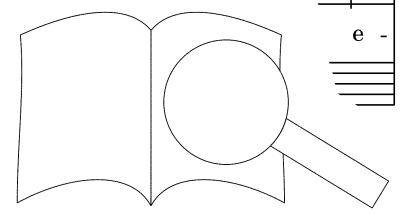


ste e - lei-son, Chri
 Chri - - lei - - son, Chri-ste e - lei - son, e - le - - i - son, e - lei-son,
 - ste e - le - - i - son, Chri-ste e - le - - i - e -
 lei-son, e - lei - - son, Chri-ste e - le -

6 -Cb 4 +Cb 6 # 5 6 # 3 3 3 3 Vc, Cb 9 6 4 5 6 2 6

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

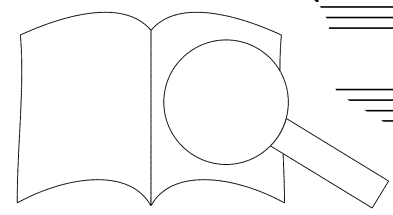
Ausgabequalität gegenüber



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

Solo
 p

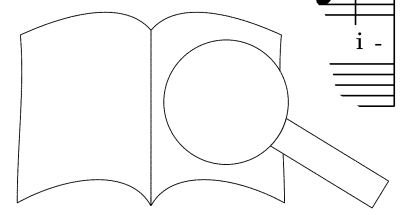
PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Chri-ste e - le - - - i - son, e - le -
 e - lei-son, e - lei-son, e - lei - son, -
 i -

Tutti

-Cb 8 5 9 6 -
 f -Vc 1 1 1 +Vc, +Cb 3 4 6 - 7 4 6

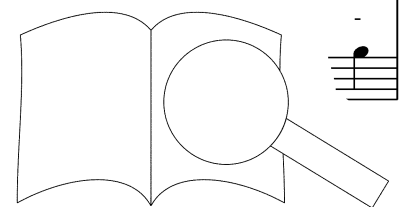


PROBEPARTITUR
 Ausgabegqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

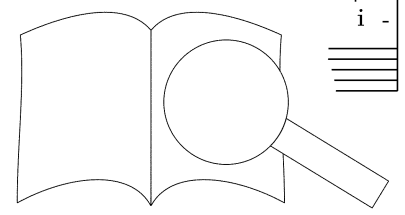
Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the third system with lyrics: Ky-ri - e e - lei - son. Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Musical notation for the fourth system with lyrics: Ky-ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PROBEPARTITUR
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical score for voice and piano. The score consists of a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "son, e - lei-son, e - lei-son, Ky - ri - e e - lei - - son, e - lei - - son, e - - le - i - - son, e - le - - - i - son, e - le - - - Ky - - - ri - e, Chri-ste e - le - Ky - ri - e e - lei - - son, e - lei - - son, e - - le - i". The piano part includes a large watermark "PROBEPARTITUR" and a magnifying glass icon.

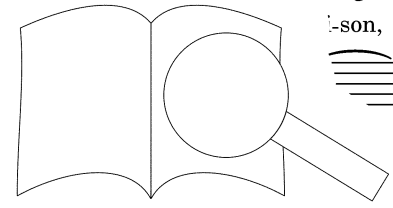
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

The musical score consists of several systems. The top system shows piano accompaniment for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces a vocal line (treble clef) with the lyrics: "i - son." The fourth system continues the vocal line with lyrics: "Ky - ri - e e - le - - i - son, e - lei-son, e - lei-son, e -". The fifth system continues the vocal line with lyrics: "e - - le - - i - son, e - lei-son, e - lei-son, e -". The sixth system continues the vocal line with lyrics: "son, e - le - - i - son. Chri-ste e - le - -". The seventh system continues the vocal line with lyrics: "son, e - lei-son, e - lei-son, e -".

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

- Vc
 - Cb +Vc
 +Cb b7

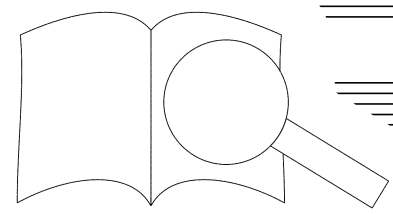


lei - - son,
 le - i - son,
 son,
 .ei - - son,
 e
 Ky - - ri - e
 Ky - - -
 e -

Carus 4
 4/2
 6
 7
 6
 4
 1
 1
 1
 1
 1
 1
 1

PROBEPARTITUR

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

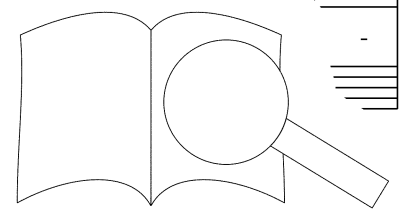


The image shows a page of a musical score. At the top left, the number '182' is printed. The score consists of several systems of staves. The top two systems are for piano accompaniment, with a forte (*f*) dynamic marking. The third system has a tempo or articulation marking 'a 2'. The fourth system is for the vocal line, starting with the lyrics 'lei-son, e - lei-son,'. The fifth system continues the lyrics 'e - lei - son, e - lei-son, e - lei-son, e - - lei - - son, e - -'. The sixth system contains more lyrics: 'e - lei - - son, e - lei - son, e - lei-son, e - - lei - - son, e - -'. The seventh system shows 'le - i - son, e - lei-son, e - lei-son, e -'. The eighth system has 'e - lei-son, e - lei-son, e - - le - -'. Below the vocal lines, there are chord symbols: 3 , $b5$, b , $b6$, 8 , 5 , 6 , 5 , \emptyset , $\#$, 6 , 6 , 6 , $b7$, $b6$, 4 .

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

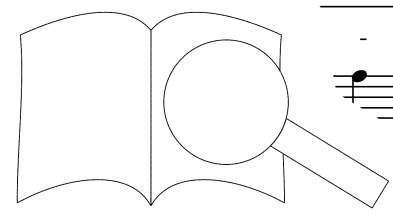
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

5 -Vc -Cb 1 +Vc +Cb 3 4 5 4 6 - 6 b6
 2 3 2



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

Original evtl. gemindert •
 Ausgabequalität gegenüber



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

p se Ky - ri - e e - le - - - - - i -

e, Ky - ri - e e - le - *p* senza Trb - - - - -

Ky - - - - ri

Vc

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

Cb 1 *p* $\text{F}_{\#6}$ b6 6 3 b 6 6 *p* +Cb
 +Cb
 tasto solo

son, e - son, Ky - ri - e e -

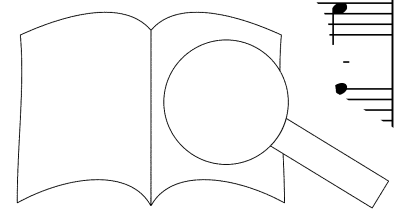
son, e - e - le - i - son, Ky - ri - e e -

son, Ky - ri - e e - lei -

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

PROBE
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PROBE PARTITUR
 Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Largo

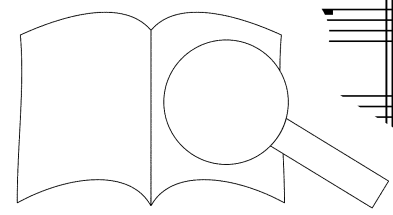
The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing chords and the left hand playing a steady eighth-note accompaniment. The bottom two staves are for the violin, with the first staff containing a melodic line and the second staff providing harmonic support.

The second system continues the musical score with four staves. The piano part maintains its accompaniment, while the violin part features more complex rhythmic patterns and melodic development.

The third system introduces vocal parts. It features three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "le - - - Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - lei - - son, Ky - ri - e e - le - Ky - ri - e e - lei -".

5 3 ————— b7 ————— H6 4 6 H6 6 5 H6 9 8 6 7

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



Sequenz

3. Dies irae

Allegro maestoso

Clarin in B

Timpani in B-F

Corni in B basso

Oboi

Fagotti

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto
Trombone alto

Tenore
Tromboi

C
ed

42

di - es il - la, sol - vet sae - clum in fa -
rae, di - es il - la, sol - in fa -
es i - rae, di - es il - la, a -
Di - es i - rae, di - es il - la,

4

vil - la: te - ste Da - vid
 vil - la: te - s
 - la, cum Si - byl - la.
 - n Si - byl - la, cum Si - byl - la.

la. - la. - la. - la. - la.

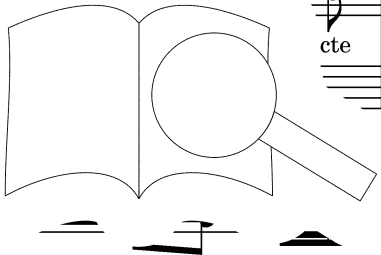
Quan - tus tre - mor est fu -
 Quan - tus tre - mor est fu -
 Quan -
 Quan -

6 6 6 6 9 5 6 7

4 4 5 4 3 - - -

PROBEPARTITUR

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

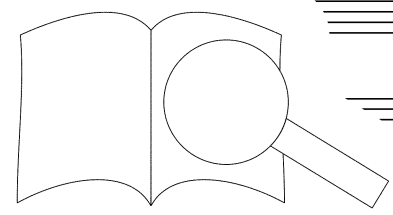


dis - cus - su - rus
 dis - cus - su - rus!
 dis - cus - su - rus!
 dis - cus - su - rus!
 dis - cus - su - rus!

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

8 7 5 6 3 6 6 # 7 6 5 6 5

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



PROBE PARTITUR

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

Ausgabequalität gegenüber

Solo Trb I, II

Solo Trb

gens so - num per se - pul - cra re - gi - o - num,

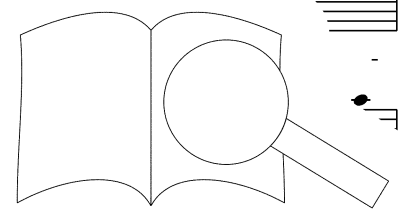
am per se - pul - cra re - gi - o - num,

7 7 b7

co - get, co - get o - rum, an - te thro - num.
 co - get a - num, an - te thro - - - num.
 Mors stu - pe - bit
 Mors stu - pe - bit

Tutti con Trb
f Tutti

PROBE PARTITUR
 Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical score for strings and piano. The strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) play a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The piano part features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes.

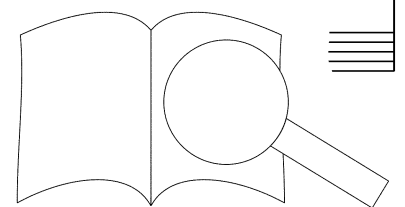
Tutti
con Trb

Mors

et

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

pe - bit, stu - pe - bit, stu - pe - bit et na - tu - - - ra, cum re - sur - get cre - a -
 ra, stu - pe - bit et na - tu - - - ra, cum re - sur - get cre - a -
 senza Trb



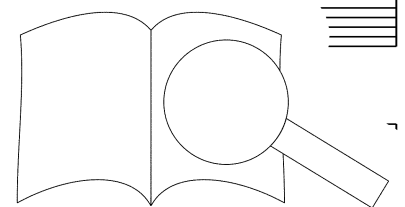
Two systems of piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with rests. The second system contains the first system of piano accompaniment with musical notation.

Second system of piano accompaniment with musical notation in treble and bass clefs.

Third system of piano accompaniment with musical notation in treble and bass clefs.

Vocal lines for two voices (Soprano and Alto/Tenor) with lyrics. The lyrics are: tu - - - ra, ci - - - spon-su - ra, ju - di - can - ti re - spon - su - ra, tu - - - r re - spon-su - ra, ju - di - can - ti re - spon - su - ra, ra, ju - di - can - ti re - spon - su - ra, ju - di - - - ra, - - - ra, ju - di - can - ti re - spon - su - ra, ju -

Final system of piano accompaniment with musical notation in treble and bass clefs.



PROBEPARTITUR

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

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

PROBEPARTITUR

stü - pe - bit, stü - pe - bit.
 stü - pe - bit, stü - pe - bit.
 bit, stü - pe - bit, stü - pe - bit, stü - pe - bit, stü - pe - bit, stü - pe - bit.
 na - tu - ra, stü - pe - bit, stü - pe - bit.

Ausgabequalität gegenüber

4. Liber scriptus

Andante

Corni in B
basso

Oboi

Fagotti

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

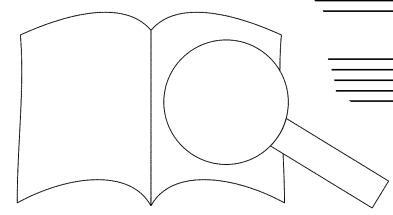
Alto solo

Tenore solo

Musical score for instruments and solo voices. The score includes staves for Corni in B basso, Oboi, Fagotti, Violino I, Violino II, Viola, Soprano solo, Alto solo, and Tenore solo. The tempo is marked 'Andante'. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamics such as *fz* and *tacet*.

Piano accompaniment staff with a treble clef and a key signature of two flats. The music consists of a sequence of notes and rests, with some accidentals. Below the staff, there are fingering numbers: 7, 6, 5, 4, 6, 6, 6, 6, 7, #, 7, #, 7.

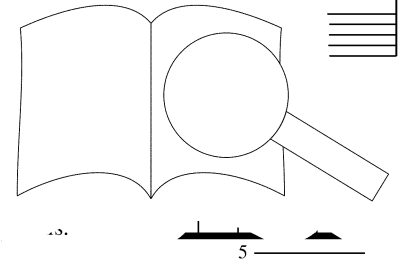
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



am con-ti - ne - tur, un-de mun-dus, un-de mun-dus ju - di - ce

am con-ti - ne - tur, un-de mun-dus, un-de mun-dus ju - di - ce

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



Hier beginnt die Ergänzung
P. Gunther Kroneckers

22

Solo

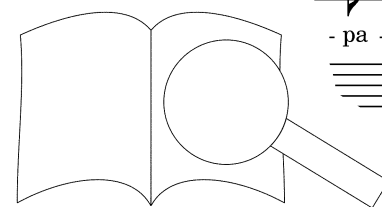
cum se de bit, quid - - - q - pa -

9 8 4 10 9 8 6 6

3 5 b5 b

54

Carus 54.838



First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a prominent bass line with eighth notes and chords.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. Dynamics markings like *p* and *f* are present.

Third system of musical notation, including the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "bit, nil in - ul - tum re - ma - ne - bit." and "Quid sum".

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment. It includes a diagram of a hand position on the keyboard, showing the placement of fingers on keys.

6 6 b10 6 4 6 6 10 5 b7 8 10 9 8

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

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *p* (piano).

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

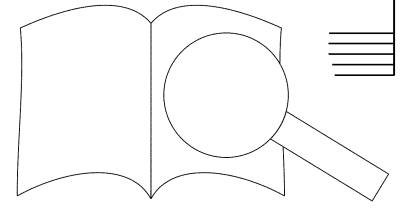
Third system of musical notation, including the vocal line with lyrics and piano accompaniment.

mi - ser

o - num ro - ga - tu - rus? Cum vix ju - stus sit se -

Fourth system of musical notation, including the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *p* (piano).

b 6 4 5 4 6 5



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

The musical score consists of several systems. The top system shows the vocal line with lyrics 'cu - rus,' and '- rus.' The piano accompaniment includes a bass line with a trill and a treble line with a trill. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The bottom system shows the piano accompaniment with a treble clef and a 'Vc' label. The score includes a large watermark 'PROBEPARTITUR' and a smaller watermark 'Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag'.

5. Rex tremendae

Andante

Clarini in B

Timpani in B-F

Corni in Es

Oboi

Fagotti

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto
Trombone alto

Tenore
Trombone +

P

e.

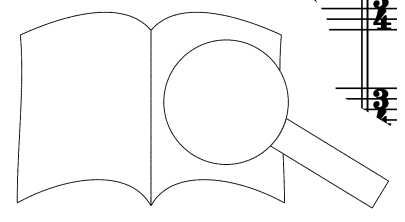
The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Clarini in B, Timpani in B-F, Corni in Es, Oboi, Fagotti, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto Trombone alto, Tenore Trombone +, P, and e. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore) have lyrics in German: "ma - je - - sta - tis, qui sal - van - dos sal - vas gra - - dae ma - je - - sta - tis, qui sal - van - dos sal - vas gra - - men - dae ma - je - - sta - tis, qui sal - van - dos sal - vas gra - -". The score features various musical notations such as dynamics (f, sf, q), articulation (accents), and performance instructions like "Rex con Trb" and "senza Trb". The bottom of the page shows figured bass notation for the basso continuo.

11

sal - va me,
sal - va me.
pi - e - ta - tis, sal - va me.
.ae, fons pi - e - ta - - - tis.

60

3 6 b5 3 8 6 6 5 3 6 6 5 3 6 3



6. Recordare

Andante

Corni in Es
basso

Oboi

Fagotti

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

P

e

SSO

tasto solo +Vc
-Vc
-Cb

+Cb

con accomp.

7 6
3

6

7

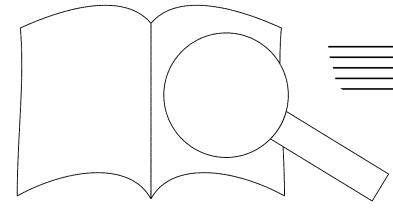
♯

3

4+

b

6



8

Solo

1. *cau - sa tu - ae vi - ae, ne me per - das il - la di - e, ne me*

62

p *tasto solo*

- Vc +Vc - Vc +Vc +Cb

7 6 3 3

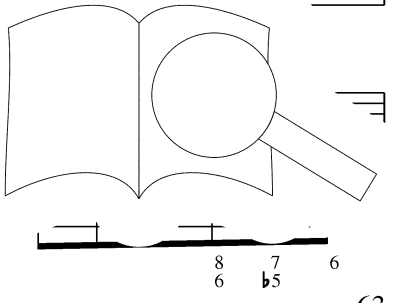
$\flat 5$ $\flat 7$ 6 6 5

3 3 3 3

p

per - das il - la - cu - me se - di - sti las - sus, red - e - mi - sti cru - cem

9 8 7 6 5 8 7 6 9 8 7 6 8 4 3 4 3



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

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes a large watermark: "PROBE PARTITUR Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

Musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "pas - sus: tan - tus tan - tus la - - bor non sit cas - sus; tan - tus tan - tus". Performance markings include "f Tutti" and "f Tutti con Trb".

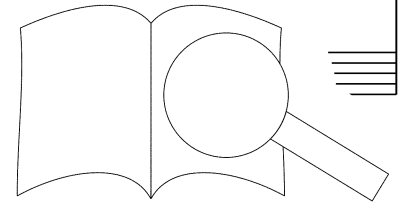
Musical score for the third system, primarily piano accompaniment. It includes a diagram of an open book with a magnifying glass over it. The lyrics "tan - tus" are visible. Performance markings include "f" and "or".

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

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

6 6 5 8 9 7 6 5 5 7 5 6 6 5
4 3 6 7 5 4 3 4 5 4 4 5

tasto solo
-Vc +Vc
-Cb



-Vc +Vc
-Cb +Cb

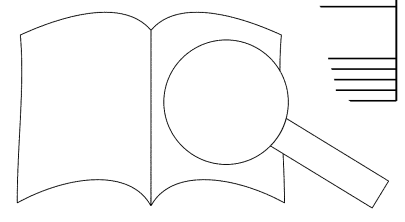
PROBE PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PROBE PARTITUR
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

p *tasto solo*
- Vc +Vc
- Cb



- Vc +Vc
+Cb

Musical score for piano and voice, measures 42-50. The piano part features a complex texture with six staves. The vocal line is on a single staff with lyrics. Dynamics include *p* and *f*.

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

Empty musical staves for piano accompaniment, measures 51-55.

Musical score for piano, measures 56-60. Includes a diagram of an open book with a magnifying glass over it.

7 8 $\flat 5$ 3 $\flat 7$ 6 6 5 6 9 8 6 5 7 6 4 5 *p* 6 9 8 6 6 6

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

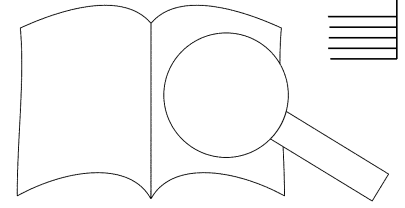
re - us: cul - pa - us: sup - pli - can - ti par - ce, par - ce De - - us.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

b ————— b⁵ ————— b⁶ ————— b⁷ ————— k ————— k⁴ ————— 8 ————— b — 3 — 8 — 10 — b⁵ — 6 — 7 — 9 ————— b⁸ ————— k ————— 6 5

b ————— b₄ ————— 6 6 k₆ ————— 6 8 ————— 3 ————— 7 ————— b ————— k —————



PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

60

First system of the musical score, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking *p* and a fingering instruction *a 2*.

Second system of the musical score, primarily consisting of piano accompaniment for the right and left hands, with dynamic markings *p*.

Qui Ma - ri - : Je - nem ex - au - di - sti, mi - hi quo - que, mi - hi quo - que - spem de -

Third system of the musical score, consisting of empty staves for the vocal line and piano accompaniment.

Fourth system of the musical score, including piano accompaniment and a diagram of an open book with a magnifying glass over it. Below the piano part is a sequence of numbers: 3 4 6 5 6 6 4 5 6 3 3 4 6 5 6 6 4 5 4 -Cb 5 6 4 2 6 6 6 6 7 3 6.

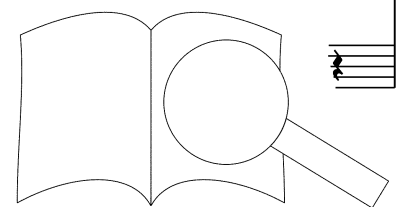
PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for measures 67-70. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a complex texture with many sixteenth notes and slurs. The vocal line has lyrics: "di - sti, mi - hi quo - - que spem de - di - sti, mi -".

Musical score for measures 70-73. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a complex texture with many sixteenth notes and slurs. The vocal line has lyrics: "mi - hi quo - - que spem de - di - sti, mi -".

Musical score for measures 73-76. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a complex texture with many sixteenth notes and slurs. The vocal line has lyrics: "mi - hi quo - - que spem".

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



hi quo-que, mi - - -

hi quo-que, r

m:

spem de - di - sti.

hi quo-que spem de - di - sti.

Solo

Pre

So'

Pre

n sunt

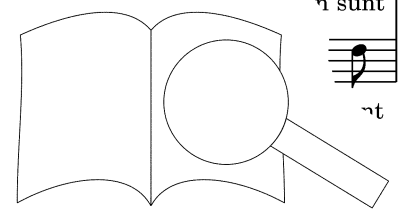
nt

4 5 7 7 5 9 8 6 5

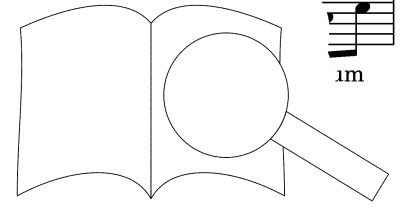
7 6 4 3

tasto solo

6 7 8 9 6 5



p Tutti
In - ter_ o - ves,
p Tutti senza Trb
In - ter_ o - ves,
p Tutti senza Trb
lo - cum
am



5 6 9 8 6 9 8
b7 6 b5 b4 3

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

-Cb

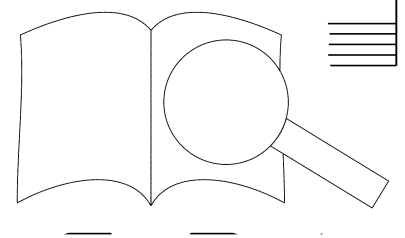
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

First system of the musical score, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *f*.

Second system of the musical score, continuing the vocal and piano parts.

Third system of the musical score, including lyrics for the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are:
 in - ter o - ves, l. me se - que - stra, et ab hae - dis me se - que - stra, sta -
 in - ter ab hae-dis me se - que - stra, ab hae-dis me se - que - stra, sta -
 prae a, ab hae-dis me se - que - stra, ab hae-dis
 cum prae - sta, ab hae-dis me se - que - stra, ab hae.

Fourth system of the musical score, featuring piano accompaniment and figured bass. The figured bass includes:
 3 4 6 6 5 5 4 6 6 5 3
 -Cb 2 4 4 3 3 3 2 4 4 3 3
 +Cb
 [Org]
 f
 b5 6 5 6 5



Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the third system, including vocal line with lyrics and piano accompaniment.

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

Musical score for the fourth system, including piano accompaniment and fingering.

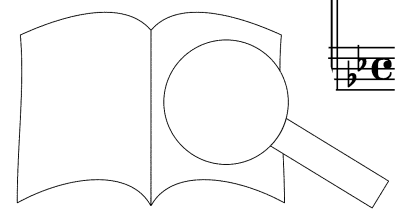
b7 3 6 5 3 6 3 6 6 5
 5 4 3

-Cb
 tasto solo

6 6 5
 4 3

PROBE
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PROBE PARTITUR
 Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



7. Confutatis

Allegro

Clarini in B

Timpani in B-F

Corni in B
basso

Oboi

Fagotti

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto
Trombone alto

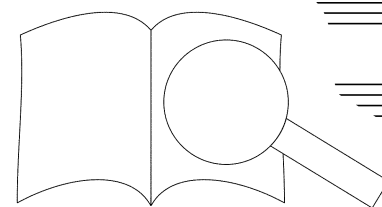
Tenore
Trombone

ec.

Carus

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves are for woodwinds: Clarini in B, Timpani in B-F, Corni in B basso, Oboi, and Fagotti. The middle section contains the string ensemble: Violino I, Violino II, and Viola. The bottom section features vocal parts: Soprano, Alto Trombone alto, and Tenore Trombone. The vocal parts include lyrics in German: "Original evtl. gemindert" and "Evaluation Copy - Quality may be reduced". The lyrics in Italian are: "Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis,". The score includes dynamic markings such as *f* and *f* Tutti con Trb. The tempo is marked Allegro. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). There are performance instructions like "Ausgabequalität gegenüber" and "Carus-Verlag".

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber



ta - tis ma - le - di - ctis,
 di - ctis, con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis,
 le - di - ctis, con - fu - ta - tis ma - le - di
 .is con - fu - ta - tis, con - fu - ta - tis ma - le - di

6 4 3 6 5 3 6 4 5 #

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

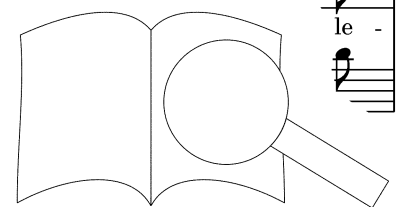
9

senza Trb
 flam-mis a - - cri - bus ad -
 flam-mis a - - cri - bus ad - di - ctis, con Trb con - fu -
 cri - bus ad - di - - ctis, flam
 ad - di - - ctis, flam - - - mis a

Musical score for piano accompaniment, including vocal lines and piano accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with various textures and dynamics.

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

6 # 6 4 # 6



PROBE
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PROBEPARTITUR
 Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

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

senza Trb p vo - ca me,

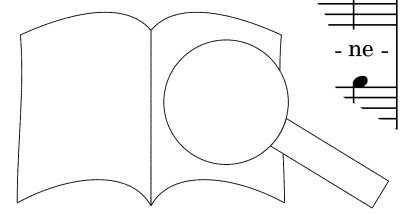
senza Trb p vo - ca me,

pizz. p pizz. vo - ca me,

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

tasto solo

pizz. p



pp

p

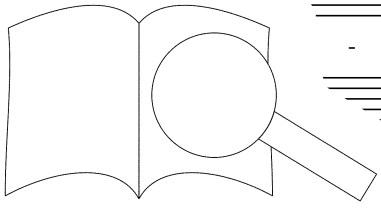
di - ctis, cum be - ca me, vo - ca me cum be - ne - di -

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

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

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

arco

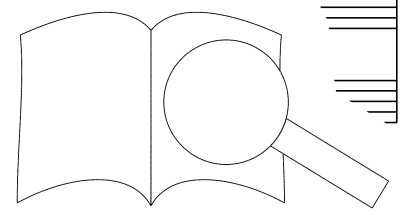


ctis.

ctis.

O - - ro sup - plex

O - - - - ro



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

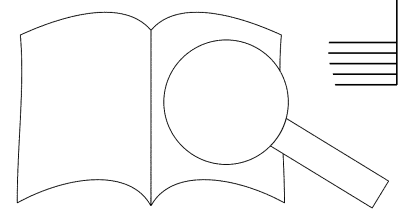
et ac - ci
 sup-plex et
 si

cor con - tri - tum,
 cor con - tri - tum,
 cor con - tri - tum,
 cor con - tri - tum

tri - tum, cor con - tri - tum
 con - tri - tum, cor con - tri - tum
 cor con - tri - tum, cor con - tri - tum
 cor con - tri - tum, cor con - tri - tum

Vc

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



qua - - si - - si ci - - nis: ge - - re cu - ram

qua - - si ci - - nis: ge - re cu - ram

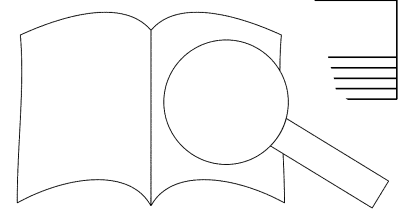
qua - - si ci - - nis: ge

qua - si, qua - si ci - nis: ge

5 6 6 5 b6 5 b7 3

PROBENPARTITUR

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



PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

