

Johann Adolf
Hasse

Requiem in B

Soli (SSAATTB), Coro (SATB)
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Corni
2 Violini, Viola, Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Einzelausgabe aus Band IV/4 / Separate edition from Vol. IV/4
J. A. Hasse, Werke

Urtext

Partitur / Full score



Carus 50.752

Inhalt / Contents

Vorwort	4
Foreword	6
Introitus et Kyrie	
1. Requiem aeternam (Soli SSATTB, Coro SATB)	8
2. Te decet hymnus (Coro)	13
3. Kyrie eleison (Soli SSAT, Coro)	16
Offertorium	
4. Domine Jesu Christe (Soli AATB, Coro)	19
5. Hostias et preces (Soli SAA)	23
Sanctus et Benedictus	
6. Sanctus (Coro)	26
7. Benedictus (Soli AA)	32
8. Osanna (Coro)	35
Agnus Dei	
9. Agnus Dei (Soprano solo)	39
Communio	
10. Lux aeterna (Coro TB)	44
Requiem aeternam (1.) da capo	

Zu diesem Werk ist das folgende Aufführungsmaterial erhältlich:

Partitur (Einzelausgabe ohne Kritischen Bericht; Carus 50.752)
Klavierauszug (Carus 50.752/03)
komplettes Orchestermaterial (Carus 50.752/19).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/5075200

The following performance material is available:
full score (separate edition without Critical Report; Carus 50.752)
vocal score (Carus 50.752/03)
complete orchestral material (Carus 50.752/19).

↓ Digital editions for this work are listed
at www.carus-verlag.com/5075200

Vorwort

Mit Dekret vom 1. Dezember 1733 war Johann Adolf Hasse zum Hofkapellmeister in Dresden ernannt worden. Dort regierte inzwischen Friedrich August II., der – ebenso wie sein Vater, der legendäre „August der Starke“ – in Personalunion sächsischer Kurfürst und polnischer König war und als solcher August III. hieß. Hasses Aufgabe bestand in erster Linie in der regelmäßigen Komposition von Opern; auf Geheiß hatte er außerdem Karwochen-Oratorien und einiges an liturgischer Kirchenmusik zum Gebrauch in den katholischen Hofgottesdiensten zu schreiben.¹

Zur Entstehung des Requiems in B ist nichts Genaues bekannt. Das als einzige Quelle des gesamten Werkes in Mailand aufbewahrte Autograph trägt lediglich die Ortsangabe „Dresden“, und der Schriftbefund legt eine Entstehungszeit zwischen 1755 und 1760 nahe. Bislang völlig ungeklärt ist der Anlass für die Komposition, und da es zu dem Werk auch kein zeitgenössisches Aufführungsmaterial gegeben hat, drängen sich folgende Fragen auf: Könnte Hasse die Komposition ohne konkreten Anlass, also sozusagen „auf Vorrat“ geschrieben und unter seinen Manuskripten zurückgehalten haben? Oder wurde das Werk zwar bei ihm in Auftrag gegeben, kam dann aber doch nicht zum Einsatz? Vermutungen dieser Art werden durch den Umstand gestützt, dass Hasse mehrere Teile aus dem B-Dur-Requiem in seinen späteren Totenmessen in C und Es wiederverwendet hat. Die beiden letztgenannten Werke waren für die Exequien von König August III. (1763) und Kurfürst Friedrich Christian (1764) bestimmt. Hätte es sich nicht von selbst verboten, bei den offiziellen Trauerfeiern für die Landesherren ältere Teile einer in Dresden bereits bekannten Komposition wiederzuverwenden? Eine weitere Bestätigung unserer Überlegungen liefert das Kyrie, das in seiner unvollständigen Form für eine Aufführung in der Liturgie kaum zu gebrauchen ist; wir kommen darauf zurück.

Das Requiem in B ist ein eher klein dimensioniertes Werk.² Dies zeigt sich schon äußerlich im Verzicht auf eine Vertonung der Sequenz, die mit ihrem umfangreichen Text den Schwerpunkt mancher anderer Totenmessen bildet. Graduale und Tractus fehlen ebenfalls, doch wurden diese Sätze ohnehin nur selten mehrstimmig bearbeitet. So besteht das B-Dur-Requiem aus den liturgischen Teilen Introitus, Kyrie, Offertorium, Sanctus mit Benedictus, Agnus Dei und Communio. Solistische Partien in Form einer Arie, eines Duos und eines Terzettes gibt es für Sopran und zwei Altstimmen, während ein weiterer Sopran, zwei Solo-Tenöre und der Bass nur kurze Episoden innerhalb von Tutti-Sätzen zu singen haben. Das Instrumentarium umfasst je zwei Flöten, Oboen und Hörner sowie Streicher und Generalbass. Oboen wirken in den chorischen Sätzen mit; dann wird der Generalbass üblicherweise auch durch Fagotte verstärkt.³

¹ Seit der politisch motivierten Konversion Augusts des Starken 1697 war der sächsische Hof wieder katholisch – sehr zum Argwohn der lutherischen Bevölkerung.

² Vgl. Wolfram Hader, *Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764*, Tutzing 2001, S. 35f. Die von Hader gebrauchte Bezeichnung als „Mailänder Requiem“ ist nicht authentisch.

³ Dass Fagotte grundsätzlich mitzuwirken haben, ist aus der originalen Anweisung „senza Fagotti“ zu Beginn des Satzes „Te decet hymnus“ zu folgern.

Hörner kommen nur im Sanctus zum Einsatz, die Flöten in der Agnus-Dei-Arie.

Ein Merkmal vieler Totenmessen des 17. und 18. Jahrhunderts ist die Bezugnahme auf den *Stile antico* und auf gregorianische Singweisen. In Hasses B-Dur-Komposition repräsentiert der Abschnitt „Et tibi reddetur“ aus dem Introitus den *Stile antico*; dabei indiziert die Überschrift „A cappella“ keineswegs eine rein vokale Vortragsart, wohl aber den Verzicht auf eine ausgeprägte instrumentale Idiomatik und stattdessen die generelle Verdoppelung der Singstimmen durch das Orchester. Gregorianische Melodien können in Form einstimmiger Intonationen oder als Zitat innerhalb eines mehrstimmigen Satzes zutage treten. Im B-Dur-Requiem gibt es solche Zitate im Introitus zu Beginn des Psalmverses „Te decet hymnus“ und am Anfang der Communio „Lux aeterna“.⁴ Dass die dort gebrauchten Choralmelodien sich nicht genau mit den inzwischen standardisierten Fassungen der *Editio Vaticana* decken, erklärt sich mit verschiedenen lokalen Traditionen, wie es sie damals gab. Mit seiner Verwendung der liturgischen Melodien schließt sich Hasse zwei in Dresden bekannten Vorbildern an: dem undatierten Requiem in F von Antonio Lotti und dem Requiem in D, das Jan Dismas Zelenka 1733 für August den Starken geschrieben hatte. Darüber hinaus sind die Totenmessen von Hasse und Zelenka durch eine bemerkenswerte Textvariante im Offertorium verbunden. Normalerweise heißt es innerhalb des Versus „Hostias et preces“ nämlich: „Tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: fac eas, Domine, de morte transire ad vitam“ – also in einer im Plural abgefassten Formulierung. Zelenka und Hasse verwenden hingegen den Singular: „Tu suscipe pro anima illa, cujus hodie memoriam facimus: fac eam, Domine, de morte transire ad vitam“.

Insgesamt noch enger als mit Zelenka ist die Hasse'sche Komposition mit dem Requiem in F von Lotti verbunden: Gleich zu Beginn des Introitus greift Hasse mit den sich im Piano auffächernden Tonrepetitionen der Streicher auf Lottis Werk zurück. Besonders frappierend sind seine Bezugnahmen dann aber im Offertorium: Am Anfang des „Domine Jesu Christe“ ist die rhythmische Deklamation in beiden Werken nahezu identisch, und auch im Harmonischen gibt es manche Ähnlichkeiten. Die Übereinstimmungen setzen sich im Satz „Hostias et preces“ fort: in beiden Fällen ein inniges Terzett, das im Dreivierteltakt steht und von Streichern mit häufigen Tonrepetitionen zurückhaltend begleitet wird. Trotzdem geht Hasse hier über Lotti hinaus, denn durch den Verzicht auf die Basslage sowie durch rhetorische Pausen und dynamische Kontraste an den letzten „de morte“-Stellen ist ihm ein Stück von ätherischer Klanglichkeit und entrücktem Ausdruck gelungen – eine beeindruckende Interpretation der im Text ausgedrückten Bitte um den Übergang vom Tod in ein neues Leben!

Trotz seiner Dur-Tonalität ist der erste, aus zwei korrespondierenden Teilen gebaute „Requiem“-Satz ein expressives Stück von großer

⁴ Näheres bei Hader, *Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik*, bes. S. 125–134 und S. 338–343.

harmonischer Dichte. Auffallend kurz ist das Kyrie, das nach dem „Christe eleison“ halbschlüssig endet und in dieser Form offenbar unfertig geblieben ist; als Abschluss wäre hier z.B. eine variierte Wiederaufnahme des Kyrie-Anfangs oder ein in B stehendes Fugato zu erwarten – in Anbetracht der Gesamtproportion aber in knapper Form. Um dem liturgischen Satz zu einem einigermaßen befriedigenden Ende zu verhelfen, hat der Herausgeber aus vorhandenem Material einen Ausführungsvorschlag entwickelt (Kyrie II).

Mit manchen weiteren Eigenschaften seines B-Dur-Requiems schließt sich Hasse den Konventionen an. Dies betrifft am Ende des Offertoriums die wörtliche Wiederholung von „Quam olim Abrahae“, den Tempowechsel bei „Pleni sunt caeli“ im Sanctus, die Wiederholung der „Osanna“-Musik nach dem Benedictus und die Tatsache, dass zum „Requiem“-Versus aus der Communio der textgleiche Beginn des Introitus zu wiederholen ist. Auch die solistischen Besetzungen von Benedictus und Agnus Dei sind in diesem Zusammenhang zu nennen; dabei tritt in den besagten Solosätzen erneut die Fähigkeit des Komponisten zutage, Stücke von sinnlicher Schönheit bei zugleich großer Ausdruckstiefe zu schreiben. An mehreren Stellen der Komposition – so am Schluss des unvollendeten Kyrie oder in den Takten 16 und 28 des Agnus Dei – kommt mit dem Vorhalt der verminderten Oktave vor der kleinen oder verminderten Septime ein Mittel zum Einsatz, das für die damalige Zeit als Zeichen höchster Intensität gelten kann: Bei herausgehobenen Halbschluss-Vorbereitungen gebraucht der Komponist diese Formel so gern, dass man geradezu von einem „Hasse-Vorhalt“ sprechen kann.

Hinweise zur Ausführung

Nach dem Zeugnis von Jean Jacques Rousseau war die Dresdner Hofkapelle unter Hasse das hinsichtlich seiner Zusammensetzung und Qualität beste Orchester Europas.⁵ Mitte der 1750er Jahre bestand das Ensemble aus ca. 25 Streichern, je zwei oder drei Flöten und Hörnern sowie fünf Oboen und ebenso vielen Fagotten; auffallend ist die chorische Besetzung der Rohrblattinstrumente. Die Vokalpartien geistlicher Werke wurden vom Opernpersonal gesungen – selbstverständlich ohne Frauen und stattdessen in den Oberstimmen mit Sopran- und Altkastraten bei chorischer Unterstützung durch die Kapellknaben. – Bei der Aussprache des Lateinischen ist von einer italienischen Lautung auszugehen.⁶

Zu den weiteren aufführungspraktischen Konventionen gehören die folgenden:

Wo keine dynamische Vorschrift steht – wie meistens am Satzanfang –, gilt *forte*. Artikulationszeichen wie Legatobögen, Keile oder Staccatopunkte sind oft nur exemplarisch gesetzt und nach *simile*-Prinzip weiter anzuwenden. Die Vortragsanweisung *ondeggiando* wird gleichbedeutend als Wellenlinie oder mit Staccatopunkten unter Legatobogen notiert; bei Streichern wird damit ein Bogenvibrato angezeigt, bei Bläsern ein Pulsieren des Atemdrucks. Fermaten sind durch eine Verlangsamung des Tempos vorzubereiten.⁷

An Verzierungen verwendet Hasse vor allem Vorschlagnoten (Appoggiaturen) und Triller.⁸ Als Faustregel kann gelten, dass lange Vorschläge vor konsonierenden Hauptnoten, kurze Vorschläge eher vor dissonierenden Hauptnoten angebracht sind. Überdies bekommen lange Vorschläge bei zweizeitigen rhythmischen Verhältnissen grundsätzlich den halben und bei dreizeitigen Verhältnissen zwei Drittel vom Wert der Hauptnote; man sehe dazu Takt 3 des Offertoriums „Domine Jesu Christe“: In Oboen und Violinen ist die Hauptnote zweizeitig (Halbenote), und folglich ist der Vorschlag als Viertelnote auszuführen – nicht anders als im Sopran, wo die Hauptnote dreizeitig ist (punktierte Viertelnote). In der Bassbezeichnung lässt der Komponist die durch Appoggiaturen gebildeten Vorhalte im Allgemeinen unberücksichtigt. Streng genommen bedeutet dies, dass im Continuo bereits der Auflösungsakkord zu spielen ist, während einer oder zwei seiner Töne in den Oberstimmen noch vorgehalten werden. Das dabei entstehende Dissonanzproblem kann insbesondere bei langen Vorhalten bzw. eher langsamen Tempi nicht unerheblich sein. Deshalb werden lange Vorhalte in unserer Edition in die Generalbass-Aussetzung einbezogen; da die Aussetzung lediglich einen Vorschlag des Herausgebers darstellt, muss sich jedoch niemand daran gebunden fühlen. – Je nach Tempo und Zusammenhang beginnen Triller mit der oberen Nebennote, und sie können mit einem Nachschlag enden.

Zusammen mit dem Requiem in C ist die vorliegende Komposition in Band IV/4 der Hasse-Werkausgabe erschienen (CV 50.708). Der dortige Kritische Bericht enthält detaillierte Angaben zu den Quellen und den Editionsprinzipien sowie zahlreiche Textkritische Anmerkungen.

Geesthacht/Elbe, im Juni 2021

Wolfgang Hochstein

⁵ Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, S. 354.

⁶ Siehe Vera U. G. Scherr, *Handbuch der lateinischen Aussprache. Aufführungspraxis Vokalmusik*, Kassel u.a. 4. Aufl. 2014.

⁷ Vgl. Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil II, Berlin 1762, S. 254.

⁸ Zum Folgenden vgl. die grundlegenden Kapitel in den zeitgenössischen Lehrwerken: Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 193–237; Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil II, S. 185–219; Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 3. Aufl. Breslau 1789, S. 77–89.

Foreword

Johann Adolf Hasse had been appointed court Kapellmeister in Dresden by a decree dated 1 December 1733. There the political leadership had changed in the meantime, Frederic Augustus II ruled there, who – just like his father, the legendary “Augustus the Strong” – was Elector of Saxony and King of Poland in personal union and as such was called Augustus III. Hasse’s task consisted primarily in the regular composition of operas; if so instructed, he also had to write Easter Week oratorios and a certain amount of liturgical church music for use in Catholic court services.¹

Nothing precise is known about the origin and purpose of the Requiem in B flat major. The autograph preserved in Milan, which is the only source of the whole work, bears only the place indication “Dresden,” and the graphological analysis suggests a time of origin between 1755 and 1760. At present, the reason for the composition is completely unclear, and since there has been no contemporary performance material for the work, the following questions arise: Could it perhaps be that Hasse wrote the composition without any concrete reason, “for the stockpile” so to speak, and held it back among his manuscripts? Or was the work commissioned from him, but then not used? Conjectures of this type are supported by the fact that Hasse reused several sections from the B flat major Requiem in his later masses for the dead in C and E-flat. The two latter works were composed for the exequies of King Augustus III (1763) and Elector Friedrich Christian (1764). Wouldn’t it have been out of the question to reuse an older composition already known in Dresden at the official funerals for the sovereigns? A further confirmation of our theses is provided by the Kyrie which is hardly usable for a liturgical performance in its extant, incomplete form; we will come back to this.

The Requiem in B flat is a work of rather small dimensions.² This becomes clear from the outset in the absence of a setting of the Sequence, which with its extensive text forms the focal point of many other masses for the dead. Gradual and Tractus are also missing, but these movements were in any event rarely set polyphonically (and apparently never in Dresden). The B flat major Requiem consists of the liturgical sections Introit, Kyrie, Offertory, Sanctus with Benedictus, Agnus Dei, and Communio. Solo parts in the form of an aria, a duet and a trio are provided for the soprano and two alto singers, while a further soprano, two solo tenors and the bass have only short episodes to sing within tutti movements. The orchestra includes two flutes, two oboes, two horns, strings, and basso continuo. Oboes take part in the choral movements; here

the basso continuo is usually amplified by bassoons.³ The horns are only used in the Sanctus, the flutes in the Agnus Dei aria.

A characteristic feature of many funeral masses from all eras is their reference to the *stile antico* and to the Gregorian chant. In Hasse’s B flat major composition, the section “Et tibi reddetur” from the Introit represents the *antico* style; the title “A cappella” by no means indicates a purely vocal style of performance, but rather the renunciation of a pronounced instrumental idiom and instead the general doubling of the singing voices by the orchestra. References to Gregorian chant can be in the form of monophonic intonations or quotes within a polyphonic movement. In the B flat major Requiem there are such quotations in the Introit at the beginning of the psalm verse “Te decet hymnus” and at the beginning of the Communio “Lux aeterna.”⁴ The fact that the chorale melodies used there do not correspond exactly with the now standardized versions of the Editio Vaticana is explained by various local traditions as they existed at that time. With his use of liturgical melodies, Hasse followed two models known in Dresden: the undated Requiem in F by Antonio Lotti and the Requiem in D, written by Jan Dismas Zelenka in 1733 for Augustus the Strong. In addition, the requiem masses of Hasse and Zelenka are linked by a remarkable textual variant in the Offertory. Normally the verse “Hostias et preces” reads: “Tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: fac eas, Domine, de morte transire ad vitam”; the deceased souls are thus remembered in the plural. Zelenka and Hasse, on the other hand, use the singular: “Tu suscipe pro anima illa, cujus hodie memoriam facimus: fac eam, Domine, de morte transire ad vitam”.

All in all, Hasse’s composition is even more closely connected with Antonio Lotti’s Requiem in F than with Zelenka: right at the beginning of the Introit, Hasse falls back on Lotti with piano note repetitions that fan out in the strings. Hasse’s references to Lotti are especially striking in the Offertorium: at the beginning of the “Domine Jesu Christe,” the rhythmic declamation in both works is almost identical, in the harmonies, too, there are some similarities. The similarities continue in the movement “Hostias et preces”: in both cases we find an intimate trio in three-quarter time, discreetly accompanied by strings with frequent note repetitions. Nevertheless, Hasse transcended Lotti here, for in eschewing the bass register and by means of the rhetorical pauses and dynamic contrasts in the last “de morte” passages, he succeeded in creating a piece of ethereal sonority and rapturous expression – an impressive interpretation of the request expressed in the text for the transition from death to a new life!

Despite its major tonality, the first movement “Requiem,” structured in two corresponding sections, is an expressive piece of great harmonic density. The Kyrie is conspicuously short, ending on an imper-

¹ Since the politically motivated conversion of Augustus the Strong in 1697, the Saxon court was once again Catholic – much to the suspicion of the Lutheran population.

² See Wolfram Hader, *Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764*, Tutzing 2001 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 22), p. 35f. Hasse’s Requiem in B flat major is misleadingly referred to by Hader as the “Milanese Requiem”.

³ The fact that bassoons were to participate in principle can be inferred from the original instruction “senza Fagotti” at the beginning of the movement “Te decet hymnus”.

⁴ More detail in: Hader, *Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik*, esp. pp. 125–134 and pp. 338–343.

fect cadence after the “Christe eleison” and apparently incomplete in this form; as a conclusion, a varied resumption of the beginning of the Kyrie or a fugato in B flat, for example, could be expected here – but in view of the overall proportions, in a concise form. In order to bring the liturgical movement to a somewhat satisfactory conclusion, the editor has developed a proposal for performance from existing material (Kyrie II).

With some of the other characteristics of his B flat major Requiem, Hasse follows conventions. At the end of the Offertory, this concerns the word-for-word repetition of “Quam olim Abrahae,” the tempo change in “Pleni sunt caeli” in the Sanctus, the repetition of the “Osanna” music after the Benedictus, and the fact that for the “Requiem” verse from the Communio the beginning of the Introit, which has the same text, must be repeated (here, however, leaving out the repetenda “Cum sanctis tuis”). The solo scoring of Benedictus and Agnus Dei should also be mentioned in this context; these solo movements once again reveal the composer’s ability to write pieces of sensual beauty and a great depth of expression. At several points in the composition – such as at the end of the unfinished Kyrie or in measures 16 and 28 of the Agnus Dei – the use of the diminished octave as appoggiatura before the minor or diminished seventh is a progression that can be regarded as indicative of the highest intensity at that time: the composer so frequently uses this formula in his approach to particularly significant imperfect cadences that one can practically speak of a “Hasse appoggiatura”.

Suggestions concerning performance

In the testimony of Jean Jacques Rousseau, the Dresden court orchestra under Hasse was the best orchestra in Europe in terms of both instrumental forces and quality.⁵ In the mid-1750s, the ensemble consisted of about 25 strings, two or three flutes and horns respectively, as well as five oboes and as many bassoons; here, the choral instrumentation of the reed instruments is remarkable. The vocal parts of sacred works were sung by singers from the opera – without women, of course, but with soprano and contralto castratos in the upper voices and with the support of the chapel boys. – The pronunciation of Latin must be based on Italianate diction.⁶

A number of further conventions of performance practice should be mentioned:

Where there is no dynamic indication – as is usually the case at the beginning of a movement – *forte* applies. Articulation signs such as legato slurs, wedges or staccato dots are often only notated as examples and should continue to be applied according to the *simile* principle. The performance instruction *ondeggiando* is notated as a wavy line or with staccato dots under legato slurs; for strings it indicates bow vibrato, for wind instruments it indicates a change in breath pressure. Fermatas should be prepared by slowing down the tempo.⁷

Hasse used mainly grace notes (appoggiaturas) and trills as ornaments.⁸ As a rule of thumb, long appoggiaturas should be used rather before consonant main notes, short appoggiaturas rather before dissonant main notes. Moreover, in the case of duple rhythmic proportions, long appoggiaturas receive half the value of the main note, and in the case of triple proportions, two-thirds of the value of the main note; see measure 3 of the Offertory “Domine Jesu Christe”: in the oboes and violins, the main note has two beats (half note), and therefore the appoggiatura is to be executed as a quarter note – exactly like the soprano, whose main note has three beats (dotted quarter note). In figuring the thorough bass, the composer generally ignored the appoggiaturas. Literally, this means that the resolution chord is already sounding in the continuo, while one or two of its notes are still suspended in the upper voices. The dissonance problem that arises from this can be not insignificant, especially with long appoggiaturas or rather slow tempos. For this reason we have included long appoggiaturas in the continuo realization in our edition; since the realization is merely a suggestion by the editor, no one need feel bound by it. – Depending on tempo and context, trills begin with the upper secondary note and they may end with a termination.

Together with the Requiem in C major, the present composition was published in volume IV/4 of the Hasse-Werkausgabe (Carus 50.708). The critical report there contains detailed information on the sources and the principles of the edition as well as numerous text-critical annotations.

Geesthacht/Elbe, June 2021

Wolfgang Hochstein

Translation: Gudrun and David Kosviner

⁵ Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, p. 354.

⁶ See Vera U.G. Scherr, *Handbuch der lateinischen Aussprache. Aufführungspraxis Vokalmusik*, Kassel et al., 4th edition, 2014.

⁷ Cf. Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Part II, Berlin 1762, p. 254.

⁸ With regard to the following, cf. the fundamental chapters in the contemporary treatises: Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756, pp. 193–237; Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Part II, pp. 185–219; Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 3rd edition, Breslau 1789, pp. 77–89.

Requiem in B

Introitus et Kyrie

Johann Adolf Hasse
1699–1783

1. Requiem aeternam

Un poco lento

Oboe I
Oboe II
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Bassi
Org.
Bassi + Fag.Vc.

Re - - - qui - em ae - ter - nam
Re - - - qui - em ae - ter - nam
Re - - - qui - em ae - ter - nam
Re - - - qui - em ae - ter - nam
do - na e - is Do - - - mi - ne: et lux per - pe - tu - a lu - ce - at
do - na e - is Do - - - mi - ne: et lux per - pe - tu -
do - na e - is Do - - - mi - ne:
do - na e - is Do - - - mi - ne:

6 4 2 6 6 b 7 3 b8 7 #6 3 5 4 3 Vc. 5 3

9

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

div.

Tutti *Tutti* *Tutti* *Tutti*

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

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

13

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

Bassi

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

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

Vc.

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

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

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

6 7 6 5 b6 b5 9 8 6 5 7 6 6 5 3
 4 4 # 4 # 5 3 3 3 5 4 3

26

f *tr* *pp*

p *f* *tr* *tr* *tr* *p*

p *div.* *f* *p*

Tutti *Soli* *Solo*

lu - ce - at e - is, et lux per -

lu - ce - at e - is, et lux per -

Soli *Tutti* *Solo*

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

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

p *f* *p*

3 6 5 5 6 5 2 6 6 3 5 Vc.

29

f *tr* *p* *p* *p*

Tutti *Tutti* *Tutti* *Tutti* *p* *p*

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

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

Tutti *Tutti* *Tutti* *Tutti* *p* *p*

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

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

f *p*

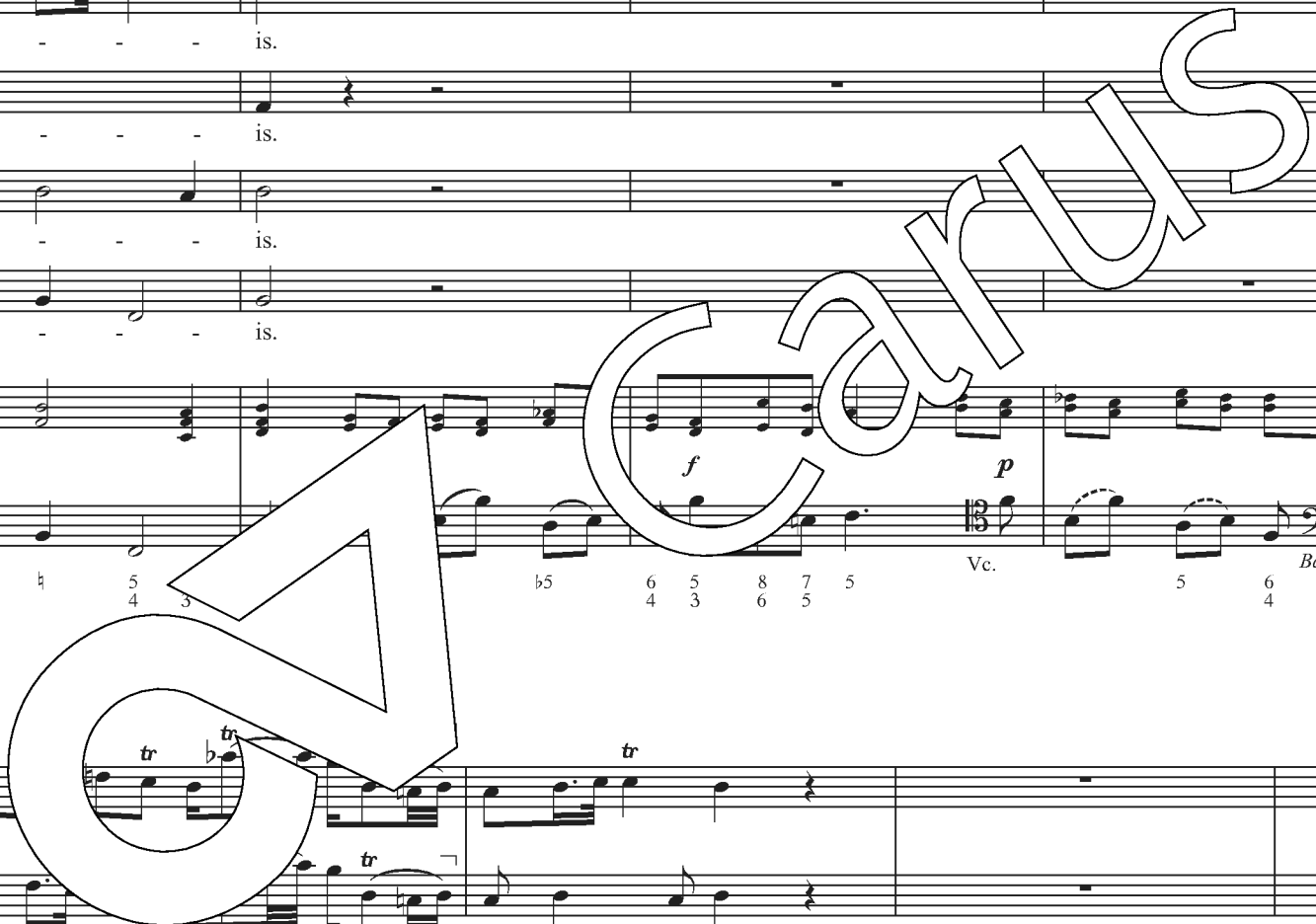
Bassi

b 5 b3 b6 5 4 4 6 6 4 9 8 7 b3 b7 6 4 3 4 3

Musical score for measures 33-36. The piano part consists of two staves with dynamic markings *p*, *f*, and *tr*. The violin part consists of two staves with dynamic markings *f*, *p*, and *tr*.

Vocal staves for measures 33-36. The lyrics are "e - - - is." repeated across four staves.

Piano accompaniment for measures 33-36. Includes fingering numbers (5, 4, 5, 4, 3, 6, 5, 8, 7, 5, 5) and performance instructions "Vc." and "Bassi".



Musical score for measures 37-40. The piano part consists of two staves with dynamic markings *p* and *tr*. The violin part consists of two staves with dynamic markings *p* and *tr*.

2. Te decet hymnus

A cappella

Oboe I
Oboe II

Violino I
Violino II

Viola

Soprano
Tutti
Te de - - - - cet hy - mnus

Alto
Tutti
Te de - - - - cet hy mnus

Tenore

Basso

A cappella

Bassi
- Fag. 6 5 7 5 4 3 6

9

tr

tr

De - us in Si - - - - on,

De - us in Si - - - - on,

Et ti - bi red-

Et ti - bi red - de - tur vo -

6 5 6 6 5 4 3

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

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

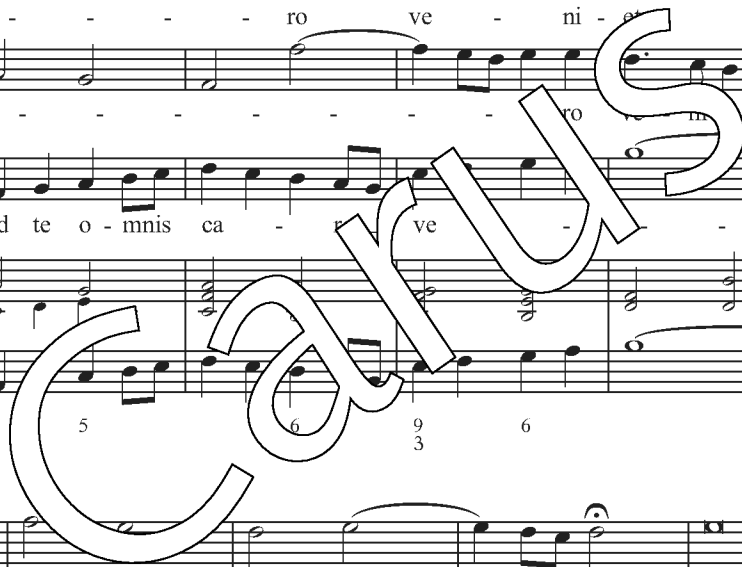
ru - sa - lem: ex - au - di o - ra - ti - o - nem me -
 ru - sa - lem: ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - - - - - am, ad
 ru - sa - lem: ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - - - - -
 ru - sa - lem: ex - au - di o - ra - ti - o - nem

7 6 5 4 3 6 3 4 3 6 6 b6 6 Bassi 6 3 4 6 6 b6
 4 3 4 4 3

Vc.

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

Vc. *Bassi*



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

47 2 b7 3 6 4 6 4 47 8 3 6 6 5 3 5 3 6 4 5 4 3

3. Kyrie eleison

Lento

Oboe I
Oboe II

Violino I
Violino II
Viola

Soprano I solo
Alto
Tenore
Basso

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Solo
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Lento

Bassi

+Fag. 6 5 6 4 5 Vc.

5

Soprano II solo
Solo

lei - - - son, e - lei - - - son.
e - lei - - - son.

lei - - - son.

9

Tutti Soprano I solo

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e -

Tutti

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Solo

8 Tutti

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e -

Tutti

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

Tutti p

6 7 9 8 b b5 b6 5 Vc. 4 4 4 3

13

Soprano II solo

lei - - - son, e - lei - - - son.

Solo

e - lei - - - son.

8

lei - - - son.

6 6 7 5 6 7 5

4 4 3 4 5

Kyrie II *

eingichtet von / arranged by
Wolfgang Hochstein

Lento

Oboe I
Oboe II

Violino I
Violino II

Viola

Soprano I solo
Soprano II solo

Alto

Tenore

Basso

Bassi + Fag.

tr

p

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

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

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

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

Lento

f

Tutti

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

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

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

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

f

4. Domine Jesu Christe

Offertorium

Andante

Oboe I
Oboe II
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso

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

Bassi

Andante

+ Fag.

6

o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - ni, de poe - nis in - fer - ni, et de pro -
o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - ni, et de pro -
o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - ni, et de pro -
o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - ni, de poe - nis in - fer - ni,

44 6 7 6 # # 44 6 46 6 b5 b

fun - do la - - - - - cu: Soli
 ni, et de pro - fun - do la - - - - - cu: li - be - ra e - as de o - re le - o - nis, Solo
 de pro - fun - do la - - - - - cu: li - be - ra Solo
 et de pro - fun - do la - - - - - cu: li - be - ra

7 b6 7 6 6 6 5 5 6 4 3 Vc. 6 4 3

f
f
 Tutti *f*
 ne ab - sor - be - at e - as, e - as tar - ta - rus, ne ca - dant in ob - scu - rum:
 Tutti
 ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus, ne ca - dant in ob - scu - rum:
 Tutti
 e - as de o - re le - o - nis, Tutti ne ab - sor - be - at e - as, ne ca - dant in ob - scu - rum:
 e - as de o - re le - o - nis, Tutti ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus, ne ca - dant in ob - scu - rum:

6 4 3 b6 6 b6 4 6 5

Tutti Bassi

sed si - gni-fer san - ctus Mi - cha-el re-prae-sen-tet e - as in lu - cem san - ctam:
 sed si - gni-fer san - - ctus Mi - cha-el re-prae-sen-tet e - as in lu - cem san ctam:
 sed si - gni-fer san - ctus Mi - cha-el re-prae-sen-tet e - as in lu - cem san ctam:
 sed si - gni-fer san - ctus Mi - cha-el re-prae-sen-tet e - as in lu - cem - ctam:

4 7 6 5 7 5 5 4 #3 4

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

6 5 6 5
4 3 4 3

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

9 6 5 6 7 6 5 4

se - mi - ni e - jus.
 se - mi - ni e - jus.
 se - mi - ni e - jus.
 se - mi - ni e - jus.

6 5 4 3

5. Hostias et preces

Andantino

Violino I
Violino II
Viola
Soprano solo
Alto I solo
Alto II solo
Violoncelli soli

6

tr *tr* *p* *p*

Ho - sti-as et
Ho - sti-as et
Ho - sti-as et

12

pre - ces ti - bi Do - mi - ne lau - dis of - fe - ri - mus: tu su - sci - pe pro a -
pre - ces ti - bi Do - mi - ne lau - dis of - fe - ri - mus: tu su - sci - pe pro a -
pre - ces ti - bi Do - mi - ne lau - dis of - fe - ri - mus: tu su - sci - pe pro a -

18

ni-ma il-la, cu-jus ho-di-e me-mo-ri-am

ni-ma il-la, cu-jus ho-di-e me-mo-ri-am

ni-ma il-la, cu-jus ho-di-e me-mo-ri-am

23

fa-ci-mus: fac Do-mi-ne fac e-am, Do-mi-ne, de mor-te trans-

fa-ci-mus: fac e-am, Do-mi-ne, Do-mi-ne, de mor-te trans-

fa-ci-mus: fac e-am, Do-mi-ne, de mor-te trans-

29

i-re, de mor-te trans-i-re, trans-i-re ad vi-tam,

i-re, de mor-te trans-i-re ad vi-tam,

i-re, de mor-te trans-i-re ad vi-tam,

Musical score for measures 35-40. The piano part features a steady accompaniment with dynamic markings *f* and *p*. The vocal parts are in three parts, with lyrics: "fac e - am, Do - mi - ne, fac e - am, Do - mi - ne, de mor - te, de mor - te, de". Dynamic markings *f* and *p* are used throughout.

Musical score for measures 41-45. The piano part includes dynamic markings *poco f* and *f*. The vocal parts continue with lyrics: "mor - te __ trans - i - trans - i - re __ ad vi - tam." Dynamic markings *f* and *poco* are used.

Musical score for measures 46-50, primarily piano accompaniment. It includes dynamic markings *poco* and *f*. The piano part continues with the accompaniment pattern.

Da capo „Quam olim Abrahae“ §
(S. / p. 21)

* Legatobögen der Violinen an die Singstimmen und tiefen Streicher anpassen? / Adjust the slurs of the violins to the vocal parts and the lower strings?

** Für die Violinen muss die Fermate über der Vorschlagnote angebracht werden. / For the violins, the fermata must be placed above the grace note.

*** Vorschlag zur Ausführung der Solokadenz:
Suggestion for the performance of the solo cadenza:

Musical notation for a solo cadenza for violin, showing the melody and accompaniment for the words "vi - - - - tam." with a trill marking *tr*.

6. Sanctus

Sanctus et Benedictus

Lento

Oboe I, II

Corno I, II
in Mi^b/ Es

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Bassi

San

San

San

San

Lento

+ Fag.

4

a 2

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

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

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

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

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

Allegro di molto

7

oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,

oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,

oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,

oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra,

Allegro di molto

12

ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - -

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

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

ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo -

Vc. Tutti Bassi

Oboe I

Oboe II

Corno I

Corno II

glo - - - a. O - san - na, o - san - na, o - san - na in ex -

glo - - - ri - a tu - a. O - san - na, o - san - na, o - san - na, o - san -

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

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

* Zur Textunterlegung siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the text underlay see the Critical Report.

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

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

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

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

6 5 6 5
4 3 4 3

Musical score for page 31, featuring vocal and piano parts. The score is in G major and 4/4 time. It includes dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte). The vocal parts are in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

The vocal parts have the following lyrics:

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

* Zur Lesart des Tenors in den Takten 34–36 siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the tenor in mm. 34–36 see the Critical Report.

First system of musical notation, measures 38-43. It consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur over measures 39-40. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation, measures 44-49. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and rests. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

Third system of musical notation, measures 50-55. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. A large watermark 'CARUS' is overlaid on this system.

Fourth system of musical notation, measures 56-61. It consists of four staves. The first three staves (treble clef) and the fourth staff (bass clef) are marked with 'sis.' (sustain) and contain whole rests. A large watermark 'CARUS' is overlaid on this system.

Fifth system of musical notation, measures 62-67. It consists of two staves. The upper staff contains chords and rests. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes. Fingering numbers are present below the lower staff: 6 5 / 4 [3], 6 5 / 4 3, 6 6 / 4 [3].

7. Benedictus

Lento

Violino I

Violino II

Viola

Alto solo I

Alto solo II

Lento

Bassi

-Fag.

6 5 9 8 6
4 3 4 3 4

3

Be - ne -

Be - ne -

9 6 5 6 5 6 4 3

6

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

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

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

9

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

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

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

12

f *tr* *tr* *p*

f *tr* *tr* *p*

f *p*

ni. Be-ne-dictus qui ve-nit, qui

ni. Be-ne-dictus qui ve-nit in

6/4 5/4 7/4 9/4 8/3 b7 6/4 5/3 6/4 5/3 7

15

ve-nit in no-tri-

no-tri-

9/4 8/3 9/8 8/5 6/5 5 6/5 5 6

17

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

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

5 b7 6 7 4 6 6 5 3 7

20

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

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

5 6 6 7 #6

attacca subito

* Für Violine I muss die Fermate über der Vorschlagnote angebracht werden. / For violin I, the fermata must be placed above the grace note.

** Vorschlag zur Auszierung der Fermate:
Suggestion for the embellishment of the fermata:

Do - - - mi - ni.

- - - mi - ni.

8. Osanna

Tempo di prima

Oboe I
Oboe II
Corno I in Mi^b/Es
Corno II in Mi^b/Es
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso

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

Tempo di prima

Bassi
+Fag.

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

- na, o - san - - - - sis, o - san - na, o - san - - - -

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

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

6 5
4

6 5
4 3

First system of musical notation, featuring treble and bass staves. Dynamics *p* and *f* are indicated.

Second system of musical notation, featuring treble and bass staves. Dynamics *p* and *f* are indicated.

Third system of musical notation, featuring treble and bass staves. Dynamics *p* and *f* are indicated.

Vocal line with lyrics: - na, - sis, o - san - na, o - san - na in ex - cel - -
 na, o - san ex - cel - sis, o - san - na, o - san - - na in ex - cel - -
 - na, o - san - - na in ex - cel - sis, o - san - na, o - san - na in ex - cel - -
 - na, o - san - - na in ex - cel - sis, o - san - na, o - san - na in ex - cel - -

Final system of musical notation, featuring treble and bass staves. Dynamics *p* and *f* are indicated.

First system of musical notation, measures 1-4. It consists of two staves in a grand staff format. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff, both in a minor key.

Second system of musical notation, measures 5-8. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with some slurs, while the lower staff provides harmonic support.

Third system of musical notation, measures 9-12. It consists of three staves, including a piano part. The piano part has a bass line and a treble line. The vocal line continues in the upper staff.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. It consists of four staves. The top three staves are for vocal parts, each starting with the instruction "sis." followed by a rest. The bottom staff is for the piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. It consists of two staves for piano accompaniment. The music features chords and moving lines in both hands.

6 5
4 3

6 5
4 3

6 6 5
4 [3]

Agnus Dei

9. Agnus Dei

Un poco lento

Flauto

I

II

Violino

I

II

Viola

Soprano solo

Un poco lento

Bassi

-Fag.

6

4

5

4

3

6

b

6

4

6

4

7

4

p

p

f

f

tr

p

p

f

f

6

4

5

4

6

4

5

4

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - do - na e - is

6 5 3 6 4 6 4 6 3

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

b7 b6 5 b 6 5 4 4 5 4

mun - di: do - na e - is re - - - - - qui-

7 5 5 4 4 6 5 4

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

4 4 b5 b5 b4 3 6 5 4

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

e - is re - - - - - qui - em sem - pi - ter -

* *Vorschlag zur Ausführung der Solokadenz:*
Suggestion for the performance of the solo cadenza:

ter - - - - - nam.

Communio

10. Lux aeterna

Tenori e Bassi

sotto voce

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

4

Cum san - ctis tu - is in _____ ae - ter - num, qui - a pi - us es. _____

Detailed description: The image shows two staves of musical notation for Tenors and Basses. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of quarter and half notes, with some notes beamed together. A dashed line above the first few notes indicates a 'sotto voce' marking. The lyrics are 'Lux _____ ae - ter - na lu - ce - at e - is, Do - mi - ne: _____'. The second staff starts with a measure rest of 4 measures, indicated by a '4' above the staff. The melody continues with similar note values. The lyrics are 'Cum san - ctis tu - is in _____ ae - ter - num, qui - a pi - us es. _____'. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Requiem aeternam (Nr. 1) da capo → S. / p. 8

Carus