



Beethoven und die Kirchenmusik

Die Ausstellung beginnt in Raum 5

Beethovens Bonner Instrument

Hier befindet sich der Spieltisch der alten Orgel aus der Bonner Minoritenkirche (heute St. Remigius), an der der junge Ludwig van Beethoven regelmäßig Organistendienste versah: er spielte die Frühmesse um 6:00 Uhr. Schon im Alter von elf Jahren vertrat Beethoven den Hoforganisten Gilles van den Eeden († 1782). Nach dem Bericht des Hofcellisten Bernhard Mäurer trat er „dabei auf eine so überraschende Weise hervor, daß man denken mußte, er habe sich absichtlich zurückgehalten.“ Man ließ ihn wegen der Qualität der Improvisation sogar „länger als üblich phantasieren“. Selbst als Beethoven schon in Wien war, erinnerte er sich an diese Orgel. In einem Notizbuch hielt er fest: „Fußmaaß vom minoriten pedal in Bonn“, wahrscheinlich wollte er sich in Bonn nach dem Maß erkundigen, um es mit anderen Pedalen in Wien vergleichen zu können.



Der Orgelprospekt ist nur noch auf der alten Photographie rechts vom Spieltisch zu sehen – das relativ große Instrument wurde im zweiten Weltkrieg zerstört.

François Lamathe Dom Bédos de Celles de Salelles (1709–1779) war französischer Benediktiner und Orgelbauer. Zwischen 1766 und 1778 verfasste er im Auftrag der Pariser Akademie der Wissenschaften *L'Art du facteur d'orgues* (Die Kunst des Orgelbauers), ein vierbändiges Grundlagenwerk zum Orgelbau, das durch seine detailgenauen Beschreibungen und Zeichnungen besticht. Tafel 52 zeigt den Längsschnitt einer viermanualigen Orgel mit Rückpositiv, Spieltisch, Traktur, Hauptgehäuse sowie der Balganlage. Der Kalkant (lat. *calcare*, auf etwas treten) links bedient die beiden Blaspälge, die die Pfeifen mit Wind versorgen. Der Organist trägt offizielle Kleidung, die der Dienstkleidung des jungen Beethoven ähnlich sieht. Auch Beethoven musste als Hofmusiker einen Säbel tragen.

Beethoven komponierte seine *Zwei Präludien durch alle Dur-Tonarten* 1789, vermutlich in Anlehnung an J. S. Bachs *Wohltemperiertes Klavier*, das er schon als Jugendlicher studiert hatte. Von der Qualität der Stücke scheint er überzeugt gewesen zu sein, denn er ließ sie 1803 – zu diesem Zeitpunkt hatte bereits Beethoven beträchtliches Renommée – in Leipzig stechen. Die *Präludien* verkauften sich gut, der Verlag machte noch zu Beethovens Lebzeiten Nachauflagen und auch andere Verleger brachten weitere Ausgaben davon heraus.



Beethoven und die Kirchenmusik

Am Durchgang zu Raum 7 hängen rechts an der Wand drei Lithographien von Beethovens Lehrern. In der Mitte ist Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809) zu sehen, der Beethoven von Januar 1794 bis Frühjahr 1795 im Kontrapunkt unterrichtete. Albrechtsberger war nicht nur einer der bekanntesten Musiktheoretiker seiner Zeit. In Wien war er vor allem in seiner Funktion als Hoforganist und Kapellmeister am Stephans-Dom berühmt. Die Wiener schätzten besonders seine Improvisationen und verglichen ihn mit J. S. Bach, wie Ignaz von Mosel 1808 in den *Vaterländischen Blättern* beschreibt: „Herrn Albrechtsberger, Musikdirector an der hiesigen Metropolitankirche, vielleicht den ersten Orgelspieler der Welt, und gewiß einen der gelehrtesten Tonsetzer, darf Wien als seinen Sebastian Bach betrachten, und verehrt ihn auch als solchen.“

Raum 7

Kirchenmusikalische Prägung in Bonner Zeit

Vitrinen 1 und 2

Das sogenannte Siegburger Orgelbuch spiegelt die liturgische Praxis der Beethoven-Zeit. Die aufgeschlagene Seite zeigt die übliche Choralharmonisierung des Kyrie einer Sonntagsmesse, jeweils von Zwischenspielen unterbrochen. Die Harmonisierung ist selbst beim Choral nicht mehr kirchentonal, sondern auf den modernen Geschmack in Dur-Moll-Tonalität umgestellt. Die Überschrift weist die Vertonung „L. van Pethoven“ zu, die Handschrift ist jedoch sicher nicht die Beethovens, weshalb sich mangels anderer Dokumente die Authentizität nicht feststellen lässt.

Reiner Kirchrath (1747–1826) war 1771–1780 Succentor (d.h. künstlerischer Leiter der Choral Sänger, Magister Cantus), danach Stiftsvikar am Bonner Münster. Nur zu besonderen Anlässen gab es in der Stiftskirche figurale Kirchenmusik, für die man sich Musiker aus der Hofkapelle ausborgte. In der Regel begnügte man sich an St. Cassius mit dem gregorianischen Choral, dessen Pflege Ende des 18. Jahrhunderts aber immer weiter zurückging. Kirchrath versuchte 1782 mit seinem *Theatrum musicae choralis*, einer Lehrschrift für Singmeister, den Choral neu zu beleben. Im Vorwort beklagt er die sich „jetzt in sehr schlechter Beschaffenheit befindende und gleichfalls untergehende Singkunst“, deren Zustand „zum öftermaligen Gelächter und Gespött der Zuhörer in nicht wenigen Kirchen“ Anlass gebe. Um diesem Missstand abzuhelpen und größtmögliche Reichweite zu erzielen, beschreibt Kirchrath die wichtigsten Regeln und Grundlagen der Choraltheorie nicht nur für den römischen („gregorianischen“) sondern auch für den lokalen deutschen („aretinischen“) Stil.





Beethoven und die Kirchenmusik

Aufgeschlagen ist die Doppelseite mit der Beschreibung der verschiedenen Intervalle. Die Beschreibung ist gleichzeitig die Textierung der Noten, so dass sich der Sachverhalt durch Singen leichter memorieren lässt.

1829 veröffentlichte der Chordirektor des Münsteraner Doms, Franz Joseph Antony (1790–1837) eine wissenschaftliche („archäologische“) Untersuchung zum gregorianischen Choral, die ebenfalls dessen Pflege wiederbeleben und die Qualität des Vortrags verbessern wollte. Antony berücksichtigte nicht nur die römische Singweise, sondern gab ebenfalls den lokalen Traditionen in Münster und Köln Raum. Auf den aufgeschlagenen Seiten finden sich links die römische Form der Passionsrezitation, rechts die entsprechende Kölner Weise mit Fußnotenverweis auf Kirchraths Lehrbuch. Die kursive Textunterlegung beschreibt die melodischen Floskeln zugehörig zu den jeweiligen Satzzeichen.

Ferdinand d’Antoine (1746–1793) war kurkölnischer Hauptmann, Komponist, Illuminat und ab 1788 Mitglied der Bonner Lesegesellschaft. In mehreren Fortsetzungen veröffentlichte er im Winter 1784/85 seine Reformideen bezüglich der Kirchenmusik. D’Antoine richtet sein Augenmerk dabei nicht auf die Gregorianik, sondern beklagt in seinen Ausführungen besonders „die Ausschweifungen unserer galanten Setzart“, die auch in die Kirchen und Gotteshäuser eingedrungen sei, so „daß die ehrwürdige, alte, und aller Ueppigkeit entblößte Schreibart nunmehr gänzlich vertilget, und aus unsern Tempeln verbannet ist, und wie viele Mißen, Vespern, und Oratorien sind nicht vermögend, unsre Herzen ehender zum Tanzen als zum Beten zu bewegen?“ (S. 296) Dieser Unfug rührt „bloß von den Ausländern her, und sonderbar hat der weibliche und einem hitzigen Klima eigene Geschmack der Italiäner unser Kirchenmusiken den heftigsten Stoß gegeben.“ (S. 297) Auf den folgenden Seiten betont d’Antoine, dass er italienische Musik nicht grundsätzlich verdamme – seine Schwester war mit Hofkapellmeister Luchesi verheiratet – er aber den neuen Stil für die Kirche für ungeeignet erachte und edle Einfachheit der Andacht förderlicher sei.

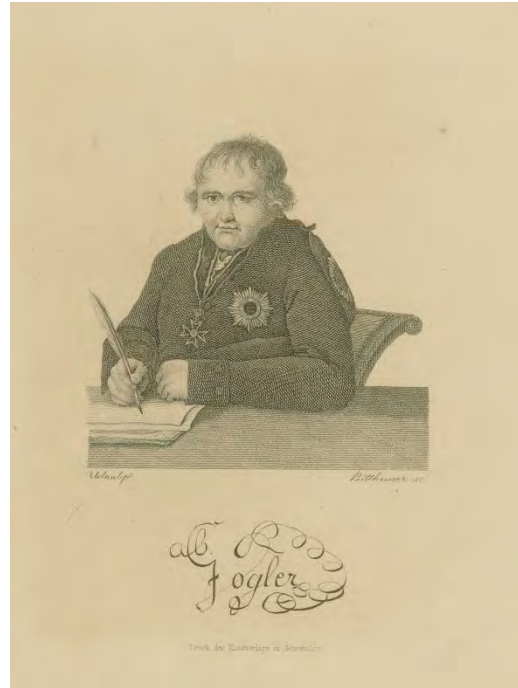




Beethoven und die Kirchenmusik

Das Orgelbuch entstand für das Augustinerinnen-Kloster Engeltal nahe der heutigen Beethoven-Halle. Wie das Siegburger Orgelbuch spiegelt es die liturgische Praxis des ausgehenden 18. Jahrhunderts, ist aber deutlich sorgfältiger und aufwändiger angelegt. Obwohl äußerlich noch eher an die gregorianische Tradition erinnernd, sind auch hier die Kirchentöne bereits obsolet geworden, was durch die Überschriften deutlich gemacht wird, die den Gesängen jeweils eine Dur-Tonart zuweisen.

1790 setzte Abbé Georg Joseph Vogler (1749–1814) einen Geldpreis für die beste Vertonung des Magnificats aus, um „wieder den Geist des kirchlichen Pathos zu wecken“. Voglers Ziel war eine Reform der Kirchenmusik nach seinen Maßstäben. Das Augenmerk sollte besonders auf das „Verständniß der reinen Harmonie“ sowie auf die Komposition zweier „mit Kunsteinsicht durchgearbeiteten Fugen“ liegen. Die Siegerkompositionen von Joseph Schlett und Justin Heinrich Knecht wurden 1791 bei Beethovens frühem Verleger Boßler in Speyer gestochen, wobei auch Fehler durch den Preisrichter Vogler kritisch mitgeteilt und einige Stellen umgearbeitet wurden.



Lehrbücher und Studien

Vitrinen 3 und 4

Daniel Gottlob Türk (1750–1813) war Organist der Frauenkirche in Halle und verfasste mehrere Lehrbücher, wovon *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten* eines der erfolgreichsten war. Auch Beethoven besaß ein Exemplar. Obwohl sich Türk mit diesem „Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie“ an protestantische Organisten richtet, sind seine Ziele ähnlich zu denen seiner katholischen Kollegen: Die Liedbegleitung („Choral“) soll gut gespielt werden, was nur mit fundierter Generalbasskenntnis möglich ist, der Organist soll ein „zweckmäßiges Vorspiel machen“ können, in der Begleitung geübt sein und auch ungewöhnliche Harmonien spielen können sowie Kenntnisse vom Orgelbau haben, um sein Instrument pflegen zu können. Die aufgeschlagenen Seiten zeigen einen Abschnitt aus Türks Erklärungen zur Harmonie, die nach Möglichkeit den Text veranschaulichen soll.

P. Sebastian Prixner OSB (1744–1799) war Seminarinspektor und Chorregent an St. Emmeram in Regensburg. Seine *Orgelschule* entstand wohl zunächst zum Eigengebrauch im Unterricht („verfaßt für die Pflanzschule des fürstlichen Reichsstiftes St. Emmeram“), war aber so erfolgreich, dass sie sogar mehrere Auflagen erlebte. Die Titelformulierung, die davon ausgeht, man



Beethoven und die Kirchenmusik

könne Orgelspielen in zwei oder drei Monaten erlernen, macht deutlich, dass Prixner nicht von absoluten Dilettanten ausging, sondern seine musikalisch vorgebildeten und fleißigen Schüler im Sinn hatte. Auf seiner ersten Wienreise machte Beethoven mehrfach in Regensburg Station. Vermutlich hat er Prixner in St. Emmeram musizieren gehört.

Der *Gerüstsatz eines Kyries* entstand während Beethovens Unterricht bei Albrechtsberger Anfang 1795. Beethoven lernte hier Textunterlegung in Fugensätzen – Albrechtsberger bevorzugte für diese Übung Texte aus dem Messordinarium. Der Satz ist fragmentarisch und zeigt nur die Themeneinsätze einer Doppelfuge, die Begleitstimmen sind nicht ausgeführt.

Auch die *Dona nobis-Fuge* entstand 1795 im Unterricht bei Albrechtsberger. Im Gegensatz zum Kyrie ist sie abgeschlossen und wurde vom Lehrer korrigiert. Das von Albrechtsberger vorgegebene Fugenthema ist eine Reminiszenz an Beethovens Lehrer Joseph Haydn, einem Freund Albrechtsbergers. Es ist eine Ableitung des Themas zur *Dona nobis-Fuge* aus dessen *Missa Cellensis* („Mariazeller Messe“) Hob. XXII:8.



Justin Heinrich Knecht (1752–1817, Porträt an der Wand) war Musikdirektor und Organist in Biberach. Seine *Vollständige Orgelschule* in drei Bänden befand sich in Beethovens Nachlass. Die aufgeschlagene dritte Abteilung von 1798 enthält *eine theoretischpraktische Abhandlung über das Choralspiel auf der Orgel*, die „sowohl auf den protestantischen als katholischen Gottesdienst“ ausgerichtet ist. Aufgeschlagen ist eine Doppelseite, die besonders die Zwischenspiele zwischen Choralzeilen veranschaulicht. Knecht beschreibt die Praxis sowohl für lateinische katholische Hymnen als auch für protestantische Kirchenlieder. Dass solche Zwischenspiele



Beethoven und die Kirchenmusik

üblich waren, zeigen sowohl das Siegburger als auch das Engeltaler Orgelbuch in den Vitrinen 1 und 2, als auch beispielsweise Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitung „Gelobet seist Du, Jesu Christ“ BWV 722, die ebenfalls zwischen den Versen quasi improvisierte, reich verzierte Überleitungen aufweist.

Vorbilder und Zeitgenossen

Vitrine 5

Johann Christoph Schmügel (1727–1798) war Kompositionsschüler von Georg Philipp Telemann und Organist und Kantor in Lüneburg und Mölln. Seine *Préludes, fugues et autres pièces pour l'orgue* erschienen 1778. Die klanglich farbigen und originellen Stücke reizten auch Beethoven. Wie ein an entsprechender Stelle in das Inventarbuch der kurfürstlichen Musikalien eingelegter Zettel – „Preludien von Schmügel hat H. Beethoven“ – beweist, hat dieser sich die Sammlung aus der Bibliothek ausgeliehen.

Mitte Februar 1826 notierte Karl Holz in ein Konversationsheft: „M. Artaria hat mehrere Gesänge der ältesten Compositeurs z.B. Palästrina etc in Partitur, er bittet Sie, selbe durchzusehen, und ihm Ihre Meinung zu sagen, ob er sie könne auflegen oder nicht“. Dabei handelt es sich um die Ausgabe von Werken, die Christian Carl Gottlieb Tucher (1798–1877) 1824 auf einer Italienreise im Manuskript gesammelt hatte und die bei Mathias Artaria erscheinen sollten. Beethovens Interesse an den Stücken war offenbar so groß, dass er durch sein intensives Studium der Druckvorlage das Erscheinen der Ausgabe verzögerte. Die erste Lieferung von Tuchers *Kirchengesänge der berühmtesten älteren italiänischen Meister* kam im März 1827 heraus und ist Beethoven gewidmet. Die aufgeschlagene Doppelseite zeigt zwei Motetten von Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525?–1594). Der Singtext ist zweisprachig unterlegt: zusätzlich zum lateinischen Originaltext wird eine deutsche Übersetzung angeboten.

Zu Beethovens Wiener Zeit war die figurale Kirchenmusik im Niedergang begriffen. Ein Unbekannter fragte Beethoven in einem Konversationsheft Mitte Dezember 1823 nach einfacher liturgischer Gebrauchsmusik: „Welche Messe rathen Sie mir an? z.B. von Brixl | Haben Sie nichts dergleichen geschrieben? | [...] | In Frankfurt spielt man zur Messe die Orgel nicht. | An kleinen Messen für das Land fehlt es sehr.“ Maximilian Stadler, der Leiter des kaiserlichen Musikarchivs, klagte Ende März 1826: „Wir haben keine Sänger mehr zu den alten Kirchenstücken“. Instinktsicher bediente Anton Diabelli (1781–1858) mit seinen Kompositionen diesen Markt für eingängige, einfachere Kirchenmusik. Dass Beethoven diesen Markt nicht bedienen konnte und auch nicht wollte, zeigt die Gegenüberstellung mit seiner *Missa solemnis*. Während die Stimmen von Diabellis Messe nur wenig Schreibraum benötigen, türmt sich die ausladende Partitur für Beethovens *opus summum*.

Das Porträt, das Friedrich Johann Gottlieb Lieder (1780–1859) von Erzherzog Rudolph ca. 1820 erstellte, ist eine Neuerwerbung des Beethoven-Hauses und zeigt den jungen Erzbischof von Olmütz – Rudolph war bei seiner Weihe 32 Jahre alt – in seinem Ornat.



Beethoven und die Kirchenmusik

Pläne zu Kirchenmusik

Vitrine 6

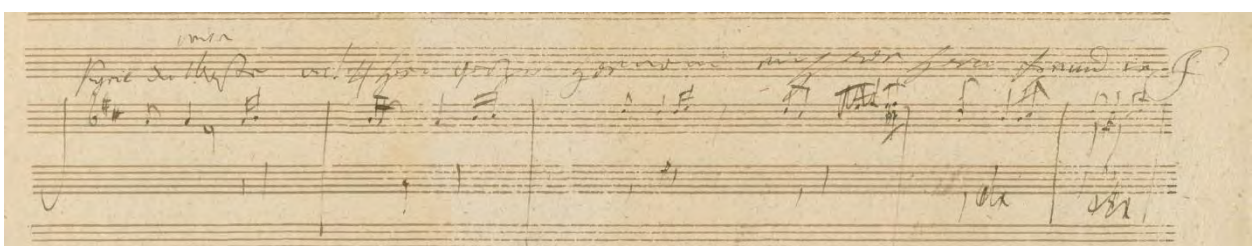
Beethoven hat nur zwei Messen komponiert, die Messe C-Dur op. 86 (1807) und die *Missa solemnis* D-Dur op. 123 (1819–1823). Tatsächlich beschäftigte ihn liturgisch gebundene Musik durch alle Schaffensphasen aber in sehr viel größerem Maße als allgemein bekannt.

Im Juli 1808 kündigte er in einem *Brief* dem *Verlag Breitkopf & Härtel* in Leipzig an, „ihnen mit einem offertorium und graduale zu der Messe in einiger Zeit ein Geschenk zu machen“. Die beiden Motetten sollten die Messe op. 86 erweitern und damit rentabler machen. Es blieb allerdings bei der Ankündigung.

Parallel zur Komposition der *Missa solemnis* plante Beethoven eine weitere Messvertonung. Im Frühjahr 1820 taucht eine *Messe zu zwei Chören* (Beethoven: „Köhren“) als Stichwort inmitten von Skizzen zu Credo, Sanctus und Agnus der *Missa* auf. Bereits im Vorjahr hatte Beethoven sich Gedanken zu einer doppelchörigen Messe für die Augustiner-Hofpfarrkirche in Wien gemacht.

Konkreter wird das Projekt einer weiteren Messe um die Jahreswende 1822/23. Im November 1822 war der Hofkomponist Anton Teyber gestorben und Beethoven hatte sich nach dessen Tod um die nun vakante Stelle beworben. Trotz der Absage für die Teyber-Nachfolge beabsichtigte er 1823, für Kaiser Franz I. eine Messe zu schreiben, und erkundigte sich deshalb bei seinem Freund, dem Hofmusikgrafen Moriz von Dietrichstein, genau nach dem Geschmack des Kaisers. Diesen beschreibt Dietrichstein in einem *Brief an Graf Moritz von Lichnowsky*. Mit dem Brief schickte Dietrichstein als Modell eine Messe des Hofkapellmeisters Georg Reutter (1708–1772, Porträt an der Wand) mit, dessen schlichten Stil der Kaiser bevorzugte.

Die Komposition einer *neuen Messe* beschäftigte ihn weiterhin. Im Frühjahr 1824 entstand der Entwurf für ein Kyrie in D-Dur. Die Überschrift klärt die Orchestrierung: „Kyrie der [neuen?] Meße mit 4 Horn ganze Harmoni ein paar Horn fremd in F“. Diese neue Messe soll von vier Hörnern und einer vollständigen Harmonie (Bläserformation) begleitet werden. Bereits im Dezember 1821 hatte Beethoven schon über eine Messe nachgedacht, die mit Blasinstrumenten und Orgel begleitet werden sollte. Die Ergänzung „ein paar Horn fremd in F“ könnte ein Konzept für den Mittelteil andeuten. Wenn das Christe in d-Moll wäre, würde man dafür F-Hörner brauchen. In diesem Fall wäre die Aufteilung bei vier Hörnern zwei D- und zwei F-Hörner („ein paar Horn fremd in F“).





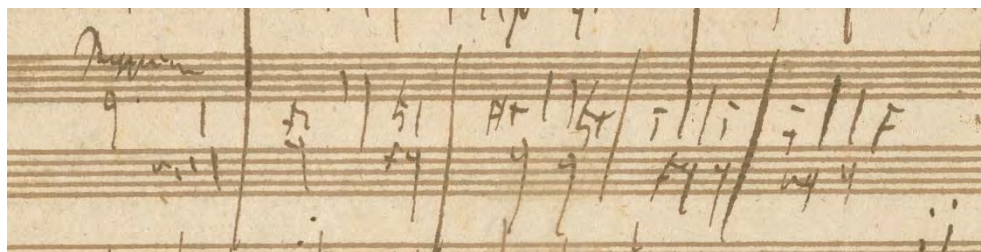
Beethoven und die Kirchenmusik

Eine Skizze im „Rolland“-Skizzenbuch vom Spätsommer 1823 zeigt die Idee zu einer Motette. Das Notat besteht im Wesentlichen aus Rezitationstönen wie beim gregorianischen Choral, denen die Anmerkung vorausgeht: „in den 3 Stücken der Anfang von einem tristis Recit[at]ivo oblig[at]o“. *Tristis*-Vertonungen haben besonders für die Fastenzeit und Karwoche eine lange Tradition und beziehen sich textlich meist auf die im neuen Testament überlieferte Klage Christi am Ölberg. Leider hat Beethoven diesen Plan nicht weiter ausgeführt. Beethoven benutzte für das Skizzenheft, in dem er sich hauptsächlich der 9. Symphonie widmete, die nicht seitenfüllende Abschrift eines *Tantum ergo* von J. Stadelmayr für vier Gesangstimmen.

Pläne zu Requiem und Trauermusik

Vitrine 7

Im „Petter“-Skizzenbuch von 1812, zwischen den Entwürfen zur 7. und 8. Symphonie, notierte Beethoven die Idee eines *Requiem*s. Die Anlage ist recht konventionell, die Bauart erinnert durch die versetzten Seufzermotive an barocke Vorbilder. Einige Seiten zuvor – das Blatt (BH 119) wurde im Zuge der Überlieferung aus dem Skizzenbuch herausgetrennt – taucht bereits eine andere Idee auf, die mit dem Totenoffizium in Verbindung steht: eine Mottete auf den Text *De profundis*. Der Psalm 130 gehört zu den Totengebeten und erfuhr im Laufe der Musikgeschichte zahlreiche Vertonungen.



Das bekannteste Requiemprojekt Beethovens ist der Auftrag des Tuchhändlers *Johann Wolfmayer*, der den Komponisten im April 1818 *brieflich* 100 Dukaten für die Komposition eines Requiem's bietet. Dieses Projekt ist von da an ständiger Begleiter Beethovens, wird aber nie auch nur mit einer Note skizziert. In regelmäßigen Abständen fragen Freunde und Bekannte nach seinem Fortgang. Ende April 1824 macht der Zeitungsverleger Johann Schickh Beethoven darauf aufmerksam: „Wenn Sie ein Te Teum und ein Requiem setzen, so machen Sie sich gewiss grösser! Diese Sätze fehlen von Ihnen | Ein Dies irae von Ihnen müsse.“ Die Vorstellung, gerade Beethoven könne das *Dies irae* besonders eindrucksvoll in Musik setzen, klingt auch in einem Gespräch mit Karl Holz im August 1825 an: „Das Requiem müsste aber eines werden, das den Teufel aus der Hölle citirt.“ Dass Beethoven eine überraschend andere und viel friedlichere Konzeption hatte, erzählt Holz in späteren Jahren; offenbar war Mozarts Schilderung des jüngsten Gerichts Beethoven zu wild und furchtbar: „Auch ein Requiem hatte er sich vorgesetzt, war mit der Auffassung von Cherubinis erstem Requiem mehr zufrieden als mit Mozarts. Ein Requi-



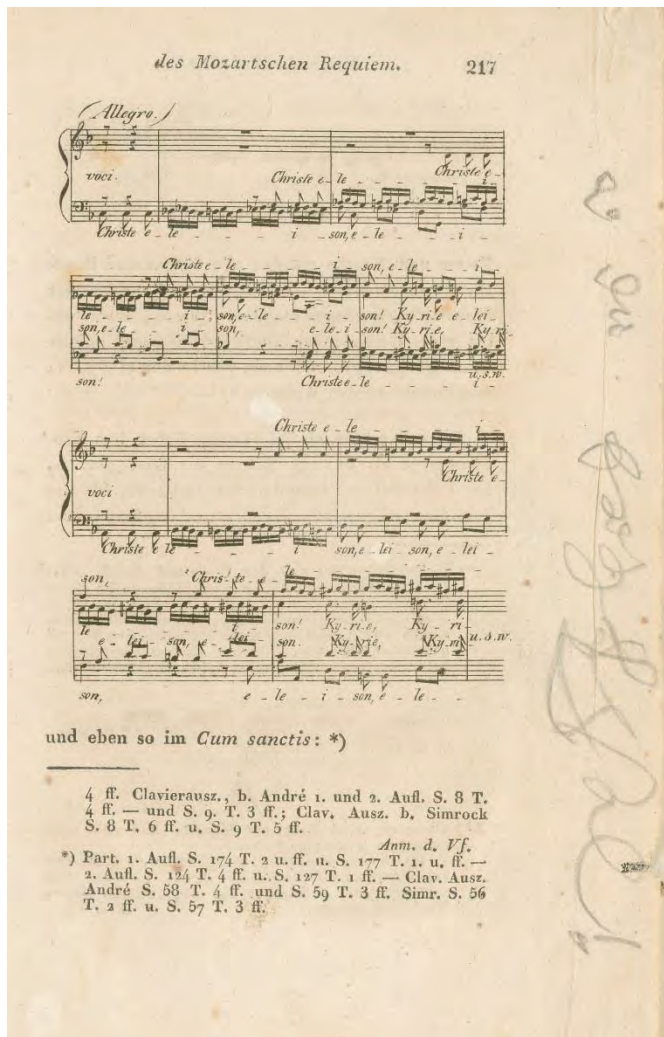
Beethoven und die Kirchenmusik

em solle ein wehmüthige Erinnerung an den Todten sein, mit dem Weltgericht müsse man nicht zuviel machen.“

Requiem-Rezeption: Mozart und Cherubini

Vitrine 8

Beethoven interessierte sich sehr für Mozarts Requiem. Ende Januar 1812 bestellte er *brieflich* bei *Breitkopf & Härtel* in Leipzig das Requiem sowie einige Opernpartituren von Mozart, die der Verlag herausgebracht hatte. Die Partitur der Totenmesse war bereits 1800 erschienen. 1818 brachte der Verlag auch einen *Klavierauszug* heraus.



1825 veröffentlichte Gottfried Weber (1779–1839, Porträt an der Wand) in der Mainzer Musikzeitschrift *Cäcilia* einen Aufsatz *Über die Echtheit des Mozartschen Requiems*, in dem er einigen Stücken Mozarts aus musikalischen Gründen ihre Authentizität absprach. Beethoven hielt die Argumentation für unsinnig und quittierte den Text am Rand zornig mit den Worten „O du Erzesel!“ (S. 217) bzw. „o doppelter Esel“ (S. 218).

Der gestochene Schattenriss von *Wolfgang Amadé Mozart* erschien 1784 bei Heinrich Philipp Boßler in Speyer. Boßler war Beethovens Verleger in Bonner Zeit und hat etliche seiner Jugendwerke herausgebracht.



Beethoven und die Kirchenmusik

Obwohl Beethoven Mozarts Requiem studierte, war er nach Karl Holz' Bericht (s. Vitrine 7) von Luigi Cherubinis (1760–1842) erstem Requiem von 1816 mehr angetan. Überhaupt hielt er Cherubini für einen der größten lebenden Komponisten seiner Zeit.

Das Porträt Cherubinis entstand 1820. Die Lithographie von Julien Boilly ist in einem Doppelpassepartout montiert. Der zweite Bildausschnitt enthält ein kleines eigenhändiges Blättchen (Fragment eines Briefes auf der Rückseite) von Cherubini mit eigenhändiger Grußformel und Unterschrift.

Nikolaus Simrocks Partiturausgabe von Cherubinis Requiem erschien als eine der ersten ca. 1819.

Nach Beethovens Tod wurden mehrere Seelenmessen für ihn gelesen: am 3. April 1827 durch die Wiener Kunst- und Musikalienhändler in der Augustiner-Hofpfarrkirche, am 5. April durch den Kirchenmusikverein der Karlskirche und am 26. April durch die Gesellschaft der Musikfreunde wieder in der Augustiner-Hofpfarrkirche. Da Beethoven kein Requiem verfasst hatte, bediente man sich der beiden bekanntesten Requiem-Vertonungen der damaligen Zeit: Am 3. April erklang Mozarts Requiem, am 5. und 26. April Cherubinis erstes Requiem. Über das erste Seelenamt am 3. April und die Aufführung „Mozart's unsterbliches Requiem für den unsterblicheren Beethoven“ berichtet ausführlich Gerhard von Breuning und befand: „Niemand hat irgend Jemand das Dies irae so wieder singen hören, eine so weihevollte Aufführung des Requiems erlebt, als an jenem Tage. [...] Alles wirkte erschütternd zusammen.“

In Bonn erfolgte der offizielle Gedenkgottesdienst erst am 13. Juli 1827, er fand in der Bonngasse in der Jesuitenkirche, der heutigen Namen-Jesu-Kirche, statt. Auch hier wurde Mozarts Requiem dargeboten.

Julia Ronge