

Wolfgang Amadeus
MOZART

Requiem

KV 626

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

Nr. 1–10: ergänzt und herausgegeben von / completed and edited by
Howard Arman

Nr. 11–14: Franz Xaver Süßmayr, herausgegeben von / edited by
Howard Arman

Stuttgarter Mozart-Ausgaben

Partitur / Full score



Carus 51.652

Inhalt / Contents

Vorwort	III
Foreword	XI
Introitus	
1. Requiem aeternam (Solo S, Coro SATB)	1
Kyrie	
2. Kyrie eleison (Coro)	14
Sequenz	
3. Dies irae (Coro)	29
4. Tuba mirum (Soli SATB)	46
5. Rex tremendae (Coro)	52
6. Recordare (Soli SATB)	59
7. Confutatis (Coro)	71
8. Lacrimosa (Coro)	83
Offertorium	
9. Domine Jesu (Soli SATB, Coro)	98
10. Hostias (Coro)	119
Sanctus	
11. Sanctus (Coro)	134
Benedictus	
12. Benedictus (Soli SATB)	138
Agnus Dei	
13. Agnus Dei (Coro)	154
Communio	
14. Lux aeterna (Solo S, Coro)	163
Kritischer Bericht	175

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 51.652), Klavierauszug (Carus 51.652/03), Chorpartitur (Carus 51.652/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 51.652/19).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/5165200

The following performance material is available:
Full score (Carus 51.652), vocal score (Carus 51.652/03), choral score (Carus 51.652/05),
complete orchestral material (Carus 51.652/19).

↓ Digital editions for this work are listed at: www.carus-verlag.com/5165200

Vorwort

In Übereinstimmung mit früheren Editionen des *Requiem*s von Wolfgang Amadeus Mozart geht auch diese Ausgabe von der Handschrift aus, in der sowohl Mozarts fragmentarische Komposition als auch die Ergänzungen Joseph Leopold Eyblers (1765–1846) und Franz Xaver Süßmayrs (1766–1803) erhalten sind. Die vorliegende Ausgabe weicht von mehreren vorhergehenden dahingehend ab, dass sie prinzipiell zwischen Süßmayr als Orchestrator und Süßmayr als Komponist unterscheidet: Die Originalkompositionen, mit denen er die Vertonung des *Requiem*s vervollständigte, werden beibehalten, während seine Orchestrationen der von Mozart unvollendet hinterlassenen Abschnitte hier durch neue ersetzt werden.

Seit 1838 werden Mozarts Autograph des *Requiem*s und Süßmayrs Vervollständigung in der heutigen Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt. Dort werden sie als zwei Codices unter einer gemeinsamen Signatur geführt – ein greifbares Symbol für die musikalischen, persönlichen und historischen Bande zwischen diesen beiden Manifestationen von Mozarts großer Vertonung der *Missa pro defunctis*, die beim Tod des Komponisten am 5. Dezember 1791 unvollendet geblieben war. Mozarts Partitur enthält Musik für den *Introitus* und das *Kyrie*, die *Sequenz* mit Ausnahme ihrer letzten Strophe und das *Offertorium*. Von diesen Sätzen ist nur der *Introitus* vollständig vorhanden; die übrigen Teile liegen in skelettartiger Form vor, so wie es Mozarts Praxis war, wenn er in der ersten Phase der Komposition die wesentlichen Elemente eines Stücks niederschrieb. Chor- und Sologesangsstimmen notierte er vollständig, zusammen mit einer (teilweise bezifferten) Basslinie und einigen Hinweisen auf Material anderer Instrumentalstimmen. Die Orchestersysteme blieben ansonsten leer; Mozart beabsichtigte, sie bei einer späteren Überarbeitung der Partitur zu füllen.

Der Komponist hatte am *Requiem* gearbeitet, bis seine letzte Krankheit die Fertigstellung verhinderte. Nach seinem Tod suchte Constanze, seine Witwe, einen Komponisten, der die fragmentarische Partitur in kurzer Zeit vollenden konnte. Franz Xaver Süßmayr berichtet, dass dafür bei „mehreren Meistern“ angefragt worden sei.¹ Schließlich war es Mozarts Kollege, Freund und zeitweiliger Schüler, der damals 26-jährige Joseph Eybler, der sich verpflichtete, das Werk „bis auf die Mitte der künftigen Fastenzeit“ fertigzustellen.² Eybler beendete die Arbeit am *Requiem* jedoch vorzeitig. Was auch immer die Gründe dafür waren, Constanze kann nicht damit einverstanden gewesen sein, dass Eybler seine Ergänzungen direkt in Mozarts autographe Partitur schrieb und somit unterschiedliche Handschriften erkennbar wurden; sie war darauf bedacht, das fertige *Requiem* als Mozarts eigene Komposition auszugeben und das ausstehende Honorar zu erhalten. Die Stelle, an der Eybler mit sei-

ner Arbeit aufhörte, kann durchaus eine eigene Geschichte erzählen: Während er den von Mozart unvollständig gebliebenen Sätzen Instrumentalbegleitungen hinzufügte, zeugen nicht mehr als zwei einsame Takte einer Sopranlinie im *Lacrimosa* von seinem eigenen Versuch, diesen nach Takt 8 abgebrochenen Satz fortzusetzen.

Constanze musste sich nun erneut auf die Suche nach einem Komponisten machen, und als sie sich an Süßmayr wandte, nahm dieser den Auftrag an. Die Arbeit, die Eybler und dann Süßmayr übernahmen, war von zweierlei Art: Sie bestand erstens in der Instrumentierung der nicht orchestrierten Passagen des *Requiem*s und zweitens in der Schaffung neuer Kompositionen zur Vervollständigung des Werks. Zu ersterem gehörte die Komplettierung der Begleitstimmen in allen Abschnitten, für die Mozart Gesangsstimmen und Basslinie komponiert hatte: *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare*, *Confutatis*, *Lacrimosa* (Takte 1–8), *Domine Jesu* und *Hostias*. Für diese Teile musste Süßmayr eine neue Partitur anfertigen; eine Präsentationspartitur, die als Mozarts eigene Partitur durchgehen sollte, konnte nicht von verschiedenen Händen geschrieben werden (das *Kyrie* war ebenfalls bereits von unbekanntem Schreibern orchestriert worden, die möglicherweise die Musik vorbereiteten, die bei Mozarts Exequien am 10. Dezember 1791 erklingen sollte).

Dementsprechend schrieb Süßmayr das Material des *Dies irae* bis zum *Hostias* ab (entweder nach Mozarts autographe Partitur oder nach einer heute verlorenen Abschrift davon), ergänzte diese Sätze mit eigenen Instrumentationen (und, im Falle des *Lacrimosa*, mit von ihm selbst komponierter Musik) und fügte sie dem, wie oben erwähnt, posthum fertiggestellten Manuskript von Mozarts *Introitus* und *Kyrie* bei. Er ließ neue Vertonungen der Sätze *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* folgen und beschloss das *Requiem* mit einer *Communio*, einem an den neuen Singtext angepassten Rückgriff auf Musik aus *Introitus* und *Kyrie*. Er war offenbar „im Allgemeinen sehr darauf bedacht, Mozarts Handschrift zu imitieren“³, was durchaus auf Anweisung von Constanze geschehen sein könnte. Am Kopf des fertigen Manuskripts steht – ihrer Absicht entsprechend, das *Requiem* als das Werk ihres Mannes zu verkaufen – die gefälschte Unterschrift „di me W: A: Mozart mppr. [manu propria = von eigener Hand] 1792“⁴.

Constanzes Betrug war wohl bewusst geplant und wurde von ihr auch in den folgenden Jahren aufrechterhalten, was ihre Berichte über die Entstehung des *Requiem*s bedauerlich unzuverlässig und in sich widersprüchlich macht, auch wenn sie, irrtümlicherweise der Vervollständigung der Orchestrierungen Mozarts wenig

¹ Franz Xaver Süßmayr, Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel zum *Requiem* und seinen Hintergründen, 8. Februar 1800, in: Christoph Wolff, *Mozarts Requiem. Geschichte – Musik – Dokumente. Partitur des Fragments*, Kassel 1991, S. 145.

² Joseph Leopold Eybler, „Verpflichtungserklärung“, 21. Dezember 1791, in: Christoph Wolff, *Mozarts Requiem* (wie Anm. 1), S. 120f.

³ Simon Andrews, *Mozart's Requiem: From eighteenth century forgery to modern hybrid*, 1996/2022, Kapitel 5: „Requiem Aeternam“, S. 58; online verfügbar unter: <https://www.simonwandrews.com/mozarts-requiem-from-18th-century-forgery-to-modern-hybrid> (Zugriff am 5. Dezember 2023).

⁴ Zur Jahreszahl 1792 siehe die Ausführungen bei Christoph Wolff, *Mozarts Requiem* (wie Anm. 1), S. 25f.

Bedeutung beimessend, im Laufe der Zeit selbst davon überzeugt gewesen sein mag, dass das *Requiem* von ihm bis auf unwesentliche Details vollständig hinterlassen worden war. 35 Jahre nach der Fertigstellung der Partitur durch Süßmayr schrieb sie: „Daß ich's Eybler angetragen habe, es fertig zu machen, kam daher, weil [...] Mozart viel auf Eybler gehalten hat, und ich mir dachte, daß es ein jeder ausführen könne, indem die Hauptstellen alle ausgesetzt waren“.⁵ Abbé Maximilian Stadler, ein Freund der Mozarts und eine bedeutende und sachkundige Persönlichkeit in den frühen Diskussionen um die Authentizität des Werks, war bereit, mit Constanze gemeinsame Sache zu machen: Im Jahr 1826 erinnerte er sich, dass „Süßmayr nicht vielmehr dabey zu thun hatte, als was die meisten Componisten ihren Notisten überlassen“⁶. Und doch: Die Tatsache, dass er offenbar erwartete, man werde diese Aussage für bare Münze nehmen, macht uns darauf aufmerksam, dass Orchestrierung und Komposition als zwei unterschiedliche Aufgabenbereiche angesehen werden konnten.

Mozarts Partitur enthielt weder ein *Sanctus*, *Benedictus* oder *Agnus Dei* noch eine *Communio*; in diesen Fällen also, wie schon am Ende des *Lacrimosa*, war Süßmayr gefordert, selbst kompositorisch tätig zu werden. Stadler war bemüht, das deutlich zu machen, betonte aber auch den Umfang von Mozarts eigenem kompositorischen Anteil: „Bey dem *Lacrimosa* fing eigentlich Süßmayrs Arbeit an. Aber auch hier hat Mozart die Violinen selbst aufgeschrieben; nur nach dem *judicandus homo reus* führte es Süßmayr bis zum Ende aus.“⁷

Drei Jahre vor seinem Tod schickte Süßmayr seinen eigenen, ausführlichen Bericht über seinen Beitrag zum *Requiem* an den Verlag Breitkopf & Härtel anlässlich der ersten gedruckten Ausgabe des Werks – einer Ausgabe, die Süßmayrs Namen nicht enthielt: „Ich habe den Lehren dieses grossen Mannes zu viel zu danken, als daß ich stillschweigend erlauben könnte, daß ein Werk, dessen größter Theil meine Arbeit ist, für das seinige ausgegeben wird, weil ich fest überzeugt bin, daß meine Arbeit dieses grossen Namens unwürdig ist. Mozarts Composition ist so einzig, und ich getraue mir zu behaupten, für den größten Theil der lebenden Tonsetzer so unreichbar, daß jeder Nachahmer [...] noch schlimmer wegkommen würde, als jener Rabe, der sich mit Pfauen-Federn schmückte.“⁸ Er glaubte, den Auftrag zur Vollendung des *Requiem*s u. a. deshalb erhalten zu haben, weil bekannt war, dass Mozart die „schon in Musik gesetzten Stücke“ mit ihm gespielt und gesungen und ihn über „den Gang und die Gründe“ seiner Orchestrierung informiert hatte.⁹ (Interessanterweise scheint auch für Süßmayr die wesentliche Urheberschaft Mozarts an den Stücken, die dieser ohne Orchestrierung hinterlassen hatte, außer Frage zu stehen; nur eines dieser „Stücke“, der *Introitus*, kann im Dezember 1791 vollständig ausgearbeitet worden sein; dennoch hält er alles, was sie gemeinsam

gesungen haben – das meiste davon kann nur als Gesangsstimme mit Bass existiert haben – für „schon in Musik gesetzt“).

Seine Arbeit am *Requiem* beschreibt er im Einzelnen wie folgt: „Zu dem *Requiem* samt *Kyrie* – *Dies irae* – *Domine Jesu Christe*. – hat Mozart die 4 Singstimmen, und den Grund-Baß samt der Bezifferung ganz vollendet; zu der Instrumentirung aber nur hin und wieder das Motivum angezeigt. Im *Dies irae* war sein letzter Vers – *qua resurget ex favilla* [*recte*: *judicandus homo reus*] – und seine Arbeit war die nemliche, wie in den ersten Stücken. Von dem Verse an – *Judicandus homo reus* etc. [*recte*: nach diesem Verse] hab ich das *Dies irae* ganz geendigt. Das *Sanctus* – *Benedictus* – und *Agnus Dei* – ist ganz neu von mir verfertigt; nur hab ich mir erlaubt, um dem Werke mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des *Kyrie*, bei dem Verse – *cum Sanctis* etc. zu wiederholen.“¹⁰ Süßmayrs Bemühen, seine Doppelrolle bei der Vollendung des *Requiem*s klarzustellen, hat vielleicht ebenso viel mit seinem Anliegen zu tun, nicht ungerechterweise als „jener Rabe“ zu gelten (was ihn wohl vor allem in Bezug auf die von ihm selbst geschaffenen Vertonungen beunruhigt hat), wie mit der ihm eigenen Bescheidenheit gegenüber Mozarts Genie.

Mit der Veröffentlichung des *Requiem*s wurden die Fragen nach der Echtheit des Werks und die Verbreitung falscher Tatsachen über seine Entstehungsgeschichte immer lauter. Die ersten Versuche, die genaue Art und den Umfang von Süßmayrs zweifachem Beitrag zum *Requiem* zu bestimmen, wurden durch einen fast vollständigen Mangel an zuverlässigen Beweisen aus erster Hand behindert, was in vielerlei Hinsicht bis heute gilt. Inzwischen haben jedoch moderne Forschungsmethoden im Blick auf alle Aspekte sowohl von Süßmayrs als auch von Eyblers Ergänzungen zum *Requiem* zu einer Neubewertung ihrer Arbeit und in den letzten gut 50 Jahren zu zahlreichen neu veröffentlichten Ausgaben und Ergänzungen geführt (die erste Version von Franz Beyers Überarbeitung der Süßmayr-Fassung beispielsweise erschien 1971).

Unter Berufung auf Süßmayrs kompositorische Schwächen wurden in mehreren Neuauflagen sowohl seine Orchestrierungen als auch seine Originalkompositionen überarbeitet. Dies reicht von geringfügigen „Korrekturen“ bis hin zur völligen Streichung und Ersetzung durch neues Material, um Süßmayrs technischen Unzulänglichkeiten und vermeintlichen Fehleinschätzungen sowie Diskrepanzen zwischen seinem Kompositionsstil und dem Mozarts zu begegnen. An Süßmayrs Fassung des *Requiem*s in seiner Gesamtheit wurden häufig erhebliche Änderungen vorgenommen – als ob die Aufdeckung von Mängeln in seinem Umgang mit dem musikalischen Material und in seiner Art der Verwendung des Orchesters es rechtfertigen würde, ihm jegliche Anerkennung als eigenständiger Komponist zu versagen.

Weit verbreitet ist auch die Annahme, der Komponist Süßmayr habe bis zu einem gewissen Grad nach Skizzen Mozarts oder anderen Quellen gearbeitet. Zwei erhaltene *Requiem*-Skizzen wurden identifiziert:¹¹ eine vorläufige Fassung der Takte 7–10 des *Rex tre-*

⁵ Constanze Nissen, verwitwete Mozart, Brief an Maximilian Stadler, 31. Mai 1827, in: Christoph Wolff, *Mozarts Requiem* (wie Anm. 1), S. 169.

⁶ Maximilian Stadler, *Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem*, 1826, in: Christoph Wolff, *Mozarts Requiem* (wie Anm. 1), S. 150.

⁷ Ebd.

⁸ Süßmayr, Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel (wie Anm. 1), S. 145.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. Wolfgang Plath, „Über Skizzen zu Mozarts ‚Requiem‘“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, hg. v.

mendae und eine Fugenexposition für Gesangsstimmen in d-Moll zu dem Wort „Amen“. (Das Material dieser zweiten Skizze bildet die Grundlage für die neu komponierte *Amen*-Fuge, die in dieser Ausgabe auf das *Lacrimosa* folgt). Eine dritte, nicht identifizierte Skizze in F-Dur ist auf demselben Blatt Papier geschrieben wie die beiden vorgenannten; ihre Basslinie weist eine vielleicht nicht gänzlich zufällige Ähnlichkeit mit den Takten 7–9 des in F-Dur stehenden *Recordare* auf. Die Existenz weiterer solcher – heute verlorener – Skizzen wurde aufgrund von Analysen des im *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* enthaltenen musikalischen Materials sowie aufgrund unbestätigter Berichte, die von Constanze und anderen verbreitet wurden, vermutet. Constanze, so Stadler, habe ihm gesagt, „es hätten sich auf Mozarts Schreibpulte nach seinem Tode einige wenige Zettelchen mit Musik vorgefunden, die sie Herrn Süßmayr übergeben habe“, und er fügt hinzu: „Was dieselben enthielten, und welchen Gebrauch Süßmayr davon gemacht habe, wußte sie nicht.“¹² Constanzes Zeilen, die sie im folgenden Jahr an Stadler schrieb, haben für sich genommen einen manipulativen Unterton: „Setzen wir den Fall, daß Süßmayr Trümmer von Mozart gefunden hatte (zum *Sanctus* etc.) so wäre ja das *Requiem* doch nur noch Mozarts Arbeit.“¹³

Dieser konjunktivisch formulierten Vermutung ist Süßmayrs Brief an Breitkopf & Härtel aus dem Jahr 1800 gegenüberzustellen, in dem er ausdrücklich erklärt, dass *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* vollständig sein eigenes Werk seien. Hätte er in nennenswertem Umfang Material von Mozart verwendet, ist es schwer vorstellbar, dass er es in diesem sorgfältig formulierten Dokument nicht erwähnt hat, zumindest wenn ihm dabei Absicht unterstellt wird. (Dass er sich geringfügig an äußerem Material bedient haben könnte, ist angesichts der kurzen Zeit, in der sein Werk fertiggestellt werden musste, und der Tatsache, dass er möglicherweise den Auftrag hatte, sowohl Mozarts musikalischen Stil als auch seine Handschrift nachzuahmen, durchaus denkbar).

In Ermangelung von Beweisen aus erster Hand fallen die Schlussfolgerungen unterschiedlich aus. Für Christoph Wolff hat es immerhin „den Anschein, als habe Süßmayr den bewußten ‚Zettelchen‘ zumindest so viel entnommen, um sich im Gefilde echt Mozart-schen Vokabulars bewegen zu können. Darin besteht schließlich die unbestreitbare Stärke der mit dem *Sanctus* einsetzenden Ergänzungen.“¹⁴ Für Richard Maunder hingegen „[...] herrscht im gesamten *Benedictus* und im Übrigen auch in der ‚*Lacrimosa*‘-Ergänzung, im *Sanctus* und im ‚*Osanna*‘ eine solche Abwesenheit von Wundern, wie man sie bei Mozart fast für selbstverständlich hält, und eine solch ungeschminkte Zurschaustellung technischer Inkompetenz, dass es schwer zu verstehen ist, warum sich irgendjemand davon überzeugen lassen will, dass Mozart irgendeinen Anteil an einer so dürftigen Musik hatte“¹⁵.

Die vorliegende Ausgabe unterscheidet zwischen Süßmayrs Orchestrierungen und seinen Kompositionen und gibt letztere (*Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*, *Communio*) so wieder, wie er sie vorgesehen hat. Es wurden keine strukturellen „Verbesserungen“, weder oberflächlich noch in großem Umfang, an diesem Teil des Werkes vorgenommen, das als „Süßmayr-Fassung“ historischen Wert gewonnen hat. („Seine Ergänzung repräsentiert das, was als ‚Mozart-Requiem‘ rezipiert wird und für viele zu einer Art Wahrheit geworden ist, zumal eine Chance – so gering sie auch sein mag – besteht, dass sich Mozarts Spuren darin befinden.“¹⁶) In einer seriösen Ausgabe eines anderen Werkes von Süßmayr würden solche „Verbesserungen“ im Übrigen sicherlich als unzulässige und anmaßende Eingriffe angesehen werden.

Als Orchestrator war Süßmayr zweifellos bis zu einem gewissen Grad mit den Methoden Mozarts vertraut. Man konnte natürlich nicht von ihm erwarten, dass er Hypothesen darüber aufstellte, wie Mozart die Aufgabe anzugehen gedachte, noch dass er sie auch nur annähernd mit der vollendeten Geschicklichkeit und unvergleichlichen Erfindungsgabe dieses „großen Mannes“ ausführen würde. Auch wenn Keefes Behauptung, dass die „angebliche Unbeholfenheit, Ungeschicklichkeit und technische Unvollkommenheit seiner Orchestrierung in der Sekundärliteratur inzwischen als nahezu unbestreitbar gilt“¹⁷, absichtlich polemisch erscheint, wird doch allgemein anerkannt, dass weder Süßmayrs Orchestrierungen noch seine musikalische „Grammatik“ adäquat sind (selbst wenn wir ihm zugestehen, dass er unter großem Druck gearbeitet hat), insbesondere wenn man sie im Lichte von Mozarts eigenen Gewohnheiten betrachtet. Im Falle von Mozarts autographen Fragmenten (*Kyrie*, *Dies irae*, *Rex tremendae*, *Recordare* und *Lacrimosa*) bietet die vorliegende Ergänzung völlig neue Orchestrierungen anstelle derjenigen Süßmayrs.

Das *Requiem*, so wie Mozart es in seiner Handschrift hinterlassen hat, ist in vielerlei Hinsicht weniger etwas Unvollständiges, als vielmehr ein fertiges Werk in unvollständiger Notierung. Im Zuge der Niederschrift der wesentlichen Vokalstimmen und der Basslinie hat Mozart (entsprechend seiner sonstigen Arbeitsweise) sicherlich auch die spätere Orchesterbegleitung schon im Kopf gehabt. Dies lässt sich im Autograph sowohl greifbar nachweisen (z. B. in Form von Instrumentenbezeichnungen, dem Layout einer Seite oder der Angabe von Pausen oder fragmentarischem musikalischen Material in ansonsten leeren Notensystemen) als auch indirekt – am aufregendsten dort, wo Mozarts erhaltene Gesangs- oder Instrumentallinien das Vorhandensein eines unsichtbaren Details der Orchestrierung verraten. Solche Details offenbaren sich nicht selbst, aber ihre Existenz kann aus der wahrnehmbaren Wirkung, die sie auf die bereits geschriebene Musik haben, erahnt werden. Worin genau sie bestehen, können wir nicht wissen, aber es ist gelegentlich möglich, ihre Natur zu erahnen.

Grundsätzlich bleibt es natürlich ein Geheimnis, welche Orchesterbegleitungen Mozart im Sinn hatte; dennoch kennen wir einige

Georg Reichert und Martin Just, S. 184–187; online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-389123> (Zugriff am 5. Dezember 2023).

¹² Stadler, *Verteidigung* (wie Anm. 6), S. 152.

¹³ Constanze, Brief an Maximilian Stadler (wie Anm. 5), S. 169.

¹⁴ Christoph Wolff, *Mozarts Requiem* (wie Anm. 1), S. 114.

¹⁵ Richard Maunder, *Mozart's Requiem. On Preparing a New Edition*, Oxford 1988, S. 57.

¹⁶ Michael Ostrzyga, *Fakt und Fiktion – Mozarts Requiem. Eine Einführung*, Kassel et al. 2022, S. 9.

¹⁷ Simon P. Keefe, „Die Ochsen am Berge‘: Franz Xaver Süßmayr and the Orchestration of Mozart's Requiem, K. 626“, in: *Journal of the American Musicological Society*, Bd. 61, Nr. 1 (Spring 2008), S. 5.

der Eigenschaften, die sie möglicherweise besaßen. Die vorangegangenen Chor- und Orchesterwerke Mozarts (insbesondere die geistlichen Werke und diejenigen, die in den letzten Jahren seines Lebens entstanden sind) bilden einen großen und wichtigen Fundus an Informationen über „den Gang und die Gründe“ seiner Orchestertechnik, auch wenn man berücksichtigt, dass für die musikalische Sprache des *Requiem*s kaum echte Parallelen in seinen früheren Kompositionen zu finden sind. Eine Analyse dieser Prinzipien kann Kenntnisse und Anregungen vermitteln für eine neue Vervollständigung des *Requiem*s in Bezug auf Orchesterfarbe und -balance, die klanglichen Beziehungen zwischen Instrumenten und Stimmen, die Symbiose von gesungenem Text und orchestraler Figuration sowie die Schönheit und Logik von Mozarts Stimmführung und seine rigorose Anwendung von Regeln der Harmonie und des Kontrapunkts (zu denen sich auch einige Unterrichtsmaterialien Mozarts erhalten haben). In der Regel gibt es in Mozarts kompositionstechnischen Umgang mit dem Orchester wenig oder nichts, was entbehrlich ist; die Funktion jeder Note einer Passage ist für das Ganze relevant und unerlässlich. Die vorliegende Vervollständigung wurde nicht nur im Bewusstsein solcher technischen Anforderungen vorgenommen, sondern auch im Bewusstsein der Fehlbarkeit, die jeden Versuch begleiten muss, Mozarts letztes Werk aufführbar zu machen.

Hinweise zu den einzelnen Sätzen

Die folgenden Ausführungen behandeln Aspekte, welche die in der vorliegenden Ausgabe vorgenommenen Ergänzungen betreffen, sowie damit zusammenhängende aufführungspraktische Fragen.

1. *Introitus*, 2. *Kyrie*

Der *Introitus* liegt fast vollständig von Mozarts Hand vor; vom *Kyrie* notierte er die Vokalstimmen und einen (teilweise beziffernten) Bass. In der vorliegenden Ausgabe werden die Instrumente in der *Kyrie*-Fuge in der Regel *colla parte* mit den Singstimmen geführt, aber es gibt Ausnahmen von dieser Regel aufgrund von Überlegungen zur Stimmlage der Instrumente und zur Stimmführung oder zu solchen Stellen, wo die Orgelbezifferung von Mozarts Hand (bis Takt 19¹⁸) die Einbeziehung von Noten anzeigt, die nicht in den Vokalstimmen enthalten sind (z. B. Takte 8, 12, 14, 15, 19); hier kommt es jeweils zu einer vorübergehenden Abweichung vom streng vierstimmigen Kontrapunkt.

Die im *Introitus* von Mozart selbst detailliert gesetzten Bögen in den Instrumentalstimmen haben ebenso eine strukturierende Funktion wie sie Hinweise auf Legatoausführung sind. In den Takten 34–42 hat Mozart die Sechzehntel in den Singstimmen in Gruppen von 2, 4 oder 6 Noten mit Bögen versehen, eine Artikulation, die, allgemein gesprochen, die Textunterlegung widerspiegelt. Abweichungen von dieser Regel könnten natürlich unbeabsichtigt sein (wie z. B. die Artikulation von „dona“, die nur im Alt, Takt 35, erscheint, oder die von „dona“ im Alt, Takt 41), aber es sollte immer die Möglichkeit erwogen werden, dass sie auf eine vom Text unabhängige Artikulation hinweisen.

¹⁸ Ab Takt 20 ist die Bezifferung vermutlich von anderer Hand; vgl. Kritischer Bericht, S. 176.

Die autographen Vokalstimmen des *Kyrie* tragen Anzeichen von Änderungen und Anpassungen, die während des Kompositionsprozesses vorgenommen wurden und Mozarts Beschäftigung mit der Textunterlegung und der daraus resultierenden Phrasierung erkennen lassen. Bei langen Sechzehntel-Koloraturen finden sich keine Bögen, aber es gibt Ausnahmen, wo kürzere Sechzehntel-Gruppen unter einem Bogen stehen (Bass, Takt 7; Tenor, Takt 27), was möglicherweise mehr artikulatorisch-strukturgebend als im Sinne eines Legato-Hinweises zu verstehen ist. Das Wort „e-le-ison“ wird als viersilbig aufgefasst, jedoch keineswegs immer. So können die Silben „le-i“ unter einem Bogen stehen, als Hinweis auf eine entsprechende Phrasierung oder eine Elision (siehe z. B. Alt in den Takten 28 und 43, Tenor in den Takten 33 und 43). Dass Mozart das „-lei-“ auch als Diphthong kennt, wird in Takt 18 deutlich, wo es zweimal unter einer einzelnen Achtelnote steht (Alt). „Zu bedenken ist dabei, daß im Notenbild und unterlegten Text des Autographs sich der Wille des Komponisten ausdrückt, er meist eine recht genaue Vorstellung davon hat, wo er einsilbige bzw. zweisilbige Textierung von -lei- wünscht“.¹⁹ Bögen können auch eine vom Text unabhängige Phrasierung anzeigen (siehe z. B. Tenor, Takt 44; Bass, Takte 6–8). Bei hohen Sopranpassagen, die intervallische Sprünge in Verbindung mit einem Silbenwechsel aufweisen (Takte 42 und 49), wird im Autograph ausdrücklich eine Legato-Ausführung gefordert. Diese für die kontrapunktische Transparenz bei der Aufführung einer komplexen Fuge unabdingbare Bandbreite an nuancierten Differenzierungen sollte von den *colla parte* spielenden Instrumentalisten berücksichtigt und durch eine komplementäre Phrasierung auf idiomatische Weise instrumental umgesetzt werden (ggf. auch durch die Übernahme von Bögen). Vor diesem Hintergrund wird in der vorliegenden Ausgabe im Allgemeinen keine „analoge“ Verdoppelung der vokalen Bögen in den ergänzten Instrumentalstimmen vorgenommen; in den Posaunenstimmen sind die Bögen der Vokalstimmen, die sie verdoppeln, wiedergegeben.

3. *Dies irae*

Der Rhythmus der Basslinie Mozarts ist hier von größter Bedeutung, wenn es darum geht, fehlende Orchesterstimmen zu ergänzen. Die motorische Energie der Takte 10–19 beispielsweise ergibt sich zu einem großen Teil aus dem Wechsel unterschiedlicher Achtfelguren. Dies lässt eine Vermeidung von schematischen Wiederholungen in den oberen Streicherstimmen erwarten, die hier dementsprechend ergänzt wurden. Die Trompeten und Pauken werden in unserer Orchestrierung unter anderem eingesetzt, um die Worte „irae“ und „illa“ (Takte 43, 44, 47 und 48) mit Einzeltönen zu akzentuieren. Dabei übernehmen die unter allen anderen Stimmen liegenden Pauken – in bewusst ungewöhnlicher, aber nicht unidiomatischer Weise – eine Art Bassfunktion.

Die Posaunisten sollten auch hier die instrumentale Bedeutung der Bögen berücksichtigen, mit denen Phrasierung und Textunterlegung in den von ihnen verdoppelten Vokalstimmen angezeigt werden. Die Bögen zwischen den Takten 41 und 51 haben eine dreifache Funktion: eine textbezogene (Verdeutlichung des syllabisch in Achtelpaaren gesungenen „tre-mor est fu-tu-rus“),

¹⁹ Vera U. G. Scherr, *Handbuch der lateinischen Aussprache*, Kassel et al. 1991, S. 138 (die Aussage hier bezieht sich nicht speziell auf Mozart).

eine bildliche (der Text kann übersetzt werden mit „wie stark wird das Beben sein“) und eine sinnliche, insofern hier eine tatsächliche Vorahnung des Schreckens der Seele am Tag des Gerichts, unter Einbeziehung des metallenen Klangs der „letzten Posaune“ vermittelt wird. In einem Satz, der fast ganz ohne Bögen in den Instrumentalstimmen auskommt, ist ihre Kraft immens.

4. *Tuba mirum*

Das Autograph dieses Satzes lässt erkennen, dass Mozart zunächst acht, dann zehn Systeme seines zwölfzeiligen Notenpapiers verwendet. Drei der Systeme sind den Violinen und der Bratsche zugeteilt, fünf in wechselnder Zuordnung der Soloposaune, den vokalen Solostimmen und dem instrumentalen Bass, den Mozart hier lediglich mit „Bassi“ kennzeichnet. Auch wenn in den drei vorangegangenen Sätzen die Orgel ausdrücklich erwähnt wurde, stellt das Fehlen der Angabe „Organo“ hier die Beteiligung der Orgel nicht in Frage, da „Bassi“ die Bassgruppe als Ganzes bezeichnet. In Anbetracht des solistischen Charakters und der feinen Instrumentierung dieses Satzes ist es jedoch erforderlich, die Orgel mit Bedacht einzusetzen – was sich hier unter anderem in der Verwendung von „tasto“-Passagen widerspiegelt.

Die beiden verbleibenden leeren Notensysteme in der Partitur tragen weder Instrumentennamen noch Notenschlüssel, aber es ist davon auszugehen, dass sie für die Bassethörner und die Fagotte gedacht waren. Jedenfalls deuten die Takte 15 und 16 darauf hin: Der Solosänger (hier im Duett mit der Soloposaune) kann, wie es scheint, keine instrumentale Unterstützung durch die Streicher erwarten: Mozart schrieb Pausen in die Orchesterbassstimme. Der neue Bassrhythmus in Takt 11 bietet eine ideale Gelegenheit, das Bläserquartett einzuführen, was hier in Form eines kurzen Dialogs zwischen Bläsern und Solist geschieht. Die instrumentale Basslinie der folgenden Abschnitte (Tenor-, Alt- und Sopransolo) erfordert jeweils die Hinzufügung von Begleitfiguren in den oberen Streicherstimmen. Hier (wie auch an anderen Stellen der vorliegenden Orchestrierungen) wurden diese so gestaltet, dass die starken Bilder des lateinischen Textes, sowohl die konkreten als auch die abstrakten, in ihnen eine Widerspiegelung finden können.

5. *Rex tremendae*

Die harmonische und kontrapunktische Komplexität dieses Satzes schränkt auf ganz natürliche Weise das Ausmaß ein, in dem zusätzliche, unabhängige Stimmen hinzugefügt werden können, ohne auf Unzulässiges zurückzugreifen (Quintparallelen, Oktavparallelen, unaufgelöste Dissonanzen, redundante Verdoppelungen usw.). Die Posaunen spielen hier nicht nur *colla parte*, sondern werden in den Takten 2–3 eigenständig geführt – eine orchestrale Textur, für welche die Takte 7–8 des *Intritus* ein Muster liefern.

Ein näherer Blick auf die punktierten, neobarocken Rhythmen in den originalen Stimmen der ersten Violine und des instrumentalen Basses macht deutlich, dass sich der Ausführende mit der Frage auseinandersetzen sollte, ob und wie er diese mit Mozarts Vokalstimmen (und den sie verdoppelnden Posaunen) rhythmisch in Übereinstimmung bringen kann. Die durchgängigen Zweiunddreißigstel-Noten der Instrumentalstimmen machen eine „überpunktete“ Ausführung der rhythmischen Notation in den Chorstimmen sowohl natürlich als auch notwendig. Ein Beispiel: Die Vio-

linen spielen das b^1 in Takt 8, Zählzeit 2, als Zweiunddreißigstel-Note, während dasselbe b^1 im Alt als Sechzehntelnote notiert ist. Indem man den Rhythmus im Chor überpunktet, wird die Diskrepanz behoben, was analog auch für Zählzeit 1 (Alt und Posaune) sowie Zählzeit 3 und 4 (Sopran) desselben Taktes gilt. Damit wird ein Muster festgelegt, das bis Takt 15 auf alle Chor- und Posaunenrhythmen mit punktierten Achtelnoten ausgedehnt werden sollte. Ab Takt 18 gilt keine Überpunktierung mehr. Die Notation in den ergänzten Bläserstimmen entspricht in dieser Ausgabe der einfachen Punktierung der Chorstimmen Mozarts und ist daher ebenfalls in der genannten Weise auszuführen: In den Takten 8–15 sollte die Punktierung aller Achtelnoten in den Bassethörnern, Fagotten und Posaunen verschärft werden (die punktierten Sechzehntel am Ende von Takt 10 in Bassethorn II und Fagott II werden jedoch wie notiert gespielt). Ausgehend davon, dass im Falle der Takte 8–15 eine überpunktete Ausführung der Achtelnoten unabdingbar zu sein scheint, ließe sich dieses Prinzip auch auf die Takte 6 und 7 ausdehnen. Auch wenn der Kontext hier ein anderer ist, macht es das Vorherrschen von Zweiunddreißigstelnoten in der Orchestereinleitung bereits beim ersten Choreinsatz schwer, einer verschärften Punktierung und der damit einhergehenden verstärkten deklamatorischen Kraft zu widerstehen – ein angemessen „königlicher“ Rhythmus, den Mozart sicherlich von der Musik Händels her kannte.

6. *Recordare*

Für die Einleitung wäre jede Ergänzung zu der geradezu wunderbaren Sparsamkeit dieses dreistimmigen Kontrapunkts überflüssig – was sich musikalisch im Grunde von selbst versteht, auch dann, wenn Mozart in den Takten 1–6 keine Pausen in den oberen Streicherstimmen notiert hätte. Die Bassethörner setzen in unserer Vervollständigung in Takt 12 wieder ein, sodass die kurze Sinfonia mit einer Kadenz schließen kann, die im Interesse der Ausgewogenheit alle in der Einleitung beteiligten Instrumente einbezieht. Mozarts Partitur weist zwei leere Notensysteme unter den Bassethörnern auf; man darf wohl schlussfolgern, dass sie für die Fagotte bestimmt waren. Ihr erster Einsatz in unserer Orchestrierung (Takt 27) markiert sowohl die harmonische Eintrübung, mit der bei Mozart die Worte „ne me perdas illa die“ ihren Widerhall finden, als auch die allmähliche Öffnung der kompositorischen Textur vom Gesangsduett zum -quartett, was sich hier in zwei-, drei- und vierstimmigen Bläsersätzen widerspiegelt.

Auf der ersten Zählzeit von Takt 14 notiert Mozart tatsächlich, so wie in unserer Ausgabe wiedergegeben, eine Viertelnote für die oberen Streicher, was anzudeuten scheint, dass er diese, zumindest anfangs, nicht für die Verdoppelung der Vokalsolisten vorgesehen hatte. Deren erste Takte werden hier ausnahmsweise nur vom Basso continuo begleitet. Bemerkenswerterweise setzt Mozart in seiner Basslinie in Takt 92, Zählzeit 2, eine Viertelpause, die wahrscheinlich auch für die oberen Streicher gelten sollte. Welche Absicht dahinter stehen könnte, lässt sich nur vermuten. Da das volle Vokalquartett in den Takten 90–92 (und das Gefühl der Zuversicht, von dem an dieser Stelle im gesungenen Text die Rede ist) instrumentale Unterstützung zu benötigen scheint, wurden hier begleitende Bläserstimmen eingefügt; sie bringen Details der Ausbalancierung und Figuration ein, die Mozarts Viertelpause als notwendig erscheinen lassen oder zumindest ihre Anwesenheit anerkennen.

Am Anfang des *Recordare* führt Mozart bei den Besetzungsangaben auch die Orgel an, obwohl er in seiner instrumentalen Basslinie keine Ziffern oder „tasto“-Angaben einträgt; dementsprechend wurden diese hier ergänzt. Wie in den anderen Sätzen in der vorliegenden Ausgabe bleiben „tasto“-Angaben jeweils bis zur nächsten Bezifferung in Kraft. Takt 26 und Takt 27, Zählzeit 1, bleiben demnach hier unharmonisiert, ebenso wie Takt 110 und Takt 111, Zählzeit 1.

7. *Confutatis*

Wie die Aufteilung in Mozarts Manuskript zeigt, beabsichtigte er offensichtlich, alle zwölf Systeme des Notenpapiers für das *Confutatis* zu verwenden: die oberen fünf für Violinen, Viola und Holzbläser und die unteren fünf für Chor und Instrumentalbas. Zwei Notensysteme bleiben ohne Zuordnung, und es gibt keinen eindeutigen Hinweis darauf, für welche Instrumente sie gedacht waren. Während Trompeten und Pauken die nahe liegendste Wahl zu sein scheinen, gibt es auch Argumente gegen diese Annahme. Die Tonalität des *Confutatis* bietet nur sporadische Möglichkeiten für die Einbeziehung von Tönen, die der Naturtrompete in D zur Verfügung stehen, was ihren sinnvollen Einsatz praktisch unmöglich macht. Vielleicht noch wichtiger ist, dass die Forte-Abschnitte des Satzes (Takte 1–6 und 10–16) Mozarts Absicht erkennen lassen, die tieferen Tonlagen von Chor und Orchester auszunutzen, um nichts Geringeres als eine klingende Darstellung der Hölle zu schaffen. Die Soprane und Altstimmen schweigen; die Tenöre sind tief genug und die Bässe hoch genug, um größtenteils ähnliche Stimmlagen zu besetzen, wenn sie ihre Verzweiflungsschreie artikulieren, während ein geradezu dämonisches Getöse der Streicher (die offenbar unisono spielen sollen, wie die von Mozart notierte Stimme der Violine I in den Takten 10.3–12 zeigt) die Violinen wiederholt bis zur leeren G-Saite hinunterführt. Es scheint wenig gerechtfertigt, dieses Bild der Finsternis durch die Hinzufügung von Trompeten aufzuhellen, die mit einigen der ihnen irregulär zur Verfügung stehenden Töne zwangsläufig höher liegen müssten als alle anderen Stimmen. Wenn die beiden leeren Notensysteme hingegen für die Posaunen bestimmt gewesen sein sollten, dann würde dies darauf hindeuten, dass sie eigenständige Stimmen erhalten hätten: eine schlüssige Vorgehensweise, um die Farbe dieser bereits dunklen Klangwelt noch zu intensivieren. Das ist die hier gewählte Lösung, mit der ein größtmöglicher Kontrast zwischen dieser Vorahnung der Unterwelt und dem schwerelosen, archaisch klingenden Gebet der Soprane und Altstimmen (Takte 7–10 und 17–25) geschaffen wird.

8. *Lacrimosa – Amen*

In der Anordnung von Mozarts unvollständigem Autograph ist das volle Orchester vorgesehen, wobei zwei leere Notensysteme für die Holzbläser und zwei für Trompeten und Pauken zur Verfügung stehen. Die Basslinie ist mit „Organo e Basso“ bezeichnet; eine Bezifferung ist nicht vorhanden. Mozarts Musik für das *Lacrimosa* reicht nur bis zu Takt 8; ich habe die Musik zur Vervollständigung des Satzes ab Takt 9 komponiert.

Die zwei Takte der fragilen Orchestereinleitung Mozarts werden durch die ersten beiden Takte des Chores ausbalanciert, wodurch ein Muster viertaktiger Perioden etabliert wird, das meine Fortsetzung durchgehend beibehält, beginnend in der Dominanttonart

A-Dur in Takt 9. Eine kurze Coda, die in Takt 17 beginnt, führt das Thema der folgenden Fuge cantus firmus-artig im Sopran ein, bevor der Satz mit einem Halbschluss endet.

Die Fuge selbst habe ich nach Mozarts kurzer Skizze für den Beginn einer *Amen*-Fuge in d-Moll komponiert. Hätte er einmal vorgehabt, diese Fuge am Ende der *Sequenz* einzubauen, was wahrscheinlich sein dürfte, so hätte sich ihre endgültige Form zweifellos von der Skizze unterschieden: Mozarts Arbeit an seinen Skizzen war immer ein Prozess der Entwicklung und Verfeinerung. Selbst in ihrer vorläufigen Gestalt bietet die Skizze jedoch eine verlockende, wenn auch herausfordernde Gelegenheit, die gesamte *Sequenz* mit einem Satz von Gewicht und Dramatik zu beenden. Die Skizze besteht aus einer Fugenexposition mit zwei Themen, von denen eines das Hauptthema des *Requiem*s, das zu Beginn des *Introitus* erklingt, umkehrt. Meine Version des *Lacrimosa* und der *Amen*-Fuge haben zusammen eine Länge von genau 100 Takten – was nicht nur dazu beiträgt, dem Satz Kohärenz und Ausgewogenheit zu verleihen, sondern auch, in aller Bescheidenheit, auf Mozarts Verwendung von Zahlen in seiner Musik verweist, wovon sich ein Beispiel in den 100 Takten finden lässt, die *Introitus* und *Kyrie* zusammen aufweisen.

Mit der *Amen*-Fuge erreicht auch der große Tonartenzyklus der *Sequenz* seinen Höhepunkt und seine Vollendung: Zwischen dem d-Moll der Ecksätze (*Dies irae* und *Lacrimosa – Amen*) befinden sich zum einen, in Terzintervallen von *d* abwärts angeordnet, das *Tuba mirum* (B-Dur) und das *Rex tremendae* (g-Moll), zum anderen, in Terzintervallen von *d* aufwärts angeordnet, das *Recordare* (F-Dur) und das *Confutatis* (a-Moll).

9. *Domine Jesu*

Mozart verwendet in seiner Partitur am Anfang der teilbezifferten instrumentalen Basslinie den Terminus „Bassi“. Dabei handelt es sich um einen Oberbegriff, der, wie im Falle des *Tuba mirum*, die Orgel ganz selbstverständlich mit einschließt. Im Autograph sind alle zwölf Systeme des Notenpapiers vorbereitet, möglicherweise im Vorgriff auf die Notation der Bassethörner und Fagotte auf vier separaten Notensystemen. Obwohl es sich um einen großangelegten Chor- und Solosatz handelt, der sowohl ein prägnantes Fugato als auch eine ausgearbeitete Fuge enthält, scheint die Beteiligung von Trompeten und Pauken nicht in Frage zu kommen, allein schon wegen der düsteren g-Moll-Tonart und der folglich eingeschränkten Verwendbarkeit der Naturtrompete in D im Hinblick auf den ihr zur Verfügung stehenden Tonvorrat (siehe die Ausführungen oben zum *Confutatis*). Die von uns vorgenommene instrumentale Verdoppelung der Vokalstimmen (Posaunen) und deren harmonische Unterstützung (Holzbläser) sind idiomatische Ergänzungen im Kontext des kontrapunktisch dichten Fugatos ab Takt 21. Neu komponiertes Material wird in Form eines unabhängigen Gegenthemas in Takt 24 eingeführt – ein Motiv, das später als Mozarts eigenes Gegenthema in der Fuge „*Quam olim Abrahae*“ wieder erscheinen wird.

10. *Hostias*

Die instrumentale Bassstimme ist in Mozarts Partitur mit „Organo e Bassi“ bezeichnet; Bezifferungen sind nicht beigegeben. Dass Holzblasinstrumente den Chor unterstützen sollen, scheinen vier

leere Notensysteme anzudeuten. Es gibt eine kurze Streichereileitung, die aus einer Kombination von synkopischen Dreiklangsfiguren und gehaltenen Noten über einem Bass in Viertelnoten besteht. Sie wird hier als flexibles Modell für die folgenden Begleitungen verwendet, wobei der unausweichlichen Präsenz der Zahl Drei in diesem Satz besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird: Taktart, Tonart, harmonische und melodische Dreiklänge sowie Hemiolien. Die Pausen in der instrumentalen Bassstimme in Takt 53–54 stammen von Mozart und lassen keinen Zweifel daran, dass die absteigende Figur in der ersten Violine nicht harmonisiert werden sollte – ein letztes Ausatmen in einem ehrfurchtsvollen, aber von Furcht freien Satz, bevor dann das „Quam olim Abrahae“ wieder aufgegriffen wird.

11. *Sanctus*, 12. *Benedictus*, 13. *Agnus Dei*, 14. *Communio*
Süßmayrs Partitur enthält klare Angaben zur Instrumentation. Die Posaunen werden im *Sanctus* nicht ausdrücklich erwähnt (wo man erwarten könnte, dass sie die drei unteren Chorstimmen nach Wiener Brauch verdoppeln); im *Benedictus* aber sind ihnen eigenständige Stimmen zugewiesen, abgesehen vom „Osanna“, wo sie *colla parte* mit den Vokalstimmen spielen, ebenso wie im folgenden *Agnus Dei*. Bei den Vokalstimmen des *Benedictus* steht kein Tutti-Hinweis.

Das Autograph enthält viele detaillierte Angaben zu Phrasierung und Artikulation. Die von Süßmayr selbst stammenden Bögen in den Vokalstimmen spiegeln die Textunterlegung wider, indem sie die von den Silben her konturierte Phrasierung andeuten. Wo die Bögen unabhängig von der Textunterlegung gesetzt sind, können sie auch als Strukturhinweise innerhalb einer Koloratur (s. z. B. *Sanctus*, Takt 26–28 im Tenor) verstanden werden. Auf jeden Fall sollte man nicht davon ausgehen, dass sie bloß auf ein gleichförmiges Legato hinweisen und sonst nichts weiter bedeuten. *Colla parte*-Posaunen wurden in dieser Ausgabe mit den Bögen der von ihnen verdoppelten Vokalstimmen versehen.

Süßmayrs Partitur enthält auch viele unvollständige, unregelmäßige oder scheinbar widersprüchliche Bogensetzungen, die die Frage aufwerfen, wie, wo und in welchem Umfang „analoge“ Bögen hinzugefügt werden sollten. In den Instrumentalstimmen, die Vokalstimmen verdoppeln, ist oft eine Anpassung der Bogensetzung erforderlich (wie beim Fagott im *Sanctus*, Takte 18–19 oder 26–28). Die Frage der analogen Artikulation sollte jedoch immer sorgfältig erwogen und entsprechende Ergänzungen mit Bedacht vorgenommen werden, vielleicht sogar von Aufführung zu Aufführung unterschiedlich, je nachdem, wie die akustischen Bedingungen es jeweils erforderlich erscheinen lassen. Zwei Beispiele: In den Takten 30–31 des *Sanctus* hat der Sopran (von den Violinen verdoppelt) keinen Bogen, während beim Bass (vom Fagott verdoppelt) ein Bogen gesetzt ist – möglicherweise ein Hinweis darauf, dass zwei verschiedene Worte und zwei verschiedene Tonlagen technisch unterschiedliche Realisierungen erfordern. Die Takte 38–40 des *Benedictus* enthalten einen Rhythmus in der ersten Violine, der viermal hintereinander gespielt wird; zu den höchsten Noten bei den ersten drei Malen (jeweils Achtel f^2 , erreicht durch einen Intervallsprung, über einer Begleitung mit einzelnen Bassnoten) hat Süßmayr Keile hinzugefügt; bei der letzten Wiederholung ist jedoch kein Keil notiert, weil der neue

Kontext (Achtelnote c^2 , durch einen Schritt erreicht, über einem melodischen, modulierenden Bass) eine andere Artikulation erfordert. Vor dem Hintergrund solcher Überlegungen wurden in der vorliegenden Ausgabe nur sparsam Vorschläge für analoge oder zusätzliche Phrasierungen gemacht.

Aus moderner Sicht mag Süßmayrs Vorgehensweise bei der Notation von Appoggiaturen willkürlich erscheinen. Tatsächlich ist sie recht systematisch, mit langen und kurzen Vorschlagsnoten, die sich durch ihre Notation voneinander unterscheiden lassen. So notiert Süßmayr alle kurzen Vorschläge als kleine Sechzehntelnote. Ein Beispiel dafür findet sich im *Benedictus*, T. 29, wo der Solobass auf Zählzeit 3 drei Noten hat, denen eine kleine Sechzehntel-Vorschlagsnote vorausgeht; dabei handelt es sich um eine Schreibweise, die Ende des 18. Jahrhunderts durchaus eine Ausführung in vier Sechzehnteln bedeuten konnte. Der Rhythmus auf Zählzeit 4 (wo der Solist ebenfalls mit einer Dissonanz beginnt) lässt jedoch erkennen, dass der Vorhalt ein gekürztes oder akzentuiertes Sechzehntel darstellt – wohl als Vorbereitung für den langen, ausgeschriebenen Vorhalt, der das Wort „Domine“ in Takt 30 hervorhebt.

Ein als kleine Achtel notierter Vorschlag ist niemals kurz. Der Rhythmus der Violinen und des Fagotts I im *Benedictus*, Takt 27 auf 1, bestätigt z. B., dass die Vorschlagsnoten für Sopran, Tenor, Bassettorn I und Tenorposaune als Achtel ausgeführt werden sollen. In T. 46 ist ein langer Vorschlag für den ungewöhnlichen Abwärtssprung angemessen (Solosopran, Violine I), so wie es die notierte Achtelnote andeutet. Im *Agnus Dei* sind die Vorschläge in Chor-Sopran und Violine I in den Takten 13 und 44 jeweils als Achtelnote auszuführen. Die Violine in Takt 13 bildet keine Ausnahme, wie aus einem vergleichbaren Beispiel bei Leopold Mozart²⁰ zu ersehen ist: Der Sechzehntel-Vorschlag wird, da er einer punktierten Note vorausgeht, lang (als Achtel) gespielt, und das Sechzehntel am Ende des Taktes wird zu einer Zweiunddreißigstel.

Die *Communio*, für die Süßmayr Musik aus *Introitus* und *Kyrie* mit neuer Textunterlegung aufgegriffen hat, wird in dieser Ausgabe als dessen eigenes Werk behandelt. Das heißt, dass die „Cum sanctis“-Fuge (*Communio*, Takt 31ff., eine Kontrafaktur des *Kyrie*, Takt 1ff.) in Süßmayrs Orchestrierung wiedergegeben wird.²¹ Sie unterscheidet sich daher von der Orchestrierung des *Kyrie*, die nach den Grundsätzen der vorliegenden Ausgabe als Vervollständigung des Fragments von Mozart neu erstellt wurde.

Zum Instrumentalbass

Zur Frage der Orgelbeteiligung: Mozarts instrumentale Basslinie, durchgehend auf einem Notensystem geschrieben, enthält Musik für Orgel, Violoncello und Kontrabass. Das Notensystem ist von Satz zu Satz unterschiedlich beschriftet: „Bassi“, „Organo e Bassi“

²⁰ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756; online verfügbar unter: <https://dme.mozarteum.at/digital-editions/violinschule> (Zugriff am 5. Dezember 2023). Vgl. dort das „Neunte Hauptstück“, § 4 (S. 195f.), wo L. Mozart u. a. auf die „längern Vorschläge [...] bey punctierten Noten“ eingeht.

²¹ Für das „Lux aeterna luceat eis“ (Takte 1–30; dieser Teil entspricht dem *Introitus*, T. 19ff.) konnte Süßmayr auf Mozarts Orchestrierung zurückgreifen.

oder, im Falle des *Confutatis*, ohne jede Kennzeichnung. Entsprechend der damaligen kirchenmusikalischen Praxis kann hier für alle Sätze von einer Orgelbeteiligung ausgegangen werden: Mehrere der Sätze, in denen die Orgel genannt ist, enthalten keine Bezifferung (was auf den unvollendeten Zustand des Autographs zurückzuführen ist), während die lediglich mit „Bassi“ bezeichnete Basslinie des *Domine Jesu* eine solche enthält (für die Takte 21–28).

Zu den Notenschlüsseln: Passagen, die Mozart den Violoncelli (in dieser Ausgabe mit „Vc“ abgekürzt) ohne Beteiligung der Kontrabässe zuweist, notiert er im C-Schlüssel (es sei denn, dies ist notationstechnisch unpraktisch; siehe „Quam olim Abrahae“, *Domine Jesu*, Takte 51, zweite Takthälfte, bis 52). Die Basslinie der Anfangstakte des *Kyrie* soll natürlich im Tutti gespielt werden; allein die Tonhöhe der zweistimmigen Orgelstimme sorgt hier dafür, dass sie nicht im üblichen Bassschlüssel notiert wurde. In der Basslinie des *Kyrie* und in den chorischen Abschnitten des *Introitus* finden sich häufig Schlüsselwechsel ohne nähere Kennzeichnung durch Beischriften wie „Vc“ oder „Bassi“; sie implizieren die abwechselnde Verwendung von Violoncelli und Tutti-Bässen hin, in Entprechung zu Änderungen in der Vokalbesetzung.

Zu „Solo“ und „Tutti“: Mozart verwendet diese Angaben in Chorsätzen, wo sie Passagen für Orchester allein („Solo“) von Choreinsätzen („Tutti“) unterscheiden und somit Stellen anzeigen, an denen im Interesse einer guten Ausgewogenheit Änderungen der Orgelregistrierung vorgenommen werden können. „Solo“ erhält eine weitere Bedeutungsnuance, wenn es mit einer Piano-Dynamik einhergeht (*Introitus*, Takt 1, *Rex tremendae*, Takt 17). Wie wichtig solche Abstufungen bei der Begleitung eines Chores sind, zeigt sich schon in der Musik, die Mozart für den Salzburger Dom und die dortigen besonderen Aufführungsbedingungen komponiert hatte.²² So ist z. B. die Orgelstimme in seinen *Vesperae solennes de Domenica* KV 321 (1779) so differenziert, dass sie innerhalb von vier Takten drei verschiedene Registrierungen impliziert („Laudate pueri“, Takte 60–63, mit den Angaben „à tre“, „à 4“ zur Chorbesetzung). Ohne „Solo“- oder „Tutti“-Anweisungen kommt die instrumentale Basslinie der rein solistisch besetzten Sätze im *Requiem* aus (*Tuba mirum, Recordare*).

Zur separaten Orgelstimme: Die zu dieser Ausgabe gehörende separate Orgelstimme enthält sowohl die Bezifferung als auch eine basale Aussetzung, die dem Organisten als Ausgangspunkt für sein eigenes Spiel dienen kann. Bei einer Aufführung werden die Akkorde und die Art ihrer Realisierung nicht nur durch die harmonische und melodische Bewegung der Musik, sondern auch durch die besonderen Anforderungen der Situation bestimmt. Von Süßmayrs Hand hat sich übrigens eine ausgeschriebene Orgelstimme für den *Introitus* erhalten,²³ die dafür ein Extrembeispiel zu liefern scheint: Die Orgel verdoppelt dort den Chor in einem Moment, in dem es zu einem kontrapunktischen Höhepunkt kommt (Takte 38–39; bezeichnenderweise die einzigen Takte des *Introitus*, in

denen drei der vier Chorstimmen gleichzeitig Sechzehntel haben), statt der Bezifferung in Mozarts Autographs zu folgen, obwohl Süßmayr gewusst haben wird, dass Colla-parte-Passagen für die Orgel keine Ziffern benötigen (siehe *Kyrie*, Takte 1–4). Da an anderen Stellen in Süßmayrs Orgelstimme weitere Chorstimmenverdoppelungen vorkommen, scheint er hier eher eine Absicherung als eine akkordische Begleitung im Sinn gehabt zu haben – vor allem, wenn die Stimme, wie vermutet wird, als Teil der Vorbereitungen für einen außergewöhnlichen Anlass geschrieben wurde: für die Aufführung von *Introitus* und *Kyrie* bei den Exequien Mozarts am 10. Dezember 1791, fünf Tage nach dem Tod des Komponisten.

Zur Edition und den Quellen

Die in der vorliegenden Ausgabe enthaltene kritische Edition der eigenen Musik Mozarts zieht die beiden Teilen der unvollständigen autographen Partitur als Quelle heran. Der erste Teil dieser Handschrift (= Quelle **A1** im Kritischen Bericht) bildet die Grundlage für *Introitus* und *Kyrie*, der zweite (= Quelle **A2**) die Basis für die übrigen fragmentarischen Sätze 3–10 (*Sequenz* und *Offertorium*). Die von Süßmayr komponierte Musik (Sätze 11–14, *Sanctus–Communio*) wird hier in einer kritischen Ausgabe auf der Grundlage der Partitur-Reinschrift des Komponisten (= Quelle **B**) vorgelegt. Als Ausgangspunkt unserer Edition diente Ulrich Leisingers Edition dieser Sätze in seiner Ausgabe der Süßmayr-Fassung des *Requiem*.²⁴

Mein Dank gilt allen Mitarbeitern des Carus-Verlags, insbesondere Uwe Wolf sowie Sebastian Hammelsbeck für seine unendliche Geduld und Hilfe. Michael Ostryzga danke ich für seine Freundschaft und die stets hilfreichen Diskussionen während der Vorbereitung dieser Ausgabe, Clemens Kemme für Einblicke in seine eigenen Mozart-Ausgaben. Dem Chor des Bayerischen Rundfunks und der Akademie für Alte Musik Berlin bin ich zu Dank verpflichtet für die ersten Aufführungen und die Einspielung der vorliegenden *Requiem*-Vervollständigung.

Wien, im Dezember 2023

Howard Armen

Übersetzung: Sebastian Hammelsbeck

²² Vgl. Josef Focht, „Besetzung und Aufführungspraxis des Continuo in der Salzburger Kirchenmusik Mozarts“, in: Friedrich W. Riedel (Hg.), *Mozart und die geistliche Musik in Süddeutschland*, Sinzig 2010, S. 235–247.

²³ Vgl. Franz Karl Prassl, „Zur Generalbasspraxis in der Kirchenmusik des späten 18. Jahrhunderts“, in: *Mozart und die geistliche Musik* (wie Anm. 22), S. 209–233; hier S. 226.

²⁴ Wolfgang Amadeus Mozart, *Requiem* KV 626, ergänzt von Franz Xaver Süßmayr, hg. von Ulrich Leisinger, Stuttgart 2006 (Carus 51.526).

Foreword

In common with foregoing editions of Mozart's *Requiem*, this version takes as its starting point the manuscript preserving both Wolfgang Amadeus Mozart's fragmentary composition and the additions made by Joseph Leopold Eybler (1765–1846) and Franz Xaver Süssmayr (1766–1803). The present edition differs from several earlier ones, in that it distinguishes in principle between its approach to Süssmayr as an orchestrator of Mozart, and Süssmayr the composer: it retains the original compositions with which he completed the setting of the *Requiem*, whilst his orchestrations of sections left uncompleted by Mozart are replaced here by new ones.

Since 1838, Mozart's autograph of the *Requiem* and Süssmayr's completion of it have been preserved in what is today the Austrian National Library in Vienna. There they are kept as two codices under a shared shelfmark – a palpable symbol of the musical, personal and historical ties between these two manifestations of Mozart's great setting of the *Missa pro defunctis*, left unfinished at the composer's death on 5th December 1791. Mozart's score contains music for the *Introitus* and *Kyrie*, the *Sequence* with the exception of its final stanza, and the *Offertorium*. Of these, only the *Introitus* was left complete; the remaining sections existed in skeletal form, as was Mozart's practice when writing out the essential elements of a piece as the first phase of composition. Choral and solo vocal parts were notated in their entirety, together with a (partially figured) bass line and some indications of other instrumental material. Orchestral staves remained otherwise empty; Mozart intended to fill them during a later re-working of the score.

The composer had worked upon the *Requiem* until his last illness prevented its completion. Following his death, Constanze, his widow, sought a composer able to complete the fragmentary score within a short period of time. Franz Xaver Süssmayr states that "a number of masters" were approached.¹ In the event it was Mozart's colleague, friend and sometime pupil, the then 26-year-old Joseph Eybler, who undertook to complete the work "by the middle of the coming Lent."² Eybler in his turn stopped work on the *Requiem* prematurely. Whatever the reasons for this were, Constanze cannot have approved of Eybler's having written his additions directly into Mozart's autograph score, and the resulting discrepancy in handwriting; she was anxious to pass the finished *Requiem* off as Mozart's own composition and to receive the outstanding commission fee. The point at which Eybler stopped work may well tell its own story: whilst he added instrumental accompaniments to

movements left uncompleted by Mozart, two isolated bars of a soprano line in the *Lacrimosa* attest to his own attempted continuation of this movement, which had been interrupted at bar 8.

Constanze now had to resume her search for a composer and, when she turned to Süssmayr, he accepted the commission. The work that Eybler and then Süssmayr undertook was of two kinds: firstly, the instrumentation of unorchestrated passages of the *Requiem* and, secondly, the provision of new compositions to complete the work. The former involved completing the accompaniments of all sections for which Mozart had composed vocal parts and bass line: *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare*, *Confutatis*, *Lacrimosa* (bars 1–8), *Domine Jesu* and *Hostias*. A new score had to be written by Süssmayr for these sections; a presentation score intended to pass as Mozart's own could not be written by different hands (the *Kyrie* had also already been orchestrated by unknown writers possibly preparing music to be sung at Mozart's Exequies on 10th December 1791).

Accordingly, Süssmayr copied out the material of the *Dies irae* through to the *Hostias* (working either from Mozart's autograph score, or from a copy of it now lost), completed these movements with his own instrumentations (and, in the case of the *Lacrimosa*, with music of his own composition), attaching them to the posthumously completed manuscript of Mozart's *Introitus* and *Kyrie*. He appended new settings of the *Sanctus*, *Benedictus* and *Agnus Dei*, closing the *Requiem* with a *Communio* incorporating music from the *Introitus* and *Kyrie*, adapted to the new words. He was evidently "generally extremely careful to imitate Mozart's handwriting,"³ something which quite plausibly could have been done at Constanze's instruction. At the head of the completed manuscript stands, in accordance with her intention to sell the *Requiem* as entirely husband's work, the forged signature "di me W: A: Mozart mppr. [manu propria = in his own hand] 1792."⁴

Constanze's deceit was calculated, and also one she maintained in subsequent years, rendering her accounts concerning the composing of the *Requiem* frustratingly unreliable and self-contradictory, even though she may, by erroneously attaching little importance to the business of completing Mozart's orchestrations, have convinced herself over a period of time that the *Requiem* had been left by him complete in all but detail. 35 years after Süssmayr's completion of the score she wrote: "It came about that I engaged Eybler to finish it because [...] Mozart had a high opinion of Eybler, and I thought, given that the main parts were fully written out, anyone

¹ Franz Xaver Süssmayr, letter to the publishers Breitkopf & Härtel concerning the *Requiem* and its origins, 8th February 1800, in: Christoph Wolff, *Mozart's Requiem. Geschichte – Musik – Dokumente. Partitur des Fragments*, Kassel, 1991, p. 145.

² Joseph Leopold Eybler, *Declaration of commitment* ("Verpflichtungserklärung"), 21st December 1791, in: Christoph Wolff, *Mozart's Requiem* (as in note 1), pp. 120f.

³ Simon Andrews, *Mozart's Requiem: From eighteenth century forgery to modern hybrid*, 1996/2022, Chapter 5: "Requiem Aeternam," p. 58; available online at: <https://www.simonandrews.com/mozarts-requiem-from-18th-century-forgery-to-modern-hybrid> (accessed 5th December 2023).

⁴ For the date 1792, see the comments by Christoph Wolff, *Requiem* (as in note 1), pp. 25f.

could do it.”⁵ Abbé Maximilian Stadler, friend of the Mozarts and a significant and knowledgeable figure in early exchanges concerning the work’s authenticity, was ready to collude with Constanze: in 1826 he remembered that “Süßmayr had little more to do, than what most composers entrust to their amanuenses.”⁶ Nonetheless: that he evidently expected this statement to be taken at its face value reminds us that orchestration and composition were regarded here as two distinct functions.

Mozart’s score contained no *Sanctus*, *Benedictus* or *Agnus Dei*, nor a *Communio*; here then, as at the end of the *Lacrimosa*, Süßmayr would be required to compose music of his own. Stadler remained at pains to make this clear, whilst stressing the extent of Mozart’s own composition: “It was actually with the *Lacrimosa* that Süßmayr’s work began. But even here Mozart had notated the violins himself; only following *Judicandus homo reus* did Süßmayr execute it to the end.”⁷

Three years before his death, Süßmayr sent his own, detailed account of his contribution to the *Requiem* to the publishers Breitkopf & Härtel on the occasion of the work’s first printed edition – an edition which carried no mention of Süßmayr’s name: “[...] I owe the teaching of this great man too much, as to wordlessly allow a composition, the greater part of which is my own, to be ascribed to him, because I am firmly convinced that my work is unworthy of this great name. Mozart’s composition is so unique, and I even dare say beyond reach for the greater part of today’s composers, that every imposter [...] would fare worse than the proverbial raven which adorned itself with peacock feathers.”⁸ He considers himself to have been offered the commission to complete the *Requiem* because, amongst other things, it was known that Mozart had played and sung the “movements already set to music” with him, as well as informing him as to “the way and the principles” of his orchestration.⁹ (Interestingly, Mozart’s essential authorship of unorchestrated sections seems also for Süßmayr beyond question; only one of these “movements,” the *Introitus*, can have been fully worked-out in December 1791, yet he considers all that they sang together – most of which can have existed only as vocal parts with bass – to have been “already set to music”).

His work on the *Requiem* he details as follows: “In the case of the *Requiem* with *Kyrie – Dies irae – Domine Jesu Christe*. – Mozart had completed the 4 vocal parts and the bass line with figures; as far as the instrumentation was concerned, however, he had only indicated the *motivum* here and there. In the *Dies irae* his last verse was – *qua resurget ex favilla [recte: judicandus homo reus]* – and his work hereby was the same, as in the foregoing pieces. From that verse onward – *Judicandus homo reus* etc: [*recte: after that verse*] the end of the *Dies irae* was completely my own. The *Sanctus – Benedictus – and Agnus Dei* – is entirely of my own production; I did however permit myself to repeat the *Kyrie* fugue at the verse – cum

sanctis etc. in order to imbue the work with more uniformity.”¹⁰ Süßmayr’s effort to clarify his dual roles in the completion of the *Requiem* perhaps has as much to do with his desire to avoid being unjustly considered “the proverbial raven” (something that must have concerned him principally with regard to his original music) as it has with his own modesty before Mozart’s genius.

With the publication of the *Requiem*, questions concerning the work’s authenticity and the circulation of spurious facts surrounding its composition became ever more prevalent. The earliest attempts to establish the exact nature and extent of Süßmayr’s two-fold contribution to the *Requiem* were hampered by an almost total lack of reliable, first-hand evidence, something that in many ways has held true to the present day. Now, however, modern methods of research into all aspects of both Süßmayr’s and Eybler’s additions to the *Requiem* have led to a re-evaluation of their work and, during the last fifty years and more, to numerous new published editions and completions (the first of Franz Beyer’s revisions of Süßmayr’s completion, for example, dates from 1971).

Citing Süßmayr’s compositional weaknesses, many new editions have undertaken revisions both to his orchestrations and his original compositions. These range from minor “corrections,” to wholesale excision and replacement with new material, all intended to counter Süßmayr’s technical shortcomings and perceived misjudgements as well as discrepancies between his compositional style and that of Mozart. Significant changes have frequently been made to Süßmayr’s version of the *Requiem* in its entirety – as though identifying shortcomings in his handling of musical material and in his use of the orchestra justified denying him any credibility as a composer in his own right.

It is also widely assumed that Süßmayr the composer must have worked to some extent from sketches made by Mozart. Two surviving *Requiem*-sketches have been identified:¹¹ a preliminary version of bars 7–10 of the *Rex tremendae*, and a fugal exposition for voices in d minor with the word “Amen.” (The material of this second sketch forms the basis of the newly-composed *Amen* fugue which follows the *Lacrimosa* in this edition). A third, unidentified sketch in F major is written on the same sheet of paper as the previous two; its bass line bears some incidental similarity to bars 7–9 of the F major *Recordare*. The existence of further such sketch material, now lost, has been surmised from analyses of musical material contained in the *Sanctus*, *Benedictus* and *Agnus Dei* as well as on unsubstantiated reports propagated by Constanze and others. According to Stadler, Constanze told him that “there were to be found on Mozart’s writing desk after his death a few pieces of paper containing music that she gave to Herr Süßmayr.” He adds: “What these contained, and what use Süßmayr made of them, she didn’t know.”¹² Constanze’s words written in the following year to Stadler, taken alone, have a manipulative undertone

⁵ Constanze Nissen (Mozart), letter to Maximilian Stadler, 31st May 1827, in: Christoph Wolff, *Mozart’s Requiem* (as in note 1), p. 169.

⁶ Maximilian Stadler, *Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiems*, 1826, in: Christoph Wolff, *Mozart’s Requiem* (as in note 1), p. 150.

⁷ Ibid.

⁸ Süßmayr, letter to the publishers Breitkopf & Härtel (as in note 1), p. 145.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Cf. Wolfgang Plath, “Über Skizzen zu Mozarts ‘Requiem’,” in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, ed. Georg Reichert and Martin Just, pp. 184–187; available online at: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-389123> (accessed 5th December 2023).

¹² Stadler, *Vertheidigung* (as in note 6), p. 152.

to them: "If we presume that Süßmayr had found some scraps of paper of Mozart's (Sanctus etc.), then the *Requiem* would indeed be entirely Mozart's work."¹³

To be set against this conjunctively-formulated suggestion is Süßmayr's letter to Breitkopf & Härtel from 1800, in which he explicitly declares the *Sanctus*, *Benedictus* and *Agnus Dei* to be entirely his own work. Had he made any significant use of material by Mozart, it is difficult to imagine his avoiding mentioning it, at least deliberately, in this carefully-worded document. (That he might have made some superficial use of extraneous material is thinkable, given the short time in which his work needed to be completed, and the fact that he may well have been charged with emulating Mozart's musical style as well as his handwriting).

In the absence of first-hand evidence, conclusions vary. For Christoph Wolff, "in any case it appears as though Süßmayr found enough in the 'scraps of paper' to enable him to move amongst the expanses of true Mozartian vocabulary. Herein is to be found ultimately the undeniable strength of the completions commencing with the *Sanctus*."¹⁴ For Richard Maunder, on the other hand, "[...] throughout the whole of the *Benedictus* and for that matter the 'Lacrimosa' completion, the *Sanctus*, and the 'Osanna', there is such an absence of the miracles that one almost takes for granted in Mozart, and such an unrelieved display of technical incompetence, that it is difficult to see why anyone should want to convince himself that Mozart had any hand in such poor music."¹⁵

The present edition, in distinguishing between Süßmayr's orchestrations and his compositions, gives the latter (*Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*, *Communio*) as he intended them. No structural "improvements," superficial or large-scale, have been made to this part of the fabric of what has become a historical canvas, the "Süßmayr version." ("His completion represents that which is received as the 'Mozart Requiem' and has become for many a kind of truth, given that there is a chance – as slight as this might be – that traces of Mozart may be contained there."¹⁶) In a serious edition of any other of Süßmayr's works, incidentally, such "improvements" would surely be seen as interventions which are both inadmissible and presumptuous.

As an orchestrator, Süßmayr doubtless possessed a degree of first-hand familiarity with Mozart's methods. He could not, of course, have been expected to hypothesize as to how Mozart intended to approach the task, nor to execute it with anything approaching that "great man's" consummate skill and unequalled invention. Whilst Keefe's assertion that the "supposed clumsiness, awkwardness, and technically imperfect qualities of his orchestration have assumed near-axiomatic status in the secondary literature"¹⁷

seems intentionally polemic, it is generally recognized that neither Süßmayr's orchestrations nor his musical "grammar" (even if we attempt to disregard the great pressure under which he was working) are adequate, particularly when seen in the light of Mozart's own practices. In the case of Mozart's autograph fragments (*Kyrie*, *Dies irae*, *Rex tremendae*, *Recordare* and *Lacrimosa*), the present completion gives entirely new orchestrations in place of those of Süßmayr.

In many respects, the *Requiem* of Mozart's manuscript is not so much something incomplete, as a finished work partially notated. In the course of writing out the essential vocal parts and bass line, Mozart (in accordance with his working methods elsewhere) was certainly making provision in his mind for the orchestral accompaniments which were to follow. Evidence of this in the autograph is both tangible (as with specifications of scoring in the form of written instrument names, the layout of a page, or in the provision of rests or fragmentary musical material on otherwise empty staves) and indirect – most tantalizingly where Mozart's extant vocal or instrumental lines betray the presence of some invisible detail of orchestration. Such details do not reveal themselves, but their existence may be divined from the perceptible effect they have upon music already written. What their substance is, we cannot know, but it is occasionally possible to guess at their nature.

Generally speaking, of course, Mozart's intended orchestral accompaniments remain a mystery; nonetheless, we do know some of the properties these might have possessed. Foregoing works composed by Mozart for choir and orchestra (particularly sacred works and those written in the later years of his life) are great and vital repositories of information as to "the way and the principles" of his orchestral technique, even given that the musical language of the *Requiem* is something for which true parallels in his earlier music are scarcely to be found. An analysis of these principles can help inform and inspire a new completion of the *Requiem* in matters relating to orchestral colour and balance, tonal relationship between instruments and voices, the symbiosis of sung text and orchestral figuration, as well as the beauty and logic of Mozart's voice-leading and his rigorous application of rules of harmony and counterpoint (something upon which some of Mozart's teaching material has also been preserved). As a rule, Mozart's orchestral writing contains little or nothing which is dispensable; the function of every note of a passage is germane and vital to the whole. The present completion has been made in awareness not only of such technical demands, but also of the fallibility which must accompany any attempt to render Mozart's last work performable.

Notes on the individual movements

The following remarks concern aspects of the completions made for this edition and, arising out of these, some general points of performance practice.

1. *Introitus*, 2. *Kyrie*

The *Introitus* is almost entirely in Mozart's hand; of the *Kyrie* he notated the vocal parts and a (partially figured) bass. In this edition, instruments are generally deployed *colla parte* in the *Kyrie* fugue, but there are exceptions to this rule due to considerations

¹³ Constanze, letter to Maximilian Stadler (as in note 5), p. 169.

¹⁴ Christoph Wolff, *Mozart's Requiem* (as in note 1), p. 114.

¹⁵ Richard Maunder, *Mozart's Requiem. On Preparing a New Edition*, Oxford, 1988, p. 57.

¹⁶ Michael Ostrzyga, *Fakt und Fiktion – Mozarts Requiem. Eine Einführung*, Kassel et al., 2022, p. 9.

¹⁷ Simon P. Keefe, "'Die Ochsen am Berge': Franz Xaver Süßmayr and the Orchestration of Mozart's Requiem, K. 626," in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 61, No.1 (Spring 2008), p. 5.

of instrumental range and voice leading, or at moments where the organ figuring in Mozart's hand (up to bar 19¹⁸) indicates the inclusion of notes not contained in the voice parts (e. g. bars 8, 12, 14, 15, 19), resulting in momentary departures from strictly four-part counterpoint.

Mozart's own detailed instrumental slurring in the *Introitus* indicates both legato and structure. Sung semiquavers between bars 34 and 42 are slurred in groups of 2, 4 or 6, an articulation which, generally speaking, reflects the underlay of the text. Departures from this rule may well be unintentional (such as the vocal articulation of the word "dona" which appears only in the alto, bar 35, or that of the alto's "dona" in bar 41), but the possibility that they indicate articulation independent of word underlay should always be considered.

The autograph vocal parts of the *Kyrie* show signs of changes and adjustments made during the compositional process which clearly demonstrate Mozart's concern with the underlay of the text, and the resultant phrasing. Long coloraturas of semiquavers are not slurred, but there are exceptions of slurring for shorter groups of semiquavers (bass, bar 7, tenor, bar 27) which may be seen as implying structure of articulation more than legato. "E-le-i-son" is treated as a four-syllable word, but by no means always. The syllables "le-i" can be slurred together as an indication of phrasing or elision (e. g. alto in bars 28 and 43, tenor in bars 33 and 43). That Mozart admits of "lei" also as a diphthong is demonstrated in bar 18, where it is twice set as a single eighth note (alto). „It should be remembered that musical notation and underlaid text reflect the will of the composer (and) that he usually has a very clear idea of where he wishes '-lei-' to have one syllable, and where two."¹⁹ Slurs also indicate phrasing independent of text underlay (e. g. Tenor bar 44, bass bars 6–8). In the case of high passages for soprano which involve intervallic leaps combined with a change of syllable (bar 42, bar 49), the autograph explicitly requires these to be executed legato. This range of highly nuanced differentiations, vital to assuring contrapuntal transparency in the performance of a complex fugue, should be taken into account by the instrumentalists playing *colla parte*, and a complementary phrasing implemented by them in an idiomatically instrumental way (including the adoption of slurs where necessary). This score therefore generally does not apply an "analogue" duplication of vocal slurs to the editorial instrumental parts; trombone parts show the slurs of the voices they double.

3. *Dies irae*

The rhythm of Mozart's bass line is of the greatest significance when adding orchestral parts. The motoric energy of bars 10–19, for instance, stems to a large extent from the alternation of differing quaver figures. This leads us to expect an avoidance of schematic repetition in the upper string parts, which have been completed accordingly here. Among other things, the trumpets and drums are used in our orchestration to accentuate the words "irae" and "illa"

(bars 43, 44, 47 and 48) with single notes. The drums here, laying below all the other parts, adopt a kind of bass function – something deliberately exceptional, but not unprecedented.

Trombone players will again need to interpret the instrumental meaning of the slurs which denote vocal phrasing and text underlay for the voices they double. The purpose of the slurs between bars 41 and 51 is threefold: syllabic ("tre-mor est fu-tu-rus" sung to pairs of eighth notes), pictorial (the text can be translated as "How great will be the quaking") and sensate: an actual presentiment of the soul's terror on the day of judgement incorporating the brassy sound of the "last trumpet." In a movement almost devoid of instrumental slurs, their power is immense.

4. *Tuba mirum*

The autograph for this movement shows Mozart using first eight, then ten staves of his twelve-stave paper. Three of the staves are assigned to violins and violas, five variously to solo trombone, solo voices and to the instrumental bass line, which Mozart marks with the single word „Bassi". Although the previous three movements mention the organ specifically, the absence of the word "organo" here does not call the participation of the organ into question, since "Bassi" denotes the bass group as a whole. Given the soloistic character and delicate scoring of this movement, judicious use of the organ is required – something reflected in part by the use of "tasto" passages here.

The two remaining empty staves in the score bear neither instrument names nor clefs, but we may assume that they were intended for basset horns and bassoons. Certainly bars 15 and 16 imply this: the solo singer (here in duet with solo trombone) can expect no instrumental support from the strings, it seems: Mozart wrote rests in the orchestral bass part. The new bass rhythm in bar 11 is an ideal opportunity to introduce the wind quartet, which is done here in the form of a short dialogue with woodwinds and soloist. The instrumental bass line of each of the following sections (tenor, alto and soprano solo) requires the addition of accompaniment figures for the upper string parts. Here (as elsewhere in these orchestrations), these have been written to reflect the rich images, both concrete and abstract, of the Latin text.

5. *Rex tremendae*

The harmonic and contrapuntal complexity of this movement quite naturally limit the extent to which additional, independent part-writing might be added without recourse to the inadmissible (parallel fifths, parallel octaves, unresolved dissonances, redundant doublings and so on). The trombones here do not only play *colla parte*, but are assigned independent parts in bars 2–3, an orchestral texture for which bars 7–8 of the *Introitus* provide a model.

An examination of the dotted, neo-baroque rhythms of the original first violin and bass parts shows that the performer must address the question of rhythmically aligning these with Mozart's vocal parts (and the trombones which double them). The all-pervading thirty-second notes of the instrumental parts make an "overdotted" rendering of the rhythmic notation found in the choral parts both natural and necessary. An example: the violin plays, on the second beat of bar 8, b flat as a thirty-second note, whilst the

¹⁸ From bar 20 onwards, the figuring is presumably by another hand; cf. the Critical Report, p. 176.

¹⁹ Vera U. G. Scherr, *Handbuch der lateinischen Aussprache*, Kassel et al., 1991, p.138 (the reference here does not apply specifically to Mozart).

same *b flat* in the Altos is notated as a sixteenth note. Overdotting the choral rhythm addresses the discrepancy – something which applies by analogy to the first beat of the same bar (alto and trombone), and to the third and fourth beats (soprano). This establishes a pattern which should be extended to all choral and trombone rhythms involving dotted eighth notes until bar 15. From bar 18 onwards, overdotting no longer applies. In this edition, the notation of the completed wind parts conforms to the single dotting of Mozart's choral parts and therefore needs to be adapted in the same way: in bars 8–15, the dotting of all eighth notes for basset horns, bassoons and trombones should be sharpened (but the dotted semiquavers at the end of bar 10 for basset horn 2 and bassoon 2 played as written). Given that the case for overdotting eighth notes in performance appears indisputable in bars 8–15, the principle may be extended to include bars 6 and 7. Whilst the context here is different, the prevalence of thirty-second notes in the orchestral introduction already makes sharpened dotting, and the heightened declamatory strength which accompanies it, difficult to resist at the first choral entry – an appropriately “regal” rhythm certainly familiar to Mozart from the music of Händel.

6. *Recordare*

For the introduction, any addition to the almost miraculous spareness of this three-part counterpoint would be superfluous – something which is musically self-evident, even had Mozart not written rests in the upper string parts in bars 1–6. The basset horns in this completion re-enter in bar 12, allowing the short *sinfonia* to conclude with a cadence which, in the interests of balance, involves all the instruments of the introduction. The layout of Mozart's score includes two empty staves beneath the basset horns; we may infer that these are intended for bassoons. Their first entry in our orchestration (bar 27) marks both the darkening of Mozart's harmonic response to the words “ne me perdas illa die,” and the gradual opening of the compositional texture from vocal duet to quartet writing, something mirrored here by two-, three- and four-part wind writing.

On the first beat of bar 14 Mozart actually gives all the upper strings a quarter note, as it appears in our edition, implying that he did not intend them, at least at first, to double the voices here. These first solo bars are, exceptionally, accompanied by basso continuo alone. Intriguingly, Mozart gives his bass line a crotchet rest on the second beat of bar 92, something which should probably also apply to any upper strings playing. The intentions of this can only be guessed at. Since the full vocal quartet of bars 90–92 (and the assured sentiment of the text it sings) would seem to require instrumental support, accompanying wind parts have been included here; they incorporate details of balance and figuration which might render Mozart's crotchet rest a necessity, or at least acknowledge its presence.

Organ is specified in the scoring indicated at the beginning of the *Recordare*, although Mozart includes no figuring or *tasto* indications in his instrumental bass line; accordingly, these have been added here. As in other movements in this edition, “*tasto*” indications remain in force until the next figures are given. Bar 26 and the first beat of bar 27, therefore, remain unharmonised, as do bar 110 and the first beat of bar 111.

7. *Confutatis*

As the layout of Mozart's manuscript shows, he evidently intended to use all twelve staves of the paper for the *Confutatis*: the upper five for violins, viola and woodwinds, and the lower five for choir and instrumental bass. Two staves remain unassigned, and there is no clear indication as to the instruments for which they were intended. Whilst trumpets and drums might seem to be the obvious choice, there are arguments against this. The tonality of the *Confutatis* affords only sporadic opportunities for the inclusion of notes available to the natural trumpet in D, rendering its logical deployment virtually impossible. Perhaps even more importantly, the *forte* sections of the movement (bars 1–6 and 10–16) show Mozart's concern to exploit the lower tonal reaches of both choir and orchestra in order to project what is nothing less than an audible portrayal of hell. Sopranos and altos are silent; tenors are low enough, and basses high enough, to occupy largely similar vocal ranges when articulating their cries of despair, whilst the almost demonic roaring of the strings (evidently playing in unison, as Mozart's existing 1st violin part in bar 10, 3rd beat to bar 12 demonstrates) repeatedly takes the violins down to an open G string. There seems little justification in relieving this picture of darkness by the addition of trumpets, some of whose irregularly available notes would necessarily lay higher than those of any other part. If, on the other hand, the two empty staves were intended for the trombones, then this would indicate that they would have been given independent parts: a logical choice to further deepen the colour of this already dark sound-world. This is the solution followed here, providing the greatest possible contrast between this presentiment of the underworld, and the weightless, archaic-sounding prayer of the sopranos and altos (bars 7–10 and 17–25).

8. *Lacrimosa – Amen*

The layout of Mozart's incomplete autograph makes provision for the full orchestra, with two empty staves available for woodwind, and two for trumpets and drums. The bass line is marked “*Organo e Basso*”; there is no figuring for the organ. Mozart's music for the *Lacrimosa* extends only as far as bar 8; I have written music to complete the movement beginning in bar 9.

The two bars of Mozart's fragile orchestral introduction are counterbalanced by the first two bars of choral music, establishing a pattern of four-bar periods which my continuation retains throughout, beginning in the dominant key of A major in bar 9. A short coda, beginning in bar 17, introduces the subject of the following fugue, *cantus firmus*-like, in the sopranos, before the movement concludes with a half-close.

I composed the fugue itself using Mozart's brief sketch for the beginning of an *Amen* fugue in d minor. Had he once intended to incorporate this fugue at the end of the Sequence, as seems likely, its final form would doubtless have differed from the sketch: Mozart's work from his sketches was always a process of development and refinement. Even in this transitory form, however, the sketch offers a tempting, if challenging opportunity to end the entire Sequence with a movement of substance and drama. The sketch shows a fugal exposition with two subjects, one of which inverts the main *Requiem* theme heard at the beginning of the *Introitus*. My version of the *Lacrimosa* and *Amen* fugue have a

combined length of exactly 100 bars – something which not only helps to give the movement coherence and balance, but refers, in all humility, to Mozart's use of numbers in his music, an example of which can be seen in the 100 bars of the *Introitus* and *Kyrie*.

With the *Amen* fugue comes also the culmination of the Sequence's great cycle of keys. Between the D minor of the outer movements (*Dies irae, Lacrimosa – Amen*), are arranged firstly, by intervals of a third downwards from D, *Tuba mirum* (Bb major) and *Rex tremendae* (G minor), secondly, by intervals of a third upwards from D, *Recordare* (F major) and *Confutatis* (A minor).

9. Domine Jesu Christe

Mozart employs the term „Bassi“ at the beginning of his partially-figured instrumental bass line. The term is a generic one and, as in the case of the *Tuba mirum*, quite naturally includes the organ. In the autograph, all twelve staves of the paper are prepared, possibly in anticipation of notating the basset horns and bassoons on four separate staves. Although this is a large-scale choral and solo movement containing both a concise fugato and an elaborate fugue, the participation of trumpets and drums seems unlikely on consideration of the sombre G minor key alone, and the consequently limited use to which the notes available to the natural trumpet in D could be put (see *Confutatis* above). Our instrumental doubling of the vocal parts (trombones) and their harmonic support (woodwinds) are idiomatic additions in the context of the contrapuntally dense fugato beginning in bar 21. Newly-composed material is introduced in the form of an independent countersubject in bar 24 – a motive which will later reappear as Mozart's own countersubject in the fugue “*Quam olim Abrahae*.”

10. Hostias

The instrumental bass part is designated “*Organo e Bassi*” in Mozart's score; no figures are given. That woodwind instruments support the choir seems to be implied by four empty staves. A short string introduction consists of a combination of syncopated, triadic figures and sustained notes over a bass in quarter notes. This is taken here as a flexible model for the accompaniments which are to come, whereby particular attention is given to the inescapable presence of the number three in this movement: time-signature, key-signature, harmonic and melodic triads and hemiolas. The rests in the instrumental bass part of bars 53 and 54 are from Mozart, and leave no doubt that the descending figure in the first violin should not be harmonized – a last expiration in a reverential movement devoid of fear, before “*Quam olim Abrahae*” is repeated.

11. Sanctus, 12. Benedictus, 13. Agnus Dei, 14. Communio

Süßmayr's score gives clear indications of instrumentation. Trombones are not mentioned specifically in the *Sanctus* (where they could be expected to double the three lower choral parts according to Viennese usage), but are given independent parts in the *Benedictus*. They play *colla parte* in the “*Osanna*,” as well as in the *Agnus*. The *Osanna* of the *Benedictus* carries no indication of tutti voices.

The autograph contains many detailed indications of phrasing and articulation. Süßmayr's own vocal slurs reflect the underlay of the text as an indication of syllabically-contoured phrasing.

Where they are given independent of underlay, they might also be taken as indications of structure within a coloratura (*Sanctus*, tenor bars 26–28). In any case, they should not be assumed to be a straightforward indication of uniform legato, and nothing more. *Colla parte* trombones in this edition contain the vocal slurs of the parts they double.

Süßmayr's score also contains many incomplete, irregular or seemingly contradictory markings which pose questions as to how, where, and to what extent these should be supplemented with “analogue” slurs. Instrumental parts doubling voices often require their slurring to be regularized (as with the bassoon in the *Sanctus*, bars 18–19 or 26–28). Analogue articulation should however be considered carefully, and added judiciously, perhaps even differently from one performance to another, as acoustic conditions may require. Two examples: Bars 30–31 of the *Sanctus* show sopranos (doubled by violins) unslurred, and basses (doubled by bassoon) slurred – possibly indicating that two different words and two different ranges require technically different approaches. Bars 38–40 of the *Sanctus* contain a rhythm played four times in succession; to the upper notes of the first three (quavers *f*¹ approached by intervallic leap and accompanied by single bass notes), Süßmayr has added wedges; no wedge is given in the last repetition, however, because the new context (quaver *c*² approached by step and accompanied by a melodic, modulating bass) requires a different articulation. Due to considerations of this nature, this edition contains conservative suggestions for the addition of analogue or supplementary phrasing.

Seen from a modern perspective, Süßmayr's approach to the notation of appoggiaturas might appear haphazard. It is in fact quite systematic, with long and short grace notes distinguishable from one another by their notation. Short appoggiaturas are notated as small semiquavers. An example of this can be found in bar 29 of the *Benedictus*, where the solo bass has three notes on beat 3, preceded by a small semiquaver appoggiatura; it is a form of notation which, at the end of the eighteenth century, could well be executed as four semiquavers. The notation of the fourth beat however (which similarly begins with a dissonance for the soloist) makes clear that this is not so: the semiquaver of the grace note must be shortend, or accentuated, reflecting the relative syllabic stress of the word “*nomine*” in preparation for the long, written-out appoggiatura emphasising the word “*Domine*” in bar 30.

An appoggiatura notated as a small eighth note is never short. The rhythm of the violins and bassoon 1 on the first beat of bar 27 of the *Benedictus*, for example, confirms that the appoggiaturas for soprano, tenor, basset horn 1 and tenor trombone are to be executed as quavers. In bar 46, a long grace note is appropriate to the unusual downward intervallic leap (solo soprano, violin 1) as the notated quaver implies. In the *Agnus Dei*, the appoggiaturas for choir soprano and violin1 both in bar 13 and in bar 44 are to be executed as eighth notes. The violin in bar 13, beat 3 is no exception, as Leopold Mozart shows with a comparable example²⁰: the

²⁰ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756; available online at: <https://dme.mozarteum.at/digital-editions/violinschule> (accessed 5th December 2023). See *Neuntes Hauptstück*, § 4 (pp. 195f.), where

small semiquaver appoggiatura, since it precedes a dotted note, is played long (quaver) and the semiquaver at the end of the bar becomes a thirty-second note.

The *Communio*, incorporating as it does newly-texted music from the *Introitus* and *Kyrie*, is treated in this edition as Süßmayr's own work. That is to say that the „*Cum sanctis*“-Fuge (*Communio*, bar 31ff., a contrafactum of the *Kyrie*, bar 1ff.) is given in Süßmayr's orchestration.²¹ For this reason it differs from the orchestration of the *Kyrie* which, according to the principles of the present edition, has been newly undertaken for this completion of Mozart's fragment.

The instrumental bass

The question of organ participation: Mozart's instrumental bass line, written throughout on one staff, contains music for organ, violoncello and contrabass. The staff is labelled variously from movement to movement: “Bassi,” “Organo e Bassi” or, in the case of the *Confutatis*, not assigned any specification. In accordance with the church music practice of the time, organ participation here can be presumed for all movements: several of those which specify the organ contain no figuring (something attributable to the unfinished state of the autograph), whilst the bass line of the *Domine Jesu Christe*, designated “Bassi,” does (bars 21–28).

Clefs: Passages assigned by Mozart to violoncelli (abbreviated to “Vc” in this edition) without contrabasses are written by him in C-clef (unless notationally impractical, see *Quam olim Abrahae*, bars 51–52). The bass line of the opening bars of the *Kyrie* is of course intended to be played tutti; only the pitch of its two-voice organ part prevents its being notated in the usual bass clef. Frequent undesignated changes of clef in the bass line of the *Kyrie*, and in choral sections of the *Introitus*, imply the alternating use of violoncelli and tutti basses to reflect changes of vocal scoring.

“Solo” and “Tutti”: Mozart inserts these markings into choral movements, where they distinguish passages for orchestra alone (solo) from choir entries (tutti), and consequently indicate places where changes of organ registration can be made in the interests of good balance. “Solo” is further nuanced when accompanied by a piano dynamic (*Requiem*, bar 1, *Rex tremendae*, bar 17). The great importance of such gradations when accompanying a chorus is already evident in music written by Mozart for the cathedral at Salzburg and for the particular circumstances which governed performances there.²² The organ part of Mozart's *Vesperae solennes de Domenica* K. 321 (1779) is so differentiated as to imply three different registrations within the space of four bars (Laudate pueri, bars 60–63, with the indications of choral scoring

“à tre,” “à 4”). The instrumental bass line of the exclusively solo movements in the *Requiem* (*Tuba mirum*, *Recordare*) contains no “solo” or “tutti” instructions.

The separate organ part: The organ part supplied with this edition includes both figures, and a basic realization of them which may serve the organist as a starting point for his or her own playing. In performance, chords, and the way they are voiced, will be defined not only by the harmonic and melodic movement of the music, but by the particular requirements of the situation. A written-out organ part for the *Introitus* survives in Süßmayr's hand,²³ incidentally, which seems to provide an extreme example of this: it shows the organ doubling the choir in a moment of contrapuntal climax (*Introitus*, bars 38–39: significantly, the only bars of the *Introitus* in which three of the four choral voices have semiquavers simultaneously) rather than following the figures of the autograph, although Süßmayr will have known that *colla parte* passages for the organ require no figures (see *Kyrie*, bars 1–4). Since further chorus voice doubling occurs elsewhere in Süßmayr's organ part, it seems that he had safeguard in mind here as much as support – particularly if the part was written, as has been suggested, as part of the preparations for an exceptional circumstance: a performance of the *Introitus* and *Kyrie* at Mozart's Exequies on 10th December 1791, five days after the composer's death.

On the edition and the sources

The critical edition of Mozart's own music included here takes as its source the two sections of his incomplete autograph score. The first part of this manuscript (= source **A1** in the Critical Report) forms the basis for the *Introitus* und *Kyrie*, the second (= source **A2**) for the remaining fragmentary movements 3–10 (*Sequenz* and *Offertorium*). The music composed by Süßmayr (movements 11–14, *Sanctus* – *Communio*) is presented here in a critical edition based on the composer's own fair copy of the score (= source **B**). Our edition is based on Ulrich Leisinger's edition of these movements from his publication of the Süßmayr version of the *Requiem*.²⁴

My grateful thanks go to everyone at Carus Verlag, most particularly to Uwe Wolf, and to Sebastian Hammelsbeck for his unending patience and help. I thank Michael Ostryzga for his friendship and ever-helpful discussions throughout the preparation of this edition, and Clemens Kemme for insights into his own Mozart editions. I am indebted to the choir of the Bavarian Radio and the Akademie für Alte Musik Berlin for this completion's first performances and recording.

Vienna, December 2023

Howard Arman

L. Mozart discusses, among other things, “the longer appoggiaturas [...] concerning dotted notes.”

²¹ For the “Lux aeterna luceat eis” (bars 1–30; this part corresponds to the *Introitus*, bars 19ff.) Süßmayr was able to draw on Mozart's orchestration.

²² Cf. Josef Focht, “Besetzung und Aufführungspraxis des Continuo in der Salzburger Kirchenmusik Mozarts,” in: Friedrich W. Riedel (ed.), *Mozart und die geistliche Musik in Süddeutschland*, Sinzig, 2010, pp. 235–247.

²³ Cf. Franz Karl Prassl, “Zur Generalbasspraxis in der Kirchenmusik des späten 18. Jahrhunderts,” in: *Mozart und die geistliche Musik* (as in note 22), pp. 209–233; here p. 226.

²⁴ Wolfgang Amadeus Mozart, *Requiem KV 626, completed by Franz Xaver Süßmayr*, ed. by Ulrich Leisinger, Stuttgart, 2006 (Carus 51.526).

Requiem

KV 626

Introitus

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

ergänzt und herausgegeben von /

completed and edited by Howard Arman (*1954)

1. Requiem aeternam

Adagio

The score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes two parts for Bassoon (Fagotto), Clarinet I and II (Clarino I, II in Re/D), and Timpani (in Re-La/d-A). The middle section features three Trombone parts (alto, tenore, basso). The bottom section includes Violin I and II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Violoncello/Contrabasso/Ed Organo. The music is in common time (C) and F major. Dynamics include *p* (piano) and *sim.* (sforzando). The Violoncello part is marked 'Solo' and 'p tasto'. A large 'CARUS' watermark is visible across the center of the page.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 50 min.

© 2024 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 51.652

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

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

9

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

f

f Tutti

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

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

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

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

#6 7 5 - #6 - 7 b3 7 7 6 6 6 — # #4
 4 4 #5 #4 - # 4 5 — 2
 #3 #3 3 -

CdB (F)

Fg

Clno (D)

Timp

Trb

VI

Va

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

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

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

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

Vc, Cb
Org

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

tasto

20

CdB (F)

Fg

VI

Va

S Solo

Vc, Cb Org

Solo

Te de - cet hym nu De - us in Si -

Violoncell

23

CdB (F)

Fg

VI

Va

S Solo

Vc, Cb Org

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

26

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S
lem. *f Tutti* Ex - au - di o - ra - ti - o - nem me -

A
f Tutti Ex - au - di, ex - au - di, ex - au - di o - ra - ti - o - nem me -

T
f Tutti Ex - au - di, ex - au - di, ex - au - di o - ra - ti - o - nem me -

B
f Tutti Ex - au - di, ex - au - di, ex - au - di, ex - au - di o - ra - ti - o - nem me -

Vc, Cb
Org
Bassi
f \flat_6 — 6 6 6 6 $\sharp 3$ 6 \flat_3 6 4 3

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

f

f

f

Do - na, do - na e - - - is -

do - na e - - is - Do - mi - ne, do - na, do - na e - - is - re -

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

ter - - - - - nam do - na, do - - na

#6 6 #5 4 # 6 6 6 9 - 6

4 # 5 3 -



CdB (F)
Fg

Trb

VI
Va

S
A
T
B

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

Vc, Cb
Org

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

41

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

* Bogensetzung und Balkung in den Vokalstimmen werden hier und im Folgenden nach dem Autograph wiedergegeben, auch wenn sie nicht mit der Silbenunterlegung übereinstimmen (siehe auch Vorwort, S. VI). / Slurring and beaming which do not correspond with text underlay are given here, and elsewhere, as they appear in the autograph (see Foreword, p. XIV).

44

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

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

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

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

12

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S
 m - ste e - le - - - - -

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

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

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

Vc, Cb
 Org

6 9 8 7 [h]5 — 3 — 6 — 8 7 6 6 #5 #4 6 #6
 7 #6 5 #3 — — #4 3 — #3 — #4 #4 3

15

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

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

Vc, Cb Org

#6 #3 7 6 b3 b6 8 b7 7 6 5 — 6 5 7

18

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S
son, le - - - - - i - son,

A
e e - lei - son, e - lei - son, e - le - - - - i - son,

T
- - - - i - son, Ky - ri - e e -

B
le - - - - -

Vc, Cb
Org

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

5 5

21

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

Chri - ste e - le - i - son,

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

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

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

#3 $\flat 9$ 8 7 $\flat 6$ 6 — 5 $\flat 3$ #3 #4 6 8 $\flat 3$ $\flat 9$ 8 — 6 6 5 6 5

7 $\flat 6$ 5 $\flat 3$ 4 $\sharp 3$

28

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

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

A
son, e - lei - son, e - le - - - - - i - son,

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

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

Vc, Cb
Org

3 — 7 5 7 b6 — 6 b6 6 [b]5

31

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

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

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

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

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

Vc, Cb
Org

7
b3

6 [—] 6

b6 4 6

b6 5

b3 b3 b3

6 [b]6 5 6 6 6

4

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

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

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

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

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

Vc, Cb Org

b3 - #3 - 6 - #3 - 6 #3 - 6 - #3 - 6 - #3 - 6 6 #6 - 4 - 3

38

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

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

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

4 [4] [4] 4/4 #3 4/2 #3

41

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

7 #6 6 6 #3 3 6 7 #3 7 #6 3 #3 #3 7 6 b3 #3 b9 8 7

b3

5 5 4 3

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

45

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

Adagio

48

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

Adagio

S

A

T

B

Vc, Cb
Org

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

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

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

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

6 #3 [-] 6 #3 - 6 7 7 5 5 7 7 #3 6 - 6 5
5 4 #3 5 [h3]

Sequenz

3. Dies irae

Allegro assai

Corno di bassetto I/II in Fa/F
f

Fagotto I, II
f

Clarino I, II in Re/D
f

Timpani in Re-La/D-A
f

Trombone alto
f

Trombone tenore
f

Trombone basso
f

Violino I
f

Violino II
f

Viola
f

Soprano
f Tutti
Di - - es i - rae, di - es il - la, sol-vet

Alto
f Tutti
Di - - es i - rae, di - es il - la, sol-vet

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

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

Violoncello
Contrabbasso ed Organo
f Tutti

5 _____ 6
4 _____ 5
2 _____

5

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

sae-clum in fa-vil-la: te-ste Da-vid cum Si-by-l-a.

sae-clum in fa-vil-la: te-ste Da-vid cum Si-by-l-a.

sae-clum in fa-vil-la: te-ste Da-vid cum Si-by-l-a.

sae-clum in fa-vil-la: te-ste Da-vid cum Si-by-l-a.

#6 6 — 6 2 6 6 6 #4 6 — 5 —
5 4 — #3 —

tasto

9

CdB (F)

Fg

Clno (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb
Org

Quantus tremor est futurus,

Quantus tremor est futurus,

Quantus, quantus tremor est fu-

Quantus tremor est futurus,

[5]
[3]

b7 — 6 —
5 —

13

CdB (F)

Fg

Clnb (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

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

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

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

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

Vc, Cb Org

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

♯3 ——— 5 [———] 4 ——— 3 ———

18

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S
dis - cus - su - - rus!

A
dis - cus - su - - rus!

T
dis - cus - su - - rus!

B
dis - cus - su - - rus!

Vc, Cb
Org

Solo

7 - [-] [b5 4 #] # - #3

6 7 #6 6 6 b6 6 #6 6 6 #6 6 4 3 #3 #4 3

21

CdB (F)

Fg

Clno (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

f

f

L

Tutti

Di - es i - rae, di - es

Di - es i - rae, di - es

Di - es i - rae, di - es

Di - es i - rae, di - es

6 6 6 - #5 -

4 - #3 -

5 6

4 5

#2

25

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

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

6 6 #6 6 6 6 b6
4 3

29

CdB (F)

Fg

Clnb (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

byl - la. Quan - - tus tre - mor est fu - tu - rus,

byl - la. Quan - - tus tre - mor est fu - tu - rus,

byl - la. Quan - - tus tre - mor est fu - tu - rus,

byl - la. Quan - - tus tre - mor est fu - tu - rus,

6 4 #5 #3 #6 8 7 b3 6 #4 b3

34

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

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

7 - #4 - 6 - b6 - #6 - 6 - 6

#3 - 2 - - - - - b5 - #3

39

CdB (F)

Fg

Clno (D)

Timp

Trb

VI

Va

S
dis - cus - su - rus! Di - es

A
dis - cus - su - rus! Di - es

T
dis - cus - su - rus! Di - es

B
dis - cus - su - rus! Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus,

Vc, Cb Org
tasto

6 7 6 5 6

♭6 7/♯3 6/4 5/♯3

Vc

43

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

Bassi

tasto

Vc

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

Carus

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

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

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

quan - tus tre - mor_ est_ fu - tu - rus,

47

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

Bassi

tasto

Carus

i - rae, di - es il - la, quan - tus
 i - rae, di - es il - la, quan - tus
 i - rae, di - es il - la, quan - tus
 quan - tus tre - mor_ est_ fu - tu - rus, quan - tus

#4 3 6 ————— #4 3 6 6

51

CdB (F)

Fg

Clno (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

a 2

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

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

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

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

#4 6 #4 6 #4 6 #4 6 7 - # # # #
 b3 3 b3 3 b3 3 b3 3 b5 - -
 #3 - -

55

CdB (F)

Fg

Clno (D) a 2

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

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

6 5 6 5 6 5 *tasto* 5 6

59

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

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

7 - 7 4 #

62

CdB (F)

Fg

Clno (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

stri - cte, stri - cte dis - cus - su - -

stri - cte, stri - cte dis - cus - su - -

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

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

b6 5 7 # 4 #3

65

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S
rus!

A
rus!

T
rus!

B
rus!

Vc, Cb Org
Solo

♯ 6 6 #3 ♯6 6 6 6 6 #6 6 6 #6 6 6 6 5

4. Tuba mirum

Andante

Corno di bassetto I/II in Fa/F

Fagotto I, II

Trombone tenore solo

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Alto solo

Tenore solo

Basso solo

Tu - ba i - rum spar - ger so - - - - - num,

Violoncello e Contrabbasso

p
tasto *

8

CdB (F)

Fg

Trb ten

VI

Va

B solo

tu - - ba mi - rum spar - gens so - num per se - pul - cra re - gi -

Vc, Cb

* Bezifferung im ganzen Satz vom Herausgeber ergänzt. / Figuring in the whole movement added by the editor.

13

CdB (F)

Fg

Trb ten

VI

Va

B solo

Vc, Cb

o - num, co - get om - nes an - te thro - num, co - get om - nes in - thro -

6 6 #6 6 7 5

18

CdB (F)

Fg

Trb ten

VI

Va

T solo

B solo

Vc, Cb

Mors stu - pe - bit et na - tu - ra, cum re - sur - get cre - a - tu - ra, ju - di - can - ti re - spon - num.

fp b3 ——— b6 — 5 b6 — 5 7 #6 #3 b3 ——— #6 b6 b7 6 6 #3
4 ——— b3 4 ——— b3 4 5 — 5 — b3
2 ———

23

CdB (F)

Fg

VI

Va

T solo

Vc, Cb

su - ra. Li - - ber scri - ptus pro - fe - re - tur in quo to - am con - ti -

f *p* *p*

tasto

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

28

CdB (F)

Fg

VI

Va

T solo

Vc, Cb

ne - tur, un - - de mun - dus, mun - dus ju - - di -

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

33

CdB (F)

Fg

VI

Va

A solo

T solo

Vc, Cb

Ju - - dex er - go cum se - de bit,
ce - - - tur.

6 4 6 # 5 Vc
tasto

37

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

Vc, Cb

Quid sum
quid - - quid la - tet ap - pa - re-bit: nil in-ul - tum re - ma - ne - bit.

Bassi

5 3

41

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

mi - ser tunc dic - tu - rus? Quem pa - tro - num ro - ga - rus?

Vc, Cb

6 - 6 7 #6

45

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc Bassi

p

mfp

mfp

mfp

sotto voce

Cum vix ju - stus, ju - stus sit se - cu - rus, cum vix sotto voce

Cum vix sotto voce

Cum vix sotto voce

Cum vix sotto voce

Cum vix

5 #6 6 6 4 6 6 5 6 6 - 6 5 7 6 b6 4 3

4

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

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

#3 *

* Bezifferung T. 6 bis Ende des Satzes vom Herausgeber ergänzt (Ausnahme: „tasto“ T. 17 von Mozart). /
Figuring from bar 6 to the end of the movement added by the editor (exception: "tasto" bar 17 by Mozart).

7

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb
Org

#3

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

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

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

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

* Zur Frage der Punktierungen in diesem Satz siehe Vorwort, S. VII. /
Regarding the question of dotting in this movement, see Foreword, p. XIV f.

10

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

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

#3 6 6 #6 6 6 7 #3

13

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

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

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

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

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

Vc, Cb
Org

43

7

#3

6

16

CdB (F)

Fg

Clno (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

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

Solo

p

tasto

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

19

CdB (F)

Fg

Clno (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

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

6 6 7 ♭6 ————— ♯6 6 5 —————
 3 4 # 3 4 #

6. Recordare

Corno di basso I, II in Fa/F

Fagotto I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Alto solo

Tenore solo

Basso solo

Violoncello
Contrabbasso ed Organo

Vc
tasto

tr

CdB (F)

Fg

VI

Va

Bassi
Vc, Cb Org

The musical score is for the movement "6. Recordare" and consists of multiple staves. The top section includes parts for Bassoon I & II, Violins I & II, Viola, Soprano, Alto, Tenor, and Bass soloists, and Cello/Double Bass/Organ. The bottom section includes parts for Contrabass (CdB), Viola (VI), Viola (Va), and Basses (Vc, Cb, Org). The score features various musical notations such as dynamics (p), trills (tr), and specific performance instructions like "Vc tasto".

* Bezifferung im ganzen Satz vom Herausgeber ergänzt. / Figuring in the whole movement added by the editor.

5 7
3

13

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

6 6 - 5 3 6 5 9 9 6 6 5 6 5

Re - - - cor - da - - - re - su -

Re - - - cor - da - re Je - -

19

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

quod - - - sum cau - - - sa

pi - - e,

quod - - - sum cau - sa

su pi - - e,

tasto

tr

tr

6 6 4 - 6 6 4 - 2 - 6 6

24

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

tu - - ae vi - - ae: ne me per - das

tu - - - ae vi - - - ae: ne me er das

ne me per - das il - la

Bassi

4 4 6 4 3 6 4 3

29

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

il - la di - e, ne me per - das il - la di - e.

ne me per - das, ne me per - das il - la di - e.

il - la di - e, ne me per - das il - la di - e.

di - e, ne me per - das, per - das il - la di - e.

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

35

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Quae - re - rens

Vc, Cb Org

tasto

Bassi

Quae - re - rens me,

7 #3 6 6 - #3 6 #3 6

5 -

40

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

se - di - sti las - sus: cru - cem -

se - di - sti las - sus: cru - cem -

me, red - e - mi - sti

red - e - mi - sti

6 b3 b7 b6 5 #5 7 6 #3 6 7 5

5 4 #3 3 #3

45

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

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

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

tan - tus la - bor non sit ca - sus,

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

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

50

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

tan - tus la - bor non sit cas - sus. Jus - te

tan - tus la - bor non sit cas - sus.

tan - tus la - bor non sit cas - sus.

tan - tus la - bor non sit cas - sus.

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

tasto

55

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo
ju - dex ul - ti - o - nis, do - num fac re - mis - si - o -

A solo

T solo
Ju - ste ju - dex ul - ti - o - nis, do - num fac re - mis - si - o -

B solo

Vc, Cb
Org

60

CdB (F)

Fg

VI

Va

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

A solo
an - te di - em, an - te

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

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

Vc, Cb
Org
Bassi

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

66

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

di - em ra - ti - o - nis.

di - em ra - ti - o - nis.

di - em ra - ti - o - nis.

di - em ra - ti - o - nis.

di - em ra - ti - o - nis.

6 6^{b7} 6 4

6^{b7} 6^{b7} 6^{b7} 6^{b7}

tr

Bassi

71

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

In - ge - mi - sco, tam - quam re - us:

In - ge - mi - sco, tam - quam re - us:

In - ge - mi - sco, tam - quam re - us:

In - ge - mi - sco, tam - quam re - us:

In - ge - mi - sco, tam - quam re - us:

6 6 6^{b3} 6^{b6} 6^{b4} 6^{b7} 6 6^{b5} 5 6^{b3}

6^{b6} 6^{b4} 6^{b7} 6 6^{b5} 5 6^{b3}

2 3 3 3

f

76

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

81

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

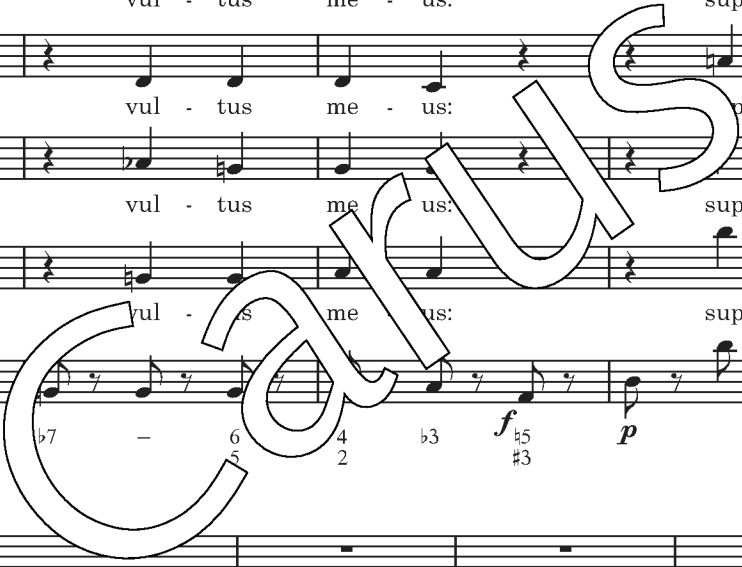
Vc, Cb Org

6 4 2

7 - 6 4 2 3

6 6 5 7 #

6 6 5



87

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

mi - hi quo - que spem de - di - sti, mi - hi quo - que spem de - di - sti.

mi - hi quo - que, mi - hi quo - que spem de - di - sti, spem de - di - sti.

di - sti, mi - hi quo - que, mi - hi quo - que m - de - sti.

mi - hi quo - que spem de - di - sti.

7 #3

6 6 6 7 9 8
3 4 5 4 3

p

93

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

Pre - ces me - ae non sunt

Pre - ces me - ae non

tasto

98

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

Sed tu bo nus

dig nae:

sunt dig nae:

Vc

tr

tr

tr

103

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

fac be ni gne, ne per en ni

ne per en ni

nus fac be ni gne, ne per en ni

ne per en ni

Bassi

f

f

f

f

f

f

f

f

108

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

cre - mer i - gne. In - ter o - - ves lo - cum

cre - mer i - gne. In - ter o - - ves lo - cum

cre - mer i - gne. In - ter o - ves - - cum

cre - mer i - gne. In - ter o - - lo - cum prae - sta,

4 4 4

2 2 2

p

114

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

prae - sta, et ab hae - dis me se - que - stra, sta - tu - ens in

prae - sta, et ab hae - dis me se - que - stra, sta - tu - ens in

prae - sta, et ab hae - dis me se - que - stra, sta - tu - ens in

et ab hae - dis, ab hae - dis me se - que - stra, sta -

6 5 6 6 6 7 6 5

5 4 6 4 6 4 3

p

120

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

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

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

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

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

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

125

CdB (F)

Fg

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

- te dex - tra.

- te dex - tra.

- te dex - tra.

- te dex - tra.

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

7. Confutatis

Andante

I
Corno di bassetto
in Fa/F

II

Fagotto I, II

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

I
Violino

II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello
Contrabbasso ed
Organo

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f *Tutti*

Con - fu - ta - tis ma - le -

f *Tutti*

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

f
tasto *

* Bezifferung T. 1-25 vom Herausgeber ergänzt. / Figuring for bars 1-25 added by the editor.

3

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad -

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

5

CdB (F)

Fg

p

Trb

VI

Va

p

S

A

T

B

Tutti sotto voce

Vo - - ca, vo - ca me,

Tutti sotto voce

Vo - - ca, vo - ca me,

di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis:

di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis:

Vc, Cb
Org

p

5 6

♯3 #3 ♯3

9

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S
vo - ca - me cum be - ne - di - ctis.

A
vo - ca - me cum be - ne - di - ctis.

T
Con - fu - ta - tis

B
Con - fu - ta - tis ma - le-

Vc, Cb Org
f
tasto

12

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T


B

Vc, Cb Org

a 2

*

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

* Vorgeschlagene Ausführung (erste Takthälfte) / Suggested execution (first half of the bar): 

14

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

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

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

Vc, Cb
Org

p

#4 6 #6
2 #4 3

17

CdB (F)

Fg

VI

Va

Soprano sotto voce

S

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

Alto sotto voce

A

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

Vc, Cb Org

21

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

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

A

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

Vc, Cb Org

25

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

ctis

O - ro sup - plex et ac -

O - ro sup - plex et ac -

O - ro sup - plex et ac -

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

Vc, Cb

Org

p

6* 4 #2

b7 b5 3

* Bezifferung T. 26-39 von Mozart. / Figuring for bars 26-39 by Mozart.

28

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

cli nis, cor con -

cli - - nis, cor con -

cli - - - - nis, cor con -

cli - - - - nis, cor con -

Vc, Cb
Org

b6 - b5 b7 3 b3 b6 #4 #2

31

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

ci - - - - - nis:

tum - si ci - - - - - nis:

tri - tum qua - si ci - - - - - nis:

tri - tum qua - si ci - - - - - nis:

Vc, Cb
Org

7 #5 #3

b6 5 #4

5 7 #3

34

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

re cu - - ram, ge - re

re cu - - ram, ge - re

ge - re cu - - ram, ge - re

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

Vc, Cb Org

37

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

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

me - - - i fi - - - - nis.

Vc, Cb
Org

7 5 3 | - | b6 b4 | - | 5 3 | b7 | 4 | [6] Segue

8. Lacrimosa

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes staves for:

- Corno di bassetto in Fa/F (I and II)
- Fagotto (I and II)
- Clarino I, II in Re/D
- Timpani in Re-La/d-A
- Trombone alto
- Trombone tenore
- Trombone basso
- Violino (I and II)
- Viola
- Soprano
- Alto
- Tenore
- Basso
- Violoncello Contrabbasso ed Organo

The score is in a 12/8 time signature with a key signature of one flat. It features dynamic markings such as *p* and *mf*, and includes fingerings and breath marks. A large watermark 'CARUS' is visible across the middle of the score.

* Bezifferung im ganzen Satz vom Herausgeber ergänzt. / Figuring in the whole movement added by the editor.

Carus

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

di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la, ju - di - can - dus
di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la, ju - di - can - dus
di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la, ju - di - can - dus
di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la, ju - di - can - dus

6 7 7 #3 #3 #3 b3 #4 2 6 #4 #3

8

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

ho - mo re - us, ho - mo re - - us: hu - ic er - go

ho - mo re - us, ho - mo re - - us: hu - ic er - go

ho - mo re - us, ho - mo re - - us: hu - ic er - go

ho - mo re - us, ho - mo re - - us:

f #6 6 4 #3 *p* #3 - 8 #7 6 - #3

tasto

12

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S
par - ce De - us, hu - ic er - go par - ce De - us. Pi - e Je - su
cresc.

A
par - ce De - us, hu - ic er - go par - ce De - us. Pi - e Je - su
cresc.

T
par - ce De - us, hu - ic er - go par - ce De - us. Pi - e Je - su
cresc.

B
hu - ic er - go par - ce De - us. Pi - e Je - su

Vc, Cb Org Bassi

p *cresc.* *f*

L

p *cresc.* *f*
5 6 #6 6 6 6 #6
3 5 3 - 6 3 7 6 3

16

CdB (F)

Fg

Clno (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

Do-mi-ne, do - - - na e - - is re - qui -

Do-mi-ne, do - - - na e - - is re - qui -

Do-mi-ne, do - - - na e - - is re - qui -

Do-mi-ne, e - is re - qui -

6 5 *p* 9 - 8 - 7 - 6 - #3 8 #7
 4 #3 - 6 7 8 6 5 4 3 6 5 #3 4 -

20

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S
em. A - - men, a - - men, a -

A
em. A - - - - -

T
em.

B
em.

Vc, Cb
Org

L#3 #3

28

CdB (F)

Fg

f

Clno (D)

Timp

Trb

f

f

Vl

Va

f

S

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

A

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

T

A - - - - - men, a -

B

A - - - - -

Vc, Cb
Org

f

Tutti

f

Carus

#6 6/3 4

36

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S
L - men, a - men, a - men, a - - - - -

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

T
- - men, a - - - men, a - - - - men, a -

B
- - - - - - - - - - - - - - - - - men, a - - - - men, a -

Vc, Cb
Org

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



44

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

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

Vc

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

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

3 3 -

L

52

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

Tutti

Vc

Bassi

92

L

4 43 - 6 #6 6 5 6 5 6 6 b5 b3 7 44 6 7 4 7 6

3 4 43 3 4 43 6 5 6 6 b5 b3 7 44 6 7 4 7 6

b3 44 43 6 5 6 6 b5 b3 7 44 6 7 4 7 6

b3 44 43 6 5 6 6 b5 b3 7 44 6 7 4 7 6

60

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S
a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men,

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

T
men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

B
men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

Vc, Cb Org
Tutti

♭3 4 6 6 ♭6 6 ♭6 6 7 #3
L 2 4 #2 3 2 5 #4 3 - 2

68

CdB (F)

Fg

Clno (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

Vc

Tutti

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

76

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

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

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

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

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

6 4 — #6 — 6 *p* b7 — b7 7 — 7 6 —

b5 — 4 #3 — #3 4 —

84

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb
Org

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

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

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

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

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

6 #6 - #6 - 6 5 - 4 7 7 6 6 5 b9 - 6 -
L 4 4 #3 4 #3 - 4 - 4 - 4 - #3 - 4 -

92

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S
— a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - - - - - men.

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

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

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

Vc, Cb
Org

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

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

Offertorium

9. Domine Jesu

The musical score is arranged in systems. The first system includes Corno di bassetto in Fa/F (I and II) and Fagotto (I and II). The second system includes Trombone alto, Trombone tenore, and Trombone basso. The third system includes Violino (I and II) and Viola. The fourth system includes Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The fifth system includes Violoncello and Contrabbasso ed Organo. The vocal parts have lyrics: "Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae, li - be - ra". The organ part includes figured bass notation: 6*, 6, 6, 6, 6, p, #6, #6, 6 7, 6 7, 4, 5.

* Bezifferung T. 1–20 vom Herausgeber ergänzt. / Figuring for bars 1–20 added by the editor.

5

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S
a - ni - ma - ni - um fi - de - li - um de - func - to - rum de poe - nis in - fer - - -

A
om - ni - um fi - de - li - um de - func - to - - - rum de poe - nis in - fer - -

T
a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um de - func - to - - - rum de poe - nis in - fer - -

B
om - ni - um fi - de - li - um de - func - to - - - rum de poe - nis in - fer - -

Vc, Cb
Org

6 #6 6 7 6 7 6 7 #3 f #4 #4 p 6 6
5 5 4 5 5 #2 3 b3 - 5 4 3

9

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

f *p*

ni, as in - fer - - - ni, et de pro - fun - - do la - - -

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

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

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

6 $\flat 7$ 5 4 6 6 *f* *p* $\flat 3$ 6 $\sharp 6$ 6 5 7 6 $\flat 4$ $\sharp 6$ 7 6 5 $\flat 5$ $\flat 3$ 5 4 4 $\sharp 3$

14

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

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

Vc, Cb Org

f 6 6 6 5 6 b6 f

tasto

18

CdB (F)

Fg

Trb

Vl

Va

S

A

T

B

Vc, Cb
Org

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

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

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

li - be-ra e - as de o - re le - o - nis, ne ab - sor - be-at e - as

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

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

$\flat 3$ 6 $\sharp 6$ - 7 $\flat 6$ 6 $\sharp 3$ 6 *tasto* $\sharp 3^*$ - 6 $\flat 3$ - 6 [b]5

* Bezifferung T. 21-28 von Mozart. / Figuring for bars 21-28 by Mozart.

22 Γ

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

5 — 4 \flat 5 b5 — 6 6 6 \flat 3 — 6 5 — 6 6

5 5 5 5 3 5 5

25

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

ne ab - sor - be - at e - as

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

28

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

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

9 7

9 - 4 - #6

7 - 2 - 5

3

6* - #3

3 - #3

#3

p *tasto*

* Bezifferung T. 29 bis Ende des Satzes vom Herausgeber ergänzt. / Figuring from bar 29 to the end of the movement added by the editor.

31

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

p

p

p

p

p

p

p

p

p

Solo

Solo

in rum: sed si - gni - fer san - ctus Mi - cha - el re - prae - sen - tet e -

in ob - scu - rum: sed si - gni - fer san - ctus

in ob - scu - rum:

scu - - - rum:

4 8 7 #3 tasto b3 6 6 6 43 6 43 6

2 6 5

41

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Tutti *f*

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

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

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

sen - tet e - as, re - prae - sen - tet e - as in lu - cem san - ctam: Quam o - lim A - bra - hae

Vc, Cb Org

f

b7 3 6 3 b7 5 3 6 6 #6 5 3 6 6 7 6 7 6 7 #6 3 6 7 #6 -

tasto

45

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

Tutti f

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

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

48

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

f

Tutti f

Tutti f

Tutti f

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

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

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

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

Vc

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

#3 5 3 5

51

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

Bassi

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

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

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

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

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

CdB (F)
Fg

Trb

VI
Va

S
A
T
B

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

Vc, Cb
Org

7 — 6 9 — 8 — 4 ♭7 — 6 5 — 6 7 ♯6 7 — 6
5 7 7 4 — ♯3 5 4 — ♯3 — 3 ♯6 ♯3 — ♯5

57

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

60

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

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

7 6 5 7 #6 #3 9 7 5 5 #3

#5 6 4

63

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S
 quan - ti - a - hae pro - mi - si - sti, et se - mi - ni e -

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

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

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

Vc, Cb
 Org

p

1

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

#3 #6 5 #3
 3 4

67

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb
Org

p

p

p

p

p

p

p

p

p

ju - mi - ni e - jus - et - se - mi - ni e -

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

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

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

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

5 5 4 2 5 4 #3

71

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

f

6 6 6 6 6 6
3 3 3 3 3 3

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

74

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb
Org

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

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

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

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

7 — 6 6 5 43 6 43 6 6 43
#3 — 5 4 #3 #3 5

10. Hostias

Corno di bassetto I, II in Fa/F

Fagotto I, II

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello
Contrabbasso ed Organo

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

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

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

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

Solo *Tutti*

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

* Bezifferung im ganzen Satz vom Herausgeber ergänzt. / Figuring in the whole movement added by the editor.

7

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

ti - bi Do - mi - ne lau - dis of - fe - ri - mus: tu sus - ci - pe

ti - bi Do - mi - ne lau - dis of - fe - ri - mus: tu sus - ci - pe

ti - bi Do - mi - ne lau - dis of - fe - ri - mus: tu sus - ci - pe

ti - bi Do - mi - ne lau - dis of - fe - ri - mus: tu sus - ci - pe

6 4 6 9 6 4 5 5 2 2 4

4 2 2 7 5 2 2 2

2 - - - - -

13

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

pro a - ni - ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e me - mo - ri - am

pro a - ni - ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e, ho - di - e me -

pro a - ni - ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e, ho - di - e me -

pro a - ni - ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e, ho - di - e me -

♯4 6 6 5 6 6

2 - - - - -

4 - - - - -

♯5 ♯6 4 - 5 6

♯3 ♯5

19

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb
Org

fa - - - ci - mus, ho - sti - as et
 mo - ri - am - - - fa - ci - mus, ho - sti - as et
 mo - ri - am - - - fa - ci - mus, ho - sti - as et
 mo - ri - am fa - ci - mus, ho - sti - as et

6 5 ♯3 6 4 ♯3 4 2 ♯3 6 b3 6 b3 6 p 6 5

25

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb
Org

pre - ces ti - bi Do - mi - ne
 pre - ces ti - bi Do - mi - ne
 pre - ces ti - bi Do - mi - ne
 pre - ces ti - bi Do - mi - ne

b3 6 ♯3 f 6 p b4 2 b6

31

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

37

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

6 #4 #2

6 6 #3 4 2 6 #3 6 #4 #2

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

ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e, ho - di - e me - mo - ri - am

ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e me - mo - ri - am fa - -

ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e me - mo - ri - am fa - -

ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e, ho - di - e me - mo - -

43

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb
Org

6 4 3 6 6 6 6 6 6 6

4 3 5 4 3

fac - ci - mus: fac e - as, Do - mi - ne, de
 - - - ci - mus: fac e - ne, de
 - - - ci - mus: fac as, - mi - ne, de
 ri - am fa - ci - mus: fac e - as, Do - mi - ne, de

p

49

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb
Org

#6 6 7 #6 6 6 7 #3

4 3 5 4 3

mor - - - te trans - i - re ad vi - - - tam.
 mor - te trans - i - - - re ad vi - - - tam.
 mor - - - te trans - i - re ad vi - - - tam.
 mor - - - te trans - i - re ad vi - - - tam.

CdB (F)
Fg

The score for CdB (F) and Fg shows the first four measures. The CdB part is mostly rests, with a fermata over the first measure. The Fg part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Trb

The score for Trb shows the first four measures. It includes a dynamic marking of *f* and a *L f* marking in the first measure.

VI
Va

The score for VI and Va shows the first four measures. The VI part has a dynamic marking of *f* and a fermata over the first measure. The Va part has a dynamic marking of *f*.

S
A

The score for Soprano (S) and Alto (A) vocal parts shows the first four measures, which are mostly rests.

T
B

Tutti f

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

Tutti f

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

The score for Tenor (T) and Bass (B) vocal parts includes the lyrics and dynamic markings (*Tutti f*).

Vc, Cb
Org

f

The score for Vc, Cb and Org shows the first four measures with a dynamic marking of *f*.

6 7 #6 - #3 7 — 6 5 3 7 #6 - #3 7 — 6 5 #3 4 #3 4 — #3 #5

59

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

f

Tutti f

Tutti f

Tutti f

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

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

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

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

Vc

4 3 7 #6 #3 7 — 6 4 — 3 7 #6 #3 7 — 6

#3 5

62

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

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

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

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

Vc, Cb Org

Bassi

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

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

65

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

pro - mi - si - sti,

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

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

et se - mi - ni e - jus,

Vc, Cb

Org

7 — 6 9 — 8 — 4 ♯7 — 6 5 — 6 7 ♯6 7 — 6

5 7 7 — 4 — ♯3 5 4 — ♯3 — 3 ♯3 — 5

68

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

71

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

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

Vc

7 6 5 7 #6 #3 9 7 5 5 #3

#5 4

74

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

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

A

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

T

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

B

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

Vc, Cb
Org

- 6 - 6 - 6 - 5 - 6 - 7
- 4 - 4 - #3 - 4 - 5
- #2 - #3 - 4 - #3
p #3 #6 5
3 3 4 #3

78

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

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

A

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

T

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

B

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

Vc, Cb Org

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

5 4 2

82

CdB (F)

Fg

Trb

L

VI

Va

S

A

T

B

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

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

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

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

Vc, Cb

Org

f

6 6 6 6 6

3 3 3 3 3

85

CdB (F)

Fg

Trb

VI

Va

S

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

A

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

T

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

B

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

Vc, Cb
Org

7 — 6 6 5 #3 6 #3 6 6 #3

#3 — 5 4 #3 5

Sanctus

11. Sanctus

Adagio

Corno di bassetto
I, II in Fa / F

Fagotto I, II

Clarino I, II
in Re / D

Timpani
in Re-La / d-A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
San - - ctus, San - - ctus, San - - ctus

Alto
Trombone alto
ad libitum
San - - ctus, San - - ctus, San - - ctus

Tenore
Trombone tenore
ad libitum
San - - ctus, San - - ctus, San - - ctus

Basso
Trombone basso
ad libitum
San - - ctus, San - - ctus, San - - ctus

Violoncello
Contrabbasso ed
Organo

f 5 3 6 5 4 2

4

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Vl

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

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

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

tasto solo

6 4 #3 4 3 6 6 7 #3

8

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Vl

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

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

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

Allegro

11

CdB (F)

Fg

Clno (D)

Timp

Vl

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

Clb
tasto solo

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

19

CdB (F)

Fg

Clno (D)

Timp

Vl

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

Org Vc Bassi

25

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

in ex - cel - sis, o - san -

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

in ex - cel - sis, o -

sis, o - san in ex cel -

Vc Bassi

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

[4 -] 6 2 4 4 6 - 7 6 5

32

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb Org

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

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

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

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

3 - 6 - 6 6 5 3 5 6 7 5 6 3

4 5 2 3 5 6 5 3

Benedictus

12. Benedictus

Andante

Corno di bassetto I, II
in Fa / F

Fagotto I, II

Clarino I, II
in Sib / B

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Viola

Soprano solo

Alto solo

Tenore solo

Basso solo

Violoncello
Contrabbasso ed
Organo

mf

p

p assai

p

p

p

p

Be - ne - di - ctus qui

Vc

Solo

CdB (F)

Fg

Cln (B \flat)

Trb

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

Bassi

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

p

tr

p

tr

p

9

CdB (F)

Fg

a 2

Cln (B \flat)

Trb

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc. Cb Org

ai - ne Do mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit, be - ne -

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

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

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

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

13

CdB (F)

Fg

Clno (Bb)

Trb

VI

Va

S solo

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

A solo

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

T solo

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

B solo

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

Vc, Cb
Org

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

22

CdB (F)

Fg

Cln (B \flat)

Trb

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

Bassi

mf
coll' Org

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

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

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

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

26

CdB (F)

Fg

Solo *rf p rf*

Cln (Bb)

Trb

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

mi - ni.

no - mi - ne Do - mi - ni.

no - mi - ne Do - mi - ni.

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

*

* Quelle C: B statt d / Source C: B flat instead of d

30

CdB (F)

Fg

Clno (B \flat)

Trb

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

p

Be-ne-di-ctus qui

Be-ne-di-ctus

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

Do - mi-ni,

34

CdB (F)

Fg

Cln (B)

Trb

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc. Cb Org

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

tr.

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

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

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

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

cresc.

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

38

CdB (F) *p* assai

Fg *p* assai a 2

Cln (B \flat) *p* assai

Trb *p* assai

VI *fp*

Va *fp*

S solo
n be-ne-di-ctus qui ve-nit, be-ne-di-ctus qui ve-nit in

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

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

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

Vc, Cb Org *fp*

42

CdB (F)

Fg

Cln (B)

Trb

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

Vc

Bassi

Carus

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

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

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

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

3 4 4 5 7 8 6 6 7 4 6

1 2 #2 3 #2 3 4 5

4 6 2

50

CdB (F)

Fg

Cln (B \flat)

Trb

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

* Änderungsvorschlag / *Suggestion for modification*: Trb alto:  ; Trb ten.:  ; VI II:  ; Va: 

Siehe auch die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / *See also the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.*

Allegro

54

CdB (F)

Fg

Clno (Bb)

Trb

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb

Vc

Org

tasto

* Auch im Autograph ohne Tutti-Angaben im Chor ab T. 54. / Also in the autograph without tutti-indication for choir from bar 54.

62

CdB (F)

Fg

Cln (B \flat)

Trb

Vl

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb

Org

Bassi

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

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

69

CdB (F)

Fg

Cln (B \flat)

Trb

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

Vc, Cb Org

6 5 6 5 6 3 - 6 6 6 - 6 7

5 4 2

Agnus Dei

13. Agnus Dei *

Corno di bassetto I, II
in Fa / F

Fagotto I, II

Clarino I, II
in Re / D

Timpani
in Re-La / d-A

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

I
Violino

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello
Contrabbasso ed
Organo

A - gnus De - - - - i, qui

A - gnus De - - - - i, qui

A - gnus De - - - - i, qui

A - gnus De - - - - i, qui

mf *p* *mf* *p* *fp* $\frac{7}{5}$ *fp*

* Quelle C: Larghetto / Source C: Larghetto

5

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb, Org

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

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

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

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

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

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

*fp*₅ *fp*₆ *fp*₅ *ff*₅

9

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb, Org

p assai

p assai

p assai

p assai

p assai

p assai

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

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

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



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

p assai
senz' Organo

Solo

Solo

Carus

* Ausführungsvorschlag / Proposed execution: VII:  Soprano: 

16

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb, Org

f

p

mf

fp *coll' Org*

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

f *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

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

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

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

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

fp *mf* *mf* *mf*

6 *5* *6* *5*

21

CdB (F)

Fg

Clno (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc. Cb, Org

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

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

lis pec - ca - - - ta mun - - - - di:

lis pec - ca - - - ta mun - - - - di:

lis pec - ca - - - ta mun - - - - di:

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

7 5 7 5

Carus

26

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

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

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

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

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

Vc, Cb, Org
senz' Organo

38

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb, Org

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

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

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

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

6
b4

b7
b5

3 *p assai*

Communio

14. Lux aeterna

Adagio *p*

Corno di bassetto I, II
in Fa / F

Fagotto I, II

Clarino I, II
in Re / D

Timpani
in Re-La / d-A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto
Trombone alto *

Tenore
Trombone tenore *

Basso
Trombone basso *

Violoncello
Contrabbasso ed
Organo

p

Solo

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

Solo

tasto solo

Vc

senza Org

* Zur Mitwirkung der Posaunen vgl. den Kritischen Bericht.
Concerning the participation of the trombones, see the Critical Report.

5

CdB (F)

Fg

VI

Va

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

A

T

B

Vc, Cb, Org

8

CdB (F)

Fg

VI

Va

S
es. *f* Tutti Lux ae-ter-na lu- - - ce-at e-is, Do-mi-

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

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

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

Vc, Cb, Org
Bassi
f $\flat 6$ — 6 6 6 6 $\sharp 3$ 6 6 $\flat 3$ 6 6 4 3
coll' Organo

11

CdB (F)

Fg

VI

Va

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

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

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

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

Vc, Cb, Org

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

14

CdB (F)

Fg

VI

Va

S
es.

A
es. Do-na,

T
es.

B
es. Re-qui-em ae-

Vc, Cb, Org
Solo Tutti
p *tasto solo* *f* 6 4 #

* Süßmayr: ♪ statt / instead ♪ = ♪♪♪♪

17

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

Vc. Cb, Org

Do - na, do - na e - - is

do - na e - - is Do - mi-ne, do - na, do - na e - - is re -

Re - - qui - em ae - ter - - na

ter - - - - nam do - na, do - - na

#6 6 #5 4 # Bassi 6 6 9 [-] 6

20

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

Vc. Cb, Org

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

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

do - na, do - na e - - is, do - - na e - is, do - -

e - is, e - is Do - mi-ne, do - na, do - na

Vc Bassi 4 #3 6 5 2 6 6 6 4 3 6 6

23

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb, Org

6 #3 6 #6 6 1 6

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

26

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb, Org

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

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

31 Allegro

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb

Org

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb, Org

31 *f* *f* *f*

S *f* Cum

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

T

B *f* Cum san - ctis tu - - is in ae - ter

Vc, Cb *f*

Org *f* *tasto solo* [4]3 2 #5 7 #3

35

CdB (F)

Fg

VI

Va *f*

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

A num,

T *f* Cum san-ctis tu - is in ae - ter

B - - - num, cum san -

Vc, Cb, Org [4]3 #3 - 4 7 7 [-] #3 7 6 - 6 [-]

38

CdB (F)

Fg

Clno (D)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb, Org

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

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

42

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb, Org

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

ter - num, cum san - - - ctis, cum san - ctis, * cum san-ctis

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

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

46

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb, Org

Bassi

Vc

Bassi

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

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

num, in ae - ter - - - num,

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

49

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb, Org

Vc

Cor di b. III

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

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

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

num,

53

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb, Org

Bassi

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

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

b3 4 3 4 3 6 6 5 5 b3 b6 b5 6 b3 4 3 4 2 6 [4] 6

57

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb, Org

Vc *Bassi*

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

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

b3 4 3 4 2 b6 6 [4] 6 [3 7] 7 b6 []

67 Cor di b. I

CdB (F)
Cor di b. II

Fg

Cln (D)

Timp

VI

Va

S
tu - is in ae - ter - - num, in ae - ter - - num, cum san - tis tu - is in ae -

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

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

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

Vc, Cb, Org
Bassi
6 - #3 - 6 #6 - 6 4 6 6 #3 6 6 6 7 6 5 6

71 Cor di b. I/II

CdB (F)

Fg

Cln (D)

Timp

VI

Va

S
ter - - - - num, in ae - ter - - - - num,

A
- num, cum san - ctis tu - is, cum san - ctis tu - - -

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

B
ter - - - - num, in ae - ter - num, cum san - ctis

Vc, Cb, Org
Bassi
7 #6 6 6 - 5 #3 3 6 7 #3 7 - #6 - #3 #3 7 6 6 3 - 8 #3 8 7

75

CdB (F)

Fg

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb, Org

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

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

78

CdB (F)

Fg

Clno (D)

Timp

VI

Va

S

A

T

B

Vc, Cb, Org

Adagio

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

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

Kritischer Bericht

I. Die Quellen¹

Vorbemerkung: Die beiden autographen Partiturteile **A1** (enthaltend die Sätze 1–2) und **A2** (enthaltend die Partiturfragmente der Sätze 3–10) gehörten ursprünglich zusammen, wurden allerdings, bedingt durch die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des unvollendet hinterlassenen Werkes, schon bald nach Mozarts Tod voneinander getrennt. Später wurden **A1** und **B** (= Süßmayrs Vervollständigung bzw. Neukomposition der Sätze 3–14) zusammengebunden. Diese beiden Teilpartituren bilden zusammen die sogenannte „Ablieferungsartitur“, d.h. die vollständige *Requiem*-Partitur, die Constanze Mozart 1792 dem Auftraggeber des Werkes, Franz Graf Walsegg, aushändigte. **A2** wird demgegenüber üblicherweise als „Arbeitspartitur“ bezeichnet.

A1: Autograph der Sätze 1 (*Requiem aeternam*) und 2 (*Kyrie*), mit Ergänzungen von anderen Händen. Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Signatur: *Mus. Hs. 17.561/a*

Satz 1 liegt quasi vollständig in autographischer Partitur vor. Von Satz 2 ist ein durchlaufender Entwurf der Chorstimmen samt Instrumentalbas in autographischer Form enthalten. Von zwei oder drei anderen, bislang nicht sicher identifizierten Schreibern wurden dazu die Stimmen der Holzbläser und Streicher sowie der Trompeten und Pauken ergänzt.

A2: Autographe Entwurfsartitur der Sätze 3–10 (*Dies irae* bis *Hostias*), mit Ergänzungen in der Instrumentation von Joseph Eybler. Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Signatur: *Mus. Hs. 17.561/b*

Enthalten sind in Mozarts Handschrift die Vokalstimmen und die instrumentale Bassstimme, und zwar in fast allen Sätzen durchgehend. Die einzige Ausnahme in dieser Hinsicht bildet Satz 8 (*Lacrimosa*), der nach den ersten acht Takten komplett abbricht. An manchen Stellen notierte Mozart zudem kurze Passagen weiterer Instrumentalstimmen. Die Sätze 3–7 (*Dies irae* bis *Confutatis*) enthalten darüber hinaus die Instrumentation betreffende Ergänzungen von Joseph Eybler, während die folgenden Sätze dann nur noch in Mozarts fragmentarischer Partitur ohne anderweitige Ergänzungen überliefert sind.²

¹ Für ausführlichere Beschreibungen der hier herangezogenen Quellen siehe: Dietrich Berke / Christoph Wolff, Kritischer Bericht zu den beiden *Requiem*-Teildänden der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA II/5, Abt. 2/1–2), Kassel et al. 2007 (online abrufbar unter: <https://dme.mozarteum.at/nmaonline>), S. 15ff.; Ulrich Leisinger, Kritischer Bericht zur Notenedition Carus 51.626 (= Wolfgang Amadeus Mozart, *Requiem* KV 626, ergänzt von Franz Xaver Süßmayr, hg. von Ulrich Leisinger, Stuttgart 2006), S. 128f. Neuere Forschungsergebnisse sind berücksichtigt in der Quellenbeschreibung zu Wolfgang Amadeus Mozart, *Requiem*, vervollständigt und herausgegeben von Michael Ostrzyga, Kassel et al. 2022, S. 227.

² Im *Lacrimosa* findet sich noch ein kurzer Versuch Eyblers, die Sopranstimme fortzusetzen, den er jedoch nach nur zwei Takten aufgab. – Die beiden Teile von

B: Reinschrift von Franz Xaver Süßmayr, bestehend aus den von ihm vervollständigten Sätzen 3–10 (*Dies irae* bis *Hostias*) sowie den von ihm komplett neu ergänzten Sätzen 11–14 (*Sanctus* bis *Lux aeterna*). Zusammengebunden mit Quelle **A1** (s.o.). Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Signatur: *Mus. Hs. 17.561/a*

C: Erstdruck der Partitur (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1800)

Titel (S. 3): W. A. MOZARTI | MISSA PRO DEFUNCTIS | Requiem | W. A. MOZARTS | SEELENMESSE | MIT | UNTERLEGTEM DEUTSCHEN TEXTE. | IM VERLAGE DER BREITKOPF & HÄRTELSCHEN MUSIKHANDLUNG | IN LEIPZIG. Das für die vorliegende Edition benutzte Exemplar stammt aus Salzburger Privatbesitz.

D: Autographe Skizze Mozarts (16 Takte) zu einem vierstimmigen fugierten Vokalsatz in d-Moll mit Textunterlegung „Amen“ in Sopran und Alt. Skizzenblatt, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart zu: 620, Anh. 102 = 620a, 626*

II. Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe setzt sich aus folgenden drei Grundbausteinen zusammen:

- 1.) Sie bietet eine kritische Edition der originalen, von Mozart hinterlassenen Teile des *Requiem*s. Als Quellengrundlage hierzu dienen **A1** (für die Sätze 1–2) und **A2** (für die Sätze 3–10). Unberücksichtigt für die Edition blieb die abschriftliche Wiedergabe der von Mozart stammenden Werkteile in **B**, so wie Süßmayr sie als Ausgangspunkt seiner Vervollständigung in seine Reinschrift übertragen hatte.
- 2.) Sie bietet eine Vervollständigung des von Mozart in **A1** und **A2** hinterlassenen Partiturfragments der Sätze 2–10. Die ergänzten Stimmen sind durch Klammer-Markierungen ([]) gekennzeichnet. Die Vervollständigung erfolgte unabhängig von den in **A1**, **A2** und **B** enthaltenen Ergänzungen von fremder Hand (zu diesen siehe die Ausführungen zu den betreffenden Quellen oben in Abschnitt I. *Die Quellen*). Grundlage der *Amen*-Vertonung zum Abschluss des *Lacrimosa* bildete Skizze **D** – vermutlich der Beginn eines von Mozart an dieser

A2 – der die Sätze 1–7 umfassende Teil mit den Ergänzungen Eyblers und der Teil mit den nur noch in Mozarts Handschrift vorliegenden Sätzen 8–10 – waren zeitweilig voneinander getrennt, mit unterschiedlichen Provenienzgängen; Näheres dazu bei Dietrich Berke / Christoph Wolff, Kritischer Bericht (wie Anm. 1), S. 15 und S. 19f.; vgl. auch Ulrich Leisinger, Kritischer Bericht zur Notenedition Carus 51.626 (wie Anm. 1), S. 128.

Stelle des *Requiem*s vorgesehenen, aber nicht mehr ausgeführten Fugensatzes.³

3.) Sie bietet eine kritische Edition der von Franz Xaver Süßmayr stammenden Sätze 11–14, also derjenigen Teile des *Requiem*s, zu denen uns von der Hand Mozarts nichts mehr vorliegt. Als Quellengrundlage hierfür diente Süßmayers Reinschrift der betreffenden Sätze in Quelle **B**. Zum Vergleich herangezogen, insbesondere bei Satzfehlern in **B**, wurde der Erstdruck **C**. Ausgangspunkt unserer Edition war Ulrich Leisingers Edition dieser Sätze in seiner Ausgabe der Süßmayr-Fassung des *Requiem*s.⁴

Die vorliegende Edition folgt den heutigen Regeln der Notationspraxis, etwa in Bezug auf Balkung und Halsung der Noten, Notierung von Überbindungen, Platzierung von Bögen, Schlüsselung (**A1**, **A2** und **B** verwenden C1-, C3-, C4-Schlüssel für die oberen drei Vokalstimmen), Stimmenbezeichnungen, Tempoangaben, Angaben zur Dynamik (z. B. *f* statt *for.*, *p* statt *pia.*) und sonstigen Beischriften sowie Partituranordnung (zur originalen Anordnung siehe die Angaben zu den jeweiligen Sätzen in den Einzelanmerkungen). Colla-parte-Vermerke und Abkürzungen werden ohne Nachweis ausgeschrieben. Korrekturen und Ante-correcturam-Versionen sind generell nicht nachgewiesen. Taktzahlen wurden hinzugefügt, ebenso die Gesamtüberschriften „Introitus“, „Kyrie“, „Sequenz“ etc. sowie die Durchnummerierung der einzelnen Sätze (1–14). Ergänzte Akzidenzien erscheinen in Kleinstich, es sei denn es handelt sich um bloße Warnakzidenzien (diese werden nach heutigen Gewohnheiten ohne weitere Kennzeichnung hinzugefügt oder weggelassen).

Bei der Edition der von Mozarts Hand überlieferten Stimmen bzw. Werkteile sowie der auf Süßmayr zurückgehenden Sätze 11–14 wurden Herausgeberzusätze wie folgt gekennzeichnet: Dynamische Angaben wie *f*, *p* etc. durch Kleinstich, Bögen durch Strichelung, Beischriften wie *cresc.*, *decresc.*, *sim.*, *Bassi*, *tasto* etc. durch Kursivierung, Artikulationskeile („Tropfen“) durch dünne senkrechte Striche, ergänzte *tr*-Zeichen sowie Generalbassziffern durch eckige Klammern.

In den Stimmen bzw. Passagen dagegen, die durch die Klammermarkierungen jeweils im Ganzen bereits als Ergänzungen ausgewiesen sind, wurden keine weiteren diakritischen Kennzeichnungen vorgenommen.

Die Schreibweise des lateinischen Textes wurde revidiert nach dem *Graduale Novum. Editio magis critica iuxta SC 117. Tomus I: De Dominicis Et Festis*, Regensburg 2011 (*Introitus*, *Kyrie*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Benedictus*), sowie dem *Graduale Romanum*, Paris/Tournais et al. 1957 (*Sequenz*, *Agnus Dei*, *Communio*).

³ Alles Weitere zu Hintergrund und Absicht der hier vorgelegten Vervollständigung des *Requiem*-Fragments und der dabei verfolgten Vorgehensweise ist dem Vorwort, S. III ff., zu entnehmen.

⁴ Notenedition Carus 51.626 (wie Anm. 1).

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Beziff. = Bezifferung, Bg. = Bogen, Cb = Contrabbasso, CdB = Corno di bassetto, Cont = Continuo (Basso instrumentale), Fg = Fagotto, Hbg. = Haltebogen, korr. = korrigiert, NA = Neuausgabe (vorliegende Edition), Org = Organo, S = Soprano, T = Tenore, T. = Takt, Trb = Trombone, Va = Viola, VI = Violino, Vc = Violoncello.

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note, ggf. einschließlich Vorschlagsnote, oder Pause) – Quelle – Lesart/Bemerkung. Die folgenden Anmerkungen beziehen sich nur auf die im engeren Sinne editorischen Bestandteile der NA, d. h. auf die Edition der originalen, von Mozart hinterlassenen Teile des Werkes sowie die Edition der von Süßmayr verfassten Sätze 11–14.

Introitus

1. Requiem aeternam

Quelle: **A1**, fol. 1r–5v.

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

Satzüberschrift: „*Requiem*.“, von Mozarts Hand⁵. Der Satz ist weitgehend von Mozart notiert; von Süßmayrs Hand stammt die Datierung „di me W:A: Mozartmp. [= manu propria/eigenhändig] | [1]792“, zudem stammt die Bezifferung in T. 33 und 34 möglicherweise von fremder Hand⁶. Bassi (= Vc und Cb) und Organo sind auf einem System notiert.

- | | |
|---------------|--|
| 8, 34–35 Fg I | A1: Halbe Note T. 8.2 nach oben und unten behalst (Fg I/II in A1 auf einem System notiert); demgemäß lässt die NA Fg I unsistono mit Fg II einsetzen. Noten T. 34.3–35.3 in A1 einfach behalst; zu Viertel a T. 35.4 Angabe „ <i>lmo</i> “. Die NA geht davon aus, dass hier – in Übereinstimmung mit dem gleichzeitigen Einsetzen beider Stimmen in T. 8 – Unisonospiel ab T. 34.3 intendiert ist, mit Verdeutlichung der Trennung beider Stimmen ab T. 35.4 durch die Beischrift „ <i>lmo</i> “ |
| 9 Org | A1: Unterstimme (e) auf Zählzeit 2 und auf Zählzeit 4 jeweils nur mit Hals nach unten, also nur als Achtelnote, nicht auch als Viertelnote |
| 37 VI II 4–7 | A1: Bogen möglicherweise erst ab 5 |

Kyrie

2. Kyrie

Quelle: die autographen Teile in **A1**, fol. 5v–9r.

Das *Kyrie* ist in **A1** im unmittelbaren Anschluss an 1. *Requiem aeternam* notiert, daher dort ohne Satzüberschrift und erneute Stimmenvorzeichnung.

Autographe Tempobezeichnung „All.“ beim System der Org.

- | | |
|------------|---|
| 17 Org 2–3 | A1: Beziff.: Verlängerungsstrich bereits ab 1. Note |
| 20ff. Cont | A1: Beziff. vermutlich von anderer Hand ⁷ |
| 49 Org 5 | A1: Beziff.: $\frac{6}{4}$ statt $\frac{5}{4}$ |

⁵ Zuordnung zu Mozarts bzw. zu fremder Hand hier und im Folgenden nach: Dietrich Berke / Christoph Wolff, Kritischer Bericht (wie Anm. 1), S. 19 und 22f.

⁶ Vgl. Ulrich Leisinger, Kritischer Bericht zur Notenedition Carus 51.626 (wie Anm. 1), S. 129.

⁷ Vgl. ebd.; des Weiteren: Michael Ostrzyga, *Requiem* (wie Anm. 1), S. 18; Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus Mozart, *Requiem d-Moll KV 626 / SmWV 105. Mozarts Fragment ergänzt durch Franz Xaver Süßmayr*, Neuausgabe nach den Quellen von David Black, Frankfurt/M. et al. 2013, S. 181.

Sequenz

3. Dies irae

Quelle: die autographen Teile in **A2**, fol. 65r–69v.
Satzüberschrift: „Dies irae“, von Mozarts Hand. Partituranordnung wie bei 1. „Requiem“; bezeichnet allerdings nur S, A, T, B und Cont (jeweils von Mozarts Hand): Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo I e I Bassi (auf einem System). Das System Cont mit Beziff. von Mozarts Hand.

4. Tuba mirum

Quelle: die autographen Teile in **A2**, fol. 70r–73v.
Satzüberschrift: „/ Tuba mirum /“, von Mozarts Hand. Partituranordnung auf der ersten Notenseite (mit Besetzungsangaben von Mozarts Hand): Violonj (auf 2 Systemen), Viola, 2 leere Systeme, Trombone I Solo, Solo I Basso, Basso. Das System Cont ohne Beziff. (zur Verwendung der Orgel in diesem Satz s. das Vorwort, S. VII).

5. Rex tremendae

Quelle: die autographen Teile in **A2**, fol. 74r–76r.
Satzüberschrift: „/ Rex tremendae /“, von Mozarts Hand. Partituranordnung auf der ersten Notenseite (Besetzungsangaben, soweit vorhanden, von Eyblers Hand): Violonj (auf 2 Systemen), Viola, 4 leere Systeme, Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo I e I Bassi (auf einem System). Beziff. im System Cont nur T. 2 und 17.4, von Mozarts Hand.

6. Recordare

Quelle: die autographen Teile in **A2**, fol. 76v–82v.
Satzüberschrift: „/ Recordare /“, von Mozarts Hand. Partituranordnung auf der ersten Notenseite (Besetzungsangaben, soweit vorhanden, von Mozarts Hand): VI I, VI II, Va, 2 Corni di Bassetto. (auf zwei Systemen), 2 leere Systeme, Canto Solo, Alto Solo, Tenore Solo, Basso Solo, Organo I e Bassi (auf einem System). Das System Cont ohne Beziff.

7. Confutatis

Quelle: die autographen Teile in **A2**, fol. 83r–86r.
Satzüberschrift: „/ Confutatis /“, von Mozarts Hand. Partituranordnung auf der ersten Notenseite (Besetzungsangaben, soweit vorhanden, von Eyblers Hand): VI I, VI II, Va, 2 Corni I di Bassetto (auf 2 Systemen), Clarin I in D. (auf einem System), Tympan I in D. (auf einem System), S, A, T, B, Cont (auf einem System). Das System Cont mit Beziff. T. 26–39, von Mozarts Hand.

8. Lacrimosa

Quelle: die autographen Teile in **A2**, fol. 87r–87v.
Satzüberschrift: „/ Lacrymosa /“, von Mozarts Hand. Partituranordnung auf der ersten Notenseite (Besetzungsangaben, soweit vorhanden, von Mozarts Hand): VI I, VI II, Va, 4 leere Systeme, Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo I e I Bassi (auf einem System). Das System Cont ohne Beziff. **A2** bricht nach T. 8 ab; in S hat Eybler noch zwei Takte notiert.

3 S, A, T, B **A2**: Textunterlegung „Lacrymosa“

Offertorium

9. Domine Jesu

Quelle: die autographen Teile in **A2**, fol. 89r–95r.
Satzüberschrift: „/ Domine /“, von Mozarts Hand. Partituranordnung auf der ersten Notenseite (Besetzungsangaben von Mozarts Hand): Violini (auf 2 Systemen), Viola, 4 leere Systeme, Canto, Alto, Tenore, Basso, Bassi (auf einem System). Das System Cont mit Beziff. T. 21–28, von Mozarts Hand.

71 Cont 1 Platzierung des *f* auf 1 gemäß **A1**. Diese Notation gibt vermutlich Mozarts Intention wieder, das Thema im Chorbass mit einem „Impuls“ im Instrumentaltbass einzuleiten. Die dynamische Diskrepanz zwischen diesem und dem Chorbass (unbetonte Silbe auf 1) wäre demgemäß gewollt

10. Hostias

Quelle: die autographen Teile in **A2**, fol. 97r–99r.
Satzüberschrift: „/ Hostias. /“, von Mozarts Hand. Partituranordnung auf der ersten Notenseite (Besetzungsangaben, soweit vorhanden, von Mozarts Hand): VI I, VI II, Va, 4 leere Systeme, Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo I e I Bassi (auf einem System). Das System Cont ohne Beziff. T. 55–89 nicht ausgeschrieben; stattdessen auf fol. 99r. nach T. 54, hinter den Systemen für VI I, II und ein zweites Mal hinter den Systemen für S, A, T, B, Cont, von Mozarts Hand der Vermerk: *quam olim | Da capo* bzw. *quam olim | da Capo*.

12 S, B **A2**: versehentlich mit Textunterlegung „suspice“ statt „suscipe“ (A, T ohne Text); von späterer Hand mit Bleistift unterstrichen und am Rand mit „NB“ gekennzeichnet

55–89 alle **A2**: diese Takte nicht notiert, sondern lediglich mittels Beischrift (s. o.) Hinweis auf die Wiederholung von „Quam olim“ (= 9. „Domine Jesu“, T. 44–78)

82 Cont 1 s. Anmerkung zu 9. *Domine Jesu*, T. 71

Sanctus

11. Sanctus

Vorbemerkung zu den Sätzen 11–14: Mit dem *Hostias* enden die uns bekannten Aufzeichnungen Mozarts zum *Requiem*. Zur Vervollständigung des Werkes fügte Franz Xaver Süßmayr die Sätze *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* und *Lux aeterna* in eigenen Vertonungen hinzu (wobei er für *Lux aeterna* auf Mozarts Musik aus *Introitus* und *Kyrie* zurückgriff). Diese werden in der NA als Nr. 11–14 in kritischer Edition vorgelegt. Die Anmerkungen beziehen sich, wo nichts anderes gesagt wird, auf Quelle **B**.

Quelle für das *Sanctus*: **B**, fol. 45r–47r.

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

1 CdB I/II ohne Generalvorzeichnung
6 Fg I 4 *fis*?; die NA folgt **C** (vgl. auch VI II)
10 alle nur einfacher Taktstrich
18–19 Va Bg. bis T. 20.1; vgl. aber T
18 B 3 mit Artikulationsstrich
23, 24 VI II taktweise mit Bg.
26–27 VI II Bg. erst ab T. 27; vgl. aber Va
26–27 A Bg. erst ab T. 27.1 und bis 27.5

| | | |
|-------|--------|--|
| 31 | Cont 5 | Beziff. 6 statt 7; vgl. aber Va |
| 32–33 | T | Textsilbe „-na“ erst bei T. 33.1, „in“ bei T. 33.2; die NA folgt C (vgl. auch 12. <i>Benedictus</i> , T. 71–72) |
| 37 | Cont 2 | Beziff.: $\frac{5}{4}$ statt $\frac{6}{5}$ |

Benedictus

12. Benedictus

Quelle: **B**, fol. 47v–53r und fol. 64r.

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

| | | |
|-------|---------------------------------|--|
| 1 | Cont 3 | <i>f</i> (sehr blass) statt <i>mf</i> bereits zu 1; die NA folgt C |
| 2 | Trb tenore | auf 4, 5, 7 jeweils <i>g</i> ; die NA folgt C |
| 2, 5 | VI I 1–3 | Bogen bis zur 3. Note gezogen; die NA geht davon aus, dass Bogen nur über 1–2 intendiert ist. Auch an anderen Stellen zieht Süßmayr die Bögen etwas zu lang, so z. B. VI I/II T. 31 (Bogen hier jeweils bis zur Achtel; dagegen in der entsprechenden Figur T. 30 Bogen jeweils nur über die beiden 16tel), oder VI I T. 34, zweite Takthälfte, und T. 39, erste Takthälfte (hier scheint der Bogen jeweils bis zur zweiten Achtel zu reichen; sonst in den entsprechenden Figuren jedoch nur bis zur ersten Achtel) |
| 7/8 | VI II | nur ein Artikulationsbg. T. 7.8–8.2 statt Hbg. T. 7.8–8.1 und Artikulationsbg. T. 8.1–8.2 |
| 10 | CdB, Fg | Systeme vertauscht (1. Takthälfte), danach Seitenwechsel |
| 16 | CdB I 5–7 | Bg. 5–8; vgl. aber CdB II |
| 23 | Cont | unklar, ob <i>mf</i> oder <i>mfpp</i> ; möglicherweise überschreibt <i>mf</i> zunächst gesetztes <i>p</i> |
| 28 | Cont 3 | C : <i>B</i> statt <i>d</i> |
| 35 | VI I 4–6 | Bg. bis 8; die NA gleicht an Fg I an |
| 36 | Va | durchweg col Basso (bis Mitte von T. 37); die NA folgt C hinsichtlich der Oktavlage und der Konjunktur in der 1. Hälfte von T. 37 |
| 40 | Fg I/II 1 | col Basso (= <i>B</i> statt <i>b</i>); vgl. aber B 1 |
| 40 | A 6–9 | Bg. nur 6–8; vgl. aber T |
| 46–47 | Trb alto, Trb tenore | Trb tenore irrtümlich Terz zu tief notiert; durch Notierung mit Altschlüssel korr., zudem Vermerk „NB.“ T. 46, außerdem „NB“ T. 47 zu Trb alto; unklar, ob von Süßmayrs Hand |
| 52 | VI I 3 | <i>rf</i> ; die NA gleicht an Va und Cont an |
| 53 | Trb alto, Trb tenore, VI II, Va | Zählzeit 4, erstes Achtel: Die Überlagerung von B-Dur (Holzbläser) und F-Dur (Blechbläser), während der VI II und Va vom ersten dieser Akkorde zum zweiten übergehen, verwischt hier vorübergehend die Harmonien, vermutlich ungewollt. Die angebotene editorische Alternative nimmt minimale Änderungen an Trb alto, Trb tenore, VI II und Va vor |
| 57–58 | Fg I | Bg. vor Seitenwechsel nur T. 57.1–4; vgl. aber Va, T |
| 59–63 | Cont | zur Vermeidung von Hilfslinien im Altschlüssel notiert |

Agnus Dei

13. Agnus Dei

Quelle: **B**, fol. 53v–56r.

Satzüberschrift in **B**: „/“: Agnus Dei :/“; ohne Tempobezeichnung (Quelle **C**: „Larghetto.“). Partituranordnung in **B**: *Violini* (auf 2 Systemen), *Viola* (auf einem System), *2 Corni di Bassetto* (auf einem System), *2 Fagotti* (auf einem System), *2 Clarini* | in *D*. (auf einem System), *2 Timpani* (auf einem System), *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Organo* | e | *Bassi* (auf einem System). Mit einem Vermerk beim 7. System: „i 3 Tromboni colle parti“.

| | | |
|----|-----------|--|
| 8 | Va 1–3 | jeweils <i>a</i> ; vgl. aber A |
| 13 | VI II 1–6 | als Abbriviaturnotiert: Halbenote <i>a</i> und Viertelnote <i>b</i> , jeweils mit Achtelstrich am Notenhals. Möglicherweise ursprünglich nur Halbe + Viertel mit Phrasierungsbogen intendiert, Achtelstriche erst nachträglich notiert und dabei versehentlich Bogen stehen gelassen |
| 21 | A 3 | irrtümlich Halbe- statt Viertelnote |
| 24 | Va 2 | <i>d</i> ; die NA folgt C |
| 27 | Cont 1 | mit redundantem <i>p assai</i> |
| 30 | A 2 | \natural erst bei letzter Note; vgl. aber VI II |
| 41 | Trb basso | Anweisung „senza Tromboni“ erst bei T. 42 (vgl. aber <i>p</i> zu B) |

Communio

14. Lux aeterna

Quelle: **B**, fol. 56r–63v.

Quelle **A1**, 1. *Requiem aeternam*, T. 22–48, und 2. *Kyrie*, kann zum Vergleich herangezogen werden. Der Satz schließt in **B** unmittelbar an 13. *Agnus Dei* an, daher dort ohne Satzbezeichnung, Taktvorzeichnung und erneute Stimmenbezeichnungen.

Zur Mitwirkung der Posaunen: Es ist davon auszugehen, dass Süßmayr, wie schon beim *Agnus Dei*, auch beim *Lux aeterna* Colla-parte-Posaunen vorsieht. So findet sich in **B** am Ende des *Agnus Dei* (T. 50) der Vermerk „Tromboni colle parti“, hier als Anweisung für das folgende *Lux aeterna* verstanden, das sich in **B** nach einem doppelten Taktstrich direkt an das *Agnus Dei* anschließt.

| | | |
|----|------------|---|
| 7 | Cont 1–8 | Bg. reicht bis 9 |
| 8 | VI II 5 | <i>c</i> ² ; die NA folgt C (vgl. auch 1. <i>Requiem aeternam</i> , T. 26) |
| 13 | Va | einfache Halbenote, ohne Abbriviaturnotieren; vgl. aber Cont und 1. <i>Requiem aeternam</i> , T. 31 |
| 14 | CdB I 1 | fehlt Notenhals; die NA folgt C (vgl. auch 1. <i>Requiem aeternam</i> , T. 32) |
| 14 | VI II 2 | nach Korrektur unklar, ob <i>g</i> oder <i>b</i> ; vgl. aber 1. <i>Requiem aeternam</i> , T. 32 |
| 15 | Fg I 1–2 | ohne Haltebg., dafür Artikulationsbg. von T. 15.1 bis 16.1 |
| 18 | S 3–6 | ein Bg. 3–6, aber zusätzlicher Bg. von 5–6; vgl. aber Textunterlegung |
| 19 | VI II 4–7 | Bg. nur 5–7 |
| 23 | VI II 1–3 | punktierte Achtel <i>a</i> ¹ – 16tel <i>f</i> ¹ ; vgl. aber 1. <i>Requiem aeternam</i> , T. 41 (so auch Quelle C) |
| 47 | Org 2–3 | Beziff.: Verlängerungsstrich bereits ab 1. Note |
| 54 | Org 3 | irrtümlich mit Augmentationspunkt |
| 64 | Org 14, 16 | Beziff. von 13 und 15 jeweils mit redundantem Verlängerungsstrich |
| 68 | Org 8, 16 | Beziff. von 7 und 15 jeweils mit redundantem Verlängerungsstrich |
| 70 | A 4 | mit Artikulationsstrich; wohl nur zur Verdeutlichung wegen korr. Bogensetzung und Balkung |
| 81 | S 1–2 | Bg. bis 3; vgl. aber Textunterlegung |