

Wolfgang Amadeus
MOZART

Requiem
KV 626

in der von Franz Xaver Süßmayr 1792 im Auftrag der Witwe Mozarts vollendeten Fassung
in the version completed in 1792 by Franz Xaver Süßmayr, commissioned by the widow Mozart

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

herausgegeben von/edited by
Ulrich Leisinger

Stuttgarter Mozart-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 51.626

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	III
Faksimiles	X
Introitus	
1. Requiem aeternam (Solo S, Coro SATB)	1
Kyrie	
2. Kyrie eleison (Coro)	8
Sequenz	
3. Dies irae (Coro)	15
4. Tuba mirum (Soli SATB)	24
5. Rex tremendae (Coro SATB)	29
6. Recordare (Soli SATB)	36
7. Confutatis (Coro)	46
8. Lacrimosa (Coro)	55
Offertorium	
9. Domine Jesu (Soli SATB, Coro)	62
10. Hostias (Coro)	78
Sanctus	
11. Sanctus (Coro)	87
Benedictus	
12. Benedictus (Soli SATB, Coro)	91
Agnus Dei	
13. Agnus Dei (Coro)	107
Communio	
14. Lux aeterna (Solo S, Coro)	116
Kritischer Bericht	128

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 51.626), Studienpartitur (Carus 51.626/07),
Klavierauszug (Carus 51.626/03), Klavierauszug XL Großdruck (Carus 51.626/04),
Chorpartitur (Carus 51.626/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 51.626/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 51.626), study score (Carus 51.626/07),
vocal score (Carus 51.626/03), vocal score XL in large print (Carus 51.626/04),
choral score (Carus 51.626/05), complete orchestral material (Carus 51.626/19).

Zu diesem Werk ist **carus music**, die Chor-App, erhältlich. Sie enthält die Noten, eine Einspielung des Werkes und einen Coach zum Üben der eigenen Chorstimme. Weiterhin ist eine Übe-CD aus der Reihe Carus Choir Coach erhältlich.

For this work **carus music**, the choir app, is available. In addition to the score and a recording, the app offers a coach to learn the choral parts. A practice CD from the Carus Choir Coach series is also available. www.carus-music.com

Vorwort

Ein einziges Werk, das er noch nicht einmal selbst geschrieben hat, genügt, um den Namen Franz Xaver Süßmayr vor dem Vergessen zu bewahren. Sein bleibendes Verdienst ist die Fertigstellung des *Requiem*, an dem Wolfgang Amadeus Mozart in den letzten Wochen seines Lebens gearbeitet hatte. Er hat damit nicht nur Constanze Mozart einen Gefallen erwiesen, die andernfalls befürchten musste, dass sie den Vorschuss, den ihr Mann für das Werk empfangen hatte, zurückzahlen hatte, sondern der ganzen musikalischen Welt. Der Torso, den Mozart bei seinem Tod am 5. Dezember 1791 hinterlassen hatte, wäre ohne Süßmayrs Ergänzungen zwar von Fachleuten bestaunt worden, hätte sich aber nie zu einem der eindrucksvollsten und beliebtesten Werke der Musikgeschichte entwickelt. Der besondere Schauer, den „letzte Werke“ ohnehin erregen, wurde durch geschickt gestreute Anekdoten, als ob Mozart das Werk als Schwanengesang und für sich selbst geschrieben habe, noch erhöht. Seinen Siegeszug hat das *Requiem* dann mit der im Jahre 1800 erfolgten Drucklegung angetreten.

Die Berichte von Zeitgenossen, die über den Auftrag des *Requiem* und die Umstände seiner Komposition bekannt sind, ergeben kein völlig widerspruchsfreies Bild.¹ Dies hängt einerseits mit dem großen zeitlichen Abstand der Beiträge zusammen, andererseits mit den divergierenden Interessen und Intentionen ihrer Autoren. Die Frage, welche Teile des Werkes eigentlich von Mozart selbst stammen, hat bald nach 1800 zu einer lebhaften Debatte geführt, der wir einerseits erste philologische Ansätze, andererseits auch einen ausführlichen Brief Süßmayrs über seinen Anteil am Werk verdanken. 1825 erwachte durch einen provokanten Aufsatz Gottfried Webers² das Interesse an den Entstehungshintergründen erneut und führte zu wichtigen, für die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte erhellenden Stellungnahmen. Der Ankauf der, wie man meinte, Originalpartitur durch die Wiener Hofbibliothek im Jahre 1838 rief die letzten lebenden Zeugen auf den Plan, so dass wir über die Geschichte des *Requiem* mehr wissen, allerdings nicht in allen Details Verlässliches, als über jedes andere große Werk Mozarts. Einzelne seit dem Zweiten Weltkrieg aufgefundene Dokumente und die Fortschritte in der Kenntnis der Notenhandschrift Mozarts und der von ihm verwendeten Papiersorten tragen zusätzliche Erkenntnisse bei.

Aller Legenden entkleidet stellt sich die Geschichte des *Requiem* wie folgt dar: Am 14. Februar 1791 war Anna Gräfin von Walsegg, geb. von Flammberg, im Alter von gerade 21 Jahren verstorben. Ihr Gemahl Franz, ein Liebhaber der Musik, der auf Schloss Stuppach in Niederösterreich zwei Mal wöchentlich Konzerte veranstaltete, bei denen er selbst als Flöten- und Cellospieler teilnahm, liebte es, Stücke, die er bei professionellen Komponisten oder Wiener Musikalienhändlern bestellte, als seine eigenen auszugeben. Seine Untergebenen beteiligten sich an dem Spiel und ließen ihn in dem Glauben, dass sie ihn für den Urheber der von ihm bereitgestellten Stücke hielten.³ Im Sommer 1791 ließ Graf Walsegg über einen Mittelsmann unter der Bedingung der Anonymität bei Mozart ein Requiem bestellen – sicherlich mit der Intention, das Werk zum Gedenken an den Sterbetag der Gräfin im kommenden Februar aufzuführen. Der kurzfristig erfolgte Auftrag, für die Krönungsfeierlichkeiten Kaiser Leopolds II. zum König von Böhmen am 6. September die

Oper *La clemenza di Tito* zu komponieren, und die Arbeiten an der *Zauberflöte*, die am 30. September 1791 ihre erste Aufführung erlebte, haben es Mozart unmöglich gemacht, vor Anfang Oktober ernsthaft mit der Niederschrift des neuen Werkes zu beginnen.⁴ Der „geheimnisvolle graue Bote“ scheint sich von Zeit zu Zeit nach dem Fortgang der Arbeit erkundigt zu haben. Durch die Anstrengungen der vergangenen Monate geschwächt, erkrankte Mozart; am 20. November wurde er bettlägerig und verstarb 14 Tage später. Die zeitgenössische Diagnose „Frieselfieber“ ist so unspezifisch, dass sie keinen Aufschluss über die eigentliche Todesursache – akuter Infekt oder ein chronisches Leiden – gibt. Dies führte frühzeitig zu Spekulationen über eine Vergiftung durch Neider, namentlich Antonio Salieri, doch gibt es hierfür weder konkrete Verdachtsmomente noch eine wissenschaftliche Bestätigung.⁵

Möchte man den späteren Berichten Constances und ihres Umkreises Glauben schenken, so hätte Mozart noch auf dem Totenbett seinem Kompositionsschüler Franz Xaver Süßmayr konkrete Anweisungen zur Fertigstellung des *Requiem* gegeben. In dieses Bild passt es freilich nicht, dass der Auftrag zur Vollenendung des *Requiem* Süßmayr nicht unmittelbar erteilt worden ist. Constanze erinnerte sich später, dass sie in den Tagen nach dem Tod ihres Mannes auf Süßmayr aus Gründen, an die sie sich angeblich nicht mehr erinnern konnte, „böse“ gewesen sei und ihn deswegen bei der Vergabe des Auftrags zunächst übergangen habe.⁶

In der Tat zeigt das *Requiem*-Fragment Eintragungen von wenigstens zwei Händen: ein Schreiber, den man lange Zeit für den jungen Mozart-Schüler Franz Jakob Freystädler hielt,⁷ hat die die Singstimmen verdoppelnden Begleitstimmen in der *Kyrie*-Fuge ausgeschrieben. Des weiteren finden wir Ergänzungen des Hofkapellmeisters und angesehenen Kirchenkomponisten Joseph Eybler. Dieser hatte am 21. Dezember 1791 die Übergabe der fragmentarischen Materialien zum *Requiem* quittiert und die

¹ Die wichtigsten der hier herangezogenen Dokumente zur Geschichte des *Requiem* sind abgedruckt bei Christoph Wolff, *Mozarts Requiem. Geschichte · Musik · Dokumente, Partitur des Fragments*, München und Kassel 1991.

² Gottfried Weber, „Über die Echtheit des Mozartschen Requiems“, in: *Cäcilia, eine Zeitschrift für die gebildete Welt* 3, 1825, S. 205–229.

³ Anton Herzog, „Wahre und ausführliche Geschichte des Requiems von W. A. Mozart. Vom Entstehen desselben im Jahre 1791 bis zur gegenwärtigen Zeit 1839“, in: *Mozart-Dokumente, Addenda und Corrigenda*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Kassel 1963, S. 101–107.

⁴ Hierfür spricht insbesondere der Wasserzeichenbefund. Die von Mozart für die Niederschrift des *Requiem* verwendeten Papiersorten (siehe Alan Tyson, *Wasserzeichen-Katalog, Neue Mozart-Ausgabe* X/33/Abt. 2, Textband; WZ 62 und 102) finden sich fast ausschließlich in den spätesten Beiträgen zur *Zauberflöte* KV 620 und in Mozarts letzter vollendeter Komposition, der *Freimaurerkantate* KV 623.

⁵ Salieri soll sich zwar im Zustand geistiger Umnachtung der Vergiftung Mozarts bezichtigt haben, doch hat er dies kurz vor seinem Tod gegenüber Ignaz Moscheles ausdrücklich widerrufen. Siehe *Aus Moscheles Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, Bd. 1, Leipzig 1872, S. 84f. Vgl. dazu *Mozart-Dokumente. Addenda und Corrigenda* (wie Fußnote 3) S. 95.

⁶ Constanze Nissen an Maximilian Stadler, 31. Mai 1827. Abdruck in *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel 1963, Bd. 4, Nr. 1419, S. 491f.

⁷ Der Zuweisung an Freystädler durch Leopold Nowak („Wer hat die Instrumentalstimmen in der *Kyrie*-Fuge des Requiems von W. A. Mozart geschrieben?“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, S. 191–201) wird in jüngster Zeit durch Michael Lorenz, Wien, zurecht in Frage gestellt.

Fertigstellung des Werkes bis zur Mitte der Fastenzeit 1792, also in der ersten Märzhälfte des Jahres, zugesichert. Eybler führte die Instrumentation der von Mozart konzipierten Teile aus, gab aber beim „Lacrimosa“, das Mozart nach acht Takten zu Gunsten der Arbeit an späteren Teilen des Werkes beiseite gelegt hatte, auf. Süßmayr trat allem Anschein nach erst auf den Plan, als Eybler seinen Ergänzungsversuch abgebrochen hatte. Dies scheint schon im Januar 1792 der Fall gewesen zu sein, denn ein eigenes Klarinettenkonzert, das Süßmayr bereits mit dem entsprechenden Datum versehen hatte, wurde – sicherlich zu Gunsten des *Requiem* – unvollendet beiseite gelegt und auch später nicht zu Ende geführt.⁸ Süßmayr konnte die Arbeit am *Requiem* wohl schon im Februar 1792 abschließen, doch dürfte dies wahrscheinlich zu spät gewesen sein, als dass eine Aufführung durch den Grafen Walsegg wie ursprünglich wohl geplant bereits am 14. Februar 1792 hätte stattfinden können. Eine Quittung belegt, dass der preußische Gesandte am 4. März 1792 eine Kopie des Werkes von Constanze für 450 Gulden erwarb; der stattliche Preis, der dem Honorar für eine Oper entspricht, war sicherlich in erster Linie als Almosen für die Not leidende Witwe gedacht, dokumentiert zugleich aber auch die Hochachtung, die sich Mozart bei seinem Aufenthalt in Berlin 1789 erworben hatte.⁹ Ob Constanze vom unbekanntem Besteller in der Tat die Genehmigung eingeholt hatte, das Werk an hochgestellte Personen, „die es weiter nicht bekannt machen sollten“, weiterzugeben, ist ungeklärt. Die erste Aufführung des Werkes durch die Musiker des Grafen Walsegg ist jedenfalls für den 14. Dezember 1793 bezeugt, eine Wiederaufführung dann für den 14. Februar 1794, den dritten Todestag der Gräfin. Danach scheint sein Interesse am Werk weitgehend erloschen zu sein; er meldete sich aber, als er von der geplanten Druckausgabe bei Breitkopf & Härtel erfuhr. Eine Benefizaufführung zu Gunsten von Mozarts Witwe veranstaltete Gottfried van Swieten am 2. Januar 1793 in Wien, also noch vor den Aufführungen durch Graf Walsegg; 1796 brachte die Witwe das Werk bei einer Akademie in Leipzig zu Gehör. Wie diese Aufführungen mit den Exklusivrechten des Grafen Walsegg zu vereinbaren waren, bleibt gleichfalls unklar.¹⁰

Süßmayr hielt sich bei der Fertigstellung des *Requiem* nicht an Eyblers bereits fortgeschrittenen und in Mozarts Autograph eingetragenen Ergänzungsversuch. Angesichts des Zeitdrucks zur Vollendung des Werkes – Constanze konnte den Besteller gewiss nicht beliebig lange vertrösten – ist dies erstaunlich; der Befund ist bislang so gedeutet worden, als habe Stolz Süßmayr davon abgehalten, den Beitrag eines Konkurrenten zu würdigen. Süßmayr hätte sich demnach mit dem von Eybler ergänzten Manuskript hinsetzen müssen, um eine peinlich genaue Abschrift des Mozart'schen Anteils zu erstellen, ehe er die Fertigstellung des Werkes überhaupt in Angriff nehmen konnte. Diese schaffenspsychologische Deutung ist anachronistisch, da es in der gegebenen Situation nur um die rasche Vollendung des Werkes gehen konnte und jeder Beteiligte der Witwe gegenüber zweifelsohne zur Verschwiegenheit verpflichtet war. Sie setzt auch ein für einen praktischen Musiker jener Zeit erstaunliches wissenschaftliches Interesse zur Scheidung der Handschriften voraus. Selbst die Vermutung, dass Süßmayr wegen der unterschiedlichen Handschriften Mozarts und Eyblers lieber eine Neuschrift vorgenommen habe, ist kaum stichhaltig, denn für „*Requiem aeternam*“ und *Kyrie* erhielt der Graf die Originalhandschrift, die nicht nur Mozarts eigene Eintragungen, sondern auch die des unbekanntem Ergänzers der colla parte geführten Instrumentalstimmen und Süßmayrs Eintragungen enthielt, die ebenso leicht als spätere Zutat zu erkennen waren. Einige grobe Nachlässigkeiten in der Übertragung der von Mozart geschriebenen Teile des „*Hostias*“ (siehe die Einzelanmerkun-

gen im Kritischen Bericht) stehen im Widerspruch zu der Annahme, Süßmayr habe mit wissenschaftlicher Akribie eine Scheidung der Anteile Mozarts und Eyblers anhand der Originalhandschrift versucht. Eine leichtere Erklärung des Sachverhalts böte die Annahme, dass Constanze vor der Übergabe des Fragments an Eybler eine „Sicherheitskopie“ anfertigen ließ, mit der Süßmayr arbeiten konnte. Hierfür spricht auch, dass Eybler möglicherweise das „Lacrimosa“ und die darauf folgenden Teilsätze entgegen den Vereinbarungen gar nicht mehr an Constanze zurückgegeben hat; jedenfalls hat er selbst und nicht Constanze sie 1833 an die Wiener Hofbibliothek verkauft. Die Übereinstimmungen der beiden weitgehend unabhängigen Ergänzungsversuche durch Eybler in Mozarts Autograph und von Süßmayr in der ihm vermutlich vorgelegenen „Sicherheitskopie“, namentlich am Anfang des „*Tuba mirum*“, würden demnach eher auf einem Zufall beruhen – was mit der zeitgenössischen, vor allem von Abbe Maximilian Stadler vertretenen Einschätzung, Mozart habe das Werk in einem Zustand hinterlassen, dass jeder „*Amanuensis*“ die Ausarbeitung übernehmen konnte, in Einklang zu bringen wäre.¹¹

Am Fragment des *Requiem*¹² zeigt sich deutlich die später von seinem Schüler Johann Nepomuk Hummel beschriebene Kompositionsweise Mozarts, der zunächst die Hauptstimmen niederschrieb und erst danach zur Ausarbeitung der Gesamtpartitur schritt. Erstaunlicherweise begnügte sich Mozart – anders als von Hummel beschrieben – nicht mit dem Melodiefaden allein. Vielmehr bilden im Falle des *Requiem* die Singstimmen und der Instrumentalbas die Essenz der Komposition. Gelegentlich hat Mozart auch die obligaten Instrumentalstimmen (meist die erste Violine, gelegentlich aber auch die Bassethörner oder Fagotte) in Vor- und Zwischenspielen angedeutet. Es ist nicht auszuschließen, dass Mozart wenigstens für einzelne Teilsätze auf Skizzenblättern einen Melodieentwurf, wie ihn Hummel beschreibt, notiert hat oder kontrapunktische Probleme auf einem Blatt gesondert ausgearbeitet hat. Wie das „Lacrimosa“ deutlich zeigt, hat Mozart das Werk nicht von Anfang bis Ende durchgearbeitet, sondern sich manchmal mit den Anfangstakten eines Satzes, die die musikalische Essenz enthielten, begnügt und sich dann neuen Aufgaben zugewendet. Dies scheint auch für die umfangreiche *Kyrie*-Fuge gegolten zu haben, die offenbar nicht in einem Anlauf entstanden ist: Im Verlaufe des Satzes wechselt unvermittelt die Papiersorte. Tatsächlich zeigt sich im Autograph kurz vor dieser Stelle eine umfangreichere Korrektur, nach der Mozart mit deutlich dunklerer Tintenfarbe fortfährt. Möglicherweise hatte Mozart den Satz zunächst nur bis zum T. 29 geführt und die Arbeit an der Fuge erst nach Niederschrift des Entwurfs zu den Sätzen „*Dies irae*“, „*Tuba mirum*“ und „*Rex tremendae*“ wieder aufgenommen. Auf diese Weise wuchs die *Requiem*-Handschrift zügig an. Die

⁸ Vgl. die Datierung „*Viena li Jan 792*“ auf dem Entwurf des Klarinettenkonzerts D-Dur SmWV 501 in der British Library London (Signatur: Add. 32181, fol. 127–130). Siehe Erich Duda, *Das musikalische Werk Franz Xaver Süßmayrs. Thematisches Werkverzeichnis (SmWV)*, Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Band 12, Kassel 2000, S. 245f.

⁹ Vgl. *Mozart-Dokumente. Addenda und Corrigenda* (wie Fußnote 3), S. 77.

¹⁰ Zu den Aufführungen vgl. Wolff, *Mozarts Requiem* (wie Fußnote 1), vor allem die Chronik, S. 116–118.

¹¹ Vgl. Maximilian Stadler, „*Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem*“ Wien 1826, § 4. Entsprechend heißt es auch in einem Brief Stadlers vom 1. Oktober 1826 an Johann Anton André; vgl. Wolfgang Plath, „*Requiem Briefe*. Aus der Korrespondenz Joh. Anton Andrés 1825–1831“, in: *Mozart-Jahrbuch 1976/77*, S. 174–200, hier S. 197f.

¹² Wolfgang A. Mozart, *Requiem KV 626, Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Originalhandschrift in zwei Teilen nach Mus. Hs. 17.561 der Musiksammlung der österreichischen Nationalbibliothek*, hrsg. von Günter Brosche, Graz 1990.

rasche Arbeitsweise – zwischen der Beendigung der *Zauberflöte* und dem durch Krankheit erzwungenen Abbruch der Arbeit liegen keine sieben Wochen – begünstigte durch vielfältige thematische Bezüge die Einheit des Werkes. Unter der Annahme, dass die Wiederholung des Werkbeginns und der *Kyrie*-Fuge zum Abschluss des Werkes von Mozart ähnlich geplant war, wie dies Süßmayr später ausgeführt hat, fehlten nur zum *Sanctus* (mit „Osanna“), *Benedictus* (mit „Osanna“) und zum *Agnus Dei* Partiturentwürfe. Süßmayr schreibt sich diese Werkteile in einem Brief an Breitkopf & Härtel vom 8. Februar 1800, in dem er über seinen Anteil am *Requiem* berichtet, selbst zu, doch bleibt unklar, inwieweit er dabei auf Anweisungen Mozarts oder autographe Skizzenblätter zurückgreifen konnte.¹³ Zeitgenossen haben in der Instrumentalbegleitung des *Sanctus* Satzfehler bemängelt, aber die Reinheit des Singstimmensatzes hervorgehoben, und daraus geschlossen, dass auch dieser von Mozart stammen müsse.¹⁴

Aus unserer Kenntnis des Mozart'schen kirchenmusikalischen Schaffens mutet freilich die „Osanna“-Fuge des *Sanctus* rudimentär an; die simple Wiederholung der Fuge, von D-Dur nach B-Dur transponiert, kann schwerlich Mozarts Intentionen entsprechen. Das *Agnus Dei* weist bemerkenswerte Parallelen zum *Agnus Dei* von Süßmayrs *Missa solemnis* in D SmWV 105 auf, was aber die Frage der Autorschaft für die Erfindung der musikalischen Substanz nicht beantwortet. Das ausgedehnte *Benedictus* steht gewissermaßen in Widerspruch zu Süßmayrs auf das Nötigste beschränkten Ergänzungen im *Sanctus* und *Agnus Dei*. In der Tat gibt es ein Blatt aus Mozarts Kompositionsunterricht für Babette Ployer, das das Hauptmotiv dieses Satzes (allerdings in F-Dur statt B-Dur) aufweist.¹⁵ Ob diese Übereinstimmung ausreicht, um die Existenz einer mehr oder minder vollständigen Melodieskizze für das *Benedictus* zu postulieren, ist umstritten. Allerdings gibt es Anzeichen, dass Süßmayr nach derartigen Skizzen gearbeitet hat: Dem Rondo für Horn KV 514, das er am Karfreitag 1792 fertig stellte, scheint eine Mozart'sche Melodieskizze auf einem Blatt, das auch Eintragungen zum *Requiem* enthalten hat, zu Grunde gelegen zu haben – andernfalls wäre es kaum zu begreifen, warum Süßmayr den tonus peregrinus des „Te decet hymnus“ in einer Episode des Konzerts hätte zitieren sollen.¹⁶ Stadler berichtet, dass Constanze auf Mozarts Schreibpult einige Zettelchen vorgefunden habe, die sie an Süßmayr weitergegeben habe. Sie wusste sich aber später nicht mehr daran zu erinnern, „was dieselben enthielten und welchen Gebrauch Süßmayr davon gemacht“ habe.¹⁷ Hierbei dürfte sie offenbar übersehen haben, dass ein Blatt mit Notizen zur *Zauberflöte* eine Skizze zu einer „Amen“-Fuge, die die Sequenz hätte beschließen können, enthielt.¹⁸ Es ist eine gewisse Ironie, dass uns diese Skizze zum *Requiem* nur deswegen erhalten geblieben ist, weil ihre Bedeutung im Zuge der Vollendung des Werkes allem Anschein nach nicht erkannt worden war.

Süßmayr ist von der Nachwelt dafür kritisiert worden, dass er es nicht vermochte, Mozarts abwechslungsreiche und transparente Instrumentation fortzuführen; in der Tat mutet die Bläserbehandlung des 25-jährigen insgesamt etwas blockhaft und schematisch an. Es ist aber Süßmayr zu Gute zu halten, dass er nicht nur den Werkanfang in der „Communio“ wiederaufgriff, sondern auch die thematische Einheit des Werkes stärkte: Das *Sanctus*-Thema der Singstimmen lässt sich ohne weiteres vom Beginn des „Dies irae“ ableiten, das „Osanna“ hingegen vom Thema der Fuge „Quam-olim-Abrahae“.¹⁹

Die vorliegende Neuausgabe gibt den traditionellen Text von Süßmayrs Ergänzung von Mozarts unvollendetem *Requiem* in einer kritischen Neuausgabe wieder. Wichtigste Quelle stellt die

von Constanze Mozart an Graf Walsegg im Frühjahr 1793 übergebene und heute in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrte Handschrift dar. Sie besteht für „Requiem aeternam“ und *Kyrie* aus Mozarts Entwurf (mit den Ergänzungen von fremder Hand), für die übrigen Sätze ist sie eine Reinschrift Süßmayrs. Die Handschrift wurde in der Bibliothek schon im 19. Jahrhundert mit den Entwürfen Mozarts vereinigt.²⁰ In der Annahme, dass Süßmayr Mozarts Fragment fertig stellen wollte, ohne in die Substanz einzugreifen, wurden Mozarts fragmentarische Aufzeichnungen für die Sätze ab dem „Dies irae“ als gleichwertige Quellen herangezogen. Die wenigen Unterschiede zwischen diesen beiden Hauptquellen sind in geeigneter Weise – durch Fußnoten auf der Notenseite oder Verweise im Kritischen Bericht – dokumentiert. Bei offenkundigen Versehen Süßmayrs (beispielsweise gegenüber der Eigenschrift fehlende melismatische Bögen oder dynamische Bezeichnungen) wurden Mozarts Original im Haupttext der Vorrang eingeräumt; bei bewussten Abweichungen (beispielsweise abweichende Positionierung dynamischer Bezeichnungen) Süßmayrs Fassung. Zum Vergleich herangezogen wurde ferner die bereits genannte Partiturausgabe des *Requiem* bei Breitkopf & Härtel sowie die Wiener Stimmenausgabe von 1812 (Bureau d'Industrie).

Die Edition selbst bereitet keine Schwierigkeiten, doch bleiben einige aufführungspraktische Fragen offen. Mozart differenziert im instrumentalen Basspart, an dessen Ausführung Violoncello, Orgel und Kontrabass beteiligt sind, zwischen Solo und Tutti. Gemäß kirchenmusikalischer Praxis der Zeit dürfte sich die Angabe ausschließlich auf die Orgelstimme beziehen und verlangt keine Reduzierung der Instrumentalbässe. Die Bezeichnung „solo“ bedeutet entgegen der landläufigen Meinung nicht, dass die Orgel hier auf andere Solisten Rücksicht nehmen müsste, sondern dass sie selbst deutlich hörbar hervortreten soll. Entgegen heutiger Gepflogenheit wurde der Orgel-Continuo in der Kirchenmusik auch nicht auf einer Truhengorgel begleitet, sondern mit der Hauptorgel von der Musikempore. Nur bei der Begleitung von Vokalsolisten dürfte man ein entsprechend klangschwaches Register (z. B. Copula) eingesetzt haben.²¹

Allem Anschein soll der Kontrabass bei den im Tenorschlüssel verzeichneten Partien der Bassstimme aussetzen²², die Orgel aber mindestens dort mitspielen, wo Generalbassziffern eingetragen sind. Die von der Standardbezeichnung „Organo e Bassi“ abweichende autographe Bezeichnung „Basso“ der instrumentalen Bassstimme im „Tuba mirum“ und das Fehlen jeglicher Bezifferung deutet wohl darauf hin, dass hier die Orgel als besonderer Instrumentationseffekt gänzlich ausgespart werden sollte. Sowohl Süßmayr als auch der Erstdruck der Stimmen

¹³ Franz Xaver Süßmayr an Breitkopf & Härtel, 8. Februar 1800. Siehe *Mozart-Dokumente. Addenda und Corrigenda* (wie Fußnote 3), S. 89.

¹⁴ Aufzeichnungen von Frederik Samuel Silverstolpe (1800 oder 1801), wiedergegeben bei Wolff, *Mozarts Requiem* (wie Fußnote 1), S. 147. Vgl. dazu auch Robert D. Levin, „Zu den von Süßmayr komponierten Sätzen des Requiems KV 626“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1991, S. 475–493.

¹⁵ Vgl. Barbara Ployers und Franz Jakob Freystädters *Theorie- und Kompositionsunterricht bei Mozart*, vorgelegt von Hellmut Federhofer und Alfred Mann, *Neue Mozart Ausgabe X/30/2*, S. 3.

¹⁶ Vgl. Wolff, *Mozarts Requiem* (wie Fußnote 1), S. 49ff.

¹⁷ Stadler, *Verteidigung des Mozartischen Requiems* (wie Fußnote 11), S. 16.

¹⁸ Vgl. *Skizzen*, vorgelegt von Ulrich Konrad. *Neue Mozart Ausgabe X/30/3*, Skb 1791a.

¹⁹ Vgl. dazu Robert D. Levin, „Zu den von Süßmayr komponierten Sätzen des Requiems KV 626“ (wie Fußnote 14), hier S. 476f.

²⁰ Beide Teile der Handschrift sind in der in Fußnote 12 verzeichneten Ausgabe im Faksimile wiedergegeben.

²¹ Für entsprechende Hinweise danke ich Herrn Jochen Reutter, Wien.

²² Eine Ausnahme bildet der Beginn der *Kyrie*-Fuge, der im Autograph als Basso sequente im Tenorschlüssel notiert ist.

nehmen hierauf aber keine Rücksicht. Auch im „Recordare“ ist es denkbar, auf die Orgel zu verzichten oder sie weitgehend *tasto solo* zu führen. Im „Lacrimosa“ hat Mozart nur die Blasinstrumente bezeichnet, aus der Bezifferung ergibt sich aber zweifelsfrei die Mitwirkung der Orgel.

Der Befund des Beginns der *Kyrie*-Fuge und der Wiederholung als „Cum sanctis tuis“ ist hinsichtlich der Mitwirkung der Fagotte widersprüchlich. Es ist sowohl denkbar, dass das erste Fagott bis zum Einsatz der Tenorstimme pausiert, als auch, dass es anfangs mit dem zweiten Fagott *colla parte* geführt wird.

Gemäß kirchenmusikalischem Gebrauch der Zeit, wurden Posaunen regelmäßig mit den Chorstimmen für Alt, Tenor und Bass *colla parte* geführt. Mozart hat nur wenige Stellen, an denen die Posaunen von den Singstimmen abweichen oder wo sie kurzzeitig aussetzen, ausdrücklich bezeichnet. Es ist aber davon auszugehen, dass die Posaunen auch in Chorsätzen wie dem *Sanctus* mitwirken sollen, in denen sie im Instrumentenvorsatz nicht ausdrücklich genannt sind. Hingewiesen sei schließlich auch darauf, dass im „Rex tremendae“ gemäß barocken Traditionen, auf die Mozart im Klangcharakter bewusst anspielt, die einfachen Punktierungen der Achtelnoten in den Singstimmen und den Corni di bassetto zumindest dann als Doppelpunktierungen zu verschärfen sind, wenn sie (wie in T. 7ff.) mit punktierten Sechzehntelnoten parallel geführt werden, so dass sich die nachfolgenden kürzeren Notenwerte 32stel-Noten annähern.

Hinsichtlich der Aussprache des Textes ist davon auszugehen, dass die ersten Aufführungen eher mit deutscher als mit italienischer Diktion erfolgten. In der *Kyrie*-Fuge verwendet Mozart überwiegend gemäß deutscher Diktion getrennte Textsilben für „le-i“; vereinzelt, doch ohne erkennbares System ist aber auch „lei“ anzutreffen. In der Ausgabe wurde zu „le-i“ vereinheitlicht, doch sind die abweichenden Stellen dem Kritischen Bericht ohne weiteres zu entnehmen. Es ist anzunehmen, dass die von Mozart und Süßmayr verwendete Schreibweise „Lacrymosa“ statt „Lacrimosa“ Auswirkungen auf die Aussprache hatte.

Mozart hat die Sätze des *Requiem* nicht gezählt und auch die Sequenz (Sätze 3–8) nicht ausdrücklich als solche bezeichnet. Zur leichteren Orientierung wurden die liturgischen Begriffe, die sich in der musikalischen Praxis eingebürgert haben, in der Neuausgabe beibehalten. Sie wurden aber durch Kursivdruck als Herausgeberzutat gekennzeichnet; dies gilt entsprechend für die Überschriften der Teilsätze, wenn sie in den Quellen nicht vorhanden sind.

Die Unbekümmertheit und der Mangel an Genialität, den Süßmayrs handwerklich solide Ergänzung des *Mozart-Requiem*s verrät, muten nur auf den ersten Blick als eine Schwäche an. Der entscheidende Vorzug dieser Fassung liegt vielmehr darin, dass Süßmayr gar nicht versucht hat, mit seinem Meister zu wetteifern, sondern sich damit zufrieden gab, „so gearbeitet zu haben, daß Kenner hin und wieder einige Spuren seiner Lehren darinn finden können“, wie er im genannten Brief an Breitkopf aus dem Jahre 1800 bescheiden festhielt. Der Verlust der von Constanze genannten Kompositionsaufzeichnungen ist in höchstem Maße bedauerlich. So bleibt trotz mancher Widersprüche und Unstimmigkeiten Süßmayr derjenige, der Mozart im Herbst 1791 besonders nahe war. Durch seine Ergänzung des Fragments ist Süßmayr mit dem Namen Mozart verbunden, „solange in der Musik Originalität, Reichtum, Schwung, Feuer der Erfindung, Anmut, Innigkeit, Kraft der Melodie, Wohlklang und Neuheit der Harmonie, vollendete dramatische Charakterzeichnung, tiefe Kenntnis der musikalischen Architektonik und

überall herrschendes Maß dem Komponisten Anspruch auf dauerhaften Ruhm gewährt“, wie es im Vorwort zur ersten Auflage des Köchel-Verzeichnisses (1862) über Mozarts dauerhaften Ruhm heißt. Süßmayrs eigenes Schaffen und sein Schicksal sind aber gänzlich aus dem Blickfeld verschwunden. Welcher Hörer des *Requiem* hätte auch nur einmal daran gedacht, dass Süßmayr gerade einmal zwei Jahre älter als sein Lehrer war, als er am 17. September 1803 im Alter von 37 Jahren starb?

Salzburg, im Sommer 2006

Ulrich Leisinger

Foreword (abridged)

A single work, and one that he did not even compose himself, has sufficed to preserve the name of Franz Xaver Süßmayr for posterity. His lasting achievement is to have completed the *Requiem* on which Wolfgang Amadeus Mozart worked during the last weeks of his life. In so doing, Süßmayr obliged not only Constanze Mozart, who feared that she would otherwise need to repay the advance her husband had received, but also the whole world of music. The torso that Mozart left behind when he died on 5 December 1791 would still have been admired by experts without Süßmayr's additions, but it would never have become one of the most impressive and most popular works in the history of classical music. The printing of the work in 1800 launched the *Requiem* on its triumphant career.

Stripped of the legends surrounding it, the history of the *Requiem* is as follows. On 14 February 1791 Anna Countess von Walsegg, née von Flammberg, died at the age of only 21. Her husband Franz, a music lover who staged two concerts a week at Schloss Stuppach in Lower Austria, liked to pass off as his own work pieces ordered from professional composers or Viennese music dealers. In the summer of 1791 Count Walsegg ordered a requiem from Mozart via a third party and with the proviso of anonymity. Mozart's work on the operas *La clemenza di Tito* and *Die Zauberflöte* prevented him from starting on the composition in earnest before the beginning of October. Enfeebled by the exertions of the previous months, Mozart fell ill; he became bedfast on 20 November and died 14 days later.

The *Requiem* fragment contains contributions by at least two foreign hands. A copyist who, for a long time, was taken to be the young Mozart pupil Franz Jakob Freystädler wrote out the accompanimental parts doubling the vocal parts in the *Kyrie* fugue. Furthermore, there are additions by Joseph Eybler, the court music director and respected church composer. The latter signed a receipt for the fragmentary material of the *Requiem* on 21 December 1791 and promised Mozart's widow initially that he would finish the work by the middle of Lent 1792, i. e. the first half of March. Eybler completed the orchestration of those sections which had been already mapped out, but gave up when he reached the "Lacrimosa," which Mozart had set aside after eight measures in favor of later sections. Süßmayr apparently came on the scene only after Eybler had stopped work; he completed the *Requiem* at the beginning of March. In view of the urgency involved – for Constanze could not put off indefinitely the unknown patron who had commissioned the piece – it is surprising that Süßmayr's completion did not adhere to Eybler's tentative efforts, which were already well advanced. One reason suggested so far is that Süßmayr's pride deterred him from acknowledging a rival's contribution. A simpler explanation would be that before giving the fragment to Eybler, Constanze made a "back-up copy" from which Süßmayr was then able to work.

The *Requiem* fragment clearly reflects the composing method of Mozart. He always began by writing down the principal parts; only then would he proceed to the overall details of the score. In the case of the *Requiem*, the vocal parts and the instrumental bass line form the nucleus of the composition. Occasionally Mozart also indicated the obbligato instrumental parts in preludes and interludes. Assuming that Mozart had meant from

the outset to repeat the opening and the *Kyrie* fugue at the close, drafts were lacking only for the *Sanctus* (with "Osanna"), *Benedictus* (with "Osanna") and *Agnus Dei*. Accounting for his share in the *Requiem* in a letter of 8 February 1800 to Breitkopf & Härtel, Süßmayr attributes the above sections to himself, but it is not clear how far he was able to draw on recommendations or autograph sketches by Mozart.

Contemporaries found stylistic weaknesses in the orchestral accompaniment of the *Sanctus*, while pointing out the excellence of the vocal writing and concluding that this, too, might have been the work of Mozart. Judging by Mozart's church music in general, however, the "Osanna" fugue in the *Sanctus* seems rudimentary; the simple repetition of the fugue, transposed from D major to B flat major, can hardly have been what Mozart intended. The *Agnus Dei* contains notable parallels to the *Agnus Dei* of Süßmayr's *Missa solemnis* in D, SmWV 105 (ca. 1810?). On the other hand the extended *Benedictus* is in contrast to Süßmayr's very basic additions in the *Sanctus* and *Agnus Dei*. Perhaps he was drawing on a melodic sketch by Mozart for that movement.

The present publication reproduces the traditional text of Süßmayr's completion of Mozart's unfinished *Requiem* in a new critical edition. The most important source is the manuscript that Constanze Mozart presented to Count Walsegg in the spring of 1793. For the introductory *Introitus* ("Requiem aeternam") and the *Kyrie*, this is a draft by Mozart (with the additions by contemporaneous hands), while for the other movements it is a fair copy by Süßmayr. Mozart's fragmentary sketches were used as sources of equal importance.

The edition itself presents no difficulties, but there are some unresolved questions with regard to performance practice. Mozart distinguishes between Solo and Tutti in the instrumental bass part, comprising cello, organ and double bass. In line with the church music practice of the period, the marking appears to relate solely to the organ part and requires no reduction of the bass instruments. Contrary to common belief, the term "solo" does not mean that the organ should defer to other soloists; it indicates that the organ itself should achieve a clearly audible prominence. Notwithstanding the present custom in sacred music, the organ continuo was not played on a chamber organ; it was provided by the main organ up in the gallery. Only for accompanying solo singers would a fittingly quiet register (e. g., a Copula, or flute stop) may have been used.

It would appear that the double bass should be silent for portions of the bass part notated in the tenor clef, but that the organ should at least join in where basso continuo figures are given. The autograph uses the term "Basso" for the instrumental bass in the "Tuba mirum," rather than the standard term "Organo e Bassi." This, and the lack of any figuration, probably indicates that here the organ was to be completely excluded to create a special orchestral effect. But neither Süßmayr nor the first printed parts take this into account. It is also conceivable to dispense with the organ or to play it largely *tasto solo* in the "Recordare." In the "Lacrimosa" Mozart specifies only wind instruments, but the figuration makes it clear that the organ is also involved.

For the beginning of the *Kyrie* fugue and its repetition at "Cum sanctis tuis," the evidence regarding the participation of the bassoons is contradictory. It is conceivable that the first bassoon is silent until the solo tenor's entry, but also that in the beginning it played *colla parte* with the second bassoon.

In accordance with the church music practice of the period, trombones were regularly played *colla parte* with the choral parts for alto, tenor and bass. Mozart expressly specified only a few passages for trombones, passages where they diverge from the vocal parts or are briefly silent. But it is to be assumed that the trombones are also intended to take part in choral movements like the *Sanctus* where they are not expressly listed among the instruments. Finally, it should also be remarked that in the „*Rex tremendae*,“ the single dotting of the eighth notes in the vocal parts and for basset horns should be increased to double dotting at least in those passages (like *mm. 7ff.*) where the notes are written parallel to dotted sixteenth notes, so that the subsequent shorter note values will approximate to thirty-second notes. This is in accordance with Baroque traditions to which Mozart consciously alludes in the character of the sonority.

With regard to the pronunciation of the text, it can be assumed that the first performances were presented using German rather than Italian diction. In accordance with German diction, Mozart largely uses divided syllables for “le-i” in the *Kyrie* fugue, but sporadically, although apparently unsystematically, “lei” can be found as well. In the present edition “le-i” is used as standard, but the diverging passages will be immediately evident from the Critical Report. It can be assumed that the spelling “*Lacrymosa*” instead of “*Lacrimosa*” used by Mozart and Süßmayr affected the pronunciation.

Mozart did not number the movements of the *Requiem*, nor did he expressly describe the Sequence (movements 3–8) as such. For easier orientation, those liturgical terms which have become established in musical practice were retained in the new edition. They are, however, identified as editorial additions by means of italics. The same applies to headings over individual sections where they do not appear in the sources.

The unconcerned manner and lack of inspiration which Süßmayr's solidly crafted completion of the Mozart *Requiem* presents seems like a weakness only at first glance. Rather, the crucial advantage of this version lies in the fact that Süßmayr never attempted to compete with his master. Instead he was content “to have worked in such a way that experts will be able to discover some traces of his [Mozart's] teaching here and there,” as Süßmayr modestly put it in the aforementioned letter of 1800 to Breitkopf. Süßmayr's own creative output and destiny have, however, disappeared from view altogether. Who, listening to the *Requiem*, has ever considered that Süßmayr was just two years older than his teacher when he died on 17 September 1803, at the age of 37?

Salzburg, Summer 2006
Translation: Peter Palmer

Ulrich Leisinger

Avant-propos (abrégé)

Une seule œuvre qu'il n'a pas écrite lui-même a suffi à sauver de l'oubli le nom de Franz Xaver Süßmayr. Son mérite immortel est d'avoir achevé le *Requiem* auquel Wolfgang Amadeus Mozart avait travaillé dans les dernières semaines de sa vie. Il a ainsi non seulement accordé une faveur à Constanze Mozart, qui aurait risqué sinon de devoir rembourser l'avance que son époux avait obtenue pour l'œuvre, mais encore au monde musical tout entier. Le torse que Mozart avait laissé à sa mort, le 5 décembre 1791, aurait certes été admiré par les spécialistes sans les compléments de Süßmayr, mais ne serait jamais devenu l'une des œuvres les plus émouvantes et les plus aimées de l'histoire de la musique. La marche triomphale du *Requiem* s'amorça avec son impression en l'an 1800.

Débarassée de sa légende, l'histoire du *Requiem* se retrace comme suit : le 14 février 1791, Anna comtesse von Walsegg, née von Flammberg, mourut à l'âge de 21 ans à peine. Son époux, Franz, un mélomane qui organisait deux fois par semaine des concerts au château de Stuppach en Basse-Autriche, aimait à faire passer pour siens des morceaux qu'il commandait à des musiciens professionnels ou à des magasins de musique viennois. Durant l'été 1791, le comte Walsegg fit commande à Mozart d'un *Requiem* par un intermédiaire, sous la condition de l'anonymat. Occupé à ses opéras *La clemenza di Tito* et *La Flûte enchantée*, Mozart n'avait pas pu commencer sérieusement à écrire avant début octobre. Affaibli par les fatigues des mois précédents, Mozart tomba malade ; il s'alita le 20 novembre pour décéder quinze jours plus tard.

Le fragment du *Requiem* porte des mentions d'au moins deux mains : un scribe que l'on tint longtemps pour le jeune élève de Mozart Franz Jakob Freystädler, a écrit les voix d'accompagnement doublant les voix dans la fugue du *Kyrie*. Nous trouvons en outre des ajouts du maître de chapelle de la cour et compositeur d'église Joseph Eybler de grande réputation. Celui-ci avait consigné le 21 décembre 1791 la réception des fragments relatifs au *Requiem* et garantit tout d'abord à la veuve d'achever l'œuvre jusqu'au milieu du carême 1792, donc dans la première moitié du mois de mars de l'année. Eybler rédigea l'instrumentation des parties déjà conçues, mais abandonna au « *Lacrimosa* » que Mozart avait mis de côté au bout de huit mesures pour travailler sur des parties suivantes de l'œuvre. Selon toutes les apparences, Süßmayr n'entra en scène que lorsque Eybler interrompit sa tentative d'achèvement et put conclure l'œuvre jusqu'à début mars. En raison du peu de temps qui restait pour cette entreprise – Constance ne pouvait certainement pas faire patienter indéfiniment le donneur d'ordre inconnu d'elle – il est étonnant que Süßmayr ne se soit pas appuyé sur les compléments déjà bien avancés d'Eybler pour achever l'œuvre. On en a donné pour cause la fierté qui aurait empêché Süßmayr de prendre en considération la contribution d'un concurrent. Une explication plus simple de l'affaire serait que Constance fit faire une « copie de sûreté » avant la remise du fragment à Eybler sur laquelle Süßmayr put alors travailler.

Le fragment du *Requiem* est révélateur de l'écriture de Mozart, qui rédigeait tout d'abord les voix principales pour ensuite élaborer toute la partition. Dans le cas du *Requiem*, les voix et la basse instrumentale constituent le cœur de la composition. A

l'occasion, Mozart a aussi esquissé les parties instrumentales obligées dans des prélude et des interludes. En supposant que la répétition du début de l'œuvre et de la fugue du *Kyrie* à la fin de l'œuvre était prévue dès le départ, il ne manquait que les ébauches de partition du *Sanctus* (avec « Hosanna »), du *Benedictus* (avec « Hosanna ») et de l'*Agnus Dei*. Dans une lettre à Breitkopf & Härtel du 8 février 1800, dans laquelle il fait part de sa contribution au *Requiem*, Süßmayr s'attribue ces parties, mais on ignore dans quelle mesure il avait pu recourir aux indications de Mozart ou à des feuillets d'ébauche autographes.

Des contemporains ont déploré dans l'accompagnement instrumental du *Sanctus* des erreurs de composition mais souligné la pureté de la composition des voix et en ont conclu que celui-ci pourrait aussi être de la plume de Mozart. Connaissant la création de musique sacrée de Mozart, la fugue « Hosanna » du *Sanctus* nous semble toutefois rudimentaire ; la simple répétition de la fugue transposée de ré majeur vers si bémol majeur peut difficilement correspondre aux intentions de Mozart. L'*Agnus Dei* révèle des parallèles remarquables à l'*Agnus Dei* de la *Missa solemnis* en ré SmWV 105 (vers 1810 ?) de Süßmayr. Le *Benedictus* étendu contredit par contre les ajouts limités au strict nécessaire de Süßmayr dans le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* ; peut-être Süßmayr eut-il ici pour modèle une ébauche de mélodie de Mozart.

Cette nouvelle édition rend le texte traditionnel du complément de Süßmayr du *Requiem* inachevé de Mozart dans une nouvelle édition critique. La source majeure est le manuscrit remis par Constance Mozart au comte Walsegg au printemps 1793. Pour l'Introït d'introduction (« Requiem aeternam ») et le *Kyrie*, celui-ci est une ébauche de Mozart (avec les ajouts de mains contemporaines), pour les autres mouvements, une copie au propre de Süßmayr. Les notations fragmentaires de Mozart ont été mises à contribution à titre de sources de qualité égale.

L'édition elle-même ne présente aucune difficulté mais quelques questions de pratique d'exécution restent irrésolues. Mozart fait la distinction entre solo et tutti dans la partie de basse instrumentale, à l'exécution de laquelle participent le violoncelle, l'orgue et la contrebasse. Conformément à la pratique de musique d'église de l'époque, l'indication devrait se référer exclusivement à la partie d'orgue et ne requiert aucune réduction des basses instrumentales. La désignation « solo » signifie, contrairement à l'opinion courante, non pas que l'orgue doive tenir compte ici des autres solistes mais qu'il doit lui-même clairement ressortir. Contrairement à l'usage actuel, le continuo d'orgue n'était pas accompagné dans la musique d'église sur un orgue-coffre mais sur l'orgue principal de la tribune. On n'avait utilisé un registre correspondant de faible sonorité (p. ex. copula) que pour accompagner les solistes vocaux.

Selon toute apparence, la contrebasse doit s'interrompre dans les parties de la voix de basse notées à la clé de ténor, tandis que l'orgue doit au moins accompagner là où les chiffres de la basse générale sont inscrits. La désignation « Basso » autographe divergente de la désignation standard « Organo e Bassi » de la voix de basse instrumentale dans le « Tuba mirum » et l'absence de tout chiffrage indiquent bien qu'ici, l'orgue devrait être laissé de côté dans l'ensemble comme effet d'instrumentation particulier. Mais ni Süßmayr ni la première impression des voix n'en tiennent compte. On peut envisager dans le « Recordare » de renoncer à l'orgue ou de la mener principalement *tasto solo*. Dans le « Lacrimosa », Mozart n'a désigné que les instruments à vent mais le chiffrage indique sans conteste la participation de l'orgue.

Le résultat du début de la fugue du *Kyrie* et de la répétition comme « Cum sanctis tuis » est contradictoire en regard de la participation des bassons. On peut imaginer ou bien que le premier basson se taise jusqu'à l'entrée de la partie de ténor ou bien qu'il soit mené colla parte au début avec le deuxième basson.

Selon la coutume de l'époque dans la musique d'église, les trombones étaient régulièrement conduits colla parte avec les voix du chœur pour alto, ténor et basse. Mozart n'a désigné expressément que peu d'endroits où les trombones divergent des voix ou s'interrompent brièvement. Mais il faut supposer que les trombones doivent jouer aussi dans des chœurs comme le *Sanctus*, dans lesquels ils ne sont pas expressément mentionnés à la page de garde des instruments. On fera remarquer enfin que dans le « Rex tremendae », selon les traditions baroques auxquelles Mozart fait sciemment allusion dans le caractère sonore, il faut intensifier les croches pointées une fois aux voix et aux Corni di bassetto au moins en des croches doublement pointées, lorsque (comme à la mes. 7 sq.) elles sont conduites en parallèle avec des doubles croches pointées, si bien que les valeurs de notes suivantes plus brèves se rapprochent de triples croches.

Concernant la diction du texte, on peut supposer que les premières représentations furent données avec une diction allemande plutôt qu'italienne. Dans la fugue du *Kyrie*, Mozart utilise essentiellement, selon la diction allemande, des syllabes séparées pour « le-i » ; isolément, mais toutefois sans système reconnaissable, on rencontre aussi « lei ». Dans l'édition, on a choisi uniformément « le-i », mais on peut consulter les passages divergents dans l'Apparat critique. On doit supposer que l'orthographe « Lacrymosa » utilisée par Mozart et Süßmayr au lieu de « Lacrimosa » a des répercussions sur la diction.

Mozart n'a pas compté les mouvements du *Requiem* et n'a pas non plus caractérisé en tant que telle la séquence (Mouvements 3–8). Pour une orientation plus facile, les termes liturgiques qui se sont établis dans la pratique musicale sont conservés dans la nouvelle édition. Mais ils ont été marqués en italiques comme ajouts de l'éditeur ; cela vaut en conséquence pour les titres des mouvements partiels s'ils n'existent pas dans les sources.

L'insouciance et l'absence de génie qu'offre le solide travail complémentaire de Süßmayr au *Requiem* de Mozart ne semble être une faiblesse qu'à première vue. L'atout décisif de cette version réside plutôt dans le fait que Süßmayr n'a pas du tout tenté de rivaliser avec son maître, mais qu'il s'est contenté « d'avoir travaillé afin que les connaisseurs puissent y trouver ça et là quelques traces de son enseignement », comme il le constate modestement dans la lettre susmentionnée à Breitkopf de l'an 1800. La création propre de Süßmayr et son destin ont totalement disparu des mémoires. Quel auditeur du *Requiem* aurait-il pensé que Süßmayr avait tout juste deux ans de plus que son maître lorsqu'il mourut le 17 septembre 1803 à l'âge de 37 ans ?

Salzbourg, en été 2006
Traduction : Sylvie Coquillat

Ulrich Leisinger

Requiem

KV 626

ergänzt von Franz Xaver Süßmayr (1766–1803)

Introitus

Wolfgang Amadeus Mozart

1756–1791

1. Requiem aeternam

Adagio

Corno di bassetto I, II
in Fa / F

Fagotto I, II

Clarino I, II
in Re / D

Timpani
in Re - La / d - A

Violino
I

II

Viola

Soprano

Alto
Trombone alto

Tenore
Trombone ten

B⁷

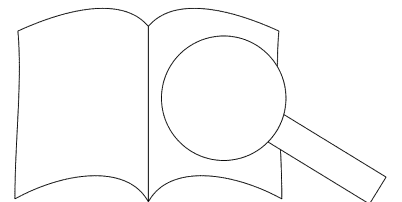
Oba.

* Solo

p *tasto solo*

p

simile



* Siehe das Vorwort / See the Foreword

Aufführungsdauer / Duration: ca. 46 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – 3. Auflage / 3rd Printing 2019 – CV 51.626

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 Ulrich Leisinger

6

Trb

Trb

Trb

Tutti

Re-em ae-nam, ae-

10

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

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

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

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

Vc, B ed Org

7 5 #6 7 b3 7 6 6 6 #4 6 4 6

#3 3 3 7 4 5 2 2 6

14

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

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

e - is Do - mi-ne: et lux per-pe - tu-a

e - is Do - mi-ne: et lux per-pe - tu-a

7 8 6 # 6
4/3

17

lu - ce - at e - - - is.

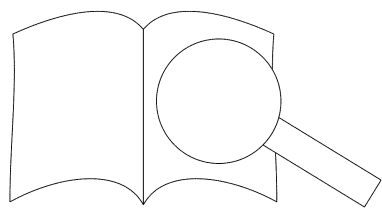
lu - ce - at e - - - is.

lu - ce - at e - - - is.

lu - ce - at e - - - is.

lu - ce - at, Vc Bassi

6 6 p senza Org 6 5 b7 5 4 3 4 tasto solo



PROBENPAPIER

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

Solo

Te de - - cet hy - - mnus De - us in Si -

Vc
senza Org

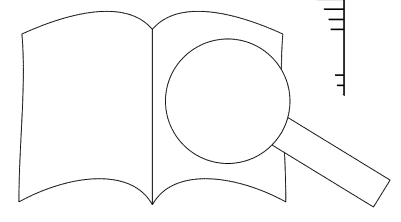
bi red - de - tur vo - tum in Je - ru - - sa - lem:

Bassi

- au

f b6 — 6 6

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



f Tutti
 Ex - au - - - di o - ra - ti - o - nem me - am,
 ex - au - di, ex - au - di o - ra - - ti - o - nem me
 au - di, ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - ad
 au - di, ex - au - di, ex - au - di o - ra - ti - o ad te, ad

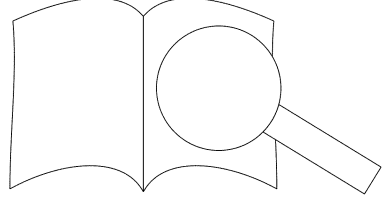
6 6 #3 6 6

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

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

p *tasto solo*

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



33

Do - na, do - na e - - - - - na,
 Re - qui-em ae - ter
 Tutti
 f 6 4 #

37

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

Bassi Vc Bassi

* Vgl. „14. Lux aeterna“, T. 16 und Kritischer Bericht /See “No. 14 Lux aeterna”, bar 16 and Critical Report

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

Kyrie

2. Kyrie

Allegro

Corno di bassetto I, II
in Fa / F

Fagotto I, II

Clarino I, II
in Re / D

Timpani
in Re - La / d - A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto
Trombone alto *

Tenore
Trombon

Organo

staccato

tasto

Ky - ri -

ste e - le - - - - - i -

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

... 2 #5 #3

* Zur Mitwirkung der Posaunen und zur Bassbesetzung siehe das Vorwort / For the participation of the trombones and the bass group, see the Foreword

5

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

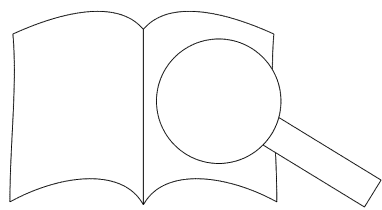
Vc, B ed Org

\flat_3 #3 - \flat_2 7 \flat_4 6 - #3 7 6 \flat_3 4 2

9

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

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



13

Musical notation for measures 13-15, including vocal lines and piano accompaniment.

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

Musical notation for measures 16-18, including vocal lines and piano accompaniment.

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

16

Musical notation for measures 19-21, including vocal lines and piano accompaniment.

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

Musical notation for measures 22-24, including vocal lines and piano accompaniment.

Bassi Vc Bassi

b3 4 6 8 b7 7 6 5 — 6 — 7 5 6 — 6 5 — 6 6 — 6 7 #6

20

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

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

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

- i-son. Ky - ri -

Vc Bassi

#3 #4 5 #6 [3] b3 [8] b9 8 7

#3 #4 6 #6 b3 b9 8 7 [b]6 5 4 [h]3

24

Chri-ste e - le -

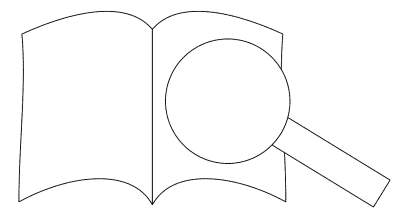
- i - son, e - le -

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

6 6 5 6 5 b3 b6 b5 6 b3 h3 h4 6h6 b3 b7 6 5 4 6 6 5 4 3 2 4

*, ** Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

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



Sequenz*

3. Dies irae

Allegro assai

Corno di bassetto I, II
in Fa / F

Fagotto I, II

Clarino I, II
in Re / D

Timpani
in Re - La / d - A

Violino I
II

Viola

Soprano
f Tutti
e, di - es il - la, sol-vet

Alto
Trombone alto
i - rae, di - es il - la, sol-vet

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

Tutti
Di - es i - rae, di - es

Violoncello
Contrabbasso ed
Organo
Tutti

5 6
4 5
2

* Zur Satzbezeichnung siehe Vorwort und Kritischen Bericht / Concerning the title of the movement, see the Foreword and the Critical Report

5

sae-clum in fa - vil - la: te - ste Da - vid cum
sae-clum in fa - vil - la: te-ste Da - vid c'
sae-clum in fa - vil - la: te-ste Da - vi^d a.
sae-clum in fa - vil - la: te-ste Da Jyl - la.

#6 6 — 6 6 — 5 — 4 — 5 —

tasto solo

9

Quan - - - tus tre - mor est fu - +
Quan - - - tus tre - mor est fu -
Quan - - - tus, quan - - - tus
Quan - - - tus tre - mor est fu - .s,

[3] b7 6 5 —

13

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

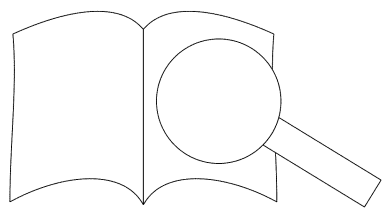
4 — #3 — — — — — #6
3 — — — — — 4
3 — — — — —

17

dis - cus - su - - rus!
 str. cte dis - cus - su - - rus!
 cte, stri-cte dis - cus - su - - rus!
 stri - cte dis - cus - su - - rus!
 Solo

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

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



Di - - es i - rae,
 Di - - es i - rae,
 Di - - es i -
 Di - - es
 Tutti

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

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report ** Quelle C: jeweils e¹ statt a¹ / Source C: e¹ instead of a¹

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

29

byl - la. Quan - - - tu' t
 byl - la. Quan - - - mo, fu -
 byl - la. Quan - - - re est fu -
 byl - la. Qua - - - mor est fu -

6 4 - #5 #3 #6 8 7
 4 #3 b5

33

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

6 #4 #3 #4 6
 #3 2

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report
 Carus 51.626

37

cun - - cta stri - - cte dis - - cus
 cun - - cta stri - - cte dis - -
 cun - - cta stri - - cte dis - - rus!
 cun - - cta stri - - cte a - rus! Quan - tus

b6 #6 6 b2 6 4 5

tasto solo

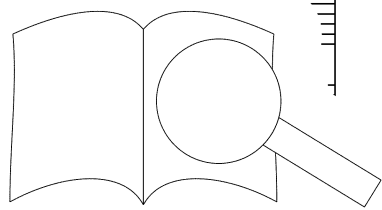
41

Di - es i - rae, di - es
 Di - es i - rae, di -
 Di - es i - rae, di -
 tre - mor est fu - tu-rus,

Vc Bassi

6 #4 6 #4 6

tasto solo



45

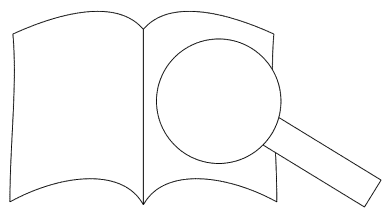
tre - mor est fu - tu - rus, di - es i - rae, di - es i - rae, di - es i - rae. quan - tus Bassi

6 $\#_3$ 6 $\#_3$ *tasto solo*

49

quan - tus tre - mor est fu - tu - rus quan - do
 quan - tus tre - mor est fu - tu
 quan - tus tre - mor est fu - tu
 tre - mor est fu - tu - rus, quan - tus tre - mor est fu - tu as, quan -

6 $\#_3$ 6 $\#_3$ 6 $\#_3$ 6 $\#_3$ 6 $\#_3$ 7 $\#_3$



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

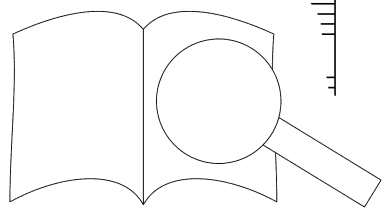
53

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

6 5 *tasto solo*

57

- cta stri - cte, stri - cte dis -
 an - - cta stri - cte, stri - cte
 cun - - cta stri - cte, stri - cte
 cun - - cta stri - cte, stri - cte



5 6 7 7 4 #3

PROBENPAPIER

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

61

rus, cun - - cta stri - cte, stri - c.
rus, cun - - cta stri - cte,
rus, cun - - cta stri - rus, cun - - cta stri - cus - su -

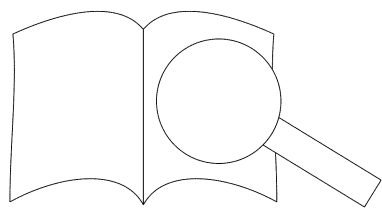
65

rus.

Solo

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

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



* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report
Carus 51.626

4. Tuba mirum

Andante

Corno di bassetto
I, II in Fa / F

Fagotto I, II

Trombone
tenore solo

Violino
I

II

Viola

Soprano solo

Alto solo

Tenore solo

Basso solo

Violoncello *
e Contrabbasso

Tu - ba mi - rum s - num,

8

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

* Zur Mitwirkung der Orgel siehe Vorwort / For the participation of the organ, see the Foreword

** Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

14

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

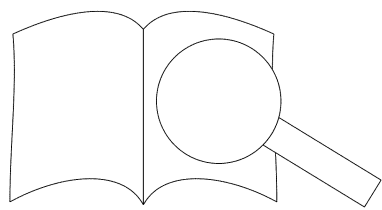
20

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

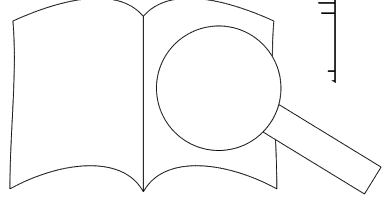
*, *** Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

** Süßmayr: a bzw. fis bereits als vorletzte Note / a and f sharp, respectively, are already indicated as penultimate notes

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



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



5. Rex tremendae

Corno di bassetto I, II
in Fa / F

Fagotto I, II

Clarino I, II
in Re / D

Timpani
in Re - La / d - A

Trombone
alto

Trombone
tenore

Trombone
basso

I
Violino

II

Viola I, II

Soprano

Alto

Violoncello
Contrabbasso ed
Organo

f *unis.* *Solo* *Tutti* *f*

6 6 5
4 4 #3

Tutti f
Rex,

Tutti f
Rex,

Tutti f
Rex,

Tutti f
Rex,

4

ff

ff

ff

ff

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

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

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

Rex, Rex,

ff

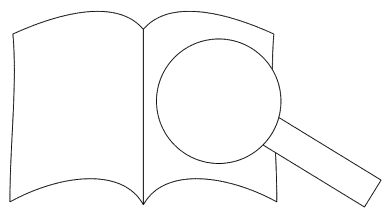
* Zur Führung der Posaunen siehe den Kritischen Bericht / For the disposition of the trombones, see the Critical Report

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

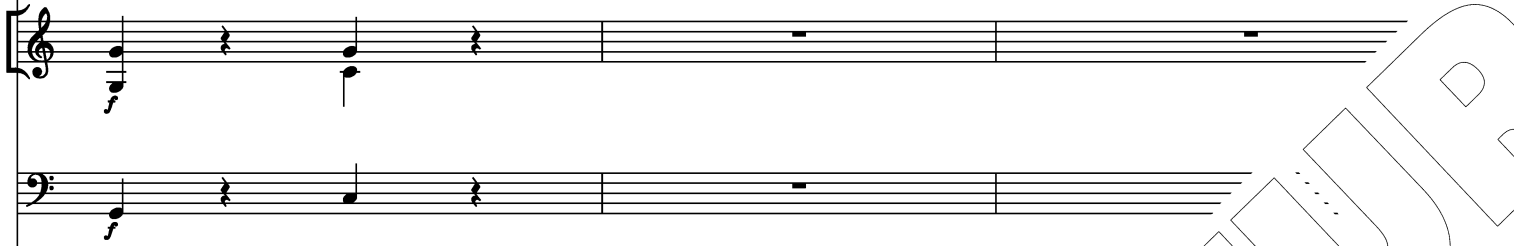
is, qui sal - van - dos sal - vas gra - tis,

is, qui sal - van - dos sa

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



10

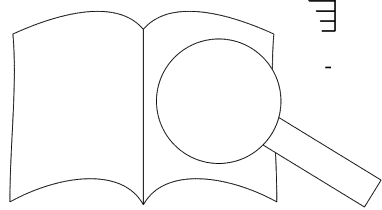
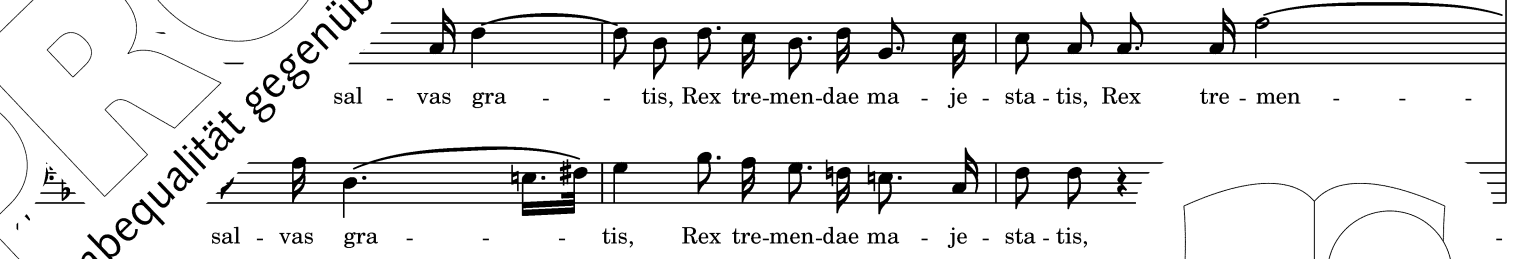



men - sta-tis, Rex tre-men-dae ma - je - sta - tis, qui sal -



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

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



* Süßmayr: 
sta - tis,

6. Recordare

Corno di bassetto I, II
in Fa / F

Fagotto I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Alto solo

Tenore solo

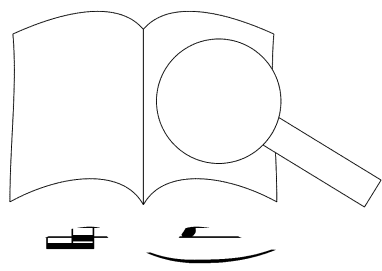
Basso solo

Violoncello
Contrabbasso ed
Organo *

* Zur Mitwirkung der Orgel siehe Vorwort / For the participation of the organ, see the Foreword
 ** Zur Bogensetzung siehe den Kritischen Bericht / Concerning slurring, see the Critical Report

13

20



* Süßmayr: ; vgl. aber T. 71 / however, see bar 71
 ** Mozart: ; vgl. aber T. 37 und 71 / however, see bars 37 and 71

26

p

ae: ne me per - das il - la di - e.
ne me per as il -
ae: ne me per - das il - la per - das il -
ne me per - das il - la di m. das, per - das il -

Bassi

33

e.
di - e.
la di - e.

Vc Bassi

* Vgl. aber T. 13 / However, see bar 13

se - di - sti las - sus:

se - di - sti las - sus:

Quae - rens me, red - e -

me, ed - sti

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

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

tan - tus la - bor non sit cas -

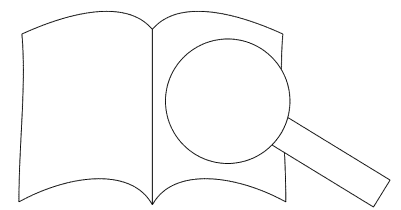
tan - tus la - bor non sit cas - sus,

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

** Zur Bogensetzung in T. 46-50 siehe den Kritischen Bericht / Concerning slurring in bars 46-50, see the Critical Report

PROBEKOPPIERUNG

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



51

non sit cas - sus. Ju - - ste ul
 non sit cas - sus.
 non sit cas - sus. dex ul - ti -
 non sit cas - sus.

57

- num fac re - mis-si - o - nis, an - te di - em ra - ti -

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

an - te di - em

Bassi

* Zur Bogensetzung in T. 57-60 siehe den Kritischen Bericht / Concerning bowing in bars 57-60, see the Critical Report

PROBENPAPIER

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

64

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

70

In - ge - mi - sco, tam - quam re - us: cul - pa
 In - ge - mi - sco, tam - quam re - us
 In - ge - mi - sco, tam - quam re - u
 Bassi In - ge - mi - sco, tam - quam re - u

* Besser c² ? / Better c² ?

** Mozart: p in den Streichern bereits bei der 1. Note / in the string parts p already at the first note

7. Confutatis

Andante

Corno di bassetto I, II
in Fa / F

Fagotto I, II

Clarino I, II
in Re / D

Timpani
in Re - La / d - A

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I, II

Viola

Soprano

Assoluto

Violoncello
Contrabbasso ed
Organo

tasto solo

f Tutti Con - fu - ta - tis le -

f Tutti Con - fu - ta - tis ma

Tutti



3

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

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

6

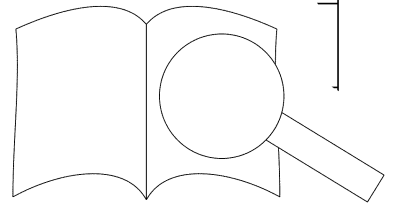
sotto voce

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

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

di - ctis.

senza Org



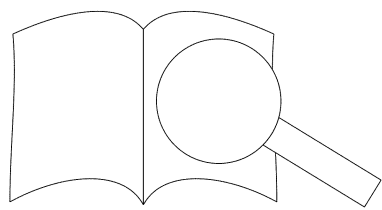
di -

Con - fu - ta - tis ma -

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

f *tasto solo*
coll' Organo

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



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

a - cri-bus ad-di - ctis, con - fu - ta - tis ma - le-di - ctis, ma - le - di - ct

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

5

cresc. *f*

cresc. *f*

p *cresc.*

p *cre*

p

p *cresc.*

cresc. *f*

cresc.

qua

fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us.

cresc. *f*

ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us.

cresc. *f*

er - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho us.

cresc. *f*

re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus

cresc. *f*

cresc. *f* [6 5]

6 4 5

* Corno di bassetto II: 1. Note bei Süßmayr wie Corno di bassetto I / In Süßmayr, the first note is the same as in Corno di bassetto I

9

sotto voce

La - es il - la, qua re-sur - get ex fa-vil - la

sotto vc

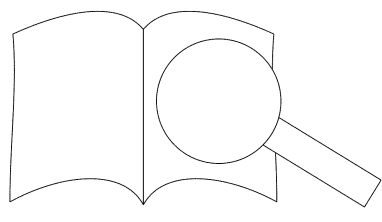
di - es il - la, qua re-sur - get ex fa-vil - la

so.

ri - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get ex

PROBENPARTITUR

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



p *tasto solo* *f* b_6 - $[b]_2^5$ 4 6 - $\frac{7}{\#3}$ $\frac{5}{44}$ $\frac{8}{3}$ b_7

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

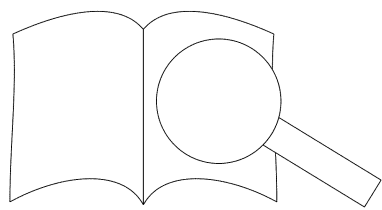
4

li - um fi - de - li - um de - fun - cto - rum de poe - nis in -

li - um fi - de - li - um de - fun - cto - - rum de

ra a - ni - mas o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - - rum de

li - a - ni - mas o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - - rum



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

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

8

fer - s in - fer - - - ni, et de pro - fun - - do

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

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

p oe - nis in - fer - ni, de poe - nis in - fer - ni, et

p $\frac{6}{5}$ - $\frac{6}{4}$ - $\frac{6}{3}$ *f unis.* *p* $\frac{6}{5}$ [-] $\frac{4}{3}$ - 6 5

$[b] \frac{6}{3}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{b5}$

13

la - - - - - li - be-ra, li - be-ra e - - - as de

la - - - - - li - be-ra e - - - as de

la - - - - - li - be-ra e - - - as de

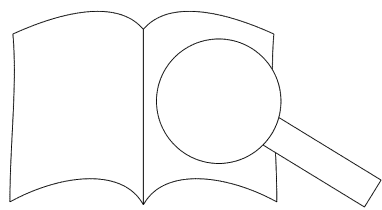
la - - - - - cu: li - be-ra e -

7 6 5 6 6 6 5 6 [b6]

5 4 4 [h]3 f [6] 6 4 4 b3 6 6 5 4

PROBENPAPIER

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



* Besser g¹? / Better g¹? ** Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

17

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

li - be - ra e - - - as de

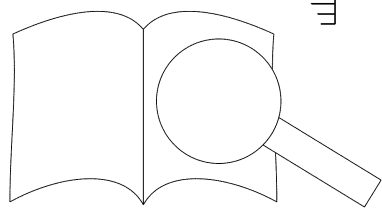
o - nis, li - be - ra e - - - as de

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

1 — 1 — 1 — [1] p 6 $\flat 6$ $\flat 5$ — — $\flat 6$ — 6 $\flat 3$ f 6

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

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



Musical notation for the first system, featuring a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Musical notation for the second system, continuing the vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, continuing the vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including the vocal line with lyrics and piano accompaniment.

o - re le

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

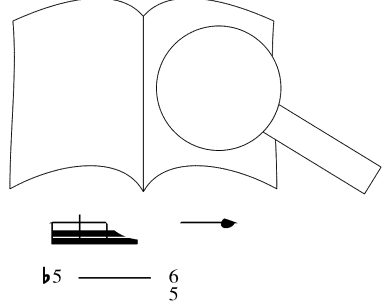
Musical notation for the fifth system, including the vocal line with lyrics and piano accompaniment.

o le - o - nis,

Musical notation for the sixth system, including the vocal line with lyrics and piano accompaniment.

1 — 1 — 1 — [1] #3 6 b3 6 5 #6 b5 6

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

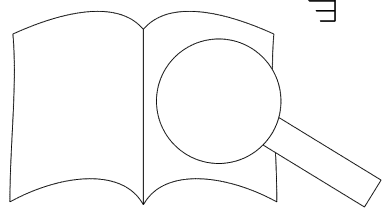


ne ab - sor - be - at e - as

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

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

3 6 6 5 b3 6 5 6 6 3 7 9 #6 6
5 5 5 5 3 7 9 3 4
3 3



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

Musical score for the first system, featuring a vocal line and a piano accompaniment.

Musical score for the second system, featuring a vocal line and a piano accompaniment.

Musical score for the third system, featuring a vocal line and a piano accompaniment.

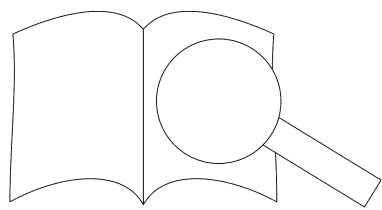
Musical score for the fourth system, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment.

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

Musical score for the fifth system, featuring a piano accompaniment with figured bass notation.

6 5 6 6 5 7 9 9 - 4 - 7 7 - 2 - 5 3

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



10. Hostias

Andante

Corno di bassetto I, II
in Fa / F

Fagotto I, II

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Viola

Soprano

Alto

Basso

Violoncello
Contrabbasso ed
Organo

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Corno di bassetto I, II in Fa / F; Fagotto I, II; Trombone alto, tenore, and basso; Violino I and II; Viola; Soprano, Alto, and Basso vocal parts; and Violoncello, Contrabbasso ed Organo. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The vocal parts have lyrics: 'Ho - sti-as et pre-ces ti - bi Do - mi-ne, ti - bi'. The score includes dynamic markings such as *p* and *Tutti*. A large watermark 'PROBEEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page. In the bottom right corner, there is a logo of an open book with a magnifying glass over it.

8

Do - mi-ne lau - dis of - fe - ri-mus: tu sus - ci-pe pro a - ni - ma
 Do - mi-ne lau - dis of - fe - ri-mus: tu sus - ci-pe pro a - ni
 Do - mi-ne lau - dis of - fe - ri-mus: tu sus - ci-pe pr m. lis,
 Do - mi-ne lau - dis of - fe - ri-mus: tu sus - ci - ni il - lis,

16

- e me - mo - ri-am fa - ci - mus,
 ho - di-e, ho - di-e me - mo - ri-am fa - ci - mus,
 am ho - di-e, ho - di-e me - mo - ri-am fa - ci - mus,
 qua-rum ho - di-e, ho - di-e me - mo - ri-am fa - ci - mus,

*, ** Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

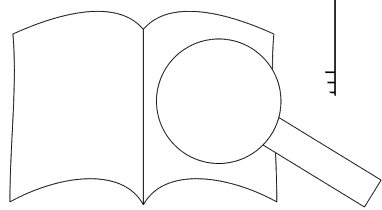
23

ho - sti - as et pre - - - ces ti - - bi mi - ne
 ho - sti - as et pre - - - ces ti - - mi - ne
 ho - sti - as et pre - - - ces ti - - mi - ne
 ho - sti - as et pre - - - ces Do - mi - ne

Tutti

31

of - fe - ri - mus: tu sus - ci-pe pro a - ni - ma - bus il - lis,
 - dis of - fe - ri - mus: tu sus - ci-pe pro a - ni -
 lau - - dis of - fe - ri - mus: tu sus - ci-pe pro a - ni -
 lau - - dis of - fe - ri - mus: tu sus - ci-pe pro a - ni - bus il -



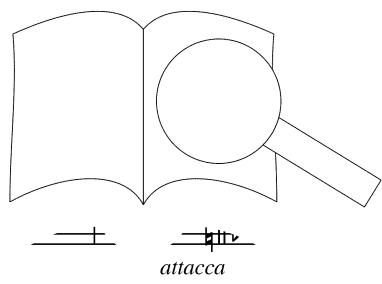
PROBENUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

39

qua-rum ho - di-e, ho - di-e me - mo - ri-am — fa - ci - mus:
 qua-rum ho - di-e me - mo - ri-am fa - - - ci - mus:
 qua-rum ho - di-e me - mo - ri-am fa - - -
 qua-rum ho - di-e, ho - di-e me - mo - - ri nus: So Tutti
 fac

47

mor - - - te trans - i - re ad vi - - tam.
 - - ne, de mor - te trans - i - - - re ad vi - - tam.
 e Do - mi-ne, de mor - - - te trans - i - re ad vi - - tam.
 - as, Do - mi-ne, de mor - - - te trans - i - re ad vi - - tam.



* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

** Süßmayr:

Sanctus

11. Sanctus

Adagio

Corno di bassetto I, II in Fa / F *

Fagotto I, II

Clarino I, II in Re / D

Timpani in Re-La / d-A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto *
Trombone alto

Tenore

Organo

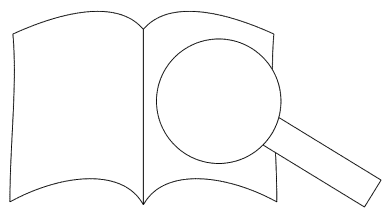
San - - - ctus, San - - - ctus

San - - - ctus, San - - - ctus

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

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

5 3 6 5 4 2



* Zur Mitwirkung der Posaunen und zur Notierung der Corno di bassetto siehe das Vorwort und den Kritischen Bericht
Concerning the participation of the trombones and the notation of the basset horns, see the Foreword and the Critical Report

4

ten.

ten.

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

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

8

ten.

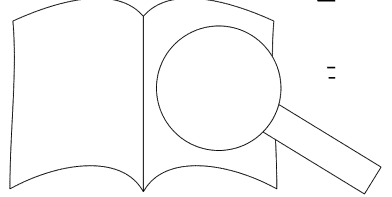
glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a tu -

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

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

6 6 7 5 7 6 5 7 6 5 3

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



Allegro

11

a.

a.

a.

a. O - san - na in ex - cel -

cel -

na in ex -

Org Vc

19

O - san - na

san - na in ex - cel -

sis, o - san -

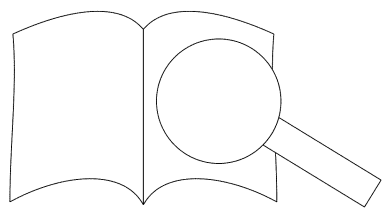
cel -

Org Vc

Bassi

PROBEKOPPIE

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



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

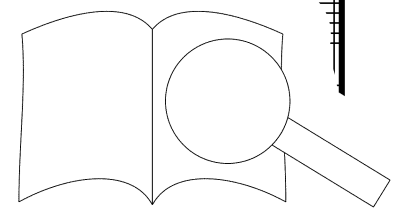
Vc Bassi

7 6 3 #3 8 6 6 6 6 #3 [4 6] 6 6 6 6 6 6 - 7 6

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

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

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



Benedictus

12. Benedictus

Andante

Corno di bassetto
I, II in Fa / F

Fagotto I, II

Clarino I, II
in Sib / B

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino
I

Violino
II

Viola

Soprano solo

Alto solo

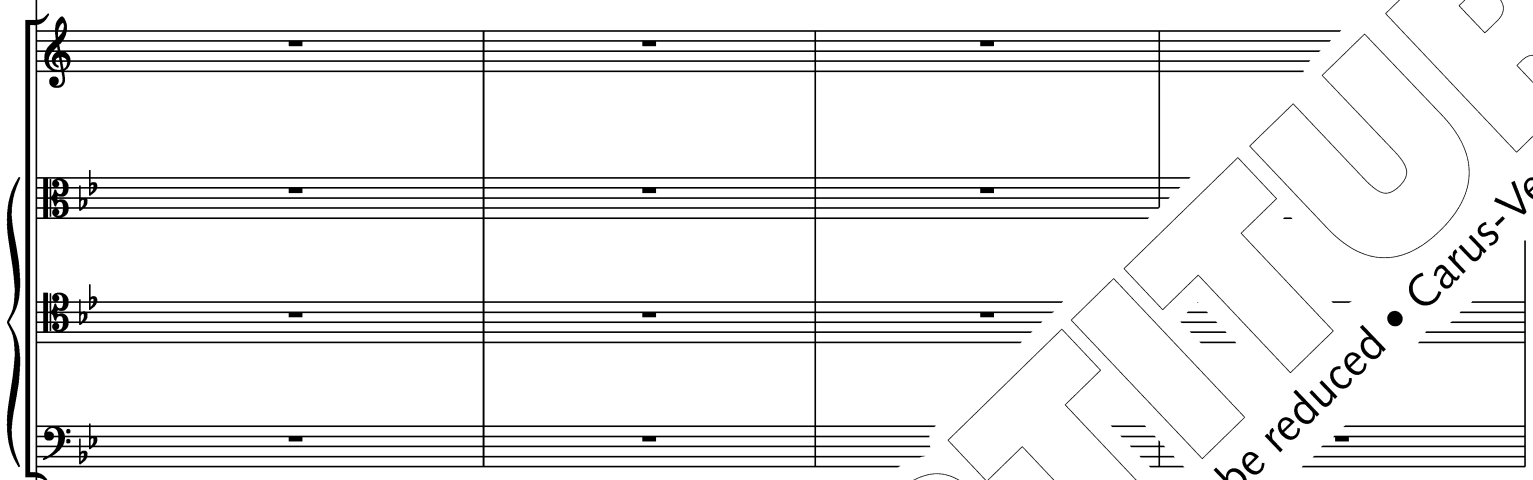
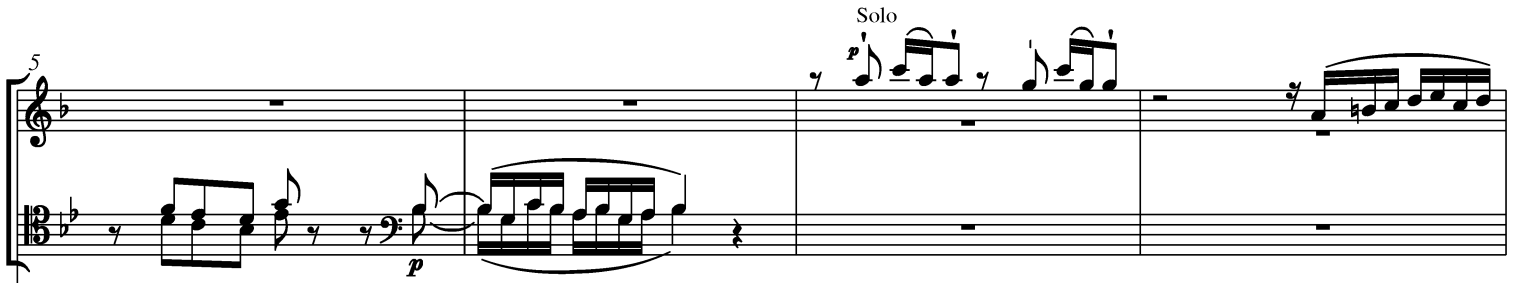
Violoncello
Contrabbasso ed
Organo

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Corno di bassetto I, II in Fa / F; Fagotto I, II; Clarino I, II in Sib / B; Trombone alto; Trombone tenore; Trombone basso; Violino I; Violino II; Viola; Soprano solo; Alto solo; and Violoncello, Contrabbasso ed Organo. The score is in 3/4 time and features various dynamics such as *mf*, *p*, and *p* assai. A trill (*tr*) is marked in the Corno di bassetto part. The vocal parts (Soprano and Alto) have lyrics: "Be - ne - di - ctus qui". The score is overlaid with a large diagonal watermark: "PROBENPAPIER Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

5

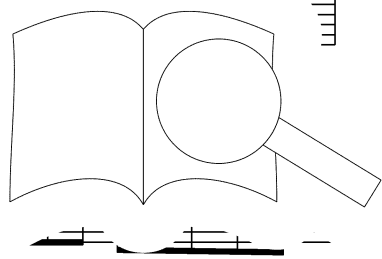
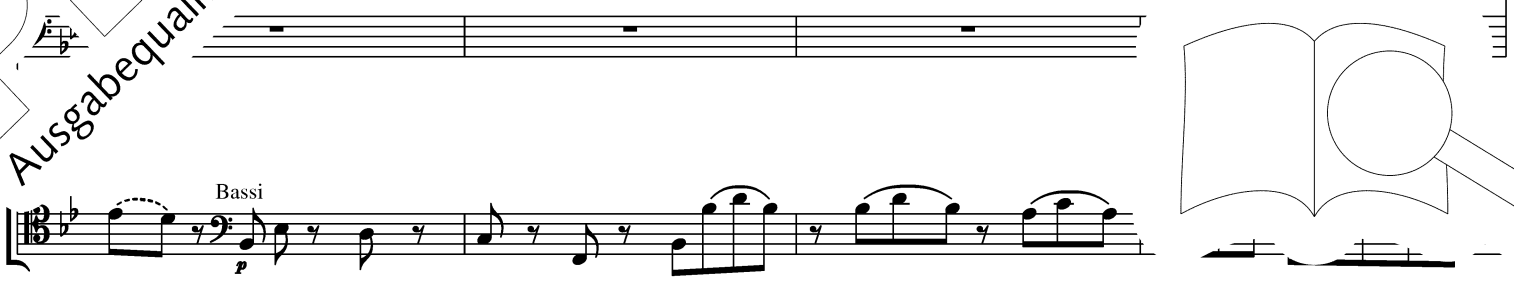
Solo



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



Bassi



9

p

a 2

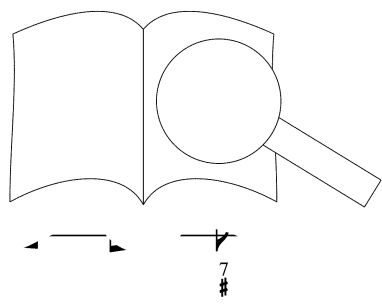
no - mi - ne Do be-ne - di - ctus qui ve - nit, be-ne-

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

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

Be-ne - di - ctus qui ve - nit

4/4 6 4/4 6 7 #



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

13

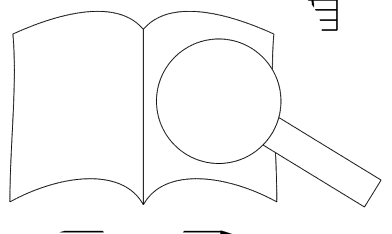
di - ctus om - ni - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui

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

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

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

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



17

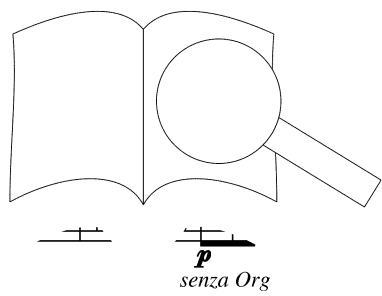
ff *Solo*

ff

ff

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

ff

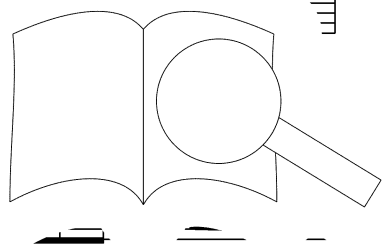


22

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

Bassi

mf
coll' Org

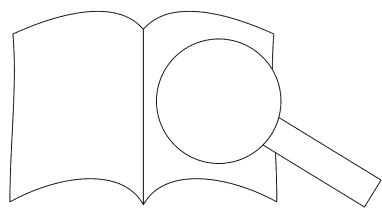


26

no - mi - r

mi - ni.

mi - ni. Be - ne - di - ctus qui ve



* Besser B? / Better B flat?

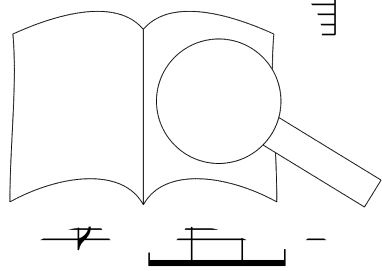
PROBEPAPIER
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Be-ne-di-ctus qui

Be-ne-di-ctus

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

mi-ni,



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

Agnus Dei

13. Agnus Dei *

Corno di bassetto I, II in Fa / F

Fagotto I, II

Clarino I, II in Re / D

Timpani in Re - La / d - A

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

A¹

Violoncello Contrabbasso ed Organo

Agnus Dei

Agnus Dei

Agnus Dei

Agnus Dei

mf p mf p mf 7 5 p mf p

**

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

* Quelle C: Larghetto / Source C: Larghetto

** Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

5

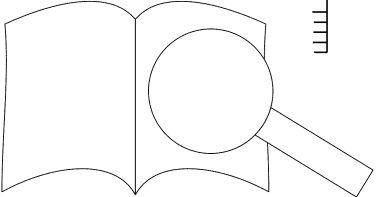
tol pec - ca - - - ta mun - - - -

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

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

lis pec - ca - - - ta

mf 5 p mf 6 p mf 5 p ff 7



9

Solo
p

p as
p ass

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

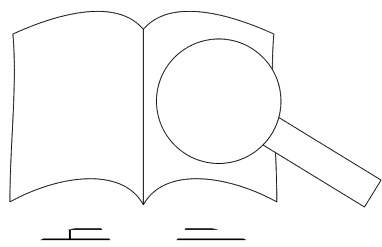
p assai
do - na e - is re - qui - em.

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

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

#3
p assai
senz' Organo

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



Communio

14. Lux aeterna

Adagio *p*

Corno di bassetto I, II in Fa / F

Fagotto I, II

Clarino I, II in Re / D

Timpani in Re - La / d - A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto Trombon

om.

Violoncello

Contrabbasso ed Organo

p

Solo

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

p

tasto solo

Vc

senza Org

* Zur Mitwirkung der Posaunen vgl. Vorwort und Kritischen Bericht
Concerning the participation of the trombones, see the Foreword and the Critical Report

5

ne: cum san - ctis tu - is in ae - ter - nur

8

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

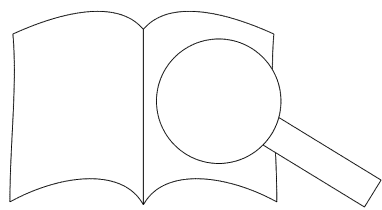
Lux ae - ter - na, ae - ter - na, ae - ter - na lu - ce -

Lux ae - ter - na, ae - ter - na, ae - ter - - - na lu - ce - at e -

Lux ae - ter - na, ae - ter - na, ae - ter - - - na lu - ce - at e -

Lux ae - ter - na, ae - ter - na, ae - ter - - - na lu - ce - at e -

Bassi
f
b6 — 6 6 6 6 #3 6 6 6 4 3
coll' Organo



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

11

ne: cum san-ctis tu-is in ae-ter-nu-
 ne: cum san-ctis, cum san-ctis tu-is in ae-
 ne: cum san-ctis, cum san-ctis tu-is in
 ne: cum san-ctis, cum san-ctis tu-is

pi-us
 - us
 - us
 - us

6 6 6 5

7 6 5
 4 3

14

es. Solo *p* *tasto solo* *f* R T. *f* 6 4 #

* Süßmayr: ♯ statt / instead ♮ = ** Vgl. „1. Requiem aeternam“, T. 34 / See „No. 1 Requiem aeternam,“ bar 34

17

Musical notation for measures 17-19, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 19-21, including vocal line and piano accompaniment.

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

nam. do - na

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

Musical notation for measures 21-23, including vocal line and piano accompaniment with figured bass.

20

Musical notation for measures 23-25, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for measures 25-27, including vocal line and piano accompaniment.

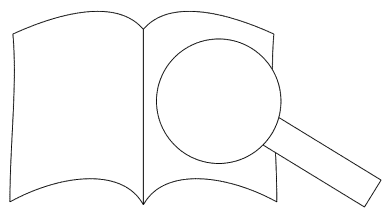
- na, do - na e - is, re - qui - em ae - ter -
ae - ter - - - - - nam do - na e - is, Do - mi - ne,
do - na, do - na e - is, do - na e - is,
e - is, e - is Do - mi - ne, do - na

Vc Bassi

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

Musical notation for measures 27-30, including vocal line and piano accompaniment with figured bass.

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



nam, ae - ter - - nam, ae - ter - - nar
 e - is, do - na e - is, do -
 na, do - - na, do -
 e - - is, do - na e - is,
 et lux per -
 et lux per -

6 #3 6 #6 6

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

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

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

Allegro

First system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Second system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Cum san-ctis tu - is in ae - ter

Cum san - ctis tu - is in ae - ter

** Vc, Cb

Org

tasto solo

[#3] 2 #5 #7 #3

Third system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

is in ae - ter

Cum san-ctis tu - is in ae - ter

num,

cum

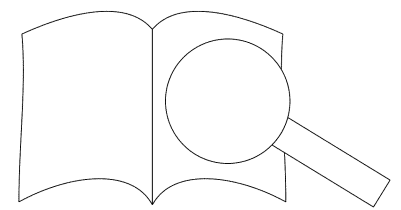
san -

Vc, Cb ed Org

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

* Fagotti: vgl. „2. Kyrie“ /Fagotti: see “No. 2 Kyrie”

** Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report



I. Quellen

A1: Autograph der Sätze 1. „Requiem aeternam“ und 2. „Kyrie“ mit Ergänzungen von anderer Hand
 Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung. Signatur: *Mus.hs. 17.561/a*.¹
 Die Teilpartitur besteht aus 5 Bogen querformatigen Notenpapiers, die einzeln hinter einander gelegt sind. Wasserzeichen: 1. Wappen, Buchstaben REAL, HF/A = Tyson Wz. 62 bzw. Duda Wz. A/HF-2 (fol. 1–8)²; 2. drei Halbmonde, Buchstaben RGA = Tyson Wz. 102 bzw. Duda Wz RGA-1 (fol. 9–10).³

A2: Autographe Entwurfspartitur der Sätze 3. „Dies irae“ bis 10. „Hostias“
 Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Signatur: *Mus.hs. 17.561/b*
 Die Teilpartitur besteht aus 18 Bogen querformatigen Notenpapiers, die fast durchweg einzeln hintereinander gelegt sind. Nur fol. 69–72 bilden eine Lage aus zwei ineinander gelegten Bogen. Wasserzeichen: wie Quelle **A1**. 1. = Tyson Wz. 62 (fol. 65–76); 2. = Tyson Wz. 102 (fol. 77–100).

Die Teile der Handschrift waren zeitweilig getrennt: Fol. 65–86 befanden sich um 1800 im Besitz Konstanzes, die sie Maximilian Stadler überließ. Dieser trat sie 1831 an die Hofbibliothek Wien ab. Die übrigen Blätter besaß Joseph Eybler (wahrscheinlich durchgängig seit 1791), der sie 1833 gleichfalls an die Hofbibliothek in Wien überließ, obgleich er ursprünglich nicht dazu beauftragt hatte, das Manuskript der Bibliothek erst nach seinem Tode zu vermachen.⁴

B: Reinschrift von Franz Xaver Süßmayr der Sätze 11. „Sanctus“ bis 14. „Communio“
 Zusammengebunden mit Quelle **A1** in der Hofbibliothek, Musiksammlung, Signatur: *Mus.hs. 17.561/c*
 Wasserzeichen: 1. drei große Halbmonde, Buchstaben RGA = Tyson Wz. 102 (nur fol. 61–64).

Der zweite Teil der Partitur besteht aus 27 Bogen querformatigen Notenpapiers, die fast durchweg einzeln hintereinander gelegt sind. Nur fol. 11–14 bilden eine Lage aus zwei ineinander gelegten Bogen. Wasserzeichen: wie Quelle **A1**. 1. = Tyson Wz. 62 (fol. 11–14); 2. = Tyson Wz. 102 (fol. 15–18).

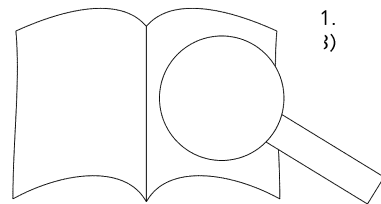
Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1800
 MISSA PRO DEFUNCTIS | Requiem | W. A. MOZART'SCHEN REQUIEM | MIT | UNTERLEGTEM DEUTSCHEN | TEXT | IM VERLAGE DER BREITKOPF & HÄRTEL'SCHEN MUSIKHANDLUNG | IN LEIPZIG. (S. 3)
 Kupfer, S. 2 leer, S. 3 Titelseite, S. 4 leer, S. 5 Widmung des sächsischen König Friedrich August III., S. 6–178 Notenpartitur, S. 179 deutsche Textfassung („Ruhe in Ewigkeit“) von Christian August Hermann Clodius (1772–1836), S. 180 deutsche Textfassung („Lehre uns bedenken“) von Johann Adam Hiller (1724–1804).⁶

Der Partitur ist ein deutscher Text („Friede den Entschlafenen“) unterlegt, der offenbar von Johann Arnold Minder (1730–1830), Kandidat der Theologie in Hamburg, stammt. Die Ausgabe wurden seinerzeit mindestens zwei, wahr- scheinlich vier heute verschollene Handschriften herangezogen für die Aufführung am 20. April 1796 an dem Hof in Salzburg, dem Besitz Johann Adam Hillers oder Johann Adam Hillers. 2. mutmaßlich eine Abschrift aus der Zeit vor 1796, an die Konstanze das Werk übergeben hatte; 3. eine Abschrift, die sich P. 1796 in Salzburg hatte; 4. eine Abschrift, die sich P. 1799 geliehen hatten; möglicherweise Süßmayrs verbliebene Kopie.

A1 und B. Für die vorliegende Partitur ist es das erste Druckwerk aus Salzburg.

Quellenbeweis: **A1 und B.** Die Entwurfspartitur, die im Frühjahr 1791 an Süßmayr übergeben wurde und die die ursprüngliche anzusehende Werkge- stalt der Partitur enthält, die von Mo- zart am 10. „Hostias“. **B** geht auf **A2** zurück. Es ist eine heute verschollene Zwischenkopie, die übergeben werden muss: Offenbar konnte Süß- mayr die Kopie der Entwurfspartitur für seine Erstdruckausgabe nicht mehr erhalten. Die Erstniederschrift der Sätze 11. „Sanctus“ bis 14. „Communio“ ist wahrscheinlich (bis auf das *Sanctus*)⁸ in der Hofbibliothek in Wien verblieben. Kopistenmerkmale in **A1** und **B** weisen darauf hin, dass es wahrscheinlich, dass alle weiteren Abschriften des Werkes aus der Zeit bis 1800 von der Ablieferungspartitur abstammen. Diese Partitur (bestehend aus **A1** und **B**) bildet damit die wichtigste Quelle für das Werk.

¹ Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart. *Requiem KV 626. Vollständige Faksimileausgabe im Originalformat der Originalhandschrift in zwei Teilen nach Mus. Hs. 17.561 der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*. Herausgegeben und kommentiert von Günter Brosche, Graz und Kassel 1990. Das Faksimile umfasst die Quellen **A1**, **A2** und **B**. Ein Faksimile der Quellen **A1** und **B** (*Mozarts Requiem. Nachbildung der Originalhandschrift Cod. 17.561 der K. k. Hofbibliothek in Lichtdruck*, hrsg. von Alfred Schnerich) ist bereits 1913 (Wien: Gesellschaft für graphische Industrie) erschienen.
² Das Papier ist auch äußerlich unmittelbar erkennbar, da hier beim Rastrieren rechts und links senkrechte Begrenzungslinien mit rötlicher Tinte eingezeichnet sind.
³ Für die Wasserzeichen siehe: Alan Tyson, *Wasserzeichen-Katalog (Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, X/33/Abt. 2)*, Kassel 1992, und Erich Duda, *Das musikalische Werk Franz Xaver Süßmayrs. Thematisches Werkverzeichnis (SmWV)*, Kassel 1992.
⁴ Für ein Faksimile (zusammen mit den Quellen **A1** und **B**) siehe unten Fußnote 14.
⁵ Für ein Faksimile (zusammen mit der Entwurfspartitur) siehe unten Fußnote 14.
⁶ Vgl. Gertraud Haberkamp, *Die Erstaufführung Mozarts Requiem*, 2 Bde., Tutzing 1986, v. 1. Bde., S. 10–11, u. 2. Bde., S. 10–11, Sp. 2–3.
⁷ Siehe die Rezension der Erstausgabe in *Die Musikzeitung*, 3. Jahrgang (1801–1802), Nr. 11, S. 11.
⁸ Siehe unten Fußnote 14.



PROBEBE

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