

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

Klavierauszug / Vocal score
Howard Arman (Nr. 1–10) & Paul Horn (Nr. 11–14)



Carus 51.652/03

Inhalt / Contents

Vorwort	III
Foreword	VII

Introitus

1. Requiem aeternam (Solo S, Coro SATB)	2
---	---

Kyrie

2. Kyrie eleison (Coro)	8
-----------------------------------	---

Sequenz

3. Dies irae (Coro)	14
4. Tuba mirum (Soli SATB)	21
5. Rex tremendae (Coro)	25
6. Recordare (Soli SATB)	28
7. Confutatis (Coro)	37
8. Lacrimosa (Coro)	43

Offertorium

9. Domine Jesu (Soli SATB, Coro)	50
10. Hostias (Coro)	59

Sanctus

11. Sanctus (Coro)	66
------------------------------	----

Benedictus

12. Benedictus (Soli SATB)	68
--------------------------------------	----

Agnus Dei

13. Agnus Dei (Coro)	75
--------------------------------	----

Communio

14. Lux aeterna (Solo S, Coro)	79
--	----

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/Carus5165200

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/Carus5165200

Vorwort¹

In Übereinstimmung mit früheren Editionen des *Requiems* 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 *Requiems* vervollständigte, werden beibehalten, während seine Orchestrationen der von Mozart unvollendet hinterlassenen Abschnitte hier durch neue ersetzt werden.

Seit 185 Jahren werden Mozarts Autograph des *Requiems* 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 erhalten; 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 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.² 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.³ 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 seiner 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 *Requiems* 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“⁴, 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“⁵.

¹ Dieses Vorwort ist eine gekürzte Fassung des in der Orchesterpartitur (Carus 51.652) abgedruckten Textes. Für Informationen zur Artikulation und Textunterlegung sowie zur Ausführung von Appoggiaturen und punktierten Rhythmen wird auf die ungekürzte Fassung verwiesen.

² Franz Xaver Süßmayr, Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel zum *Requiem* and seinen Hintergründen, 8. Februar 1800, in: Christoph Wolff, *Mozarts Requiem. Geschichte – Musik – Dokumente. Partitur des Fragments*, Kassel 1991, S. 145.

³ Joseph Leopold Eybler, „Verpflichtungserklärung“, 21. Dezember 1791, in: Christoph Wolff, *Mozarts Requiem* (wie Anm. 2), S. 120f.

⁴ 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.simonandrews.com/mozarts-requiem-from-18th-century-forgery-to-modern-hybrid> (Zugriff am 12. Oktober 2023).

⁵ Zur Jahreszahl 1792 siehe die Ausführungen bei Christoph Wolff, *Mozarts Requiem* (wie Anm. 2), S. 25f.

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 Bedeutung beimessend, im Laufe der Zeit selbst davon überzeugt gewesen sein mag, dass das *Requiem* von ihm bis auf wenige 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“.⁶ 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“⁷. 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 *Lacrymosa* 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.“⁸

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.“⁹ 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“ sei-

ner Orchestrierung informiert hatte.¹⁰ (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 Vers]* 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.“¹¹ 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 Neuausgaben 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

⁶ Constanze Nissen, verwitwete Mozart, Brief an Maximilian Stadler, 31. Mai 1827, in: Christoph Wolff, *Mozarts Requiem* (wie Anm. 2), S. 169.

⁷ Maximilian Stadler, *Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem*s, 1826, in: Christoph Wolff, *Mozarts Requiem* (wie Anm. 2), S. 150.

⁸ Ebd.

⁹ Süßmayr, Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel (wie Anm. 2), S. 145.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

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:¹² eine vorläufige Fassung der Takte 7–10 des *Rex tremendae* 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 Mozart's 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.“¹³ 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.“¹⁴

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 Mozartschen Vokabulars bewegen zu können. Darin besteht schließlich die unbestreitbare Stärke der mit dem *Sanctus* einsetzenden Ergänzungen.“¹⁵ 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“¹⁶.

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.“¹⁷) 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“¹⁸, 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

¹² Vgl. Wolfgang Plath, „Über Skizzen zu Mozarts ‚Requiem‘“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, hg. v. Georg Reichert und Martin Just, S. 184–187; online verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-389123> (Zugriff am 12. Oktober 2023).

¹³ Stadler, *Vertheidigung* (wie Anm. 7), S. 152.

¹⁴ Constanze, Brief an Maximilian Stadler (wie Anm. 6), S. 169.

¹⁵ Christoph Wolff, *Mozarts Requiem* (wie Anm. 2), S. 114.

¹⁶ Richard Maunder, *Mozart's Requiem. On Preparing a New Edition*, Oxford 1988, S. 57.

¹⁷ Michael Ostrzyga, *Fakt und Fiktion – Mozarts Requiem. Eine Einführung*, Kassel et al. 2022, S. 9.

¹⁸ 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.

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 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 Orchesterwerk 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.

Wien, im Oktober 2023

Howard Arman

Übersetzung: Sebastian Hammelsbeck

Foreword¹

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.

For the last 185 years, 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 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.² 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."³ 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,"⁴ 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."⁵

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

¹ This foreword represents a shortened version of that printed in the orchestral score (Carus 51.652). The reader is referred to the full version for information regarding notational questions of articulation and text underlay, and the performance of appoggiaturas and dotted rhythms.

² Franz Xaver Süssmayr, letter to the publishers Breitkopf & Härtel concerning the *Requiem* and its origins, 8th February 1800, in: Christoph Wolff, *Mozarts Requiem. Geschichte – Musik – Dokumente. Partitur des Fragments*, Kassel, 1991, p. 145.

³ Joseph Leopold Eybler, *Declaration of commitment* ("Verpflichtungserklärung"), 21st December 1791, in: Christoph Wolff, *Mozarts Requiem* (as in note 2), pp. 120f.

⁴ 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 12th October 2023).

⁵ For the date 1792, see the comments by Christoph Wolff, *Requiem* (as in note 2), pp. 25f.

opinion of Eybler, and I thought, given that the main parts were fully written out, anyone could do it."⁶ 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."⁷ 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."⁸

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."⁹ 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.¹⁰ (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."¹¹ 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:¹² 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

⁶ Constanze Nissen (Mozart), letter to Maximilian Stadler, 31st May 1827, in: Christoph Wolff, *Mozarts Requiem* (as in note 2), p. 169.

⁷ Maximilian Stadler, *Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiems*, 1826, in: Christoph Wolff, *Mozarts Requiem* (as in note 2), p. 150.

⁸ *Ibid.*

⁹ Süssmayr, letter to the publishers Breitkopf & Härtel (as in note 2), p. 145.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² 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 12th October 2023).

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."¹³ Constanze's words written in the following year to Stadler, taken alone, have a manipulative undertone 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."¹⁴

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*."¹⁵ 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."¹⁶

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."¹⁷ 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" consum-

mate 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"¹⁸ 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.

Vienna, October 2023

Howard Arman

¹³ Stadler, *Vertheidigung* (as in note 7), p. 152.

¹⁴ Constanze, letter to Maximilian Stadler (as in note 6), p. 169.

¹⁵ Christoph Wolff, *Mozart's Requiem* (as in note 2), S. 114.

¹⁶ Richard Maunder, *Mozart's Requiem. On Preparing a New Edition*, Oxford, 1988, p. 57.

¹⁷ Michael Ostrzyga, *Fakt und Fiktion – Mozarts Requiem. Eine Einführung*, Kassel et al., 2022, p. 9.

¹⁸ 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

Requiem

KV 626

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

ergänzt und herausgegeben von /
completed and edited by Howard Arman (*1954)

Introitus

1. Requiem aeternam (Solo S, Coro SATB)

2 Corni di
Bassetto
2 Fagotti
2 Clarini
Timpani
3 Tromboni
Archi
Bassi ed Organo

Adagio

Musical score for the beginning of the Requiem aeternam. The score is in G major and 3/4 time. It features woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone) and strings. The tempo is Adagio. The score includes dynamic markings such as *p* and *sim.* (sustained).

5 Soprano

Alto

Tenore

Basso

Archi

Vocal and piano accompaniment for the Requiem aeternam. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Strings) are shown. The lyrics are: "qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne, ter - nam, ae - ter - nam do - na e - is, do - na, qui - em ae - ter - nam do - na e - is". The score includes dynamic markings such as *f* and *Tutti*.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 50 min.

© 2023 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 51.652/03

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

Vocal score (Nos. 1–10) by

Howard Arman

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

et lux per - pe - tu - a, et lux per pe tu -
 et lux per - pe - tu - a, et lux pe pe tu - a
 et lux per - pe tu - a, et lux per - pe - tu - a
 et lux tu - a, lux per - pe - tu - a

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

Archii Trb Archii

VII CdB

20 Soprano solo

Te de - - - cet hym -

Archi

VI II

Va, Vc

- nus De - us in Si - on,

VI I

VI II

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

Va

lem.

f Tutti Ex - au - - - di

f Tutti Ex - au - di, ex - au - di, ex - au - di o -

f Tutti Ex - au - di, ex - au - di, ex - au - di o -

f Tutti Ex - au - di, ex - au - di, ex - au - di, ex -

+CdB, Fg, Trb

+Bassi

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

ad te om - - nis ca - ro ve - - ni -
 ad te om - nis, om - nis ca ro ve - ni -
 te om - - nis, om - nis ve - - ni -
 te, ad nis, om - nis ca ro ve - - ni -

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

CdB VII (+Fg I) +Fg, CdB, Trb con Coro

Do - na, do - na

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

Re - qui - em ae - ter - - -

ter - - - - - nam

e - is Do - mi - ne,

do - na e - is re - qui - ae - ter - - -

nam do - na do - na

do - e - is, e - is

do - na e - is re - qui - em ae - ter - - -

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

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

Do - mi - ne, do - na, do - na

41

- - nam, ae - ter - - - - nam, ae - ter - - - -
 e - is, do - na e - is, do - -
 na, do - - na, do - -
 e - - is, do - na e - is, do - -

43

nam: et lux per - pe - tu - a, et lux per - pe - tu
 na: et lux per - tu - lux per -
 na: lux per - pe - tu - a, et lux per -
 na: lux per ne - tu et lux per -

Tutti

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

p

Trb, Archi + Cln

Kyrie

2. Kyrie (Coro)

Allegro

Soprano

Alto

Tenore

Basso

2 Corni di
Bassetto
2 Fagotti
2 Clarini
Timpani
3 Tromboni
Archi
Bassi ed Organo

f
Chri-ste e - le - - - - -

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

f
+CdB
Fg, Trb, Archi, Bassi

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

- - - i - son,

f
Chri-ste e - le - - - - -

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

Ky - - - ri -

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

+Cln, Timp

- i - son, e - le - i - son, Chri - ste e -
 le - i - son, e - le - i - son,
 Ky - e e - le - i -
 i - son, e -
 +Cln, Timp
 e - le - i - son, e - lei - son, e -
 son, e - le -
 le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,

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

- - - i - son, Chri - ste e - le - -
 e - le - - - i - son, Chri - ste e - le - -
 Ky - e e - - i - son, e -
 - - - i - son,
 Va, Vc

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

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

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

Chri - ste e - le - -
 son, e - le - - i - son, e - le - i - son,
 e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -
 son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - -
 +Cln, Timp

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

+Cln, Timp

Piano accompaniment for measures 42-44.

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

Adagio

- - - 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.

+Cln, Timp

Piano accompaniment for measures 45-48.

Sequenz

3. Dies irae (Coro)

Allegro assai

f Tutti

Soprano
Di - es i - rae, di - - es

Alto
Di - es i - rae, di - - es

Tenore
Di - es i - rae, di - - es

Basso
Di - es i - rae, di - es

2 Corni di Bassetto
2 Fagotti
2 Clarini
Timpani
3 Tromboni
Archi
Bassi ed Organo

f Tutti



4

il - la, sae - clum in fa - vil - la: te - ste

il - la, sol - vet sae - clum in fa - vil - la: te - ste

il - la, sol - vet sae - clum in fa - vil - la: te - ste

il - la, sol - vet sae - clum in fa - vil - la: te - ste



Da - vid cum Si - byl - la.

Da - vid cum Si - byl - la.

Da - vid cum Si - byl - la.

Da - vid cum Si - byl - la.

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

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

Quan - - - tus tre - mor est fu -

Quan - - - tus tre - mor est fu -

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

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

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

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

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

Archi

Di - - es
 es
 - - es
 Di - - es

Tutti

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

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

CdB, Fg, Archi

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

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

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

stri - cte dis - cus - su - rus!

stri - cte dis - cus - su - rus!

stri - cte dis - cus - su - rus!

stri - cte dis - cus - su - rus! Quan - tus tre - mor_ est_ fu -

+Cln, Timp

Archi

Trb, Bassi

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

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

Di - es rae, di es il - la,

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

Archi

Trb, Bassi

Fg, Va, Vc

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

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

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

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

+CdB

Archi

Fg, Va, Vc

Trb, Bassi

50

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

Tutti

53

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

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

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,

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

rus!
 rus!
 rus!

Archi + CdB, Fg, Cln, Timp

4. Tuba mirum (Soli SATB)

Andante

Basso solo

2 Corni di
Bassetto
2 Fagotti
Timpani
Trombone solo
Archi

Musical score for measures 1-5. The vocal line (Basso solo) begins with the lyrics "Tu - ba mi - rum spar - gens so - - -". The instrumental parts include 2 Corni di Bassetto, 2 Fagotti, Timpani, Trombone solo, and Archi. A Trb solo part is also indicated.

6

Musical score for measures 6-10. The vocal line continues with "num, tu - ba mi - rum spar - gens". The instrumental parts include Archi and Trb solo.

11

Musical score for measures 11-15. The vocal line continues with "so - num re - gi - o - nis in - get om - nes an - te thro - num, co - get". The instrumental parts include Timpani (T) and Trb solo.

16

Musical score for measures 16-20. The vocal line continues with "Mors stu - pe - bit et na - tu - ra, cum re - om - nes an - te thro - - - num." The instrumental parts include Archi and Fg.

20

sur - get cre - a - tu - ra, ju - di - can - ti re - spon - su - ra.

Archi

+CdB, Fg

f

24

Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur, in quo to - tum non

-CdB

p

28

ne - - - de mun - dus, mun - - - dus

-CdB

32

Ju - - - dex er - go cum se -

ju - - - di - ce - - - tur.

+CdB

-CdB, Fg

Va, Vc

de - bit, quid - - quid la - tet ap - pa -

+ Fg

39 Soprano solo

Quid sum mi - ser tunc dic - tu - rus? Quem pa -

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

(+ CdB)

43

tro - num ro - rus? Cum vix ju - stus, ju - stus

Archi

Vc

Soprano solo *sotto voce*

Alto solo *sotto voce*

Tenore solo *sotto voce*

Basso solo *sotto voce*

Cum vix ju - stus,

+ CdB, Fg

Archi

mfp

+ Cb

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

sfp *p* *f*
 CdB Archi (+Fg) (+Fg)

58 *cresc.* *f*
 vix us sit se - cu - - rus.
cresc. *f*
 ju - stus, vix - stus sit se - cu - - rus.
cresc. *f*
 vix ju - stus sit se - cu - - rus.
cresc. *f*
 ju - stus, vix ju - stus sit se - cu - - rus.

cresc. *f* *p*

5. Rex tremendae (Coro SATB)

2 Corni di
Bassetto
2 Fagotti
2 Clarini
Timpani
3 Tromboni
Archi
Bassi ed Organo

Archi + CdB, Fg, Trb

3 Soprano
Tutti *f*

Alto Rex, Rex, Rex,

Tenore Rex, Rex, Rex,

Basso Rex, Rex, Rex,

Archi

6

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

Fiat Tutti

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

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

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

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

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

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

gra - tis, sal - va me,

gra - tis, sal - va me,

gra - tis,

gra - tis,

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. Recordare (Soli SATB)

2 Corni di Bassetto
2 Fagotti
Archi
Bassi ed Organo

CdB

p

Vc

6

VI

Va

tr

+ Bassi

10

(dB)

tr

Alto solo

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

Basso solo

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

quod sum cau - - - sa tu - ae

e,

quod sum cau - sa tu - - -

e,

VII

VI II

(+Va)

tr

tr

Vc

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

ne me

ae vi - - ae: ne me per - das il - la

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

+CdB

+Fg

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

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

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

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

VI

Va

Musical score for measures 35-38. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) which are mostly silent. The piano accompaniment begins in measure 35. A trill (tr) is marked in measure 38.

Quae - rens

Piano accompaniment for measures 35-38. The right hand (Vc) and left hand (+Bassi) play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A trill (tr) is marked in measure 38. Dynamics include (+CdB).

Musical score for measures 39-42. The vocal staves contain the lyrics: "se - di - sti las - sus:", "se - di - sti las - sus:", "Quae - rens me", and "red - e - mi - sti". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

se - di - sti las - sus:

se - di - sti las - sus:

Quae - rens me

red - e - mi - sti

me,

red - e -

Piano accompaniment for measures 39-42. The piano continues with the rhythmic accompaniment.

cem - pas - sus:

tan - tus

la - bor

cru - cem - pas - sus:

tan - tus

la - bor

tan - tus

la - bor

mi - sti

tan - tus

la - bor

Musical score for measures 43-46. The vocal staves contain the lyrics: "cem - pas - sus:", "tan - tus", "la - bor", "cru - cem - pas - sus:", "tan - tus", "la - bor", "tan - tus", "la - bor", "mi - sti", "tan - tus", "la - bor". The piano accompaniment continues.

(+Fg)

Piano accompaniment for measures 43-46. The piano continues with the rhythmic accompaniment. Dynamics include (+Fg).

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

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

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

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

sus. Jus - te dex - tera ul - ti -

sus. a - ste ju - dex ul - ti -

sus.

sus.

VI. +Vc

nis, do - num fac re - mis - si - o - nis, an - te

o - nis, do - num fac re - mis - si - o - nis, an - te

an - te di - em

+Fg

+Bassi

62

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

+CdB

67

- ti - o - nis.
 ti - o - nis.
 ti - o - nis.
 ti - o - nis.

Archi

Va

tr

+Bassi

In - ge - mi - sco, tam - quam
 In - ge - mi - sco, tam - quam
 In - ge - mi - sco, tam - quam
 In - ge - mi - sco, tam - quam

(+CdB, Fg)

Archi

re - us: cul - pa ru - bet vul - tus me - us:

re - us: cul - pa ru - bet vul - tus me - us:

re - us: cul - pa ru - bet vul - tus me - us:

re - us: cul - pa ru - bet vul - tus me - us:

+CdB, Fg Archi +CdB, Fg

f *p* *f*

sup - pli - can - ti par - ce De - us. qui Ma - ri - am ab - sol -

sup - pli - can - ti par - ce De - us.

sup - pli - can - ti par - ce De - us.

sup - pli - can - ti par - ce De - us.

Archi

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

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

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

mi - hi

quod - que spem de - di - sti.
 di - sti, spem de - di - sti. Pre - ces
 quod - que spem de - di - sti.
 quod - que spem de - di - sti. Pre - ces

+CdB
f *p*
 Fg II, VI II Fg I, VI I
 +Fg

me - ae non sunt dig -
 - ae non sunt dig -

tu bo - nus
 nae:
 Sed tu bo -

nae:
 CdB I, VI I CdB II, VI II
 Vc

tr tr

fac be - ni - - - gne, ne per -
 - - nus_ fac be - ni - - - gne, ne per -
 ne per -

tr.

f CdB, Fg

en - ni cre - mer i - gne. In -
 en - ni cre - mer i - gne. In - ter
 en - ni cre - mer i - gne In - ter
 en - ni mer i - gne. In - ter o - ves

p Archi

+Fg

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

+CdB

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

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

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

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

Archi

+ CdB, Fg

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

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

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

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

+ CdB, Fg

VI

Va

tr

+ Bassi

7. Confutatis (Coro)

Andante *f* Tutti

Tenore
Basso

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

2 Corni di Bassetto
2 Fagotti
3 Tromboni
Archi
Bassi ed Organo

CdB Trb
f
Archi, Fg unisono

3

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

5

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

CdB, Fg
p

15

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

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

CdB, Fg

p

17 Soprano
sotto voce

Vo - - - ca, vo - - - ca e cum be - ne -

Alto
sotto voce

Vo - - - ca vo - - - ca me,

VI

p

18

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

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

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

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

di - - - - ctis.

di - - - - ctis.

+ Va

Bassi

ro sup - plex et ac -

O - ro sup - plex et ac -

p

O - ro sup - plex et ac -

p

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

(+CdB, Fg)

cli - - - - - nis,
 cli - - - - - nis,
 cli - - - - - nis,
 cli - - - - - nis,

cor con - tri - tum qua - si
 cor con - tri - tum qua - si
 con tri - tum qua - si
 cor con - tum qua - si

nis:
 ci - - - - - nis:
 ci - - - - - nis:
 ci - - - - - nis:

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

ge - re cu - ram me
 ge - re cu - ram ni - i
 - re cu - ram me - i
 cu - - ram - - - i

- - - nis.
 fi - - - nis.
 fi - - - nis.
 fi - - - nis.

8. Lacrimosa (Coro)

2 Corni di
Bassetto
2 Fagotti
2 Clarini
Timpani
3 Tromboni
Archi
Bassi ed Organo

Musical score for the instrumental introduction. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. It features a melodic line with slurs and accents, marked with a *p* dynamic. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. Above the top staff is the Roman numeral **VII**, and below the bottom staff is **VII, Va**.

3 Soprano

Vocal staves for Soprano, Alto, Tenore, and Basso. Each staff begins with a *p* dynamic. The lyrics are: "La - cri - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get".

Piano accompaniment for the vocal section. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef, both in 3/8 time with a key signature of one sharp. The music features a steady eighth-note accompaniment. Above the top staff is the instruction **+CdB, Fg con Coro** and **Archi**. Below the bottom staff is **+Bassi**.

Vocal staves for the second part of the piece. The lyrics are: "ex fa - vil - la, ju - di - can - dus ho - mo re - us,". The staves include dynamic markings *cresc.* and *f*.

Piano accompaniment for the second part of the piece. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a steady eighth-note accompaniment. Above the top staff is the instruction **+CdB, Fg, Trb con Coro** and **Tutti**. Below the bottom staff is **Archi** and *p*. Dynamic markings *cresc.* and *f* are present.

9

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

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

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

p ho - mo re - - us:

+ CdB, Fg con Coro

12

ce De - hu - ic er - go par - ce De - us. *cresc.*

par - ce De hu - ic er - go par - ce De - us. *cresc.*

De - us, hu - ic er - go par - ce De - us. *cresc.*

p hu - ic er - go par - ce De - us. *cresc.*

+ Trb

cresc.

15

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

Tutti Legni, Archi
f *p*

18

e - - - qui - em.
 e is re - qui - em.
 is re - qui - em.
 e - is re - qui - em.

+Cln, Timp Archi

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

Archi +CdB, Fg *f* Tutti

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

Offertorium

9. Domine Jesu (Soli SATB, Coro)

Soprano *p* Tutti *f*
Do - mi-ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri-ae, Rex glo - ri-ae,

Alto *p* Tutti *f*
Do - mi-ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri-ae, Rex glo - ri-ae,

Tenore *p* Tutti *f*
Do - mi-ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri-ae, Rex glo - ri-ae,

Basso *p* Tutti *f*
Do - mi-ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri-ae, Rex glo - ri-ae,

2 Corni di Bassetto
2 Fagotti
3 Tromboni
Archi
Bassi ed Organo

Trb con Coro, Archi *p* Tutti

4 *p*
ra a - ni-mas om - ni-um fi - de - li-um de - func-to -

p
li - a - ni-mas om - ni - um fi - de - li - um de - func-to - -

p
li - - be-ra a - ni-mas om - ni-um fi - de - li-um de - func-to -

p
li - be-ra a - ni-mas om - ni - um fi - de - li - um de - func-to - -

Trb, Archi *p*

7

f *p* *f* *p*

rum de poe - nis in - fer - - - ni, de poe - nis in - fer - - -

rum de poe - nis in - fer - - ni, de poe - nis in - fer - -

rum de poe - nis in - fer - - ni, de poe - nis in - fer - -

rum de poe - nis in - fer - - ni, de poe - nis in - fer - -

CdB, Fg, Archi Tutti

f *p* *f* *p*

11

ni, et de pro - fun - - do la - - cu:

ni, et de pro - fun - - do la - - cu:

ni, et de pro - - do la - - cu:

ni, - - do - - - cu:

CdB, Fg, Bassi

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,

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

Tutti

p *f*

18

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

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

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

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

21

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

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

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

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

Piano accompaniment for measures 25-26.

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

Piano accompaniment for measures 27-28.

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

VI, Va
 Bassi

32 Solo

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

rum: sed si - gni-fer san - ctus

rum:

rum:

36

as in lu - cem sa - ctam,

Mi - cha-el re - prae-sen-tet e - as

Solo

sed sig - ni - fer san - ctus mi - cha-el re -

Solo

sed

re - prae - sen-tet, re - prae-sen-tet e - as

in lu - cem san - ctam, re - prae - sen - tet, re-prae - sen - tet

- prae-sen-tet e - as, re - prae - sen - tet e - as

sig - ni - fer san - ctus Mi - cha-el re - prae - sen-tet e - as, re - prae-

in lu - cem san - ctam:
 e - as in lu - cem san - ctam:
 in lu - cem san - ctam:
 Tutti *f*
 sen - tet e - as in lu - cem san - ctam: Quam o - lim A - bra - hae

+Legni
f
 (+Trb con C)

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

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,

Tutti

si - sti, 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

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

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,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VI

Trb basso, Bassi

Va, Bassi

69

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

Tutti

72

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

se - mi - ni e - jus.

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

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

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

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

dis of - fe - ri - mus: tu sus - ci - pe pro a - ni -
 lau - dis of - fe - ri - mus: tu sus - ci - pe pro a - ni -
 lau - dis of - fe - ri - mus: tu sus - ci - pe pro a - ni -
 lau - dis of - fe - ri - mus: tu sus - ci - pe pro a - ni -

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 -

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

- 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.

Tutti *f*

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

Fg, Trb, Archi

Tutti *f*

Quam o - lim A - bra - hae

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

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

+ CdB II

Tutti *f*

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

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

e - jus, pro - mi - si - sti, pro - mi -

pro - mi - si - sti,

Tutti

si - sti, 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

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

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

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

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

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

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

Trb basso, Bassi

Va, Bassi

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

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

Tutti

- 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.

Sanctus

11. Sanctus (Coro)

Franz Xaver Süßmayr (1766–1803)

Vocal score (Nos. 11–14) by Paul Horn (1922–2016)

Adagio

Soprano
Alto
Tenore
Basso

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

Adagio
CdB, Fg, Clno, Trb, Timp
Archi

2 Corni di Bassetto
2 Fagotti
2 Clarini
Timpani
3 Tromboni
Archi
Organo

3

San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.
San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.
San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.
San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

Ple - ni sunt cae - li et ter - - - ra glo - ri - a,
Ple - ni sunt cae - li et ter - - - ra glo - ri - a,
Ple - ni sunt cae - li et ter - - - ra glo - ri - a,
Ple - ni sunt cae - - - li et ter - - - ra glo - ri - a,

9 **Allegro**

glo - ri - a, glo - ri - a tu - - - a.

glo - ri - a, glo - ri - a tu - - - a.

glo - ri - a, glo - - - ri - a tu - - - a.

glo - ri - a, glo - - - ri - a tu - - - a. O - san-na in - ex -

Allegro

Bassi, Fg I

14

O san - na

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

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

Va, V

VII

O - san - na in - ex - cel - - -

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

san - - - na in - ex - cel - - -

sis,

VII

27

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

33

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

Benedictus

12. Benedictus (Soli SATB)

CdB, Fg, Trb, Archi

Süßmayr

2 Corni di Bassetto
 2 Fagotti
 2 Clarini
 Timpani
 3 Tromboni
 Archi
 Organo

Solo

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

Solo

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

CdB I

Vc +Cb

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

di - ctus qui ve - nit

Solo

Be - ne -

Solo

+Trb

Be - ne - di - ctus

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

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

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

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

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

Tutti
ff

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

CdB *p* *Archi* *+CdB*
mf
p *Vc* *+Cb, Fg*

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

Piano accompaniment for measures 25-28, featuring a flowing melody in the right hand and a steady bass line in the left hand.

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

Archi

Piano accompaniment for measures 28-31, including a section for 'Archi' (strings) with a complex, rhythmic accompaniment.

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

+CdB

Piano accompaniment for measures 31-34, marked '+CdB' (Crescendo), showing a dynamic increase in the piano accompaniment.

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

cresc.

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

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

Vc

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

+Trb, CdB
 +Cb

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

dolce
ce
dolce

p

ni.
 ni.
 ni.

Tutti
ff

54 Allegro

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

Allegro

VI II, CdB II, Trb I

VI I, Cor I

Vc, Va, Fg, Trb II

63

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

Bassi

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

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

Agnus Dei

13. Agnus Dei (Coro)

Süßmayr

Soprano

Alto

Tenore

Basso

2 Corni di Bassetto

2 Fagotti

2 Clarini

Timpani

3 Tromboni

Archi

Organo

Clho

Archi

A - gnus De - - - -

A - gnus De - - - -

A - gnus De - - - -

A - gnus De - - - -

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

4

i, qui tol - - - - pec -

i, qui tol - - - - lis pec -

i, tol - - - - lis pec -

i, qui tol - - - - lis pec -

mf *p* *mf* *p*

- ta mun - - - - di:

ca - - - ta mun - - - - di:

ca - - - ta mun - - - - di:

ca - - - ta mun - - - - di: *p assai*

mf *p* *ff* *p assai*

Bassi

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

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

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

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

Vl, Va CdB, Fg +Trb

17 *f* A - gnus De - i, qui

f A - gnus De - qui

f A - gnus De - qui

f De - i, qui

mf *p* *mf* *p*

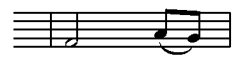
- - - lis pec - ca - - ta

tol - - - lis pec - ca - - ta

tol - - - lis pec - ca - - ta

tol - - - lis pec - ca - - ta

mf *p* *mf* *p*



23

p *assai*

mun - - - di: do - na, do - na e - - is

mun - - - di: do - na e - - is,

mun - - - di: do - na e - - is,

mun - - - di: do - - na,

Archi

ff *p* *assai*

28

re - - - qui - em.

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

do - na e - re - qui - em.

do - na re - qui - em.

f

De - - - i, qui tol - - -

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

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

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

+ CdB, Fg, Trb

f

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

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

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

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

di: do - na e - is - re - - em sem - pi -

di: do - na e - is - qui - m

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

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

sem - pi - ter - - - nam.

sem - pi - ter - - - nam.

sem - pi - ter - - - nam.

sem - pi - ter - - - nam.

+CdB, Fg +Trb

Communio

14. Lux aeterna (Solo S, Coro)

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Solo

Lux ae - ter-na lu -

2 Corni di Bassetto

2 Fagotti

2 Clarini

Timpani

3 Tromboni

Archi

Organo

CdB

VI, Fg

VI II

Vc

4

- ce - at e - is, Do - mi-ne: san - ctis tu - in in ae -

VI II

pi - us es. Lux ae - ter-na lu -

f Tutti

Lux ae - ter-na, ae - ter - na, ae - ter - na

Lux ae - ter-na, ae - ter-na, ae - ter - - na

Lux ae - ter-na, ae - ter-na, ae - ter - - na

+ CdB, Fg, Trb

Va

+Cb

10

- - ce - at e - is, Do - mi - ne:
 lu - - ce - at e - is, Do - mi - ne: cum san - ctis,
 lu - ce-at e - is, Do - - - mi - ne: cum san - ctis, cum
 lu - ce-at e - is, Do - - - mi - ne: cum san - ctis, cum

12

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

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

CdB VII
 Fg, CdB, Trb con Coro
 Trb

17

Do - na, do - na e - is

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

Re - qui - em ae - ter - nam

ter - nam do - na, do - na

Va, Vc

20

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

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

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

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

ae - ter - nam, ae - ter - nam, et lux perpe - 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 -

Tutti

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

Archi *p*

pe - tu-a lu - ce-at e is.
 pe - tu-a lu - ce-at e is. Cum san-ctis tu - is in ae -
 pe - tu-a lu - ce - - is. Cum san - ctis tu - is in ae -
 pe - tu - ce-a - - is. Cum san - ctis tu - is in ae -

Allegro
Allegro +CdB

Timp *f* Fg, Trb, Archi

ter - - - - - num,
 ter - - - - - num,
 ter - - - - - num,

Cum san - ctis tu - -
 Cum san-ctis

36

is in ae - ter - - - - - num, cum

cum san - ctis

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

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

+Cln, Timp

39

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

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

- - - - - num, cum

cum sanctis - - - - - ter - - - - -

cum sanctis tu - is in - - - - - ae - ter - - - - -

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

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

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

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

is in ae - ter - - - - - num
 ctis, cum san-ctis, cum san-ctis, cum san - ctis,
 - num, - - - - - am san - ctis
 tu - is - - - - -
 +Clno
 tu - is in ae - ter - - - - -
 cum san-ctis tu - is in ae - ter - - - - - num,
 tu - is in ae - ter - - - - -
 - - - - - num, cum
 +Cb

54

- num,

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

num, in ae - ter - - -

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

57

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

- num, cum san - ctis, cum san

um, cum sanctis in - ae - ter - - -

cum

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

- ctis, cum san - ctis tu -

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

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

64

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

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

cum san-ctis tu - is_ in_ ae-ter - - - num, in ae-ter - - -

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

67

tu - is_ in ae-ter - - - num, in ae-ter - - - m,

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

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

an-ctis tu - is - - - num, cum san - ctis

+Cln, Timp

ctis tu - is_ in_ ae-ter - - - num, in ae-

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

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

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

+Cln, Timp

73

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

76

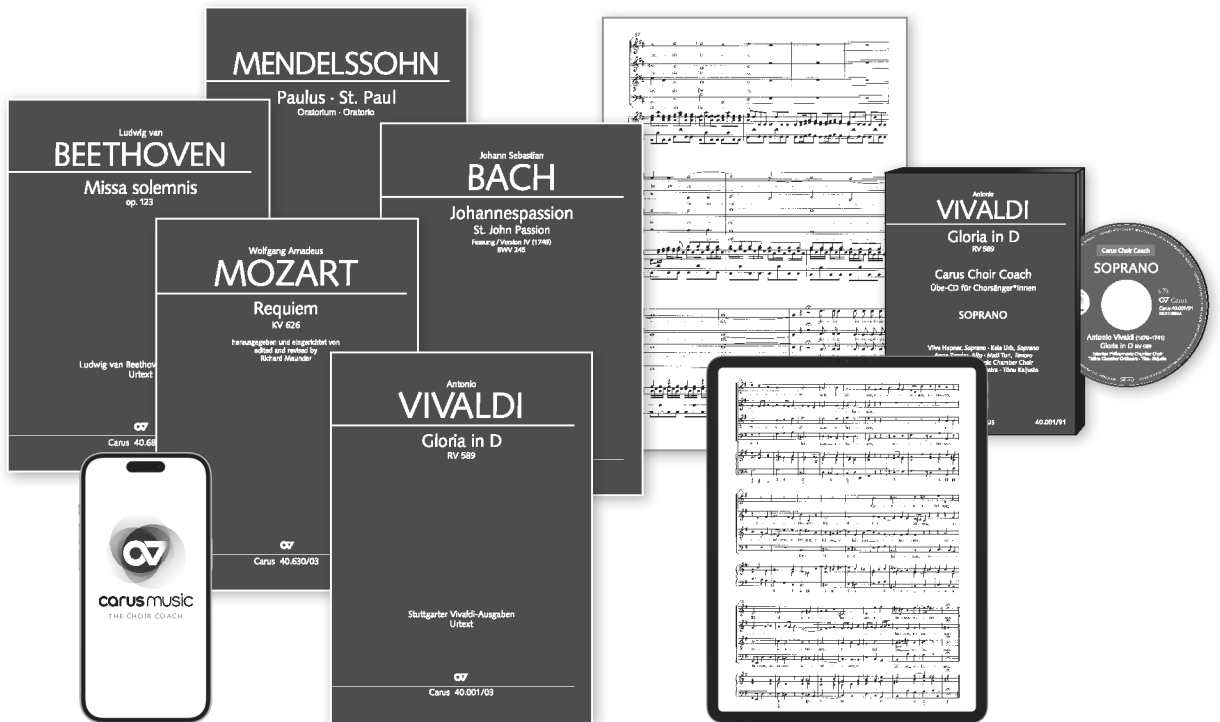
tu - is_ in ae - ter - - - num, cum san-ctis tu - in ae - t - -
 num, cum san-ctis tu - is_ in ae - t - - num, cum san - ctis
 ter - - num, cum s - ctis, cum san ctis, cum san - ctis
 - num, cum san is, in san - - - ctis tu -

Adagio

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

+Cln, Timp

Adagio



Chormusik erleben Jederzeit. Überall.

- Eine App mit den bedeutendsten Chorwerken des 17. bis 20. Jahrhunderts
- Carus-Klavierauszüge, synchronisiert mit hervorragenden Einspielungen bekannter Interpreten
- Coach zum Erlernen der eigenen Chorstimme
- Schnelle und schwierige Passagen können im Slow-Modus geübt werden
- Navigieren und Blättern wie im gedruckten Klavierauszug
- Für Tablet, Smartphone und PC
- Carus Choir Coach (nur audio): Übehilfe für Chorsänger*innen mit Originaleinspielung, Coach und Coach in Slow Mode erhältlich (mp3 auf CD oder als Download)

Experience Choral Music Anytime. Anywhere.

- An app with the top choral works from the 17th to the 20th century
- Carus vocal scores, synchronized with first class recordings by top performers
- Acoustic coach helps you learn your own choral part
- Fast and difficult passages can also be practiced in slow mode
- Page turning and navigation just as in the printed vocal score
- For tablet, smartphone and PC
- Carus Choir Coach (audio only): practice aid for choral singers with original recording, coach and coach in slow mode available (mp3 on CD or as download)

