

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 Opernaufenthalten 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. 56 f.

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 Landestrauer 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-Conduct 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 Göppingen I 1756“ (Signatur: A 21, Bü 739) sowie Zeitungsbericht in: *Stuttgartsches 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]l[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 *Stuttgartsches 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 Requiemversionen 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 Requiemversionen 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“ choris, 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-Begleitung.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. 94 f. 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 Streichermetrum 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 erklungenen 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. 341 f., 384 f.

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. 184 f. 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. 27 f. 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. 186 f.

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. 622 f.

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. 816 f.). 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“. Orchestercrescendi 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. 180 f.

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]. STEFFIANO*. *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 summeppiscopate, 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. 56 f.

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 gradual 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.I.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

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.

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.

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. 186 f.

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. 622 f.

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. 816 f.). 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. 180 f.

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]. | Pubblicata 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 hymnus Deus in Sion*

et tibi reddetur votum in hierusalem exaudi

orationem meam ad te omnis caro veniet

Da capo il Requiem; e poi

Sigue Kirie V.

Faksimile 1

Te decet hymnus in der Abschrift des „Neapolitanischen Schreibers 2“ (Quelle C), als „choraliter“ mit Continuo-Begleitung zu musizierender Vers. Die kurzen Notenwerte sind in der Art eines „punctum“ ohne Notenhals notiert, Kadenztöne mit Wellenlinien ähnlich eines Trillerzeichens markiert. Der nachgestellte Vermerk verweist auf die Wiederholung der Introitus-Antiphon, bevor sich das *Kyrie* anschließt.

Te decet hymnus in the copy of the “Neapolitan copyist 2” (Source C), as a “choraliter” verse to be played with continuo accompaniment. The short note values are notated without a stem in the manner of a “punctum”; final cadences are marked by half notes and wavy lines similar to a trill sign. The comment at the end indicates the repetition of the introit antiphon before the *Kyrie* follows.

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Signatur: M A/151

Handwritten musical score for the beginning of the *Dies irae*, measures 1-8. The score is written on a system of seven staves. The top two staves are for the vocal line, with lyrics in German: "Dieu ist dieu illa sol = vet sol = vet scelum in favilla teste David teste". The bottom five staves are for the instrumental accompaniment, featuring a system bracket and various dynamic markings like "forte", "piano", "solo", and "tutti". The tempo is marked "Moderato" at the bottom left.

Faksimile 2

Beginn des *Dies irae* (Takt 1–8) in der Abschrift von Giuseppe Sigismondo (Quelle A). Die Akkoladenklammer in der für Sigismondo typischen Form eines verlängerten Violinschlüssels. Gut erkennbar das Nebeneinander von Punkten und Strichen in der Artikulation sowie die Dopplung von Halte- und Phrasierungsbögen. Der Phrasierungsbogen umfasst teils nur die beiden mit Haltebögen verbundenen Noten (Alto Takt 4, Violino II Takt 5), teils offenbar auch den nachfolgenden Sekundschritt (Violino I, II).

Beginning of the *Dies irae* (measures 1–8) in the copy by Giuseppe Sigismondo (Source A). The system bracket in the typical Sigismondo shape of an extended treble clef. The articulation dots and strokes arranged side by side and the doubling of ties and slurs is clearly visible. In some cases, the slurs include only the two notes connected by the ties (contralto measure 4, violino II measure 5), in other cases they clearly also encompass the subsequent second step (violino I, II).

Bibliothèque nationale de France, Paris, Signatur: L 4653

80

pia: for: piano *piano assai* *forte*
ej ej dona requiem re=quiem sempiternam Requiem re=quiem sempiternam Lux aeterna
ej ej dona requiem re=quiem sempiternam re=quiem re=quiem sempiternam
ej ej dona requiem re=quiem sempiternam Requiem re=quiem sempiternam
ej ej dona requiem re=quiem sempiternam Requiem re=quiem sempiternam
piano assai *Tutti forte*

Faksimile 3

Ende von *Dona eis requiem* (Takt 73–90) mit Übergang zu *Lux aeterna* in der Abschrift von Giuseppe Sigismondo (Quelle A). Oben links die abgeschnittene Seitenzahl „80“. Man sieht flüchtig gezogene Bögen und die recht gedrängte Niederschrift der Textierung. In der Altstimme wurde ein Haltebogen zwischen Takt 84 und 85 getilgt. Alt und Viola überbrücken mit der angebundenen Note in Takt 83 die Achtelpause der übrigen Stimmen.

End of *Dona eis requiem* (measures 73–90) with transition to *Lux aeterna* in the copy by Giuseppe Sigismondo (Source A). Top left the truncated page number “80.” One sees sketchily drawn slurs and the rather constricted notation of the text. In the contralto voice, a tie between measures 84 and 85 has been erased. In measure 83, the tied note of contralto and viola bridges the eighth note rest in the other voices.

Bibliothèque nationale 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 - qui - em ae - ter - - - - - nam

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

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

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

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

10

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

5 3 6 5 3 5 6 5

15

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

Solo Solo

5 3 7 7 4 4 5 3

Tutti

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

Tutti
lux per - - pe - - tu - a,

lu - - ce - at, lu -

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

6 7 7

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

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

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

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

6 9 8 9 8

b5

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

7 5 6 4 5 4 3

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

Adagio

de - cet de - us de - us in Sion, et tibi red - de - tur vo - tum in Je - ru -
sa - lem: ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am, ad te o - mnis ca - ro ve - ni - et.

6 7

[3. Requiem 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 image shows a musical score for a Kyrie, specifically the 4th movement for a choir. The score is written in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of a right hand with chords and a left hand with a steady eighth-note bass line. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics in Italian. The score is divided into two systems. The first system includes a piano introduction and the beginning of the vocal phrase. The second system continues the vocal phrase and includes a 'Tutti' section. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

f Tutti 6 6 5 6 5 4 4

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

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

Ky - - ri - - e e -

6 5 b 6 5 3 7 6

14

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

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

20

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

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

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

6 5 6 5 4 2 6

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

7 # 5 #6 5 # 4 b2 6

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

5/3 7/6 6/5 2 4

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

6 6 4 4

5. Christe (Soli SAT e Coro)

Un poco adagio

The musical score is written for SAT and Coro voices with piano accompaniment. It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'Un poco adagio'. The score is divided into two systems. The first system includes piano accompaniment (p), SAT and Coro vocal parts (Solo and Tutti), and a bass line with figured bass notation. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

System 1:

- Piano accompaniment: *p*
- SAT Solo: Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, e -
- Coro Solo: Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, e -
- Coro Tutti: e - le -
- Figured Bass: 5 3 *p* 7 4 6 4 5 3 7 5

System 2:

- SAT Solo: le - i - son. Chri - ste, Chri - ste e - le - i -
- Coro Solo: le - i - son. Chri - ste, Chri - ste e - le - i -
- Coro Tutti: e - le - i - son.
- Figured Bass: 6 4 4 3 5 7 6 4 5 3 6

Musical score for measures 15-20. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with the lyrics "son, e - le - i - son. Chri - - - ste,". Dynamics include *Tutti p*, *f*, and *p*. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

Musical score for measures 21-26. The piano part continues with accompaniment for the vocal lines. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) sing "Chri - - - ste e - le - i - son, Chri - - - ste e - le - i - son, Chri - - - ste e - le - i - son, Chri - - - ste e - le - i - son, Chri - - -". Dynamics include *f*, *p*, and *div.*. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

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

6 7 [b]

4 #

6. Kyrie (Coro)

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

f 5 5 4 4 4 2 6
 3 4 4

8

f

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

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

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

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

6 6 7 5/3 4/6

14

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

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

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

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

7 4/6 9 3 5/3

Piano accompaniment for measures 20-26, featuring treble and bass staves with various musical notations including notes, rests, and slurs.

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

7 5 6 4 2 6 4 2 5 3

Piano accompaniment for measures 27-33, featuring treble and bass staves with various musical notations including notes, rests, and slurs.

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

4 5 6 5 7
 2 4 4 4 5
 8

p *f* *p* *f*

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

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

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

- - - i - son. Ky - e,

6 *f*

pp *pp* *pp*

Ky - ri - e e - le - i - son. *p*

Ky - ri - e e - le - i - son. *p*

8 Ky - ri - e e - le - i - son. *p*

Ky - ri - e e - - le - i - son. *p*

pp 6 5 7 8
4 3 4 5
2 3

Sequentia

7. Dies irae (Soli SATB e Coro)

Moderato

f *p* *f*

Solo

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

Solo

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

Di - es i - rae,

Di - es i - rae,

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

f

Tutti

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

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

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

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

f 5 6 5 3 4 3

9

la.

la.

8 la. Solo Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, qu - do ju dex

la.

13

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

17

f *p* *f*

Solo

Tu - ba mi-rum spar - gens, spar - gens se - num

p *f*

21

p *p* *f*

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

p

6 7

4

Musical score for measures 25-28. The first system shows piano accompaniment for the first four measures. The second system shows the vocal line starting at measure 25 with the word "Solo" above it. The lyrics are: "Mors stu - pe - bit, stu - co - get o - mnes an - te, an - te thro - num." Below the piano part, there are fingering numbers: 3, 4, 3, 6, 4, 6, 5, 3, 6.

Musical score for measures 29-32. The first system shows piano accompaniment for the first four measures. The second system shows the vocal line starting at measure 29 with the lyrics: "pe - bit et na - tu - ra, cum re - sur - get, re - sur - get". The piano part continues with accompaniment for the remaining measures. Below the piano part, there are fingering numbers: 6, 9, 4, 4, 6, 5, 3.

33

Piano accompaniment for measures 33-36, consisting of three staves: right hand, left hand, and bass line.

Soprano

Alto

Vocal staves for Soprano and Alto. The Soprano part is mostly rests. The Alto part has lyrics: "cre - a - tu - ra, ju - di - can - ti, ju - di - can".

37

Piano accompaniment for measures 37-40, consisting of three staves: right hand, left hand, and bass line.

Vocal staves for Soprano and Alto. The Soprano part has lyrics: "- ber - ptus pro - fe - re - tur, in quo". The Alto part has lyrics: "- ti re - ra".

41

Piano accompaniment for measures 41-44, consisting of three staves: right hand, left hand, and bass line.

Vocal staves for Soprano and Alto. The Soprano part has lyrics: "to - tum, to - tum con - ti - ne - tur, un - de mun - dus, un - de mun - dus ju - di - ce".

Tutti Solo

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

Tutti Solo

Ju - dex er - go cum se - de - bit, quid - quid la - - tet,

Tutti

Ju - dex er - go,

Tutti

Ju - dex er - go,

Tutti

f *p* 4 2 3 9 8 9 8

Tutti

- tet, la - tet ap - pa - re - bit: nil in - ul - tum, nil in -

Tutti

la - - tet ap - pa - re - bit: nil in - ul - tum, nil in -

nil in - ul - tum, nil in -

nil in - ul - tum, nil in -

9 8 9 8 7 *f* 7

53

ul - tum re - ma - ne - bit.

ul - tum re - ma - ne - bit. Solo Quid sum mi - ser, quid sum mi - ser

ul - tum re - ma - ne - bit.

ul - tum re - ma - ne - bit.

6 5 6 4 3 6 6 4 6

57

tunc di - ctu - rus? Quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus? Cum vix ju - stus,

#6 4 b 6 4 6 3 6 4 6

61

61

f

f

f

Tutti

Rex tre - men - dae, tre -

Tutti

cum vix — ju - stus sit se - cu - rus. Rex tre - men - dae, tre -

Tutti

Rex tre - men - dae, tre -

Tutti

Rex tre - men - dae, tre -

f

Tutti

7 6 6 4

f

Tutti

tasto solo

64

64

f

f

f

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

Tutti

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

f

Tutti

3

tasto solo

67

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

6 3 6
 b5 5

70

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

7 #6 ♭ 6 5 6 4

8. Salva me (Soli SATB e Coro)

Andantino

p

Solo Sal - va me, sal - va me, fons pie -

Solo Sal - va, sal - va me, fons pie -

Solo Sal - va me, sal - va me,

p

9 6 5
3 3

8

f *p*

f *p* div.

ta - tis. Re - cor -

ta - tis. Re - cor -

fons pie - ta - tis. Re - cor -

f *p*

7 5 3 7 6 5 2 8 7 6 4

da - re, re - cor - da - re Je - su pi - e, quod — sum

da - re, re - cor - da - re Je - su pi - e, quod — sum cau - sa

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

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

cau - sa tu - ae vi - ae: ne me per - das, ne me per - das

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

ne me per - das, ne me per - das, me per - das

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

p *p* *p* *p*

il - la di - e, il - la
 il - la di - e, il - la
 il - la di - e, il - la

5 6 7 6 5 5 6 7
 ♯ 4 5 4 ♯ 4 5

p *Solo*

di - e.
 di - e.
 di - e.
 Quae - rens me, se - di - sti, se - di - sti las -

6 4 ♯ 5 7 ♯ 6 4

Tenore

Basso

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

5 6 6 6 7 #6 f p 3 #6 f p 3 7

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

Violoncelli Bassi

6 f 7 5 b p 7 5

Solo

Ju - - ste

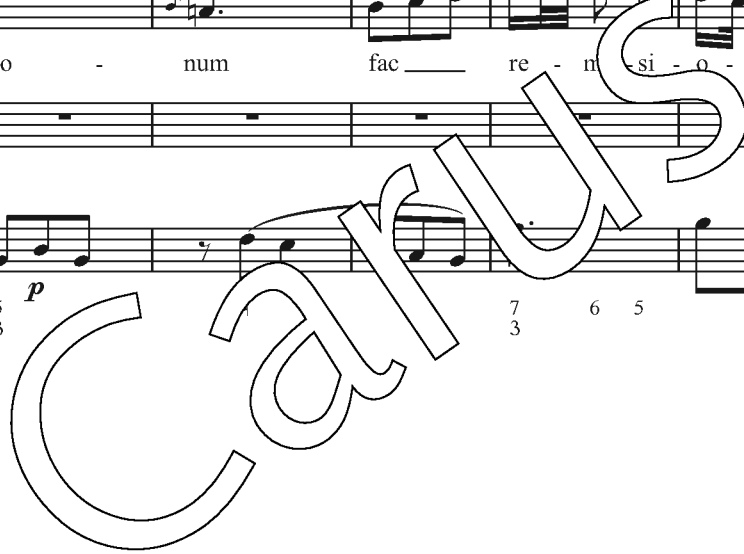
cas - sus, non - sit cas - sus.

Violoncelli Bassi

6 4 # 5 7 5 6 4 # #

Piano accompaniment for measures 80-87. The score consists of three staves: right hand, left hand, and a grand staff. Dynamics include *f* and *p*. There are fermatas over the final notes of measures 81 and 82.

Vocal line and bass line for measures 80-87. The vocal line includes the lyrics: ju - dex ul - ti - o - nis, do - num fac re - m - si - o - nis, with a fermata over the final note. The bass line includes fingerings: 7/3, 6, 5, 3, 6, 5/3, 7/3, 6, 5.



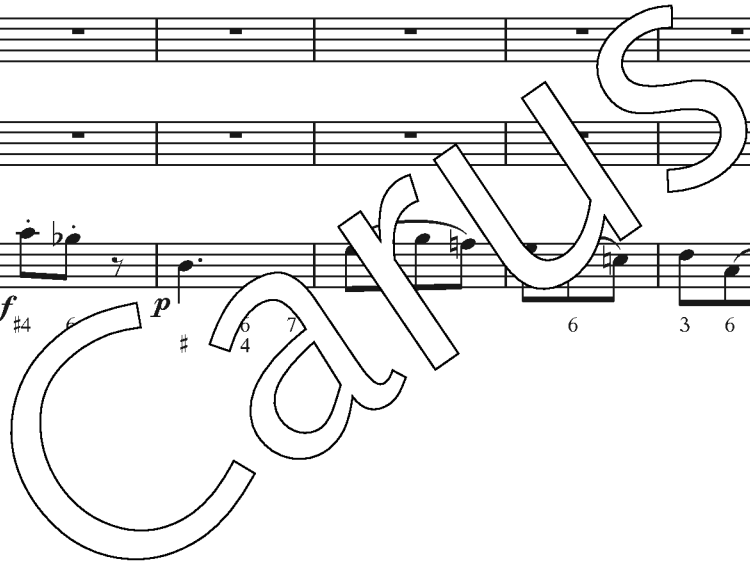
Piano accompaniment for measures 88-95. The score consists of three staves: right hand, left hand, and a grand staff. Dynamics include *f*. There are fermatas over the final notes of measures 91 and 92.

Vocal line and bass line for measures 88-95. The vocal line includes the lyrics: an - te di - em, an - te di - em ra - ti - o - nis. In - ge - mi - sco, with a 'Solo' marking above the final phrase. The bass line includes fingerings: 5, 6, ♯4, 6, ♯6, 6, 6, 4, ♯, ♭, ♯4, 6.

Piano accompaniment for measures 97-105. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The music features flowing eighth and sixteenth notes with some rests.

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

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



Piano accompaniment for measures 106-115. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The music continues with similar rhythmic patterns.

Solo
Qui Ma - ri - am ab - sol -

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

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

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

3 f p 6 5 4 3 6 5 4 3 f b7 5 3

mi - hi quo - que spem de - di - sti. Pre - ces me - ae non sunt di - gnae,

Solo

6 5 b f p f

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

di - gnae, non sunt di - gnae: sed tu bo - - nus fac - ni - gne,

non, non sunt di - gnae: sed tu bo nus fac - ni - gne,

p *f* *p*

6 4 6 5 6 4 6 5

p

p

f *p*

Solo

In - Solo

In -

ne per - - en - ni cre - mer i - gne.

ne per - - en - ni cre - mer i - gne.

5 *f* 7 5 *p* 5 6

Soprano
ter o - ves lo - cum, lo - cum prae - sta, et ab ___

Alto
ter o - ves lo - cum, lo - cum prae - sta, et ab ___ hae - dis

Fingerings: 3, 6, 6, 7, 6, 5, 6, 4, 3

Soprano
hae - dis me qu se - que - stra, sta - - tu - ens

Alto
me tra, me se - que - stra, sta - - tuens in par -

Dynamics: *f*, *p*

Fingerings: 4, 4, 3, 4, 3, 6, 6

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

Alto
- - te de - xtra, sta - - tu - ens in ___ par - te

Dynamics: *f*, *p*

Fingerings: 6, 6

170

Piano accompaniment for measures 170-175. 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 *f* (forte).

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

Vocal staves for measures 170-175. The lyrics are: "de - xtra. Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis,". The music is marked *Tutti* and *f*.

$\frac{5}{3}$ *f* Tutti

176

Piano accompaniment for measures 176-181. The music continues with the same eighth-note accompaniment pattern. Dynamics include *f* (forte).

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

Vocal staves for measures 176-181. The lyrics are: "flam - - mis a - - cri - - bus". The music is marked *f* and includes a $\frac{5}{3}$ fingering instruction.

182

ad - di - ctis, ma - le - di - ctis, con - fu - ta - tis,
 ad - di - ctis, ma - le - di - ctis, con - fu - ta - tis,
 ad - di - ctis, ma - le - di - ctis, con - fu - ta - tis,
 ad - di - ctis, ma - le - di - ctis, con - fu - ta - tis,

188

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

sim. f [f] [f]

9. Oro supplex (Soli SATB e Coro)

Larghetto

The musical score is divided into two systems. The first system includes a piano accompaniment with three staves (treble, middle, and bass clefs) and four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *f* and *p*, and a *div.* (divisi) instruction. The vocal parts are mostly rests, with a *Solo p sotto voce* instruction for the Soprano part. The second system continues the piano accompaniment and includes vocal entries for Soprano, Alto, and Tenor. The lyrics are: "O - - ro sup - plex et ac - cli - - nis, cor con - -". The piano part includes a *sim.* (sostenuto) marking and dynamic markings of *f*, *p*, and *p sempre*. The score concludes with figured bass notation: 5/3, 5/3, and b6/4.

7

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

b5 3 6 5 3

10

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

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

13

me - - i fi - - - - nis.

me - - i fi - - - - nis.

me - - i fi - - - - nis.

me - - i fi - - - - nis.

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

16

Solo

La - - cri - - mo - - sa

Solo

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

Solo

La - - cri - - mo - -

Solo

La - - cri -

p 5/4 5/3 9 8/6

di - - es il - - la, qua re - -

il - - la, qua re - - sur - - get,

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

mo - - - sa di - - - es il - - -

9 8 9 8

6 6

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

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

sur - - get ex fa - -

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

9 8 5 6 6

3 4 5

Musical score for measures 25-27. The score includes piano accompaniment and vocal parts. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *f* and *p*. The vocal parts are marked *Tutti* and include the lyrics: "vil - - la, ju - - di - - can - - dus,". The bass line includes figured bass notation: 5 3, 6 5, and 3.

Musical score for measures 28-30. The piano accompaniment continues with dynamics *f* and *p*. The vocal parts are marked *sim.* and include the lyrics: "ju - - di - - can - - dus ho - - mo,". The bass line includes figured bass notation: 6, 5 3, and 6 5.

ho - - mo re - - - - us:

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

ho - - mo re - - - - us:

ho - - mo re - - - - us:

f 6/4 p f p f

hu - ic er - go, hu - ic er - go

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

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

hu - ic er - go, hu - ic er - go

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

10. Pie Jesu (Coro)

p sempre

p sempre

sempre sotto voce

Pi - e Je - - su, Je - - - - - su

sempre sotto voce

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

Tutti *p* sempre

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

8

p sempre

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

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

sempre sotto voce

Pi - - e Je - su, Je - - - - -

6 5 6 6 6 5 3 4 4 4 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, Je - su

Pi - e Je - su, Je -

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

7 5 6 5 4 6 6 3 4 4

Vocal and piano accompaniment for measures 22-28. The vocal line continues with the lyrics, and the piano accompaniment provides harmonic support. A large watermark 'Carus' is visible across the page.

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

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

Pi - e Je - su,

6 7 5 6 5 # 6 6 3 4 4

Vocal and piano accompaniment for measures 29-35. The vocal line includes the instruction 'sempre sotto voce' and concludes with the lyrics. The piano accompaniment continues with the same arpeggiated pattern.

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

4 6 7 5 6 5 # 9 3

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

5 3 5 3 5 3 3 3 3 3

Violoncelli

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

Do - mi-ne, do - na, do - na e - is re - qui -
 - - qui - em, do - na e - is re - qui -
 do - na e - is, e - is re - qui -
 Je - su pi - e, do - na e - is re - qui -
 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 is in a minor key and includes various rhythmic patterns and dynamics.

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

5 5 6 4 3 6 4 2
3 4 2

Piano accompaniment for measures 63-70, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a large, stylized graphic element.

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

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

Offertorium

11. Domine Jesu (Coro)

The piano introduction consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: "Do - mi - ne Je - su Chri - ste, Rex glo - ri - ae, li - be - ra a - ni - mas". The lyrics are written below each staff. The music is in B-flat major and common time. A large watermark "CARUS" is overlaid on the staves. Below the staves, the word "Tutti" is written, followed by the number "6" under each of the four staves.

The second system begins with a piano introduction on the first two staves, marked with a forte (f) dynamic. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern. Below are four vocal staves with lyrics: "o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - rum de poe - nis in -". The lyrics are written below each staff. The music is in B-flat major and common time. A large watermark "CARUS" is overlaid on the staves. Below the staves, the numbers "7", "b6", "4", "b7", "4", "b", and "6" are written under the respective staves.

16

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

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

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

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

#6 4 45 4 b7 4 b7 # b7 4 7 3 6 7 #6

23

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

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

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

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

6 5 3 b5 3 p 7 5 5 3 4 3

12. Libera eas (Coro)

Andante assai

Piano introduction for the first system, featuring three staves (treble, middle, and bass clefs) with a 3/4 time signature and a key signature of two flats. The music is marked with a forte 'f' dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Vocal and piano accompaniment for the first system. It includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "cu: Li - be - ra e - as, li - be - ra e - as de o - re le -". The piano part continues with the same rhythmic pattern as the introduction, marked with 'f'.

Piano introduction for the second system, continuing the piano accompaniment from the first system. It features three staves (treble, middle, and bass clefs) with a 3/4 time signature and a key signature of two flats. The music is marked with a forte 'f' dynamic.

Vocal and piano accompaniment for the second system. It includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "o - - nis, ne ab - sor - be - at e - as, ne ab - sor - be - at e - as". The piano part continues with the same rhythmic pattern, marked with 'f'. There are some performance markings below the piano staff, including a '7' and a '5' with a '4' below it.

12

tar - ta - rus, ne ca - dant, ne ca - dant in ob - scu - rum: sed si - gni - fer,

tar - ta - rus, ne ca - dant in ob - scu - rum: sed si - gni - fer,

tar - ta - rus, ne ca - dant, ne ca - dant in ob - scu - rum: sed si - gni - fer,

tar - ta - rus, ne ca - dant in ob - scu - rum: sed si - gni - fer,

18

ob - scu - rum: sed si - gni - fer,

ob - scu - rum: sed si - gni - fer,

ob - scu - rum: sed si - gni - fer,

ob - scu - rum: sed si - gni - fer,

Piano accompaniment for measures 24-29, featuring a flowing eighth-note 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 - sen - tet

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

8 sed si - gni-fer san - ctus Mi - cha-el re - prae - sen - tet

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

6

Piano accompaniment for measures 30-35, continuing the musical texture with a more active bass line.

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

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

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

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

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

13. Quam olim Abrahæ (Coro)

ctam: Quam o - lim A - bra -

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

ctam:

ctam:

Organo

9

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

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

Quam o - - lim

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

Bassi

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

Piano accompaniment for measures 16-22. The music is in a 4/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melody with some grace notes, and the left hand provides a steady bass line.

Vocal line with lyrics for measures 16-22. The lyrics are: "ni, et se - mi - ni, se - - mi - ni e - - jus, e - - jus, quam o - - lim A - bra - hae pro - mi - si - sti, A - bra - hae pro - mi - si - sti, et se - mi - ni e - jus, pro mi - - ni e - jus, et se - mi - ni e - jus, et". Fingerings are indicated below the notes: 4/2, 5/b, 7, 3, 6/5.

Piano accompaniment for measures 23-29. The music continues with a similar texture to the previous system, featuring a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Vocal line with lyrics for measures 23-29. The lyrics are: "et se - mi - et se - mi - ni, et se - mi - et se - mi - ni, et se - mi - ni, et se - mi - ni e - - -". Fingerings are indicated below the notes: 5, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 5, 6, 6, 7.

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

7 6/5 5 6/5

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

5 6 5 6 6 3 p 6 6 6

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

6 *f* 6 6 3 6 5 6 4 3 6 5 6 6

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

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

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

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

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

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

5 6 4 3 6 5 3 6 4 3



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

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

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

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

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

14. Hostias (Soli SATB e Coro)

Andantino

Piano introduction for the first system, marked *p*. The music is in 3/8 time and features a flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Solo

Ho - sti - as et pre - ces ti - bi, ti - bi Do - mi - ne lau - dis of - fe - ri - mus: Solo

Tu Solo Tu

Vocal line for the first system, including lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Ho - sti - as et pre - ces ti - bi, ti - bi Do - mi - ne lau - dis of - fe - ri - mus: Solo". The piano accompaniment includes a large watermark "CARUS" and a large watermark "A".

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

10

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

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

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

Piano introduction for the second system, marked *p*. The music continues from the first system.

6 4 5 3 5 3 6 4 5 6 5 3 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 - mus:
 ho - die me - mo - riam, me - mo - ri - am fa - ci - mus:

6 7 6 6 5 3 6 5 6 4 3

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

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

37

mor - te, de mor - te trans - ire ad vi -
 Solo de mor - te, de mor - te trans - ire ad vi -
 Solo de mor - te, de mor - te trans - ire ad vi -
 te, de mor - te, de mor - te trans - ire ad vi -

Violoncelli
 Bassi

5 5 7 5 6 6 4 4

45

tam, de mor - te trans - ire ad vi - tam.
 Tutti
 tam, de mor - te trans - ire ad vi - tam. Quam o -
 tam, de mor - te trans - ire ad vi - tam.
 tam, de mor - te trans - ire ad vi - tam.

Violoncelli
 Bassi
 Organo

5 4 6 6 4 4

15. Quam olim Abrahae repetatur → Seite / page 52

Tutti dal segno

Sanctus

16. Sanctus (Soli SAT e Coro)

Larghetto

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems of music. The first system (measures 1-4) features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The SAT vocal parts enter in measure 1 with the lyrics "San - ctus,". The piano accompaniment includes dynamic markings of *f* and *p*, and a *div.* (divisi) instruction for the SAT parts. The second system (measures 5-8) continues the piano accompaniment and SAT vocal parts. The SAT parts have lyrics "San - ctus, Do - mi - nus,". The piano accompaniment includes dynamic markings of *f* and *p*, and a *Solo* instruction for the SAT parts. The score is marked with a large watermark "CARUS" across the center.

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

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

San - - -

San - - -

Tutti

Tutti

f

6 5
4 3

ctus, San - - ctus, San - -

ctus, San - - ctus, San - -

ctus, San - - ctus, San - -

ctus, San - - ctus, San - -

p

6 4 f p f

p

p

p

Solo

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

ctus.

ctus.

ctus.

p

poco f

ff

*crescendo il forte**

crescendo il forte

Tutti *p*

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

p Ple - ni sunt cae - li, *f* ple - ni sunt

p Ple - ni sunt cae - li, *f*

f Ple - ni sunt

poco f *ff*

* Siehe Vorwort. / See Foreword.

26

div.
p

Solo

Solo

5
3

31

p

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: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. 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. The grand staff ends with a final fortissimo (f) chord.

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

Vocal line for the chorus. The melody is simple and rhythmic, matching the piano introduction. The lyrics are: "Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho -". The line ends with a fermata over the word "Ho".

Organo
Tutti

Organ accompaniment. The melody is in the right hand, and the left hand provides a rhythmic accompaniment. The dynamics are marked *Tutti*. The organ part continues the rhythmic pattern established in the piano introduction.

11

Piano accompaniment for the second system. The grand staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include piano (p) and fortissimo (f). The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

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

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

Vocal line for the chorus, continuing from the previous system. The lyrics are: "san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, ho - san -" and "san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san -". The melody is consistent with the first system.

Piano accompaniment for the final system. The grand staff concludes the piece with a final fortissimo (f) chord. The bass staff provides a steady accompaniment.

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

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

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

Violoncelli

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

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

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

Bassi

Piano accompaniment for measures 35-42. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Dynamics include *p* and *f*. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Vocal lines for measures 35-42. The lyrics are:

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

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

sis, ho - - san - na, ho - - san - na.

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

Below the vocal lines are piano accompaniment staves with dynamics *f* and *p*, and fingerings 6/5, 6, 6, 6, 6, 6, 5.

Piano accompaniment for measures 43-50. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Dynamics include *f* and *p*. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Vocal lines for measures 43-50. The lyrics are:

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

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

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

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

Below the vocal lines are piano accompaniment staves with dynamics *f* and *p*, and fingerings 6, 5, 6, 5, 6, 3 3 3, 3 3 3.

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

5 6 5 6 5 6 5



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

18. Benedictus (Soprano solo)

Adagio

p *f*

Soprano

Violoncelli *p* *f* Bassi

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p

Be - - - - - ne -

5 6 *p* 3 6 6 5 4 6 4 6 4

13

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

Violoncelli Bassi

7 6 #6 4 4 4 2

17

Do - mi - ni, qui

4 6 7 7

21

- nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne -

6/4 6 6/4 6/5 6/4 3 f p b7

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

24

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

28

- - - nit in no - mi - ne Do - mi -

31

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

[Cadenza]

Agnus Dei

20. Agnus Dei (Soli SAT e Coro)

The score is written for SAT and Coro voices with piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The music is divided into two systems. The first system includes piano accompaniment and vocal parts for SAT and Coro. The SAT part begins with the lyrics "A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec -" and the Coro part begins with "A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - pec -". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics ranging from *p* to *f*. The second system includes piano accompaniment and vocal parts for SAT and Coro. The SAT part begins with the lyrics "ca - ta mun - - di: do - na e - is, do - na e - is re - qui -" and the Coro part begins with "ca - ta mun - - di: do - na e - is, do - na e - is re - qui -". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics ranging from *pp* to *p*. The score includes a large watermark "CARUS" and a "CARUS" logo. The bottom of the score includes a figured bass line for the basso continuo.

Tutti unisoni *f* Tutti

pp *pp* *pp*

Solo *p* Solo *p* Solo *p*

Violoncelli
Bassi

Violoncelli senz'organo

6 7 ♯6 *P* 5 ♭6 5 ♭6 5 ♭6 7 ♭5 6 3
3 4 3 4 3 4 3 3 5

8

f *p* *f* *p*

f *p*

em. A - gnus - De - i, qui tol - lis pec - ca - ta,

em. A - gnus - De - i, qui

em. A - gnus - De - i,

A - gnus - De

Bassi

Violoncelli

12

f *p* *p* *p*

f *Solo p* *Solo p* *Solo p*

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

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

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

pec - ca - ta mun - - di:

Bassi

Violoncelli senz'organo

f *p*

Tutti

5 6 7 ♯6 ♯

21. Dona eis requiem (Coro)

The musical score is arranged in systems. The first system includes piano accompaniment (treble and bass clefs) and vocal parts. The piano part features dynamic markings of *f* and *p*. The vocal parts include lyrics: "re - qui - em sem - pi - Do - na e - is re - qui - em, re - qui - em do - na, do - e - is". The second system includes an Organ part and Basses. The Organ part is marked *f*. The Basses part is also marked *f*. The third system includes piano accompaniment and vocal parts. The piano part is marked *f*. The vocal parts include lyrics: "ter - nam, do - na, do - na e - is re - quiem, sem - pi - ter - nam, do - na e - is re - Do - na e - is re - qui - em,". The fourth system includes a Violoncelli part. The Violoncelli part is marked *f* and includes fingering numbers: 7, 5, 6, 3, 5, 4.

16

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

Bassi *f* *f* *p* Violoncelli

23

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

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

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

30

f *p* *f* *f* *f*
 e - is do - na. Do - - - na
 e - is do - na re - - qui - em, do - - na, do - - na -
 sem - - pi - ter - - nam, do - - do na -
 do - na e - is sem - pi - ter - nam.
f *p* 6 4 3 *f* 6

37

p *f* *p* *f* *p*
 e - is re - qui - em, re - qui - em do - na, do - na e - is sem - pi - ter -
 e - is re - qui - em sem - pi - ter -
 e - is re - qui - em, do - na e - is, e - is do - na re - - qui -
 Do - na e - is, e - is do - na re - - qui -
 6 5 4 *f* *p* *f* 6 *p* 4 6 5 4

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

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

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

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

b5 3 6 6 4 4 3 b7

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

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

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

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

6 4 7 f

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

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

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

6 6 *f* *p* *b*5 3 6 4 5 5 5

pp
pp
pp
pp

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

pp *pp*
pp *pp*

6 4 3 5 *pp* *b*5 3 6 4 6 4 3 3 5 5 6 4 3

Communio

22. Lux aeterna (Coro)

f

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

f
Tutti

Organo

10

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

Piano accompaniment for measures 17-23. The score consists of three staves: Treble Clef, Bass Clef, and a grand staff. The music is in a minor key and features a steady accompaniment with some melodic lines in the upper register.

f

Vocal staves for measures 17-23. The lyrics are: "Lux aeterna, cum sanctis in aeternum, quia pius tuus in aeternum, cum sanctis in aeternum, qui a pius". The score includes three vocal staves with lyrics written below the notes.

f

8

Violoncelli

Cello part for measures 17-23. The staff shows a simple harmonic accompaniment with notes corresponding to the vocal lines.

6 7 6 7 6 7 6

Piano accompaniment for measures 24-30. The score consists of three staves: Treble Clef, Bass Clef, and a grand staff. The music continues with a similar accompaniment style to the previous section.

Vocal staves for measures 24-30. The lyrics are: "es, cum sanctis tuus, cum sanctis in aeternum. es. Lux aeterna, cum sanctis in aeternum. ne: cum sanctis in aeternum, cum sanctis in aeternum, qui a pius". The score includes three vocal staves with lyrics written below the notes.

f

8

Bassi

Bass part for measures 24-30. The staff shows a simple harmonic accompaniment with notes corresponding to the vocal lines.

6 7 6 7 6 7 6 6 3

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

7 46 6 5 3 6 6

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

6 6 6 6 6 6 6 6

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

23. Requiem aeternam (Soli SA e Coro)

Adagio

Piano accompaniment for the first system, measures 1-4. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in a minor key and common time. The piano part features flowing sixteenth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand. A dynamic marking of *p* is present at the beginning of each staff.

Vocal staves and piano accompaniment for the second system, measures 5-8. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with the lyrics "es. Re - qui - em ae - ter -". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. A dynamic marking of *p* is present. A large watermark "CARUS" is overlaid on the page.

Piano accompaniment for the third system, measures 9-12. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The piano part continues with flowing sixteenth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand.

Vocal staves and piano accompaniment for the fourth system, measures 13-16. The vocal parts continue with the lyrics "nam do - na e - is, do - na". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. A dynamic marking of *p* is present. A large watermark "CARUS" is overlaid on the page.

Piano accompaniment for measures 10-13, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of flowing sixteenth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand.

e - is, e - is Do - - mi - ne, Solo
 e - is, e - is Do - - mi - ne, et
 e - is, e - is Do - - mi - ne,
 e - is, e - is Do - -

Vocal staves and piano accompaniment for measures 10-13. The vocal parts are in a soprano, alto, and tenor/bass arrangement. The piano accompaniment includes fingering numbers: 7 5 3, 3, 6 5, 5 3.

Piano accompaniment for measures 14-17. The music continues with similar sixteenth-note patterns. A *sim.* (sostenuto) marking is present in measure 15.

et _____ lux per - pe - tu - a Tutti lu - - ce -
 _____ lux per - pe - tu - a, Tutti lux per - -
 _____ lu - - ce -
 _____ lu - - ce -

Vocal staves and piano accompaniment for measures 14-17. The vocal parts include a solo section and a tutti section. The piano accompaniment includes fingering numbers: 7, 7/4, 5/4, 5, 6, 7.

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

3 7 3 6
 4 4 b5

at, lu - - ce - at e - - - -
 - tu - a lu - ce - at e - - - -
 at, lu - ce - at e - - - -
 at, lu - ce - at e - - - -

9 8 9 8 7 6 5 4
 4 4 3

24. Cum sanctis tuis (Coro)

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in the key of B-flat major and 4/4 time. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal parts enter with the lyrics: "is. Cum sanctis tuis in aeternum, qui". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The score includes fingerings and articulation marks for the piano part. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

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

f 3 3 3 6 6 6 6 5 6 5

6
 a pius, qui - a pi - us es,
 - - - - num, quia pi - us, pi - us es,
 a pius, qui - a pi - us es,
 a 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 6 5 3 5 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 6 5 3 5 4 3 6 4 5 4 2 3

Responsorium

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

Adagio assai

The first system of the musical score consists of a piano accompaniment and vocal staves. The piano part is written for three staves (treble, middle, and bass clefs) in a key signature of two flats and common time. It features dynamic markings of *f* and *p*. The vocal staves include parts for S I Solo and S II (A) Solo. The lyrics for S I Solo are "Li - be - ra," and for S II (A) Solo are "Li - be - ra, li -". A large watermark "CARUS" is overlaid on the right side of the page.

The second system of the musical score continues the piano accompaniment and vocal parts. The piano part includes dynamic markings of *f* and *p*. The vocal parts are marked "Tutti" and "A Tutti". The lyrics for the vocal parts are: "li - be - ra me, Do - mi - ne, Do - mi - ne, li - be - ra, li - be - ra me, li - be - ra, li - be - ra", "- be - ra me, Do - mi - ne, Do - mi - ne, li - be - ra, li - be - ra me, li - be - ra, li - be - ra", "Do - mi - ne, li - be - ra, li - be - ra me, li - be - ra, li - be - ra", and "Do - mi - ne, li - be - ra, li - be - ra me, li - be - ra, li - be - ra". A large watermark "CARUS" is overlaid on the left side of the page.

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

Solo
me, de mor - - te, de mor - - te ae - ter -

Solo
me, de mor - - te, de mor - - te ae - ter -

me,
me,

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

Vocal and piano accompaniment for measures 7-10. The vocal parts are marked 'Solo'. The piano part includes fingerings: 5 3, 7, 3, 6 6 5, 4 4 3 4 3.

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

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

Tutti
na, Do - 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, li - be - ra, li - be - ra me,

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

f *p*

Vocal and piano accompaniment for measures 11-14. The vocal parts are marked 'Tutti' and 'Solo'. The piano part includes dynamics *f* and *p*.

Solo

in di - e il - la, in di - e il - la tre - men - da,
 di - e il - la, in di - e il - la tre - men - da,

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

Tutti

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

f p #6 4

26. Quando caeli (Coro)

This system contains the first six staves of the score. It includes piano accompaniment for the first three staves and vocal parts for the last three. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with a forte (*f*) dynamic. The vocal parts consist of Soprano, Alto, and Tenor/Bass lines. The lyrics are: "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 sunt, mo -". The key signature has two flats, and the time signature is common time.

This system contains the next six staves of the score. It includes piano accompaniment for the first three staves and vocal parts for the last three. The piano part continues with the same melodic and bass lines, marked with a forte (*f*) dynamic. The vocal parts continue with the lyrics: "li mo - ven - di sunt et ter - ra, mo - ven - di sunt et ter - ra, mo - ven - di, mo - ven - di sunt et ven - di sunt, mo - ven - di sunt et ter - ra. Quan - do cae - li mo - ven - di sunt et". The key signature changes to one flat, and the time signature remains common time. The system is numbered 9 at the beginning.

17

Piano accompaniment for measures 17-23. The score consists of three staves: Treble Clef, Bass Clef, and a lower Bass Clef. The music is in a minor key and features a steady rhythmic accompaniment with some melodic lines in the upper staves.

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

ter - - - - ra, mo - ven - - di, mo - ven - di

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

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

b 5 5 6 4 2 7 6

24

Piano accompaniment for measures 24-30. The score consists of three staves: Treble Clef, Bass Clef, and a lower Bass Clef. The music continues with a similar accompaniment style to the previous section.

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

sunt, mo - ven - di, mo - ven - di sunt,

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

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

3 5 5 5 5 3 5

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

Violoncelli Bassi

5 5 6 5

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

Violoncelli Bassi

6 4 6 5 6 4

27. Dum veneris (Soli SATB e Coro)

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a piano accompaniment and four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: "Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re, ju - di - ca - re, ju - di - ca - re, sae -".

Instrumentation and Dynamics:

- Piano:** Accompaniment for the first system, marked *f* (forte) and *p* (piano).
- Organo:** Accompaniment for the second system, marked *f* (forte).
- Bassi:** Accompaniment for the second system, marked *f* (forte).

Vocal Parts and Dynamics:

- Soprano:** Solo part, marked *Solo*.
- Alto:** Solo part, marked *Solo*.
- Tenor:** Solo part, marked *Solo*.
- Bass:** Solo part, marked *Solo*.

Lyrics:

Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re,
 Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re,
 Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re,
 ca - re, ju - di - ca - re, ju - di - ca - re, sae -

Performance Instructions:

- Organo:** *Organo*
- Bassi:** *Bassi*
- Tutti:** *Tutti*

Figured Bass:

6 6 #6 3 7 6 #6 4 5

f *p* *f* *p*

f *p* *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,
cu lum,

f *p* *f* *p*

pp *pp* *pp*

p *pp* *p* *pp*

p *pp* *p* *pp*

p *pp* *p* *pp*

sae - cu - lum per i - gnem, sae - cu - lum per i - gnem.
sae - cu - lum per i - gnem, sae - cu - lum per i - gnem.
sae - cu - lum per i - gnem, sae - cu - lum per i - gnem.
sae - cu - lum per i - gnem, sae - cu - lum per i - gnem.

p *pp* *p* *pp*

p *pp* *p* *pp*

28. Tremens (Soprano solo)

Allegro

p

p

p

Soprano

Tre - - - mens, tre - - - mens fa -

p

5

p

p

p

Soprano

- - - e go, et ti - me - o, et

p

8

p

p

p

Soprano

ti - - me - o, dum dis - cus - si - o, dis -

p

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



11

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

15

tu - ra - - - - ra,

18

ti - me - o, ti - me - o, dum dis -

5

p

[Cadenza]

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

6 #6 4 *p* 6 6 7 6 b6 b6 5 7 b6 5
4 5 4 4

10

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

14

f p

et a - ma - ra val - de, a - ma - ra, a - ma - ra val - de.

f p

31. Dum veneris (Soli SATB e Coro)

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

Solo

Solo

Solo

Solo

Organo *Bassi*

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

9

ca - - - - - re

dum ve - ne - ris 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

Organo *Bassi*

$\frac{6}{\flat 4}$ $\frac{6}{\flat 6}$ $\frac{3}{\flat 4}$ $\frac{7}{\flat 6}$ $\frac{6}{\sharp 6}$ $\frac{4}{5}$ $\frac{\flat}{\flat 4}$

Per fine

per i - gnem.
per i - gnem.
per i - gnem.
per i - gnem.

6 6
5 4

f
f
f
p
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 - de - tur vo -
Te de - cet hy - mnus De - us, in Je - ru - sa -
et ti - bi red - de - tur vo - tum in Je - ru - sa -
Te de - cet hy - mnus De - us in Si - on, et ti - bi red -

5 6 7 6 3 6 6 2
4 5 4

8

- - - - - tum in Je - ru - sa - lem: ex -
lem, et ti - bi red - de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem:
lem, in Je - ru - sa - lem: ex - au - di o - ra - ti -
de - tur vo - tum in Je - ru - sa - - - - lem: ex - au -

6 4 6 2 6 3 2 6
5 4 4

Piano accompaniment for measures 29-35, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of flowing arpeggiated figures in the right hand and sustained chords in the left hand.

Vocal staves for measures 29-35. The lyrics are: "et, ad te o - mnis ca - - - ro ve - ni - et, ad te". The music is written for soprano, alto, and tenor parts, with a bass line below. The lyrics are repeated across the staves.

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

Piano accompaniment for measures 36-42. The music continues with arpeggiated patterns in the right hand and chordal support in the left hand.

Vocal staves for measures 36-42. The lyrics are: "o - mnis ca - - - ro ve - ni - et, ad te o - mnis". The music is written for soprano, alto, and tenor parts, with a bass line below. The lyrics are repeated across the staves.

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

Organo

Piano accompaniment for measures 43-49, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Vocal staves with lyrics for measures 43-49. The lyrics are: o - mnis ca - ro ve - ni - et, ca - ro ca - ro ve - ni - et, ca - ro ad te o - mnis ca - ro ve - ni - et, ca - ro ad te o - mnis ca - ro ve - ni - et, ca - ro. The Basses part includes fingerings: 6, 3, 2, 6, 7, 6, 3.

Piano accompaniment for measures 50-56, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Vocal staves with lyrics for measures 50-56. The lyrics are: ve - ni - et. ve - ni - et. ve - ni - et. ve - ni - et. The Basses part includes fingerings: 5, 6, 3, 6, 5, 3, 8.

Anhang II: In memoria aeterna (Coro)

Nicola Sala

Andante

Violino I

Violino II

Viola

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

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

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

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

Basso continuo
Organo Violoncelli

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

8

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

- - na 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 4 3

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

Bassi

3 6 7 4 6 3 2 6 5 7 b5 3 3

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

Organo *Violoncelli* *Bassi*

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

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

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

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

6 #6 3 2/4 6/5 3 b2/4 6 3 2/b4 6/b5 3 5

Piano accompaniment for measures 47-54, featuring treble and bass staves with various musical notations including rests and melodic lines.

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

Organo *Bassi*

6 3 3 3 3 6
 5

Piano accompaniment for measures 55-62, featuring treble and bass staves with various musical notations including rests and melodic lines.

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

Organo

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

Piano accompaniment for measures 63-70, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

ter - - - nae be - a - ti - tu - di - ne per - fru - i, be - a - ti -
 - - - - nae be - a - ti - tu - di - ne per - fru - i, be - a - ti -
 8 Et lu - cis ae - ter - nae be - a - ti - tu - di - ne per - fru - i, be - a - ti -
 Et lu - cis ae - ter - nae be - a - ti - tu - di - ne per fru i, - a - ti -
Bassi
 3 6 7 3 6 3 2 6 3 3 3 4 6
 b4 b5 6 b6 2 5

Piano accompaniment for measures 71-76, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

tu - di - ne per - - - - fru - i.
 tu - di - ne per - - - - fru - i.
 8 tu - di - ne per - - - - fru - i.
 tu - di - ne per - - - - fru - i.
 3 5 6 6 4 3 3
 5 4 5

Kritischer Bericht

Q Carus

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 Sig: 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 „Solo“ im *Benedictus*, Solo/Tutti-Wechseln in den *Verses* sowie den Besetzungshinweisen in der *Continuostimme*. Der Partituraufbau wie in der Edition; Schlüsselung des Satzes, Folgeseiten mit durchgehender Akkolade, wie in der Abschrift von Sigismondo typischen Form², ohne Schlüsselung der Einbezüge. Liturgische Abschnitte enden mit einem Schlussstrich, außer bei Offertorium und *Solo* in der *Continuostimme* von *Quam olim*

¹ Der Beginn der Paginierung ist eigenartig: Auf der ersten Notenseite sind die ersten beiden Notenseiten keine Zahlen aufweisen, die dritte Notenseite die Pagina „4“, die Paginierung der folgenden Notenseiten mit dem Beginn des *Kyrie* wurde offenbar ab Seite „5“ korrigiert, ab Seite „6“ dann mit regulärer Zählung (bis „106“). Zwei weitere Stellen (S. 107–108) wurden entfernt. Die ersten beiden Notenseiten sind mit „3–4“ gezählt, diese Paginierung fiel dem Beschnitt zum Opfer, statt „5“ fälschlich „4“, der Fehler wurde bemerkt aber nicht verbessert, ab Seite „6“ korrekte Zählung.

a) Ein originale Einlegeblatt (S. 107–108) wurde entfernt. Die ersten beiden Notenseiten sind mit „3–4“ gezählt, diese Paginierung fiel dem Beschnitt zum Opfer, statt „5“ fälschlich „4“, der Fehler wurde bemerkt aber nicht verbessert, ab Seite „6“ korrekte Zählung.
b) Ein mit „3“ gezähltes Einlegeblatt befand sich zwischen der zweiten Notenseite und der mit „4“ paginierten dritten Notenseite; es wurde nach dem Zeitpunkt der Paginierung entfernt oder ging verloren. (Hiermit in Zusammenhang stehen könnte auch ein Papierrest oben auf der ersten Notenseite, was dann eher für eine dort befestigte Ausklappseite als für ein loses Einlegeblatt spräche. Inwieweit auch die in der Zählung übersprungene Seite „5“ mit dieser Ausklappseite zusammenhing, lässt sich nicht rekonstruieren.) Da genau an dieser Stelle der Komposition, zwischen *Requiem aeternam* und *Kyrie*, in der liturgischen Abfolge der *Verses* *Te decet hymnus* folgt, für dessen Fehlen in **A** es keinen plausiblen Grund gibt (vgl. Vorwort), und der in Quelle **C** exakt eine Seite umfasst, spricht einiges dafür, dass auch die Sigismondo-Abschrift diesen Satz ursprünglich enthielt. Zu welchem Zeitpunkt ein solches Einlegeblatt eingefügt wurde und warum dies erst nach dem ersten Schritt der Niederschrift geschah, muss offen bleiben.

² Eine „violinschlüsselähnliche Schlinge“, die sämtliche Systeme umfasst. Vgl. Wolfgang Hochstein, *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; hier Bd. 1, S. 87 f.

Abrahae und *Hosanna*) sowie beim attacca-Übergang zwischen *Agnus Dei* und *Communio* –, die in ihnen vorkommenden Satz-teile mit einem Doppelstrich. Mit Schlussstrichen werden auch die Soloverse des Responsoriums beendet.

An der Abschrift sind mindestens zwei weitere Schreiber beteiligt, die Solo/Tutti-Anweisungen und Schlussvermerke („si lascia“, „Siegue“) ergänzen. Darüber hinaus Angaben von anderer Hand zur Verwendung von Oboen³ in *Dies irae* (T. 17, 46, 63), *Salvame* (T. 14, 113, 147), *Oro supplex* (T. 1 zweite Takthälfte), *Liberateas* (T. 1), *Quam olim* (T. 19, 33, 40 Zählzeit 3, 59), *Hostias* (T. 9: „// Ob: soli“, T. 27), *Sanctus* (T. 24) und *In gloria aeterna* (T. 35), wobei nicht klar ist mit welchen Stimmen die Oboen *colla parte* gehen sollen und wo sie einsetzen bzw. ein- und aussteigen. Ob evtl. Ein-sätze für obligate Partien gekennzeichnet wurden.

Nebenquellen

Von den über 80 bekannten Abschriften des Werks kommen folgende Abschriften als Nebenquellen in Betracht. Sie überliefern das Werk vollständig, mit *Liberateas* und dem 12-taktigen Schluss *es Dum enen*.

B: Partiturabschrift, Neapolitanischer Schreiber 1⁴, undatiert, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Neapel (I-Nc), Signatur: Mus. rel. 979.

Titel: „Missa pro Defunctis | Del Sig: r Nicola Jommelli | In Wittemberg 1756.“ 74 fol.⁵, Querformat 22,5 x 31,8 cm, 10-zeilig ras-triert, mit *Te decet hymnus* und *In memoria aeterna* von Nicola Sala (1713–1801); vgl. Quelle **D**. RISM ID no.: 850009422.

Die Handschrift konnte nicht eingesehen werden.⁶

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

Titel: „Messa per i Defonti | a quattro voci | Del Sig: D. Nicola Jommelli | Composta in Wittemberg | Nell'anno 1756.“ 120 fol., Querformat 22,5 x 30,5 cm, 10-zeilig rastriert. Mit rezitativischem *Te decet hymnus* („Solo senza tempo | Adagio assai“) inkl. bezif-ferter *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 Sekundver-sehen), die Abschrift weist rhythmische und textliche Freiheiten auf. Klarere Textplatzierung und mehr Silbentrennstriche als in **A**. Artikulation und Haltebögen fehlen fast vollständig. Es gibt weni-

³ Ein Vermerk unterhalb des letzten Systems, der überwiegend „// Ob: // l c.“ lautet.

⁴ Schreiberzuweisungen lt. Hochstein, *Kirchenmusik* Bd. 2, S. 30, 32 sowie Bd. 1, S. 88, 95 f.

⁵ Enthalten sind außerdem zwei weitere Vertonungen Jommellis, „Credidi a 4 Voci Concertanti“ (C.I.8) und „Victime Paschali“ (B.I.2.3).

⁶ Faksimile zweier Seiten bei Manfred Hermann Schmid, „Das Requiem von Niccolò Jommelli im Württembergischen Hofzeremoniell 1756“, in: *Musik in Baden-Württemberg* 4 (1997), S. 11–30, hier S. 27.

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: Partiturnabschrift 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 der *Missa pro defunctis* (oder einer autorisierten Abschrift) von Stuttgart nach Italien stattfand, da sich andere Abschriften mit Ausgangspunkt in Italien nachweisen lassen. Wann und wie es dorthin gelangte, ist unklar. Jommelli besaß ab dem 24.2.1769 die Verfügung über seine Manuskripte entzogen wurde,⁸ ist anzunehmen, dass er die Abschrift früher nach Neapel mitnahm oder nach Italien verbrachte, bevor er nach Stuttgart in Stuttgart verblieb.

⁷ Nr. 40 im Verzeichnis der Manuskripte, die er aus seinem Besitz, wie aus dem dort genannten Verzeichnis des Conservatorio di S. M. della Pietà dei Turchini 1781“ herausgegeben wurde. Vgl. die Angabe des Verzeichnisses bei Rosa Cafiero, „Una biblioteca per la collezione musicale di Giuseppe Sigismondo“, in: Bianca Maria Antonini/Wolfgang Witzemann (Hrsg.): *Napoli e il teatro musicale in Europa fra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Florenz 1993, S. 299–367, hier Appendice II, S. 314. Bei Quelle **A** muss es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um das dort unter Nr. 43 nur mit der Angabe „Idem [= Jommelli], Missa pro Defunctis“ genannte Manuskript handeln.

⁸ Vgl. Hochstein, *Kirchenmusik*, Bd. 1, S. 57 f. Aufgrund von Streitigkeiten bei seinem Weggang untersagte der Herzog Jommelli sowohl den Besitz von Autographen als auch von Kopien seiner für den Württembergischen Hof entstandenen Werke. Am 24.2.1769 schrieb Jommelli an den Herzog: „Io, se ò sempre lasciati in potere di V.A.S. tutti gli Originali di mio proprio carattere, di tutte le mie composizioni, che per lo spazio di 10 Anni, ò dovuto qui fare; [...]. E perche al Brescianello era permesso l'essere padrone de' suoi originali, come tanti altri; e non io solo de' miei, o almento delle Copie?“ (Ich habe immer all meine Originale in meiner eigenen Handschrift im Besitz Seiner Durchlaucht gelassen, von allen meinen Kompositionen, wie es meine Pflicht war in den vergangenen 10 Jahren; [...]. Und warum wurde es Brescianello erlaubt, seine Autographen in seinem Besitz zu haben, wie so viele andere, und nur ich nicht die meinen, nicht einmal Kopien?); Brief zit. nach Marita P. McClymonds, *Niccolò Jommelli. The Last Years, 1769–1774*, Ann Arbor, Michigan 1980 (= *Studies in musicology* 23), S. 694–699. 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 Handschriftensammlung den Grundstein für die spätere Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella in Neapel.¹⁰ Nach Jommellis Schlaganfall 1771 führte er zeitweise dessen Korrespondenz.¹¹ Abschriften Sigismondos von den geistlichen Werken Jommellis entstanden überwiegend in den Jahren 1772–1775.¹²

Das Fehlen des von anderen Abschriften Sigismondos bekannten Zusatzes „dell' originale“ könnte darauf hinweisen, dass ihm in diesem Fall eine andere Quelle als das Autograph vorgelegen hatte.¹³ Sofern einem anderen Schreiber das Autograph zugänglich gewesen wäre, würde diese Abschrift ggf. nähere Aufschlüsse geben. Es gibt jedoch keine Hinweise auf solche eine Abschrift. Offen bleibt daher die Frage, inwieweit die Abschriften in Quelle **A** (insbesondere hinsichtlich Artikulation und Satzsetzung) auch auf Flüchtigkeit von Sigismondo zurückzuführen sind, oder primär auf den Schreibfehler in der Vorlage. Entgegen dem Autograph.¹⁴

⁹ 1806 erklärte Sigismondo: „dal 1770 al 1775. divenne intimo amico, e scolare del Maestro Jommelli“ (von 1770 bis 1775 war ich ein enger Freund und Schüler des berühmten Jommelli“). Vgl. auch Cafiero, *Una biblioteca*, Appendice I, hier S. 308.

¹⁰ Er war von 1795 bis zu seinem Tod 1826 deren Bibliothekar und außerdem als Komponist, Musik- und Gesangslehrer in Neapel tätig. 1827 kaufte das Konservatorium die Privatsammlung Sigismondos. Vgl. Cafiero, *Una biblioteca*, S. 300.

¹¹ Marita P. McClymonds hat sieben Briefe zwischen Februar und Dezember 1773 auf, die in Sigismondos Handschrift verfasst und von Jommelli unterschrieben wurden; vgl. McClymonds, *The Last Years*, S. 437–755: Appendix VI „Correspondence and Documents“; hier S. 437 f.

¹² Die Abschriften konzentrieren sich auf Werke der römischen Zeit, deren Entstehung zum damaligen Zeitpunkt gut 20 Jahre zurücklag. Aus dem Rahmen fällt die auf 1755 datierte Abschrift des *Dixit Dominus* F-Dur, die Sigismondo im Alter von nur 16 Jahren verfasst haben müsste (sofern es sich bei der Datierung nicht um eine undeutliche Schreibung für „1775“ handelt), sowie aus späterer Zeit eine auf 1794 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 [= *Concentus 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' originale 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 der Titelseite in: ders., *Kirchenmusik* Bd. 2, S. 294). Somit scheint klar, dass Jommelli durchaus Autographe nach Italien verbrachte (vgl. Fußnote 8). Die Quellenüberlieferung der Messe gleicht überdies derjenigen des Requiems: Auch von der Messe gibt es außer der o.g. Handschrift eine Abschrift des „Neapolitanischen Schreibers 2“ in D-Hs (M A/152) sowie des „Neapolitanischen Schreibers 1“ in I-Nc (*Mus. rel. 974*); vgl. Hochstein, *Kirchenmusik* Bd. 2, S. 18–20 sowie Nr. 41+42 im Verzeichnis bei Cafiero, *Una biblioteca*, S. 314.

¹⁴ Quellen **C** und **D** enthalten kaum Artikulation und Phrasierung und geben daher keinen Aufschluss über diesbezügliche Unklarheiten.

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 wurde für die vorliegende Edition drei Abschriften im Umfeld Jommellis herangezogen. Als Hauptquelle diejenige von der die größte Nähe zum Autograph angenommen werden kann.

Satztitel und -nummern, Beschriftung der Systeme nach den liturgischen Abschnitten des Requiems sowie die Titurvorsätze und Taktzahlen wurden in die Edition hinzugefügt. Das jeweilige Tempowort wurde unter dem jeweiligen System platziert, Details dazu geben die Einzelanmerkungen.

Die Edition des Notentextes wurde gemäß heutigen Editionsgepflogenheiten modernisiert. Ohne Nachweis wurden Balkung und Halsuren der Akzidentien und Warnakzidentien sowie die Notierung der Vokalstimmen modernisiert. Die Notierung einer Note über dem Taktstrich wird als zwei mit Haltebögen versehene Halbe Noten aufgelöst.

Editorische Ergänzungen werden soweit möglich im Notentext diakritisch kenntlich gemacht (Bögen durch Strichelung; Noten, Pausen, Akzidentien, Dynamik, Triller und Fermaten durch Kleinstich; Artikulationspunkte in Klammern; Beischriften durch Kursivierung; Vorschlagsnoten und Generalbassziffern mit eckigen Klammern), oder, wo dies nicht möglich ist, in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts nachgewiesen.

Nicht verzeichnet werden die relativ seltenen Korrekturstellen in **A** sowie bloße Schreibversehen in **C** und **D**. Nachgewiesen werden musikalisch plausible Abweichungen in **C** und/oder **D**, die auf einen von **A** unabhängigen Überlieferungsstrang zurückgehen könnten.

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 originale Platzierung in den Einzelanmerkungen vermerkt. Schlüsselwechsel, die in **A** nicht durch eine entsprechende Besetzungsangabe flankiert sind, erhalten einen kursiven Eintrag „Organo“ (für originalen C1/C3-Schlüssel), „Violoncelli“ (für originalen C4-Schlüssel) bzw. „Bassi“ (bei Rückkehr zum F4-Schlüssel).

Die Generalbassbezeichnung in **A** ist oft lückenhaft. Sie wurde außer in Ausnahmefällen nicht ergänzt, aber einheitlich unter das System gesetzt. $\#3$, $\#3$, $\flat3$ wurden zu \flat , $\#$, \flat normalisiert, die vertikale Anordnung der Ziffern folgt der Originalquelle (z.B. *Requiem aeternam* T. 19, *Christe* T. 10).

Nicht ausgeschriebene Takte und Systeme für colla parte geführte Stimmen wurden in der Edition ohne Nachweis ausstrichiert. **A** verwendet die gebräuchlichen Abkürzungen „col [Casso]“ für die Oktavverdoppelung des Basses durch die Viola bzw. „Unis[ono].“ oder „//“ für das Mischen der Violine mit Violine I.

Bezug auf Divi-Spielzeug für Bratschen wird die Angabe „1.“ und „2.“ zu „Ober-“ und „Unterstimme“ durch das gebräuchlichere „div.“ ersetzt. Die Schreibweise der Akkordgriffe in den hohen Streichern entspricht der Originalquelle.

Die Wiedergabe der Dynamik wird standardisiert (f statt „forte“, pp statt „p[ia]: assai“ etc.), ebenso die Schreibweise der Solo/Tutti-Bezeichnung in den Vokalstimmen. Die Dynamik der Violinen ist fast ohne Ausnahme nur ein Mal zwischen den Systemen von VI I und VI II notiert. Sie wurde ins System der VI II übertragen, auch bei 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 fast kreisförmig geschlossener Bogen zwischen den Notenköpfen notiert. An einigen Stellen erscheint zusätzlich zum Haltebogen noch ein Phrasierungsbogen über den betreffenden Noten, der bei mehreren durch Haltebögen miteinander verbundenen Tönen durchgehend notiert ist. Diese Dopp-

7. Dies irae

1 (S. 15-24)
A: „Moderato“ im leeren letzten System der Seite
A, D: [Musical notation]; C: [Musical notation]
8 A: AP?
20 A: AP
23 A: AP?
24 A: AP?
33 A, C, D: fälschlich es¹; die Edition korrigiert zu f¹
40 A: Bezifferung 4 erst bei 40.3
46, 63 A: „forte I Tutti“ (untereinander) unter dem System
47 A: 16tel-Vorschlag; vgl. aber S
55 A: Bogen reicht bis 56.2; angeglichen an T. 57 f.
56 A: kein b vor as¹; vgl. aber Bc
62 A: AP?
62 A: f erst am Taktende; angeglichen an ähnliche Stelle T. 5+50, so auch in C
63, 65 A: „tasti soli“

8. Salva me

1 (S. 25-37)
A: „Andantino“ im leeren ersten und letzten System der Seite
ergänzte AP gemäß T. 195, 197
2, 4 A: Bogen erst ab 6.2; angeglichen an T. 109
6 Bc 1 A, D: Textierung „me, fons pie-“; C: „me, pi-e“
7 A A: unklares Bogenstück
9 T A: unklarer Bogen
11-12 T A: Bezifferung 7 erst zur 2. Note
13 Bc 1 A: Bogen endet am Takstrich (nach Seitenwechsel nicht fortgeführt)
18 Bc A: Bogen bis 23.1; angeglichen an VI II und Folgetakte
22 Bc 2 A: ohne b; vgl. aber T. 23
24 T 2 A: unklarer Bogen 2-4 (?)
25 VI II A: ohne b
30 Bc 2 A: Bezifferung 3 statt 4
39 Bc 3 A: Silbe „di-“ erst zur Viertelnote h¹; vgl. aber S
44 T A: Bogen nur in T. 50
49-50 Bc A: f schon bei der 3. Achtelnote von T. 56; angeglichen an Textierung „cruce“; vgl. T. 59
57 VI I (II), Bc (Va) A: f unter dem Taktstrich von T. 58/59
59 VI I (II) A: ohne b
61 VI II 3 A: „solo“ von anderer Hand; vorhanden in C
78 T A: Bezifferung 3 bei Zz 2
81, 86 Bc A: „solo“ von anderer Hand (?); vorhanden in D
94 A A: Bogen zu 96.1 (?)
95 VI II A: Bogen zu 100.1 (?)
102 Bc (Va) A: „solo“ von anderer Hand; vorhanden in C
112 S A: zwei Bogen; vorhanden in D
116f. VI I, II A: zwei Bogen; 7.1-2; angeglichen an T. 116f.
127 B A: „solo“ von anderer Hand; D: ohne Solo-Vermerk
128 T A: „solo“ von anderer Hand; D: ohne Solo-Vermerk
128, 130 VI I A: unklares Bogenstück
160-162 Bc A: unklarer Bogen; angeglichen an Va
162 VI I A: Bogen; vgl. aber S
166-168 Bc A: 1. Bogen; angeglichen an Va
168 VI A: ohne b; vgl. aber S
171 V A: f erst am Taktende; p in T. 129, 131
172 B A: „Forte“ unter dem System
173 B A: AP
198 Bc A: Note verlaufen, as^o oder g^o; C, D: g^o
200 Va A: D: f schon bei 200.1 (?); vgl. T. 7

9. Oro supplex

1 (S. 38-41)
A: „Larghetto“ im leeren ersten und letzten System der Seite
1-2 Va A: unklarer Bogen über dem System
3 Bc A: „Piano sempre“ unter dem System
6 Bc 1 A: Bezifferung 6/4 statt 6/4
7 Bc 1 A: Bezifferung 5 ohne b-Akzidenz; vgl. aber A
9 VI I (II), Va A: auffällige Rasur vor as¹; C, D: a¹ (mit b), offenbar die Lesart ante correcturam aus A
9, 10 S 1 A: auffällige Rasur vor as¹; C, D: 9.1 mit b, 10.1 mit b-Akzidenz (offenbar die Lesart ante correcturam aus A); F-Dur in T. 9 scheint ausgeschlossen, der harmonische Wechsel erfolgt bei „gere curam“ in T. 11 ff.
15 VI I (II) A: Bögen nur angedeutet
21 S 1 A: Textierung „quae“ statt „qua“
22 B 1 A: Textierung „quae“ statt „qua“
33-35 VI I A: Bögen auch als Dreierbogen über der ganzen Figur [Musical notation] interpretierbar
33 VI II 1 A: AP?

10. Pie Jesu

1 (S. 42-47)
A: hinter dem Taktzeichen „Tutti sempre sotto voce“

1-4 Bc
8 Bc 3
9 A 2-4
14 S
15 VI I
17 S 2-4
32 Bc 1
35 S 1-3
36 A

37 B
42 VI I 1
53 VI II 2-3
56 VI II 4
57 Va 3+4
61-65 Bc
64 Va
66-69 Bc
70

11. Domine Jesu

1 (S. 48-50)
A: „Tutti“ im letzten System
A: unklares Bogenstück
15 VI II A: zwei Bögen 1-2 und 3-4; angeglichen an T. 13
18 VI II A: Bogen 13-19.1; angeglichen an T. 14
19 VI I 1-3 A: Silbe „-is“ bei 20; angeglichen an T. 14
21 A A: Bogen?
25-26 VI I, Bc A: Bogen?
27 VI I (II) A: p 1 Takt später

12. Libera

(S. 51-53)
Die in diesem Satz an zahlreichen fehlenden Artikulationspunkte für das wiederkehrende Achtelmotiv der Instrumentalstimmen wurden in der Edition ohne diakritische Kennzeichnung ergänzt und nachfolgend aufgelistet (Takt/ggf. Zeichen):
VI I: 1/6, 2/6, 3/6, 4/6, 5/6, 6/6, 7/6, 8, 9/6, 10-12/4, 19/6, 22/6, 23/6, 24/6, 25, 26/2+6, 27-31/4.
VI II: 2/2+3/6, 4/6, 5, 6/6, 7/6, 8, 9/6, 10, 11/1-3+6, 12/1-4, 17-21, 22/1+6, 23-31/4.
Bc (Va): 5, 3/3-5, 4/3-5.
vc (Va): 7/3-5, 8/3-5, 10/3-5, 11/3-5, 12/3-5, 22/3-5, 24-31 je /3-5.

1 A: „Andante assai“ im leeren ersten System der Seite
2, 4 SATB A, D: Rhythmus [Musical notation]; C: [Musical notation]
7 Bc (Va) 1 A: AP
7 Bc 3 A: Bezifferung 7/5 statt 7/5
8 S A: Silbe „-nis“ bei 7.2; angeglichen an A
8-11 SATB A: Text „absorbeat“ ab T. 9/11 bzw. Taktstrich zu T. 9/11 notiert, ohne Festlegung der Silbenverteilung; die Edition entscheidet nach der lateinischen Wortbetonung „absórbeat“ (Auftakt „ne ab-“ statt Silbe „ab-“ auf Zz 1)
9 SATB A, D: Rhythmus [Musical notation]; C: [Musical notation]
18-21 Bc (Va) 1 A: jeweils mit AP

13. Quam olim Abrahae

1-2 (S. 53-57)
alle A: Schraffur des Taktstrichs und %-Zeichen darüber, zur Kenntlichmachung der Satz wiederholung; % in der Edition ans Ende von T. 2 verschoben
9-10 S A: Textverteilung „promisisti et“ unklar (ohne Silbentrennung oder -bögen); angeglichen an T. 5f., 13f., 17f.
10 VI I 1 A: AP
14 Bc 3 A: Bezifferung 5 statt 6
29 Bc 1 A: Bezifferung 7 statt 6
38f. T, B A: Text „olim“ ohne Festlegung der Silbenverteilung; angeglichen an T. 51 f.
41 S 2 A: p ergänzt analog zu T. 54
43 B 2 A: p ergänzt analog zu T. 56
67 Bc A: unklarer Bogen zu 68.1

14. Hostias

1 (S. 57-61)
1 S A: „Andantino“ im leeren ersten und letzten System der Seite
1 Bc 3 A: „solo“ von anderer Hand; vorhanden in C
5 VI II A, D: d; C: c
A: unklares Bogenstück

vertikal durch alle Vokalsysteme; aufgelöst zu Einzelanweisungen in T. 1, 2, 9 und 25
A: „Tutti Piano sempre“ unter dem System
A: Bezifferung 4 erst zur 4. Note
A, D: Textierung „da e-is“; C: „e- -is“
A: Bogen 2-3 und Silbe „-na“ zur 2. Note; angeglichen an Alto T. 6, Tenore T. 22
A: Bogen beginnt bei 14.2 oder 14.3 (?); angeglichen an VI II T. 7
A, D: Textierung „da e-is“; C: „e- -is“
A: Bezifferung 6 ohne b; vgl. aber Va
A: Bogen 2-4, aber Silbe „-is“ eindeutig bei 35.4
A: Bogen 1-2, Silbe „-is“ zur 3. Note; angeglichen an Tenore T. 34, Soprano T. 35; C: wie A; D: ohne Bogen, Silbe „-is“ bei 36.4
A: Bogen 1-2, Silbe „-is“ zur 3. Note; angeglichen an Tenore T. 34, Soprano T. 35; C: wie A, aber ohne Bogen 1-2; D: ohne Bogen, Silbe „-is“ bei 37.4
A: AP?
A: Bogen?
A: Bogen zu 57.1; angeglichen an T. 50f.
A: 2x AP, kein Bogen; angeglichen an T. 51
A: Bogen unter dem System; wohl Schreibversehen?
A: Bogen weiter links, 63.2-64.1
A: Bogen unter dem System; wohl Schreibversehen?
A: „si lascia“ unter dem Schlusstakt (von anderer Hand)

(S. 48-50)
A: „Tutti“ im letzten System
A: unklares Bogenstück
A: zwei Bögen 1-2 und 3-4; angeglichen an T. 13
A: Bogen 13-19.1; angeglichen an T. 14
A: Silbe „-is“ bei 20; angeglichen an T. 14
A: Bogen?
A: Bogen?
A: p 1 Takt später

(S. 51-53)
Die in diesem Satz an zahlreichen fehlenden Artikulationspunkte für das wiederkehrende Achtelmotiv der Instrumentalstimmen wurden in der Edition ohne diakritische Kennzeichnung ergänzt und nachfolgend aufgelistet (Takt/ggf. Zeichen):
VI I: 1/6, 2/6, 3/6, 4/6, 5/6, 6/6, 7/6, 8, 9/6, 10-12/4, 19/6, 22/6, 23/6, 24/6, 25, 26/2+6, 27-31/4.
VI II: 2/2+3/6, 4/6, 5, 6/6, 7/6, 8, 9/6, 10, 11/1-3+6, 12/1-4, 17-21, 22/1+6, 23-31/4.
Bc (Va): 5, 3/3-5, 4/3-5.
vc (Va): 7/3-5, 8/3-5, 10/3-5, 11/3-5, 12/3-5, 22/3-5, 24-31 je /3-5.

A: „Andante assai“ im leeren ersten System der Seite
A, D: Rhythmus [Musical notation]; C: [Musical notation]
A: AP
A: Bezifferung 7/5 statt 7/5
A: Silbe „-nis“ bei 7.2; angeglichen an A
A: Text „absorbeat“ ab T. 9/11 bzw. Taktstrich zu T. 9/11 notiert, ohne Festlegung der Silbenverteilung; die Edition entscheidet nach der lateinischen Wortbetonung „absórbeat“ (Auftakt „ne ab-“ statt Silbe „ab-“ auf Zz 1)
A, D: Rhythmus [Musical notation]; C: [Musical notation]
A: jeweils mit AP

(S. 53-57)
A: Schraffur des Taktstrichs und %-Zeichen darüber, zur Kenntlichmachung der Satz wiederholung; % in der Edition ans Ende von T. 2 verschoben
A: Textverteilung „promisisti et“ unklar (ohne Silbentrennung oder -bögen); angeglichen an T. 5f., 13f., 17f.
A: AP
A: Bezifferung 5 statt 6
A: Bezifferung 7 statt 6
A: Text „olim“ ohne Festlegung der Silbenverteilung; angeglichen an T. 51 f.
A: p ergänzt analog zu T. 54
A: p ergänzt analog zu T. 56
A: unklarer Bogen zu 68.1

(S. 57-61)
A: „Andantino“ im leeren ersten und letzten System der Seite
A: „solo“ von anderer Hand; vorhanden in C
A, D: d; C: c
A: unklares Bogenstück

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 (S. 62–65)

1 A: „Larghetto“ im leeren ersten und letzten System der Seite
 1 Bc 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 (S. 65–68)

1 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 VII 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 VII 1 A: AP
 37 Bc (Va) A: es?; vgl. aber T und Bezifferung
 41 Bc (Va) A: f bereits bei 36.2; die \downarrow folgt C, D
 56 VII A: f erst bei 41.2; die \downarrow folgt C, D
 63–66 A: Bogen beginnt bei 63.2; die \downarrow folgt C, D
 A: „Sieghe“ im leeren System

18. Benedictus (S. 69–71)

1 A: „Tutti“ über dem System des Sopranos und unter dem System des Bc
 6 Bc (Va) A: p erst bei 6.2; die \downarrow folgt C, D
 7 Bc 5 A: Bogen zu 8
 9 VII A: p bei 9.3; die \downarrow folgt C, D
 13–15.1 Bc A: Bogen endet in Platznot (?) bei 13.4
 21, 26 S 5–8 C, D: 2 Bögen statt 1 Viererbalken
 24 Bc 2 A: AP
 25 Bc 2 A: AP
 29 VI II 5 A: AP
 30 Va 1 A: AP
 34 Bc A: „Hosanna X “ hinter dem Doppelstrich; 3 Takte der ersten Akkolade beschrieben, Rest der Seite unbeschrieben

19. Hosanna repetatur

Siehe oben.

20. Agnus Dei (S. 72–75)

1 A: „Tutti“ im ersten System, „unisoni I Tutti“ unter dem System des Bc
 3 VI I, II 8+9 A, D: X ; C: X
 3 Va 8 A: AP
 5 S 1 A: AP; vgl. T. 14, 23
 10, 19 Bc A: „unisoni I Tutti forte“ unter dem System
 12 Bc 8 A: „Tutti“ unter dem System
 13 VII 13 A: ohne X , vgl. aber S
 13 Bc 5 A: Bezifferung 6 ohne X ; vgl. aber S
 14 VI I, S 1 A: AP; vgl. T. 5, 23
 15 Bc 3 A: großer Bogen unterbrochen; angeglichen an T. 6

16 Bc 2 A: Bogen reicht bis 16.3?; angeglichen an T. 7
 21 T 8 A: f im System des Alto
 21 Bc 8 A: „Tutti for.“ unter dem System
 22 VI I, II 4+5 A, D: X ; C: X

21. Dona eis requiem (S. 75–80)

5, 7 VI I 1+2 A: X ; C: X ; D: in T. 5 X , in T. 7 X (mit Verlängerungspunkt, aber ohne 32tel-Fähnchen)
 5, 7 Va 2 p ergänzt nach Bc, T. 28, 30 bzw. VI, T. 39
 11 Va 1 A: AP?
 16, 18 Va 2 p ergänzt nach Bc T. 28, 30
 20 VI II A: unklares Bogenstück unter der 1. Note
 21 VI I 1–2 A: Bogen
 22 VI I (II) A: f erst in T. 23; angeglichen an T. 11
 24 A 1 A: ohne Textierung „do-“
 27 A A, D: Textierung „re-quiem“; C: „do-na“
 29 S 3 A: AP?
 31 Bc 2 A: unklares Häkchen unter der Note
 35 T 2 A: ohne X ; vgl. aber Va
 45 S A, D: X ; C: X
 49 A 1 A, C, D: Achtelfähnchen statt Balken; C: Silbe „-na“ zur 2. Note
 51 S 1 A, C, D: Achtelfähnchen statt Balken
 55 SAT, Bc (Va) A: p schon auf Zz 3 in T. 54; angeglichen an T. 72 f. (wo p in SAT nach Seitenwechsel erst in T. 73 erscheint)
 57 A, T A: p schon auf Zz 3 in T. 56; angeglichen an S, VI I (II), Bc; vgl. T. 55
 67 A 1 A, C, D: Achtelfähnchen statt Balken
 69 S 1 A, C, D: Achtelfähnchen statt Balken; D: Silbe „-na“ zur 2. Note
 74 VI I 1–2 A: Bogen; vgl. aber Parallelstellen
 75 SAT A: p schon auf Zz 3 in T. 74; angeglichen an T. 73
 81 Bc 1 A: Bezifferung 5 statt 4
 83 Va, A A: Leier in Va zweifelsfrei aus erster Hand, Textierung „ X “ in A T. 83 ebenso, ein getilgter Haltebogen von 84 zu T. 85 bestätigt den Silbenwechsel zu „qui-“ in T. 85; somit keine Generalpause am Ende von T. 83; es scheint hier wie auch an anderen Stellen bewusst eine gehaltene Stimme über die Pausen der übrigen Stimmen hinweg komponiert zu sein
 C: X , Alto in T. 82 X mit Textierung „ter-“ statt X (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 6 statt 5

22. Lux aeterna (S. 80–84)

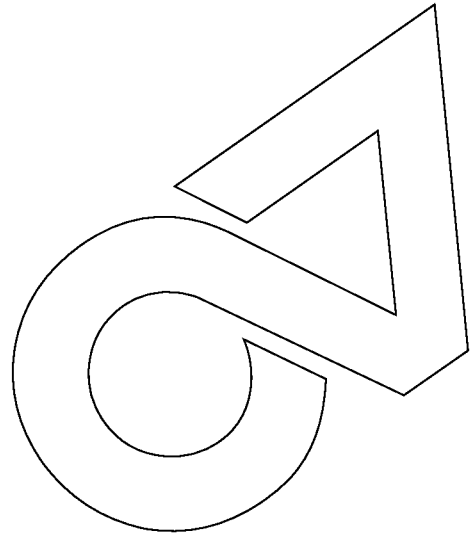
1–2 A: „Tutti forte“ unter dem System des Bc
 1 VI I A: Bogen zu T. 2
 1 S A: „forte“ von anderer Hand (?)
 1 Bc 2 A: Bogen zu T. 2
 17 Bc A: Bogenstück (vor Seitenwechsel)
 22 f. S A, C, D: Textverteilung „-ternum quia pius“ unklar; die Edition entscheidet für Quartsprung statt Oktavsprung bei „(ae)-ter-num“ (großer Zwischenraum = Ewigkeit, als Rest barocker Figurenlehre?) und kurze Notenwerte für „quia“
 28 Bc A: X in der Bezifferung erst 1 Takt später
 29 VI I, A 4 A: ohne X
 31 B 1–2 A: X , die erste Note evtl. mit Augmentationspunkt; angeglichen an die Fugeneinsätze von SAT T. 7, 15 und 23; C, D: auch X

23. Requiem aeternam (S. 84–87)

1 A: „Adagio“ im leeren ersten und letzten System der Seite (in verschiedener Schrift)
 8 Bc 5–6 A, D: H-G; C: d-H; vgl. Parallelstelle in Nr. 1, T. 11 (dort A, C, D: H-G)
 10 Va A: unklares Bogenstück
 24, 25 Bc A: je 1 großer Bogen 2–6; vgl. aber vorige Takte und Nr. 1, T. 28 f.

24. Cum sanctis tuis (S. 87–89)

1 A: „Forte“ unter dem Bc-System
 8–10 A A, D: Textierung „pius, pius es“; C: ohne Textierung, folglich „pius es“, wie STB
 15–17 Bc A: dünner Bogen unter dem System (?)
 17, 25 B A, D: Rhythmus X ; C: X , wie SAT und Bc
 23–24 Bc A: Bogen unter dem System



Carus

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 fuagam 1.609
 - Missa Ave regina coelorum 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 ◆40.639
 Spohr: Messe in C op. 54 91.271
 Swider: Missa minima 27.011
 Vaughan Williams: Mass in g minor 40.639

Gemischter Chor und Orgel / Mixed Choir and Organ

Albrechtsberger: Missa in D ◆40.639
 Buxtehude: Missa brevis BuxWV 136 36.020
 Dvořák: Messe in D op. 86 ●40.651
 Fasch: Missa a 16 voci ●27.083
 Franck, C.: Messe in G op. 10 (SAB) 40.646/50
 Frauenberger: Missa in G op. 10 (SAB) 91.039
 Gounod: Messe brève aux chapeaux 40.637
 - Messe brève aux chapeaux 40.654
 Haydn, J. M.: Missa pro Quadragesimali 50.325
 - Missa Quadragesimalis MH 552 50.326
 - Missa Telemanniana Quadragesimalis MH 553 50.327
 Janca: Missa in G (Credo III) 40.696
 Langlais: Missa in G (Misericordiae / Credo III) (SAB) 27.016
 Liszt: Missa in G 40.647
 Monteverdi: Missa in G 1.542
 - Missa in illo tempore 40.670
 Mozart, L.: Missa brevis KV 115 40.642
 Palestrina/Bach: Missa brevis 35.301
 Rheinberger: Messe in f op. 159 ●50.159
 - Messe in E „Misericordias Domini“ op. 192 50.192
 Rossini: Petite Messe solennelle 40.650
 Schnizer: Missa in C (mit obligater Orgel) ●◆40.649
 Schumann: Missa sacra op. 147 (arr) 40.687/45
 Telemann: Missa brevis zum Osterfest TVWV 9:3 39.098
 - Missa brevis zum Weihnachtsfest TVWV 9:5 39.097

Gemischter Chor und Streicher / Mixed Choir and Strings

Caldara: Missa dolorosa in e, [Fg, 2 Trb] 40.680
 - Missa in G 10.208
 Eberlin: Missa brevis in a 27.042
 Fischer, J. C. F.: Missa Sancti Dominici ◆27.012
 Haydn, J.: Missa brevis in F. Missa Nr. 1 40.601
 - Missa brevis Sancti Joannis de Deo in B. Missa Nr. 7 40.600
 Mozart: 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 (Clf), 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) 40.087
 Dvořák: Messe in D op. 86 40.653
 Franck, C.: Messe in A op. 12 40.646
 Hasse: Missa in d (1751) ◆40.663
 - Missa in g (1783) ●50.705
 Haydn, J.: Missa in hon. BVM in Es. Missa Nr. 4 (Gr. Orgelsolom.) 40.603
 - Missa Cellensis in hon. BVM in C. Missa Nr. 5 (Cäcilienmesse) 40.604
 - Missa Sancti Nicolai in G. Missa Nr. 6 40.605
 - Missa Cellensis in C. Missa Nr. 8 (Kleine Mariazeller Messe) 40.606
 - Missa in tempore belli in C. Missa Nr. 9 (Paukenmesse) 40.607
 - Missa St' Bernardi de Offida in B. Missa Nr. 10 (Heiligmesse) 40.608
 - Missa in angustiis in d. Missa Nr. 11 (Nelsonmesse) 40.609
 - Missa in B. Missa Nr. 12 (Theresienmesse) 40.610
 - Missa in B. Missa Nr. 13 (Schöpfungsmesse) 40.611
 - Missa in B. Missa Nr. 14 (Harmoniemesse) 40.612
 Haydn, J. M.: Missa Sanctae Ursulae MH 546 54.546
 - Missa Sancti Hieronymi MH 254 54.254
 - Missa Sancti Leopoldi MH 837 54.837
 - Missa sub titulo Sanctae Theresiae MH 79 50.328
 - Missa sub titulo Sancti Francisci Seraphici MH 26 50.329
 - Missa Sancti Joannis Nepomuceni MH 182 50.314
 Heinichen: Missa (Nr. 9) in D 27.048
 Herzogenberg: Messe in e op. 10 27.020
 Holzbauer: Missa in C ◆50.501
 Hummel: Messe in B op. 7 40.664
 Mozart: Domini Messe in G KV 66 40.613
 - Weisenhaus Messe in C KV 11 40.614
 - Trinitatismesse in C KV 167 40.615
 - Spatzenmesse in C KV 20 40.626
 - Credomesse in C KV 21 40.616
 - Missa in C KV 58 40.627
 - Orgelsolomesse in C KV 259 40.628
 - Missa longa in C KV 262 51.262
 - Krönungsmesse in C KV 317 40.618
 - Missa solemnis in C KV 337 40.619
 - Missa in C KV 427 (Levin) 51.427
 - Missa in C KV 427 (Levin) 51.427
 - Missa in D 27.036
 Puccini: Messa a 4 voci („Messa di Gloria“) 40.645
 Rheinberger: Messe in C op. 169 50.169
 Richter: Messe in C ●◆40.648
 Ristori: Weihnachtsmesse 27.044
 Rossini: Messa di Rimini (1809) 40.674
 Ryba: Missa pastoralis bohémica 40.678
 - 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 50.321
 Kraus: Requiem VB 1 in prep. 50.663
 Lachner, Fr.: Requiem in f op. 146 27.301
 Mozart: Requiem KV 626 (Süßmayr+Levin) 51.626, 51.626/50
 Rheinberger: Requiem in b op. 60 50.060
 - Requiem in Es op. 84 50.084
 - Requiem in d op. 194 ●50.194
 Suppè: Missa pro defunctis 40.085
 Verdi: Messa da Requiem 27.303
 - Messa da Requiem (reduzierte Fassung) 27.303/50

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