

Niccolò

JOMMELLI

Missa pro defunctis

Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Violini, 2 Viole, Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Julia Rosemeyer

Urtext

Partitur / Full score



Carus 27.321



Gedruckt mit Unterstützung
des Kulturfonds der VG Musikedition

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 27.321),
Klavierauszug (Carus 27.321/03, Anhang: Carus 27.321/02),
Chorpartitur (Carus 27.321/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 27.321/19).

The following performance material is available:
full score (Carus 27.321),
vocal score (Carus 27.321/03, Appendix: Carus 27.321/02),
choral score (Carus 27.321/05),
complete orchestral material (Carus 27.321/19).

Inhalt / Contents

Vorwort	IV	Anhang	
Foreword	VIII	I. Te decet hymnus (Coro) (Nicola Sala)	104
Facsimilia	XII	II. In memoria aeterna (Coro) (Nicola Sala)	108
Introitus		Kritischer Bericht	113
1. Requiem aeternam (Soli SA e Coro)	1		
[2. Te decet hymnus (Solo senza tempo)]	4		
[3. Requiem aeternam repetatur]			
Kyrie			
4. Kyrie (Coro)	5		
5. Christe (Soli SAT e Coro)	9		
6. Kyrie (Coro)	11		
Sequentia			
7. Dies irae (Soli SATB e Coro)	15		
8. Salva me (Soli SATB e Coro)	24		
9. Oro supplex (Soli SATB e Coro)	36		
10. Pie Jesu (Coro)	42		
Offertorium			
11. Domine Jesu (Coro)	47		
12. Libera eas (Coro)	49		
13. Quam olim Abrahae (Coro)	52		
14. Hostias (Soli SATB e Coro)	57		
15. Quam olim Abrahae repetatur			
Sanctus			
16. Sanctus (Soli SAT e Coro)	60		
17. Hosanna (Coro)	64		
18. Benedictus (Soprano solo)	68		
19. Hosanna repetatur			
Agnus Dei			
20. Agnus Dei (Soli SAT e Coro)	71		
21. Dona eis requiem (Coro)	74		
Communio			
22. Lux aeterna (Coro)	80		
23. Requiem aeternam (Soli SA e Coro)	84		
24. Cum sanctis tuis (Coro)	87		
Responsorium			
25. Libera me (Soli SSA o SA e Coro)	89		
26. Quando caeli (Coro)	92		
27. Dum veneris (Soli SATB e Coro)	95		
28. Tremens (Soprano solo)	97		
29. Quando caeli repetatur			
30. Dies illa (Alto solo)	99		
31. Dum veneris (Soli SATB e Coro)	101		

Vorwort

Als Opernkomponist feierte Niccolò Jommelli europaweit Erfolge, aber er komponierte Zeit seines Lebens auch Kirchenmusik. Die *Missa pro defunctis* entstand 1756 während seiner Tätigkeit in Stuttgart für die Beisetzung der Herzogin Maria Augusta, Mutter des regierenden Herzogs Carl Eugen. Dessen Amtszeit gilt als Höhepunkt des kulturellen Lebens am Württembergischen Hof und fiel zugleich in die rund 60-jährige Phase des Summepiskopats, als katholische Regenten an der Spitze des evangelischen Herzogtums standen und eine katholische Requiemvertonung nicht ohne weiteres zur Aufführung kommen konnte. Die Umstände der ersten Aufführung der *Missa pro defunctis* sind gut dokumentiert und erforscht¹, ebenso das kirchenmusikalische Œuvre Jommellis.²

Biografischer und historischer Kontext

Bevor Niccolò Jommelli in Stuttgart engagiert wurde, bekleidete er verschiedene Ämter in Italien. Ausgebildet am Conservatorio S. Maria della Pietà dei Turchini in Neapel, trat er 1737 erstmals als Opernkomponist in Erscheinung. Als Kapellmeister am Ospedale degli Incurabili in Venedig führte er 1745/1746 eigene geistliche Kompositionen für Frauenstimmen auf. Nach Operaufenthalten u. a. in Bologna, Venedig und Wien war er während seiner Zeit in Rom von 1749 bis 1753 als Vizekapellmeister der Cappella Giulia für die tägliche Ausgestaltung der Messe und des Offiziums an der Basilika S. Pietro zuständig.³ Ein Teil seiner instrumentalbegleiteten geistlichen Vokalwerke scheint für die festlichen Gottesdienste der deutschen Nationalkirche S. Maria dell'Anima in Rom bestimmt gewesen zu sein.⁴ Ob Jommelli im Frühjahr 1753 mit Herzog Carl Eugen auf dessen Italienreise zusammentraf, ist zweifelhaft.⁵ Vermutlich war der Wunsch, ihn nach Süddeutschland zu holen, schon früher aufgekommen, als 1751 Jommellis Opern *Ezio* und *Didone abbandonata* mit Erfolg in Stuttgart gespielt worden waren. Im Februar 1753 erklang dort seine Auftragsoper *Fetonte* zum Geburtstag Carl Eugens. Die Musik entsprach dem Geschmack des Herzogs, und es gelang ihm, Jommelli als Nachfolger des nach Mannheim gewechselten Ignaz Holzbauer zu engagieren, obwohl Jommelli auch vom Mannheimer und vom Portugiesischen Hof umworben wurde.

Anfang August 1753 traf Niccolò Jommelli in Stuttgart ein, bereits am 30. August fand unter seiner Leitung die Aufführung einer Festoper zum Geburtstag der Herzogin statt. Jommelli verfügte bald über eines der besten Ensembles der damaligen Zeit. Er hatte jährlich zwei Bühnenwerke neu zu schreiben, die in Stuttgart und Ludwigsburg, teils auch in Tübingen, Grafeneck und auf Schloss Solitude aufgeführt wurden. Als Kapellmeister oblag ihm neben der weltlichen Musik auch die Leitung der Kirchenmusik beider Konfessionen.⁶ Seit 1733, als mit Herzog Carl Alexander (1664–1737) erstmals ein Katholik Württemberg regierte, musste der Landesherr in den sogenannten Religionsreversalien gegenüber den württembergischen Landständen die ausschließliche Geltung der evangelischen Konfession garantieren, dafür wurde ihm das Recht zur Haltung einer privaten katholischen Hofkapelle zugestanden. Ein öffentlicher katholischer Gottesdienst und „nach außen dringende Handlungen“ wie Glockengeläut oder Prozessionen waren nicht gestattet.⁷ Nur besondere höfische Ereignisse, nicht jedoch Kirchenfeste, ermöglichten unter diesen Gegebenheiten die Aufführung katholischer Kirchenmusik. Aus diesem Grund komponierte Jommelli in seiner Stuttgarter Zeit außer der *Missa pro defunctis* nur drei geistliche Werke: ein *Miserere* g-moll⁸, ein *Te Deum* D-Dur (1763)⁹ aus Anlass des Geburtstags von Herzog Carl Eugen und eine *Messe* D-Dur (1766) zur Einweihung der Kapelle auf Schloss Solitude.¹⁰

Mit seiner Abreise im März 1769 und einem Entlassungsgesuch – offiziell wegen einer schweren Erkrankung seiner Frau, vermutlich aber auch aufgrund eines zunehmend angespannten Verhältnisses zum Hof und unter dem Einfluss der Sparmaßnahmen, die die württembergischen Landstände vom Herzog erzwangen – endete Jommellis Tätigkeit in Stuttgart. Von seiner Heimatstadt Aversa aus arbeitete er bis zu seinem Tod 1774 für den Portugiesischen Hof.¹¹

Die Aufführung 1756

Eine der wenigen Gelegenheiten für eine Komposition geistlicher Musik ergab sich beim Tod der Herzoginmutter, Maria Augusta von Württemberg (1706–1756),¹² eine geborene Prinzessin von Thurn

¹ Manfred Hermann Schmid, „Das Requiem von Niccolò Jommelli im Württembergischen Hofzeremoniell 1756“, in: *Musik in Baden-Württemberg* 4 (1997), S. 11–30.

² Wolfgang Hochstein, „Jommellis Kirchenkompositionen während seiner Stuttgarter Zeit“, ebda., S. 179–195 sowie ders., *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714–1774) unter besonderer Berücksichtigung der liturgisch gebundenen Kompositionen*; Bd. 1: [Textteil], Bd. 2: Thematisch-systematischer Katalog, Abbildungen und Notenteil, Hildesheim 1984. Auf Bd. 2 gehen die nachfolgend verwendeten Werknummern der Kompositionen Jommellis zurück.

³ Vgl. Gunnar Wiegand, „Die Rahmendatierung von Jommellis Tätigkeit als Koadjutor an der Cappella Giulia“, in: *Die Musikforschung* 63 (2010), S. 390–400.

⁴ Vgl. Rainer Heyink, „Niccolò Jommelli, maestro di cappella der ‚deutschen Nationalkirche‘ S. Maria dell'Anima in Rom“, in: *Studi musicali, rivista semestrale di studi musicologici* XXVI (1997), S. 417–443.

⁵ Die Reisetagebücher geben darauf jedenfalls keinen Hinweis. Vgl. *Die großen Italienreisen Herzog Carl Eugens von Württemberg*, hrsg. und kommentiert von Wolfgang Uhlig und Johannes Zahlten, Stuttgart 2005, S. XXIII.

⁶ Ob er am evangelischen Gottesdienst für die Bevölkerung mitgewirkt hat, ist unklar. Musikalische Beiträge hierfür sind jedenfalls nicht überliefert, Jommelli scheint diese Aufgabe delegiert zu haben.

⁷ Anders als etwa in Dresden, wo nach dem Übertritt von Kurfürst August dem Starken zum katholischen Glauben die katholische Messe öffentlich gefeiert werden konnte. Die Religionsreversalien in Württemberg endeten 1797, als nur vier Jahre nach Carl Eugen auch dessen Bruder Friedrich Eugen (1732–1797) starb. Er hatte eine Brandenburgerin geheiratet und seine Kinder evangelisch erziehen lassen.

⁸ C.I.23, Entstehung 1759 oder 1765? Anlass unbekannt. Es handelt sich um eine Umarbeitung von Sätzen der beiden römischen *Miserere*-Vertonungen C.I.18 und C.I.22.

⁹ H.I.5 (Carus 40.419).

¹⁰ A.I.1.

¹¹ Hochstein, *Kirchenmusik* Bd. 1, S. 56f.

¹² Zur Person vgl. Sönke Lorenz et al. (Hrsg.): *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, Stuttgart 1997, S. 256–258 und Paul Sauer, *Ein kaiserlicher General auf dem württembergischen Herzogsthron. Herzog Carl Alexander von Württemberg 1684–1737*, Filderstadt 2006, darin: „Das bittere Schicksal der Herzoginwitwe Maria Augusta“, S. 309–319.

und Taxis, muss eine sehr willensstarke und kluge Frau gewesen sein. Nach dem plötzlichen Tod ihres Mannes Carl Alexander 1737 gelang es ihr, sich gegen politische Widerstände die Mitvormundschaft für ihren ältesten Sohn Carl Eugen (1728–1793) zu sichern. Nur wenige Jahre nach dem Regierungsantritt des erst 16-jährigen Carl Eugen kam es 1750 jedoch zu einem heftigen Streit zwischen Maria Augusta und ihrem Sohn, der sie daraufhin in Verwahrung nehmen ließ. Abgeschirmt und unter militärischer Bewachung verbrachte sie ihre letzten Lebensjahre im Göppinger Schloss. Maria Augusta starb am 1. Februar 1756 „unvermutet an einem Schlagfluß“. Was sich nun innerhalb weniger Tage bis zur Beisetzung am 9. Februar abspielte, ist detailliert überliefert.¹³ Bereits einen Tag nach dem Tod wurde für die Dauer von sechs Wochen eine Landstrauer ausgerufen. Carl Eugen gab den Auftrag zur Komposition des Requiems,¹⁴ für das dem Komponisten nur wenig Zeit blieb.¹⁵

Der Leichenzug am Tag der Beisetzung begann früh morgens unter großer Anteilnahme der Bevölkerung. Der von Pferden gezogene Leichenwagen nahm seinen Weg auf der Strecke von rund 50 km über Göppingen und Esslingen, vorbei an „inn- als ausländischen Orten“, in denen während des Passierens unablässig die Glocken geläutet wurden, und traf um 18 Uhr in Ludwigsburg ein. Eine Stunde später begann der Leichenkondukt über den Schlosshof, der von zahlreichen Fackelträgern begleitet wurde. Am Eingang zur Kapelle¹⁶ fand die Einsegnung statt, anschließend wurde der Sarg in das mit zahlreichen Wachlichtern beleuchtete, pyramidenförmige *Castrum doloris* gestellt, das sich in der Mitte des Kirchenraumes befand. Rings um den Sarg waren Personen aus dem engeren Umfeld der Herzogin sowie Hofbediente platziert. Im Obergeschoss, vis-à-vis des Fürstenstandes, fanden auf der südlichen Orgelempore die Musiker Platz.

„Alsdann wurde das *Officium defunctorum*, hernach eine Trauer-Musique gehalten und nach nochmalts verrichtetem Gebett und Einsegnen der Fürstl. Sarg in die Gruft eingesencket. Worauf der Fürstl. Leichen-Condukt wiederum in vorgemeldter Ordnung nach dem alten Corps de Logis zuruck gieng.“¹⁷

Es war eine sogenannte „stille Beisetzung“ im katholischen Teil der herzoglichen Gruft unter der Kapelle. Eine Leichenpredigt wurde am 13. Februar in der Stadtkirche Ludwigsburg gehalten.¹⁸

¹³ Staatsarchiv Stuttgart, „Acta I Die Trauer-Anstalten I wegen I mat: aug: I Seren: pie Defunct: I Zu Göpingen I 1756“ (Signatur: A 21, Bü 739) sowie Zeitungsbericht in: *Stuttgartisches Ordinari Dienstags-Journal*, Nr. 14 vom 17.2.1756; alle Angaben nach Schmid, *Hofzeremoniell*, S. 12–22, dort auch zahlreiche Abbildungen aus diesen Quellen.

¹⁴ Schreiben vom 3.2.1756: „Sn. G.[naden] [haben] bereits gn[äd]d[i]gst befohlen, daß eine Music dabey aufgeführt werden solle.“ Zit. nach Schmid, *Hofzeremoniell*, S. 14. Ein Honorar für die Komposition erhielt Jommelli offenbar nicht.

¹⁵ Vgl. den Zusatz auf dem Titelblatt der Quelle D: „scritto in 3 giorni nel 1766 [sic!] per la morte della madre del Duca di Wittembergh“.

¹⁶ Schloss Ludwigsburg verfügt über zwei Kapellen, die symmetrisch zueinander im Ost- und Westflügel des Schlosses gelegen sind. Schauplatz der Beerdigungsfeierlichkeiten war die 1723 eingeweihte ursprüngliche Hofkirche im Ostflügel. Sie wurde infolge der Religionsreversalien als solche stillgelegt und fortan als private katholische Hofkapelle genutzt. Unter dem Altarraum befindet sich die Grablege des Hauses Württemberg, mit der katholischen Abteilung im sogenannten „Hauptgewölbe“ der Gruft, und quer dazu, in West-Ost-Richtung, der protestantischen Abteilung. Die Kapelle im Westflügel des Schlosses wurde erst 1748 für Herzogin Elisabeth Friederike eingerichtet, als nunmehr neue protestantische Hofkirche. Vgl. Ute Esbach, *Die Ludwigsburger Schloßkapelle, eine evangelische Hofkirche des Barock. Studien zu ihrer Gestalt und Rekonstruktion ihres theologischen Programms*, 3 Bde., Worms 1991.

¹⁷ *Stuttgartisches Ordinari Dienstags-Journal* (wie Anm. 13).

¹⁸ Vgl. Sauer, *General*, S. 315.

Das Ensemble der Aufführung bestand aus acht Sängern und zehn Instrumentalisten der Hof- und Kammermusik, Orgel¹⁹ spielte aller Wahrscheinlichkeit nach Kapellmeister Jommelli.²⁰ Die Sopranistin Marianne Pirker war die einzige Frau unter den aus Italien, Süddeutschland und Österreich stammenden Musikern. Sie bestritt die Aufführung zusammen mit drei Kastraten sowie den Männerstimmen des Chores und den Instrumentalisten.

Zur Form

Die vorliegende Komposition umfasst genau genommen zwei Werke: Die Totenmesse (*Missa pro defunctis*), die mit der Absolution endet, und das danach erklingende Responsorium „*Libera me*“, das zum Beerdigungsritus gehört.²¹ Die Sätze der liturgischen Abschnitte sind überwiegend durchkomponiert, mit einem attacca-Übergang zwischen Agnus Dei und Communio, wie er für neapolitanische Requiemvertonungen typisch ist.

Wie genau die *Missa pro defunctis* bei den Beerdigungsfeierlichkeiten in Ludwigsburg erklingen ist, wissen wir nicht, da die musikalische Aufführung in der Berichterstattung nur am Rande erwähnt wird und originales Aufführungsmaterial nicht überliefert ist. In formaler Hinsicht wirft die Überlieferung des vorliegenden Werks einige Fragen auf, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll.²² So fehlt der Introitus-Vers „*Te decet hymnus*“, Tractus und Graduale sind nicht vertont, und es gibt keine Wiederholungen am Ende des Responsoriums. In der Communio, wo eine Verkürzung möglich gewesen wäre, hält sich Jommelli an die vollständige Abfolge von Antiphon, Vers und Repetenda.

Te decet hymnus

Laut *Missale Romanum* ist die Wiederholung der Antiphon im Introitus obligatorisch und erfordert somit auch den Vers „*Te decet hymnus*“, nach dem die Eingangsworte „*Requiem aeternam*“ erneut erklingen. Bei Requiemvertonungen in Süddeutschland ist im 18. Jahrhundert in der Regel ein auskomponierter Introitus-Vers

¹⁹ Sie war auf Betreiben Jommellis angeschafft worden, der im Juni 1754 das Instrument der Kapelle im Ostflügel für „allzu untüchtig“ und eine Reparatur für unrentabel befunden hatte. Daraufhin wurde ein Orgelwerk von Hofkantor Johann Georg Stözel, das Jommelli in Stuttgart besichtigt hatte, in den vorhandenen Orgelprospekt eingesetzt. Das Orgelwerk hat sich nicht erhalten. Vgl. Schmid, *Hofzeremoniell*, S. 21 f.

²⁰ In einer von Jommelli verfassten Liste mit den Namen aller Mitwirkenden, die in Ludwigsburg gebraucht wurden (Faksimile und Umschrift bei Schmid, *Hofzeremoniell*, S. 17) ergänzte der Herzog „die einem jeden zureichende summam“ des Trauergelds, das ausgezahlt werden sollte.

Da die Liste nur die Nachnamen der Musiker (in teils eigentümlicher Schreibweise), nicht jedoch deren Funktion (also Stimmlage bzw. Instrument) angibt, lässt sich die Besetzung nur indirekt erschließen. Bei den Sängern ist aufgrund der Solo/Tutti-Wechsel eine doppelte Besetzung aller vier Stimmlagen zwingend anzunehmen. In der Aufstellung folgen vier Violinisten. Bei der fünfköpfigen Bassgruppe ist die Zuordnung schwieriger, da einige der genannten Musiker mehrere Instrumente spielten oder mit wechselnden bzw. verallgemeinernden Angaben („Bassist“) in Besoldungslisten und Adressbüchern geführt werden. Zudem entspricht die Reihenfolge der Namen offenbar nicht überall der Abfolge der Stimmgruppen. Aufgrund der Teilung der Mittelstimmen in der *Missa pro defunctis* ist – entgegen der Aufstellung Schmidts – eine Besetzung mit 2 Violinen zu erwarten, daneben 2 Violoncelli und 1 Kontrabass. Jommellis Name erscheint ganz oben auf der Liste. Der Organist wurde von einem „Calcant“ am Blasebalg unterstützt.

²¹ In vielen späteren Abschriften ist das Responsorium nicht enthalten; vgl. Hochstein, *Kirchenmusik* Bd. 2, S. 29–33. Das Werk wird dort entsprechend unter zwei getrennten Nummern geführt: die *Missa pro defunctis* als A.1.3, das Responsorium *Libera me* als E.2.

²² Vgl. Manfred Hermann Schmid, „Introitus und Communio im Requiem. Zum Formkonzept von Mozart und Süßmayer“, in: *Mozart-Studien* (7) 1997, S. 11–51; hier S. 35–44, bes. S. 37.

vorhanden.²³ Üblich war daneben die Verwendung einer einstimmigen Intonation für den ersten Halbvers „Te decet hymnus Deus in Sion“, an die sich der zweite Halbvers „et tibi reddetur votum in Jerusalem“ chorisches, d.h. mehrstimmig mit Orchesterbegleitung anschließt. Von Jommelli liegt aber keine entsprechende Vertonung vor. Auffällig ist jedoch, dass im Anschluss an den Introitus in der Hauptquelle des Werks (Quelle A, siehe Krit. Bericht) eine möglicherweise nur lose eingelegte Notenseite zu fehlen scheint, deren Inhalt in Quelle C wiederum überliefert ist. Und zwar enthält Quelle C der *Missa pro defunctis* an dieser Stelle einen vollständig „choraliter“ zu musizierenden Vers mit Continuo- und Orgelbegleitung.²⁴ Für diese Art der Ausführung gibt es vergleichbare Fälle im Dresdner Repertoire,²⁵ das unter Wiener Einfluss für die katholische Hofmusik entstand. So ist ein „choraliter“ vorgetragener Vers auch aus dem Requiem D-Dur (1733) von Jan Dismas Zelenka sowie aus dem Requiem Es-Dur (1763/64)²⁶ von Johann Adolf Hasse bekannt. „Te decet hymnus“ erklingt hier als einstimmige Rezitation mit der Psalmtonformel, vorgetragen von allen Tenören und Bässen („Tutti Tenori e Bassi“). Mehrstimmigkeit beginnt erst bei der zweiten Strophe „Exaudi, Domine, orationem meam“. In der liturgischen Praxis des 18. Jahrhunderts wurde es darüber hinaus üblich, die einstimmige Rezitation mit einer improvisierten Orgelbegleitung akkordisch zu stützen. Das Requiem C-Dur von Hasse (1763, für Kurfürst Friedrich August II.)²⁷ stellt ein seltenes Beispiel dar, wo dieser normalerweise improvisierte Continuo-Part ausnotiert wurde – ähnlich wie in der vorliegenden Quelle C.

Eine Aufführung der *Missa pro defunctis* ohne „Te decet hymnus“ 1756 in Ludwigsburg ist als unwahrscheinlich anzusehen. Das Einschreiben eines einstimmigen Verses, der – da er allgemein bekannt war bzw. improvisiert werden konnte – nicht unbedingt einer Notation bedurfte, scheint aufgrund des Quellenbefunds und der Parallelen in Dresden der Aufführung durch Jommelli mutmaßlich am nächsten zu kommen, weshalb in der vorliegenden Edition der Introitus-Vers nach Quelle C eingefügt wird.

Da mancherorts die Praxis den Vers „choraliter“ vorzutragen offenbar unbekannt oder unerwünscht war, fügen einige Abschriften des Jommelli-Requiems (siehe Krit. Bericht) eine mehrstimmige, instrumentalebegleitete Vertonung des Verses „Te decet hymnus“ von Nicola Sala (1713–1801) ein, und zwar stets zusammen mit dem Gradual-Vers „In memoria aeterna“ (und der Fortführung „Absolve Domine“, also dem Tractus) in gleicher Satzweise. Sala hatte u.a. für eine Pasticcio-Aufführung 1761 in Neapel Jommellis Oper *Attilio Regolo* umgearbeitet.²⁸ Es gibt keine Hinweise, wann bzw. durch wen die Zusätze im Requiem erfolgten; eine Aufführung kann dennoch erwogen werden, diese beiden Alternativsätze wurden daher in den Anhang der vorliegenden Ausgabe aufgenommen.

²³ Schmid konnte nur drei Werke ausmachen, bei denen der Introitus-Vers fehlt. Vgl. „Liste herangezogener Requiem-Vertonungen ca. 1690–1800“ in: Schmid, *Introitus*, S. 52–55 und S. 16.

²⁴ Er ist außer in Quelle C auch in einer weiteren Abschrift (GB-Lbl Add. 14138, Sammlung Gasparo Selvaggi) enthalten. Dieser Band enthält außerdem eine Abschrift der Messe D-Dur (1766) von Jommelli. Vgl. Schmid, *Hofzeremoniell*, S. 25 und Hochstein, *Kirchenmusik* Bd. 1, S. 94f. und Bd. 2 S. 31 sowie den Kritischen Bericht.

²⁵ Schmid, *Hofzeremoniell*, S. 24–26 und Schmid, *Introitus*, S. 14–17 (mit Notenbeispielen).

²⁶ Carus 97.004.

²⁷ Carus 50.708

²⁸ Vgl. Schmid, *Hofzeremoniell*, S. 26.

Libera me

Im Responsorium wird üblicherweise nach der Textzeile „Dum veneris“ der dritte Vers „Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis“ sowie der Beginn des Responsoriums („Libera me ..., quando caeli..., dum veneris“) wiederholt.²⁹ Nichts von alledem findet sich jedoch in den untersuchten Quellen. Vielmehr scheint Jommelli die Coda „per Fine“ des *Dum veneris*, die im Nichts verklingt, gleichsam als Sinnbild des Verstummens oder Verscheidens gestaltet zu haben.³⁰ Der rhythmische Puls in der 12-taktigen Verlängerung ähnelt dem daktylischen Streichermesurum des Beginns, ohne einen direkten Bogen zum Anfang des Werks zu schlagen.

Die fehlenden Teile können theoretisch durch eine Ausführung des Verses „Requiem aeternam“ als Choral bzw. ein Da capo ergänzt werden. Auch dann wäre *Dum veneris* der Schlusssatz und die Verlängerung „per Fine“ stünde am Ende des Werks, alle musikalischen Dopplungen inbegriffen.³¹ Schon im 19. Jahrhundert hat sich offenbar eine Wiederholung der Introitus-Antiphon als Schluss des Jommelli-Requiems eingebürgert. Diese Lösung kann musikalisch aber nicht wirklich überzeugen, zumal Komponisten im Responsorium in der Regel einen Rückgriff auf musikalisches Material der Totenmesse vermieden.

Beobachtungen zur Musik

Jommelli überarbeitete für die *Missa pro defunctis* Sätze aus früheren Kompositionen: „Christe“ ist eine Umarbeitung des gleichnamigen Satzes aus der *Kyrie-Gloria-Messe* (1745), Vorbild für „Pie Jesu“ war der Schlusssatz „Et in saecula – Amen“ aus der Psalmvertonung *Laudate pueri* B-Dur (1746) und „Dona eis requiem“ kopierte er fast identisch aus dem Schlusschor im ersten Teil des Oratoriums *La passione di Gesù Cristo* (1749). Außerdem übernahm er Fugenthemen oder Motive aus seinen älteren geistlichen Werken.³² Der Grund dafür scheint nicht unbedingt Zeitnot gewesen zu sein – auch wenn die bislang nur in Italien erklangenen Werke in Stuttgart unbekannt sein mussten und eine erneute Verwendung nicht weiter aufgefallen wäre. Vielmehr deutet der Umgang mit vorhandenem Material auf ein Experimentieren mit neuen Satzmodellen.³³ Bei den Abschnitten des Requiems mit gemeinsamer textlicher Basis gibt es sowohl wörtliche Wiederholungen (*Quam olim, Hosanna, Quando caeli*) als auch variierte Repliken (*Requiem aeternam, Kyrie, Dum veneris*). Die zweite *Kyrie-Fuge* variiert durch Stimmtausch und Engführung die erste. In *Requiem aeternam* verwendet Jommelli eine aus dem Ritornell-

²⁹ „Repetitur Libera me, Domine, usque ad [Versus]. Tremens“. Vgl. etwa das nachkomponierte *Libera me* aus dem St. Petersburger Requiem von Domenico Cimarosa (1787), das sämtliche Wiederholungen enthält.

³⁰ Einigen Abschriften und dem Erstdruck fehlt merkwürdigerweise diese Verlängerung des *Dum veneris*.

³¹ Einige subsidiäre Abschriften des 18. Jahrhunderts scheinen diese Lösung anzubieten. Vgl. Charles A. Roeckle, *Eighteenth-century Neapolitan settings of the Requiem Mass: structure and style*; PhD, University of Texas at Austin 1978, S. 341f., 384f.

³² Siehe die Aufstellung bei Hochstein, *Kirchenmusik* Bd. 1, S. 156–159. Zum Fugenthema des *Kyrie* auch: ders., *Stuttgarter Zeit*, S. 105.

Inwieweit bei der *Missa pro defunctis* auch Rückgriffe auf fremde Werke stattfanden, wurde bislang nicht untersucht. Bei Jommellis Miserere-Vertonungen lassen sich Werke von Antonio Lotti und Leonardo Leo als Vorlage nachweisen. Vgl. Michael Pauser, „Betrachtungen zu den Miserere-Vertonungen Niccolò Jommellis“, in: Helen Geyer / Birgit Johanna Wertenson (Hrsg): *Psalmen. Kirchenmusik zwischen Tradition, Dramatik und Experiment*, Köln u.a. 2014 (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt, Bd. 9), S. 295–323, hier S. 302–306.

³³ Hochstein, *Stuttgarter Zeit*, S. 184f. und Pauser, *Miserere*, S. 298.

prinzip abgeleitete Verklammerung bzw. Straffung.³⁴ Auffällig ist in diesem Satz vor allem die abweichende Tempoangabe („Larghetto“ versus „Adagio“).³⁵

Im Hinblick auf die Instrumentierung fallen geteilte Bratschen und eine oft eigenständige Führung der Violinen auf. Als typisch neapolitanische Stilmittel können die Mischung von Sätzen mit Solo/Tutti-Wechseln mit drei Solonummern (*Benedictus*, *Tremens*, *Dies illa*), die zweiteilige Arienform und das Nebeneinander von Polyphonie im *stile antico* mit belcanto-gefärbten, homophonen Abschnitten gelten.³⁶ Charakteristisch ist auch die Verwendung langer Haltetöne, entweder durch alle Stimmen wandernd in den Fugen (z.B. *Pie Jesu* Takt 1–7 ff., *Dona eis requiem* Takt 4–8 ff.) oder bevorzugt in Alt und Bass zur Textausdeutung (z.B. *Requiem aeternam* Takt 20–26 „lux perpetua“, *Salva me* Takt 1–6, 194–199 „Salva me“/„voca me“, *Libera eas* Takt 17–21 „obscurum“) bzw. als Orgelpunkt im Bass (*Kyrie (II)* Takt 22–30).

Rezeption

Nach der Aufführung in Ludwigsburg verbreitete sich die *Missa pro defunctis* rasch in ganz Europa. Sie gehörte zu den meistgespielten Totenmessen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, bis sie durch Mozarts Requiem in den Hintergrund gedrängt wurde. Neben der Paraphrase des 50. Psalms „Pietà Signore“ (1774) war sie wohl Jommellis bekannteste Komposition.

Bei der Totenmesse für den 1787 verstorbenen Christoph Willibald Gluck in Wien dirigierte Antonio Salieri Glucks Psalmvertonung *De profundis* zusammen mit dem Requiem von Jommelli. Salieri hatte dafür Oboen, Fagotte und Posaunen zur *Missa pro defunctis* hinzugefügt.³⁷ Auch andere Komponisten versuchten, zu der reinen Streicherbegleitung Bläserstimmen hinzu zu komponieren.³⁸ In Stuttgart fand 1819 im „Museum“ eine Aufführung unter der Leitung des Instrumental-Direktors Müller statt. Man gab „das berühmte Requiem von Jomelli, neu von Müller instrumentirt. Doch hätten wir es lieber so gehört, wie es der Verfasser schrieb, nämlich ohne alle Blasinstrumente. Die Tempi wurden leider fast alle vergriffen und zu schnell genommen.“³⁹

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde die *Missa pro defunctis* zunehmend auch außerhalb der Kirchen musiziert, oder es wurden einzelne Sätze aufgeführt. Anlässlich eines Konzerts des Berliner Domchors 1872 erfährt man, dass das „Requiem aeternam“ aus der *Missa pro defunctis* schon in der Vergangenheit „stets ein Glanzstück des kgl. Domchors“ gewesen war.⁴⁰

³⁴ Schmid, *Hofzeremoniell*, S. 27f. und Schmid, *Introitus*, S. 36.

³⁵ Sie dürfte nach Ansicht von Jochen Reutter „wohl kaum eine wesentliche Differenzierung [...] bedeuten, sondern eher für eine Gleichwertigkeit (oder wenigstens annähernde Gleichwertigkeit) der beiden Zeitmaße sprechen.“ Ders., „Trauersymbolik im Introitus des Requiem. Jommelli und die Gattungstradition“, in: *Mozart-Studien* 7 (1997), S. 81–103, hier S. 90, Fußnote 13.

³⁶ Vgl. Robert Chase, *Dies irae: a guide to requiem music*, Lanham 2003, S. 186f.

³⁷ Vgl. Rudolph Angermüller, *Antonio Salieri, sein Leben und seine weltlichen Werke* [...], Bd. 2: *Vita und weltliche Werke*, München 1974, S. 191 und Partiturnachschrift A-Wn *Mus.Hs.* 18697.

³⁸ Außer Salieri u.a. Franz Xaver Richter (1709–1789) für das Straßburger Münster, Nicolas Isouard (1773–1818), Gherardo Gherardi (ca. 1800) und der Jommelli-Schüler Theodor von Schacht (1748–1823). Vgl. Hochstein, *Kirchenmusik* Bd. 1, S. 155.

³⁹ AmZ Nr. 37 vom 15.9.1819, Nachrichten aus „Stuttgard“, Sp. 617–624, hier Sp. 622f.

⁴⁰ AmZ Nr. 50 vom 11.12.1872, Sp. 803. Das „nicht zu lange Stück – der Schlusschor des ganzen Requiems“ war der Eingangsschor „Requiem aeternam“ (ebd., Sp. 816f.). Vgl. auch den Einzeldruck des „Lux aeterna“, erschienen in Berlin bei Schlesinger (ca. 1853) als Nr. 2 in der Reihe „Musica sacra. Sammlung kirchlicher Musik [...] größtenteils aufgeführt vom Königl. Domchor in Berlin [...]“.

Johann Adam Hiller urteilte 1784 in seinen *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*:

„Noch ist von ihm [Jommelli] ein Requiem oder Todtenmisse bekannt, die in allem Betracht für ein Meisterstück gelten kann. Der edelste, rührendste Gesang, voll Ausdruck und Würde, durch kein Geräusch der Instrumente unterdrückt, auch durch keine gewaltsamen und allzu kühnen Modulationen verdunkelt, sind das Eigenthümliche dieser vortreflichen Musik.“⁴¹

Und Christian Friedrich Daniel Schubart, der das Requiem „unter die ersten Meisterwerke dieser Art“ zählte, versah das Werk mit einem deutschen Singtext „um diß herrliche Stük auch für die Protestanten brauchbar zu machen“.⁴² Im Druck erschien die *Missa pro defunctis* erstmals ca. 1810 bei Leduc in Paris.⁴³

Hinweise zur Ausführung

Die Notation von *Te decet hymnus* erinnert an „schwarze“ Choralnotation, die Noten sind als „punctum“ (Notenkopf ohne Hals) notiert. Kadenztöne werden durch Halbe Noten (mit Notenhals) hervorgehoben. Aus der losen Zuordnung der Continuostimme zur Chormelodie in der Handschrift (siehe Faksimile) ergibt sich eine rezitativische Ausführung. Wellenlinien ähnlich eines Trillerzeichens kennzeichnen die Schlussstellen, nur dort sind die Bass-töne exakt unter der Vokalstimme notiert.⁴⁴

Im *Sanctus* haben die Violinen in Takt 24 abweichend vom Continuo die Anweisung „crescendo il forte“. Orchestercrecendi hatte Jommelli bereits in seinen Opernsinfonien der 1740er Jahre etabliert. Aus Hinweisen, die er 1769 für die Königliche Kapelle in Portugal zur Aufführung seiner Messe gab, wissen wir, dass ihm die Beachtung der Dynamik und Tempi besonders am Herzen lag. Allerdings ist im vorliegenden Fall nicht ohne weiteres zu entscheiden, wann das vorherige Piano in Richtung Forte verändert werden soll, und wo der Höhepunkt des Crescendos erreicht ist. Plausibel erscheint eine Steigerung ab Takt 21, über „poco *f*“ (wie Viola/Continuo) in Takt 23, bis zum Erreichen von *ff* in Takt 25.

Danksagung

Der Bibliothèque nationale de France in Paris sei für die Bereitstellung eines Scans der Abschrift Sigismondos und die Möglichkeit zur Einsichtnahme in die Quelle vor Ort herzlich gedankt, der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg für die Anfertigung eines Digitalisats. Ein herzlicher Dank geht auch an den Kulturfonds der VG Musikedition für die Bewilligung eines Druckkostenzuschusses.

Stuttgart, November 2019

Julia Rosemeyer

⁴¹ Erster Teil, Leipzig 1784, S. 172–181, hier S. 180f.

⁴² Christian Friedrich Daniel Schubart, *Leben und Gesinnung. Von ihm selbst im Kerker aufgesetzt*, Stuttgart 1791/1793, S. 124.

⁴³ *MISSA PRO DEFUNCTIS* | à *Quattro Voci Concertata* | a *due Violini Viola, Basso ed Organo*, | *DI N. JOMELLI* | *Scuola Napoletana, 1760* [sic]. | *Publicata coll'aggiunta d'una breve Notizia della vita del detto Autore* | [...] | *DA ALESS[ANDRO]. STEFF[ANO]. CHORON*; Paris, Le Duc [o.J.], 81 Seiten (inkl. Responsorium). Aléxandre-Étienne Choron (1771–1834) brachte ca. 1820 im gleichen Verlag auch eine Ausgabe des Miserere g-moll (C.I.23) „*MISERERE* à *Cinque Voci* [...]“ heraus.

⁴⁴ Vgl. Schmid, *Hofzeremoniell*, S. 26.

Foreword

Niccolò Jommelli was successful as an opera composer all over Europe, but he also composed church music throughout his life. He composed the *Missa pro defunctis* in 1756 during his time in Stuttgart, for the funeral of Duchess Maria Augusta, mother of the reigning Duke Charles Eugene. His term of office is regarded as the high point of cultural life at the Württemberg court; at the same time, it fell into the 60-year phase of the summeepiscopate, when Catholic rulers stood at the head of the Protestant duchy and a Catholic requiem setting could not easily be performed. The circumstances of the first performance of the *Missa pro defunctis* are well documented and researched¹, as is Jommelli's church music oeuvre.²

Biographical and Historical Context

Before Niccolò Jommelli was engaged in Stuttgart, he held various positions in Italy. Trained at the Conservatorio S. Maria della Pietà dei Turchini in Naples, he first appeared as an opera composer in 1737. As Kapellmeister at the Ospedale degli Incurabili in Venice he performed his own sacred compositions for women's voices in 1745/1746. After sojourns for opera performances in – among others – Bologna, Venice and Vienna, he became assistant Kapellmeister of the Cappella Giulia in Rome from 1749 to 1753, during which time he was responsible for the daily musical framework of the mass and the Divine office at the Basilica S. Pietro.³ Some of his instrumentally accompanied sacred vocal works seem to have been intended for the festive services of the German National Church of S. Maria dell'Anima in Rome.⁴ It is doubtful whether Jommelli met Duke Charles Eugene in the spring of 1753 on the latter's trip to Italy.⁵ The desire to bring him to southern Germany probably arose earlier, when Jommelli's operas *Ezio* and *Didone abbandonata* were successfully performed in Stuttgart in 1751. In February 1753 his commissioned opera *Fetonte* was performed there for the birthday of Charles Eugene. The music corresponded to the Duke's taste, and he succeeded in engaging Jommelli as successor to Ignaz Holzbauer, who had moved to Mannheim, although Jommelli was also approached by the courts in Mannheim and Portugal.

Niccolò Jommelli arrived in Stuttgart at the beginning of August 1753, and on 30 August the performance of a festive opera for the birthday of the Duchess already took place under his direction. Jommelli soon had one of the best ensembles of the time. Every year he had to compose two new stage works, which were performed in Stuttgart and Ludwigsburg and in some cases also in Tübingen, Grafeneck and at Solitude Castle. As Kapellmeister he was responsible not only for secular music; he was also director of church music for both confessions.⁶ Since 1733, when Duke Charles Alexander (1664–1737) became the first Catholic to rule Württemberg, the sovereign had to guarantee the exclusive validity of the Protestant denomination to the Württemberg estates in the so-called religious Reversalien; in return, he was granted the right to maintain a private Catholic court chapel. A public Catholic church service and "outwardly discernible actions" such as ringing bells or processions were, however, not permitted.⁷ Under these circumstances, the performance of Catholic church music was only possible at special court events, but not on ecclesiastical feast days. For this reason, Jommelli composed only three sacred works during his time in Stuttgart apart from the *Missa pro defunctis*: a *Miserere* in G minor,⁸ a *Te Deum* in D major (1763)⁹ on the occasion of Duke Charles Eugene's birthday and a *Mass* in D major (1766) for the inauguration of the chapel at Solitude Castle.¹⁰

With his departure in March 1769 and a petition for release from his contract – officially due to a serious illness of his wife, but probably also due to an increasingly tense relationship with the court and under the influence of the austerity measures imposed on the Duke by the Württemberg estates – Jommelli's activity in Stuttgart ended. He worked for the Portuguese court from his hometown Aversa until his death in 1774.¹¹

The Performance 1756

One of the few opportunities for a composition of sacred music arose on the death of the Dowager Duchess. Maria Augusta von Württemberg (1706–1756), born a Princess of Thurn and Taxis, must have been a very strong-willed and shrewd woman.¹² After the sudden death of her husband Charles Alexander in 1737, she

¹ Manfred Hermann Schmid, "Das Requiem von Niccolò Jommelli im Württembergischen Hofzeremoniell 1756," in: *Musik in Baden-Württemberg* 4 (1997), pp. 11–30.

² Wolfgang Hochstein, "Jommellis Kirchenkompositionen während seiner Stuttgarter Zeit," *ibid.*, pp. 179–195 as well as the same, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714–1774) unter besonderer Berücksichtigung der liturgisch gebundenen Kompositionen*; vol. 1: [text section], vol. 2: Thematisch-systematischer Katalog, Abbildungen und Notenteil, Hildesheim, 1984. The numbering of Jommelli's compositions hereunder is based on volume 2.

³ Cf. Gunnar Wiegand, "Die Rahmendatierung von Jommellis Tätigkeit als Koadjutor an der Cappella Giulia," in: *Die Musikforschung* 63 (2010), pp. 390–400.

⁴ Cf. Rainer Heyink, "Niccolò Jommelli, maestro di cappella der 'deutschen Nationalkirche' S. Maria dell'Anima in Rom," in: *Studi musicali, rivista semestrale di studi musicologici* XXVI (1997), pp. 417–443.

⁵ At any event, there is no indication of this in the travel diaries. Cf. *Die großen Italienreisen Herzog Carl Eugens von Württemberg*, ed. and commented by Wolfgang Uhlig and Johannes Zahlten, Stuttgart, 2005, p. XXIII.

⁶ Whether he participated in the Protestant church services for the general population is unclear. Musical contributions of this kind have not been handed down; Jommelli seems to have delegated the task.

⁷ In contrast to Dresden, for example, where the Catholic mass could be celebrated publicly after the conversion of Elector Augustus the Strong to the Catholic faith. The religious Reversalien in Württemberg ended in 1797, when, only four years after Charles Eugene, his brother Frederic Eugene (1732–1797) also died. He had married a woman from Brandenburg and had his children brought up in the Protestant faith.

⁸ C.I.23, Composition 1759 or 1765? Occasion unknown. It is a reworking of movements from the two Roman *Miserere* settings C.I.18 and C.I.22.

⁹ H.I.5 (Carus 40.419).

¹⁰ A.I.1.

¹¹ Hochstein, *Kirchenmusik* vol. 1, pp. 56f.

¹² Regarding the person, cf. Sönke Lorenz et al. (eds.): *Das Haus Württemberg. Ein biographisches Lexikon*, Stuttgart, 1997, pp. 256–258 and Paul Sauer, *Ein kaiserlicher General auf dem württembergischen Herzogsthron. Herzog Carl Alexander von Württemberg 1684–1737*, Filderstadt, 2006, there: "Das bittere Schicksal der Herzoginwitwe Maria Augusta," pp. 309–319.

succeeded against political resistance in securing the co-guardianship of her eldest son Charles Eugene (1728–1793). In 1750, only a few years after Charles Eugene took office at the age of only 16, there was a fierce dispute between Maria Augusta and her son, who then caused her to be taken into custody. Isolated and under military guard, she spent the last years of her life in Göppingen Castle. Maria Augusta died on 1 February 1756, “unexpectedly from a stroke.” The events that took place within the few days until the funeral on 9 February have been documented in detail.¹³ Already one day after the death, a six-week period of national mourning was proclaimed. Charles Eugene commissioned the composition of the Requiem,¹⁴ which gave the composer very little time to complete it.¹⁵

The funeral cortège began early in the morning on the day of the interment, with great involvement of the population. The hearse, pulled by horses, made its way along the 50 km stretch via Göppingen and Esslingen, past “domestic and foreign places,” where the bells were constantly ringing as it passed, and arrived in Ludwigsburg at 6 pm. One hour later, the funeral procession which was accompanied by numerous torchbearers began crossing the courtyard. The consecration took place at the entrance to the chapel¹⁶; then the coffin was placed in the pyramid-shaped *castrum doloris*, which was located in the middle of the church and illuminated by numerous wax lights. Around the coffin, persons from the Duchess’s immediate environment as well as court servants were positioned. On the upper floor, opposite the ducal gallery, there was room for the musicians on the southern organ gallery.

“Then the *Officium defunctorum* was conducted, followed by a mourning music, and after further prayer and the blessing, the ducal coffin was lowered into the crypt. Whereupon the ducal funeral procession returned to the old corps de logis (main building) in predetermined order.”¹⁷

It was a so-called “silent burial” in the Catholic part of the ducal crypt under the chapel. A funeral sermon was held on 13 February in the Stadtkirche Ludwigsburg.¹⁸

The ensemble for the performance consisted of eight singers and ten instrumentalists from the Court and Chamber Music; the

¹³ Staatsarchiv Stuttgart, “Acta I Die Trauer-Anstalten I wegen I mat: aug: I Seren: pie Defunct: I Zu Göpingen I 1756” (shelf mark: A 21, Bü 739) as well as the newspaper report in: *Stuttgartisches Ordinari Dienstags-Journal*, no. 14 dated 17 February 1756; all details from Schmid, *Hofzeremoniell*, pp. 12–22, which also contains numerous illustrations from these sources.

¹⁴ Letter dated 3 February 1756: “His Grace has already graciously ordered that music should be performed.” Quoted after Schmid, *Hofzeremoniell*, p. 14. Clearly, Jommelli did not receive remuneration for the composition.

¹⁵ Cf. the addendum on the title page of Source D: “scritto in 3 giorni nel 1766 [sic!] per la morte della madre del Duca di Wittembergh.”

¹⁶ Ludwigsburg Palace has two chapels which are located symmetrically opposite each other in the east and west wings of the palace. The funeral ceremony took place in the original court church in the east wing, which was consecrated in 1723. As a result of the religious Reversalien, it was closed down as such and used from then on as a private Catholic court chapel. Below the sanctuary is the tomb of the House of Württemberg, with the Catholic section in the so-called “main vault” of the crypt, and at right angles to it, in a west-easterly direction, the Protestant section. The chapel in the west wing of the palace was only established in 1748 for Duchess Elisabeth Frederica, as the then new Protestant court church. Cf. Ute Esbach, *Die Ludwigsburger Schloßkapelle, eine evangelische Hofkirche des Barock. Studien zu ihrer Gestalt und Rekonstruktion ihres theologischen Programms*, 3 vols., Worms, 1991.

¹⁷ *Stuttgartisches Ordinari Dienstags-Journal* (see fn. 13).

¹⁸ Cf. Sauer, *General*, p. 315.

organ¹⁹ was probably played by Kapellmeister Jommelli.²⁰ The soprano Marianne Pirker was the only woman among the musicians who came from Italy, southern Germany and Austria; she performed together with three castrati as well as the male voices of the choir and the instrumentalists.

The Form

The present composition comprises two works: The Mass of the Dead (*Missa pro defunctis*), which ends with absolution, and the subsequent responsory “*Libera me*,” which is part of the funeral rite.²¹ The movements of the liturgical sections are predominantly throughcomposed, with an attacca transition between *Agnus Dei* and *Communio*, as is typical for Neapolitan requiems.

We do not know precisely how the *Missa pro defunctis* was performed at the funeral ceremonies in Ludwigsburg, since the musical performance is mentioned only marginally in the reports and the original performance material has not survived. From a formal point of view, the transmission of the present work raises a number of questions, which will be dealt with in more detail below.²² The introit verse “*Te decet hymnus*” is missing, tractus and graduale are not set to music, and there are no repetitions at the end of the responsory. In the *communio*, where a shortening would have been possible, Jommelli adheres to the complete sequence of antiphon, verse and repetenda.

Te decet hymnus

According to *Missale Romanum*, the repetition of the antiphon in the introit is obligatory and thus also requires the verse “*Te decet hymnus*,” after which the opening words “*Requiem aeternam*” are heard again. In the 18th century, a composed introit verse is usually found in requiems set to music in southern Germany.²³ In addition, it was customary to use a monophonic intonation for the first half verse “*Te decet hymnus Deus in Sion*,” followed by the second half verse “*et tibi reddetur votum in Jerusalem*” in a choral setting, i.e., for several voices with orchestral accompaniment.

¹⁹ The instrument had been purchased at the instigation of Jommelli, who in June 1754 had found the organ of the chapel in the east wing “too damaged” and not worth repairing. As a result, an organ by court cantor Johann Georg Stözel, which Jommelli had inspected in Stuttgart, was built into the existing organ facade. The organ mechanism has not been preserved. Cf. Schmid, *Hofzeremoniell*, pp. 21 f.

²⁰ In a list written by Jommelli with the names of all participants who were needed in Ludwigsburg (facsimile and transcription in Schmid, *Hofzeremoniell*, p. 17), the Duke added “the sum appropriate to each participant” of bereavement money to be paid.

Since the list only gives the surnames of the musicians (sometimes in peculiar spelling), but not their function (i.e., voice or instrument respectively), the instrumentation can only be determined indirectly. In the case of the voices, two singers for all four registers are absolutely necessary due to the solo/tutti alternations. Four violinists are listed next. Regarding the five-player bass group, the assignment is more difficult, since some of the musicians mentioned played several instruments or are listed in pay lists and address books with changing or generalizing details (e.g., “bassist”). In addition, the order of the names manifestly does not always correspond to the order of the instrumental groups. Due to the division of the middle voices in the *Missa pro defunctis* – contrary to Schmid’s listing – an instrumentation with 2 violas, 2 cellos and 1 double bass is to be expected. Jommelli’s name appears at the top of the list. The organist was supported on the bellows by a “*calcant*.”

²¹ The responsory is missing in many later copies; cf. Hochstein, *Kirchenmusik* vol. 2, pp. 29–33. The composition is listed there under two separate numbers: the *Missa pro defunctis* as A.1.3, the responsory *Libera me* as E.2.

²² Cf. Manfred Hermann Schmid, “Introitus und Communio im Requiem. Zum Formkonzept von Mozart und Süßmayer,” in: *Mozart-Studien* (7) 1997, pp. 11–51; here pp. 35–44, esp. p. 37.

²³ Schmid could only identify three works in which the introit verse is missing. Cf. “Liste herangezogener Requiem-Vertonungen ca. 1690–1800” in: Schmid, *Introitus*, pp. 52–55 and p. 16.

However, there is no corresponding setting by Jommelli. What is indeed striking is that in the main source of the work (Source A, see Crit. Report) a possibly only loosely inserted page of music following the introitus seems to be missing, the contents of which are in turn preserved in Source C. In fact, Source C of the *Missa pro defunctis* contains a verse completely sung "choraliter" with continuo accompaniment at this exact point.²⁴ For this kind of performance there are comparable instances in the Dresden repertoire,²⁵ which was written for the Catholic Court Music under Viennese influence. A verse performed "choraliter" is also known from the Requiem in D major (1733) by Jan Dismas Zelenka and from the Requiem in E flat major (1763/64)²⁶ by Johann Adolf Hasse. "Te decet hymnus" is heard here as a monophonic recitation using the psalm tone formula, performed by all tenors and basses ("Tutti Tenori e Bassi"). Polyphony only begins with the second verse "Exaudi, Domine, orationem meam." Additionally, it became customary in the liturgical practice of the 18th century to support the monophonic recitation chordally by means of an improvised organ accompaniment. The Requiem in C major by Hasse (1763, for Elector Frederic Augustus II)²⁷ is a rare example in which this normally improvised continuo part was notated – similar as in the present Source C.

A performance of the *Missa pro defunctis* without "Te decet hymnus" in Ludwigsburg in 1756 must be regarded as unlikely. The insertion of a monophonic verse – which did not necessarily require a notation since it was generally known or could be improvised – would seem to come closest to Jommelli's performance by reason of the source findings and the parallels in Dresden. For this reason, the introit verse is inserted according to Source C in the present edition.

Since in some places the practice of performing the verse "choraliter" was apparently unknown or undesirable, some copies of the Jommelli Requiem (see Crit. Report) include a setting for several voices with instrumental accompaniment of the verse "Te decet hymnus" by Nicola Sala (1713–1801), always coupled with the gradual verse "In memoria aeterna" (and the continuation "Absolve Domine," i.e., the tractus) in the same scoring. Sala had reworked Jommelli's opera *Attilio Regolo*, among others, for a pasticcio performance in Naples in 1761.²⁸ There are no indications as to when or by whom the additions to the Requiem were made; a performance can nevertheless be considered, and these two alternative movements have therefore been included in the appendix to the present edition.

Libera me

In the responsory, the third verse "Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis" and the beginning of the responsory ("Libera me ..., quando caeli..., dum veneris") are usually repeated after the line "Dum veneris."²⁹ However, none of

this can be found in the sources studied. Rather, Jommelli seems to have designed the coda "per Fine" of the *Dum veneris*, which fades away into nothingness, as a symbol of falling silent or of dying, as it were.³⁰ The rhythmic pulse in the 12-bar extension resembles the dactylic string meter of the beginning, without, however, making a direct connection to the beginning of the work.

The missing sections can theoretically be supplemented by a performance of the verse "Requiem aeternam" as a chorale or a da capo. Even in that case, *Dum veneris* would be the final movement and the extension "per Fine" would be at the end of the work, all musical doublings included.³¹ Already in the 19th century, a repetition of the introit antiphon to conclude the Jommelli Requiem seems to have become established practice. However, this solution is not really convincing musically, especially since composers usually avoid returning to musical material from the Mass of the Dead in the responsory.

Reflections on the Music

Jommelli revised movements from earlier compositions for the *Missa pro defunctis*: "Christe" is a reworking of the movement of the same name from the *Kyrie-Gloria-Mass* (1745), the model for "Pie Jesu" was the final movement "Et in saecula – Amen" from the psalm setting *Laudate pueri* in B flat major (1746), and "Dona eis requiem" was copied almost literally from the final chorus in the first part of the oratorio *La passione di Gesù Cristo* (1749). He also adopted fugue themes or motives from his older sacred works.³² The reason for this does not necessarily seem to have been a lack of time – even if the works, which had previously been heard only in Italy, were certainly unknown in Stuttgart and a renewed use would not have attracted any particular attention. Rather, the handling of existing material points to experimentation with new models of musical setting.³³ The sections of the Requiem with a common textual basis contain both literal repetitions (*Quam olim, Hosanna, Quando caeli*) and varied replies (*Requiem aeternam, Kyrie, Dum veneris*). The second *Kyrie* fugue varies the first by means of voice switching and stretto. In *Requiem aeternam*, Jommelli uses an interlocking or condensing derived from the ritornello principle.³⁴ What is particularly striking in this movement is the diverging tempo indication ("Larghetto" versus "Adagio").³⁵

³⁰ Curiously enough, this extension of the *Dum veneris* is missing in some of the copies as well as in the first print.

³¹ A number of subsidiary copies dating from the 18th century seem to offer this solution. Cf. Charles A. Roeckle, *Eighteenth-century Neapolitan settings of the Requiem Mass: structure and style*; PhD, University of Texas at Austin, 1978, pp. 341 f., 384 f.

³² See the summary in Hochstein, *Kirchenmusik* vol. 1, pp. 156–159. Regarding the fugue subject of the *Kyrie*, see also the same, *Stuttgarter Zeit*, p. 105.

The extent to which the *Missa pro defunctis* also involved recourse to works by other composers has not yet been investigated. Works by Antonio Lotti and Leonardo Leo have been shown to be models for Jommelli's *Miserere* settings. Cf. Michael Pauser, "Betrachtungen zu den *Miserere*-Vertonungen Niccolò Jommellis," in: Helen Geyer / Birgit Johanna Wertenson (eds.): *Psalmen. Kirchenmusik zwischen Tradition, Dramatik und Experiment*, Cologne and elsewhere, 2014 (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt, vol. 9), pp. 295–323, here pp. 302–306.

³³ Hochstein, *Stuttgarter Zeit*, pp. 184 f. and Pauser, *Miserere*, p. 298.

³⁴ Schmid, *Hofzeremoniell*, pp. 27 f. and Schmid, *Introitus*, p. 36.

³⁵ According to Jochen Reutter, this "hardly implies a substantial differentiation [...], but rather an equivalence (or at least an approximate equivalence) of the two tempo indications." Jochen Reutter, "Trauersymbolik im Introitus des Requiem. Jommelli und die Gattungstradition," in: *Mozart-Studien* 7 (1997), pp. 81–103, here p. 90, footnote 13.

²⁴ Apart from Source C, it is also contained in another copy (GB-Lbl Add. 14138, Collection Gasparo Selvaggi). In addition, this volume contains a copy of the Mass in D major (1766) by Jommelli. Cf. Schmid, *Hofzeremoniell*, p. 25 and Hochstein, *Kirchenmusik* vol. 1, pp. 94 f. and vol. 2 p. 31 as well as the Critical Report.

²⁵ Schmid, *Hofzeremoniell*, pp. 24–26 and Schmid, *Introitus*, pp. 14–17 (with musical examples).

²⁶ Carus 97.004

²⁷ Carus 50.708

²⁸ Cf. Schmid, *Hofzeremoniell*, p. 26.

²⁹ "Repetitur Libera me, Domine, usque ad V[ersus]. Tremens." Cf. for example the subsequently composed *Libera me* from the St. Petersburg Requiem by Domenico Cimarosa (1787), which contains all the repetitions.

Remarkable in terms of instrumentation is the division of the violas and the frequent independent voicing of the violins. Typical Neapolitan stylistic elements are the alternation of movements with solo/tutti changes with three solo numbers (*Benedictus*, *Tremens*, *Dies illa*), the two-part aria form and the juxtaposition of polyphony in *stile antico* with bel canto-colored, homophonic sections.³⁶ Also characteristic is the use of long held notes, either moving through all the voices in the fugues (e.g., *Pie Jesu* mm. 1–7 ff., *Dona eis requiem* mm. 4–8 ff.), or preferably in alto and bass for the purpose of text exegesis (e.g., *Requiem aeternam* mm. 20–26 “lux perpetua,” *Salva me* mm. 1–6, 194–199 “Salva me”/“voca me,” *Libera eas* mm. 17–21 “obscurum”) or as a pedal point in the bass (*Kyrie (II)* mm. 22–30).

Reception

After the performance in Ludwigsburg, the *Missa pro defunctis* quickly spread throughout Europe. It was one of the most frequently performed masses for the dead in the second half of the 18th century, until it was relegated to the background by Mozart's Requiem. Besides the paraphrase of the 50th Psalm “Pietà Signore” (1774), it was probably Jommelli's most famous composition.

At the funeral mass for Christoph Willibald Gluck who died in Vienna in 1787, Antonio Salieri conducted Gluck's psalm setting *De profundis* together with Jommelli's Requiem. For this occasion, Salieri added oboes, bassoons and trombones to the *Missa pro defunctis*.³⁷ Other composers also attempted to compose wind instruments in addition to the purely string accompaniment.³⁸ In 1819 a concert took place in the “Museum” in Stuttgart under the direction of the instrumental director Müller, performing “the famous Requiem by Jomelli, newly orchestrated by Müller. But we would have preferred to have heard it as the author wrote it, namely without all the wind instruments. Unfortunately, almost all the tempos were misjudged and taken too quickly.”³⁹

In the course of the 19th century, the *Missa pro defunctis* was increasingly performed outside the churches, or individual movements were played. On the occasion of a concert of the Berlin Cathedral Choir in 1872, one learns that the “Requiem aeternam” from the *Missa pro defunctis* had already in the past “always been a showpiece of the royal cathedral choir.”⁴⁰

In 1784, Johann Adam Hiller remarked in his *Lebensbeschreibung berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*:

“Furthermore, by him [Jommelli] a requiem or death mass is known which in all respects can be regarded as a masterpiece.

³⁶ Cf. Robert Chase, *Dies irae: a guide to requiem music*, Lanham, Maryland, 2003, pp. 186f.

³⁷ Cf. Rudolph Angermüller, *Antonio Salieri, sein Leben und seine weltlichen Werke [...]*, vol. 2: *Vita und weltliche Werke*, Munich, 1974, p. 191 and the score copy A-Wn Mus.Hs. 18697.

³⁸ Apart from Salieri, among others: Franz Xaver Richter (1709–1789) for Strasbourg Cathedral, Nicolas Isouard (1773–1818), Gherardo Gherardi (ca. 1800) and Theodor von Schacht (1748–1823) a student of Jommelli's. Cf. Hochstein, *Kirchenmusik* vol. 1, p. 155.

³⁹ AmZ no. 37 dated 15 September 1819, News from “Stuttgard,” cols. 617–624, here cols. 622f.

⁴⁰ AmZ no. 50 dated 11 December 1872, col. 803. The “not too long piece – the final chorus of the entire Requiem” was the opening chorus “Requiem aeternam” (ibid., cols. 816f.). Cf. also the separate print of the “Lux aeterna,” published in Berlin by Schlesinger (ca. 1853) as no. 2 in the series “Musica sacra. Sammlung kirchlicher Musik [...] größtentheils aufgeführt vom Königl. Domchor in Berlin [...]”

The noblest, most moving singing, full of expression and dignity, not oppressed by any noise from the instruments, nor darkened by any violent and all too bold modulations, are the characteristics of this exquisite music.”⁴¹

And Christian Friedrich Daniel Schubart, who counted the Requiem “among the prime masterpieces of its kind,” provided the work with a German singing translation “in order to make the wonderful piece usable also for Protestants.”⁴² The *Missa pro defunctis* was published in print for the first time around 1810 by Leduc in Paris.⁴³

Notes Regarding Performance

The notation of *Te decet hymnus* is reminiscent of “black” choral notation, the notes are written as “punctum” (head without stem). Cadenza notes are highlighted by half notes (with stem). The loose assignment of the continuo part to the chorale melody in the manuscript (see facsimile) results in a recitative execution. Wavy lines similar to a trill mark indicate the endings, and only at these points are the bass notes notated exactly below the vocal part.⁴⁴

In the *Sanctus*, the violins in measure 24 are given the instruction “crescendo il forte” deviating from the continuo. Jommelli had already established orchestral crescendi in his opera sinfonias of the 1740s. From the information he provided for the performance of his mass to the Royal Chapel in Portugal in 1769, we know that he was particularly concerned about attention to dynamics and tempi. In this case, however, it is not easy to decide when the previous *piano* should be modified towards *forte* and where the climax of the crescendo should be. A plausible solution seems an increase from measure 21, via “poco *f*” (like viola/continuo) in measure 23, reaching *ff* in measure 25.

Thanks

We would like to thank the Bibliothèque nationale de France in Paris for the provision of a scan of Sigismondo's copy and for the opportunity to study the source on site, and the Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg for the production of a digital copy. Many thanks is also due to the culture fund of the VG Musikedition for the approval of a printing cost subsidy.

Stuttgart, November 2019

Julia Rosemeyer

Translation: Gudrun and David Kosviner

⁴¹ First Part, Leipzig, 1784, pp. 172–181, here pp. 180f.

⁴² Christian Friedrich Daniel Schubart, *Leben und Gesinnung. Von ihm selbst im Kerker aufgesetzt*, Stuttgart, 1791/1793, p. 124.

⁴³ *MISSA PRO DEFUNCTIS | à Quattro Voci Concertata | a due Violini Viola, Basso ed Organo, | DI N. JOMELLI | Scuola Napoletana, 1760* [sic]. | *Publicata coll'aggiunta d'una breve Notizia della vita del detto Autore | [...] | DA ALESS[ANDRO]. STEFF[ANO]. CHORON*; Paris, Le Duc [no date], 81 pages (incl. responsory). Around 1820, Aléxandre-Étienne Choron (1771–1834) also published an edition of the *Miserere in G minor* (C.I.23) in the same publishing house “*MISERERE à Cinque Voci [...]*.”

⁴⁴ Cf. Schmid, *Hofzeremoniell*, p. 26.

8

Solo senza tempo

Adagio assai } *Te decet himnus Deus in Sion*

et tibi reddetur votum in hierusalem

orationem meam ad te omnis ca

Faksimile 1

Te decet hym-
render Vers
 Trillerzeiche

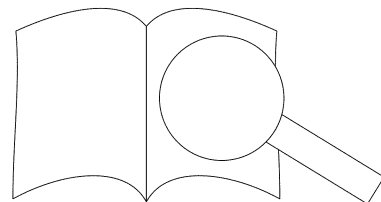
Te

...nischen Schreibers 2" (Quelle C), als „choraliter“ mit Continuoabegleitung zu musizier-
 , Art eines „punctum“ ohne Notenhals notiert, Kadenztöne mit Wellenlinien ähnlich eines
 .merk verweist auf die Wiederholung der Introitus-Antiphon, bevor sich das *Kyrie* anschließt.

Neapolitan copyist 2" (Source C), as a "choraliter" verse to be played with continuo accompani-
 ated without a stem in the manner of a "punctum"; final cadences are marked by half notes and wavy
 comment at the end indicates the repetition of the introit antiphon before the *Kyrie* follows.

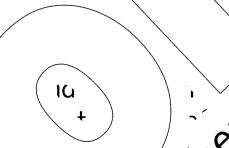
.othek Hamburg, Signatur: M A/151

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



Faksimile 2

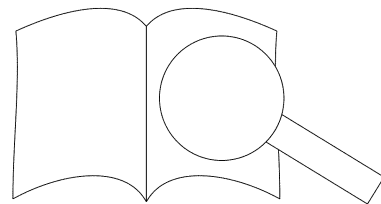
Beginn des *Dies irae* (Alto Takt 1)



Beginn des *Dies irae* (Violino I, II)



Paris, Signatur: L 4653



80

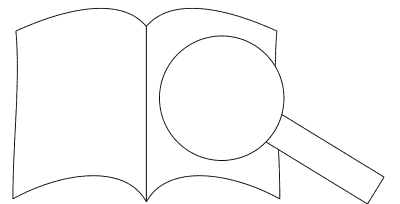
Faksimile 3

Ende von *Dor*
 die abgesch
 Altstimme
 Achter

Übergang zu *Lux aeterna* in der Abschrift von Giuseppe Sigismondo (Quelle A). Oben links
 ist flüchtig gezogene Bögen und die recht gedrängte Niederschrift der Textierung. In der
 Takt 84 und 85 getilgt. Alt und Viola überbrücken mit der angebundenen Note in Takt 83 die

Measures 73–90) with transition to *Lux aeterna* in the copy by Giuseppe Sigismondo (Source A). Top left the
 One sees sketchily drawn slurs and the rather constricted notation of the text. In the contralto voice, a
 measure 85 has been erased. In measure 83, the tied note of contralto and viola bridges the eighth note rest in the

th. de France, Paris, Signatur: L 4653



Missa pro defunctis

1756

Introitus

Niccolò Jommelli

1714–1774

1. Requiem aeternam (Soli SA e Coro)

Larghetto

Violino I
p sempre

Violino II
p sempre

Viola
p sempre

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo
p sempre

5

p
Re aeternam aeternam em aeternam qui em aeternam

5 3 6 5 5 3

Aufführungsdauer / Duration: ca. 48 min.

© 2020 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 27.321

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

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

Urtext
edited by Julia Rosemeyer

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

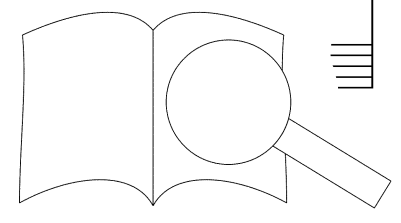
5 3 6 5 3 6 5

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

Solo Solo

5 3 7 7 4 4 5 3

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



Tutti

pe - tu - a lu - ce - at, lu

Tutti

lux per - pe - tu

lu - ce - at, ce -

lu - ce - at, - ce -

6 7 7

at,

- ce - at, lu - ce - at

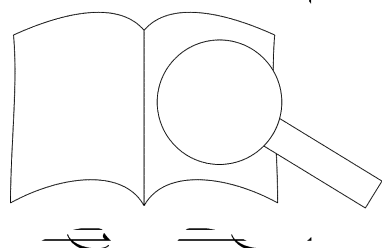
pe - tu - a lu - ce - at

at,

lu - ce - at,

lu - ce - at,

6 9 8 9 8



PROBENPAPIER

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

e - - - - - is.
e - - - - - is.
e - - - - - is.
e - - - - - is.

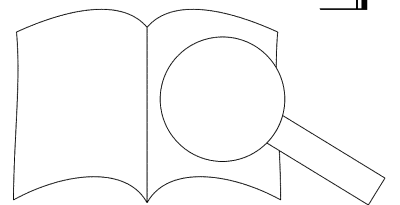
7 5 6 4 5 4 3

[2. Te decet hymnus (Solo senza tempo)]

Adagio assai

Te de - cet tion, et tibi red - de - tur vo - tum in Je - ru - ai o - ra - ti - o - nem me - am, ad te o - mnis ca - ro ve - ni - et.

[quiem aeternam repetatur] → Seite / page 1



* Die Edition des Introitus-Vers „Te decet hymnus“ folgt Quelle C. Siehe Vorwort und Kritischen Bericht. /
The edition of the Introitus Verse “Te decet hymnus” follows source C. See Foreword and Critical Report.

Kyrie

4. Kyrie (Coro)

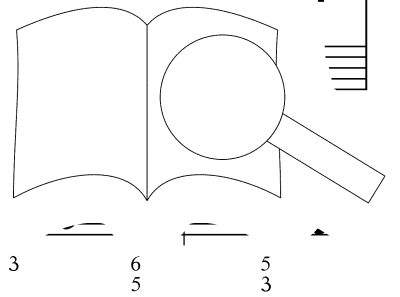
The musical score is arranged in two systems. Each system contains a grand staff for piano accompaniment (treble and bass clefs) and a vocal staff. The vocal line includes lyrics in German: "Ky - ri - e e - le - i - son," and "Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son". The piano accompaniment features a bass line with fingerings and dynamics such as *f* and *Tutti*. A watermark "PROBEPARTITUR" is overlaid diagonally across the score.

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

6 5 3 5 4 6 6 5 b

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

6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3

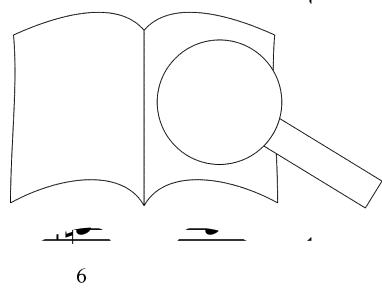


e - le - i - son, e - le - i - son.
 - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son,
 e - le

6/5 4/4 6/5 4/4 7/8 6/8

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

7/8 5/4 4/5 3/4 4/b2 6/8



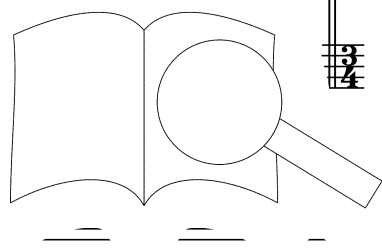
PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

5 7 6 2 4
 3

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

6 6 4 4
 5



5. Christe (Soli SAT e Coro)

Un poco adagio

The first system of the musical score includes piano accompaniment and vocal parts. The piano part features a right-hand melody with a *p* dynamic and a left-hand accompaniment with a *div.* marking and a *p* dynamic. The vocal parts are for Soprano (S) and Alto (A), both marked *Solo*. The lyrics are: "Chri - ste, Chri - ste e - le - i". The bottom line of the system shows figured bass notation: 5 3, 7 4, 6 4, 5 3, 7 5.

The second system continues the musical score. The piano accompaniment and vocal parts (Soprano and Alto) are shown. The lyrics are: "e - ste, Chri - ste e - le - i -" and "Chri - ste, Chri - ste e - le - i -". The bottom line of the system shows figured bass notation: 6 4, 3 5, 7 4, 6 4, 5 3, 6.

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

5 7 6 3
3 4 3

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

div. *Soli* *Soli*

7 6 6 7 6
6 4 4 #

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

6. Kyrie (Coro)

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

8

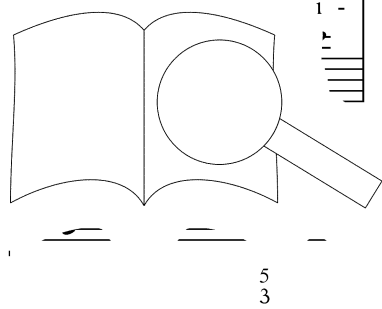
Ky - ri - e - e - le - i - son.
 e - e - le - i - son, e - le - i - son, e - lei - son. Ky
 e - le - i - son, e - le - i - son. Ky -
 son, e - le - i - son. Ky - ri - le - i -

6 6 5 3 46

14

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

7 46 9 3 5 3



Piano accompaniment for measures 20-26, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of flowing eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

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

7 5 6 4 2 5 3

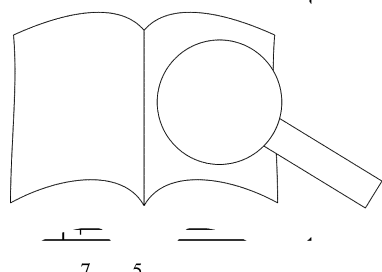
Vocal staves for measures 20-26, including lyrics and musical notation for soprano, alto, and tenor parts. The lyrics are: "son, e - le - i - son. Ky - ri - - i - son, e - le - i - son. Ky - ri - son. Ky - ri - e i son, e - le - - - i - son, e - le - son,"

Piano accompaniment for measures 27-33, continuing the musical texture from the previous page with similar rhythmic patterns.

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

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

Vocal staves for measures 27-33, including lyrics and musical notation for soprano, alto, and tenor parts. The lyrics are: "le - e - le - 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 - l"



6

pp

6

5

7

8

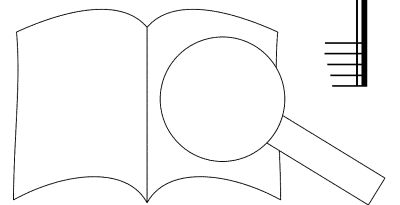
4

3

2

5

3



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

Sequentia

7. Dies irae (Soli SATB e Coro)

Moderato .

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

Solo

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

Solo

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

8

Di - es i - rae,

Di - es i - rae,

f *p* 5 4 3 2 8 9 8 9 8 7

f

vil - l. ste Da - vid, te - ste Da - vid cum Si - byl -

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

te - ste Da - vid, te - ste Da - vid

te - ste Da - vid, te - ste Da - vid

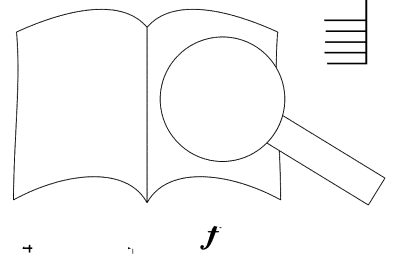
f 5 3 6 4 5 3

Piano accompaniment for measures 9-12. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in a minor key and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include piano (*p*) and a dynamic marking *b* in the second measure.

Vocal line and piano accompaniment for measures 13-16. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The lyrics are: "la. la. Solo Quan - tus tre - mor est fu an - dex". The word "Solo" is written above the vocal line. Dynamics include piano (*p*) and a dynamic marking *b* in the second measure.

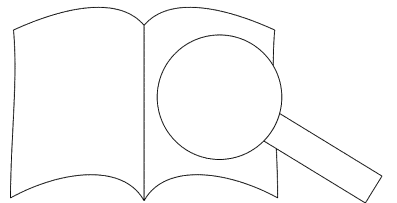
Piano accompaniment for measures 13-16. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in a minor key and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include piano (*p*) and a dynamic marking *f* in the second measure.

Vocal line and piano accompaniment for measures 17-20. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The lyrics are: "u-rus, cun - cta stri - cte, cun-cta stri-cte dis-cus -". The word "Solo" is written above the vocal line. Dynamics include piano (*p*) and a dynamic marking *f* in the second measure.



Tu - ba mi - rum spar - gens, spar so

- pul - cra, per se - pul - cra re - gi - o - num, co - get



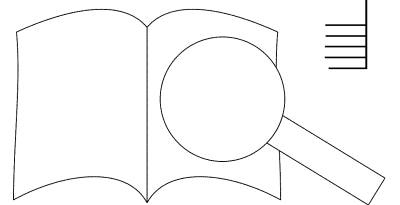
Solo
Mors

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

3 4 3 6 4 5 3 6

na - tu - ra, cum re - sur - get, re - sur - get

6 9 4 4 6 5 3



33

Piano accompaniment for measures 33-36, featuring a right-hand melody and a left-hand bass line.

Soprano

Alto

cre - a - tu - ra, ju - di - can - ti, ju - di - c

5
3

6

37

Piano accompaniment for measures 37-40, featuring a right-hand melody and a left-hand bass line.

Solo

Li

- ti re - spon - su

pro - fe - re - tur, in quo

6
4

7

6

4

6
b

41

Piano accompaniment for measures 41-44, featuring a right-hand melody and a left-hand bass line.

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

6 6 6 7

b7

7

6
4

#



tur. *Tutti* Ju - dex er - go *Solo* cum se - de - bit, quid
 Ju - dex er - go cum se - de - bit, quid
 Ju - dex er - go,
 Ju - dex er - go,
f *p* 5 9 8 9 8
Tutti

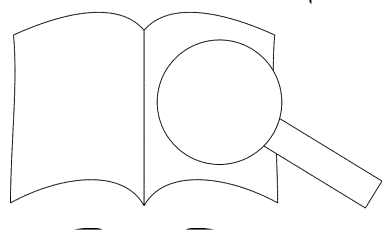
- re - bit: *Tutti* nil in - ul - tum, nil in -
 - ap - pa - re - bit: *Tutti* nil in - ul - tum, nil in -
 nil in - ul -
 nil in - ul -
 9 8 9 8 7 *f* 7

Piano accompaniment for measures 53-56. The score consists of three staves: two for the right hand and one for the left hand. The music is in a minor key and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include piano (*p*) markings.

Vocal lines for measures 53-56. The lyrics are: "ul - tum re - ma - ne - bit. ul - tum re - ma - ne - bit. Quid sum mi - ser sum." The score includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. A "Solo" marking is present above the vocal lines in measure 55. Fingerings are indicated with numbers 6, 4, 5, 3, 6, 4, 6.

Piano accompaniment for measures 57-60. The score consists of three staves: two for the right hand and one for the left hand. The music continues with similar rhythmic patterns as the previous page, featuring piano (*p*) dynamics.

Vocal lines for measures 57-60. The lyrics are: "Quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus? Cum vix ju - stus,". The score includes four vocal staves and a basso continuo line. Fingerings are indicated with numbers #6, #, b, 6, #6, 3, 6, 4, #, 6.



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

7 6 6 4

f *f* *f*

Tutti

Rex tre

Tutti

Rex

Tutti

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

tr men - dae, tre -

tasto solo

mer -

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

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

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

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

3

tasto solo

67

qui sal - van - dos, qui sal - van - dos, sal -

qui sal - van - dos, qui sal - van - dos, sal -

8 qui sal - van - dos, qui sal - van - dos,

qui sal - van - dos, qui sal - van - dos

6 3 6

b5 5

70

sal -

ul gra - tis, Rex tre - men - dae, tre - men - dae ma - je - sta - tis.

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

7 #6 4 6 5 6 4

b b b b b b

8. Salva me (Soli SATB e Coro)

Andantino

The first system of the musical score for 'Salva me' is in 3/8 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with the lyrics 'Sal - va me, sal - va me, Sal - va, sal - va pie -'. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics are 'p' (piano).

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The lyrics include 'tis. Re - cor - tis. Re - cor - e - ta - tis. The piano accompaniment features dynamic markings of 'f' (forte) and 'p' (piano), and includes a 'div.' (diviso) instruction. The system concludes with a large graphic of an open book and a magnifying glass. The tempo remains 'Andantino'.

da - re, re - cor - da - re Je - su pi - e,

da - re, re - cor - da - re Je - su pi - e,

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

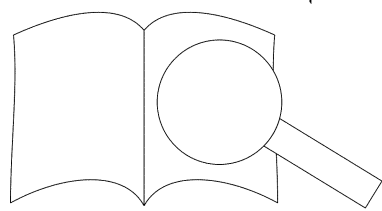
f 5 3 5 3 p 6 4 5 3 7 p f p

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

ae: ne me per - das

ne me per - das, ne me per

f q p b f q p 4 q f 6



36

5 6 7 6 4 5 4

5 6 7 4 5

44

6 4 4

5 7 4 6 4

Piano accompaniment for measures 53-61, featuring treble and bass staves with dynamic markings *f* and *p*.

Tenore

Basso

- - sus: red - e - mi - sti cru - cem - pas - sus, cru - cem - pas -

5 6 6 6 7 #6 3 #6 #

Piano accompaniment for measures 62-71, featuring treble and bass staves with dynamic markings *f* and *p*.

tan - tus la - b o - ra - bor non - sit

6 5 3 f 7 5 p 7 5

Violoncelli

Bassi

Piano accompaniment for measures 72-81, featuring treble and bass staves with dynamic markings *f* and *p*.

Solo

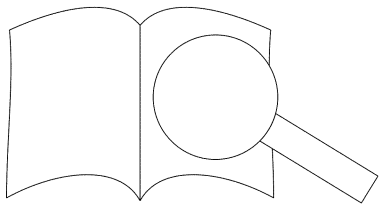
Ju

- sus, non - sit cas - sus.

Violoncelli

Bassi

6 4 # 5 7 5 6 4 # #



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

ju - dex ul - ti - o - nis, do - num re - nis,

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

Solo
In - ge - mi - sco,

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

p *f* *p*

p *f* *p*

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

p *f*

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

4 4 5

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

f *p*

Solo

Qui Ma - ri - am ab - sol -

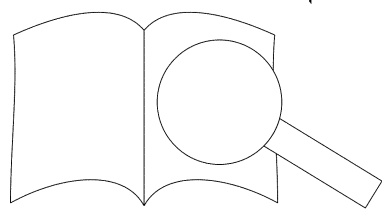
pli - can - ti par - ce De - - us.

f *p*

5 6 7 5 7 5 6 3 *f* *p* 6 5 4 6 5 4 4 3 2

3 5

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



vi - sti, et la - tro - nem ex - au - di - sti, mi -

-nem de - di - sti. Pre - ces me - ae. Solo Pre - ces. Solo Pre - ces. Sicut

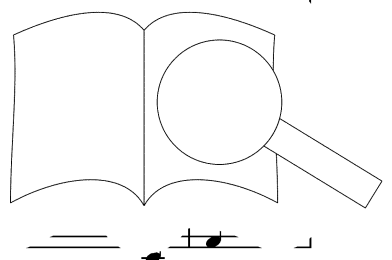
Piano accompaniment for measures 131-136. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a right-hand melody with slurs and a left-hand accompaniment with a steady eighth-note pattern. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

Vocal line and piano accompaniment for measures 137-140. The vocal line includes lyrics: "di - gnae, non sunt di - gnae: sed tu bo - ac - ne, non, non sunt di - gnae: sed - ni - gne,". The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). Fingerings are indicated as 6 4 4 and 5 6 4 3.

Piano accompaniment for measures 141-146. The right hand features a melodic line with slurs, while the left hand continues with the eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

Vocal line and piano accompaniment for measures 147-150. The vocal line includes lyrics: "per - en - ni cre - me per - en - ni cre - me". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and the eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). Fingerings are indicated as 5 7 5 and 5 6 b. A "Solo" instruction is present above the vocal line.

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



Soprano
ter o - ves lo - cum, lo - cum prae - sta,

Alto
ter o - ves lo - cum, lo - cum prae - sta, et

3 6 6 7 6 5 4 3

hae - dis me se - que - stra, ti sta - tu - ens

me se - que - stra sta - tuens in par -

4 b 4 p 6 6

par - te de - xtra, sta - tuens in par

- te de - xtra, sta - tuens in par

6 6

de - xtra. Con - fu - ta - tis ma - le -
 de - xtra. Con - fu - ta - tis ma ti -
 Con - fu - ta - tis
 Con - fu - ta - tis le - ctis,

f
Tutti
f
Tutti
f
Tutti
 5/3
f
Tutti

- mis a - - cri - - bus
 - - mis a - - cri - - bus
 flam - - mis a - - cri -
 flam - - mis a - - cri -

5/3

182

ad - di - ctis, ma - le - di - ctis, con - fi -
 ad - di - ctis, ma - le - di - ctis, -
 ad - di - ctis, ma - le - di - ctis, fu - is,
 ad - di - ctis, ma - le - di - or - ta - tis,

188

sim.
 m cri - bus ad - di - ctis, ad - di - ctis:
 - cri - bus ad - di - ctis, ad - di - ctis:
 mis a - cri - bus ad - di - ctis,
 flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis,
sim.

p

Solo

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

Solo

vo - - - ca - - - me,

Solo

vo - ca me, vo - ca me,

p

5 3 6 5 3 5 3 6 3 7

vo -

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

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

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

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

9. Oro supplex (Soli SATB e Coro)

Larghetto

The musical score is divided into two systems. The first system includes piano accompaniment for the right and left hands, with dynamics *f* and *p* alternating. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. The piano part concludes with a triplet of eighth notes and a dynamic of *p sempre*. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are marked *ctis.* and *Solo p*. The second system begins with a measure number of 4. The piano accompaniment continues with similar patterns. The vocal parts enter with the lyrics: "O - - ro ac - cli - - nis, cor con - - ro sup - plex et ac - cli -". The vocal parts are marked *Solo p sotto voce*. The piano accompaniment concludes with a triplet of eighth notes and a dynamic of *p sempre*. The score includes a large watermark: "PROBE PART - Evaluation Copy - Quality may be reduced - Carus-Verlag".

7

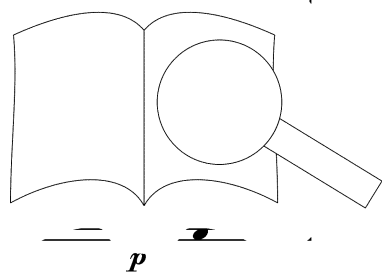
sup - plex et ac - cli - - nis, cor con - tri - tum
 tri - - tum qua -
 cor con - - tri - - tum, con - tri - tum
 cli - - nis, cor con - tun. - si

b5 3 6 5 b

10

cin - ge - - re cu - - ram
 Tutti *f* *p* *f* *p*
 ge - - re cu - - ram
 Tutti *f* *p* *f* *p*
 n is: ge - - re cu -
 Tutti *f* *p* *f*
 - - is: ge - - re cu -

6 5 *f* *p* 6 5 *f* *p*



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

13

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

me - - i fi - - - -

me - - i fi - - - -

5/3 *f* 6/4 *p* 5/3 *f*

16

Solo
La - - cri - - mo - - sa
mo - - sa di - - es
Solo
La - - -
Solo
La

p 5/4 5/3 9 8/6

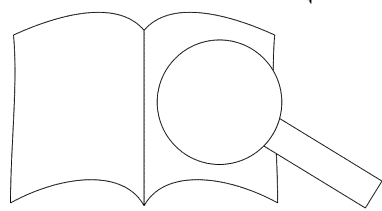
di - - es il - - la, qua
 il - - la, qua re - - sur -
 - sa di - - - es il - - re -
 mo - - - sa di - - -

9 8 9 8 6

- sur - - get ex fa - -
 - sur - - get ex fa - -
 sur - get ex
 re - - sur - - get ex

9 8 5 6 6 3 4 5

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



div. *f* *p* *f* *p*

Tutti *f* *p* *f*

vil - - la, ju - - di - - can -

Tutti *f* *p* *f*

vil - - la, ju - - di - - c - - tus,

Tutti *f* *p*

vil - - la, ju - - di - -

Tutti *f* *p*

vil - - la, ju - - di - - dus,

5 3 *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

sim

- can - - dus ho - - mo,

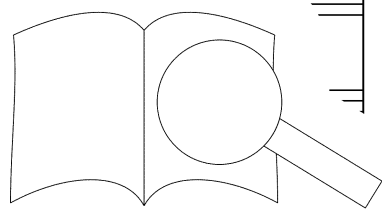
- can - - dus ho - - mo,

- di - - can - - dus ho -

ju - - di - - can - - dus ho

6 *f* *p* 5 3 *f* *p* 6 5 *f* *p*

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



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

hu - ic hu - ic er - go
 hu - ic er - go par - ce, par - ce De - us.
 Solo
 hu - ic er - go par - ce, par - ce
 Solo
 hu - ic er - go, hu - ic er - go

10. Pie Jesu (Coro)

p sempre

p sempre

sempre sotto voce

Pi - e Je - su, Je -

sempre sotto voce

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

Tutti *p* sempre

5 3 6 6 6 7 5 3

p sempre

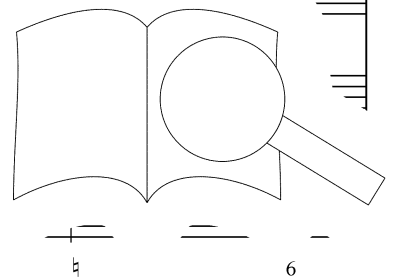
pi - e Je - su, Je - su Do - mi - ne, do - na

da e - is re - qui - em, pi - e Je - su, Je - su Do - mi - ne.

sempre sotto voce

Pi - e Je - su,

6 5 6 6 6 5 3 6 6 6 6 6 6 6 6



Piano accompaniment for measures 15-21, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of flowing arpeggiated figures in the right hand and a steady bass line in the left hand.

e - is, e - is re - qui - em, da e - is re - qui - em, pi - e Je - su,
 Pi - e Je - su
 - su Do - mi - ne, pi - e Je - su. ne,

7 5 6 5 4 6 6 3

Vocal line and piano accompaniment for measures 22-28. The vocal line includes lyrics and a fermata over the word 'su'. The piano accompaniment continues with arpeggiated patterns.

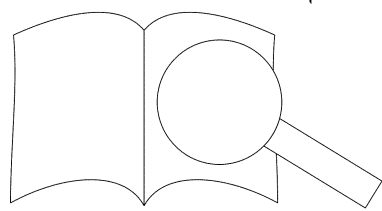
Piano accompaniment for measures 22-28, continuing the arpeggiated texture from the previous system.

Do - t da e - is re - qui - em, pi - e Je - su, Je - su
 su Do - mi - ne, do - na e - is, Do - mi - ne, do - na e - is
 do e - is, e - is re - qui - em, da e - is re - qui - em, pi
 sempre sotto voce
 Pi - e Je

6 7 5 6 5 6 6 3 4 4

Vocal line and piano accompaniment for measures 29-35. The vocal line includes lyrics and a fermata over the word 'su'. The piano accompaniment continues with arpeggiated patterns.

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



Do - mi - ne, do - na e - is, e - is re - qui - em,
 re - qui - em, da e - is, da e - is re - qui - e -
 Je - su Do - mi - ne, do - is
 Je - - - - - su Do -

4 6 7 5 # 9 3

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

5 3 5 3 5 3 3 3 3 3

re - - - qui - em, pi - e - Je - su.
 e - - - is re - - -
 do - na - e - is re - qui - em, pi - e - Je - - - ne,
 do - na - e - is re - qui - em, Je - su,
 Bassi
 3 3 3 3 6 3
 5

Do - mi a do - na e - is re - qui -
 do - na e - is re - qui -
 o e - is,
 su pi - e, dc
 5 5 6 5 6 3
 3 4 3

Piano accompaniment for measures 55-62, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines in the right hand and bass lines in the left hand.

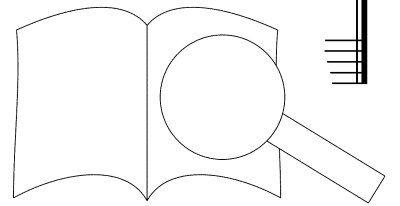
Vocal staves for measures 55-62, including soprano, alto, tenor, and bass parts. The lyrics are: "em, do - na e - is re - qui - em".

6 4
4 2

Piano accompaniment for measures 63-70, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines in the right hand and bass lines in the left hand.

Vocal staves for measures 63-70, including soprano, alto, tenor, and bass parts. The lyrics are: "A - men, a - men." and "men, a - men, a - men.".

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



Offertorium

11. Domine Jesu (Coro)

Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae, li -
Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae,
Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae li - ni - mas
Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ra a - ni - mas

Tutti 6 6 6

- fun - cto - rum de poe - nis in -
um de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer -
- m. - de - li - um de - fun - cto - rum
- um fi - de - li - um de - fun - cto - rum

7 b6 4 b7 4 b 6

Piano accompaniment for measures 16-22, featuring a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

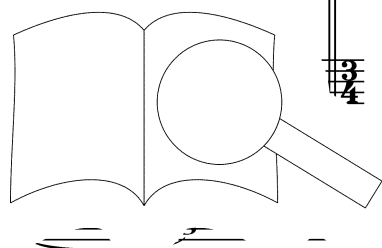
fer - ni, de poe - nis in - fer -
 ni, de poe - nis, de poe -
 poe - nis in - fer - ni, de poe - in
 nis in - fer - ni, de poe - ser

#6 4 #5 # b7 # b7 # 3 6 7 #6

Piano accompaniment for measures 23-29, continuing the musical texture with some dynamic markings like 'p'.

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

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



12. Libera eas (Coro)

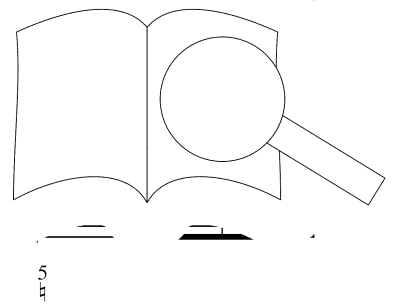
Andante assai

The first system of the piano accompaniment consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is in 3/4 time and B-flat major. It features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The dynamic marking is *f* (forte).

The first system of vocal staves includes four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each part has a vocal line with lyrics underneath. The lyrics are: "cu: Li - be - ra e - as, li - be - ra e - as". The music is in 3/4 time and B-flat major. The dynamic marking is *f* (forte).

The second system of the piano accompaniment continues the musical texture from the first system, with the same instrumental parts and dynamics.

The second system of vocal staves continues the vocal parts with lyrics: "ne ab - sor - be - at e - as, ne ab - sor - be - at e - as". The music is in 3/4 time and B-flat major. The dynamic marking is *f* (forte).



tar - ta-rus, ne ca - dant, ne ca - dant

tar - ta-rus, ne ca - dant

tar - ta-rus, ne ca - dant, ne ca

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

rum: sed si - gni - fer,

rum: sed si - gni - fer,

scu - rum:

rum:

24

Piano accompaniment for measures 24-29, featuring a flowing melody in the right hand and a steady bass line in the left hand.

sed si - gni-fer san - ctus Mi - cha-el re - prae
 sed si - gni-fer san - ctus Mi - cha-el
 sed si - gni-fer san - ctus Mi - cha-el tet
 sed si - gni-fer san - ctus Mi - .n - tet

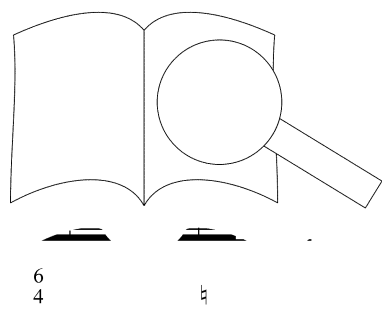
Vocal staves for measures 24-29, including lyrics and musical notation for the voice parts.

30

Piano accompaniment for measures 30-35, continuing the musical texture from the previous section.

e - lu - cem, in lu - cem san - -
 in lu - cem, in lu - cem san - -
 as in lu - cem, in lu - cem
 - as in lu - cem, in lu - cem

Vocal staves for measures 30-35, including lyrics and musical notation for the voice parts.



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

13. Quam olim Abrahæ (Coro)

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

Organo

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

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

Bassi

5 6 5 6 6 5 6 6 5 3 5 6 6

Piano accompaniment for measures 16-22, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

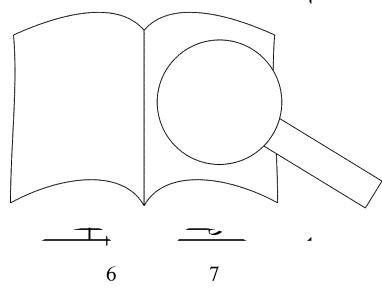
ni, et se - mi - ni, se - - mi - ni e - - - jus,
 e - - jus, quam o - - lim A - bra - hā
 A - bra - hae pro - mi - si - sti, et se - mi - ni
 - ni e - jus, et se - mi - ni et

4 2 5 b 7

Piano accompaniment for measures 23-29, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

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

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



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

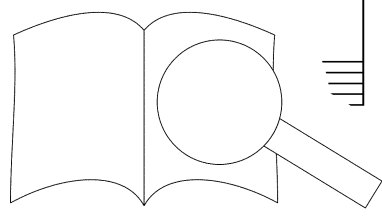
ni, et se - mi - ni, se - mi - ni e - - -
 ni, se - - mi - ni e - - - - - jus,
 e - - - - jus, et se
 jus, et se - mi - ni jus,

7 6 5 6 5

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

5 6 5 6 6 3 p 6 6 6

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



45

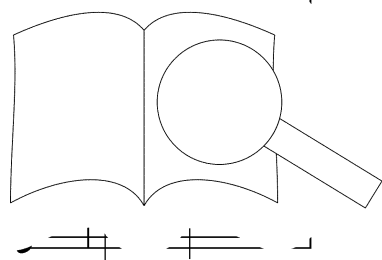
Piano accompaniment for measures 45-52. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The music is marked with a forte *f* dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Vocal line with lyrics for measures 45-52. The lyrics are: "ni, se - mi - ni, se - mi - ni e - jus, quam o - i' et se - mi - ni, se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni, se - mi - ni e - jus, ni, et se - mi - ni, se - mi - ni e - jus. lim". The music is marked with a forte *f* dynamic. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. Below the staff, there are fingerings: 6, 6, 5, 3, 6, 5, 6, 4, 5, 6, 6, 6.

53

Piano accompaniment for measures 53-60. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The music is marked with a piano *p* dynamic in measures 53-56 and a forte *f* dynamic in measures 57-60. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Vocal line with lyrics for measures 53-60. The lyrics are: "hae p se - mi - ni, et se - mi - ni, se - mi - ni, aae, et se - mi - ni, bra - hae, et". The music is marked with a piano *p* dynamic in measures 53-56 and a forte *f* dynamic in measures 57-60. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. Below the staff, there are fingerings: 3, 6, 6, 6, 6, 6, 6.



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

60

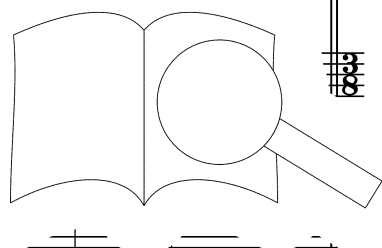
se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni
 se - mi - ni e - jus, et se -
 se - mi - ni e - jus, et - n.
 se - mi - ni e - jus, et m e -

5 6 4 3 6 4 3

66

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

5 p 6 3 6 5 3 f



14. Hostias (Soli SATB e Coro)

Andantino

Solo

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

Tu

p 5/3 6/4 7/4 3/6 7/6 6/4 6/4 6/5 3

10

su - sci - pe pro a - ni - ma - bus il - lis, qua - rum

su - tu su - sci - pe Solo pro a - ni - ma - bus il - lis,

pro a - ni - ma - bus il - lis, qua -

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

ho - die me - mo - riam, me - mo - riam fa - ci - mus:
 - rum ho - die me - mo - riam, me - mo - riam fa - ci - m'
 ho - die me - mo - riam, me - mo - ri - am fa - ci - mus:

6 7 6 6 5 3 6 5

Tutti Solo
 fac e - as, Do - mi - ne, de
 e, fac e - as, Do - mi - ne,
 Do - mi - ne, fac e - as,
 e - as, Do - mi - ne, fac e - as,

5 6 7 3 4 5 f 5 p 3 5 6 7 4 4 5 5

37

mor - te, de mor - te tr
 Solo Tutti
 de mor - te, de mor -
 Solo Tutti
 de mor - te,
 Tutti
 te, de mor - te, or - ire ad vi -
 Violoncelli
 5 5 7 5 6 6 4 4

45

tam, de mor - te trans - ire ad vi - tam.
 Tutti
 de mor - te trans - ire ad vi - tam. Quam o -
 de mor - te trans - ire ad vi - tam.
 am, de mor - te trans - ire ad vi -
 Violoncelli Bassi
 6 6 4 4

Sanctus

16. Sanctus (Soli SAT e Coro)

Larghetto

The first system of the musical score for 'Sanctus' consists of six staves. The top three staves are for the piano accompaniment: the first two are treble clef and the third is bass clef. The bottom three staves are for the vocal parts: Soprano (S), Alto (A), and Tenor/Bass (T/B). The music is in 3/4 time and B-flat major. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The lyrics 'San - ctus, San - ctus' are written under the vocal staves. A large watermark 'PROBE' is overlaid diagonally across the page.

The second system of the musical score continues from the first. It features piano accompaniment on the top three staves and vocal parts on the bottom three staves. The lyrics 'San - ctus, Solo San - ctus Do - mi - nus, Solo San - ctus Do - mi - nus, San - ctus.' are written under the vocal staves. Dynamics include *f* and *p*. A large watermark 'PROBE' is overlaid diagonally across the page.

9

Do - mi - nus De - us, De - us Sa - ba - oth.

Do - mi - nus De - us, De - us Sa - ba - oth.

f

f

f

f

Tutti

San

Tur

Sa.

13

p

f

p

f

p

f

ctus

San - - ctus,

San - - ctus,

San - - ctus,

San - - ctus,

San - - ctus,

San - - ctus,

f

f

f

f

f

f

6/4

p *p* *p*

Solo

ctus, San - ctus Do - mi - nus, Do - mi - nus De - us S
ctus.
ctus.
ctus.
p

6

crescendo il forte*
crescendo il forte
ff
f
f
f
p *f*
p *f*
p *f*
poco f *ff*

Tutti *p*

Ple - ni, ple - ni sunt cae - li,
Ple - ni sunt cae - li, ple - ni sunt
Ple - ni sun'

* Siehe Vorwort. / See Foreword.

26

sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a.
 cae - li et ter - ra.
 sunt cae - li et ter - ra
 cae - li et ter - ra.

div.

p

Solo

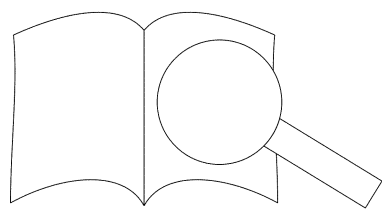
Solo

5
3

31

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

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



17. Hosanna (Coro)

Introduction for piano. The score consists of three staves: right hand, left hand, and bass. The music is in 3/8 time and B-flat major. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, alternating between fortissimo (f) and piano (p) dynamics.

Tutti
Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho -

The vocal line begins with the lyrics "Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho -". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with a simple harmonic accompaniment.

Organo
Tutti

The organ part is written on a single staff with a treble clef. It features a melodic line with some grace notes and rests, corresponding to the vocal line.

11

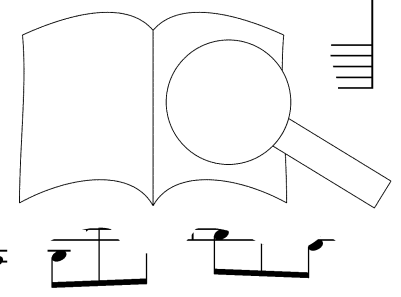
Introduction for piano for the second line of lyrics. It consists of three staves (right hand, left hand, and bass) with a rhythmic accompaniment similar to the first system.

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

The vocal line continues with the lyrics "cel - sis, in ex - cel - sis, ho - san -" and "- san - na in ex - cel - sis, ho - san -". The piano accompaniment continues with the same harmonic accompaniment.

The piano accompaniment for the second line of lyrics, consisting of two staves (treble and bass clef) with a simple harmonic accompaniment.

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



Piano accompaniment for measures 19-26. It consists of three staves: right hand (treble clef), left hand (treble clef), and bass (bass clef). The music features dynamic markings of *f* and *p* alternating across measures.

Vocal parts and Violoncelli for measures 19-26. It includes four vocal staves with lyrics:

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

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

Ho - - san - na, ho - - san - na in ex - ho -

Violoncelli part with dynamic markings *f* and *p* and figured bass notation: *f* 6 4, *p* 6, *f* 5 3, 6 4, *p* 6, *f* 5, 4 2, 3 3.

Piano accompaniment for measures 27-34. It consists of three staves: right hand (treble clef), left hand (treble clef), and bass (bass clef). The music features dynamic markings of *f* and *p* alternating across measures.

Vocal parts and Bassi for measures 27-34. It includes four vocal staves with lyrics:

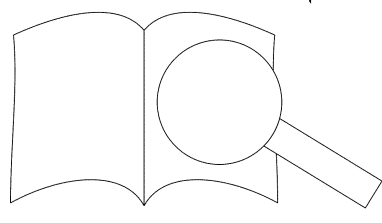
ho - - san - na in ex - cel - sis, ho -

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

an , ho - san - na in ex - cel - sis, in ex -

Ho - - san - na, ho - - san - na in ex -

Bassi part with dynamic markings *f* and *p* and figured bass notation: *f* 6 4, *p* 6, *f* 5 3, *p* 6, *f* 5, 6 4, *p* 6, 4 2.



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

san - na, ho - - san - na in ex - cel - - sis;
 sis, in ex - cel - sis, ho - san
 sis, ho - - san - na, ho - - san - - Ho san - na,
 sis, ho - san - na, - - ex - cel -

6 5 4 *f* 5 6 *p* 6 *f* 5 *p*

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

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

f 6 *p* 5 *f* 6 *p* 5 *f* 6 3 3 3 3 3 3

in ex - cel - sis. H

in ex - cel - sis.

8 - - - - - sis.

san - na,

5 6 5 6

3 4

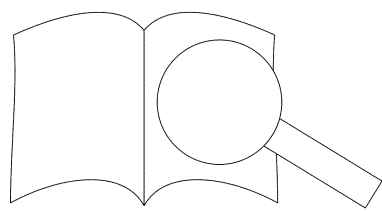
na

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

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

in ex - cel - sis, in ex

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



PROBENPAPIER

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

18. Benedictus (Soprano solo)

Adagio

p *f*

Soprano

Violoncelli

p

p *p* *p*

p

Be

5 6 3 6 6 5 4 6 4

13

Piano accompaniment for measures 13-16, featuring the right and left hands of the piano.

Vocal line for measures 13-16 with lyrics: di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit

Violoncelli

Bassi

7 6 #6 4 4 7

17

Piano accompaniment for measures 17-20, featuring the right and left hands of the piano.

Vocal line for measures 17-20 with lyrics: Do - mi - ni, qui ve -

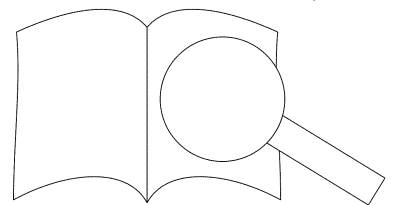
4 3 5 6 7 7

21

Piano accompaniment for measures 21-24, featuring the right and left hands of the piano. Dynamics *f* and *p* are indicated.

Vocal line for measures 21-24 with lyrics: in no - mi - ne Do - mi - ni.

6 6 6 6 6 3 *f*



* Besser: / Better: ?
 - nit - in -

24

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

28

at no - mi - ne Do - mi -

31

in no - mi - ne Do -

[Cadenza]

Agnus Dei

20. Agnus Dei (Soli SAT e Coro)

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

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta,
A - gnus De - i, qui tol
A - gnus De - i, pec -
A - gnus De - i, pec -
Bassi
Tutti unisoni *f* Tutti

4 *pp* *Solo p* *Solo p* *Solo p*

ca - di: do - na e - is, do - na e - is re - qui -
di: do - na e - is, do - na e - is re - qui -
a mun - di: do - na e - is, e
ta mun - di: Violoncelli senz'organo

6 7 46 *p* 5 b6 5 b6 5 b6 7 b5 6 3
3 4 3 4 3 4 3 3 5

8

f *p* *f* *p*

f *p*

f *p*

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

em. A - gnus - De - i,

em. A - gnus -

A

Bassi

Violoncelli

12

f *p* *p* *p*

p

Solo p

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

Solo p

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

Solo p

pec - ca - ta mun - - di: d

pec - ca - ta mun - - di:

Bassi

f *p*

Tutti 5 6 7 b6 b p

16

f *p*

f *p*

f

Tutti *f*

Tutti *f*

T

mus

- De - i,

Bassi

Tutti unisoni

20

tol - ta

pec - ca - ta mun - di.

pec - ca - ta mun - di.

qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun -

pec - ca - ta mun -

Violoncelli

Bassi

f

Tutti

6 7 6

21. Dona eis requiem (Coro)

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the piano accompaniment, featuring a treble and bass clef with a 3/8 time signature. It includes dynamic markings of *f* and *p*. The second staff is the vocal line, with lyrics: "re - qui - em se -". The third staff continues the vocal line with lyrics: "Do - na e - is re - qui - em, re - qui - em do - is". The fourth and fifth staves are for the Organ and Basses, with labels "Organo" and "Bassi" respectively.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is the piano accompaniment. The second staff is the vocal line with lyrics: "ter - na, do - na e - is re - quiem,". The third staff continues the vocal line with lyrics: "- nam, do - na e - is re -". The fourth staff continues the vocal line with lyrics: "Do - na em,". The fifth staff is for the Violoncelli, with labels "Violoncelli" and dynamic markings of *p* and *f*. Fingerings are indicated as 7, 5, 6, 3, 5.

16

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

Bassi

23

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

Do - - - na e - is re - qui - em, re

Bassi

30

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

37

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

nam, do - na, do - na e - is,
 nam, do - na, do - na e - is, do
 em, do - na
 em, do - na e - is, is

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

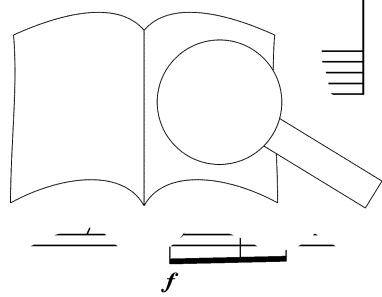
re - qui - em, re - qui - em sem - pi - ter - nam, do - na.
 re - qui - em, re - qui - em sem - pi - ter - nam.
 re - qui - em, re - qui - em sem - pi - ter - na -
 re - qui - em, re - qui - em sem - pi -

b5 3 6 6 6 4 4 3 7

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

6 4 7

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



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

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

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

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

e - is, e - is do - na re - qui - re . . . sem - pi -

p *f* *p* *p*

6 6 *f* *p* b5 5 5 5

pp

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

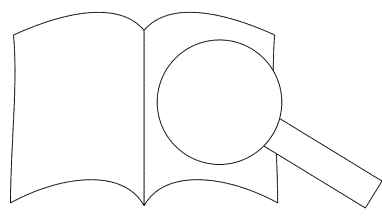
pp qui - em, re - qui - em sem - pi - ter -

pp . . . am, re - qui - em, re - qui - em sem

pp . . . nam, re - qui - em, re - qui - em sem

pp

6 4 3 5 *pp* b5 3 6 4 6 4 3 3 5 5 6 4 3



Communio

22. Lux aeterna (Coro)

First system of the score, piano introduction. It consists of three staves: Treble Clef, Alto Clef, and Bass Clef. The music is in 4/4 time and B-flat major. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second and third staves have rests.

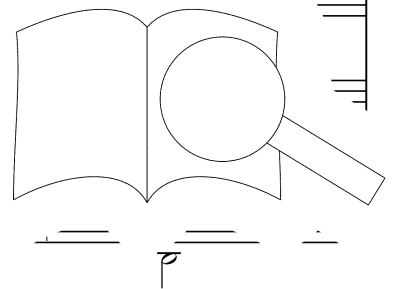
Vocal and organ parts for the first system. It consists of five staves. The first staff is the vocal line with lyrics: "Lux ae - ter - na lu - ce - at e - is, Do - mi -". The second and third staves are vocal parts with the word "nam." below them. The fourth staff is the organ part with the word "nam." below it. The fifth staff is the organ part with the word "Tutti" below it. The organ part is marked *f* and includes the instruction "Organo".

Second system of the score, piano introduction. It consists of three staves: Treble Clef, Alto Clef, and Bass Clef. The music is in 4/4 time and B-flat major. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second and third staves have rests.

Vocal and organ parts for the second system. It consists of five staves. The first staff is the vocal line with lyrics: "ctis tu - is in ae - ter - num, qui - a pi - us es." The second and third staves are vocal parts with the word "na" below them. The fourth staff is the organ part with the word "na" below it. The fifth staff is the organ part with the word "Tutti" below it. The organ part is marked *f* and includes the instruction "Organo".

Third system of the score, piano introduction. It consists of three staves: Treble Clef, Alto Clef, and Bass Clef. The music is in 4/4 time and B-flat major. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second and third staves have rests.

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



Piano accompaniment for measures 17-23, featuring treble and bass staves with various chords and melodic lines.

Lux ae - ter - - na, cum san - ctis tu - is in ae - ter - num.

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

Lux ae - ter - lux - na lu - mi -

Violoncelli

6 7 6 7 7 6

Piano accompaniment for measures 24-30, featuring treble and bass staves with various chords and melodic lines.

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

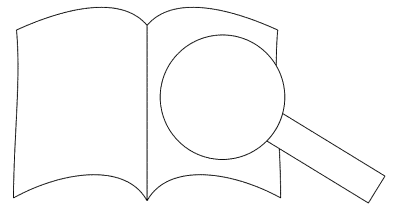
ae - - ter - - na, cum san - ctis tu - is in ae - ter - num.

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

Lux ae - - ter - - na lu

Bassi

6 7 6 7 6 7 6 6 3



Piano accompaniment for measures 31-36, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines in a minor key.

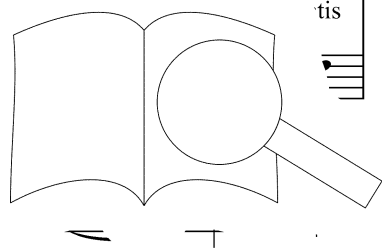
Lux ae - ter - na, lux
 Lux ae - ter - na lu - ce - at e - is,
 - us es. Lux ae -
 Do - mi - ne: cum san - ctis tu - is in ae - ter - num. Lux ae - na

7 46 6 5 3 6 6

Piano accompaniment for measures 39-44, continuing the grand staff notation with harmonic support for the vocal lines.

ter ru - ce - at e - is: cum san - ctis tu - is in ae - ter - num,
 san - ctis tu - is in ae - ter - num. Lux
 Do - mi - ne: cum san - ctis tu - is in ae - te
 - ce - at e - is, Do - mi - ne: cum san - ctis tu - is in ae - te

6 6 6 6 6 6 6 6



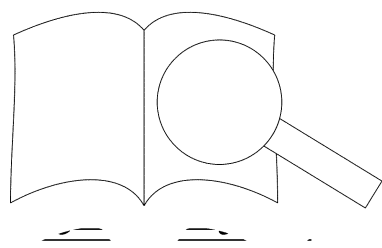
* Siehe Krit. Bericht. / See Crit. Report.

— cum san - ctis tu - is in ae - ter - num, — cum san - ctis tu - is in ae - ter
 ae - - - - ter - - - - na,
 tu - is in ae - ter - num, — cum san - ctis tu - is in ae - ter n,
 tu - is in ae - ter - num, — cum san - ctis tu - is in

6 6 6 6 6 6 6 5

i a pius, qui - a pi - - - us
 us, qui - a pius, qui - a pi - us
 i - a pius, qui - a pi -
 - - a pius, qui - a pi -

6 5 6 5 3 3 4 3



23. Requiem aeternam (Soli SA e Coro)

Adagio

Piano accompaniment for measures 10-13, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music consists of flowing eighth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand.

Vocal staves for measures 10-13, including soprano, alto, tenor, and bass parts. The lyrics are: e - is, e - is Do - - mi - ne, e - is, e - is Do - - mi - e - is, e - is Do - .

7
5
3

3

6
5

Piano accompaniment for measures 14-17, continuing the musical texture from the previous page.

Vocal staves for measures 14-17. The lyrics are: et lux per - pe - tu - a lu - - ce - pe - tu - a, lux per - - -

Solo

Tutti

Tutti

lu

lu

7

7
4

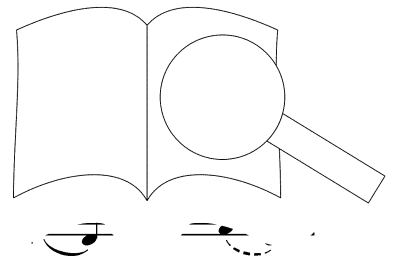
5
4

5

6

7

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

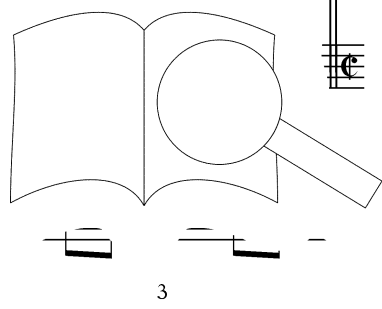


at, lu - - ce - at, lu
 pe - - tu - a, per - -
 at, lu - - ce - at, ce -
 at, lu - - ce - at, ce -

3 7 6 b5

at, - ce - at e - - - -
 lu - ce - at e - - - -
 lu - ce - at e - - - -
 lu - ce - at e - - - -

9 8 9 8 7 6 5 4 4 3



24. Cum sanctis tuis (Coro)

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

is. in ae

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

is. Cum san - ctis tu - is in ae - ter - - nu'

f 3 3 3 6 6 6 6

qui - a pi - - us es,

- num, quia pi - us, pi - us es,

pius, qui - a pi - - us es,

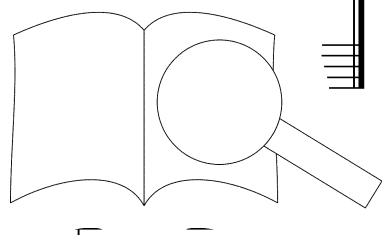
pius, qui - a pi - - us es,

6 5 6 3 4 3

p
quia pius, qui-a pi - us es,
p
quia pius, qui-a pi - us es,
p
quia pius, qui-a pi - us es,
p
quia pius, qui-a pi - us es,
p
5 6 / 3 5

qui-a pi - us es.
quia pius, qui-a pi - us es.
p
quia pius, qui-a pi - us es.
p
quia pius, qui-a pi - us es.
p
5 6 6 5 / 3 5 4 3 6 4 5 / 4 2 3

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



Responsorium

25. Libera me (Soli SSA o SA e Coro)

Adagio assai

The first system of the musical score features a piano accompaniment with three staves (treble, middle, and bass clefs) and vocal staves for Soprano I (S I) and Soprano II (S II). The piano part includes dynamic markings of *f* and *p*. The vocal staves show the beginning of the lyrics: "Li - be - ra me".

The second system continues the musical score. It includes piano accompaniment and vocal staves for Soprano I and Soprano II. The lyrics are: "Do - mi - ne, li - be - ra, li - be - ra me, li - be - ra, li - be - ra". The piano part includes dynamic markings of *f* and *p*. The vocal staves include the instruction "A Tutti".

Piano accompaniment for measures 7-10, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Solo
me, de mor - - te, de mor -

Solo
me, de mor - - te, de r -

me,

me,

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

Vocal line and piano accompaniment for measures 7-10. The vocal line includes lyrics and dynamic markings like 'Solo'. The piano accompaniment includes fingering numbers.

Piano accompaniment for measures 11-14, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

na, o - - - - -

li - be-ra, li - be-ra me, li - be-ra, li - be-ra me,

o - mi - ne, li - be-ra, li - be-ra me, li - be-ra, li - be-ra me, in

Do - mi - ne, li - be-ra, li - be-ra me,

Do - mi - ne, li - be-ra, li - be-ra me,

f *p*

Solo

Vocal line and piano accompaniment for measures 11-14. The vocal line includes lyrics and dynamic markings like 'Solo', 'p', and 'f'. The piano accompaniment includes dynamic markings.

Musical score for measures 14-16. The piano accompaniment consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). The vocal line is on a single staff with lyrics: "in di - e il - la, in di - e il - la tre - men - da." The lyrics are repeated on the second line: "di - e il - la, in di - e il - la tre - men".

9 5 7 3 6 9 5 7 3

Musical score for measures 17-20. The piano accompaniment consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). The vocal line is on a single staff with lyrics: "Do - li - be - ra me, li - be - ra, li - be - ra me." The lyrics are repeated on the second line: "be - ra, li - be - ra me, li - be - ra, li - be - ra me." The lyrics are repeated on the third line: "li - be - ra, li - be - ra me, li - be - ra, li - be -". The lyrics are repeated on the fourth line: "mi - ne, li - be - ra, li - be - ra me, li - be - ra, li - be -".

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

#6 4

26. Quando caeli (Coro)

f

Quan - do cae - li mo - ven - di sunt et ter - ra, mo - ven - di sunt et

mo - ven - di sunt et ter - ra, mo - ven - di, mo - ven - di sunt et

Violoncelli

f 6 5 5 6 5 $\frac{4}{6}$ 5

9

ter - ra, mo - ven - di sunt et ter - ra.

- - - - - ra, mo - ven - di, mo - ven - di sunt et

sunt, mo - ven - di sunt et ter - ra.

Quan - do cae -

Bassi

5 $\frac{4}{6}$ 5 4 6 5 3 4 4 6 6 6 $\frac{4}{6}$

Piano accompaniment for measures 17-23, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of flowing sixteenth and thirty-second notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

ra, mo - ven - di sunt, mo - ven - di sunt et ter - - ra,

ter - - - - ra, mo - ven -

8 Quan - do cae - - li, mo - ven - di

ter - ra, mo - ven - di sunt et ter -

b 5 5 6 2 7 46

Piano accompaniment for measures 24-30, continuing the musical texture from the previous system with similar rhythmic patterns.

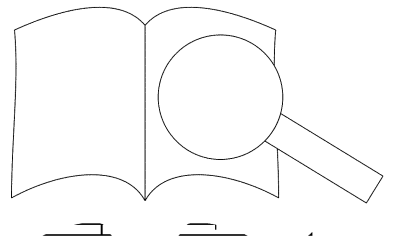
mo li et ter - ra, mo - ven - di sunt et

ven - di, mo - ven - di sunt,

mo - ven - di sunt et ter -

mo - ven - di sunt et ter -

3 5 5 5 5 3 5



ter - ra, mo - ven - di sunt
 mo - ven - di sunt, mo - ven - di
 ven - di sunt et ter - ra, mo - ven - di et
 ven - di sunt et ter - ra, di sunt et

Violoncelli
 Bassi

5 5 6 6 5

ter di sunt et ter - ra:
 mo - ven - di sunt et ter - ra:
 ra, mo - ven - di sunt et
 - ra, mo - ven - di, mo - ven - di sunt et

Violoncelli
 Bassi

6 4 6 6 4 4

27. Dum veneris (Soli SATB e Coro)

This system contains the first six staves of the musical score. It features a piano accompaniment in the top three staves (treble, middle, and bass clefs) and vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass in the bottom three staves. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and includes a piano (*p*) section. The vocal parts enter with the lyrics "Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re,". The Soprano and Alto parts are marked "Solo". The Bass part is marked "Organo". The time signature is 3/4 and the key signature has two flats.

This system contains the next six staves of the musical score, starting at measure 9. It continues the piano accompaniment and vocal parts. The lyrics continue: "ca - re, ju - di - ca - re, ju - di - ca - re, ju - di - ca - re, ju - di - ca - re, ju - di - ca - re". The piano part includes a section marked "Organo" and "Bassi". The time signature remains 3/4. At the bottom of the system, there are figured bass notations: ♭, ♭4, 6, ♭6, 3, 7, 6, ♭6, 4, 5, ♭.

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

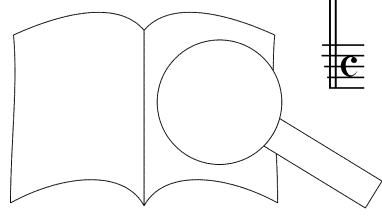
Tutti
sae - cu - lum, sae - cu - lum,
Tutti
sae - cu - lum, sae - cu - lum,
Tutti
sae - cu - lum, sae - cu - lum.

♭ *f* 7 3 *p* ♭ *t*

p *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

sae in - nem, sae - cu - lum per i - gnem.
i - gnem, sae - cu - lum per i - gnem.
per i - gnem, sae - cu - lum I
- cu - lum per i - gnem, sae - cu - lum I

p 6 6 6 6 5 4 ♭ 5 *pp* 6 6 6 6 5 4 ♭



28. Tremens (Soprano solo)

Allegro

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for the piano, with a dynamic marking of *p* (piano) in both. The third staff is for the soprano, with the lyrics "Tre - - - mens, tre - - - mer" written below it. The bottom two staves are for the piano accompaniment, with a dynamic marking of *p* in the bass line. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the soprano and piano parts.

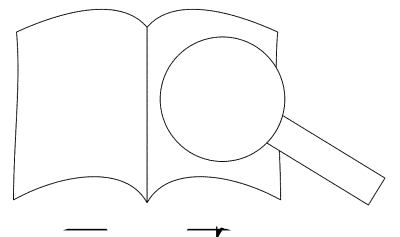
The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for the piano, with a dynamic marking of *p* in the bass line. The third staff is for the soprano, with the lyrics "- - ctus sum et ti - me - o, et" written below it. The bottom two staves are for the piano accompaniment, with a dynamic marking of *p* in the bass line. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the soprano and piano parts. A tremolo marking is present in the piano part.

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for the piano, with a dynamic marking of *p* in the bass line. The third staff is for the soprano, with the lyrics "- me - o, dum dis - cus" written below it. The bottom two staves are for the piano accompaniment, with a dynamic marking of *p* in the bass line. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the soprano and piano parts. A tremolo marking is present in the piano part.

* Ausführung als Bogenvibrato: / Performance as a bowed tremolo:



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



11

cus - sio ve - ne - rit, at - que ven - tu

15

tu - - - ra i - ra,

18

- me - o, ti - me - o,

21

cus - si - o, dis - cus - sio ve - ne - rit, at - que

25

tu - ra, ven - tu -

29. Quando caeli repetatur

30. Dies illa (Alto so¹)

Larghetto

is il - la, di - es i - rae, ca - la - mi - ta - tis,

*sz'organo**

* Siehe Krit. Bericht. / See Crit. Report.

5

et mi - se - ri - ae, di - es ma - gna, di - es ma - gna et a - ma - ra,

10

val - de, di - gna, - es ma - gna et a - ma - ra,

14

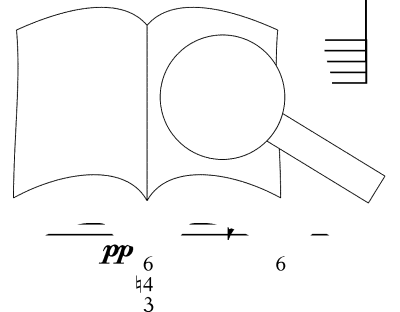
a - ma - ra val - de, a - ma - ra, a - ma - ra val

31. Dum veneris (Soli SATB e Coro)

First system of the musical score for 'Dum veneris'. It features a piano accompaniment with treble and bass clefs, and vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Dynamics include *f* and *p*. The lyrics are: "Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re, Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re, ne - di - ca - re,". The organ part is marked *Organo* with a *f* dynamic and a 5/3 chord.

Second system of the musical score for 'Dum veneris'. It continues the piano accompaniment and vocal parts. Dynamics include *f* and *p*. The lyrics are: "ca - re, ju - di - ca - re, ju - di - ca - re, dum ve - ne - ris ju - di - ca - re, ju - di - ca - re, dum ve - ne - ris ju - di - ca - re,". The organ part is marked *Organo* and the Bass part is marked *Bassi*. The system concludes with a series of figured bass notes: 6, 6, 46, 3, 7, 6, #6, 4, 5, 4.

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



28

Per fine

Piano accompaniment for measures 28-33. The score consists of three staves: right hand (treble clef), left hand (bass clef), and a middle staff (bass clef). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

per i - gnem.

per i - gnem.

per i - gnem.

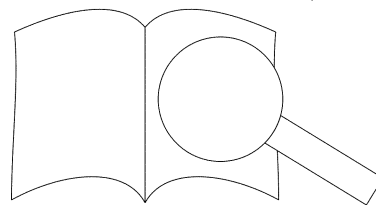
per i - gnem.

6 6
5 4

34

Piano accompaniment for measures 34-39. The score consists of three staves: right hand (treble clef), left hand (bass clef), and a middle staff (bass clef). Dynamics markings *f* and *p* are present. The music continues with similar rhythmic patterns.

f *p*



Anhang I: Te decet hymnus (Coro)

Nicola Sala
1713-1801

Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Basso continuo

et ti - bi red - d
Te de - cet hy - mnus De
et ti - bi red - de - tur
Te de - cet hy - mnus De - us et ti - bi red -

5 6 7 4/6 6 2/4

8

- tum in Je - ru - sa - lem: ex -
- bi red - de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem:
le in Je - ru - sa - lem: ex -
- tur vo - tum in Je - ru - sa - lem:

6 5 4 6 2/4 6 3 2 6

15

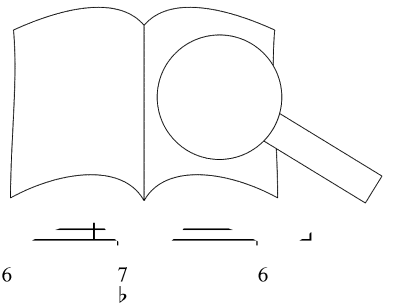
Piano accompaniment for measures 15-21, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of flowing sixteenth and thirty-second notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

au - di o - ra - ti - o - - - - - nem - me -
 ex - au - - di o - ra - ti - o - nem m am,
 o - - nem me - - - - - . i te
 di o - ra - ti - o - - - - - am,
 3 6 5 4 6 3 7 3 3 6 b7

22

Piano accompaniment for measures 22-28, continuing the musical texture from the previous system with similar rhythmic patterns.

ad te o - mnis ca - ro ve - ni -
 is ca - - - - - ro ve - - - - ni -
 ca - - - - -
 ad te o - mnis ca - -
 3 6 b7 3 6 6 5 2 6 7 6
 3 4 b



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

Piano accompaniment for measures 29-35, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of flowing sixteenth-note patterns in the right hand and steady eighth-note accompaniment in the left hand.

et, ad te o - mnis ca - - - - ro ve -
 et, ad te o - mnis ca - - - - ro ve -
 et, ad te o - mnis ca - - ro ve n. ad te
 et, ad _____ te o - mnis ca - ro ve - et, ad _____

3 2 6 2 5 5 4 3 3
 6 4

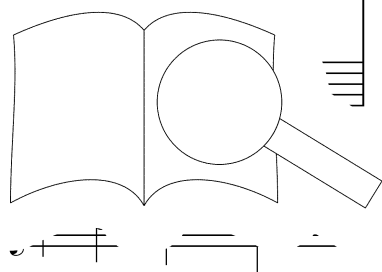
Vocal staves for measures 29-35, including lyrics and fingerings. The lyrics are: "et, ad te o - mnis ca - - - - ro ve -", "et, ad te o - mnis ca - - ro ve", "et, ad te o - mnis ca - - ro ve n. ad te", and "et, ad _____ te o - mnis ca - ro ve - et, ad _____". Fingerings are indicated below the notes.

Piano accompaniment for measures 36-42, continuing the musical texture from the previous page.

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

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

Vocal staves for measures 36-42, including lyrics and fingerings. The lyrics are: "o - - - - ro ve - ni - et, ad te", "- - - - ro ve - ni - et, ad te o - mnis", "ca - - ro ve - - ni - et", and "te o - mnis ca - ro ve - - - - ni - et". Fingerings are indicated below the notes.



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

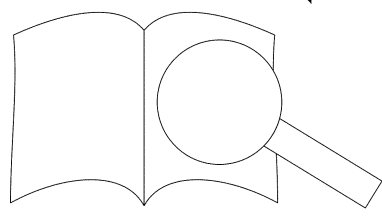
Bassi

6 3 6 3

ve - - - - - ni - et.
 - - - - - ni - et.
 - - - - - - - - - - -

5 6 3 6 5 3 8

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



Anhang II: In memoria aeterna (Coro)

Nicola Sala

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
In me - mo - ri - a ae - ter - - - na, ae - te

Alto

Tenore
In me - mo - ri - a ae - ter - - - ter -

Basso
me - a ae - ter -

Basso continuo
Organo Violoncelli
3 2 6 5 3 7 3 6 3

8

e - rit ju - - stus: ab au - di - ti - o - ne

e - rit ju - - stus: ab au - di - ti - o - ne ma -

na e - rit ju - - stus:

- na e - - rit ju - - stus:

Organo

2 6 3 3 2 6 7 46 3

Piano accompaniment for measures 16-23, featuring a grand staff with treble and bass clefs.

ma - la, ma - - la, ma - la non ti
 - - - - - la non, r
 ab au - di - ti - o - ne ma - la
 ab au - di - ti - o - ne ma - - - - - non me - bit, non

Bassi

3 6 7 4 6 3 2 b5 3 3

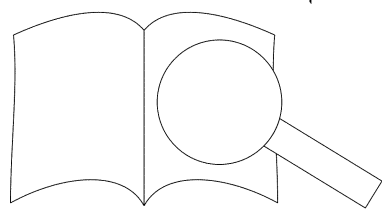
Piano accompaniment for measures 24-31, featuring a grand staff with treble and bass clefs.

- - - - - ab - sol - ve, Do - mi - ne, a - ni - mas o - mni - um fi -
 bit. Ab - sol - ve, Do - mi -
 - bit. Ab - sol - ve, Do
 - me - bit.

Organo *Violoncelli*

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

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

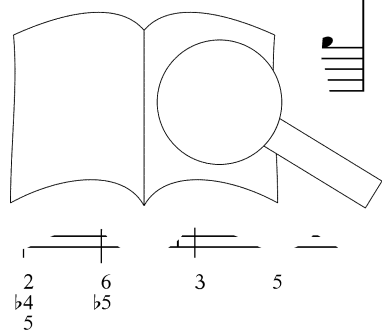


de - lium de - - fun - - cto - - - -
 ne, a - ni - mas o - mni - um fi - de - - - - - liu.
 - ni - mas o - mni - um fi - de - lium de - - fun cto -
 sol - ve, Do - mi - ne, a - - ni - - - - - am de - fun -

6 6 3 # 6 7 5 3 #6

- rum ab o - mni vin - cu - lo de - li - cto -
 - - rum ab o - mni vin - cu - lo de - li - cto -
 - - - - rum ab o - mni vin - cu - lo
 - - - - rum ab o - mni vin - cu - lc

6 #6 3 2 6 3 b2 6 3 2 6 b5 3 5



Piano accompaniment for measures 47-54, featuring a grand staff with treble and bass clefs.

- - rum. Et gra - tia tu - a il - lis suc - cu - ren - te, me - re
 - - rum. Et gra - tia tu - a il - lis suc - cu - ren - te, me
 - - rum. r - tur e ju -
 - - rum. va - de - re ju -

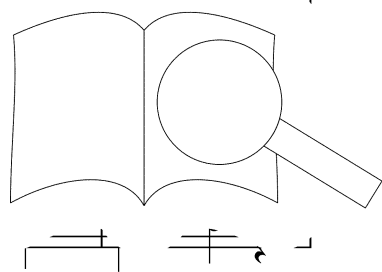
Organo

Organ part for measures 47-54, including fingerings: 6 5, 3, 3, 3, 6, 3.

Piano accompaniment for measures 55-62, featuring a grand staff with treble and bass clefs.

va - de - i di - ti - o - nis. Et lu - cis ae -
 - ti - o - nis, ul - ti - o - nis. Et lu - cis ae - ter -
 ul - ti - o - nis, ul - ti - o - nis.
 ci - um ul - ti - o - nis, ul - ti - o - nis.

Organ part for measures 55-62, including fingerings: 2 4, 6 5, 3, 6, 7, 7, 3, 6, 6 5, 3, 5.



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

Piano accompaniment for measures 63-70, featuring a grand staff with treble and bass clefs.

ter - - - nae be - a - ti - tu - di - ne per - fru - i,
 - - - - nae be - a - ti - tu - di - ne per - fru
 8 Et lu - cis ae - ter - nae be - a - ti - tu - di - ne r - a - ti -
 Et lu - cis ae - ter - nae be - a - ti - tu - e - a - ti -

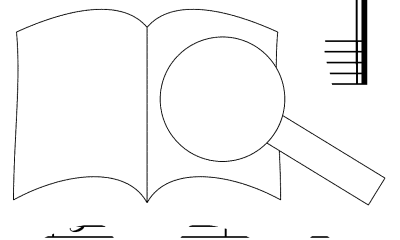
Bassi

3 6 7 3 6 3 2 6 3 3 3 4 6
 b4 2 5

Piano accompaniment for measures 71-76, featuring a grand staff with treble and bass clefs.

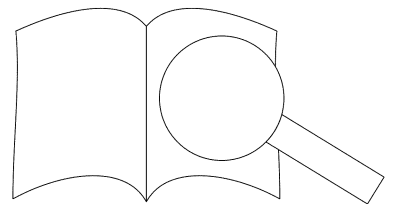
tu ne - - - fru - i.
 - - - - fru - i.
 per - - - - fru - i.
 di - ne per - - - - fru - i.

3 5 6 6 3 3
 5 4 3



Kritischer Bericht

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



Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Eine autographe Quelle (Partitur oder Stimmen) ist nicht bekannt.

Hauptquelle

A: Partiturabschrift von Giuseppe Sigismondo (1739–1826), datiert 1775, Bibliothèque nationale de France, Paris (F-Pn), Signatur: L 4653.

104 Seiten, Querformat 22,2 x 33,0 cm; 10-zeilig rastriert, Rastral 8,5 mm. Titel auf der ersten Notenseite: „Missa pro Defunctis del Sigr: Jommelli = Wittemberga 1756.“ Marmorierter Einband, kein Titelblatt. Buchblock beschnitten, dadurch wurde eine zeitgenössische Paginierung ganz oder teilweise entfernt. Unregelmäßigkeiten in dieser Paginierung¹ deuten auf ein verloren gegangenes Einlegeblatt mit dem in der Abschrift fehlenden Introitus-Vers *Te decet hymnus* hin (vgl. Vorwort). Wasserzeichen (unvollständig): Vierfüßer (?) im Kreis, mit Punkt, darunter Buchstaben „AS“. Schlussvermerk auf S. 105: „Giuseppe Sigismondo copiò per suo uso 1775.“ Die letzte Seite (S. 106) rastriert aber unbeschrieben. Stempel „Conservatoire de Musique – Bibliothèque.“ und alte Signatur: No 2307. Das erste und letzte Notensystem jeder Seite unbeschrieben, außer auf der ersten Notenseite (dort der Kopftitel) und bei den solistischen Sätzen *Benedictus*, *Tremens* und *Dies illa* (dort je 2 Akkoladen à 5 Systeme pro Seite).

Die nahezu fehlerfreie Partiturabschrift enthält keinerlei Besetzungsangaben, mit Ausnahme von „C[anto]. Solo“ und „Solo/Tutti“-Wechseln in den Vokalstimmen sowie Richtungshinweisen in der Continuostimme. Partitur der Edition; Schlüsselung nur am Satzbeginn, durchgehender Akkoladenklammer in der für Sigismondo typischen Form², ohne Schlüsselung der einzelnen Abschnitte enden mit einem Schlussakkord (Vorsatzsystemium und Sanctus (aufgrund der Verwechslung mit dem Introitus).

¹ Der Beginn der Paginierung ist auf der ersten Seite nicht vorhanden. Die ersten beiden Notenseiten weisen keine Seitenzahl auf. Die Paginierung ist offenbar aus „5“ in „6“ (S. 106) zu rekonstruieren. Zwei Erklärungen:

- Ein originaler Einlegebogen wurde zwischen der zweiten und dritten Notenseite eingefügt. Die Paginierung fiel dem Beschnitt zu. Die Paginierung wurde bemerkt aber nicht verbucht.
- Ein mit „5“ beschriftetes Einlegeblatt wurde zwischen der zweiten und dritten Notenseite eingefügt. Die Paginierung wurde bemerkt aber nicht verbucht.

Die Paginierung ist offenbar aus „5“ in „6“ (S. 106) zu rekonstruieren. Zwei Erklärungen:

- Ein originaler Einlegebogen wurde zwischen der zweiten und dritten Notenseite eingefügt. Die Paginierung fiel dem Beschnitt zu. Die Paginierung wurde bemerkt aber nicht verbucht.
- Ein mit „5“ beschriftetes Einlegeblatt wurde zwischen der zweiten und dritten Notenseite eingefügt. Die Paginierung wurde bemerkt aber nicht verbucht.

Die Paginierung ist offenbar aus „5“ in „6“ (S. 106) zu rekonstruieren. Zwei Erklärungen:

- Ein originaler Einlegebogen wurde zwischen der zweiten und dritten Notenseite eingefügt. Die Paginierung fiel dem Beschnitt zu. Die Paginierung wurde bemerkt aber nicht verbucht.
- Ein mit „5“ beschriftetes Einlegeblatt wurde zwischen der zweiten und dritten Notenseite eingefügt. Die Paginierung wurde bemerkt aber nicht verbucht.

Abrahae und *Hosanna*) sowie beim attacca-Übergang (Agnus Dei und Communio) –, die in ihnen vorkommende Teile mit einem Doppelstrich. Mit Schlussstrichen v Soloverse des Responsoriums beendet.

An der Abschrift sind mindestens zwei weitere Abschriften (die Solo/Tutti-Anweisungen und Schreibernotizen „Siehe“) ergänzen. Darüber hinaus sind die Anweisungen zur Verwendung von Oboen³ in *me* (T. 14, 113, 147), *Oro sur* (T. 1), *Quam olim* (T. 9: „// Ob: soli“, T. 27) und *Lux* (T. 35), wobei nicht klar ist, ob diese Abschriften gelten sollen und ob evtl. Einträge für obligate Instrumente.

Nebenquelle

Von dem Neapolitanischen Schreiber 1⁴ kommen folgende Abschriften des Werks. Sie überliefern das Werk in dem 12-taktigen Schlussakkord.

D: Partiturabschrift „Neapolitanischer Schreiber 1“⁴, undatiert, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (D-Hs), Signatur: M A/151. Titel: „Messa per i Defonti I a quattro voci I Del Sigr Nicola Jommelli I In Wittemberga 1756.“ Querformat 22,5 x 31,8 cm, 10-zeilig rastriert. Mit rezitativischem *Te decet hymnus* und *In memoria aeterna* von Nicola Jommelli (1714–1801); vgl. Quelle D. RISM ID no.: 850009422.

Die Abschrift konnte nicht eingesehen werden.⁶

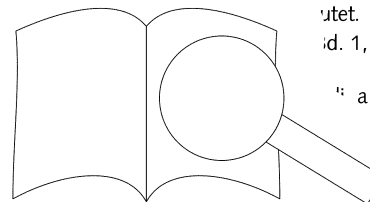
E: Partiturabschrift „Neapolitanischer Schreiber 2“, undatiert, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (D-Hs), Signatur: M A/151.

Titel: „Messa per i Defonti I a quattro voci I Del Sigr. D. Nicola Jommelli I Composta in Wittemberg I Nell'anno 1756.“ 120 fol., Querformat 22,5 x 30,5 cm, 10-zeilig rastriert. Mit rezitativischem *Te decet hymnus* („Solo senza tempo I Adagio assai“) inkl. bezifferter Continuostimme. Aus dem Besitz von Friedrich Chrysander (1826–1901). RISM ID no.: 450015130.

In den digitalisierten Beständen der Bibliothek verfügbar (persistent URL: resolver.sub.uni-hamburg.de/goobi/HANShm187).

„Schreiber 2“ italianisiert Kopftitel und Singtext („Kirie“ etc.). Der Notentext ist insgesamt fehlerhafter als in D (viele Sekundversehen), die Abschrift weist rhythmische und textliche Freiheiten auf. Klarere Textplatzierung und mehr Silbentrennstriche als in A. Artikulation und Haltebögen fehlen fast vollständig. Es gibt wenige

- Ein Vermerk unterhalb des letzten Systems.
- Schreiberzuweisungen lt. Hochstein S. 88, 95 f.
- Enthalten sind außerdem zwei weitere Abschriften (die Solo/Tutti-Anweisungen und Schreibernotizen „Siehe“) ergänzen. Darüber hinaus sind die Anweisungen zur Verwendung von Oboen³ in *me* (T. 14, 113, 147), *Oro sur* (T. 1), *Quam olim* (T. 9: „// Ob: soli“, T. 27) und *Lux* (T. 35), wobei nicht klar ist, ob diese Abschriften gelten sollen und ob evtl. Einträge für obligate Instrumente.
- Faksimile zweier Seiten bei Manfred F. Schmid im *Württembergischer Musik-Katalog* (Baden-Württemberg 4 (1997), S. 1).



ger Bezifferung als in **A** und sie ist häufig in umgekehrter Reihenfolge notiert als in **A** ($\frac{5}{6}$ statt $\frac{6}{5}$).

Sehr saubere Handschrift, mit Lineal durchgezogene Taktstriche und Akkoladenklammern, keine Vorsätze außer auf der ersten Notenseite („Violini I Viola“).

An vier Stellen gibt es Eintragungen für den Gebrauch solistischer Oboen, die Ähnlichkeit mit denjenigen in **A** aufweisen: *Salva me* (T. 148 „ob. Soli“), *Hostias* (T. 9 „oboè soli“; T. 27+31, jeweils Zählzeit 3 „oboè“).

D: Partiturschrift eines unbekanntenen Schreibers, datiert 1781, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Neapel (I-Nc), Signatur: *Mus. rel. 981/1*.

Titel: „Missa I Pro Defunctis I Del Maestro D. Niccolò Jommelli I Napolitano I Wittembergh 1766 [geändert aus: „1756“] I Per uso del Real Cons[ervato]rio di S. M[ari]a della Pietà I de' Torchini 1781“. 112 fol., Querformat 22,1 x 28,5 cm, 10-zeilig rastriert. Zusatz auf dem Titelblatt: „scritto in 3 giorni nel 1766 per la morte della madre del Duca di Wittembergh“; handschriftliche Biografie Jommellis vorn eingebunden. Vorsatz auf der ersten Notenseite: „Violini I Violetta I a 4. I Continuo“. Mit *Te decet hymnus* als vierstimmiger Vokalsatz inkl. Streicher- und Continuo-Begleitung (6 Seiten) und *In memoria aeterna* (10 Seiten) von Nicola Sala (1713–1801). Aus dem Besitz von Giuseppe Sigismondo.⁷

Digitalisiert unter www.internetculturale.it (persistent URL: sbn.it/bid/MSM0152867).

Weniger Tonfehler als in **C**, dafür einige gravierende Kopierfehler (fehlende bzw. vertauschte Takte).

II. Quellenbewertung

Es ist davon auszugehen, dass ein Transfer des Autographs *Missa pro defunctis* (oder einer autorisierten Kopie) vor nach Italien stattfand, da sich anders die Vielzahl vor mit Ausgangspunkt in Italien nicht erklären lässt. Wann es dorthin gelangte, ist unklar. Da Jommelli bei Diensten die Verfügung über seine Manuskripte entzogen wurde, nehmen, dass er die Partitur bereits früher oder nach Italien schickte und das Autograph verblieb.

⁷ Nr. 40 im Verzeichnis der Manuskripte aus dem dort genannten Zusatz „dei Torchini 1781“ hervorgeht. Vgl. Cafiero, „Una biblioteca musicale“, in: *Bianca e il teatro musicale in man*, Florenz 1995, S. 15. Siehe auch die Angaben in der Fußnote 13.

⁸ Vgl. die Angaben in der Fußnote 13. Aufgrund von Streitigkeiten bei der Übergabe der Manuskripte an den Herzog von Württembergischen Hof entstandene Originalen di mio proprio carattere, di tutte le di 10 Anni, è dovuto qui fare; [...]. E per di l'essere padrone de' suoi originali, come tanti almento delle Copie?“ (Ich habe immer all meine Handschrift im Besitz Seiner Durchlaucht gelassen, wie es meine Pflicht war in den vergangenen warum wurde es Brescianello erlaubt, seine Autographen zu haben, wie so viele andere, und nur ich nicht die meinen, zu sein?); Brief zit. nach Marita P. McClymonds, *Niccolò Jommelli*, Ann Arbor, Michigan 1980 (= *Studies in musicology* 2, S. 94–699). Jommelli scheint sich aber nicht an das Verbot gehalten zu haben (vgl. Fußnote 13).

Quelle **A** kann – obwohl die Niederschrift fast 20 Jahre nach der Entstehung des Werks und nach Jommellis Tod erfolgte – als Abschrift mit der höchsten Autorität gelten. Die Datierung und der namentlich bekannte Schreiber Sigismondo stellen den engsten zeitlichen und geografischen Bezug zum Komponisten her.

Giuseppe Sigismondo (1739–1826) war ein persönlicher Freund Jommellis⁹ und legte mit seiner umfangreichen Handschriftsammlung den Grundstein für die spätere Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella in Neapel.¹⁰ Nach einem Schlaganfall 1771 führte er zeitweise dessen Korrespondenz ab. Abschriften Sigismondos von den geistlichen Werken entstanden überwiegend in den Jahren 1772–1777.

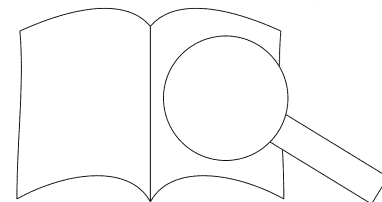
Das Fehlen des von anderen Abschriften zugesetzten „dell' originale“ könnte in diesem Fall eine andere Quelle als Quelle **A** (insbesondere die von Sigismondo) voraussetzen. Sofern einem anderen Schreiber gegeben wäre, würde dies auf eine frühere Abschrift hindeuten. Es gibt jedoch keine weiteren Hinweise. Offen bleibt, ob die Abschriften in Quelle **A** (insbesondere die von Sigismondo) aufgeführt sind, oder primär auf dem Autograph basieren.

⁹ 1800, S. 177. „venne intimo amico, e scolare del celeberrimo Jommelli, un enger Freund und Schüler des Jommelli“, in: *Una biblioteca*, Appendice I, hier S. 308. Sigismondo war 1766 deren Bibliothekar und außerdem als Kapellmeister in Neapel tätig. 1827 kaufte das Konservatorium die Manuskripte von Sigismondo. Vgl. Cafiero, *Una biblioteca*, S. 300. Siehe auch die Briefe zwischen Februar und Dezember 1773, die von Sigismondo verfasst und von Jommelli unterschrieben sind. Vgl. *St Years*, S. 437–755; Appendix VI „Correspondence“, S. 437f.

¹⁰ Die Abschriften konzentrieren sich auf Werke der römischen Zeit, deren Entstehungszeitpunkt gut 20 Jahre zurücklag. Aus dem Rahmen fällt die Abschrift des *Dixit Dominus* F-Dur, die Sigismondo im Alter von 26 Jahren verfasst haben müsste (sofern es sich bei der Datierung nicht um eine spätere Schreibung für „1775“ handelt), sowie aus späterer Zeit eine auf 1774 datierte Kopie des *Miserere* d-Moll (vgl. Cafiero, *Una biblioteca*, S. 317 und 329). Viele weitere Abschriften, auch weltlicher Werke Jommellis, sind nicht datiert. Sigismondos Angaben zur Entstehung der Werke auf den Titelblättern sind teils fehlerhaft und daher mit Vorsicht zu betrachten. Den Wert des überlieferten Notentextes seiner Abschriften scheint dies jedoch nicht zu schmälern.

¹³ Sigismondo unterschied zwischen der Angabe „per suo uso“, die kennzeichnete, dass er eine Abschrift für den eigenen Gebrauch erstellte, und einer Präzisierung in der Art „copiata da me sull' Originale dell' Autore“, um zu verdeutlichen, dass ihm das Autograph vorgelegen hatte. Abschriften, die er bei anderen Kopisten für seine Sammlung in Auftrag gab, also nicht selbst niederschrieb, sind in der Regel mit dem Besitzvermerk „Sigismondo P[adro]ne“ versehen, wodurch sich eine weitere Abstufung im Hinblick auf die Authentizität ergibt (vgl. Niccolò Jommelli, *Attilio Regolo*, 2 Bd., hrsg. v. Diana Blichmann und Christoph-Hellmut Mahling, Laaber 2010 [= *Centus musicus*, 12], S. 815). In einigen Fällen fertigte er eine zweite Abschrift desselben Werks, die offenbar für den Verkauf bestimmt war (vgl. Hochstein, *Kirchenmusik* Bd. 1, S. 87). Von der 1766 ebenfalls für Stuttgart geschriebenen *Messe* D-Dur existiert eine Abschrift Sigismondos aus dem Jahr 1774 (I-Nc *Mus. rel. 973*; Schlussvermerk vom Januar 1775), die also nur wenig vor der Abschrift der *Missa pro defunctis* angefertigt wurde, und die den Zusatz „copiata da me sull' orig[ina]le dell' autore nel 1774“ enthält (vgl. Wolfgang Hochstein, „Jommellis Kirchenkompositionen während seiner Stuttgarter Zeit“, in: *Musik in Baden-Württemberg* 4 (1997), S. 179–195, hier S. 184; Faksimile in *Kirchenmusik* Bd. 2, S. 294). Somit scheint klar, dass die Abschriften, die nach Italien verbrachte (vgl. Fußnote 8), nicht gleichbedeutend mit dem Requiem der o.g. Handschrift eine Abschrift des „N (M A/152) sowie des „Neapolitanischen“ (vgl. Hochstein, *Kirchenmusik* Bd. 2, S. 1 bei Cafiero, *Una biblioteca*, S. 314).

¹⁴ Quellen **C** und **D** enthalten kaum Artikelher keinen Aufschluss über diesbezüglich



Einiges spricht dafür, dass mindestens ein weiterer Überlieferungsstrang existiert, der nicht auf **A** zurückgeht, oder zu einem Zeitpunkt einsetzte, bevor das anzunehmende Einlegeblatt aus **A** entfernt wurde, möglicherweise aber nachdem die Oboeneinträge ergänzt wurden. Bei einigen der Eintragungen von anderer Hand in **A** – z.B. „Allegro“ im ersten Takt von *Tremens*, Solo-Vermerk in T. 25 des *Christe*, Solo/Tutti-Wechsel in *Hostias* – könnte es sich um spätere Ergänzungen handeln, da sie nicht in **C** oder **D** Eingang gefunden haben. Eine direkte Abhängigkeit zwischen **C** und **D** kann ausgeschlossen werden.

Trennfehler und abweichende Lesarten in **C** (Auswahl):

- 7. Dies irae, T. 20, VI I (II) 9–11: ohne Unterstimme b^0
- 8. Salva me, T. 158/159, Bc: Takte vertauscht
- 9. Oro supplex, T. 28, Va: d^1-f^1 statt d^1-g^1
- 16. Sanctus, T. 6, S 1: d^2 statt b^1
- 16. Sanctus, T. 33, VI II 2: es^2 statt c^2
- 28. Tremens, T. 25, VI II 8: d^2 statt d^1

Trennfehler und abweichende Lesarten in **D** (Auswahl):

- 7. Dies irae, T. 37, Bc (Va) 5–6: Viertelnote G
- 8. Salve me, T. 98, VI II 2: as^1 statt f^1 (Oktavparallele)
- 8. Salva me, T. 191, VI I: identisch mit T. 192
- 12. Libera eas, T. 6, VI II 6: b^1 statt d^2
- 16. Sanctus, T. 26, VI I 1: es^3 statt c^3
- 21. Dona eis requiem, T. 58/59, Va: colla parte Bc statt es^1
- 28. Tremens, T. 26, VI I 8: as^1 statt c^2

III. Zur Edition

Das Autograph der *Missa pro defunctis* und das Aufführungsmaterial von 1756 müssen als verloren gelten. Daher wurden die vorliegende Edition drei Abschriften aus den Umgebungen herangezogen. Als Hauptquelle dient Quelle **A**, von der in der Nähe zum Autograph angenommen werden kann.

Satztitel und -nummern, eine Gliederung der Sätze in musikalischen Abschnitten des Requiems sowie Partiturnummern und Taktzahlen wurden für die Edition übernommen. Das Tempowort wird in der Quelle angegeben, dazu geben die Einzelanmerkungen die Details an.

Die Edition gibt den Notenschreibweisen die ursprünglichen Gepflogenheiten wieder und modernisiert die Notierung. Die Notierung von Haltebögen wird als zwei Haltebögen dargestellt.

Editorische Ergänzungen sind möglichst im Notentext durch Strichelung; Noten, Pausen und Fermaten durch Kleinstich; Bezeichnungen; Beischriften durch Kursivierung; Bassziffern mit eckigen Klammern) gekennzeichnet. Dies ist, in den Einzelanmerkungen des Autographs nachgewiesen.

Die Edition enthält die relativ seltenen Korrekturstellen in der Notenschreibung in **C** und **D**. Nachgewiesen werden plausible Abweichungen in **C** und/oder **D**, die auf einen **A** unabhängigen Überlieferungsstrang zurückzuführen sind.

Die Schlüsselung der Continuo-Stimme wurde modernisiert, d.h. der originale C1- und C3-Schlüssel in den Violinschlüssel transkribiert, der C4-Schlüssel in den Bassschlüssel. Beischriften im Continuo unterscheiden zwischen „Violoncelli“ und „Violoncelli senz' organo“ (im C4-Schlüssel), „Bassi“ (im F4-Schlüssel) für Passagen mit Beteiligung eines 16-Fuß-Instruments, sowie „Tutti“ als Hinweis auf die Tutti-Besetzung des Chores. Sie wurden, wie auch die Angaben „unisono“ und „tasto solo“ in die Edition übernommen; ihre Schreibweise wurde standardisiert, die wechselnde Platzierung in den Einzelanmerkungen vermerkt. Die in **A** nicht durch eine entsprechende Bassziffer flankiert sind, erhalten einen kursiven Eintrag des originalen C1/C3-Schlüssels, „Violoncelli“ (für C1/C3) bzw. „Bassi“ (bei Rückkehr zum F4-Schlüssel).

Die Generalbassbezeichnung in **A** wurde außer in Ausnahmefällen nicht in das moderne System gesetzt. Die vertikale Anordnung der Bassziffern wurde in der Quelle beibehalten. Quelle **A** verwendet die Bezeichnung „aeternam“ T. 19, *Christe*.

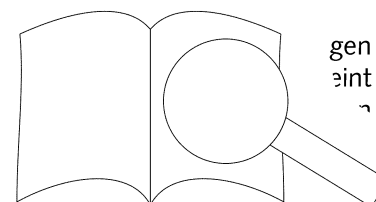
Nicht ausgeschriebene Stimmen wurden in der Edition abgekürzt. **A** verwendet die Bezeichnung „B:asso“ für die Oktavviola bzw. „Unis[ono].“ oder „Mitt.“ für die Violine I.

In **A** werden die Angaben „1.“ und „2.“ für die ersten und zweiten Akkordgriffe in den hohen Streichern verwendet.

Die Dynamik wird standardisiert (f statt „forte“, mf statt „mezzo-forte“ etc.), ebenso die Schreibweise der Solo/Tutti-Besetzungen in den Vokalstimmen. Die Dynamik der Violinen ist in **A** nur ein Mal zwischen den Systemen von VI I und VI II notiert. Sie wurde ins System der VI II übertragen, auch in rhythmisch divergierenden Einsätzen. Die Dynamik der Viola richtet sich nach der Continuo-Stimme (bei Colla-parte-Passagen), ansonsten wird sie diakritisch ergänzt.

Eine Schwierigkeit für die Edition stellt die Wiedergabe der Phrasierungsbögen, Artikulationszeichen und Vorschlagsnoten dar: Sigismondo (Quelle **A**) schreibt an zahlreichen Stellen Phrasierungsbögen, die nur flüchtig angedeutet oder ungenau platziert sind. Manche gleichen einer Linie, andere sind sehr groß und teils links oder rechts über die Noten hinausragend notiert oder seitlich verschoben. Dies scheint der Schreibweise Jommellis zu entsprechen, wie aus erhaltenen Autographen hervorgeht. Eine Zuordnung der Bögen zu den Noten lässt sich bei genauerer Prüfung meist aus dem musikalischen Kontext oder einer Verdeutlichung in Folgetakten erschließen. Solche Stellen werden ohne Nachweis ediert. Auf Zweifelsfälle wird in den Einzelanmerkungen hingewiesen. Gänzliche unklare Bögen oder Bogenteile aus **A** werden in der Edition ausgespart und lediglich in den Einzelanmerkungen erwähnt.

Haltebögen werden in **A** als zwei Haltebögen zwischen den Notenköpfen notiert, zusätzlich zum Haltebogen noch die betreffenden Noten, die bei nacheinander verbundenen Tönen durchgezogen sind.



lung wird in der Edition ohne weiteren Nachweis mit einfachen Haltebögen dargestellt.

Abweichend davon ist in den Violinen, seltener in der Viola, zu beobachten, dass wenn auf zwei mit Haltebögen miteinander verbundenen Töne ein Sekundschritt folgt, der zusätzliche Phrasierungsbogen etwas länger notiert ist als die angebundene Note. Die Edition notiert an diesen Stellen einen Phrasierungsbogen bis zur nachfolgenden Note, der den Haltebögen einschließt. In allen anderen Fällen ist die Kombination von Halte- und Phrasierungsbögen in **A** meist mit Kettenbögen notiert und als solche in der Edition wiedergegeben.

Artikulationszeichen zu einzelnen Noten haben in **A** überwiegend die Form senkrechter Strichlein, es gibt aber auch Artikulationspunkte, teils mit fließenden Übergängen. Dies entspricht der Praxis in der Mitte des 18. Jahrhunderts, Punkte und Striche gleichbedeutend für die Kürzung einer Note zu verwenden. Bei den Streichern impliziert dies eine abgesetzte Bogenführung. Da die variierende Verwendung (sowohl zwischen Parallelstellen als auch -stimmen) in **A** keinen Bedeutungsunterschied erkennen lässt, und die Nebenquellen durch das fast völlige Fehlen von Bögen und Artikulation keinen Aufschluss geben können, verwendet die Edition konsequent Artikulationspunkte. Vereinzelt auftretende Artikulationspunkte ohne Entsprechung in Parallelstimmen oder -stellen werden nicht in die Edition übernommen, sondern in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Wellenlinien über Sechzehntelrepetitionen in der Violine II (*Tremens* T. 6–8 und T. 17–19) sind als Bogenvibrato zu deuten.¹⁵

Die Notation der Vorschlagsnoten in **A** ist uneindeutig. Oft sind vor kurzen Notenwerten kleine Sechzehntelnoten notiert, seltener kleine Achtelnoten, vor langen Notenwerten Halbe, Vierte, Achtelvorschläge. Die Wiedergabe ist bei identischen oder Parallelstimmen teils gegensätzlich, teils auf großen kleinen Noten die Unterscheidung von Achtel- und Sechzehntelvorschlag nicht eindeutig erkennbar. Aus Autographen ist bekannt, dass er fast ausschließlich Achtelvorschläge lediglich vor langen Notenwerten mitunter Sechzehntelvorschläge jedoch über die Edition der Notationsweise des Kollmanns vor kurzen Notenwerten längerer Notenwerten folgt.¹⁶

Triller werden gemäß Quelle

Bis auf vereinzelte Triller sind in **A** textiert, über weite Trennstrichen. Die Notation ist eindeutig, auf Zweifelsfälle sind in den Einzelanmerkungen hingewiesen.

Die orthographische Edition folgt in Orthographie dem *Graduale Triplex* [1998] bzw. für die *Graduale Romanum* [1957]. Der Diphthong „ae“ aufgelöst („caeli“, „caelis“), Bögen für das Zusammenziehen der Buchstaben wurden zur Verdeutlichung eingefügt.

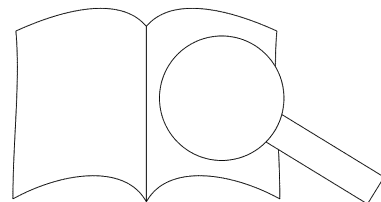
¹⁵ v. d. Haenen, *Das Vibrato in der Musik des Barock. Ein Handbuch zur Vibratopraxis für Vokalistinnen und Instrumentalisten*, Graz 1988, S. 1.

IV. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, AP = Artikulationspunkt, B = Basso, Bc = Basso continuo, S = Soprano, T = Tenore, Va = Viola, VI I, II = Violino I, II, Zz = Zählzeit, () = Stimme aus Colla-parte-System.

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme und Zeichen im Takt – Quellensigle und Anmerkung. Zeichen im Takt = Note oder Pause, Vorschlagsnoten werden mitgezählt.

1. Requiem aeternam		(S. [1], [2], 4)
1		A: „Larghetto“ vor der Akkoladenklammer, letztem und vorletztem System; D: ohne
1–2	SATB	A: „Tutti piano“ zwischen System von gelöst zu Einzeldynamik für alle Chöre
2–3	VI I	A: Bogen 2.5–3.1, evtl. getilgt durch
4	Va	A: unklares Bogenstück zu 5.1
5	SATB	zur Dynamik s. Anmerkung
6–7	VI I	A: Bogen 6.5–7.1 (sehr dick) Taktstrich
13	Va	A: unklares Bogenstück
16–17	Va	A: unklarer Bogen
22–24	VI II	A: nach Seiten oben, keine Stimme; C nach T aller
22–28	Va	A: evtl. als
32	Bc	A: (von an Einfügen des lernen vorgenom-
2. Te decet		(S. 1)
Die Edition		„tutti forte“ unter dem System
Schlus		Bezifferung 4 ohne 1; vgl. aber A
Requie.		D: c ² ; C: as ²
en.		A: ohne 1
		(S. 9–11)
1		A: „Un poco adagio“ im leeren ersten und letzten System der Seite
solo		A: ohne Textierung
VI I 1–2		A: Bogen beginnt vor dem Taktstrich
VI II 1		A: AP
S, A		A: „soli“ von anderer Hand; C, D: ohne Solo-Vermerk; vgl. A, T. 28f.
25	Bc	A: unklares Bogenstück über dem Takt, evtl. zum Haltebogen T. 24f. gehörig
25	Bc 2	A: Bezifferung 5 ohne 1; vgl. aber Va
28	VI II, S 1	A: AP?
28f.	A	A: Viertelnote g ¹ nachgetragen, ohne eigene Textierung „-son“ für die Solostimme; „Christe“ (für die Tuttistimme) zweifelsfrei als Lesart erster Hand zu erkennen; C: zwei übergebundene punktierte Halbe Noten g ¹ mit Textierung „-son“ (C behandelt also die Passage durchgehend als Tuttistimme); D: wie A, mit zusätzlicher Textierung „-son“ und zwei klein ange deuteten Viertelpausen für die Solostimme (allerdings im Widerspruch zum fehlendem Solo-Vermerk T. 25)
29	T	A: „solo“ von anderer Hand (letzter Buchstabe zu nächst „-i“, mit „-o“ überschrieben); C, D: ohne Solo-Vermerk
30, 32	S 1	A: AP?
6. Kyrie		(S. 11–14)
1	SATB	A: „Tutti forte“ zwischen System von aufgelöst zu Einzeldyn
22	Bc	A, D: Ganze C: Oktavsprung; und Haltebogen
34	VI I 1+2	A: AP
48	Bc	A: „si lascia“ (Hand)



12 Bc 2 A: Bezifferung 3 statt 4
23-26 A, T A, C, D: Textverteilung unklar (ohne Silbentrennung oder -bögen)
29 S, B A: „tutti“ von anderer Hand; C, D: ohne Tutti-Vermerk
35-38 SATB A: „solo“ von anderer Hand; C, D: ohne Solo-Vermerk
39 T 1-2 A: AP
42 S, B A: „tutti“ von anderer Hand; C, D: ohne Tutti-Vermerk

15. Quam olim Abrahae repetatur (S. 61)

1/2 alle A: Schraffur des Taktstrichs und X -Zeichen darüber; T. 1 in allen Stimmen, T. 2 nur in S und Bc noch notiert; X in der Edition ans Ende von T. 2 verschoben
2 A: „Tutti dal segno“ im leeren letzten System; „si lascia“ von anderer Hand dahinter; restlicher Teil der Seite unbeschrieben

16. Sanctus

1 (S. 62-65)
A: „Larghetto“ im leeren ersten und letzten System der Seite
1 A: *f* erst zur 3. Note
3, 5, 14 VI I A: unklarer Bogen über der \downarrow
20 Va A: unklares Bogenstück
22 VI I A: zwei Bögen 2-4 und 5-8; angeglichen an T. 23
23 Bc (Va) A, D: „poco *f*“; C: ohne Dynamik in T. 23, „cres.“ in T. 24
24 VI I (II) A: „crescendo il forte“ bei 24.2; D: „cres. il for.“ bei 24.5; C: „cres.“ bei 24.2, „f.“ bei 24.8
25 Bc (Va) A: „forte assai“; D: „f. as.“ bei 25.6; C: „f.“
26 S, T A, C, D: Textverteilung „sunt caeli et“ unklar
27 T A: ohne Textierung
34 VI I 1-2 A: Bogen beginnt bei 33.2

17. Hosanna

1 (S. 65-68)
A: X -Zeichen im ersten und letzten System
1 A: „Tutti“ über dem System des Sopranos und unter dem System des Bc
10 VI I 2 A: AP
16 VI II A: Phrasierungsbogen beginnt in T. 15; angeglichen an VI I, T. 7
17 VI I 1 A: AP
20, 22 Bc A: Bezifferung 6 erst zur 2. Note
28 VI I 1 A: AP
VI II 4 A: es²; vgl. aber T und Bezifferung
37 Bc (Va) A: *f* bereits bei 36.2; die Edition folgt C, D
41 Bc (Va) A: *f* erst bei 41.2; die Edition folgt C, D
56 VI I A: Bogen beginnt bei 1. oder 2. Note? an T. 10ff.
63-66 A: „Siege Benedictus“ im letzten System

18. Benedictus

1 (S. 69-71)
A: „Benedictus C. solo“ (andere Hand); „Adagio“ Akkladenklammer
C: ohne „Adagio“ des Sopranos
6 Bc (Va) A: *p* erst bei
7 Bc 5 A: Bogen
9 VI I A: *p* br
13-15.1 Bc A: B
21, 26 S 5-8 A, B
24 Bc 2 A: Re.
25 Bc 2
29 VI II 5
30 Va 1
34 Bc
A: Doppelstrich; 3 Takte
A: Bogen, Rest der Seite un-

19. H

Sie'
1 im ersten System, „unisoni | Tutti“ unter dem System des Bc
I A: AP
/a 8
S 1 A: AP; vgl. T. 14, 23
Bc A: „unisoni | Tutti forte“ unter dem System
A: „Tutti“ unter dem System
A: ohne X , vgl. aber S
13 A: Bezifferung 6 ohne X ; vgl. aber S
14 S 1 A: AP; vgl. T. 5, 23
15 c 3 A: großer Bogen unterbrochen; angeglichen an T. 6

16 Bc 2
21 T 8
21 Bc 8
22 VI I, II 4+5

21. Dona eis requiem

5, 7 VI I 1+2
5, 7 Va 2
11 Va 1
16, 18 Va 2
20 VI II
21 VI I 1-2
22 VI I (II)
24 A 1
27 A
29 S 3
31 Bc 2
35 T 2
45 S
49 A 1
51 S 1
55 SAT, Bc (Va)
57 A, T
67 A 1
69 S 1
74 VI I 1-2
75 SAT
81
83

89

17 Bc
22 f. S

28 Bc
29 VI I, A 4
31 B 1-2

23. Requiem aeternam

1
8 Bc 5-6
10 Va
24, 25 Bc

24. Cum sanctis tuis

1
8-10 A
15-17 Bc
17, 25 B
23-24 Bc

A: Bogen reicht bis 16.3?; angeglichen an T. 7
A: *f* im System des Alto
A: „Tutti for.“ unter dem System
A, D: X ; C: X

(S. 75-80)

A: X ; C: X ; D: in T. 5 X , in T. 7 X (mit Verlängerungspunkt, aber ohne 32tel-Fähnchen)
p ergänzt nach Bc, T. 28, 30 bzw. VI, T. 39
A: AP?
p ergänzt nach Bc T. 28, 30
A: unklares Bogenstück unter der 1. Note
A: Bogen
A: *f* erst in T. 23; angeglichen an T. 1
A: ohne Textierung „do-“
A, D: Textierung „re-quiem“; C:
A: AP?
A: unklares Häkchen unter
A: ohne X ; vgl. aber Va
A, D: X ; C: X
A, C, D: Achtfel zur 2. Note
A, C, D: Ach'
A: *p* schr
(wo *p* schei'
tt Bc ange
h sel erst
in
VI I (II),
A, D: Silbe
A: A
2. N
f Z
angeglichen an T. 73
A: Be.
A: Be.
A: frei aus erster Hand, Textie-
83 ebenso, ein getilger Haltebo-
T. 85 bestätigt den Silbenwechsel zu
somit keine Generalpause am Ende
es scheint hier wie auch an anderen Stellen
eine gehaltene Stimmen über die Pausen der
igen Stimmen hinweg komponiert zu sein
Alto in T. 82 \downarrow mit Textierung „ter-“ statt \downarrow
somit an die übrigen Stimmen angeglichen); D: wie
A, keinerlei Korrekturen
A: „piano assai“ unter dem System (zusätzlich auch
„pi: assai“ für SATB und VI I)
A: Bezifferung $\frac{6}{8}$ statt 5

(S. 80-84)

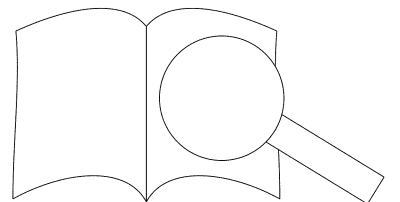
A: „Tutti forte“ unter dem System des Bc
A: Bogen zu T. 2
A: „forte“ von anderer Hand (?)
A: Bogen zu T. 2
A: Bogenstück (vor Seitenwechsel)
A, C, D: Textverteilung „-ternum quia pius“ unklar; die Edition entscheidet für Quartsprung statt Oktavsprung bei „(ae)-ter-num“ (großer Zwischenraum = Ewigkeit, als Rest barocker Figurenlehre?) und kurze Notenwerte für „quia“
A: X in der Bezifferung erst 1 Takt später
A: ohne X
A: X , die erste Note evtl. mit Augmentationspunkt; angeglichen an die Fugeneinsätze von SAT T. 7, 15 und 23; C, D: auch X

(S. 84-87)

A: „Adagio“ im leeren ersten und letzten System der Seite (in verschiedener Schrift)
A, D: H-G; C: d-H; vgl. Parallelstelle in Nr. 1, T. 11 (dort A, C, D: H-G)
A: unklares Bogenstück
A: je 1 großer Bogen 2-6; vgl. aber vorige Takte und Nr. 1, T. 28f.

(S. 87-89)

A: „Forte“ unter dem System
A, D: Textierung folglich „pius e
A: dünner Bogen
A, D: Rhythmu
A: Bogen unter



25 Bc 1 A: Bezifferung $\frac{6}{3}$ statt $\frac{6}{4}$
 29 Bc A, D: kein Haltebogen; C mit Bogen zu T. 30; vgl. Va
 30 Bc A: „Finis“ hinter dem Schlußstrich; dahinter „si lascia“ von anderer Hand; Rest der Seite unbeschrieben

25. Libera me

1 (S. 90–94)
 A: „Adagio assai“ im leeren ersten und letzten System der Seite (in verschiedener Schrift)
 A: Akkoladenklammer eingerückt, aber kein Vorsatz
 3 VI I 3 A: Bogen bis 3.5
 3–4 S I, II A: „a2 Soli“; beide Stimmen im System des Sopran notiert
 5 VI II 9 A, D: c^2 , B: es^2 ; vgl. T. 17 (dort A, C, D: es^2)
 5 Bc (Va) 1 A: f erst zur 2. Note; angeglichen an T. 11
 7 Bc 1 A: AP?
 9 VI I 1–3 A: Bogen bis 9.4?
 9 Va 3 A: unklarer Bogenbeginn (endet am Taktende = Seitenwechsel)
 11 VI I (II) 11 A: f schon bei 11.8; angeglichen an Parallelstelle T. 5
 11 T, B 2 A: mit Beischrift „Tutti“
 14 VI I 1 A: unklares Bogenstück
 17 VI I (II) 3 A: f schon zur 1. Note; angeglichen an Parallelstelle T. 5

26. Quando caeli

1 (S. 94–97)
 A: Kreuz-Symbol im ersten und letzten System
 1–2 Bc A: „Forte“ unter dem System
 6 VI I 1 A: AP?
 6–8 VI II A: Bogen nur in T. 7; angeglichen an VI I T. 1–3
 8 Bc 2 A: Bezifferung $\frac{6}{5}$ statt $\frac{6}{5}$; vgl. aber VI I, A
 10 Bc 1 A: Bezifferung 6 ohne $\frac{6}{5}$; vgl. aber a^1 in VI II, S
 10 Bc 2 A: unklares Häkchen und Kreuz unter der Note
 13 S 1 A: AP?
 14f. S A: Text „sunt et ter-“ bei 15.1–3; angeglichen an T. 3, 8 u.ö.
 19 Bc 3 A: ohne $\frac{6}{5}$; vgl. aber B
 24 VI II 1 A: AP
 24–33 SATB A, C, D: Text „-vendi“ stets ohne Silbenzuordnung für die $\frac{6}{5}$ eines Taktes, „-di“ zur 3. oder 4. Note denkbar; die Editon entscheidet für 3. Note, mit auf T. 34 ff.
 26 S A: „et“ erst zur 3. Note; angeglichen an T. 30
 32 T, B A: „et“ erst zur 3. Note; angeglichen an T. 30
 37 T A: ohne Textierung „et“

27. Dum veneris

1 (S. 97–100)
 A: \emptyset -Zeichen im ersten und letzten System
 4–15 SATB A: Platzierung der Silbe „-di-“ (vgl. T. 14.1) 2. oder 3. Note im Takt unklar; Mustertakt ist Alto T. 3; so auch in T. 14.1
 6 Bc 3 A: Bezifferung $\frac{6}{4}$
 8 Va A: Bogen 7.3–c
 9 A A: wiederholte Note
 13 VI I A: zweiter l.
 13 VI II A: Bogen
 14 T A, D: e^1
 15 T 1 A: e^1
 16 B A: e^1
 22, 26 VI I A: e^1
 23 S 3 A: e^1
 24f., 28f. S, T A: e^1

27 A: e^1
 29 A: e^1

(S. 102–103)
 A: „Solo“ vor dem System des Sopran, „All:“ vor dem Bc-System (von anderer Hand); C, D: ohne „Allegro“
 A: Wellenlinie nach der ersten Vierergruppe unterbrochen; angeglichen an T. 7f.; C, D: ohne Wellenlinien (auch T. 7f., T. 17–19)
 A: Bogen beginnt bei 24.2 (?)
 A: Achtelvorschlag; angeglichen an VI II
 A: „Quando Celi“ hinter dem Schlußstrich, Kreuz-Symbol darunter

29. Quando caeli repetatur

Siehe oben.

30. Dies illa

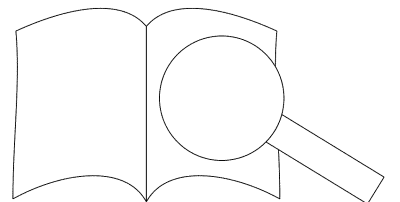
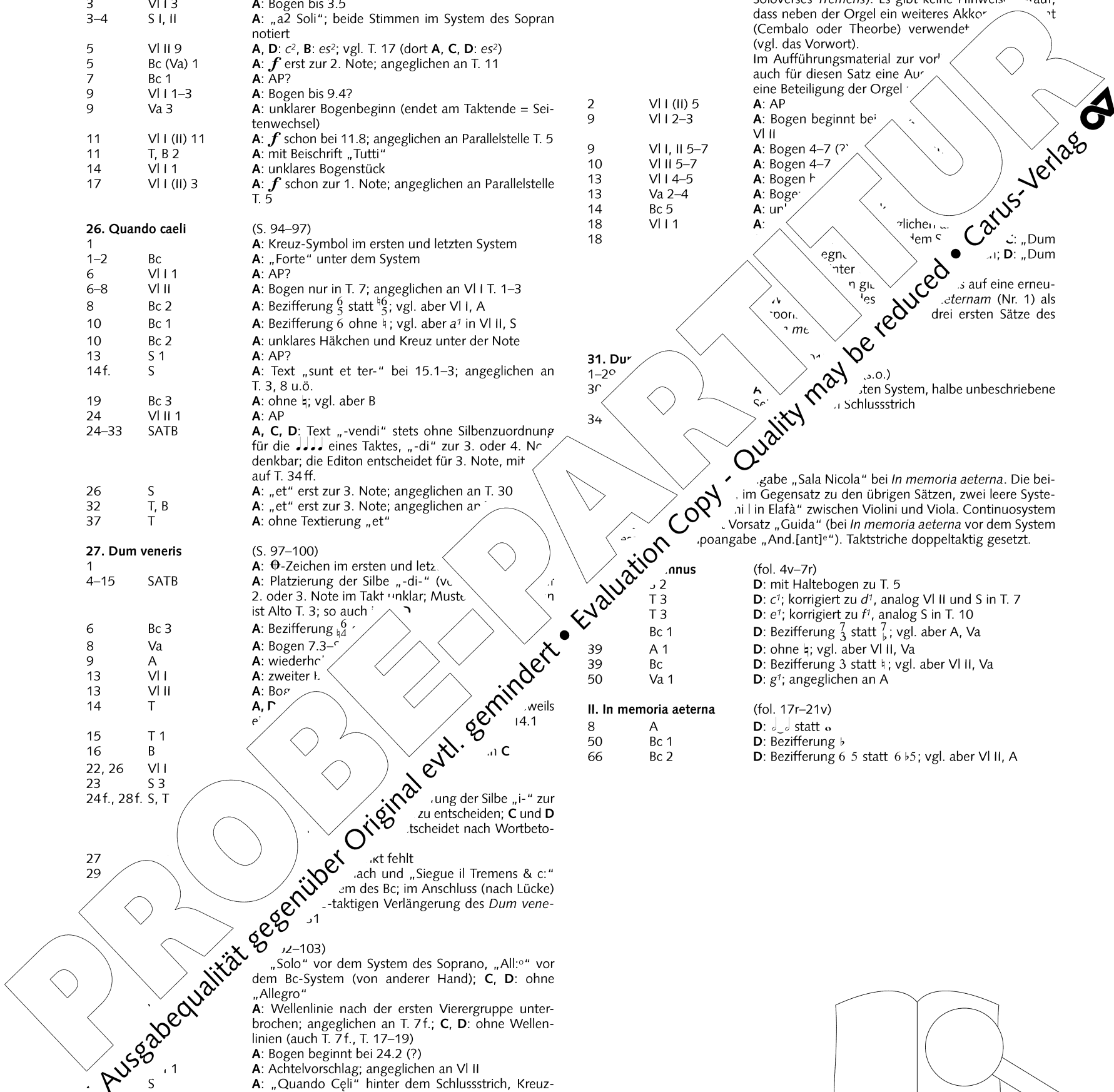
1 (S. 104–105)
 A: „Larghetto“ über dem ersten System; „Solo“ vor dem System des Alto, „Senz' Organo“ vor dem System des Bc
 1 Bc A: Die Angabe „senz' organo“ steht im Widerspruch zur Bezifferung (und zur Besetzung z.B. des Soloverses *Tremens*). Es gibt keine Hinweise darauf, dass neben der Orgel ein weiteres Akkordeon (Cembalo oder Theorbe) verwendet wird (vgl. das Vorwort).
 Im Aufführungsmaterial zur Vorbereitung auch für diesen Satz eine Aufnahme einer Beteiligung der Orgel
 2 VI I (II) 5 A: AP
 9 VI I 2–3 A: Bogen beginnt bei VI II
 9 VI I, II 5–7 A: Bogen 4–7 (?)
 10 VI II 5–7 A: Bogen 4–7
 13 VI I 4–5 A: Bogen 4–5
 13 Va 2–4 A: Bogen 4–5
 14 Bc 5 A: unklar
 18 VI I 1 A: unklar
 18 A: unklar

31. Dur

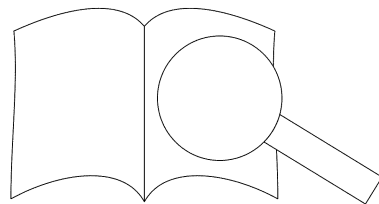
1–2c A: e^1
 3c A: e^1
 34 A: e^1

II. In memoria aeterna

8 A (fol. 4v–7r)
 50 Bc 1 D: mit Haltebogen zu T. 5
 50 Bc D: c^1 ; korrigiert zu d^1 , analog VI II und S in T. 7
 50 Bc D: e^1 ; korrigiert zu f^1 , analog S in T. 10
 50 Va 1 D: Bezifferung $\frac{7}{3}$ statt $\frac{7}{3}$; vgl. aber A, Va
 D: ohne $\frac{7}{3}$; vgl. aber VI II, Va
 D: Bezifferung 3 statt $\frac{7}{3}$; vgl. aber VI II, Va
 D: g^1 ; angeglichen an A
 8 A (fol. 17r–21v)
 50 Bc 1 D: $\frac{6}{5}$ statt $\frac{6}{5}$
 66 Bc 2 D: Bezifferung $\frac{6}{5}$
 D: Bezifferung $\frac{6}{5}$ statt $\frac{6}{5}$; vgl. aber VI II, A



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



Sologesang / Solo Voice

Eberlin: Messa di San Giuseppe 91.304
 Rheinberger: Missa puerorum op. 62 / auch chorisches 50.062
 Telemann: Missa brevis in h TVWV 9:14 / Solo A (B) ◆39.131

Frauen- oder Kinderchor / Female and Children's Choir

Bruckner: Choralmesse in C (Windhag) (auch solistisch) 40.759
 Délibes: Messe brève 27.027
 Fauré: Messe basse 40.705
 Gounod: Messe brève no. 4 à la congrégation in C 27.024
 Haydn, J. M.: Missa sub titulo Sancti Leopoldi MH 837 54.837
 Lotti: Missa in a a 3 voci 40.662
 Rheinberger: Messe in A op. 126 (2 Fassungen) 50.126
 - Messe in Es „Reginae Sti. Rosarii“ op. 155 50.155
 - Messe in g „Sincere in memoriam“ op. 187 50.187
 Zimpel: Messa Olevanese 27.034

Männerchor / Male Choir

Gounod: Messe brève no. 5 aux séminaires in C ●40.831
 - Messe no. 2 pour les sociétés chorales 27.022
 Lotti: Missa in a a 3 voci ◆40.830
 Rheinberger: Messe in B op. 172 (2 Fassungen) ●50.172
 - Messe in F op. 190 ●50.190

Gemischter Chor a cappella / Mixed Choir a cappella

Bruckner: Messe ohne Gloria und Credo 40.141/60
 - Messe für den Gründonnerstag 40.141/70
 Doppelbauer: Missa brevis 92.035
 Haydn, J. M.: Missa Sanctae Crucis MH 41 ◆50.312
 Kalliwoda: Missa a 3 voci / Coro SAM 27.039
 - Missa in a 27.026
 Monteverdi: Missa in F 40.671
 Palestrina: Missa ad fulgam 1.609
 - Missa Ave regina caelorum 27.013
 - Missa Papae Marcelli 92.092
 Rheinberger: Messe in d op. 83 50.083
 - Messe in Es zu 2 Chören „Cantus Missae“ op. 109 ●50.109
 - Messe in F „In honorem Sanctissimae Trinitatis“ op. 117 50.117
 - Messe in G „Sanctae Crucis“ op. 151 50.151
 - Messe in a „Missa in omnium sanctorum“ op. 197 50.197
 Scarlatti, D.: Missa brevis quatuor vocum ◆40.677
 Spohr: Messe in C op. 54 91.2
 Swider: Missa minima 27.022
 Vaughan Williams: Mass in g minor 31.7

Gemischter Chor und Orgel / Mixed Choir and Organ

Albrechtsberger: Missa in D 317
 Buxtehude: Missa brevis BuxWV 114 337
 Dvořák: Messe in D op. 86 317
 Fasch: Missa a 16 voci 337
 Franck, C.: Messe in A op. 12 317
 Frauenberger: Missa a 3 voci / Coro SAB 317
 Gounod: Messe brève no. 6 aux cathédrales 40
 - Messe brève no. 7 aux chapelles in C 4
 Haydn, J. M.: Missa pro Quadragesima 40
 - Missa Quadragesimae MH 55 40
 - Missa Tempore Quadragesimae 27
 Janca: Missa de Angelis (C) 696
 Langlais: Missa misericordiae 17.016
 Liszt: Missa choralis S 1 40.647
 Monteverdi: Missa in G 1.542
 - Missa in illo tempore 40.670
 Mozart, L.: Missa in G 40.642
 Palestrina/Breider: Missa in G 35.301
 Rheinberger: ●50.159
 - Messe in E 50.192
 Roscher: 40.650
 Süsskind: ◆40.649
 Telemann: 40.687/45
 - TVWV 9:3 39.098
 - TVWV 9:5 39.097

Gemischter Chor und Streicher / Mixed Choir and Strings

Albrechtsberger: Missa in G 40.680
 Bruckner: Messe in G 10.208
 - Messe in G [Fg, 2 Trb] 27.042
 Cherubini: Missa Sancti Dominici ◆27.012
 - Missa brevis in F. Missa Nr. 1 40.601
 - Missa sancti Joannis de Deo in B. Missa Nr. 7 40.600
 - Missa brevis in G KV 49 40.621
 - Missa brevis in d KV 65 40.622
 - Missa brevis in G KV 140 40.623
 - Missa brevis in F KV 192 ●40.624
 - Missa brevis in D KV 194 ●40.625
 - Missa brevis in B KV 275 40.629
 Schubert: Messe in G, [2 Tr, Timp] D 167 ●◆40.675
 - Messe in C, [2 Ob (Clb), 2 Tr, Timp] D 452 40.658

Gemischter Chor und Orchester / Mixed Choir and Orchestra

Bach, J. S.: Missa h-Moll BWV 232 ●31.232
 - Missa F-Dur BWV 233 31.233
 - Missa A-Dur BWV 234 31.234
 - Missa g-Moll BWV 235 31.235
 - Missa G-Dur BWV 236 31.236
 Beethoven: Messe in C op. 86 40.688
 - Missa solemnis op. 123 40.689
 Biber: Missa Alleluja a 26 ◆40.679
 - Missa Sancti Henrici 40.676
 Cherubini: Krönungsmesse in G (1819) 40
 Dvořák: Messe in D op. 86
 Franck, C.: Messe in A op. 12
 Hasse: Missa in d (1751)
 - Missa in g (1783)
 Haydn, J.: Missa in hon. BVM in Es. Missa Nr. 4 (Gr. Orgel)
 - Missa Cellensis in hon. BVM in C. Missa Nr. 5 (Cäcilien)
 - Missa Sancti Nicolai in G. Missa Nr. 6
 - Missa Cellensis in C. Missa Nr. 8 (Kleine Maria)
 - Missa in tempore belli in C. Missa Nr. 9 (Pau)
 - Missa Sti. Bernardi de Offida in B. Missa Nr. 10
 - Missa in angustiis in d. Missa Nr. 11 (H)
 - Missa in B. Missa Nr. 12 (Theresien)
 - Missa in B. Missa Nr. 13 (Schöpf)
 - Missa in B. Missa Nr. 14 (Harm)
 Haydn, J. M.: Missa Sanctae Crucis 54.837
 - Missa Sancti Hieronymi MH 41 ◆50.328
 - Missa Sancti Leopoldi MH 837 54.837
 - Missa sub titulo Sancti Hieronymi 50.329
 - Missa sub titulo Sancti Hieronymi 50.314
 - Missa Sancti Joannis Baptistae 27.048
 Heinichen: Missa 27.020
 Herzogenberg: ◆50.501
 Holzbauer: 40.664
 Hummel: 40.613
 Mozart: 40.614
 - W. 40.615
 - Trinitatis 40.626
 - Trinitatis 40.616
 - Trinitatis 40.627
 - Trinitatis 40.628
 - Trinitatis 51.262
 - Trinitatis 40.618
 - Trinitatis 40.619
 - Trinitatis 51.427
 - Trinitatis 27.036
 - Trinitatis 40.645
 - Trinitatis: Messe in C op. 169 50.169
 - Trinitatis messe in C ●◆40.648
 - Trinitatis Weihnachtsmesse 27.044
 - Trinitatis: Missa di Rimini (1809) 40.674
 - Trinitatis: Missa pastoralis bohémica 40.678
 - Trinitatis: Missa pastoralis in C ◆40.683
 Schiedermayr: Pastoralmesse 27.069
 Schindler: Missa in Jazz 27.028
 Schubert: Messe in F D 105 40.656
 - Messe in G D 167 (Fassung Klosterneuburg) ●◆40.675
 - Messe in G D 167 (Fassung Ferdinand Schubert) 40.643
 - Messe in B D 324 40.657
 - Messe in C D 452 40.658
 - Messe in As D 678 40.659
 - Messe in Es D 950 40.660
 Zelenka: Missa Gratias agimus tibi ZWV 13 ◆40.644

Requiem-Vertonungen / Requiem settings

Campra: Requiem 21.004
 Cherubini: Requiem in c 40.086
 Fauré: Requiem (Letztfassung, 1900) 27.312
 - Requiem (Version für kleines Orchester, 1889) 27.311
 Garcia: Requiem in d (1816) 23.008
 Gounod: Messe funèbre 27.090
 - Requiem in C op. posth. 27.315
 Haydn, J. M.: Requiem in c MH 154
 Kraus: Requiem VB 1
 Lachner, Fr.: Requiem in f op. 146
 Mozart: Requiem KV 626 (Süßmayr) +
 Rheinberger: Requiem in b op. 60
 - Requiem in Es op. 84
 - Requiem in d op. 194
 Suppè: Missa pro defunctis
 Verdi: Messa da Requiem
 - Messa da Requiem (reduzierte Fassung)

● = auf/on Carus CD ◆ = Erstausgabe/first edition
 () : Alternativbesetzungen/alternative scoring, [] : ad libitum