

Franz
VON SUPPÈ

Missa pro defunctis
Requiem

per Soli, Coro
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti
2 Fagotti, 4 Corni, 2 Trombe
3 Tromboni, Timpani, Tamtam
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso

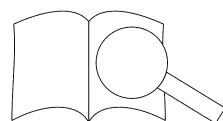
Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edit by
Gabriele Timm-Böhm und
Bc.

Original evtl. gemindert • **npartitur / Study score**

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



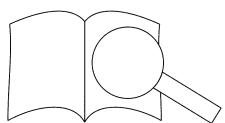
Carus 40.085/07



PROBEPARTITUR

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

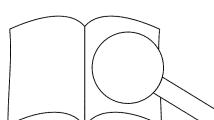
20



Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-Propos	V
Facsimilia	XVII
Introitus und Kyrie	
1. Requiem Soli (SATB) con Coro	1
Sequenz	
2. Dies irae Coro	32
3. Tuba Mirum Solo (Basso) e Coro	80
4. Rex tremendae Soli (SATB) con Coro	100
5. Recordare Soli (SATB) e Coro	111
6. Confutatis Coro con Qu	123
7. Lacrima Solo	137
8. Rec	165
Benedictus Quartetto a cappella (SATB soli) e Coro	175
Agnus Dei und Communio	
12. Agnus Dei Soli (SATB) con Coro	186
Libera	
13. Libera me Coro	225
Kritischer Bericht	238

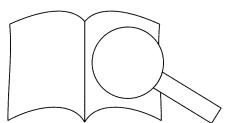
PROBEPAKET
Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



PROBEPARTITUR

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

20



Vorwort

Wer die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts nach den Vorlieben der Komponisten bestimmter musikalischen Gattungen und Formen gegenüber untersucht, dem wird ein widersprüchliches Phänomen begegnen: Während einerseits die Beschäftigung mit den traditionellen Formen der Kirchenmusik eher zur Randerscheinung wird, das Hauptinteresse der Komponisten sich den säkularen Gattungen Oper, Symphonie, Konzert und virtuose Kammermusik zuwendet, bemerken wir andererseits eine auffällige Häufung von Kompositionen einer bestimmten liturgischen Form: der Totenmesse. Und nicht nur kleinere Meister ihres Faches haben sich mit dem Requiem abgegeben, nein, beinahe alle Großen der romantischen Musikepoche haben eine Requiemvertonung hinterlassen. Nicht selten bildet diese Requiemkomposition einen der Höhepunkte ihres Schaffens: so bei Berlioz, Brahms und Verdi. Aber auch bei den Beiträgen von Cherubini, Donizetti, Schumann, Liszt, Bruckner, Rheinberger, Reger, Fauré und vielen anderen handelt es sich um eigenständige, mit großer schöpferischer Hingabe gestaltete musikalische Auseinandersetzungen mit dem Thema „Tod“ in weitestem Sinne.

Ein Schlüsselbegriff zum Verständnis des geistigen Hintergrundes der „Romantik“ ist die „Sehnsucht“: die Sehnsucht nach Liebe, nach Schönheit, nach heiler Natur, nach einem vergangenen „goldenen“ Zeitalter, nach Erlösung (eines der großen Themen, von denen das Werk Richard Wagners lebt). In der Hinwendung zu den unsichtbaren Seiten der Welt, zur Nacht, zum Traum, zu Gestern, Dämonen, zur Dunkelheit der Wälder manifestiert sich die Abkehr von einer prosaischen Realität als Gegenbewegung zur fortschreitenden „Entzauberung der Welt“. Wo solche Sehnsucht ist, ist etwas verloren gegangen, und wo Verlust ist, ist Trauer nicht weit.

Sicher ist diese Form von romantischer Trauer eine säkular-Trauer, und es wäre ein Mißverständnis, in der Hinwer-Musiker zum Requiem-Text eine Hinwendung zum K zu sehen. Die Trauer der Romantiker entspringt dem L einer zerfallenden Welt, in der Aufklärung, Naturwissen-s, Industrialisierung, Individualisierung und Entf'ung r zwischen Gott, Mensch und Natur zerstört den Versuch, auf geistige Weise einer Einheit zu finden, die in der Sprach- „Gott“ hat. So wird der Tod zum r den Vereinigung aller Wesen ir

Sicher gibt es auch eher ~~attraktiv~~^{attraktiv} erscheinende Requiem- und Hymnen-Motive, die eine gewisse Melodik aufweisen. Aber das ist nicht der Punkt, den ich hier hervorheben möchte. Ich schaue mir das Werk von oben bis unten an und kann Ihnen versichern, dass es sich um ein Werk handelt, das in seiner Gesamtheit eine unglaubliche Qualität aufweist. Es ist ein Werk, das nicht nur musikalisch, sondern auch literarisch, thematisch und stilistisch von großer Bedeutung ist. Es ist ein Werk, das nicht nur für Musiker, sondern für alle Menschen, die an Musik interessiert sind, von großem Wert ist.

Das *Requiem* von Franz von Suppè steht in der Reihe der Requiem-Vertonungen des 19. Jahrhunderts keineswegs an untergeordneter Stelle. Es darf nicht mißverstanden werden als religiöses Gelegenheitswerk eines eigentlich auf der Bühne beheimateten Operetten-Komponisten, denn Suppè hat es bewußt als ausgesprochen repräsentatives Werk konzipiert in einer Zeit, da er noch nicht an eine Theaterlaufbahn dachte, sondern sich als „seriöser“ Komponist zu etablieren suchte.

Auf einen wichtigen Unterschied zu vielen anderen Requienkompositionen soll noch aufmerksam gemacht werden: Beim Requiem nicht als allgemein menschtheistische Totenklage, sondern als bewußt christliches Bekennenwerk. Daß es Suppe gelungen ist, das theologisch-liturgische deshalb den Anspruch des autonom gezeugten, macht vielleicht den - bis Werkes aus.

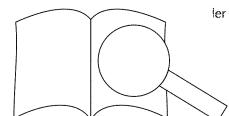
Franz von Suppè, der „Sch' quiemkomponist? Ein g' Doch schon Johann' anläßlich des Tod' unglaublich C gentlich seir. ^{t h} K.O. be reduced • Carus als Re- her, denken. prächpartner „Seine [Suppès] Verdankt er ei- Er hatte etwas ge-

Surf Sohn, Pe... 18 „Quality may ...“ (heute: Split/Kroatien) als Diensten tätigen Kreiskommis- ... aus Wien stammenden Katharina getauft wurde er auf die Namen Francisco Gildo Cavaliere Suppè-Demelli. (Die beiden großelterlichen Familiennamen väterlicher- ...en nach Cremona eingewanderte Großvater erte seinen Namen durch den „accento grave“, die war eine aus Cremona gebürtige Demelli.)

• **Evanđeljje** ...onate nach Franz von Suppè Geburt übersiedelte die Familie anlässlich der Versetzung des Vaters nach Zara (heute: Zadar/Croatiens). Die damalige Hauptstadt des Königreiches Dalmatien war ursprünglich eine venezianische Gründung, die nun unter österreichischer Verwaltung stand. Die unterschiedlichen kulturellen Einflüsse spiegelten sich im musikalischen Leben der Stadt wieder: es gab ein Musikseminar mit einem Lehrstuhl für Kirchenmusik, ein ständiges Theater, in dem italienische Operntruppen spielten, mehrere Musikschulen, eine italienische und eine kroatische Musikgesellschaft, ein großes kirchenmusikalisches Zentrum an der Domkirche, die Musikkapelle des in Zara stationierten österreichischen Infanterieregiments und selbstverständlich die Volksmusiktraditionen der dort lebenden ethnischen Gruppen.

¹ So lautet der Buchtitel von Otto K. Schöpfer *der Deutschen Operette*, Leipzig 1902.

² Max Kalbeck, *Johannes Brahms' Deutschen Brahms-Gesellschaft*, Berlin



Im Alter von 7 Jahren begann Franz von Suppè, regelmäßig im Domchor mitzusingen und bei den Proben der Militärkapelle zu hören. Die Leiter der beiden Ensembles wurden bald auf die hohe Musikalität des Knaben aufmerksam und erteilten ihm – zunächst heimlich gegen den Willen des Vater, später mit dessen nur widerstrebend erteilter Erlaubnis – Musikunterricht. Bei Domkapellmeister Giovanni Cigalla erhielt Suppè Unterricht in Tonsatz, Harmonielehre und Kontrapunkt, von Militärkapellmeister Giuseppe Ferrari lernte er das Flötenspiel und Instrumentalkunde. 1835 schickte Suppès Vater den Sohn zum Jurastudium nach Padua, doch diese Zeit benutzte Franz von Suppè vor allem, um in Mailand Opernaufführungen zu besuchen und Verdi, Donizetti und andere zeitgenössische Komponisten kennenzulernen. Nach dem überraschenden Tod des Vaters kehrte Suppè nach Zara zurück, wo er die bereits begonnene Messe in F am 24.8.1835 beendete. Diese dreistimmige Messe mit Orgelbegleitung bearbeitete er Jahrzehnte später und veröffentlichte sie als *Missa dalmatica*.

Im September 1835 übersiedelten Suppè und seine Mutter zu deren Eltern nach Wien, wo Suppè nach dem Willen des Großvaters Medizin studieren sollte. Diesem Wunsch widersetzte sich Suppè und begann, an dem privat geführten „Konservatorium der Akademie der Tonkunst“ bei Ignaz Ritter von Seyfried zu studieren. Die Studiengebühren verdiente er sich durch Italienischunterricht. Bereits 1836 legte er die Messe in C für Soli, Chor und Orchester vor, die er wie folgt einleitete:

Dem Zuge folgend, der mich schon seit den Tagen meiner Kindheit trüb, die Geheimnisse jener Kunst zu erforschen, deren Zauber selbst des Waldes Tiere zu des Sängers Füßen legte, war mein Auge, gleich wie das Auge des auf dem unendlichen Meer irrenden Schiffers nach dem ewig glänzenden Polarstern, nach jenem glänzenden Stern gerichtet, dessen Strahlen die ganze Musikwelt mit ihrem Schimmer erleuchtete. Berge und Meere lagen zwischen ihm und mir als ebensoviel Hindernisse der Erfüllung meines heißesten Wunsches und nur Gottes Hilfe bahnte mir den Weg. Es ward mir gegönnt, den Unterricht des Meisters zu genießen, der mit siegender Gewalt die Töne beherrscht und dem der größte musikalische Genius der Neuzzeit als seinem innigen Freunde seine wunderbaren Entdeckungen im Felde der Musik mitteilte, um sie der Welt zu übergeben als sein Vermächtnis – wer sollte diesen Meister Ignaz Ritter von Seyfried kennen? Gott auf eine würdige Weise zu danken, daß es mir mit seiner Hilfe gelungen, meinen Durst nach Erkenntnis dieser wunderbare befriedigen, ihm aus voller dankerfüllter Brust Hosanna ihn zu bitten, mir auf meiner ferneren Bahn seine Gnade zu ziehen, habe ich dieses Werk unternommen und nich, gespart, um nach meinen besten Kräften mich des gewert zu zeigen, dieses Schüler zu sein ich mir.“ Ihnen k

Mit dem „ewigen Polarstern“ und „us“ meint Suppè Mozart, dessen Folgen in den Jahren 1837–39 der, der große instrumental-Chor und Orchester und die *Missa solemnis in C* – Seyfried schreibt ir

Daß Herr Fran Fleiße. Stur^t p. „jetz bes“ mit dem beharrlichsten günstigstem Erfolge dem „et, bei mir den vollständigen „olvierte und außer gelungenen positionszweigen auch mit beson- „atbarer Hinneigung zur ernsten „ einen großen Instrumentalpsalm für „anderer Kirchen- und oratorischen Sätzen veise vollendet habe, wird hiermit wahrheits-

1840 bot Franz Pokorny, der Besitzer des „Theaters in der Josefstadt“, Suppè eine Stelle als 3. Kapellmeister „ohne Gage“, d. h. Bezahlung nach einzelner Arbeitsleistung, an. Pokorny hatte sich vom Dorfschullehrer und Turmbläser zum Besitzer von Theatern in Preßburg, Ödenburg, Baden bei Wien und dem Wiener Josefstadter Theater hochgearbeitet und bespielte von der Josefstadt aus die vier Bühnen. Suppès Tätigkeit in den ersten Jahren bestand darin, abwechselnd an den vier Theatern zu dirigieren und für die Bühnen Aufzugsmusiken, Possen mit Gesang, Singspiele, Ouvertüren, Ballettmusiken und sonstige Gelegenheitskompositionen zu verfassen. Erst als Pokorny 1845 auch noch das Theater an der Wien übernahm, bekam Suppè hier eine feste Kapellmeisterstelle. Pokorny wollte mit dem Theater an der Wien der Hofoper und dem Burgtheater Konkurrenz machen und setzte seinen Ehrgeiz daran, die neuesten und bekanntesten Opern aufzuführen sowie die wichtigsten Komponisten und Solisten an sein Haus zu verpflichten. 1846 engagierte er A. Lortzing als weiteren Kapellmeister; Suppè dirigierte Opern von Bellini, Donizetti, Mozart. Berlioz und Jenny Lind gaben vielbejublungen die letztgenannte ruinierte durch ihre Aufführungen die Kasse des Hauses, so daß P. zwungen war, wegen Bankrotts das H. Wirren der 48er Revolution eröffnete nun aber vorwiegend mit unterhaltsamer und leichter Theaterkost, z. schrieb. Als Pokorny am 5. eines Mann, der ihn von Anfang an die wichtigsten Werken und seine fundierte P. Gedenken an F. sa pro defur.

Suppè Off. 1. Ol. der g. att. att. sup. „Wien und lernte 1858 die „Dadurch angeregt schrieb er „Das Pensionat, die mit „die Geschichte der Wiener Opern... sind an anderen Orten bereits aus „daß hier nur noch kurz Suppès weiteres werden soll.

Suppè am Kaitheater engagiert und wechselte dann ins Stadttheater, wo er mit *Die schöne Galathée*, *Boccaccio* usw. seine größten Erfolge als Operettenkomponist feierte. Allerdings bezeichnete Suppè diese drei Werke nicht als Opern, sondern als komische Opern, bzw. *Boccaccio* als opera buffa. Nach Beendigung seiner aktiven Zeit als Kapellmeister widmete er sich ab 1882 wieder der Kirchenmusik und komponierte verschiedene liturgische Gesänge. „Sein letzter Wunsch war, auch als Kirchenkomponist, als Schöpfer ernster Arbeiten anerkannt zu werden.“³

Suppè starb 1895 an Magenkrebs. Bei der Überführung und Beisetzung des Sarges in das Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof im Jahre 1897 erklang das *Libera* aus Suppès *Requiem*, und in der Gedenkrede erinnerte der Musikschriftsteller R. Hirschfeld noch einmal an den „ernsten“ Musiker Suppè:

³ Otto Keller, a.a.O., S. 20, 21.

⁴ Das Zeugnis ist datiert „Wien, „Kapellmeister Ritter von Seyfried“

⁵ Keller, a.a.O., S. 157.



„Du suchtest noch immer deine Begabung bei strenger Arbeit, auch in die ernsteren Formen der Tonkunst und in den Geist der Messe zu leiten. Bis an dein Lebenende haben dich die Wiener am sichersten und regelmäßigt gehört gesehen, wo die ernste Musik erklang und deine liebgewohnte Gestalt sahen wir aus den philharmonischen Konzerten erst in dem Augenblick verschwinden, als du der Welt entzogen wirst.“⁶

„Sancta et salubris est cogitatio pro defunctis exorara, ut a peccatis solvantur“, schreibt Suppè auf das Titelblatt der *Requiem*-Partitur. Daß dies für ihn nicht nur eine Floskel der katholischen Dogmatik war, zeigen die handschriftlichen Notizen auf der hinteren Umschlagsseite der Partitur,⁷ mit denen er dokumentiert, daß alle sieben Aufführungen im Rahmen einer liturgischen Seelenmesse abgehalten wurden:

- am 22.11.55 in der Josefstadter Piaristenkirche zur Erinnerungsfeier des verbliebenen Theater-Direktors Franz Pokorny
- am 3.11.56 in der Laimgruber Josefskirche zur Allerseelen-Feier
- am 10.12.56 in der Grazer Domkirche zur Seelenfeier der verstorbenen Mitglieder des Grazer Frauenvereins
- am 27.3.58 in der Wiedener Paulanerkirche für den verstorbenen Gründer der Kinderbewahranstalt
- am 6.5.58 in der Wiener Peterskirche zur Totenfeier des dahingeschienenen Herrn Ignaz Knoblecher, Doktors der Theologie und apostolischen General-Vicars von Central-Afrika
- am 2.11.58 in der Altländerfelder Pfarrkirche zur AllerseelenFeier (Leitung: Regenschori Josef Kumenecker)
- am 7.11.61 in der neuerrichteten Altländerfelder Kirche für die Mitglieder des Altländerfelder Kirchenmusikvereins (Leitung: J. Kumenecker).

Für die Ernsthaftigkeit, mit der Suppè sein Requiem im kirchlichen Ritus verankert wissen wollte, spricht auch seine Entscheidung, das Werk keinem geringeren zu widmen als dem höchsten aller katholischen Würdenträger. Davon erfahren wir in einer Besprechung der Aufführung vom 6.5.1858:

Diese letzte Feier würdig zu begehen wurde Suppès Requiem gewählt, jenes Musikwerk, das der begabte Compositore der päpstlichen Gruft in Rom widmete und dessen Widmung Sr. Heiligkeit der Papst Pius IX. huldvoll zu genehmigen geruhte.⁹

Auch die opulente Besetzungsliste und das *Nota Bene* Suppès (siehe Abb. 2) zeigen, wie wichtig Suppè der repräsentativeren Natur des Stücks war: „*Nota Bene: Bei Dies ierae (Nr. 2)*“ (in Nr. 10 und Nr. 11) und *Cum Sanctis tuis* (in Nr. 1). Chor wenn es die Räumlichkeit erlaubt verdoppelt wird, cordare hingegen (Nr. 5) wirkt nur der halbe Chor mit“. L. rung nach dem Schlußtakt des *Agnus Dei* vor dem *Requiem*, daß Suppè das *Requiem* ursprünglich als Pokorny geschrieben hatte, dessen 5-jährige, Das *Libera*, das in dem *Missa* von 1570 für die Totenmesse nach Responsorium am offenen Gr. am 29.8.55 und heftete es h-

Nach einem Trauermarsch für Bläser und Chor und einem choraltartigen Psalm für die Solisten beweist Suppè seine Meisterschaft im Kontrapunkt mit der groß angelegten *Kyrie*-Doppelgefuge, die (mit anderem Text) auch die Messe abschließt. Zu Beginn des Eucharistieteils verwendet Suppè im *Domine Jesu* bewußt die strengen kirchlichen Formen der homophonen Psalmrezitation und der Fuge, so daß der Anfang und das Ende des *Requiem* sowie der Beginn des Opferzteils der Totenmesse ganz in der kirchenmusikalischen Tradition stehen.

Die Sequenz, das *Dies ierae*, unterteilt Suppè in selbständige Sätze. Eingeleitet wird sie durch das tonmalerisch äußerst effektvolle *Dies ierae*. Im sich anschließenden *Tuba mirum*, dessen Beginn Suppè für drei Posaunen und Soloßax schreibt, zeigt sich, wie auch später noch in vielen Details der Partitur, die praktische Erfahrung Suppès im Umgang mit Sängern, Instrumentalisten und Kopisten, denn Suppè schreibt hier zwei Fassungen des Baßsolos, zum einen für einen Tonumfang über drei Oktaven, zum andern er Fassung im Tonbereich A-c'. Auf das rezitativische *Tuba Mirum* folgt das *Mors stupebit* des Chorertebrochen von einer Art Evangelisten-Partie wirkt diese Taktart besonders dann, wenn die Passage aus dem *Lacrimosa* des Mozart dadurch die Taktschwerpunkte ver nicht nur dieses Mozart-Zitat, sondern die Aufteilung der Sätzung, die Aufteilung der Sätze im Verlauf des Werks?

Strahlendes A-Dur und tremendae mit dem festlichen phieren L singt Suppè, „Ensembleszene“ geistlicher Chor entwickelt italienisch. Und der Chor dazu in leeren Querführern, „Ensembleszene“ geistigt. Suppè gibt zur Ausweis: „Il coro in tutto questo più sotto voce che sia possibile, memoria la orazione del popolo nelle chiese di marcare leggermente le note segnate.“¹²

diesen Hinweis nicht in der Partitur des *Requiem* – Klavierauszug des auf dem Requiem basierenden *Das Gericht der Toten*. Dieses Werk wird, außer im Klavierauszug in Suppès Handschrift vorliegen. Suppè benutzt für dieses Oratorium alle Teile des *Requiem*, unterlegt sie mit der deutschen Übersetzung des jeweiligen Textes und komponiert zum Einschub zwischen die *Requiem*-Teile ausladende Orchesterrezitative und Arioso für die Solisten.

⁶ Keller, a.a.O., S. 144.

⁷ „Heilig und heilbringend ist der Gedanke, für die Toten zu beten, damit sie von ihren Sünden erlöst werden.“ Aus der Lesung zum Jahrestag des Verstorbenen nach 2. Makk. 12, 46 (vgl. Abb. 1).

⁸ Siehe Abb. 3.

⁹ Diese Besprechung sowie zwei weitere Kritiken sind auf den vorderen Umschlagsseiten der Partitur eingeklebt.

¹⁰ vgl. Abb. 6.

¹¹ vgl. Abb. 7.

¹² Handschriftlicher Eintrag auf S. 61 der *Toten*.

¹³ Julius Kromer, *Franz von Suppè* (Standort: UB Wien), S. 285.

Geprägt von den Ein' der österreich-ungg Theaterkapellmeiste Wiens verar' kalischen Lir italieni' r' Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert' aergemischs rahrungen als jüngsten Theaters alischen kirchenmusi' oral, Fuge und geistli' d ungarischer Volksmusik, sischer Militärmusik und ro'ndem greift Suppè einigemale' g im Rex tremendae oder der Fuge modelle der klassischen Orchestermeis-

Das *Recordare* des *Requiem* endet nach einem im *Das Gericht der Toten* beschriebenen „Con tutta la forza“-Höhepunkt mit einem stockenden „Calmando“-Abschnitt der Solisten und einem in leeren Quinten ausklingenden, murmelnden Gebet des Frauenchors. Fand diese Nummer, laut Zeitungskritik der 2. Aufführung, „unter den Zuhörern lebhaftesten Anklang und ... begeisterte das ganze Auditorium“¹⁴ und bestätigen die sonst reichlich skeptischen Rezessenten einer Gedenkaufführung durch den Wiener Singverein von 1901 diesem Teil immerhin „religiöse Stimmung“, so halten die Kritiker beim Männerstimmenquartett im *Confutatis* Suppè „Liedertafeleinfluß“ vor. Zweifellos ist dieser Einfluß vorhanden, doch gelingt Suppè mit der Zeichnung des „Höllensturzes“ und dem ätherischen dreistimmigen „Voca me“ des Frauenchors mit konzenternder Sololöfe ein faszinierendes Klangbild.

Das *Lacrimosa*, eine lyrische Altarie mit Chor, ist ein ergreifendes Klagelied. Es verlangt von der Altistin souveräne Beherrschung der Gesangstechnik, doch schreibt Suppè, der am Theater auch als Gesangspädagoge und „Stimmenentdecker“ tätig war, niemals gegen die Stimme. Zweimal verstärkt der Chor mit den „Requiem“-Rufen, die Suppè als verbindendes Formelement einsetzt, die Intensität dieser Arie. Mit einem chromatisch abwärts gehenden Motiv der Orchesterbässe und einem lang ausgehaltenen Quartvorhalt über dem Dominantseptakkord endet dieser „Planctus“ und damit der erste Teil der Totenmesse.

Dem *Domine* folgt das *Hostias* für Solobass und Orchester. Manche Abschnitte in den Begleitfiguren der Streicher und die Melodie der Trompete weisen deutlich darauf hin, daß Suppè einer der führenden Walzerkomponisten Wiens war. Die Tonart c-moll, die dunkle, mystische Atmosphäre und die wiederholt eingesetzten *fp*-Akzente zeigen Suppès romantisches Verständnis von einem mythischen Opfer.¹⁵ Mit der Wiederholung der Fuge *Quam olim Abrahae* schließt Suppè die Gabenbereitung ab.

Überschäumenden Jubel drückt Suppè im *Sanctus* aus. Der Einfluß des Militärkapellmeisters Giuseppe Ferrari lässt sich hier durchaus verleugnen. Dieser Satz mit seinem von Trompeten bestimmten Charakter rief bei den Kritikern Äußerungen wie „entschie zu lärmend“ und „Verdiche Schlussstretta“ hervor, doch Suppè hier nicht einfach ein Stück Militärmusik, sondern auf die Begründung berufen, mit der das *Sanctus* in die Liturgie aufgenommen wurde, die Verse 17 und 18 L (Lutherübersetzung) : „Die Toten werden dich, Herr, noch die hinunterfahren in die Stille, sond von nun an bis in Ewigkeit. Halleluja.“ *Fuoco dahingängenden Jubelchor kon gegensätzlichen Weise mit den die Solisten ein inniges Gebet homophone Melodieführ zurückführt.“¹⁶ Im letzten flirrenden Klängen auf Takt zur Wieder*

Durch den direkten und das ausdrucksvolle T. 6¹⁷ ausdr. Sinf. in d. „Original evl. gemindert.“ an das *Agnus Dei* musikalischer Abschnitte „cum sanctis“, Nr. 12, Kyrie aus der Nr. 1) erreicht formale Anlage, die den liturgischen Teil des Eingangssatzes führt.¹⁸ beginnt das *Agnus* mit einem Trauer- und die kurze Stilelemente ungarischer Volks-

musik eingewoben sind. Der Mittelteil bringt eine neuntaktige Streichermelodie mit Bläserbegleitung und rezitierendem Chor, über die sich die Rezensenten nicht genug mokieren konnten. Die freundlichste Kritik spricht immerhin davon, daß „diese Komposition nicht rein kirchlich gehalten ist, aber durch die seelenvolle Empfindung von ungeheurer Wirkung ist und viele Tränen erpreßte“, andere schreiben von „unverhüllten Italienismen“ und daß man „jeden Augenblick erwarte, der Komponist werde an den Pforten der Ewigkeit die Melodie seines Fatinitza-Marsches anstimmen.“¹⁹

Nach der Abrundung der *Missa pro defunctis* durch den musikalischen Rückbezug auf den Anfang wirkt das am 28.8.55 begonnene und am folgenden Tag beendete *Libera* ein wenig wie ein Anhänger, doch gehört dieses Responsorium, wie bereits vorne beschrieben, ja nicht zur Liturgie der Totenmesse, sondern zu den Tumba-Gebeten am Grab. Suppè vermerkt in seinem Aufführungsverzeichnis, daß zwei vom ihm geleitet ohne *Libera* abgehalten wurden. Daraus könnte, daß dieser Teil erst ganz am Ende der Totenmesse. Dann bekommt der musikalische Inhalt denn zwischen den gregorianisch geführten Chors zitiert Suppè die Hauptmotiv des *Agnus Dei* sowie den Beginn Abschnitte – sowie dann auch einem ff-Akkord des Tutti, u

Kirchlich, weltlich, d. *Requiem* läßt sich zuordnen. Kirchlich ist in der großen Struktur Suppès k. Normativ. Cäcilie Suppè, v. „...? Suppès einen Kategorien im Zentrum des „Musik“. Es spricht für die nicht den ästhetischen „Musik“ unterordnet hat. Das heißt, er ist nicht beherrscht; wo forthelegen, setzt er ihn wirkungsstaltung der großen Fugen interessante. Könnte in jedem Lehrbuch des Parat sein, wenn man von der rhythmischen Themenkopf der G-Dur-Fuge erinnert in er in die Orgelfuge gleicher Tonart von J. S. Bach. „...st außerdem die formale Verknüpfung dieser beiden durch die großen Orgelpunkte im Baß in der ersten soprani in der zweiten.“)

aber dramatische oder lyrische Effekte und Stimmungen zu erzielen sind, bedient sich der Komponist aller musikalischen Mittel seiner Epoche. Selbst das „Erinnerungsmotiv“ ist zumindest angedeutungsweise vorhanden. (In diesem Zusammenhang darf darauf aufmerksam gemacht werden, daß Suppè auch noch einen anderen „Komponisten-Papst“ verehrte: 1876 war er unter den Gästen der ersten Bayreuther Festspiele).

¹⁴ Diese Kritiken sind im Autograph eingeklebt.

¹⁵ Ursula Adamski-Störmer: *Requiem aeternam – Tod und Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer musikalischen Gattung*, Dissertation 1990, Frankfurt am Main 1991 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Bd. 66), S. 261.

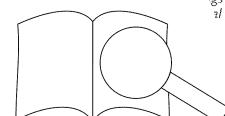
¹⁶ Adamski-Störmer, a.a.O., S. 274.

¹⁷ Adamski-Störmer, a.a.O., S. 281.

¹⁸ Die Zitate entstammen Kritiken Ausschnitt ist nicht zuweisbar, der

¹⁹ Zeitung vom 23.12.1901 und der d. 24.12.1901.

Die erste Zeitschrift vom



Daß Suppè nicht davor zurückschreckt, sich auch musikalischer Mittel zu bedienen, die eigentlich in die Oper oder die damalige Tanzmusik gehören, trägt entscheidend dazu bei, seinem *Requiem* einen Reichtum der Formen und Gestalten und eine große Fülle an Ausdrucksmitteln zu verleihen. Der in diesem Zusammenhang immer wieder polemisch vorgebrachte Vorwurf des „Opernhaften“ verliert sich von selbst, wenn opernhaft nichts anderes bedeutet als Darstellung menschlicher Gefühle. Warum sollten diese bei einem Requiem ausgespart bleiben? Und wer sich an den verschiedentlich auftretenden Tanzrhythmen stört, sollte bedenken, daß es eine urale Form gibt, die mit dem Gedanken des Todes spielt: den Totentanz.

Was in Suppès *Requiem* weitgehend fehlt, ist das, was im deutschen Sprachgebrauch gerne mit den Worten der „motivisch-theoretischen Arbeit“ auf den Begriff gebracht wird. Auch so etwas wie „symphonische Durchgestaltung“ suchen wir vergeblich. Das Fehlen dieser im Deutschland und Österreich des 19. Jahrhunderts so wichtigen kompositionstechnischen Mittel wäre dann als Mangel anzusehen, wenn nicht an ihre Stelle etwas anderes treten würde, etwas, was in jeder italienischen Oper, auch in der Kirchenmusik Rossinis, an ihre Stelle tritt: die Erfindung der Musik aus dem Geist des Melos, der menschlichen Singstimme und ihrem natürlichen Atem. Von dort bezieht diese Musik ihre Frische, ihre Lebendigkeit und ihre Humanität.

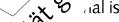
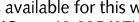
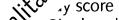
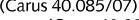
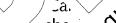
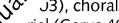
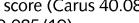
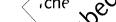
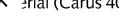
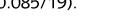
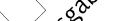
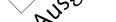
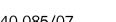
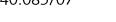
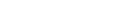
Wichtiger als solche eher äußerlichen Erscheinungen ist aber doch die entscheidende Botschaft des Suppeschens: Der Schrecken des Todes (musikalisch großartig gestaltet im *Dies Irae*) wird überwunden durch eine fast heitere Zeichnung der Ewigkeit. Die Brutalität des Sterbens wird verwandelt in hell leuchtende Bilder der göttlichen Liebe und Ruhe im anderen, besseren Leben.

Herausgeber und Verlag danken dem Direktor der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Herrn Mag. Herwig Würz, und den Herren Dr. Otto Brusatti sowie Johann Ziegler für die Überlassung von Quellenkopien und die Editionserlaubnis und den Mitarbeitern für ihre freundliche Hilfsbereitschaft.

Stuttgart, im Februar 1994

Gabr
und Rai

Zu diesem Werk liegen
Partitur (Carus 40.085/05),
Klavierausgabe
komplett vor:
„Carus 40.085/07),
„Carus 40.085/05),
„Carus 40.085/19).

T'                                           <img alt="A small stylized letter L with a diagonal line through it." data-bbox="350 2



Foreword (abridged)

Anyone who studies the musical history of the 19th century on the basis of the musical forms and genres which composers cultivated becomes aware of a curious phenomenon: while the traditional forms of church music were of only peripheral importance to composers whose primary interest was in the production of secular works in the fields of opera, the symphony, concerto, and virtuoso chamber music, there were a remarkable number of compositions in one particular liturgical form: the Mass for the dead. It was not only minor masters who addressed themselves to Requiem composition – almost all the great figures of the romantic period left a setting of the Requiem.

The *Requiem* by Franz von Suppè is by no means the least noteworthy of 19th-century settings of the Requiem. It should not be misrepresented as a piece of religious occasional music by a composer whose real métier was the composition of operettas, because Suppè wrote it as a representative work at a time when he had as yet no thought of a career in the theatre, but was seeking to establish himself as a "serious" composer.

Attention should be drawn to an important contrast to many other Requiem settings. Suppè wrote his Requiem not as a humanistic or pantheistic lament for the dead, but as a work created on the basis of firm Christian and Catholic faith. The fact that Suppè succeeded in writing a Requiem which remains within the theological-liturgical bounds without sacrificing the values of an autonomous work of art is perhaps the greatest – although hitherto unrecognized – achievement of this work.

Franz von Suppè, the "creator of German operetta,"¹ as a Requier composer? A greater contrast of styles could scarcely be imagined. However, when Suppè died Johannes Brahms surprised a compar- by remarking: "He [Suppè] really owed his incredible ability to la music to his sacred compositions. They taught him a

Suppè was born on 18.4.1819 in Spalato (today: Šibenik), the son of the local commissioner in the service of the government Peter Josef Suppè and his wife Klementina Landowsky, who had been born in Vienna. His baptismal names were Francesco Ezio Suppè-Demelli. (Although the name of the composer's grandfather who emigrated to America had Italianized his name)

At the age of 7 Franz von Suppè began singing regularly in the cathedral choir, and attending rehearsals of the military band. The cathedral director of music, Giovanni Cigalla, gave him lessons in composition, harmony and counterpoint; Giuseppe Ferrari, the military bandmaster, taught him to play the flute and instructed him in instrumentation. In 1835 Suppè's father sent him to Padua to study law, but Franz von Suppè spent that time principally attending opera performances in Milan, and becoming acquainted with Verdi, Donizetti, and other contemporary composers.

After the unexpected death of his father Supèr where he completed his *Messe in F*, which he had written in 1835. Many years later he revised this work with organ accompaniment, and published it as *Messe in F dalmatica*.

In September 1835 Suppè and his
began to study under Ignaz P.
"Konservatorium der Akademie"
he produced the Messa
followed during the
serious songs, the
nicht for soli,
studies and
chorus ar
fo.
hor...
-ist,
tra,
-ti
reduced • Carus-Verlag
run
as 1836
stra. There
iginia, Herr, strafe mich
the conclusion of his
, in C minor for soli,

In 1900 he was conductor "without pay" at the Theater in der Josef-
stadt, Vienna, and conductor "without pay" at the Theater in der Josef-
stadt, Vienna, when he was actually employed.

Valuation Copy - Quality

... up from being a village schoolmaster to running the theatres in Pressburg (today: Bratislava in Slovakia), Ödenburg (today: Sopron in Hungary) and the Vienna Josefstadt Theatre. Our theatres from that at Josefstadt, Suppè's work first years consisted of conducting from time to time in theatres, and composing or adapting for use at the theatres farces with songs, Singspiels, overtures, ballet dances and occasional pieces. In 1845 Pokorný also took over the Theatrer an der Wien, and there Suppè was appointed as a permanent conductor. Pokorný wanted the Theater an der Wien to rival the Hofoper and the Burgtheater; he set his sights on obtaining the latest, most important and best known operas, composers and soloists for his theatre. When Pokorný died on 5.8.1850 Suppè lost a man who had helped him from the outset, had introduced him to the most important musicians and works, and to whom he owed his skill as a theatre conductor. It was in memory of F. Pokorný that Suppè composed in 1855 this *Missa pro defunctis* in D minor.

Suppè remained at the Theater an der Wien until 1862. From 1862 until 1865 he was employed at the Kaitheater, moving from there to the Carlstheater, where with *Die schöne Galathée*, *Boccaccio*

¹ This is the title of Otto Keller's biography of Carl Miller, *Die deutsche Operette*, Leipzig, 1901.

² Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, by the German Brahms-Gesellschaft.

and *Fatinitza* he celebrated his greatest successes as an operetta composer. In fact Suppè described these three works not as operettas but as comic operas, *Boccaccio* as an opera buffa. After completing his active life as a conductor he returned in 1882 to church music, and composed various liturgical songs. "His last wish was to be recognized as a church music composer, a creator of serious works."³ Suppè died of cancer of the stomach in 1895. When his remains were transferred to the Vienna Central Cemetery in 1897 the *Libera* from Suppè's *Requiem* was performed, and in the memorial address the writer on music R. Hirschfeld reminded his listeners of the "serious" musician Suppè:

...You always sought to channel your gifts by means of hard work, also in the more serious musical forms and in the spirit of the Mass. To the end of your life the Viennese have seen you most certainly and most regularly where serious music was to be heard, and we saw your much-loved figure at the Philharmonic concerts until the moment when you were taken from the world.⁴

"*Sancta et salubris est cogitatio pro defunctis exorara, ut a peccatis solvantur*"⁵ wrote Suppè on the title page of the *Requiem* score. The fact that this was not merely a rhetorical reference to Catholic dogma is shown by handwritten notes on the back cover of the score, which show that all the first seven performances of the work had taken place as part of liturgical Masses for the dead.

The seriousness of purpose which led Suppè to associate his *Requiem* closely with the church rite is also indicated by his decision to dedicate this work to no less a person than the highest of all Catholic dignitaries. We learn of this decision from a review of the performance given on 6.5.1858:

In order to dignify this last celebration Suppè's *Requiem* was chosen, that work which the gifted composer dedicated to the Papal vault in Rome, and whose dedication His Holiness Pope Pius IX has been graciously pleased to accept.⁶

The date written after the final bar of the *Agnus Dei*, 4.8.55,⁷ confirms the fact that Suppè had originally written the *Requiem* as a Mass for the repose of the soul of Franz Pokorny, the fifth anniversary of whose death fell on 5.8.55. The *Libera*, which in Pope Pius V's *Missale Romanum* of 1570 was not authorized to form part of the Mass for the dead but was sung as a Responsory beside the open grave, was completed by Suppè on 29.8.55⁸ and placed after the *Agnus Dei*.

Influenced by the multi-cultural mixture of races within the Habsburg Empire, and by his experience as a conductor at what was for a time the Vienna's widest range of productions, Suppè drew on music elements of Gregorian chant⁹ also on Slavonic and Hungarian folk¹⁰ Hungarian military music and¹¹ instances Suppè reverted to prevalent within the repertoire¹² choir and orchestra¹³ soloists, chorus in the *Rex tremenda* and

After a funeral hymn-like course, which¹⁴ and chorus, and a demonstrates his mastery of counterpoint, Suppè adopted in the *Domine Jesu* polyphonic psalmody and fugue, so of the whole Mass, and the beginning molly in the church music tradition.

Suppè divided the Sequence into two parts, the highly effective *Dies Irae* and the *Tuba mirum*, the first part of which he wrote for three trombones and solo bass singer. As in many other details in the score we find evidence of Suppè's practical experience in his dealings with singers, instrumentalists and copyists, because here Suppè writes two versions of the bass solo, one with a compass of more than three octaves, the other with the more restricted range A – c'. The bass solo recitative is followed by the chorus *Mors stuperbit* in 15/8 time, interrupted by an Evangelist-like section for the solo bass. The time signature takes on a bizarre character especially when Suppè quotes note for note a passage from the *Lacrimosa* of the Mozart *Requiem*, so that the strong beats of the bar occur at the "wrong" points. It is not only this quotation but also the choice of the principal tonality, the layout of the movements and various melodic figures throughout the work which reveal Suppè as a devoted admirer of Mozart.

Radiant D major tonality and dotted rhythms in the stately bolts of regal majesty are combined in the *Rex tremenda* festive hymn of the chorus and soloists, to a hymn of praise. Suppè creates another broad scene" in the *Recordare*. Soloists and orchestra sound suggesting Italian opera, while the words in bare fifths and octaves questo quartetto, eseguisce la suscitate, imitando con monotor nella chiese, senza però organo segnate."¹⁵

He wrote this note reduction of the Agnus Dei, but in the piano reduction of the Agnus Dei, he is nowhere mentioned, even in Julius Kromer's dissertation by Julius Kromer, although the entire text and the second movement exist in Suppè's handwriting. This is of the *Requiem*, with the words into German, interspersed with newly citations and ariosi for the soloists. The *Agnus Dei* ends, after a climax which in *Das Geistertor* "con tutta la forza," with a hesitant "calm" and a murmuring prayer of the female-voice dies away in open fifths. According to a newspaper the second performance this number "met with the hearted approval of the listeners and ... aroused enthusiasm throughout the auditorium."¹⁶ Even a generally disapproving critic of a memorial performance in 1901 by the Wiener Singverein wrote that this movement possessed "religious feeling." The male-voice quartet in the *Confutatis* was said to show Suppè influenced by the "Liedertafel" style of choral singing. Undoubtedly this influence is present, but Suppè succeeded in creating here a fascinating sound picture with his vivid musical description of the

³ Otto Keller, *Franz von Suppè: der Schöpfer der Deutschen Operette*, Leipzig, 1905, p. 157.

⁴ Otto Keller, op. cit., p. 144.

⁵ "It is a good and holy thought to pray for the dead, that they may be released from their sins." Reading for service of remembrance on the anniversary of a death, from 2 Maccabees 12, 46 (see fig. 1).

⁶ This review and two others were pasted onto the front cover of the score.

⁷ See, fig. 6.

⁸ Manuscript entry on page 61 of the *Requiem*.

⁹ Julius Kromer, *Franz v. Suppè – Lieder und Kompositionen* (University Library, Vienna), p. 285.

¹⁰ These criticisms are pasted into th

"plunge down to hell" of the damned, contrasted by the ethereal "Voca me" of the three-part female chorus with obbligato solo flute.

The *Lacrimosa*, a lyrical alto aria, is an affecting lament. It demands of the soloist sovereign command of vocal technique; nevertheless Suppè, whose work in the theatre included coaching singers and "discovering voices," never writes against the voice. On two occasions the chorus increase the intensity of this aria by interjecting cries of "Requiem," which Suppè uses as a unifying formal element. This *Planctus*, and thus the first part of the Mass for the dead, ends with a chromatically descending motive of the bass instruments, and a long-held suspension of a fourth above a dominant seventh chord.

The *Domine*, already mentioned, is followed by the *Hostias* for solo bass and orchestra. Some of the accompanying figures in the strings, and the trumpet melody, are a clear reminder that Suppè was one of the foremost waltz composers in Vienna. The C minor tonality, the dark, mysterious atmosphere and the frequent *f*/*f* accentuation reveal "... Suppè's romantic understanding of a mythical sacrifice."¹¹ With a repetition of the fugue *Quam olim Abrahae* Suppè concludes the part of the Mass concerning the preparation of the offerings.

In the *Sanctus* Suppè creates sounds of unbounded jubilation. The influence of the military bandmaster Giuseppe Ferrari is not to be denied. This trumpet-dominated movement met with criticism as being "definitely too noisy" and ending with a "Verdian stretta."¹² However, what Suppè gives us here is not a mere piece of military music – the liturgy of the Mass for the dead uses these words from verses 17 and 18 of Psalm 115 (Book of Common Prayer): "The dead praise not thee, O Lord, neither all they that go down in silence. But we will praise the Lord, from this time forth for evermore. Praise the Lord." The jubilant chorus of 25 tumultuous bars, marked *fff con fuoco*, is most strikingly contrasted by the *Benedictus* which follows. Here the soloists sing a cappella a deeply-felt¹³ prayer, whose "tranquil, gentle and straightforwardly homophony¹⁴ melodies point back to the tradition of the Viennese classics."¹⁵ During the soloists' last bar the violins enter at¹⁶ above the key note, beginning a two-bar transition in¹⁷ of the jubilant *Osanna*.

In the *Agnus Dei* Suppè combines two sections of the *Agnus Dei* and the *Communio*, and sets "word" *aeterna* and *cum sanctis* to the music *Te decet und Kyrie* from the *Introit*, a cyclic formal structure which makes¹⁸ a Missa pro defunctis bala movement.¹⁹ Like the first funeral march, whose melody with accom²⁰ words by the ch²¹ However, the composit²² in idiom, its soulful feeling m²³ many tears were shed.²⁴ Italianism," and alleged that the composer would strike up the portal to eternity.²⁵

Issue, which rounds off the entire work with *mit*, the *Libera*, which was begun on 28.8.55

and completed the following day, appears somewhat like an appendix. In fact, as has been mentioned earlier, this *Responsorium* belongs not to the liturgy of the Mass for the dead, but to the *Tumba* prayers said or sung at the graveside. In his list of performances¹⁵ Suppè noted the fact that two of the performances which he conducted had not included the *Libera*. This may indicate that at the other performances of the Mass the *Libera* had been sung at the very end of the funeral, and it gives the meaning to the *Libera*'s musical content, because between the a cappella choral sections, akin to Gregorian chant, Suppè quotes the principal motives of the *Dies irae*, the *Domine*, the *Agnus Dei*, and the beginning of the 1st part of the work. He ends each of these brief sections, and the entire work, with a tutti *ff* chord, supported by the tam-tam.

Stuttgart, February 1994
Translation: John Coombs

Gabriele Timm
und P. iner Bohm



¹¹ Ursula Adamski-Störmer, *Requiem aeternam – Tod und Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer musikalischen Gattung*, dissertation, 1990, Frankfurt am Main, 1991 (Europäische Hochschulschriften, series 36, vol. 66), p. 261.

¹² Adamski-Störmer, op. cit., S. 274.

¹³ Adamski-Störmer, op. cit., S. 281.

¹⁴ The quotations are from reviews which performance of 1901. The origin of the "Die Sonn- und Montags-Zeitung" of 23.12.1901.

¹⁵ See fig. 3.

Avant-propos (abrégé)

Il suffit de parcourir l'histoire de la musique du XIX^e siècle du point de vue des genres et des formes préférées des musiciens, pour s'apercevoir d'un phénomène contradictoire : tandis que l'intérêt des musiciens pour les formes traditionnelles de la musique d'église décline au profit des genres profanes comme l'opéra, la symphonie, le concerto, la musique de chambre virtuose, on observe un regain de compositions liturgiques obéissant à une forme bien particulière, à savoir celle de la Messe des Morts. D'ailleurs le Requiem n'a pas seulement suscité l'intérêt des petits maîtres. Bien au contraire, la plupart des grands maîtres de l'époque romantique ont laissé une mise en musique du Requiem.

La place du *Requiem* de Franz von Supp  dans la production du XIX^e siècle est loin d’être mineure. Il ne s’agit nullement d’une œuvre de circonstance conçue par un talentueux compositeur d’op r ties – bien au contraire, ce *Requiem* fut d lib r m ent composé avec le projet de faire une œuvre forte, ´ une époque où le compositeur n’ambitionnait aucune carrière théâtrale mais cherchait bien ´ s’『tablir comme compositeur « sérieux ».

Signalons d'emblée une différence notable par rapport aux nombreuses autres grandes œuvres de ce genre. Suppè ne compose pas son Requiem comme une quelconque déploration funèbre – humaine ou panthéiste –, il s'agit pour lui d'une profession de foi chrétienne et catholique. L'œuvre tient peut-être sa place exceptionnelle – et peut-être méconnue jusqu'à présent – au fait que Suppè soit parvenu à composer un Requiem qui, tout en respectant le cadre théologico-liturgique, n'abandonne point pour autant l'ambition de s'ériger en œuvre d'art autonome.

Franz von Supp , le « créateur de l'opérette allemande »,¹ commentateur et compositeur de Requiem? Il est difficile d'imaginer un contradic tion plus forte. Et pourtant, d j a Johannes Brahms devait ´ecrire dans ses interlocuteurs au moment de la mort de Supp  en f : « Je vous serai grâce de dire que je crois que votre chanson est une chose magnifique et que je la considère comme une des meilleures chansons que j'aie entendues. »²

Supp est né le 18 avril 1819 à Spalato (Autriche). Son père, Peter Josef Suppè, était titulaire de l'administration autrichienne dowsky, était originaire de Vienne. Francesco Ezechiele Ermener, grand-père de Suppè, émigra italiannisé son nom en lui.

Cinq mois après sa
transporta à Zara (et
tur composit*)
alors la ca-
nise et
musi-
ir

es r
drp
ealität gegenüber Origin von Suppé se
jù le père du fu-
.1. Cette ville qui était
vait été fondée par Ve-
lation autrichienne. La vie
ement bien la multiplicité des
séminaire musical où l'on en-
théâtre permanent où se produi-
caliennes, plusieurs écoles de musique,
ie, une société italienne et une société

croate, un grand centre de musique sacrée auprès de l'église cathédrale, la fanfare du régiment d'infanterie autrichien en poste à Zara, enfin, bien sûr, les traditions musicales populaires propres aux diverses ethnies locales.

Dès l'âge de sept ans, Franz von Suppè commença régulièrement à chanter au sein du chœur de la cathédrale et d'assister aux répétitions de la fanfare militaire. Le maître de chapelle Giovanni Cicali lui enseigna l'écriture, l'harmonie et le contrepoint ; il fit ses classes de flûte et d'instrumentation auprès de Giuseppe Ferri, qui dirigeait la fanfare militaire. En 1835, son père l'envoya à Padoue pour des études de droit à Padoue. Il mit ce temps à profit pour des représentations d'opéra à Milan et à faire la connaissance de Verdi, de Donizetti et d'autres compositeurs.

Après le décès prématuré de son père termina le 24 août 1835 la *Messe* commencer. Il remania cette messe quelques décennies plus tard, *dalmatica*.

Evaluation Copy

ny, le propriétaire du « Theater in der Josefstadt », offrit à Suppè une place de troisième maître de chapelle au sein de l'orchestre. Lorsque l'ascension sociale avait conduit Pokorný à abandonner sa profession d'instituteur et de sonneur municipal pour diriger, part du théâtre viennois de Josefstadt les scènes lyriques à Ressbourg (Bratislava en Slovaquie), d'Ödenburg (Sopron en Hongrie), et de Baden près de Vienne. Au cours des premières années, l'activité de Suppè consistait à assurer, tour à tour, la direction musicale de chacun de ces quatre théâtres et de composer des entrées, des comédies avec des intermèdes musicaux, des *Singspiele*, des ouvertures, des musiques de ballet et autres compositions de circonstances. En 1845, Pokorný offrit à Suppè une place de maître de chapelle au Theater an der Wien dont il venait de prendre la direction. Pokorný entendait désormais concurrencer l'opéra de la cour de Vienne et le Burgtheater et s'efforçait pour cela de monter les opéras les plus récents et d'engager les compositeurs et les solistes les plus importants et les plus en vogue. Le 5 mai 1850 Pokorný mourut et Suppè perdit ainsi un homme qui lui

¹ Selon le titre de la biographie d'Otto Deutscher Operette, Leipzig, 1905.

² Max Kalbeck, *Johannes Brahms*. Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin.

avait fait confiance et qui lui avait permis de se familiariser avec les œuvres les plus importantes du répertoire, de faire la connaissance de musiciens et, surtout, d'acquérir le métier de maître de chapelle de théâtre. C'est à la mémoire de F. Pokorny que Suppè composa en 1855 la présente *Missa pro defunctis* en Ré mineur.

Suppè demeura jusqu'en 1862 au Theater an der Wien. De 1862 à 1865 il obtint un engagement au Kaitheater qu'il quitta pour le Carlstheater. C'est là qu'il connut ses plus grands succès de compositeur d'opérettes avec *Die schöne Galathée*, *Boccaccio* et *Fatnitza* – qu'il se refusa à qualifier d'opérettes, mais d'opéras comme ou encore d'opéra buffa comme *Boccaccio*. En 1882 il abandonna son métier de maître de chapelle et se tourna à nouveau vers la musique d'église pour laquelle il composa divers chants liturgiques. « Son dernier souhait fut, et aussi en temps que musicien d'église, d'être reconnu comme créateur de travaux sérieux. »³ Suppè mourut en 1895 d'un cancer de l'estomac. Lors de la translation, en 1897, de ses restes dans le tombeau d'honneur du cimetière central de Vienne, on joua le *Libera me Requiem*. L'éloge funèbre, prononcé par le musicographe R. Hirschfeld célébrait alors le musicien « sérieux » qui fut aussi Suppè :

... Tu cherchais inlassablement, et au prix d'un dur labeur, à mettre tes dons au service de formes musicales plus sévères et de l'esprit de la messe. Jusqu'à la fin de ton existence, les Viennais n'ont cessé de te voir là où l'on entendait la musique la plus sérieuse qui soit et ta silhouette que nous aimions tant n'a disparu des concerts philharmoniques que le jour où tu nous a quitté.⁴

« Sancta et salubris est cogitatio pro defunctis exorara, ut a peccatis solvantur »,⁵ avait noté Suppè sur la page de titre de la partition du *Requiem*. Les notes autographes qui figurent sur la dernière page du manuscrit indiquent à l'évidence qu'il ne s'agissait pas là d'une rhétorique inspirée par la dogmatique catholique. Ces notes précisent en effet que l'œuvre fut donnée à sept reprises et à chaque fois dans le cadre liturgique d'une messe pour un défunt.

Suppè avait également voulu que son *Requiem* fut solidement accroché dans le rite de l'église. En témoigne sa décision de dédier l'œuvre à nul autre qu'au souverain pontife. Cette décision est documentée dans une chronique du 6 mai 1858, publiée à l'occasion d'une exécution de l'œuvre :

Pour honorer dignement cette fête, on choisit le Requiem, œuvre que le talentueux musicien avait dédiée à la crypte de Rome, dédicace que Sa Sainteté, le Pape Pie V, dans sa bien voulu accepter.⁶

La date du 4 août 1855 qui figure indiscutablement que Suppè a des Morts qui fut célébrée l'anniversaire du décès, le 29 août 1855 la composition au rituel de la Messe pape Pie V de 1855 tombe ouverte. Dei,

Marie pleure, mais l'Augsburg Qualität gegenüber Original evl. gemindert. Influences culturelles véhiculées astro-hongrois et fort de ses expériences le théâtre avec un programme le use non seulement dans le matériau du mais fait également appel à l'écriture fu-

guée, à la mélodie spirituelle, tout en incorporant des éléments de musique populaire slave et hongroise, d'opéras italiens, de musique militaire austro-hongroise et d'œuvres orchestrales romantiques. Dans certains passages Suppè s'inspire enfin des principes d'écriture de la messe classique avec orchestre – ainsi qu'en témoigne par exemple la répartition entre soli et chœur du *Rex tremendae*, ou encore la fugue du Kyrie.

Après une marche funèbre pour vents et chœur suivie d'un psaume traité en forme de choral chanté par des solistes, la grande double fugue du Kyrie fait preuve d'une indiscutables maîtrise du contrepoint – elle réapparaît d'ailleurs à la fin de la messe avec un texte différent. Au début de la partie eucharistique, dans le *Domine Jesu*, Suppè utilise fait appel aux formes les plus sévères de la musique sacrée : la psalmodie en homophonie et la fugue. Le début et la fin de la messe, de même que le début de la célébration eucharistique souscrivent parfaitement à la tradition de la musique d'église.

La séquence, le *Dies Irae*, commence avec un éclat et d'une intensité extrêmes. Si de basse accompagné de trois trombones d'autres détails encore de la partition avaient une connaissance intime à mentistes et des copistes. Il est partie de basse : la première et la seconde avec un arpli plutôt récitatif est suivie et interrompu par la basse. La messe qui intervient Lacrimosa placer si, et chœurs st

Quality may be reduced. Carus-Verlag par- aves et cœur (à 15/8) chantée par la jelle d'un passage du auant plus étrangeture. Cette citation, mais aussi principale, le découpage des fondue vénération pour Mozart.

Le chant de louange triomphant où solistes un choral solennel dont la tonalité de ré ma- pointés aux cordes imposent l'image d'une ma- Recordare est une imposante scène d'ensemble. et l'orchestre développent une plénitude sonore évo- l'ambiance de l'opéra italien tandis que le chœur récite le in quintes et octaves vides. Suppè écrit à ce sujet : « Il coro in questo quartetto, eseguisce la sua parte più sotto voce che sia possibile, imitando con monotone mormoria la orazioni del popolo nelle chiese, senza però omettere di marcare leggermente le note segnate. »⁸

Ces lignes toutefois ne figurent pas sur la partition du *Requiem*, mais dans la réduction pour piano de l'oratorio *Das Gericht der Toten* (« le jugement des morts ») que Suppè a réalisé à partir du *Requiem*. Cette œuvre dont on possède, écritées par Suppè lui-même

³ Otto Keller : *Franz von Suppè : der Schöpfer der Deutschen Operette*, Leipzig, 1905, p. 157.

⁴ Otto Keller, *op. cit.*, p. 144.

⁵ « Saint et salutaire est le souci de prier pour les morts afin qu'ils soient délivrés de leurs pechés. » Extrait de la leçon pour l'anniversaire des morts selon 2 Macch. 12, 46. Cf. illustration 1.

⁶ Ce compte-rendu de presse ainsi que les feuilles de garde de la partition.

⁷ Cf. illustration 6.

⁸ Annotation manuscrite à la page 146 collés sur les feuilles de garde de la partition.

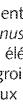
même, l'ensemble du texte et la première partie de la réduction pour piano ne figure pas au catalogue autographe des œuvres de Suppè ; elle est également ignorée de la littérature secondaire – sauf dans l'appendice de la thèse de Julius Kromer.⁹ Suppè utilise pour cet oratorio des sections du *Requiem* dont les textes latins ont été remplacés par une traduction allemande ; par ailleurs les différents mouvements sont reliés entre eux par des récitatifs et des arioso pour solistes accompagnés par l'orchestre.

Le *Recordare du Requiem* culmine avec un passage qui dans l'oratorio porte la mention « con tutta la forza », lui-même immédiatement suivi d'un passage plus serein — « calmando » — confié aux solistes et qui s'achève avec les prières murmurées par le chœur des voix de femmes traité en quintes parallèles. Lors de la seconde exécution de l'œuvre, la presse rapporte que ce numéro « suscita le plus vif intérêt des auditeurs et ... enthousiasma l'ensemble de l'auditoire ».¹⁰ De même, lors de l'exécution commémorative de 1901, les critiques — au demeurant fort sceptiques — furent néanmoins sensibles au « climat religieux » de l'œuvre. Ils reprochent en revanche au compositeur d'avoir trop cédé à l'influence de la « Liebertafel » dans le quatuor pour voix d'hommes du *Confutatis*. Certes, cette influence est indéniable. Suppè réalise toutefois un climat sonore tout à fait fascinant, notamment dans l'évocation de la « chute aux enfers » et avec le chœur de femmes à trois voix du « Voca me » avec flûte solo concertante.

Avec ses accents lyriques, l'air d'alto du *Lacrimosa* accompagné par le chœur est un chant de déploration tout à fait saisissant. Il exige de la part de la soliste une souveraine maîtrise de la technique vocale — Suppè, qui enseigna au théâtre le chant et qui fut aussi un « découvreur de voix », n'écrivit cependant jamais contre la voix. L'intensité de l'air est encore renforcé à deux reprises par des invocations « Requiem » chantées par le chœur et qui contribuent à renforcer la structure de cet air. Le planctus s'achève sur un motif chromatique descendant des basses de l'orchestre et un retard de quarte sur un l'accord de septième de dominante. C'est ainsi que prend fin la première partie de la messe des morts.

Le Domine que nous avons déjà évoqué plus haut, est suivi de l' « Hostias » pour basse solo avec orchestre. Certaines secr̄t figures d'accompagnement des cordes, ainsi que la m̄me trompettes montrent à l'évidence que Suppè était à' compositeurs de valses les plus talentueux de Vienne. d'ut mineur, l'atmosphère sombre et mystique 'le retour des accents *fp* montrent à l'évidence que « une conception romantique d'un sacrifice de la messe consacrée à la présentation la reprise de la fugue *Quam olim Ab-* ' opé .. ut a nd

entonnent, à cappella, une prière d'un profond recueillement dont le « ductus mélodique en homophonie, tranquille, simple et silencieux, renoue avec la tradition du classicisme viennois ». ¹² Les violons entrent à la dernière mesure du chant avec des sons tourbillonnants, à la quinte de la tonalité principale et assurent une transition de deux mesures vers la reprise du tutti de *l'Osanna*.

En enchaînant l'*Agnus Dei* et la *Communion*, Supè réalise ainsi « une structure rigoureusement cyclique qui forme la dernière partie de la *Missa pro defunctis* sur le modèle du mouvement introductif ». ¹³ Parallèlement au premier mouvement, l'*Agnus* commence par une marche funèbre dont quelques brefs éléments mélodiques sont empruntés à la musique populaire hongroise. Les neuf mesures de la partie centrale – mélodie exposée aux cordes accompagnés des vents et récitation du chœur –, ont provoqué les quolibets de la critique. Pour les plus complaisants d'entre eux, « cette composition n'obéit pas rigoureusement au style » ¹⁴ « église », mais sa sensibilité pleine de spiritualité est d'un effet « couler beaucoup de larmes », d'autres, en revanc^t talianismes affichés sans pudore « et soutiennent qu'« à chaque instant on s'attend à ce que le de l'éternité, se mette à entonner la mélodie » ¹⁵ *tinizta* ». ¹⁴ La reprise à la fois des élément des nos 5 et 8, et des invoca^t cohérence formelle de l'œuvre *cum sanctis tuis* sont respect^t partie du psaume et sur la ainsi au Requiem une s^t 

*Le Libera, compor-
t'effet d'une pi?
l'avons déjà .
de la Mer
be du
l'œ
On p
rit.
tion Copy - Quality may be reduced*

9 à , rait ainsi un peu , pons, comme nous en propre à la liturgie prononcées devant la tom- dialogue d'exécutions¹⁵ que .. sa direction – sans le *Libera*. ns les autres messes cette partie l'émerionie. Cela donne d'ailleurs au tre les parties grégoriennes chantées a supp' cite le motif principal du *Dies Irae*, ce , *nus Dei* et celui du début de la première par- brèves sections, de même que l'œuvre tout ent sur un accord *ff* du tutti, soutenu par un tam-

Gabriele Timm
et Rainer Bohm

⁹ Julius Kromer, *Franz von Suppè – Leben und Werk*, Thèse Wien, 1941 (exemplaire à la Bibl. Univ. de Vienne), p. 285.

¹⁰ Ces critiques sont collés dans la partition autographie.

¹¹ Ursula Adamski-Störmr : *Requiem aeternam – Tod und Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer musikalischen Gattung*, thèse 1990, Frankfurt am Main, 1991 (Europäische Hochschulschriften, série 36, vol. 66), p. 261.

¹² Adamski-Störmer, *op. cit.*, p. 274.

¹³ Adamski-Störmer, *op. cit.*, p. 281.

¹⁴ Ces citations sont empruntées à des critiques de l'origine du premier extrait ne peu-

1901. L'origine du premier extrait ne

Sonnt- und Montags-Zeitung du 23 &
dans le *Neues Wiener Journal* du 24

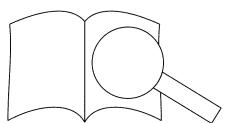
¹⁵ Cf. illustration 3.



PROBEPARTITUR

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

20



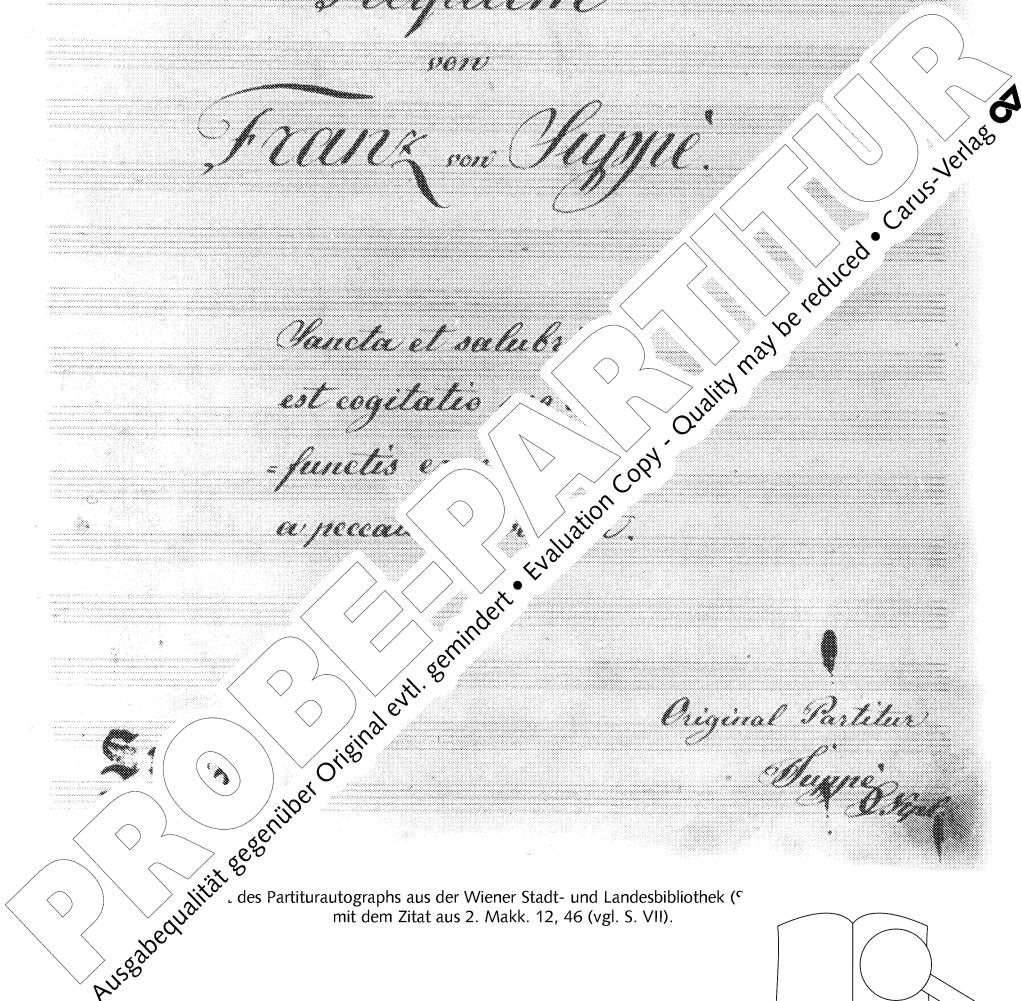
Missa pro defunctis

Requiem

von

Franz von Suppe.

*Sancta et salubr
est cogitatio
funetis e
a peccati*



des Partiturautographs aus der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (C mit dem Zitat aus 2. Makk. 12, 46 (vgl. S. VII).

Besetzung

1 Sopran
1 Alt
1 Tenor
1 Bass.

8 Soprani 1^{ten}
8 Sop. 2^{di}
8 Alti 1^{mi}
8 Sop. 2^{si}
8 Tenori 1^{mi}
8 Sop. 2^{di}
8 Bassi 1^{mi}
8 Sop. 2^{di}

} soli
Chor

12 Violini 1^{ten}
12 Violini 2^{di}
8 Viole
6 Violoncelli
6 Contrabassi
2 Flöten
2 Hoboien
2 Clarinetten
2 Fagotti
2 Trompeten
4 Trommeln
3 Pfeifer

Habe Lni Dies Fra
und Cum Name!
nd dia Raum bis.
Lni Rec
fulb. Chor.

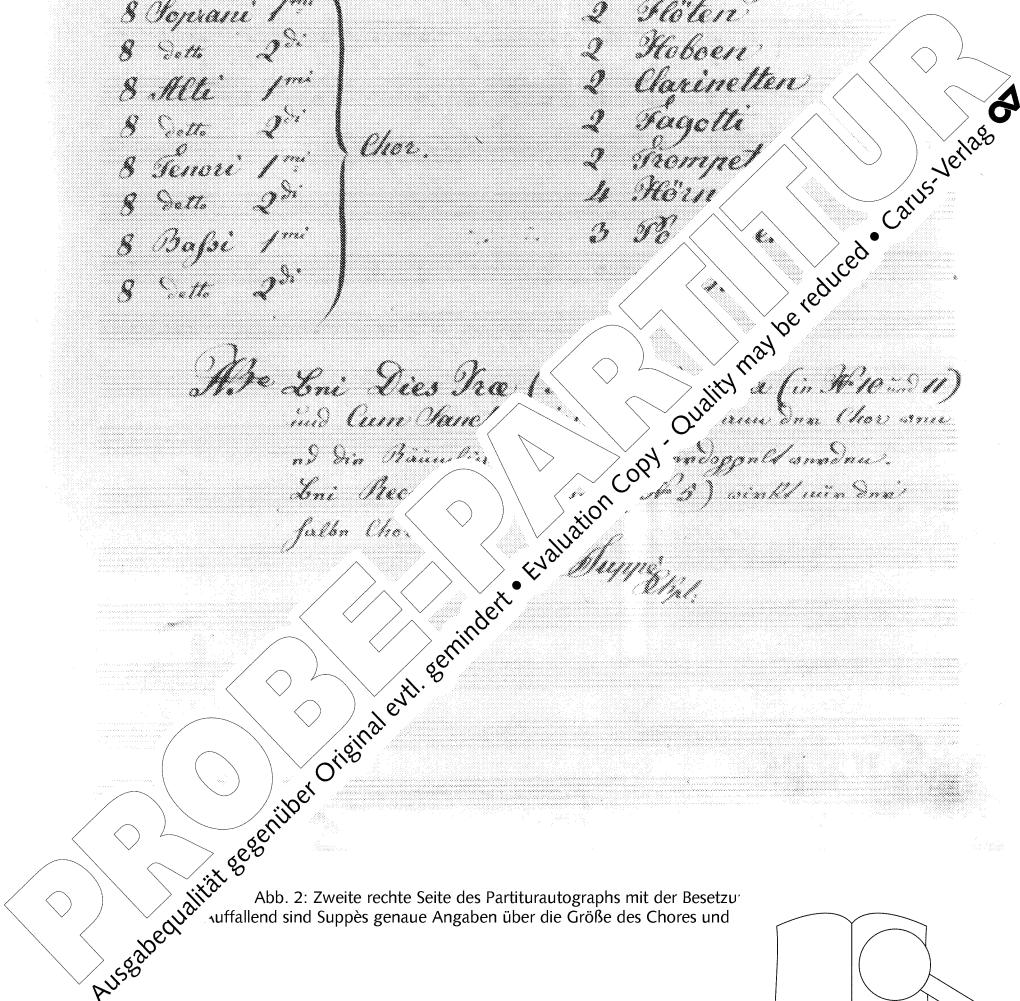


Abb. 2: Zweite rechte Seite des Partiturautographs mit der Besetzung.
Auffallend sind Suppès genaue Angaben über die Größe des Chores und



Wiederholung zum zweiten Mal in Wien in den Verhöftädten Christen Riga d. 22nd Nov 1855
zum Feierabendkonzert und zur Benefizierung der Krankenanstalt Franz Scherzer. Ein Solo Konzert
gegeben von dem Solisten Borzaga und Solistisch darum der g. Soli Scherzer, Stoll und Mayerhofer.

Huppmayr

Wiederholung zum zweiten Mal in Wien auf den Karlsplatz Konzert d. 24. Nov 1856
zum alten Karlskonzert. Ein Solo Konzert gegeben von dem Solisten Borzaga und Solistisch darum der
g. Soli Scherzer, Stoll und Mayerhofer.

Huppmayr

Wiederholung zum dritten Mal in Wien in den Verhöftädten Christen Riga d. 10th December 1856 zum Feierabendkonzert
zum Karlskonzert und zum Feierabendkonzert. Ein Solo Konzert gegeben von dem Solisten
Emilie Schmidt, Solistin Schmidt, darum der Freunde Carl Kreuz, Dr. J. Wagner, Dr. J. Kainz, Weigl, Grusel,
Krebs, Schubert.

Huppmayr

Am 20th December 1856 fand Karlskonzert in einem Saal in Brünn, zum erstenmal das
Benefizkonzert unter der Leitung des Karlsmeisters H. Huppmayr.

Am 27th May 1858 aufgeführt in Wien auf dem Karlsplatz, zweitens Konzert für den
Gedenktag des Karlskonzerts. Ein Solo Konzert von Solisten Friederich
Huppmayr und Mayerhofer. Ein Alt Konzert ist wegen Ausfüllung des Saals ab
gezögert worden, wovon die Solistin nach einer längeren

Zeit

Am 6th May 1858 aufgeführt zum Karlskonzert in Wien in den
Verhöftädten und auf dem Karlsplatz, zweitens Konzert Friederich
Huppmayr und Mayerhofer. Ein Alt Konzert ist wegen Ausfüllung des Saals ab
gezögert worden, wovon die Solistin nach einer längeren

Zeit

Am 2nd November 1858, aufgeführt im Karlskonzert in Wien in den
Verhöftädten und auf dem Karlsplatz, zweitens Konzert Friederich
Huppmayr und Mayerhofer. Ein Solo Konzert von Solisten
Huppmayr, Stoll, Frank, Geyer

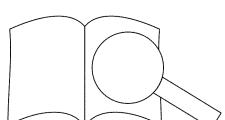
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Am 9th November 1858
auf dem Karlsplatz, zweitens Konzert Friederich
Huppmayr, für die
Ein Solo Konzert
und Pichler.
Huppmayr
Huppmayr
Huppmayr

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Die Auflistung von sieben Aufführungen auf der letzten Umschlagseite
zeigt die Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert.



M.M.: $\frac{4}{4}$ = 58.

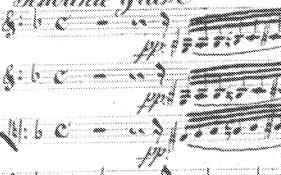
W.A. Requiem

Andante grave

Violini



Viola



Fagotti



Oboe



Clarinetti
in B.



Corno in
C.



Trombe
in C.



Fagotti



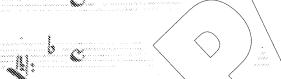
Trombone



Timpani in
G. H.



Sopranino



Alto



Soprano



Bass



Violoncello



Double Bass

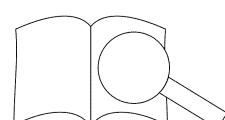


Erste Notenseite des Partiturautographs. Beginn des Introitus Requiem

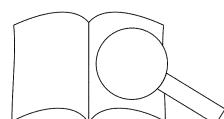
PROBEPAKET

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

2



→ 11 Ausgabequalität → 5: Letzte Seite des *Recordare* im Partiturautograph. Aus Platzgründen „Osaunen und Pauken als „Nachtrag“ am Ende des Satzes notiert (vgl. k)



PROBEPAKET

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

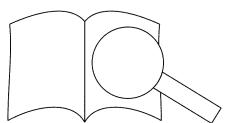
o: Schluss der Cum-sanctis-Fuge (ab T. 180) des Agnus Dei aus dem P mit der Datierung vom 4. August 1855 und Suppés Unterschrift des Orchestersatz nicht zu notieren, denn dieser entspricht den Takten 2 des Agnus Dei findet sich der Hinweis: „Orchestra come sopra in No 1“



PROBEPARTITUR

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

20



Nr. 1 Requiem

Franz von Supp 
1819–1895

Andante grave ($\text{♩} = 58$)

Andante grave (♩ = 58)

Flauti

Oboi

Clarinetten in B

Fagotti

Corni in F

Trombe in C

I, II Tromboni

III Tromboni

Timpani d - A

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

Violini I

Violini II

Viole

Violoncello

Andante grave (♩ = 58)

Carus-Verlag

PROBES

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

Aufführungsdauer / Duration: ca. 70 min.

© 1994 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.085/07

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

Gabriele Timm und Rainer Bohm

5

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

5

5

5

2

16 a 2

16

Do - mi-ne. Re - qui-em ae - do - na e - is

Do - mi-ne. Re - qui-e - nam do - na e - is

Re - qui-em ae - ter - n' do - na e - is

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

16

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

pizz.

p dolce assai

p

25 Solo *p* con espressione

Te de - cet hy - mnus De - us

Solo *p*

Te de - cet hy - mnus

Solo *p*

Te de - cet hy - r

Solo *p*

Te de - cet

25 pizz.

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

pizz.

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

PROBEPAKET

Ausgabekualität gegenüber Original evtl. gemindert.

Evaluation Copy - Quality may be reduced.

Quality may be reduced.

Carus-Verlag

Allegro moderato ($\text{♩} = 104$)

55 I.

f

Solo f marcato

f marcato

f

55 Allegro moderato ($\text{♩} = 104$)

f marcato

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

son, f

e - - le - - i -

61

f marcato

61

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

A large watermark 'BEGABUNG' is diagonally across the page, and a Carus-Verlag logo is in the top right corner.

61

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

marcato
f marcato
f marcato

A large watermark 'BEGABUNG' is diagonally across the page, and a Carus-Verlag logo is in the bottom right corner.

66

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

66

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

c - le - i - son. Chri -

Chri -

so

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

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

66

marcato

f marcato

f marcato

91

I.

Solo

Quality may be reduced • Carus-Verlag

91

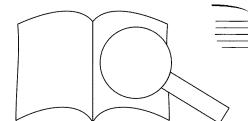
e e - le - i - son, e - le -
le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky -

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

91

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

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



102

ff marcato

a 2

ff marcato

a 2

ff marcato

ff marcato

ff marcato

102

son, e - le - i - son.

son, e - le -

son, e - le -

son, e - le -

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

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

102

ff

ff

ff

ff marcato

ff marcato

ff marcato

107

107

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

107

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

PROBE

EUR

112

a2

112 ff

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

ff marcato

Ky - ri - e

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

122

a 2

123

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

Chri - ste e - le - i - son.

Chri - ste e - le -

Chri - ste e -

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

122

PROBE

127

Solo >
f

a 2

fp —

127

i - sc e - le - i - son.
son, e - le - i - son, e - le f> >
- - - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.
son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

127

AUSGABEQUALITÄT GEGENÜBER ORIGINAL EVTL. GEMINDERT

Solo

f

II.

f

134

f

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

e e - le - i - son, e -

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

Ky - ri -

134

f

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

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

134

f

145

a.2

145

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

son. Ky - ri - e e - le

son. Ky - ri - e e -

PROBE

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

145

PROBE

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

155

155

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

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

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

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

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

155

PRO
Auszabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy • Quality may be reduced

EUR

Carus-Verlag

160

Adagio ($\text{♩} = 50$)

The musical score consists of ten staves. The first six staves represent the orchestra, with parts for strings, woodwinds, and brass. The last four staves represent the choir. The vocal parts include soprano, alto, tenor, and bass. The music features dynamic markings such as fz , ff , and tr . The vocal line includes lyrics like "le - son, e - le - i - son". A large watermark for "Carus-Verlag" is visible across the page.

160

Adagio ($\text{♩} = 50$)

This section of the score is identical to the one above it, featuring the same instrumentation, dynamics, and vocal parts. The lyrics "le - son, e - le - i - son" are repeated. A large watermark for "BEBI" is visible across the page.

160

Adagio ($\text{♩} = 50$)

This section of the score is identical to the ones above it, featuring the same instrumentation, dynamics, and vocal parts. The lyrics "le - son, e - le - i - son" are repeated. A large watermark for "PROBE" is visible across the page.

Nr. 2 Dies irae

Allegro assai ($\text{J} = 92$)

Flauti

Oboi

Clarinetti in B

Fagotti

Corni in D

Trombe in D

I, II Tromboni

III

Timpani d - A

Soprani

Alti

Coro

Tenori

Bassi

Violini I

Violini II

Contra si

PROBE

AUSGABEQUALITÄT GEGENÜBER ORIGINAL EVT. GEMINDERT

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

5 a 2

9

29

la. Di - es i - es il - la.
la: te - ste Da - vid cum Sy . vid cum Sy - bil - la.
la: te - ste Da - vid c Sy
la: te - ste

29

ff

29

ff

Musical score page 38, measures 1-4. The score consists of ten staves. Measures 1-3 show sustained notes with dynamic ff. Measure 4 shows eighth-note patterns with dynamic ff.

UR
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score page 38, measures 5-8. The score consists of ten staves. Measures 5-7 show sustained notes with dynamic ff. Measure 8 shows eighth-note patterns with dynamic ff.

UR
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score page 38, measures 9-12. The score consists of ten staves. Measures 9-11 show sustained notes with dynamic ff. Measure 12 shows eighth-note patterns with dynamic ff.

UR
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert

Musical score page 38, measures 13-16. The score consists of ten staves. Measures 13-15 show sustained notes with dynamic ff. Measure 16 shows eighth-note patterns with dynamic ff.

42

ff

p

ff

p

ff

a2

p

ff

ff

fp

ff

ff

tr

42 ff

fp

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

i - - rae, di - es il

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

Quan-tus tre-mor est fu- tu-rus. Di - - es

42

p

p

p

ff

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

68

68

la.

Di - es i - la.

la: te - ste Da - vid cum Sy - bil - la.

la: te - ste Da - vid Sv - bil - la.

la: te - ste

la, te - ste Da - vid cum Sy - bil - la.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

73

ff

73 ff

Di - - - es

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

73 Di - - - rae, di -

ff

Ausgabekualität gegenüber Original evtl. gemindert

PROBECOPY Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ff

82

a 2

82

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

82

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

87

87

87

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

ff

96

ju - dex est ven - tu - rus, cun - eta - tri
ju - dex est ven - tu - rus,
ju - dex est ven - tu - ros,
ju - dex est ver - stri - - cte
dis - cus - cte dis - cus -

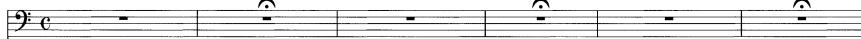
96

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

Nr. 3 Tuba mirum

Andante grave ($\text{♩} = 50$)

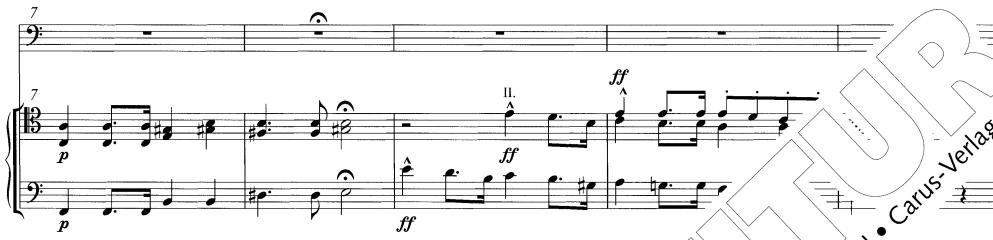
Basso solo



Tromboni



Tromboni



Tromboni



Tromboni



27 Andante funebre ($\text{♩} = 50$)

Flauti

Oboi

Clarinetti in A

Fagotti

a 2

pp

Corni

Trombe in C

I, II

Tromboni

III

Timpani
c - A - G

p

27 Andante funebre ($\text{♩} = 50$) *pp*

Soprani

Alti

Coro

Mors
p

et na - tu - ra,

Tenori

Bassi

nur

Violini

I

A

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

V.

II

di

Contrabassoon

pp

pp

BRUNNEN

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

32

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

32

T B A S

can - ti re - spon - su - ra.
re - spon - su - ra.

er scri - plus
Li - ber scri - plus

putus
pro - fe - re - tur

er scri - plus
Li - ber scri - plus

pro - fe - re - tur

35

Solo
pp

35

in quo to - t. ti - -
in quo to - tur, con - ti-ne - tur,
in quo to - tum, in con - ti - ne - tur, con - ti-ne - tur,
tur, to - tum con - ti - ne -

35

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

37

37

ne - tur, un - de mun
un-de mun-dus, un-de mun - du
un-de mun-dus, un-de m-

ju - di - ce - tur.
tur, ju - di - ce - tur.
ju - di - ce - tur. Ju - dex er - go

37

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert.

43

43

43

nil ma - ne - bit, nil in - ul - tum

AUSGABEQUALITÄT GEGENÜBER ORIGINAL EVTL. GEMINDERT • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score page 46, measures 1-2. Treble clef, B-flat key signature. Dynamics: piano (p) in measure 1, forte (f) in measure 2.

Musical score page 46, measures 3-4. Treble clef, B-flat key signature. Dynamics: piano (p) in measure 3, forte (f) in measure 4.

Musical score page 46, measures 5-6. Treble clef, B-flat key signature. Dynamics: piano (p) in measure 5, forte (f) in measure 6.

Musical score page 46, measures 7-8. Treble clef, B-flat key signature. Dynamics: piano (p) in measure 7, forte (f) in measure 8.

Musical score page 46, measures 9-10. Treble clef, B-flat key signature. Dynamics: piano (p) in measure 9, forte (f) in measure 10.

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced

PROBEPAKET • Evaluation Copy - Quality may be reduced

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

PROBEPAKET • Evaluation Copy - Quality may be reduced

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

PROBEPAKET • Evaluation Copy - Quality may be reduced

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

PROBEPAKET • Evaluation Copy - Quality may be reduced

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

PROBEPAKET • Evaluation Copy - Quality may be reduced

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

PROBEPAKET • Evaluation Copy - Quality may be reduced

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

PROBEPAKET • Evaluation Copy - Quality may be reduced

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

54 a 2

54

Quid sum mi - ser tur di - etu - rus? Quem pa -

Quid sum mi - ser etu - rus? Quem pa -

Quid sum mi tur di - etu - rus? Quem pa -

Quid sum di - etu - rus? Quem pa -

54

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

62

EVALUATION COPY - Quality may be reduced • Carus-Verlag

62 *p*

Quid sum miser tunc
Quid sum miser
Quid sum mi
Quid sum
di - ctu - rus?
Quem pa -

62

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

67

a 2

pp

pp

pp

pp

67

rus, cum vix ju - stus

pp

rus, cum vix ju - stus

pp

rus, cum vix ju -

pp

rus, cu

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

73 L'istesso tempo ($\downarrow = 50$)

73 L'istesso tempo ($\downarrow = 50$)

73

73

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

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert

Nr. 4 Rex tremendae

Maestoso pesante (♩ = 63)

Oboe solo

Clarinetti in A

Fagotti

Corni in E

Corni in E

Soprani

Alti

Tenorri

Bassi

Violini I

Violini II

Vio.

Contrabassoon

Maestoso pesante (♩ = 63)

Tutti f

mc.

je - sta -

men-dae ma - je - sta -

tre - men-dae ma - je - sta -

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

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag

7

7

7

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

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

tis, qui sal - var sal - tis. Rex tre - men-dae ma - je -

7

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert.

14

PROBE

14

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

sta - - tis, qui sal-van - dos sal-vas gra - tis.

sta - - tis, qui sal-van - dos

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

14

PROBE

14

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

sta - - tis, qui sal-van - dos sal-vas gra - tis.

sta - - tis, qui sal-van - dos

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

21

PROB

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

21

Solo

Tutti *f*

Tutti *f*

Tutti *f*

Tutti *f*

sal - va me, sal - va me, fons pi - e - ta - - - tis. Sal - va r'

sal - va me, sal - va me.

sal - va me, fons pi - e - ta -

sal - va me, sal - va me, fons pi - e -

sal - va me, sal - va me, fons pi - e -

Sal - va me, sal - va me, sal - va me, sal - va me, fons pi - e -

21

PROB

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

ff

ff

ff

ff

28

28

fz

fz

fz

fz

28

Solo p

ta - - tis. Rex tre - men - dae ma

Solo p

sal - va me. Sal - va me, sal - v.

Solo p

ta - - tis. Rex

Solo p

ta - - tis. Rex tremen - dae ma - je - sta - tis, qui sal -

28

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

dolce

p

van - dos sal - vas gra - - - tis,
sal - vase,
fons pi - e - ta - tis,
van - dos sal - vas gra - - - tis,
van - dos sal - vas gra - - - tis,
sal - vase, sal - vase, sal - vase, fons pi - e -

41

BRO

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

41

Tutti *f*
ta - - tis. Sal-va me, sal-va me, sal - va me -
Tutti *f*
sal - va me. Sal-va me, sal-va me,
Tutti *f*
ta - - tis. Sal-va me,
Tutti *f*
ta - - tis. Sal-va me, fons pi - e - ta - - tis. Sal - va

41

ff
ff

49

pp

pp

pp

pp

pp

pp

49

Tutti *pp*

me. Sal - va me, sal - va me.

Tutti *pp*

me. Sal - va me, sal - va me.

Tutti *pp*

me. Sal - va me, sal

Tutti *pp*

me. Sal - va me, sa'

pp

pp

pp

49

pp

pp

p

ff

ff

ff

ff

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

Nr. 5 Recordare

Andante ($\text{♩} = 60$)

Flauti

Oboi

Clarinetti in B

Fagotti

Corni in F

Trombe in C

I, II Tromboni

III Tromboni

Timpani d – c – A

Soprano

Alto

Soli Tenore

Basso

Soprani

Alti

Coro Tenori

Bassi

Violini I

Violini II

Contrabassoon

Andante ($\text{♩} = 60$)

PROBE

Auszugsgleichheit gegenüber Original evtl. gemindert

5

Solo
appassionato

f *p* *pp*

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

PROBE

5

8

5

fp *pp*

fp *pp*

fp *fz*

fp

fp

14

appassionato

8 Re - cor - da - re Je - su - pi cau - sa tu - ac -

14

14

14

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

18

L.

pp

pp

Solo

pp

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

ae per-das il - la di -

18

18

18

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

22

PROBE

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

22

Re - cor-da-re Je-su pi - e, quod sum cau - sa tu-ac .
Re - cor-da-re Je-su pi - e, quod sum cau - sa tu-a
Ne me per-das il - la di - e, il - la di - e.
Ne me per-das il - la di - e.

22

PROBE

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

26

26

apassionato

Quae - renz me, se - di - sti las - su - sti cru - cem

26

26

arco
p

pizz.

30

Solo

pp

pp

pas - sus: tan - tus la - bor non sit c? or non sit cas

30

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

PROBE

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

fp

p

sus.

Quae-rens me, se-di-sti las-sus: red-e-mi -

Quae-rens me, se-di-sti las-sus: re'

Quae-rens me, se-di-sti l-

Quae-rens r

- sti cru-cem pas-sus:

34

fp

p

pp

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

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

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

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

38

I.

dolce
Solo

dolce

pp

pp

appassionato

Ju - ste ju - dex ul - ti - o - nis, do - num fac

an - te

Ju -

num fac.

PROBE

Ausgabekualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced

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

Carus-Verlag

38

p

piz.

43

di - em ra - ti - o - nis, do - num fac re-mis-si - o -
ste ju - - dex, do - num fac re-mis-si - c
do - num fac re - an - te di-em ra - ti - o -

43

43

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

48

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert.

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PROOF

48

Carus 40.085/07

91

57

cresc. assai *fp*

cresc.

fp

p

vi - sti, et la - tro - nem ex - au - di - sti, mi - b - cresce. *fp*

vi - sti, et la - tro - nem ex - au - di - sti cresce. *fp*

vi - sti, et la - tro - nem ex - au - di cresce. *fp*

57 ab-sol-vi - sti, et la - tro - ner

57

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

cresc. assai *fp*

65

a 2

di - gnae: sed tu bo - nus fac be - ni - s

di - gnae: sed tu bo - nus fac be -

di - gnae: sed tu bo - nus fac

65 di - gnae: sed tu bo - nus

Pre - ces me-ae non sunt di - gnae:

Pre - ces me-ae non sunt di - gnae:

Pre - ces me-ae non sunt

Pre - ces me-a

tu bo-nus fac be-ni - gne,

sed tu bo-nus fac be-ni - gne,

sed tu bo-nus fac be-ni - gne,

sed tu bo-nus fac be-ni - gne,

65

69

i - gne, sed tu bo - nus fac be - ni - ne per -
 i - gne, fac be - ni - ne per -
 i - gne, sed tu bo - nus fac be - ni - ne per -
 69 i - gne, sed tu bo - nus ne per-en - ni cre-mer i - gne,
 ne per-en - ni cre-mer i - gne,

Auszugsgleichheit gegenüber Original evtl. gemindert

72

en - ni cre - mer i - - gne. In - ter o
en - ni cre - mer i - - gne. In - te.
en - ni cre - mer i - - gne. cum prea - sta, et ab
72 en - ni cre - mer i - - gne. lo - cum prea - sta, et ab
lo - cum prea - sta, et ab

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

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

76

hae - dis me se-que - stra, sta - tu - ens
 hae - dis me se-que - stra, sta - tu - ens
⁸ hae - dis me se-que - stra, sta - tu - ens
 76 hae - dis me se-que - stra, in par - te de - xtra, sta - tu -

80

ens in par - te de - xtra.

ens in par - te de - xtra.

⁸ ens in par - te de - xtra.

ens in par - te de - xtra.

80

In - ter o-ves lo-c
et as me se-que - stra, sta - tu - ens in par - te de - xtra.
pra ab hae - dis me se-que - stra, sta - tu - ens in par - te de - xtra.

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

Nr. 6 Confutatis

Grave ($\sigma = 54$)

15

me cum be-ne - di - ctis.

me cum be-ne - di - ctis.

15

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

con - fu - ta - tis ma - le -

23

23

di - ctis, flam-mis a - ri - bus.

23

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

23

28

I.

p Solo

p

p

p

p

p

p

p

p

p

28

ppp

ppp

Voca me cum be-ne - di - ctis, vo-ca me c... be-

ppp

Vo - ca me,

Vo - ca me,

Vo - ca me,

Vo - ca me,

ctis:

28

ppp

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

ppp

35

a 2

pp

35

vo - ca.

vo - ca.

dolce

Soloquartett

O-ro sup-plex et ac -cli - i.

dolce

Soloquartett

O-re

an-tri-tum qua - si

ci - nis: ge-re cu-ram me - i fi - nis, ge-re

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

Ausgabekualität gegenüber

pp

pp

pp

43

PROBE

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

cu-ram me-i fi - - nis.

cu-ram me-i fi - - nis, cor con-tri - tum qua-si ci - - nis: ge-re

cu-ram me-i fi - - nis, cor con-tri - tum qua-si ci - - nis: ge-re

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

51

1

pp Solo *pp*

pp *pp*

51

um qua - si ci - nis:

cu-ram me - i fi - nis, ge-re cu - ve - i

cu-ram me - i fi - nis,

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

51

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

pp

pp

p

60

fp

pp

p

fp

pp

60

ge - - re cu - ram.

ge - - re cu - ram.

ge - - re cu - 'm me

Cor con - tri - tum qua - si

pp

p

fp

fp

fp

60

fp

pp

fp

pp

fp

fp



67

67

ci - nis: ge - re cu - ram

ci - nis: ge - re cu - ram

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

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

67

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert.

73

73

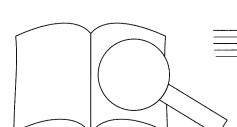
73

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced

Evaluation Copy - Quality may be reduced

FUR

Carus-Verlag



Nr. 7 Lacrimosa

Andantino quasi moderato ($\text{♩} = 69$)

Oboe solo

Clarinetten in B

Fagotti

Corni
in F
in C

Timpani in d

Alto solo

Sopranis

Alti

Tenori

Bassi

Violini I

Violini II

Viole

Contrabass

dolce assai

pp

pizz.



10

Solo con espressione

La - cri - mo - sa di - es - il - la, qua re - sur fa . ju - di -

10

10

Ausgabekualität gegenüber Original evtl. gemindert

15

can - dus ho - mo re - us, ju - di-can-dus ho-mo re - - u^c go par - ce

15

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

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

20

De - us. Pi - e Je - su, Je - su Do - mi-ne. Hu - ic er

20

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

PROBEART

25

p

dolce

Je - su Do - mi - ne. Hu - ic er - go par - ce De

25

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

PROBEPART

30

Solo

fp —
p — fp —
fp — p
Do - mi - ne. Hu - ic er - - go par - ce De - us. Pi - e Je -
30
jo - na e - is -

30

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

PROBE

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

fp — pp
fp — pp
fp — ppp
fp — ppp
fp — pp
fp — pizz.
fp — arco
fp — pizz.
fp — arco
fp — pizz.
fp — arco
fp —

36

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

36

Re - qui - em, n,

Re - qui - em, m,

re - qui - em,

36

pp

pp

nn

con dolore

fz >

fp

fp

fp

43

43

43

51

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

51

Re - qui - c re - qui - em, re - qui - em,
fp> qui - em, re - qui - em, re - qui - em,
fp> qui - em, re - qui - em, re - qui - em,

51

tz con dolore
fp> fp> fp>

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert

57

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

57

pp

pp

Carus 40.085/07

63

re - qui-em.

A - men,

A - men,

A - men.

63

A - men,

A - men,

A - men.

63

A - men,

A - men,

A - men.

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

Nr. 8 Domine Jesu

Andante lugubre (♩ = 50)

Sopran I
Do - mi-ne Je - su, Je - su Chri-ste, Rex glo-ri-ae, li - be-ra a - ni-mas o - mni-um fi -

Alti
Coro
Do - mi-ne Je - su, Je - su Chri-ste, Rex glo-ri-ae, li - be-ra a - ni-mas o - mni-um fi -

Tenori
Do - mi-ne Je - su, Je - su Chri-ste, Rex glo-ri-ae, li - be-ra a - ni-mas o - mni-um fi -

Bassi
Do - mi-ne Je - su, Je - su Chri-ste, Rex glo-ri-ae, li - be-ra a - ni-mas o - mni-um fi -

Andante lugubre (♩ = 50)

I, II
Tromboni
III
p
Do - mi-ne Je - su, Je - su Chri-ste, Rex glo-ri-ae, li - be-ra a - ni-mas o - mni-um fi -

7 cresc.
f
de - li-um de-fun - cto - rum. Do - mi-ne Je - su, Je - su Chri-ste, a - ni-mas

cresc.
f
de - li-um de-fun - cto - rum. Do - mi-ne Je - su, Je - si a - be-ra a - ni-mas

cresc.
f
de - li-um de-fun - cto - rum. Do - mi-ne Je - su, Rex glo-ri-ae, li - be-ra a - ni-mas

cresc.
f
de - li-um de-fun - cto - rum. Do - mi-ni, Rex glo-ri-ae, li - be-ra a - ni-mas

7 cresc.
f
de - li-um de-fun - cto - rum. Li - be-ra, li - be-ra de

cresc.
f
de - li-um de-fun - cto - rum. Li - be-ra, li - be-ra de

14 cresc.
f
o - mni-um fi - rum. Li - be-ra, li - be-ra de

o - mni- i - rum. Li - be-ra, li - be-ra de

o - mni- i - um de - fun - cto - rum. Li - be-ra, li - be-ra de

- de - li-um de - fun - cto - rum. Li -

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

20

poe - nis in - fer - ni, et de pro-fun - do la - eu: li - be-ra, li - be-ra
 poe - nis in - fer - ni, et de pro-fun - do la - eu: li - be-ra, li - be-ra
 poe - nis in - fer - ni, et de pro-fun - do la - eu: li - be-ra, li - be-ra
 poe - nis in - fer - ni, et de pro-fun - do la - eu: li - be-ra, li - be-ra

20

e - as de o - re le - o - nis, ne ab- sor - be-at e - as tar - ta-rus, ne ca - dar
 e - as de o - re le - o - nis, ne ab- sor - be-at e - as tar - ta-rus, ne
 e - as de o - re le - o - nis, ne ab- sor - be-at e - as tar - ta-rus, ne
 e - as de o - re le - o - nis, ne ab- sor - be-at e - as tar - ta-rus, ne

27

as de o - re le - o - nis, ne ab- sor - be-at e - as tar - ta-rus, ne
 as de o - re le - o - nis, ne ab- sor - be-at e - as tar - ta-rus, ne
 as de o - re le - o - nis, ne ab- sor - be-at e - as tar - ta-rus, ne
 as de o - re le - o - nis, ne ab- sor - be-at e - as tar - ta-rus, ne

27

sed si - gni - fer - s² - sen - tet e - as in lu - cem san - ctam:
 sed si - re-prae-sen - tet e - as in lu - cem san - ctam:
 - cha-el re-prae-sen - tet e - as in lu - cem san - ctam:
 an - ctus Mi - cha-el re-prae-sen - tet e - as in lu - cem

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy • Quality may be reduced

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy • Quality may be reduced

Carus-Verlag

41 **Moderato** ($\text{♩} = 96$)

Flauti

Oboi

Clarinetti in B

Fagotti

a 2
in D

Corni

in D

Trombe in D

I, II

Tromboni

III

Timpani
d - A - G

Soprani

Alti

Coro

Tenori

Bassi

Violini

Vir.

Contrabba.

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

41 **Moderato** ($\text{♩} = 96$)

41 **Mod**

Qua

se-mi-ni

c - ius,

quam o -

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

f

f

f

f

45

a²

f

cresc.

ff

45

f

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

cresc.

ff

qua - si - sti, et se - mi-ni

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

e - ius, quam o - lim pro - mi -

si - sti, et se

ius, quam o - lim pro - mi - si - sti,

45

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert

f

ff

f

ff

49

49

49

49

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Original evtl. gemindert

Auszugsgleichheit gegenüber

<img alt="Icon of a document with a

61

61

e - ius, et se - mi-ni e - ius, et se - mi -
sti, et se - mi-ni e - ius, et se - mi -
sti, pro-mi -

Evaluation Copy - Quality may be reduced

61

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert

70

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

ius, f ius, f ius, f quam o-lim A-bra-b

70

70

70

70

PROBE

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

74 a 2
ff

a 2 ff

ff

74 si
ff

st, quam o-lim pro-mi - si-sti, qu.
ni, quam o-lim A - bra-hae,
ff

si - sti, quar

74 ff

ff

ff

Nr. 9 Hostias

Larghetto ($\text{♩} = 54$)

Flauti

Oboi

Clarinetti in B

Fagotti

p

in C

p

Corni

in C

p

Trombe in C

I, II

Tromboni

III

Timpani c - G

p

Larghetto ($\text{♩} = 54$)

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

Violini

V

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

Contrabass

pizz.

pizz.

3

PROBEPAKET

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

138

The image displays a page of musical score for orchestra. It consists of eight staves, each with a different clef (G, F, C) and key signature (various combinations of sharps and flats). The music includes a variety of rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests. Dynamic markings like 'p' (piano), 'f' (forte), and 'mf' (mezzo-forte) are scattered throughout. A prominent watermark 'PROB' is diagonally across the page, with the word 'Evaluation Copy' written vertically next to it. Another watermark in the bottom right corner features a magnifying glass over an open book.

9

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert

EVALUATION COPY - Quality may be reduced • Carus-Verlag

12

12

Solo con molta espressi

Ho - ces ti-bi Do - mi-ne, ti-bi Do - mi-ne lau - dis of-

12

Ausgabekualität gegenüber Original evtl. gemindert

Original evtl. gemindert

16

p

pp

p

pp

p

p

16

fe - ri - mus.

16

- ces tri - bi Do - mi - ne, lau - - dis, lau - dis of fe - ri -

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

20

I.

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

20

mus:

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

20

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

24 I.

dolce
Solo
dolce

fz

p *fz*

p — *fz*

ma - bus il - lis, — e me - mo - ri - am, ho-di-e me - mo-ri-am fa - ci-mus:

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

PROBE

13

36

I.

dolce
Solo
dolce

BRUTUR

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

ma - bus il - - lis, - di - e me - mo - ri - am, ho - di - e me - mo - ri - am

36

pp

pr

fz pp

fz

fz

pp arco

pp arco

pp

40

pp

p

pp

pp

pp

pp

pp

40

fa - ci - mus:

mi - ne, de mor - te trans - i - re ad vi -

Original evtl. gemindert

volltonig

p

pizz.

56 Moderato ($\text{♩} = 96$)

ff
ff
ff

a 2
f

56 Moderato ($\text{♩} = 96$)

ff
ff
ff

Tutti f

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

56 Moderato ($\text{♩} = 96$)

ff
ff
ff

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

f

59

PROBECOPY Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert •

f

62

a 2

f

cresc.

ff

62

f

Ou.

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

e-ius, quam o - - - lim

cresc.

si - sti, et se

ff

62

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

f

ff

66

66

70

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

f

a 2

f

a 2

f

f

70

sti, quam o - lim pro-mi - si

cresc.

qui -

cresc.

sti, quam o -

cresc.

pro-r

cresc.

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

cresc.

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

cresc.

f

f

f

ff

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Quality may be reduced • Carus-Verlag

78

78

e - ius, et se - mi-ni, e - ius, et se - mⁱ
sti, et se - mi-ni e - ius, e'
st*ti*, pro-mi -

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

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

78

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert •

PROBE

Original evtl. gemindert • Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert •

87

- - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

87

- - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

ius,

ius,

ius,

quam o-lim A-bra-h

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

-bra-hae pro-mi - si-sti, pro-mi - si

-li - sti - et se - mi-ni e - ius, et se - mi

- - - - -

ni, se-mi-ni e - ius, pro - mi

87

- - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

Nr. 10 Sanctus

Adagio ($\downarrow = 58$)

11

Solo

p

fp

p

fp

Solo

cresc.

fp

11

p

esc.

Ple - ni sun - coe - li et

p

Ple - ni sunt coe - li

cresc.

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra,

cresc.

Ple - ni sunt coe - li

cresc.

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

16

ff

f

ff a.2

ff

16 f ff p
ter - - - ra glo
f ff p
ter - - - ra
ple - ni sunt coe - li et ter - - -
f ff p
ra, glo - ri - a tu - a.
16 fp pp
fp pp pizz.
pizz.
pizz.

PROBE

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

Allegro giubiloso ($\text{d} = 116$)

22

Allegro giubiloso ($\text{d} = 116$)

22

Allegro giubiloso ($\text{d} =$)

PROB

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

58

58

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

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

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

san - na in ex - cel -

AUSGABEQUALITÄT gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

58

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

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

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

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

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

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

BEGRAF

Nr. 11 Benedictus

Andante con moto (♩ = 60)

Soprano solo Alto solo Tenore solo Basso solo

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

6
 be - ne - di - ctus qui ve - nit,
 be - ne - di - ctus qui ve - nit in
 be - ne - di - ctus qui ve - nit in
 di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit, be - ne - di - ctus qui ve - nit in

13
 no - mi - n be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -
 ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -
 ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit, q
 no - mi - n Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit, q
 no - mi - n Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit, q

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

20

p cresc.

ni, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit, be - ne - di - ctus, be - ne - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit, be - ne - di - ctus, be - ne - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit, be - ne - di - ctus, be - ne - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit, be - ne - di - ctus, be - ne - cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

28

f ff p

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

f ff p

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

f ff p

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

f ff p

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

PROBE

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

36

p p p

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

p p p

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

p

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

p

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

PROBE

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

43

ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne -
cresc.

ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne, no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne -
cresc.

ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne, no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit, be - ne -
cresc.

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

50

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

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

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

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

57 =f ff p

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

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

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

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

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

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

Allegro giubiloso ($\text{♩} = 116$)

71

Allegro giubiloso ($\text{♩} = 116$)

71

Allegro giubiloso ($\text{♩} = 116$)

89

ff

ff

ff

ff marcato

ff marcato

ff marcato

ff marcato

ff

ff

ff

ff

cel - sis, o - san -

o .

ff marcato

ff

o -

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

cel - sis, o - san -

in

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

89

ff marcato

ff marcato

ff marcato

ff

Auszabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag

101

101

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

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

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

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

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert

Carus 40.085/07

PRINTER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Nr. 12 Agnus Dei

Andante grave ($\text{♩} = 58$)

Flauti

Oboi

Clarinetti in B

Fagotti

Corni in F

Corni in C

Trombe in C

I, II Tromboni

III Tromboni

Timpani d - A

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

Violini I

Violini II

Contra

p

fp

Solo

p

fp

Solo

p

fp

Coro con Soli

And

Original evtl. gemindert

Ausgabekualität gegenüber

p con dolore

fp

13

13

p

13

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert



23

Solo

p

23

tol - lis pec - ca - ta mun - di, i, a - gnus De - i, qui

tol - lis pec - ca - ta mun - De - i, a - gnus De - i, qui

lis pec - ca - ta De - i, a - gnus De - i, qui tol -

A

A

B

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

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

33 I.

mf Solo

mf

mf

mf

mf

mf

mf

p *mf*

A - gnus De - i, *mf* A - gnus De - i,

A - gnus De - i, *mf* A - gnus De - i, qui

33

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

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: a - gnus

tol - lis pec - ca - ta mun - di: a - gnus

192

41

Solo
dolce
a 2

p

p

p

p

41

pp

do - na re - qui -
pp

do -
pp

do - na re - qui -em,
pp

do - na re - qui -em,
pp

do - na re - qui -em,
pp

do - na re - qui -em,

41

f

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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy

Quality may be reduced • Carus-Verlag

p dolce assai

62 Solo *p* con espressione

Lux ae - ter - na lu - ce-at e - i - n. ctis tu - is

Lux ae - ter - na lu - cum san - ctis tu - is

Lux ae - ter - na - mi-ne: cum san - ctis tu - is

Lux ae - ter - - is, Do - mi-ne: cum san - ctis tu - is

62 pizz.

pizz.

L

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

PRO

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

Evaluation Copy - Quality may be reduced.

PROBE

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

80

lu - ce - at e - is, Do - mi-ne, lu - ce - at e - is. lu - ce - at e - is, Do - mi-ne, lu - ce - at e - is. lu - ce - at e - is, Do - mi-ne, lu - ce - at e - is.

lux per - pe - tu - a

Do - mi-ne, et lu - ce - at e - is, Do - mi-ne. Re - qui-em

Tutti *fp* > Tutti *fp* >

80

Auszabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

86 L. a 2

pp Solo *pp*

fp Solo *pp* Tutti *pp*

Do - mi-ne, do - na re - qui - em: et l.

fp Solo *pp* Tutti

Do - mi-ne, do - na re - qui -

fp Solo *pp*

Do - mi-ne, do - r

fp Solo *pp*

Do - mi-ne,

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

86

fp *pp*

fr

pp

pp

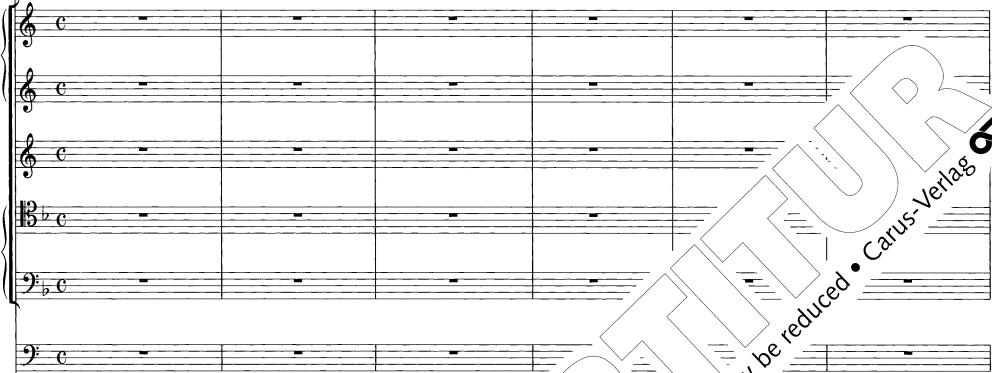
Allegro moderato ($\text{♩} = 104$)

92 I.

f

Solo *f* marcato

Solo *f*



92 Allegro moderato ($\text{♩} = 104$)

f marcato

Cum san - ctis tu - is in ae -

um san - ctis tu - is in ae -

num,

f

Cum san - - - ctis tu -



92 Allegro moderato



f marcato

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

cum san - ctis, cum san - etis in ae -

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

v marcato*f* marcato*f* marcato

103

103

103

113

113

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

PROBE

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert.

Evaluation Copy

Quality may be reduced.

Quality

cum san - ctis tu -

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

num, cum san - ctis, cum san - ctis

Ausgabequalität gegenüber Original ev.



Solo

tu - is in ae - ter - num, in ae - ter -
- etis, cum san - ctis, cum san-ctis in ac -
sum san - ctis tu -
in ae-ter - num, cum san - -
in ae-ter - num, in ae -

PROBE

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

134

134

num, in ae - ter - num, cum san -
is in ae - ter - num, cum
ff marcato
etis tu - is, cur
ter - -

134

f marcato
ff marcato
ff

PROBE

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

139

ff marcato

a 2

ff marcato

a 2

ff marcato

ff marcato

ff marcato

ff

139

in ae - ter - num,

num, in ae - ter -

⁸ num, cum san - - ctit

san - ctis tu - is in ae -

tu - is in ae -

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

139

ff

ff

ff

ff marcato

ff marcato

Auszabequalität gegenüber Original evtl. geringdert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

149

149 a²

149 ff

149

num, cum sanctis tu - - is in
ter-num, cum sanctis tu - -
ff marcato
cum sanctis tu - jr
num, cum -

Amen, cum sanctis tuis in terrnum, cum sanctis tuis ter num, cum sanctis tuis et cum in ae ternum, cum, cum

PROBE

Ausgabegleichung gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

154

154 ff

num, cum san - etis tu - is, ff

num, cum san - etis is, cum san - etis

num, cum san - etis tu - is, cum san - etis tu - is,

num, cum san - etis tu - is, cum san - etis tu - is,

154

ff

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

159

a²

159

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

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

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

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

159

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

164

Solo >

a 2

tr ~~~~~

fp

164

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

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

164

AUSGABEQUALITÄT GEGENÜBER ORIGINAL EVTL. GEMINDERT

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Solo

f

II.

f

cum sanctis tu - is in num, cum

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

f>

cum sanctis

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert

Original evtl. gemindert

f

182 a 2

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

182

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

num, in ae - ter - - -

⁸ num, in ae - ter - - -

182

Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert •

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PROBE

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

192

192

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

192

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

A musical score page from Brahms' Ein Deutsches Requiem, Op. 45. The page is labeled "Adagio (♩ = 50)". It features six staves of music for various instruments and voices. The vocal parts include "ter - ter - nu", "is, cum san - ctis tu - is", and "qui - a pi - us es.". The score is annotated with large, semi-transparent text: "PROB", "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert", "Evaluation Copy - Quality may be reduced", and "Carus-Verlag". There are also icons of a magnifying glass and an open book.

Nr. 13 Libera

Andante grave ($\downarrow = 58$)

8

coeli mo-ven-di sunt et ter - ra:
coeli mo-ven-di sunt et ter - ra:
coeli mo-ven-di sunt et te
coeli mo-ven-di s

du sac-eu-lum per i - gnem.
ju-di-ca-re sae-eu-lum per i - gnem.
ve-ne-ris ju-di-ca-re sae-eu-lum per i - gnem.
dum ve-ne-ris ju-di-ca-re sae-eu-lum per i - gnem.

16

PROBE-AUSGABE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

Original evtl. gemindert.

Quality may be reduced.

Carus-Verlag

16

Tre - mens fa - ctus sum e - go, et ti - me-o

Tre - mens fa - ctus sum e - go, e

Tre - mens fa - ctus sum

Tre - mens fa -

16

PROBE-AUSGABE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

Original evtl. gemindert.

Quality may be reduced.

Carus-Verlag

16

dum di-secus-si-o ve - ne-rit,

dum di-secus-si-o ve - ne-rit,

dum di-secus-si-o ve - ne-rit,

PROBE-AUSGABE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

Original evtl. gemindert.

Quality may be reduced.

Carus-Verlag

31

PROB

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

41

a 2

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

Re - qui - em

42

43

44

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

• Carus-Verlag

45

a 2

45

do - na e - is Do - mi - ne: et lux per lu - ce - at e - -
do - na e - is Do - mi - ne: et pp lu - ce - at e - -
do - na e - is Do - mi - pe - tu - a lu - ce - at e - -
do - na e - is Do - mi - pe - tu - a lu - ce - at e - -
do - na e - is Do - mi - pe - tu - a lu - ce - at e - -

45

p

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

50

is. Li - be-ra me, Do - mi-ne, de
is. Li - be-ra me, Do - m^{or} - te ae - ter - na, in di - e il - la tre-men - da:
is. Li - be-r^d - te ae - ter - na, in di - e il - la tre-men - da:
is. , de mor - te ae - ter - na, in di - e il - la tre-men - da:

50

57

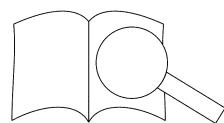
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. geringdert • Evaluation Copy Quality may be reduced • Carus-Verlag

57 ff
quando coeli mo-ven-di sunt et ter-ra: dum ve
ff
quando coeli mo-ven-di sunt et ter-ra: dum
ff
8 quando coeli mo-ven-di sunt
ff
57 quando coeli mo-v

Kritischer Bericht

PROBEPARTITUR

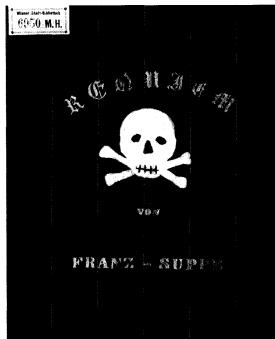
Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Der vorliegenden Ausgabe liegt die autographen Partituren (Quelle A) zugrunde. Des Weiteren existieren zu diesem Werk Stimmen (Quelle B), ein autographen Klavierauszug der Teile 1 und 2 (Quelle C), ein Klavierauszug von der Hand Suppès zu *Das Gericht der Toten* (Quelle D), der unter anderem die Teile 1–7 des Requiems enthält, und eine Partiturabschrift von fremder Hand. Die drei letztergenannten Quellen sind für die vorliegende Ausgabe ohne Beleg. Alle Quellen befinden sich in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (A-Wst).



A: Autograph Partitur Signatur: M. 17743, Wiener Stadt- und Landesbibliothek (A-Wst). Format: 32 x 27 cm (hoch); Fadenheftung; Titel in Gr. "SUPPÈ"; unterhalb von "SUPPÈ" weißes Leder (s. oben). Auch in seiner Wohnung malte er ein Zimmer ganz mit Totenkopf aus. Die Partituren des ersten Teils der "Kyrie" sind auf der Innenseite des Klaviertastenrads geklebt (s. Abb. 2). Die Partitur stammt die Seitenzählung, auf die eingeprägt wird; diese Zählung umfaßt immer

eine Doppelseite, Zahlen am rechten oberen Rand, insgesamt 106 durchgezählte Doppelseiten. Am unteren Rand der Seiten 66/II (Quam-olim-Fugenbeginn) und 83/II (Osanna) sind Blätterhilfen aus Karton eingeklebt.

Die Partitur ist mit schwarzer Tinte geschrieben und dreimal datiert und signiert:

- S. 98/II unten: 4/8/55 Suppè
S. 100/I oben: 28/8/55 Suppè
S. 106/II unten: 29/8/55 Suppè
(s. Abb. 6 und 7)

Seitenverteilung (I = linke Seite / II = rechte Seite)

vorderer Buchdeckel innen: Zeitungskritik

1/II	Titelblatt
2/II	Besetzung
3/I – 18/I	Nº 1 Requiem
18/II – 28/I	Nº 2 Dies irz
28/II – 36/I	Nº 3 Tub
36/I – 41/I	Nº 4 P
41/I – 51/I	Nº r
51/I – 58/I	„ol
58/I – 64/II	„tia
65/I – 72/I	„ge)
73/I – 81	„ll Osanna)
81/II	„ab 89/I Osanna Wiederholung)
87/II	„(ab 95/I T. 63) nur noch Vo-
89/I	„rt Libera (Text: Libera von Franz von Suppè)
	er in: Aufführungsliste

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
dung und originale Schreibweisen: siehe Abb. 4.
nungswchsel auch Clarinetti in A (in Nr. 3, 4, 10, 11),

in D (in Nr. 2, 8, 10, 11) und Trombe in F (in Nr. 6). In der Kyrie-Fuge sind, vermutlich von fremder Hand, große Teile zwischen den Notenlinien mit dem Cum-Sanctis-tuis-Zweittext in winzigen Buchstaben versehen.

Originale Schlüsselung:

Soprano im Sopranschlüssel (C_1), Alt im Altschlüssel (C_2), Tenor im Tenorschlüssel (C_4), Baß im Baßschlüssel (F_4) notiert.

B: Stimmensatz aus der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (A-Wst), Signatur: M 17743, in 28 Stimmheften. Bezeichnungen in originaler Schreibweise: Solo und Solo-Quartett-Skizzen (mit Stichnoten und Klavierauszug) / Soprano (im Violinschlüssel) / Alt (Violinschlüssel) / Tenor (Violinschlüssel) / Basso / Viol. I / Viol. II / Viola / Cello / Basso / Flauto I^{mo} / Flauto II^{do} / Oboe I^{mo} / Oboe II^{do} / Corno I^{mo} / Clarinetto II^{do} in B / Fagotto I^{mo} / Fagotto II^{do} / Corno III^{mo} in C / Corno IV^{mo} in F / Trombone I^{mo} / Trombone II^{do} in F / Trombone III^{mo} in G / Trombone IV^{mo} in G.



2-29 Vc	col †
4 Fag 1	ff
22 Clt 2-5	Zweierbalkung
27 Ob/Clt 2-5	Zweierbalkung
31 Va 1	Achtelpause statt übergebundener Note, Edition folgt Quelle B
32, 35, 36 Va 1	Achtelpause statt übergebundener Note, Edition folgt Quelle B
38-48 Vc	col †
40 Clt I 2-5	Zweierbalkung
45 Ob/Clt 2-5	Zweierbalkung

Nr. 5: Recordare

Unter der Überschrift steht: „Trombe, Tromboni e Timpani im Nachtrag“. Die letzte Seite des *Recordare* ist in fünf 4-systemige Blöcke aufgeteilt, die den Nachtrag bringen (s. Abb. 5).

13 VI I 3-5	Balkung 
24 Fag 3	<i>fp</i>
49 VI II 2-4	Balkung 
72 Cor I/II 6-9	Zweierbalkung
72 S/T/B 3-5	ohne Triolenzeichen
63/67 Temp	Trillerzeichen wiederholt, da

Nr. 6: Confutatio

Stimmenvorsatz: Timpani in c" / in 8" fehl.

Stimmenfrequenz, Δ Impulsanz in c, „In B“ Ferit)	
2, 4 Vc 5-7	Bogen
20 T 3-5	Triolenzeichen fehlt
24 Timp	τ zwischen 1 und 2
27 B 2-7	beide Triolenzeichen fehlen
61, 69 VI I/Va	Balkung $\overline{\overline{1}}\overline{\overline{2}}$
62, 70 VI II/Va	Balkung $\overline{\overline{1}}\overline{\overline{2}}$
69 Ctr 2-4	Balkung $\overline{\overline{1}}$
79 VI I/VII Va 4-6	Balkung $\overline{\overline{1}}$

Nr. 7: Lacrimosa

11–34 Vc	<i>col. 2'</i>
42, 44, 46, 47 VI I 2–5	Zweierbalkung
46 Va 2–5	Zweierbalkung
57, 59, 61, 62 VI II 2–5	Zweierbalkung
61 Va 2–5	Zweierbalkung
62 VI II 2–5	Zweierbalkung
63 Va 2–5	Zweierbalkung

Nr. 8: Domine

2 Fag, Cb 3,4
 42, 43

50 VI II 5-6
 56 Fag 5-8
 57 Va
 63 Ob 1-4
 64 VI II
 64 Fag 1-4
 65-69 Fag
 68 VI II
 68 Timp 4
 71 Cb 6
 75-77 Clt 1-4
 75-77 Fg 1-8
 78 Cor I/II
 80 Fag 1

82 Ob 1, 2
 84 Trb 1, 2
 89, 90

ohne Staccatopunkte
 Buchstabe C über und unter Taktstrich, der den Br
 der Come-sopra-Stelle im *Hostias* (ab T. 60) markiert
 Staccatopunkte
 Zweierbalkung
 Balkung „“
 Zweierbalkung
 2. Viertel ohne Staccatopunkt
 Zweierbalkung
 im Tenorschlüssel notiert
 Akzent >
 A statt G, Edition folgt C
 Staccatopunkt
 Zweierbalkung
 Zweierbalkun
 fälschlicher
 notiert
 Balkur
 fehlen,
 „“

B evtl. gemind
 Kennzeichn

Nr. 9: Hostias

9 Tr/Tyb III ~
19 Solo F
22 5° ~
48 v
R ~

... „Achtelvorschlag
/ und 8“

... „Achtelvorschlag
/ und 8“

... „letzten Viertel des Taktes bis zum Takt-“

... „endet hier: Text, „come sopra in N° 8 dal
battute, Schlüsselt C. 1072 wieder ausniert“

Nr. 10: Sanctus

22–23	Buchstabe E über und unter den Noten, der den Beginn der <i>Come-sopra</i> -Stelle im <i>Benedictus</i> (T. 69) markiert.
50 Va, Fl, Clt, Cor I/ II, Tr 2–5	Zweierbalkung
51 Vc 1–4	Zweierbalkung
52 Va, Fl, Clt, Cor I/II Tr 2–5	Zweierbalkung
58 Va, A, Clt, Cor I/II Tr 2–5	Zweierbalkung
60 Va, A, Clt, Cor I/II Tr 2–5	Zweierbalkung
73–74	Zweierbalkung Buchstabe F über und unter Notensystem; markiert das Ende der <i>Come-sopra</i> -Stelle im <i>Benedictus</i> .

Nr. 11: Benedictus

15 Soli SATB
69

pp steht in den Notenlinien genau zwischen 1 und 2. volle Partitur notiert mit Instrumentenbezeichnungen; nach T. 71 ein Leertakt mit Text „come sopra in N° 10 dal E al F 51 Battute“; T. 123 wieder ausnotiert.

Nr. 12: Agnus Dei

19 VI, Fl, Ob, Vc 6
 21 S, A, T
 23 8
 23 Vc
 39 VI I, Fl, Ob, Vc 6
 41 VI I/II, Va, Clt, Vc
 43 VI I/II, Va, Clt, Vc
 47 VI I/II, Va, Clt, Vc
 1, 4, 6
 48 VI I/II, Vc, Clt 5
 60 VI I, Fl, Ob, S, Vc 6
 63

Vorschlag doppelt durchgestrichen
Tutti
Bogen von 1–2 und 2–3
Vorschlag doppelt r²
Vorschlag doppelt l²
Vorschlag dor^t

Vorschla^g
Vorsc^h
Vor^t

in N
ordic
'ries

iced • Carus-Verlag

Nr. 13: Li

Quality may be
...einen Notensystem rechts datiert und unter-
jen: 29/8/55 Supp.

