

Marco Enrico  
**BOSSI**

---

Missa pro defunctis  
op. 83

Coro (SATB)  
ad libitum: Armonio o Organo

herausgegeben von / edited by  
Guido Johannes Joerg

Urtext

Partitur / Full score



---

Carus 27.304

# Inhalt / Contents

Vorwort	3
Foreword	6
Abbildungen / Illustrations	9
1. Requiem et Kyrie	
Requiem aeternam	11
Kyrie eleison	14
2. Tractus	
Absolve, Domine	16
3. Sequentia	
Dies irae, dies illa	18
Quantus tremor	19
Tuba mirum	19
Mors stupebit	20
Liber scriptus	21
Quid sum miser	22
Rex tremendae	22
Recordare	23
Ingemisco	25
Confutatis	27
Huic ergo	29
4. Offertorium	
Domine Jesu Christe	31
5. Sanctus	38
6. Benedictus	41
7. Agnus Dei et Lux aeterna	
Agnus Dei	44
Lux aeterna	46
8. Responsorium	
Libera me	50
Kritischer Bericht	58

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 27.304), Chorpartitur (Carus 27.304/05), Organo (Carus 27.304/49).

The following performance material is available:  
full score (Carus 27.304), choral score (Carus 27.304/05), organ (Carus 27.304/49).

# Vorwort

Der als Orgelkomponist und -virtuose bekannt gewordene und bis heute in lebendiger Erinnerung gebliebene Marco Enrico Bossi war einer der führenden Vertreter des Cäcilianismus in Italien: der kirchenmusikalischen Restaurationsbewegung des 19. Jahrhunderts, die zur Neuorientierung der (katholischen) Kirchenmusik eine Rückbesinnung auf und die Orientierung an einen an Giovanni Pierluigi da Palestrina angelehnten A-cappella-Stil einforderte. Bossis Orgel-, mehr aber noch seine innige, die altklassischen Formen der Vokalpolyphonie der Renaissance aufgreifende Chormusik geleitete jenen „Palestrinastil“ in die Klangästhetik des frühen 20. Jahrhunderts.

Marco Enrico Bossi wurde am 25. April 1861 in Salò (Brescia), der größten Stadt am südwestlichen Ufer des Gardasees, als Sohn des Domorganisten geboren. Mitglieder der Familie waren seit wenigstens drei Generationen als Kirchenmusiker tätig. Vom Vater erhielt er den ersten Musikunterricht. Ab 1871 studierte er Klavier am renommierten Liceo Musicale di Bologna; 1873 wechselte er zum Konservatorium in Mailand, um dort 1879 sein Klavierdiplom abzulegen. Anschließend reiste er nach London, wo er als Pianist und Organist im Crystal Palace und an St Paul's Cathedral auftrat, und nach Paris. Hier konnte er nicht nur bedeutende Orgeln inspizieren, sondern auch die einflussreichsten Organisten jener Zeit hören, darunter César Franck, Jacques-Nicolas Lemmens, Alexandre Guilmant, Théodore Dubois oder Charles-Marie Widor. Ende der 1870er Jahre wurden seine ersten eigenen Kompositionen für Orchester und Orgel veröffentlicht. Nach Fortsetzung des Studiums erhielt er 1881 das Kompositionsdiplom. Obgleich Bossi seit 1873 bei dem angesehenen Organisten Polibio Fumagalli studierte, legte er zur Enttäuschung seines Professors kein Orgeldiplom ab, da seiner Ansicht nach ein Diplom auf einem so bescheiden disponierten, durchaus mangelhaften italienischen Instrument wie demjenigen des Konservatoriums, einer kleinen einmanualigen Orgel mit geteiltem Register und einem Stummelpedal mit zwölf Tasten, nicht von Nutzen wäre.<sup>1</sup>

1881 wurde Bossi zum Maestro di Capella und Organisten des Domes zu Como bestellt; die Position bekleidete er bis 1890. Er beteiligte sich an den Diskussionen um eine Reform des italienischen Orgelbaus, ließ 1886 und 1888 die beiden barocken Orgeln im Dom zu Como dem Verständnis der progressiven Strömungen nach umbauen und emanzipierte die Orgel selbst vom bloß liturgisch eingesetzten zu einem selbstständigen Konzertinstrument

<sup>1</sup> Im Mai 1879 war Camille Saint-Saëns von der Società del Quartetto di Milano für vier Konzerte eingeladen worden; das letzte spielte er an der Konservatoriumsorgel. Eine einfache Harmoniepartie gelang, aber der Versuch, Bachs *Präludium und Fuge D-Dur* BWV 532 zu spielen, scheiterte, worauf eine heftige Polemik entbrannte und Saint-Saëns vorgeworfen wurde, er verstünde es eben nicht, eine italienische Orgel zu traktieren. Bossi, der jenes Konzert miterlebt hatte und wenige Monate später die Gelegenheit bekam, Saint-Saëns an der Cavallé-Coll-Orgel der Pariser Madeleine-Kirche zu hören, war jedoch überzeugt, dass der französische Organist an der Mailänder Konservatoriumsorgel die Mängel des Instrumentes hatte demonstrieren wollen.

mit zunehmend virtuosem klassischem und zeitgenössischem Repertoire. Bossi wurde als Konzertorganist überregional bekannt, nachdem er im Spätjahr 1885 in der Mailänder Kirche San Carlo al Corso seine große vierteilige Suite für Orgel *Res severa magnum gaudium* op. 54 uraufführte: Das Werk wurde von Giovanni Tebaldini in der *Gazzetta musicale di Milano* enthusiastisch besprochen. Tebaldini (1864–1952), später eine der führenden Persönlichkeiten des italienischen Cäcilianismus, lobte die Suite als eine erste Orgelkomposition, die den neuen Strömungen wirklich gerecht werde und stieß damit eine Orgelreform an (zur Zusammenarbeit zwischen Bossi und Tebaldini siehe weiter unten).

1888 gewann Bossi einen Kompositionswettbewerb für Orgel, den die auf Orgelmusik spezialisierte Mailänder Zeitschrift *Musica sacra* – die nicht unwesentlich zur Reform der italienischen Kirchenmusik beitrug – ausgelobt hatte. Von 1890 bis 1895 unterrichtete Bossi Harmonielehre und Orgel am Konservatorium in Neapel; von 1895 bis 1902 wurde er mit der Leitung des Konservatoriums in Venedig betraut, an dem er auch Orgel und Komposition unterrichtete; von 1902 bis 1911 leitete er das Liceo Musicale di Bologna, wo er auch Komposition lehrte. Er überarbeitete Studiengänge und Lehrpläne der Lehreinrichtungen, ließ vorhandene Orgeln restaurieren und neue errichten und legte in Zusammenarbeit mit Tebaldini eine neuartige Orgelschule vor, die bis heute immer wieder aufgelegt wird: beider *Metodo teorico pratico per organo* erschien in Fortsetzungen zwischen 1892 und 1896 als Beilage zu der Musikzeitschrift *La scuola Veneta di Musica sacra* (erst unter dem Titel *Metodo di studio per l'organo moderno*) und 1897 als selbstständiges Lehrbuch.

Noch vor der Jahrhundertwende konnte sich Bossis Orgel- und Chormusik vor allem auch in Deutschland etablieren – neben den Instrumental- und Chorwerken seiner italienischen Zeitgenossen Giovanni Sgambati, Giuseppe Martucci oder Francesco Paolo Neglia. In der Leipziger Thomaskirche etwa wurden zahlreiche seiner Werke gespielt; die dortige Uraufführung seiner großen biblischen Kantate *Canticum canticorum* (Das Hohe Lied) op. 120 für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel – von Bossi als sein persönlichstes Werk verstanden – am 14. März 1900 begründete einen nachhaltigen Erfolg (die Kantate wurde noch im gleichen Jahr von seinem Leipziger Verleger J. Rieter-Biedermann veröffentlicht). Am 6. Dezember 1903 führte der Oratorienverein Augsburg Bossis Tondichtung *Il paradiso perduto* (Das verlorene Paradies) op. 125 für Soli, Chor, Orchester und Orgel nach John Milton mit ähnlichem Erfolg erstmals auf. Beide Werke wurden nachfolgend in allen Musikmetropolen in Deutschland, Russland, Schweden und den Vereinigten Staaten musiziert.

Zwischen 1911 und 1916 legte Bossi seine Ämter nieder, um sich gänzlich dem Komponieren und Konzertieren widmen zu können. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs verunmöglichte weitere Tätigkeiten im Ausland; aus wirtschaftlichen Gründen übernahm

Bossi von 1916 bis 1922 die Leitung des Konservatoriums Santa Cecilia in Rom. – Später sollte Bossi seine Konzerttätigkeit wiederbeleben. Am 18. November 1924 folgte er einer Einladung in die USA, wo er neben den jungen französischen Musikern Marcel Dupré und Nadia Boulanger in New York und Philadelphia konzertierte. Während der Tournee hatte er sich eine Mittelohrentzündung zugezogen; am 17. Februar 1925 trat er seine Heimreise auf dem französischen Dampfschiff De Grasse an; an Bord verstarb Marco Enrico Bossi am 20. Februar während der Atlantiküberquerung an einer Hirnblutung.

Als die angesehene Accademia Filarmonica Romana 1892 einen Kompositionswettbewerb für eine Messe veranstaltete, die im folgenden Jahr anlässlich der alljährlich stattfindenden Gedenkfeier für den 1878 verstorbenen Vittorio Emanuele II., den ersten König von Italien, aufgeführt werden sollte, reichten auch Marco Enrico Bossi und Giovanni Tebaldini ein gemeinsam erarbeitetes Werk ein, das sie im Sommer jenes Jahres in Vaprio d'Adda bei Mailand geschaffen hatten. In freundschaftlicher Zusammenarbeit steuerte Bossi zu jener *Missa pro defunctis* den Tractus, das Offertorium, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei und das Responsorium bei, Tebaldini den Introitus („Requiem aeternam“), das Kyrie und die Sequentia. Nach Auseinandersetzungen über die vorgesehene Notation in alten Schlüsseln wurde die Totenmesse schließlich doch zum Siegerstück des Wettbewerbs gekürt.

Eine Generalprobe fand am 17. Januar 1893 statt; und am darauffolgenden Tag wurde auf besonderen Wunsch von Königin Margherita eine (halböffentliche) Aufführung in der Sala Palestrina des Palazzo Pamphilj an der Piazza Navona (unweit des Pantheons) gegeben, bei welcher die Messe einstimmigen Beifall erzielte. – Die Uraufführung im Pantheon fand am Donnerstagvormittag des 19. Januar im Rahmen eines zeremoniellen Festaktes und in Anwesenheit von König Umberto I., Königin Margherita und den höchsten Repräsentanten des Staates statt. Die Zeitung *Il Mattino* besprach am 21. Januar den Festakt in aller Ausführlichkeit und erwähnte auch knapp die Komposition.<sup>2</sup> Bossi und Tebaldini leiteten dem Bericht nach den Chor der Accademia Filarmonica Romana (gewiss wechselten sie sich ab und dirigierten die jeweils eigenen Abschnitte); ihre Messe wurde a cappella – also ohne jedwede instrumentale Begleitung – vorgetragen; die mehr als einhundert Ausführenden mögen wegen des halligen Klangraums der Pantheonskirche vermutlich notwendig gewesen sein, dürften aber kaum für einen stilechten Vortrag gesorgt haben.

Bossi und Tebaldini gemeinschaftlich komponierte *Missa pro defunctis* entsprach in dieser Frühfassung sicherlich den Bestrebungen des Cäcilianismus: Sie war a cappella konzipiert und wurde unbegleitet vorgetragen, ihr Satz orientierte sich an den

Modellen der Renaissancepolyphonie. Während sich Tebaldini enger an die Melodien der Gregorianischen Gesänge hielt, war Bossi inspirierter, erfindungsreicher und vermutlich auch ein wenig experimentierfreudiger in der Aufstellung und Durchführung neuer Themen.

Sogar Verdi spendete der *Missa pro defunctis* sein Lob, indem er sie mit seiner opernhaf-dramatischen *Messa da Requiem* von 1874 verglich und zu Bossi sagte: „Ich weiß sehr gut, dass dies [Verdis *Messa da Requiem*] eine dramatische Arbeit ist, aber wenn ich eine weitere schreiben müsste, würde ich etwas anderes machen.“ – so jedenfalls teilte es Bossi Tebaldini in einem Brief vom 27. Februar 1896 aus Venedig mit, wobei er den Kommentar „Bisognerebbe assodarlo.“ (Man müsste es bekräftigen) ergänzte.<sup>3</sup> – Verdis schmeichelhafter Vergleich fügt sich durchaus in das historische Umfeld ein: In seinen zu jener Zeit im Entstehen begriffenen *Quattro pezzi sacri* setzte sich Verdi auf seine ganz persönliche Weise mit alten Skalen, Gregorianischen Melodien und der Vokalpolyphonie der Renaissance auseinander.

Für jene von Tebaldini geschaffenen Abschnitte schuf Bossi später eigene Vertonungen (wann dies geschah, ist freilich nicht überliefert) und ergänzte auch eine Begleitung für Harmonium oder Orgel ad libitum – zur Unterstützung der Vokalstimmen (diese dürfte von einigem Vorteil vor allem für weniger leistungsstarke respektive nicht ganz intonationssichere Ensembles sein, denen die den Sätzen zugrunde gelegten Modi und Bossis ungewöhnliche Modulationen im Verlauf derselben einiges abverlangen).<sup>4</sup>

Die plastische Bildhaftigkeit des lateinischen „Dies irae“ scheint in besonderem Maße Bossis kompositorische Fantasie angeregt zu haben (wie sie ja auch diejenige zahlreicher anderer Tonsetzer der Musikgeschichte inspirierte). Ungemein modern wirkt etwa die Faktur des „Hostias et preces“-Abschnitts des Offertoriums (T. 55ff.) mit den Triolen, die sich gegen gewöhnliche Viertelnoten stellen und nicht von ungefähr an die ähnliche Vorliebe Brahms' erinnern, in dessen Musik sich immer wieder Triolen und Duolen aneinander reiben. (Brahms' *Ein deutsches Requiem* op. 45 dürfte Bossi auf jeden Fall bekannt gewesen sein.) Die Intonation des Sanctus ist melodisch wie rhythmisch bemerkenswert und der abschließende „Cum sanctis tuis“-Abschnitt des Agnus Dei (T. 74ff.) primär harmonisch gestaltet wegen der (klang-)effektvollen Rückungen – um nur einige Passagen beispielhaft herauszuheben. Musikalisch vollkommen identische oder sich lose aufeinander beziehende Abschnitte und Passagen schaffen einen formalen Zusammenhang der Totenmesse.

In dieser vollständig von Bossi geschaffenen Fassung erlebte die *Missa pro defunctis* eine erste öffentliche Aufführung unter seiner Leitung am 14. März 1906 – wieder im Pantheon, wieder mit dem

<sup>2</sup> „Stamane nella chiesa del Pantheon, ebbe luogo a cura dello stato, un solenne funerale per Re Vittorio Emanuele. La chiesa era artisticamente parata a lutto e vi sorgeva nel mezzo un ricco tumulo coi gradini coperti di molte belle corone e circondato da vari candelabri. Fu eseguita la messa dei maestri Tebaldini e Bossi. [...] La messa a sole voci scritta e diretta dai maestri Bossi e Tebaldini fu giudicata un forte lavoro di arte tanto per lo stile puramente chiesastico che per la costruzione dei pezzi, ricca di emozioni, potente e di grande abbondanza d'idee. Specialmente apprezzato il Dies irae, il Suscipe [sic!] ed il Libera. All'esecuzione presero parte oltre a 100 cantori. Le cerimonie ebbero termine alle 11 e mezzo.“

<sup>3</sup> „So benissimo che quello è un lavoro drammatico, ma se dovessi scriverne un altro farei tutt'altra cosa“, Federico Mompellio, *M. E. Bossi*, Hoepli, Mailand, 1952, S. 107.

<sup>4</sup> Das Begleitinstrument verdoppelt jedoch bloß die Vokalstimmen und entwickelt bis auf wenige ergänzte Töne keine Selbständigkeit. – Die Faktur dieser Begleitung weist eher auf ein Harmonium als eine Orgel hin (Phrasierung, die auf ein absolutes Legato zielt; stufenlose Dynamik mittels Expressionsspiel...) – allerdings ein Pedalharmonium. Die Disposition des klassischen Vierspels reicht aus; Registrierungen hat Bossi allerdings nicht ausgewiesen.

Chor der Accademia Filarmonica Romana und wiederum anlässlich einer offiziellen Gedenkfeier: dieses Mal für den im Jahre 1900 ermordeten italienischen König Umberto I. Im darauffolgenden Jahr wurden Partitur und Stimmen bei Bossis Leipziger Verleger J. Rieter-Biedermann unter der Opuszahl op. 83 veröffentlicht (die niedrige Opuszahl erklärt sich aus dem zeitlichen Umfeld der Frühfassung von 1892/93; vor der Drucklegung der *Missa pro defunctis* taucht sie nirgends auf, Bossi scheint das Werk in seinen Unterlagen derart eingeordnet und nummeriert zu haben).<sup>5</sup> Die Druckausgabe der Partitur erwähnt beide Aufführungen (von 1893 und 1906; vergleiche den Kritischen Bericht), freilich ohne weitere konkrete Einzelheiten zur Entstehungsgeschichte von Bossis Totenmesse anzuführen.

Im gleichen Zeitraum, da Bossi gemeinsam mit Tebaldini an der Frühfassung der *Missa pro defunctis* arbeitete, komponierte er noch eine weitere Totenmesse, die bislang nicht veröffentlicht wurde. Die autographe Partiturhandschrift jener *Messa da Requiem* (so der originale Titel) op. 90 für Männerchor, Harfe, Harmonium und Streicher weist aus, dass Bossis Komposition offensichtlich gegen Anfang oder Mitte Mai begonnen und am 10. Juni 1892 vollendet wurde; sie wurde dem Conservatorio di Musica San Pietro a Majella in Neapel gewidmet und geschenkt. Weitere Requiem-Vertonungen aus seiner Hand sind nicht nachgewiesen.

Die einzige authentische Quelle, in welcher die Frühfassung von Bossis und Tebaldinis *Missa pro defunctis* dokumentiert ist, ist eine Abschrift der Partitur, die in reich verziertes Leder eingebunden ist und allem Anschein nach als Widmungsexemplar für Königin Margherita hergestellt wurde. Auch darin wird die Gemeinschaftskomposition als „Messa da Requiem“ bezeichnet – der vollständige Titel lautet: „Messa da Requiem I a 4 voci I di I E. Bossi e G. Tebaldini I Pel XV anniversario della morte I di Vittorio Emanuele II I eseguita nel Pantheon I il 29 Gennaio 1893“. (Das für die ersten Aufführungen hergestellte und bei diesen benutzte Material – Partitur und Stimmen – scheint nicht überlebt zu haben. Leider konnte das in der Bibliothek des Conservatorio di Musica Santa Cecilia in Rom aufbewahrte Widmungsexemplar mit der Signatur *Governativo G.Mss.3342* bislang nicht eingesehen werden.)

Aufführungspraktisch gesehen bietet Bossis *Missa pro defunctis* op. 83 die meiste Flexibilität, denn das Werk kann ebenso a cappella als auch mit Harmonium- oder Orgelbegleitung interpretiert werden, wobei für die Begleitung ein einziges Manual samt Pedal ausreicht (sogar eine Aufführung ohne Pedal ist durchaus vorstellbar). Ein reiner A-cappella-Vortrag stellt wegen der harmonisch äußerst fantasievoll ausgeführten Faktur des Chorsatzes dabei wohl die größte Herausforderung dar. Bei der Besetzung der Chorstimmen (Tutti, Mezzo Coro und in einer einzigen Passage auch Soli) sollte bedacht werden, dass bei den zeitgenössischen Aufführungen – sowohl 1893 als auch 1906 – kein vierstimmig gemischter Chor von Frauen und Männern, sondern ein reiner Männerchor eingesetzt war, bei dem die Oberstimmen von Knaben ausgeführt

wurden. Dies war der Tradition geschuldet, nach welcher Frauenstimmen in der Kirchenmusik nicht geduldet waren. Rossini etwa hatte sich schon in den 1860er Jahren zu dieser Thematik schriftlich an Papst Pius IX. gewandt, weil er seine 1863/64 entstandene *Petite Messe solennelle* nicht von „unreinen Knabenstimmen“ aufgeführt wissen wollte; nur „weiße [helle] Stimmen“ sollten seinem Verständnis nach den Lobpreis des Herrn anstimmen.<sup>6</sup> Seine Eingaben an Pius IX. hatten keinen Erfolg. 1903 verbot Papst Pius X. in seinem Apostolischen Schreiben zur Kirchenmusik *Tra le sollecitudini* zwar die Beschäftigung von Kastraten, ließ aber – da „Frauen zu einem solchen Amt nicht fähig“ seien – für die Besetzung von Sopran- und Altstimmen ausschließlich Knaben zu. Erst das Zweite Vatikanische Konzil sollte dieser überkommenen Tradition ein Ende setzen.

Neben der innovativen Orgelmusik Marco Enrico Bossis sollte auch seiner Chormusik wieder größere Beachtung geschenkt werden – sie verdient es, wiederentdeckt zu werden. Mit seiner *Missa pro defunctis* op. 83 liegt hier nun ein wesentliches Werk seiner cäcilianischen Bestrebungen in der ersten kritischen Ausgabe vor, das (etwa im Vergleich mit den großbesetzten und umfangreichen Oratorien Bossis) mit recht geringem Aufwand zu realisieren ist und sich auch für ein einfacheres kirchliches Sterbeamt durchaus anbietet. Möge diese nicht allzu schwer einzustudierende und aufzuführende, dabei aber immer noch durchaus „neu“ klingende Totenmesse ihren Platz im Musikleben unserer Zeit – vor allem in der Kirchenmusik – finden und sich alsbald zahlreiche Freunde gewinnen.

Ludwigsburg, im Januar 2019

Guido Johannes Joerg

<sup>5</sup> Über den Verbleib von Autographen ist nichts bekannt; von der Frühfassung existiert lediglich eine Abschrift (siehe weiter unten). Die Vorlage für die vorliegende Neuausgabe war der Partiturerstdruck von 1907.

<sup>6</sup> Rossini in einem Brief vom 23. März 1866 aus Paris an den Freund Luigi Crisostomo Ferrucci in Florenz, zitiert in Stefano Alberici, „Rossini e Pio IX. – Alla luce di documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano“, in: *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, 17. Jg., Nr. 1–2, Fondazione Rossini, Pesaro 1977, S. 13.

# Foreword

Marco Enrico Bossi attained fame as a composer and virtuoso of the organ and is still remembered as such today. He was also a leading Italian figure of Cecilianism, the 19th-century movement to restore and realign (Catholic) church music by harking back to and adopting an *cappella* style derived from Giovanni Pierluigi da Palestrina. Bossi's organ music, and still more his intimate choral works, based on the ancient classical forms of Renaissance polyphony, carried this "Palestrina style" into the musical aesthetic of the early 20th century.

Bossi was born on 25 April 1861 in Salò (Brescia), the largest city on the southwest shore of Lake Garda. His father was the cathedral organist, and members of his family had been active church musicians for at least three generations. After receiving initial music lessons from his father, he enrolled as a piano student at the renowned Liceo Musicale in Bologna in 1871. In 1873 he changed to Milan Conservatory, where he took a performance degree in piano in 1879. He then travelled to London, where he appeared as a pianist and organist in the Crystal Palace and at St Paul's Cathedral, and to Paris, where he inspected several major organs and was able to hear the most influential organists of his day, including César Franck, Jacques-Nicolas Lemmens, Alexandre Guilmant, Théodore Dubois and Charles-Marie Widor. His earliest compositions for orchestra and organ appeared in print in the late 1870s. Continuing his studies, he received a degree in composition in 1881. Although he had been a pupil of the highly regarded organist Polibio Fumagalli since 1873, he disappointed his teacher by declining to take an organ degree, feeling that a degree earned on such a deficient and meagrely equipped Italian instrument as that of the conservatory – a small single-manual organ with divided stops and 12 toe pedals – would have been useless to him.<sup>1</sup>

In 1881 Bossi was appointed *maestro di cappella* and organist at Como Cathedral, a position he held until 1890. He took part in the debates surrounding a reform of Italian organ building and arranged for the cathedral's two baroque organs to be rebuilt in 1886 and 1888 to accommodate progressive currents. He also freed the instrument itself from its restrictive use in the liturgy, transforming it into a self-sufficient concert instrument with an increasingly virtuosic classical and contemporary repertoire. He acquired a nationwide reputation as a concert organist in late 1885 when he gave the première of his great four-part organ suite *Res severa magnum gaudium* op. 54 at San Carlo al Corso in Milan. The work was rousing reviewed in the *Gazzetta musicale*

*di Milano* by Giovanni Tebaldini (1864–1952), later to become a leading figure of Italian Cecilianism. Tebaldini praised the suite as the first organ composition to do full justice to the new currents, thereby initiating a reform movement for the organ. More will be said of the collaboration between these two men below.

In 1888 Bossi won an organ composers' competition sponsored by *Musica sacra*, a Milan periodical specialising in organ music and likewise an important factor in the reform of Italian church music. From 1890 to 1895 he taught harmony and organ at Naples Conservatory. He then rose to become the director of Venice Conservatory (1895–1902), where he also taught organ and composition, and of the Liceo Musicale in Bologna (1902–11), where he also taught composition. He revised the courses of instruction and curricula at these institutions, arranged for the restoration of existing organs and the building of new ones, and, with Tebaldini, co-wrote an innovative organ tutor that has undergone many new impressions to the present day: *Metodo teorico pratico per organo*, published in instalments between 1892 and 1896 as a supplement to the periodical *La scuola Veneta di Musica sacra* (where it was initially called *Metodo di studio per l'organo moderno*) and issued as an independent textbook in 1897.

Even before the turn of the century Bossi's organ and choral music was able to take hold, especially in Germany, alongside the instrumental and choral works of his Italian contemporaries Giovanni Sgambati, Giuseppe Martucci and Francesco Paolo Neglia. Many of his works were performed at St Thomas's in Leipzig, where his great biblical cantata *Canticum canticorum* (The Songs of Songs), op. 120, for solo voices, chorus, orchestra and organ, received its première on 14 March 1900. This work, which Bossi regarded as his most personal statement, proved to be a lasting success and was published that same year by the Leipzig firm of J. Rieter-Biedermann. On 6 December 1903, the Oratorienverein Augsburg premiered Bossi's tone poem *Il paradiso perduto* (The Lost Paradise) op. 125 for solo voices, choir, orchestra and organ after John Milton with similar success. Both works were subsequently performed in all musical centers in Germany, Russia, Sweden and the United States.

Between 1911 and 1916 Bossi laid down all his paid positions to devote himself exclusively to composing and concertising. The outbreak of the First World War prevented him from appearing abroad, and for financial reason he accepted the directorship of Santa Cecilia Conservatory in Rome from 1916 to 1922. – Later his concert activities revived, and on 18 November 1924 he received an invitation to the United States, where he concertised in New York and Philadelphia alongside the young French musicians Marcel Dupré and Nadia Boulanger. While on this journey he contracted a middle ear infection, and after embarking on the return trip aboard the French ocean liner *De Grasse* on 17 Febru-

<sup>1</sup> In May 1879 Camille Saint-Saëns was invited by the Società del Quartetto di Milano to give four concerts, the last of which he played on the conservatory organ. A simple harmonium part came off well, but his attempt to play Bach's D-major *Prelude and Fugue* (BWV 532) failed. This sparked a heated debate, and Saint-Saëns was accused of not knowing how to handle an Italian organ. Bossi, who was present at the concert, and who had an opportunity several months later to hear Saint-Saëns perform on the Cavallé-Coll organ at La Madeleine in Paris, was convinced that the French organist had wanted to demonstrate the shortcomings of the conservatory's instrument.

ary 1925, Marco Enrico Bossi died of a cerebral haemorrhage during the Atlantic crossing on 20 February.

In 1892 the prestigious Accademia Filarmonica Romana organised a competition for a Mass to be performed the following year during the annual memorial celebration for Vittorio Emanuele II, the first king of Italy, who died in 1878. Bossi and Tebaldini submitted a joint composition that they had created in Vaprio d'Adda near Milan in summer 1892. In amiable collaboration, Bossi contributed the Tract, Offertory, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei and Responsory to this *Missa pro defunctis*, while Tebaldini composed the Introit ("Requiem aeternam"), Kyrie and Sequence. After some troubles caused by the notation in "old clefs," in the end, their Mass for the Dead won the competition.

The final rehearsal of the Mass took place on 17 January 1893, and the next day, at the special request of Queen Margherita, a semi-public performance was given in the Sala Palestrina of the Palazzo Pamphilj on the Piazza Navona (near the Pantheon), to unanimous applause. – The première in the Pantheon took place on the morning of the following Thursday, 19 January, during an official ceremony in the presence of King Umberto I, Queen Margherita and the highest luminaries of the state. The newspaper *Il Mattino* ran a detailed account of the ceremony on 21 January that briefly mentions the Requiem.<sup>2</sup> According to this report, Bossi and Tebaldini headed the chorus of the Accademia Filarmonica Romana (surely in alternation, each conducting the sections he had composed). The Mass was sung *a cappella*, i.e. without instrumental accompaniment of any sort. Owing to the long reverberation time in the Pantheon church, the more than 100 singers may well have been necessary, but could hardly have delivered a stylistically apposite performance.

In this early version, Bossi's and Tebaldini's joint *Missa pro defunctis* probably satisfied the endeavours of the Cecilian movement: it was conceived *a cappella* and performed without accompaniment, and its compositional fabric was oriented on the models of Renaissance polyphony. Though Tebaldini adhered more closely to the plainchant melodies, Bossi was more inspired, inventive and, presumably, likes more to experiment in the presentation and development of new themes.

Even Verdi bestowed praise on the *Missa pro defunctis*, comparing it to his own operatic *Messa da Requiem* of 1874 and telling Bossi, "I know very well that it [Verdi's *Messa da Requiem*] is a dramatic composition, but if I had to write another one I would do something completely different." This, at any rate, is how Bossi reported it to Tebaldini in a letter of 27 February 1896 from Venice, adding the comment "Bisognerebbe assodarlo" (This needs to

be emphasised).<sup>3</sup> Verdi's flattering comparison fits perfectly into the historical context: in his *Quattro pezzi sacri*, written in this same period, he came to terms in his own highly personal way with ancient scales, Gregorian melodies and the vocal polyphony of the Renaissance.

In later years Bossi composed his own settings of those sections originally written by Tebaldini (exactly when he did so has eluded discovery). He also added an *ad libitum* accompaniment for harmonium or organ to reinforce the voices, this presumably being of advantage, especially for ensembles with fewer singers or insecure intonation who find the underlying church modes and the unusual modulations they occasion too daunting).<sup>4</sup>

The vivid imagery of the Latin "Dies irae" seems to have particularly spurred his imagination, just as it has inspired many other composers throughout music history. The fabric of the "Hostias et preces" section of the Offertory (mm. 55ff.) seems uncommonly modern, its triplets against standard quarter-notes not accidentally recalling Brahms's similar predilection for rhythmic clashes of triplets and duplets (Bossi was definitely familiar with Brahms's *German Requiem*, op. 45). To choose but two examples, the intonation of the Sanctus is remarkable in both melody and rhythm, and the concluding "Cum sanctis tuis" of the Agnus Dei (mm. 74ff.) is primarily harmonic in its design owing to its sonic sideslips. Musically identical or loosely related sections and passages lend the work its formal coherence.

This version of the *Missa pro defunctis*, now entirely written by Bossi, received its first public hearing on 14 March 1906, again at the Pantheon, again with the chorus of the Accademia Filarmonica Romana, and again during an official memorial ceremony, this time for King Umberto I of Italy, who was assassinated in 1900. One year after the première the work was issued in full score and parts by Bossi's Leipzig publisher J. Rieter-Biedermann, when it was assigned the opus number 83. (The low opus number is explained by the date of the early version, 1892–93, and was left unused before the publication of the *Missa pro defunctis*. Apparently Bossi used it to catalogue and number the piece among his working papers.)<sup>5</sup> The printed edition of the full score mentions both performances (1893 and 1906; see the Critical Commentary), but without any further specific details concerning the work's genesis.

In the same period that Bossi was working with Tebaldini on the early version of the *Missa pro defunctis*, he wrote another Mass for the Dead that has yet to reach publication: *Messa da Requiem*

<sup>2</sup> "Stamane nella chiesa del Pantheon, ebbe luogo a cura dello stato, un solenne funerale per Re Vittorio Emanuele. La chiesa era artisticamente parata a lutto e vi sorgeva nel mezzo un ricco tumulo coi gradini coperti di molte belle corone e circondato da vari candelabri. Fu eseguita la messa dei maestri Tebaldini e Bossi. [...] La messa a sole voci scritta e diretta dai maestri Bossi e Tebaldini fu giudicata un forte lavoro di arte tanto per lo stile puramente chiesastico che per la costruzione dei pezzi, ricca di emozioni, potente e di grande abbondanza d'idee. Specialmente apprezzato il Dies irae, il Suscipe [sic!] ed il Libera. All'esecuzione presero parte oltre a 100 cantori. Le cerimonie ebbero termine alle 11 e mezzo."

<sup>3</sup> "So benissimo che quello è un lavoro drammatico, ma se dovessi scriverne un altro farei tutt'altra cosa," Federico Mompellio, *M. E. Bossi* (Milan: Hoepli, 1952), p. 107.

<sup>4</sup> However, the accompanying instrument merely doubles the vocal parts and, save for a few added notes, never develops into an independent part. The fabric of the accompaniment tends to suggest a harmonium rather than an organ (phrasing aimed at absolute legato, smooth dynamic gradations using an expression pedal, etc), albeit a pedal harmonium. The specifications of the classical *Vierspiel* harmonium suffice, although Bossi did not leave any instructions regarding registration.

<sup>5</sup> There is no known autograph material. All that exists of the early version is a copyist's manuscript (see below). The principal source for the present new edition was the original printed score of 1907.

(thus the original title), op. 90, for male chorus, harp, harmonium and strings. The autograph full score indicates that he apparently embarked on the composition toward the beginning or middle of May 1892 and completed it on 10 June of that year. It was dedicated and presented to the Conservatorio di Musica San Pietro a Majella in Naples. No other settings of the Requiem from his pen are known to exist.

The only authentic source containing the early version of Bossi and Tebaldini's *Missa pro defunctis* is a copyist's manuscript of the full score, bound in richly ornamented leather and in all likelihood prepared as a presentation copy for Queen Margherita. Here, too, the joint composition is called a "Messa da Requiem"; the complete title reads "Messa da Requiem I a 4 voci I di I E. Bossi e G. Tebaldini I Pel XV anniversario della morte I di Vittorio Emanuele II I esiguita nel Pantheon I il 29 Gennaio 1893." The materials prepared for and used at the earliest performances (full score and parts) have evidently not survived. Unfortunately this presentation copy, preserved in the library of the Conservatorio di Musica Santa Cecilia in Rome with the shelf mark *Governativo G.Mss.3342*, has been unavailable for perusal.

In terms of performance practice, Bossi's *Missa pro defunctis* op. 83 offers very great flexibility, for it can be performed either *a cappella* or with harmonium or organ accompaniment. A single-manual instrument with pedals, or conceivably one without pedals, suffices for the accompaniment. Owing to the highly imaginative harmonic writing of the choral texture, a purely *a cappella* performance probably presents the greatest challenge. When calculating the size of the chorus (*tutti*, *mezzo coro* and, in a single passage, *solis*), it should be borne in mind that the contemporary performances in both 1893 and 1906 did not employ a four-voice mixed chorus of male and female singers, but a men's chorus in which the upper parts were taken by choirboys. The reason for this resides in the tradition that women's voices were prohibited in church music. Rossini, for example, turned to Pope Pius IX on this matter as early as the 1860s because he did not want his *Petite Messe solennelle* of 1864–64 to be performed by "out-of-tune boys' voices"; only "white [bright] voices", he felt, should sing the praises of the Lord.<sup>6</sup> His entreaties to Pius IX were in vain. In 1903 Pope Pius X, in his apostolic exhortation *Tra le sollecitudini*, banned the use of castratos, but continued to allow only boys to sing the soprano and alto parts, as "women are not capable of such an office." Not until the Second Vatican Council did this outdated tradition finally come to an end.

In addition to Bossi's innovative organ music, greater attention should also be given to his choral music, which merits rediscovery. With his *Missa pro defunctis* op. 83 a major product of his Cecilian leanings now appears in the first scholarly-critical edition. It is a work which, unlike his large-scale full-length oratorios, can be performed with quite manageable forces and is suitable for rela-

tively plain requiem services in church. It is hoped that this Mass of the Dead, being not overly difficult to rehearse and perform yet still sounding thoroughly "new," will find its place in the musical life of our time, especially in church music, and quickly acquire a large circle of admirers.

Ludwigsburg, January 2019

Guido Johannes Joerg

Translation: J. Bradford Robinson

<sup>6</sup> See the letter that Rossini sent from Paris on 23 March 1866 to his friend Luigi Crisostomo Ferrucci in Florence. Quoted in Stefano Alberici, "Rossini e Pio IX. – Alla luce di documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano," *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* 17, nos. 1-2 (Pesaro: Fondazione Rossini, 1977), p. 13.



# M. Enrico Bossi

Op. 83

## Missa

pro defunctis

für die Verstärkung mit Harmonium-  
begleitung ad lib.

Stimmen:  
Sopran, Alt, Tenor, Bass je 1\_M.

Aufführungsrecht vorbehalten

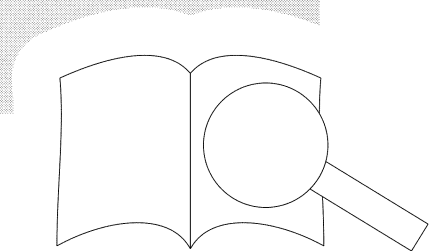
LEIPZIG, J. RIETER-BIEDERMANN

1907.

2614.

Verlag C.F. Richter GmbH Leipzig

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



Marco Enrico Bossi, *Missa pro defunctis* op. 83. Titelseite der Erstausgabe von 1907.

Иллюстр. 1. Marco Enrico Bossi, *Missa pro defunctis* op. 83. Title page of the first edition from 1907.

Warnung  
Die Vervielfältigung der Stimmen  
ist gesetzlich verboten und werden  
Übergänge in meine Verlagsrechte  
unabhängig verfolgt.  
Leipzig: J. Rieter-Biedermann.

# MISSA

(a 4 voci.)

## Requiem.

M. Enrico Bo

Moderato.

Soprano. *Solo. mp* Re - qui - em, *Tutti. pp* Re - qui - em ae - ter -

Contralto. *pp* Re - qui - em ae

Tenore. *pp* Re - qui

Basso. *pp* Re -

Harmonium  
od  
Organo  
*ad libitum.* Moderato. *p*

*cresc.* et lux per - pe - tua lu -

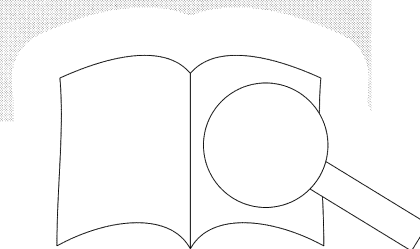
*cresc.* et lux per - pe - tua lu - ce - at -

*cresc.* ne et lux per - pe - tua lu -

*cresc.* na e - is Do - mi - ne et lux per - pe - tu - a lu -

by J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

2614



ustr. 2: Erste Notenseite (S. 3) der Erstausgabe.  
ustr. 2: First page with music (p. 3) of the first edition.

# Missa pro defunctis

op. 83

## 1. Requiem et Kyrie

Marco Enrico Bossi  
1861–1925

**Moderato**

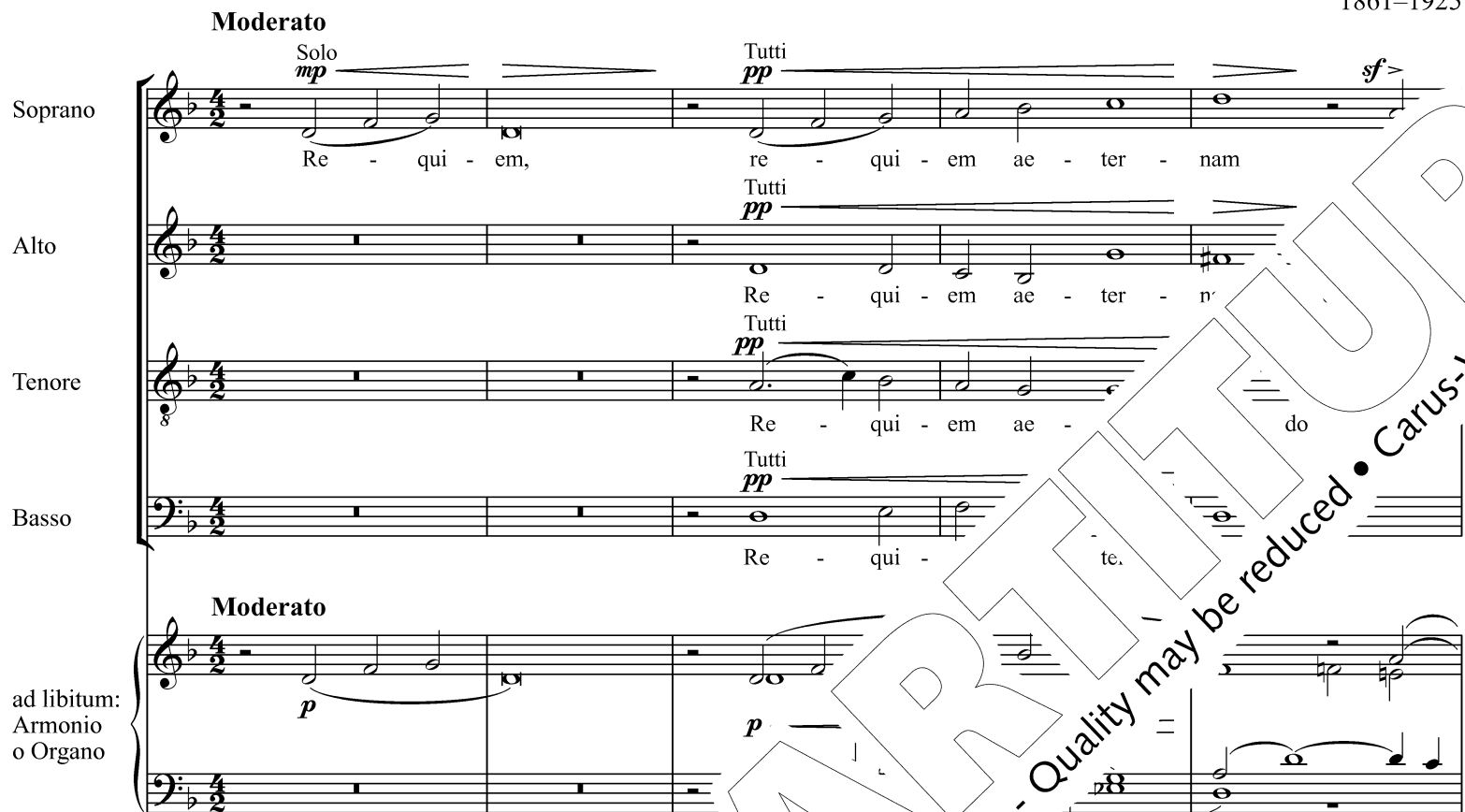
Soprano *Solo mp* *Tutti pp* *sf*  
Re - qui - em, re - qui - em ae - ter - nam

Alto *Tutti pp*  
Re - qui - em ae - ter - na

Tenore *Tutti pp*  
Re - qui - em ae - do

Basso *Tutti pp*  
Re - qui - te.

ad libitum:  
Armonio  
o Organo *Moderato p*



6

- na - e - is Do ne: *p cresc.* et lux per - pe - tua lu - *sf*

e - - is ne: *p cresc.* et lux per - pe - tua lu - ce - at *sf*

- mi - ne: et lux per - pe - tua lu - *p cresc.* *sf*

do - na e - is Do - mi - ne: et lux per - pe - tu - a lu - *p cresc.* *sf*



Aufführungsdauer / Duration: ca. 38 min.

© 2019 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 27.304

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext  
edited by Guido Johannes Joerg

11 **deciso**

- ce-at e - is. Te de - cet hy - mnus, De - us in Si - - on,

e - - is. Te de - cet hy - mnus, De - us in Si - on, et

- ce-at e - is. Te de - cet hy - mnus, De - us in Si -

- ce-at e - is. Te de - cet hy - mnus, De - us in Si

**deciso**

con Ped.

17

— et ti - bi red - de - tur vo - tum in sa

ti - bi red - de - tur vo - tum Je lem: ex -

— et ti - bi red - de - tur vo - sa - lem: ex -

— et ti - bi red - de - tur vo - ru - sa - lem: ex -

Mezzo Coro **pp**

Mezzo Coro **pp**

Mezzo Coro **pp**

con Ped. senza Ped.

24

au di o - ra - ti - o - nem, o - ra - ti - o - nem

— au - di o - ra - ti - o - nem me - am, o - ra - ti -

ex - au - di o - ra - ti - o

ex - au - di o - ra - ti - o - nem me -

**pp** **Tutti** **pp** **p** **cresc.**

me - am, ad te o - mnis ca - ro ve - ni - et. *pp* *dim.*

o - nem me - am, ad te o - mnis ca - ro ve - ni - et. *pp* *dim.*

- am, ad te o - mnis ca - ro ve - ni - et. *pp* *dim.*

- am, ad te o - mnis ca - ro ve - ni *pp* *dim.*

*p* con Ped.

**I<sup>o</sup> Tempo**  
Solo *mp* *pp* Tutti *pp*

Re - qui - em, re - qui - em ae - ter a - na - e - is

Re - qui - em ae e - is

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

Re - nam

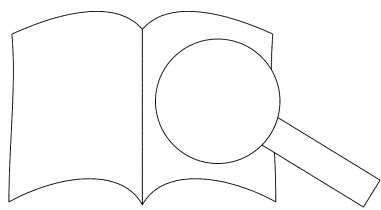
**I<sup>o</sup> Tempo**  
*p*

Do et lux per - pe - tua lu - ce-at e - is. *p cresc.* *sf*

et lux per - pe - tua lu - ce-at e - is. *cresc.* *sf*

ne: et lux per - pe - tua lu - ce-at *p* *cresc.* *sf*

- na e - is Do - mi - ne: et lux per - pe - tu - a lu - ce *cresc.* *sf*



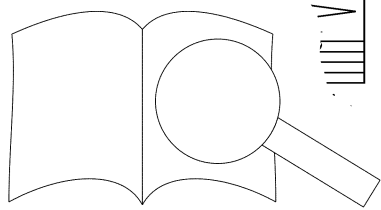
*f* Ky - ri - e e - lei - - -  
*f* Ky - ri - e e - lei - son, e -  
*f* Ky - ri - e e - lei - son,  
*f* Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

Mosso  
*mf*  
 senza Ped. Ped.

- - son, e - lei - son, *f* Ky - ri - son.  
 lei - son, *f* Ky - ri - e. on, e - lei - son.  
 lei - son, Ky - ri - lei - son.  
 Ky - ri - e e - lei - s e e - lei - son.

Mezzo Coro  
*p*  
 lei - son, Chri - ste e - lei -  
 lei - son, Chri - ste e - lei -  
 Chri - ste e - lei - son, Chri - ste, Chri - ste son,  
 Chri - ste, Chri - ste e - lei - son,

senza Ped.



Con vita

Tutti

67

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

*f* *ff* *ff* *p*

73

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

*ff* *f* *ff* *f* *ff*

Tutti *f*

con Ped

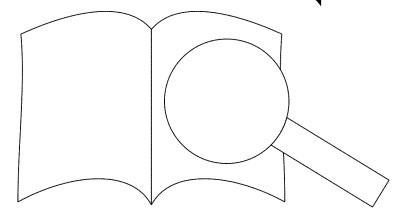
82

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

*mp* *sf* *mp* *pp* *mp* *dim.*

Tranquillo

senza Ped. con Ped.



## 2. Tractus

**Andante**

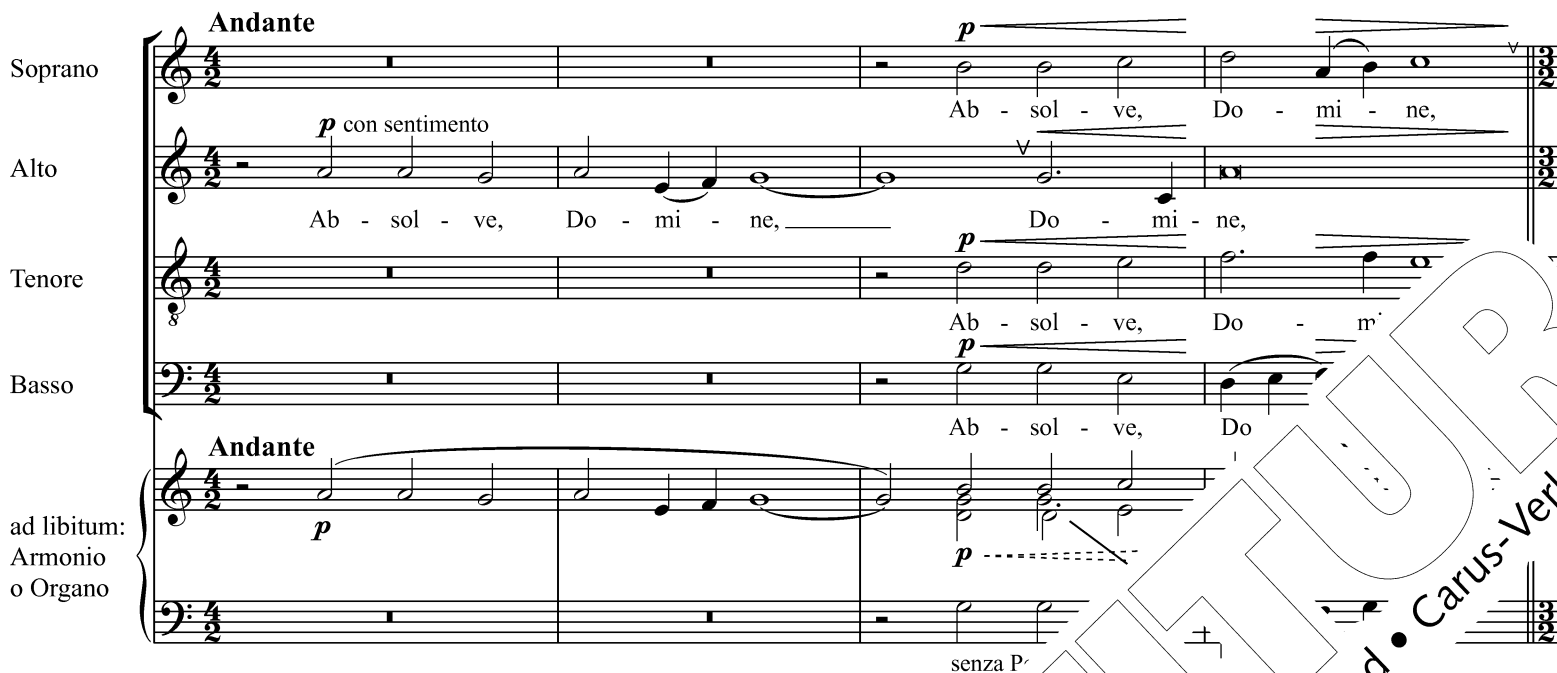
Soprano *p* Ab - sol - ve, Do - mi - ne,

Alto *p con sentimento* Ab - sol - ve, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

Tenore *p* Ab - sol - ve, Do - mi -

Basso *p* Ab - sol - ve, Do

ad libitum:  
Armonio  
o Organo *p* senza P



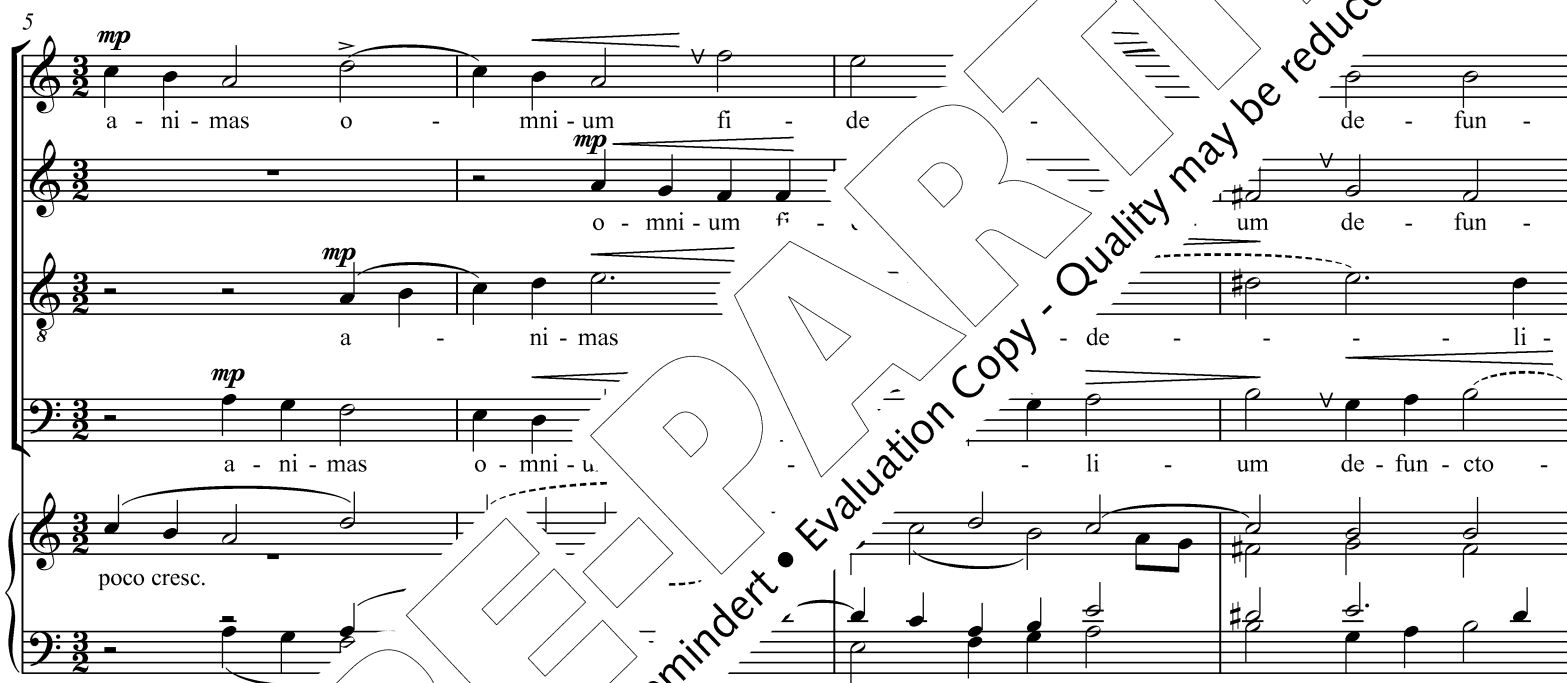
5 *mp* a - ni - mas o - mni - um fi - de de - fun -

*mp* o - mni - um fi - um de - fun -

*mp* a - ni - mas - de - - - li -

*mp* a - ni - mas o - mni - u - li - um de - fun - cto -

poco cresc.



9 cto - mni vin - cu - lo de - li - cto rum.

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

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

rum ab o - mni vin - cu - lo

con Ped.





*p* Et gra - tia tu - a il - lis suc - cur - ren - te, me-re-

*p* Et gra - tia tu - a il - lis suc - cur - ren - te,

*p con sentimento* Et gra - tia tu - a, et gra - tia tu - a il - lis suc - cur - ren - te,

*p* Et gra - tia tu - a il -

*p* con Ped.

an - tur e - va - de-re, e - va - de-re ju - di -

me-re-an - tur e - va - de-re, e - va - de-re ju - di - o -

me - re - an - tur e - va - de-re ti - o -

ren - te, me-re - an - tur e - va ul - ti - o -

*p* cresc.

*p* cresc.

*p* cresc.

*p* cresc.

in Ped.

lunga **deciso (A'** *f* nis. e - a - ti - tu - di - ne per - fru - i.

er - nae be - a - ti - tu - di - ne per - fru - i.

ae - ter - nae be - a - ti - tu - di - ne per - fru - i.

lu - cis ae - ter - nae be - a - ti - tu - di - ne

**deciso (Allegro)**

senza Ped.

con Ped.

### 3. Sequentia

**Allegro energico**

**ff**

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

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

Tenore  
Di - es i - rae, di - es il - la, sol - vet

Basso  
Di - es i - rae, di - es il - la, m fa -

**ff**

ad libitum:  
Armonio  
o Organo

**Allegro energico**

con Ped.

5

**poco stentando**

vil - la: te vid cum Si - byl - - la.

vil - la: - - - vid cum Si - byl - la.

a - - - vid cum Si - byl - - la.

te - - ste Da - vid cum Si - byl - - la.

**poco stentan**

Assai moderato ed espressivo

10

Mezzo Coro *p*

cresc.

Mezzo Coro *p*

cresc.

Mezzo Coro *mp*

Mezzo Coro *p*

Assai moderato ed espressivo

senza Ped.

15

Maestoso

Tutti *f*

Tutti

con Ped.

22

*p*

*p*

*ff*

pausa lunga

senza Ped.

con Ped.

31 Moderato mosso

*mp*  
cum re -

*p*  
Mors stu - pe - bit et na - tu - - ra,

*p*  
Mors stu - pe - bit et na - tu - - - - -

Moderato mosso

*p*  
senza Ped.

36

*mp*  
cum re - sur - get cre - a - tu

sur - get cre - a - tu

*f*  
ju - di -

*mp.*  
cum re

re - a - tu - - - - - ra,

40

*poco stentando*  
ju - di - can - ti re - spon - su - - - ra.

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

- spon - su - ra, re - spon - su - - - ra.

- di - can - ti re - spon - su - - -

*cresc.* *poco stentando*

*cresc.*

con Ped.



Andantino

Soprano

44 Mezzo Coro *p dolce*

Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur, in quo to - tum con - ti -

Alto Mezzo Coro *p dolce*

Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur, in quo to -

Tenore Mezzo Coro *p dolce*

Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur, in quo

Andantino

*p dolce*

musical notation for piano accompaniment

senza Ped.

48

ne - tur, un - de mun - dus ju - di - ce

con - ti - ne - tur, un - de mun - tur.

con - ti - ne - tur, un - di - ce - tur.

musical notation for piano accompaniment

Tenore I, II

*pp*

53

Tutti

Ju - dex un. - quid la - tet ap - pa - re - bit: nil in - ul - tum re - ma - ne - bit.

B:

*pp*

*f*

se - de - bit, quid - quid la - tet ap - pa - re - bit: nil in - ul - tum re - ma - ne - bit.

musical notation for piano accompaniment

*pp*

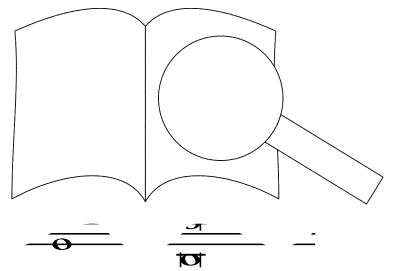
*mp*

musical notation for piano accompaniment

con Ped.

senza Ped.

con Ped.



Assai moderato ed espressivo

Soprano  
Mezzo Coro *p*

60

Alto Mezzo Coro *p*

Quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus? Quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus,

Quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus? Quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus,

Tenore Mezzo Coro *mp*

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

Basso Mezzo Coro *p*

Quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus? Quem pa - tro

Assai moderato ed espressivo

*p*

senza Ped.

64

cresc.

cum vix ju - stus sit rus?

cum vix ju - stus rus?

tu - rus, cum vix ju se - cu - rus?

tu - rus, cum vix ju cu - rus?

cresc.

Allegro maes.

Tutti *ff*

68

Tutti

ma - je - sta - tis, qui sal - van - dos sal - vas

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

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

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

gro maestoso

con Ped.

senza Ped.

72

poco stentando

gra - tis: sal - va me, sal - va me, fons pi - e - ta - tis.

gra - tis: sal - va me, sal - va me, fons pi - e - ta - tis.

gra - tis: sal - va me, fons pi - e - ta - tis.

gra - tis: sal - va me, fons pi - e - ta - tis.

con Ped.

77

Andantino

Re - cor - da - re Je - su pi

sa tu - ae

cau - sa tu - ae

sum cau - sa tu - ae

Andantino

pp

senza Ped.

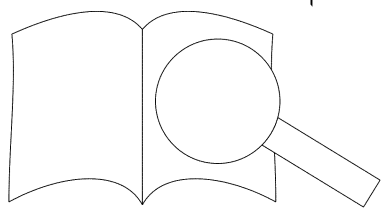
83

das il - la di - e.

ne me per - das il - la di -

ne me per - das il - la

ae: ne me per - das il -



Più mosso

legato espressivo *mf*

e. *p* legato espressivo

e. *p* legato espressivo Quae - rens me, se - di - sti las - - sus:

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

Più mosso

*mp*

*mf* legato espressivo

red - e - mi - sti - - cru - cem pas - - - - - tus la -

mi - sti - - cru - cem pas - - - - - tan - tus la - bor

- tus la - - - bor

esc. tan - tus la - - - bor

con Ped.

*mp*

- as - sus. Ju - ste ju - dex - ul - ti - o -

- sus. Ju - ste ju - dex - ul - ti - o - nis,

cas - - - sus.

sit cas - - - sus. Ju - ste ju

*mp*

senza Ped.



109

Andantino

*mp*

*mp*

nis, do num fac re - mis - si - o - nis, an - te di - em  
 do - num fac re - mis - si - o - nis, an - te di - em  
 nis.  
 o - nis, re - mis - si - o - nis,

Andantino

*dim.*

ra - ti - o - nis.  
 ra - ti - o - nis.  
 In - ge - r  
 e - us: cul - pa  
 o - nis. In  
 St  
 quam re - us: cul - pa

116

Stesso tempo

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

ra - ti - o - nis.  
 ra - ti - o - nis.  
 In - ge - r  
 e - us: cul - pa  
 o - nis. In  
 St  
 quam re - us: cul - pa

123

us me - us: sup - pli - can - ti par - ce De -  
 u vul - tus me - us: sup - pli - can - ti par - ce  
 us me - us: sup - pli - can - ti par - ce

con Ped.

130 Mezzo Coro *p dolce*

Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - sti, et la - tro - nem ex - au -

Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - sti, et la - tro - nem

us. Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - sti, et la -

us.

*p dolce*

senza Ped.

134

di - sti, mi - hi quo - que spem

ex - au - di - sti, mi - hi

ex - au - di - sti, mi - hi spem de - di -

138 Stesso movimer

sti. In - ter o - ves lo - cum prae - sta, et ab

vivo In - ter o - ves lo - cum prae - sta, et ab

in - ter o - ves lo - cum prae - sta, et ab hae - dis me se -

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

*mp*

con Ped. senza Ped. con Ped.

hae - dis me se - que - stra, sta - tuens in par - te de - xtra. *cresc.*

hae - dis me se - que - stra, sta - tuens in par - te de - xtra. *cresc.*

que - - - - - stra, sta - tuens in par - te de - xtra.

que - - - - - stra,

*cresc.*

senza Ped.

**Allegro energico**

*ff* Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis, flam a ad -

*ff* Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis, cri - bus ad -

*ff* Con - fu - ta - tis ma - le - ctis a - cri - bus ad -

*ff* Con - fu - ta - tis r flam - mis a - cri - bus ad -

**Allegro energico**

*f*

con Ped. *senza Ped.*

di - cr' am be - ne - di - - -

me cum be - ne - di - ctis, cum be -

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

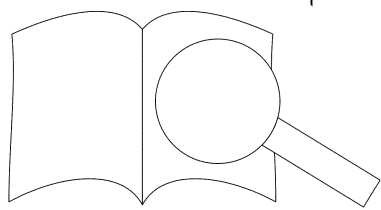
di vo - ca me cum be - ne -

**Adagio**

*pp*

*pp*

con Ped.



*p* poco *sf*  
ctis. O - ro sup - plex et ac - cli - nis, cor con - tri -  
*p* poco *sf*  
ne - di - ctis. O - ro sup - plex et ac - cli - nis, cor con -  
*p* poco *sf* *sf*  
ctis. O - ro sup - plex et ac - cli - nis,  
- ctis. O - ro sup - plex et ac - cli - nis, cor

senza Ped.

- tum qua - si ci - nis: ge - re - cr - nis.  
tri - tum ge - i fi - nis. Mezzo Coro *p* espressivo  
tri - tum qua - si ci - nis: me - i fi - nis. La - cri -  
qua - si ci - nis: - re - ram me - i fi - nis. *p* espressivo

- mo - - - sa  
La - cri - mo - - - sa espressivo  
sa di - - - il  
Mezzo Coro *pp*  
La - cri - mo - - - sa  
*pp*  
es.



171 *pp* **Vivo** Tutti *f*

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

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

8 la, qua re - sur - get ex fa - vil -

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

*pp* **Vivo** Tutti *f*

*pp* *mf*

178 **Allargando** *f* pausa lunga

sur - get ex fa - vil - - - la ju - di - car ho re - us:

vil - - - - la, ju - ran mo re - us:

8 ex - fa - vil - - - la - - - - - mo re - us:

vil - - - - la, di - dus ho - mo - re - us: pausa lunga

con Ped.

186 **Tranquillo** Solo *pp* sotto v

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

Solo ce De - us. Pi - e Je - su Do - mi - ne,

1. *pp* par - ce De - us. Pi - e Je - su Do

2. *pp* - go par - ce De - us. Pi - e Je - su Dc

senza Ped.

**Allegro** Tutti

194

cresc. *ff* >

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

cresc. Tutti *ff* >

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

cresc. Tutti *ff* >

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

cresc. Tutti *ff* >

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

**Allegro** *ff* >

sin.

1. Ped.

201

a - - - - men, a - - - -

a - - - - men, a - - - -

men, a - - - -

a - - - -

a - - - -

con Ped.

208

men, a - - - - men, a - - - - men.

men, a - - - - men, a - - - - men.

men, a - - - - men, a - - - - men.

men, a - - - - men, a - - - - men.

men, a - - - - men, a - - - - mer

**Adagio** *p*

# 4. Offertorium

**Tranquillo** **affrettando** **rall.** **a tempo**

Soprano  
Do - mi - ne Je - su Chri - - ste, Rex glo - - - ri -

Alto  
Do - mi - ne Je - su Chri - - ste, Rex glo - - -

Tenore  
Do - mi - ne Je - su Chri - - ste, Rex glo - - -

Basso  
Do - mi - ne Je - su Chri - - ste, Rex glo - - - ri -

ad libitum:  
Armonio  
o Organo

senza Ped.

6

ae, a - ni - mas o - mni - um fi - de - li -

ae, a - ni - mas o - mni - um fi -

oe - ra a - ni - mas o - mni - um fi - de - li -

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

senza Ped. con Ped.

rall. e dim.

um de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do la - cu:

de - li - um de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do la - cu:

um de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do la -

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

senza Ped. con Ped.

a tempo

li - be - ra e - as de o - re le - ne be - at

li - be - ra e - as de o - re ab - sor - be - at

li - be - ra e - as de o - nis, ne ab - sor - be - at e - as

li - be - ra e - as de o - nis, ne ab - sor - be - at e - as

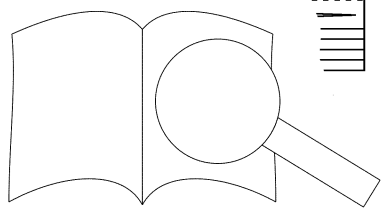
a tempo

senza Ped.

e - ne ca - dant in ob - scu -

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

ta - rus, ne ca - dant in ob -





Un po' più mosso

Mezzo Coro *pp*

rum: \_\_\_\_\_  
 Mezzo Coro *p* sed si - gni-fer san-ctus Mi-cha-el, san - ctus Mi - - -  
 rum: \_\_\_\_\_  
 sed si - gni-fer san - ctus Mi - cha - el, san - - - ctus Mi - cha-

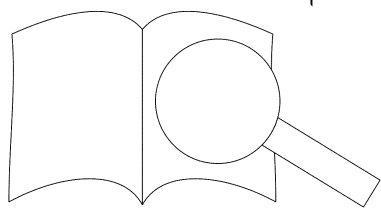
Un po' più mosso

8<sup>a</sup> sopra ad libitum

dolce

- cha-el re-prae-sen - tet e - as in lu - cem *p* ctai. .n o - lim  
 el re - prae-sen - tet e - as in .n. Quam o - lim  
 Quam *mp* o - lim  
 Quam *mp* o - lim  
 Quam o - lim

A-bra-ha et se - mi-ni e - jus, et *più f*  
 - sti, et se - mi-ni e - jus,  
 o-mi - si - sti, et se -  
 - hae pro-mi - si - sti, et se -



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

*più f*

55 **Moderato**

Ho - sti - as et  
 Ho - sti - as et pre - ces ti - bi  
 ti - ne, ho - sti - as

*Solo p dolce*

*sempre p*

*p*

*p espressivo*

senza Ped.

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

*Tutti mp*

*mp*

*Tutti mp*

*mp*

*p*

cresc. ed animando - - a - - - poco

65

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

cresc. ed animando

69

dis, lau - - - - - dis of -  
fe - - - ri - mus, lau - - - dis,  
lau - - - - - dis of - - fe ri - mus, lau -  
- - dis of - fe - - - ri -  
dis, lau - - - - -

*f* *f* *f* *f*

*mf*

74

fe - - - - - ri - mus, lau -  
lau - - - - - dis of - fe - - ri -  
dis, lau - - - - - dis of - fe - - ri -

*f* *ff* *ff* *f*

rimettendosi

musical score for voice and piano, measures 79-83. The score includes vocal lines for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and a piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*. The tempo marking *lunga* is present. The lyrics are: "dis of - fe - ri - mus: tu su - sci - pe pro a - ni - mus, of - fe - ri - mus: tu su - sci - pe pro a - ni - mus, of - fe - ri - mus: tu su - sci - pe pro a - ni - mus, of - fe - ri - mus: tu su - sci - pe". The piano part includes the instruction "con Ped.".

musical score for voice and piano, measures 84-89. Dynamics include *sf*, *mp*, and *p*. The lyrics are: "ma - bus il - lis, qua - rum ho - sa - ci - mus: ma - bus il - lis, qua - ri - am fa - ci - mus: ma - bus il - lis, qua - me - mo - ri - am fa - ci - mus: ma - bus il - lis qua - o - di - e me - mo - ri - am fa - ci - mus:".

Mos.

musical score for voice and piano, measures 90-94. The tempo marking *Mosso* is present. Dynamics include *mp* and *f*. The lyrics are: "o - mi - ne, de - mor - te trans - più f - fac e - as, Do - mi - ne, de - fac e - as, Do - mi - ne, de - mor -". The piano part includes the instruction "senza Ped.".

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

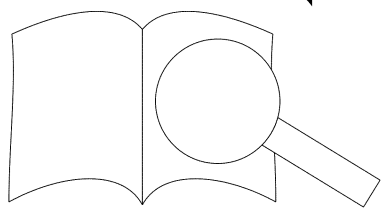
vi - tam, ad vi - tam. Quam o - - - - - ae pro -  
 - - - - - tam. Quam - bra - hae pro -  
 8 - - - - - tam. Quam .am A - bra - hae pro -  
 - - - - - tam. - lim A - bra - hae pro -  
 . ed. cresc.

*mezza voce*

cresc. mi - ni e - - - - jus.  
 cre se - mi - ni e - - - - jus.  
 et sti, et se - mi - ni e - - - - jus.  
 si - sti, et se - mi - ni e - - - -

*rall. e dim.*

**Allargando** *rall. e dim.*



# 5. Sanctus

**Largamente**

Soprano *p* *cresc.* *f*  
San - ctus, — San - ctus, — San -

Alto *mf* *cresc.* *f*  
San - ctus, — San - ctus, — San -

Tenore *p* *cresc.*  
San - ctus, — San - ctus, —

Basso *p* *cresc.*  
San - ctus, — San -

ad libitum:  
Armonio  
o Organo

*p* *p* *mf*

senza Ped.

**a tempo maestoso**

7 *ff* *ff*  
ctus Do - - - us Sa - ba - oth. Ple -  
Do - - - us Sa - - - ba -  
- - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt  
- - nus, Do - - mi - nus Sa - - ba - oth. Ple -

**apo maestoso**

con Ped. *p* senza Ped.

- ni sunt coe - li et ter - ra glo - ria tu - -  
 oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ria tu -  
 coe - li et ter - ra glo - ria tu

- ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri -

a.  
 a.  
 a, ple - ni sunt coe - li et ter ra tu - -  
 a, ple - ni sunt ra glo - ria tu -

con Ped.

**Più mosso** **animando a poco** **animando sempre**  
 Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex -  
 cel - sis, in ex - sis, ho - san -  
 na in ex - cel - sis, ho - san - na  
 Ho - san - na in ex  
**animando a poco** **anima**

senza Ped.

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

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

*adoss a poco*

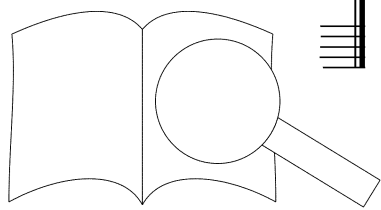
*rimettendosi a poco*

con Ped.

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

*stentando*

*stentando*





# 6. Benedictus

**Andantino**  
Mezzo Coro  
*p dolce*

Soprano  
Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in

Alto  
Mezzo Coro *p dolce*  
Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve -

Tenore

Basso

ad libitum:  
Armonio  
o Organo  
*p dolce*

5

no - mi - ne Do - mi - ni,

in no - mi - ne Do - mi -

10

ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui

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

zo Coro  
Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui.

*p*

senza Ped.

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

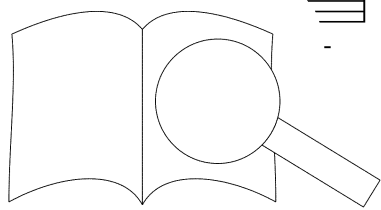
20 Mosso ed animando

Tutti *ff*  
 Ho - san - na in ex - cel - sis,  
 Tutti *ff*  
 Ho - san - na in ex - cel - sis,  
 ex - cel - sis,  
 Ho - san - na in ex -

Mosso ed animando

senza Ped.

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



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

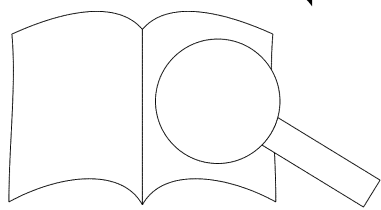
*ff*

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

*f*, *ff*, *cresc.*, *rimetten*

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

*stentando*, *con Ped.*, *mettendosi a poco*



# 7. Agnus Dei et Lux aeterna

**Piuttosto lento**

Soprano *mp* A - gnus De - i, qui

Alto *mp* A - gnus De - i,

Tenore *p* A - gnus De - i, a - gnus De - i, qui

Basso *p* A - - - gnus De - - - i . . . pec -

ad libitum:  
Armonio  
o Organo

*p* con Ped. senza Ped.

6

tol - lis pec - ca - do - na e - is re - qui - em.

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

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

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

10

*mf* A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

*mf* A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

*mf* A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

*mf* A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

*p*

con Ped.

14

- lis pec - ca - ta mun - is

ca - ta mun - di: do - na

- ta mun - di: do - na

- ta mun - a e - is, do - na e - is

*p*

*p*

*p*

18

re

A - gnus De - i, qui

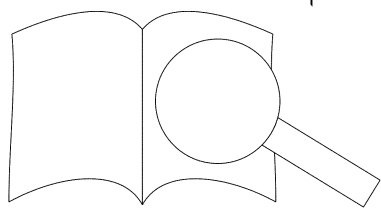
A - gnus De - i, qui tol - lis

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

cresc. *f* ni - em. A - gnus De - i, qui tol - lis

*mf*

senza Ped.



*dim.* *f*

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

pec-ca - ta mun - di: do - na e - - is re - - qui - em sem - -

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

- ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do -

*dim.*

*dim.*

- is re - - qui - em nam.

- pi - ter - - - nam, sem - - nam.

re - - quem sem - - nam.

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

*dim.*

con Ped.

*rall.* *p* **Adagio**

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

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

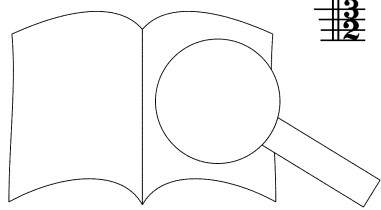
ae - ter - na, lux ae - ter - na lu - ce - at e - is, Do - mi - ne:

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

*rall.*

senza Ped. con Ped.

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



37 **Mosso assai**

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

*mp* cum san - ctis tu - is in ae - ter - - - num, *f* in ae - ter - -

*mp* cum san - ctis tu - is in ae - ter - -

*mf* cum san - ctis tu - is in ae - ter - -

**Mosso assai**

*p* cresc.

43

ter - - - - num, qui - a pi - - - - us es.

- num, in ae - ter - num, qui - a - - - - us es.

*f* in ae - ter - - - - num, pi - us es.

*ff* - - - - ae - ter - num, in ae - qui - a pi - us es.

*p* **poco rall.**

cresc.

con Ped.

49 **Molto meno moss.**

*mp dolce* Re - - - - ter - nam do - - - - na

*mp dolce* ae - - - - ter - nam, ae - ter - - - -

qui - em ae - ter - - - - nam do - - - -

*mp dolce* Re - qui - em

**Molto meno moss.**

*p dolce* senza Ped. con Ped.

**cresc. ed animando**

e - - is Do - mi - ne: et lux  
 nam do - na e - - is Do - - - mi - ne:  
 e - - - is Do - mi - ne: et  
 ter - nam do - na e - - is Do - mi - ne:

**cresc. ed animando**

**dim. e rimettendosi**

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

**dim. e rimettendosi**

**a tempo**

*mp*

Re - qui - em ae - -  
 ae - - ter - - nam,  
 Re - - - qui - em ae - - - ter -  
 Re - - - qui - em ae - - ter -

*pp*

senza Ped.



ter - - - nam do - - - na e - is Do - mi - ne: et

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

nam do - na e - is Do - mi

- - - na e - is Do - mi - ne:

cresc.

lux per - pe - tu - a lu - ce -

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

ne: et lux per - pe - tu - a lu - is.

et lux per - pe - e - is.

poco rall.

**Molto animato**  
*mp*

Cum san - ctis

*mp*

Cur

in sa -

in - ae - ter - num, in - ae - ter - num, qui - a pi - us es.

ter - num, in ae - ter - num, qui - a pi - us es.

in - ae - ter - num, in ae - ter - num, qui - a pi - us es.

is in - ae - ter - num, in - ae - ter - num, qui - a pi

stentato **Largo** *ff*

ato **cresc. molto** **stentato** **Largo**

con Ped.

# 8. Responsorium

**Andante**

Soprano *p cresc.* Li - be - ra me, Do - - mi -

Alto *p cresc.* Li - be - ra me, Do - mi - ne, li - be - ra me, Do

Tenore *p cresc.* Li - be - ra me, Do - mi - ne, li - be - ra r

Basso *p cresc.* Li - be - ra me, Do - mi - ne, li - mi -

ad libitum:  
Armonio  
o Organo *p*

senza Ped.

5

ne, de mor - ta - - - - - na, in di - e

de mor - - - - - ter - - - - - na, in di - e

ae - ter - - - - - na, in di - e

- te - - - - - ae - ter - - - - - na, in di - e

**deciso** *f*

9

rimettendosi

il - - la tre - men - - da, tre - men - da:

il - la tre - men - da, tre - men - da:

8 il - - la tre - men - da, tre - men - -

il - la tre - men - da, tre - men - da, tre - men -

rimettendosi

13

Mosso

*mp* leggero

*mf* leggero

quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter ra, - li mo - ven - di sunt et

quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter ra, - li mo - ven - di sunt et

Mosso

*p*

17

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

ra, quan - do coe - li mo - ven - di sunt et

quan - do coe - li mo - ven - di sunt et

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

senza Ped.

allargando a poco

rall.

ra: dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - gnem.  
 ter - ra: dum ve - - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - gnem.  
 ter - ra: dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - - -

con Ped.

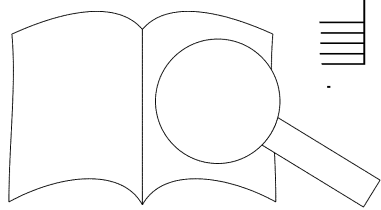
25 Adagio

Mezzo Coro *p*  
 Tre - mens fa - ctus sum go, et  
 Mezzo Coro *p*  
 Tre - mens fa - ctus sum go, et ti - -

Adagio *p*  
 senza Ped

Tutti *f* dum dis - cus - -  
 Tutti *mf* dum dis - cus - si - o, dum dis -  
 dum dis - cus - - - si - dis -

movendo  
 cresc.



dim.

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

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

dim.

con Ped.

Mosso

mf leggero

ra, quan - do et  
 mp leggero  
 quan - do coe - li mo - ven - di sunt et quan - do  
 ra,  
 ra,  
 Mosso  
 mp

rall.

ter - en - di sunt et ter - ra.  
 cor en - di sunt et ter - ra.  
 mo - ven - di sunt et ter - ra.  
 an - li mo - ven - di sunt et ter -

rall.

senza Ped.



49 **Andante**  
*p* Di-es il - la, di-es i - rae, ca - la - mi - ta - tis et mi - se - riae, di -  
 Di-es il - la, di-es i - rae, ca - la - mi - ta - tis et mi - se - riae,  
 Di-es il - la, di-es i - rae, ca - la - mi - ta - tis et mi - se -  
 Di-es il - la, di-es i - rae, ca - la - mi - ta - tis et mi - se -

**Andante**

55  
 - es ma - gna et a - ma - ra val de: dum ve - ne - ris  
 di - es ma - gna et a - ma - ra val de: dum ve - ne - ris  
 di - es ma - gna et de: dum ve - ne - ris  
 ma - gna et a - ma - ra de: dum ve - ne - ris

**deciso**  
*mf*  
 senza Ped.

61  
 ju - cu - lum per i - gnem.  
 sae - cu - lum per i - gnem.  
 - re sae - cu - lum per i - gnem.  
 di - ca - re sae - cu - lum per i - gnem.

**con anima**  
*f*  
**di**

68 Adagio

pp

Re - qui - em, re - qui - em ae - ter

Re - qui - em, re - qui - em ae - ter

Re - qui - em, re - qui - em ae - ter

Re - qui - em, re - qui - em ae - ter

Adagio

pp

73

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

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

nam do - na e - is et

nam do - na e - is et

nam do - na e - is et lux per -

79

rall.

rall.

rall.

tu - a lu - ce - at e - is.

- tu - a lu - ce - at e - is.

pe - tu - a lu - ce - at e - is.

- tua lu - ce - at e

Andante

*p* *cresc.*  
 Li - be-ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - -  
*p* *cresc.*  
 Li - be-ra me, Do - mi - ne, li - be-ra me, Do - mi - ne, de mor - - te ae - ter -  
*p* *cresc.*  
 Li - be-ra me, Do - mi - ne, li - be-ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter  
*p* *cresc.*  
 Li - be-ra me, Do - mi - ne, li - be-ra me, Do - mi - ne, de mor - te

Andante

*p*  
 senza Ped. *con Ped.*

deciso

*f*  
 - na, in di - e il - la tre - rr e - men - da:  
*f*  
 - na, in di - e il - la tre - n - men - da:  
*f*  
 - na, in di - e il - da, tre - men - da:  
*f*  
 na, in di - e il ja, tre - men - da, tre - men - da:

deciso

rimettendosi

*f*

M

*mf* leggero

quan-do coe - li mo - ven - di sunt et ter - ra, quan - do  
 - ven - di sunt et ter - ra, quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter -

Mosso

*p*  
 senza Ped.





100

**allargando**

*cresc.*

coe - li mo - ven - di sunt et ter - - - - - ra: dum ve - ne - ris ju - di -  
 - ra, quan - do coe - li mo - ven - di - sunt et ter - ra: dum ve - - - - - ne - ris  
 quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter - ra: dum ve - ne - ris ju - di -  
 ven - di sunt et ter - ra, mo - ven - - - - - di - sunt et ter - ra: dum ve -

105

**rall.**

*f*

ca - re sae - cu - lum per i - gnem. —  
 ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - gnem. —  
 re - sae - cu - lum per i - - - - - e - lei - - - - - son.  
 ca - re sae - cu - lum per i - - - - - ri - e - - - - - e - lei - - - - - son.

**rall.**

senza Ped.

111

*mp*

Chri - ste - - - - - l Ky - ri - e - - - - - e - lei - - - - - son.  
 Ky - ri - e - - - - - e - lei - - - - - son.  
 ie - i - son. — Ky - ri - e - - - - - e - lei - - - - -  
 Ky - ri - e - - - - - e - lei - - - - -

con Ped.

# Kritischer Bericht

## I. Die Quelle

Die vorliegende Ausgabe gründet auf dem Erstdruck der Partitur, der 1907 von J. Rieter-Biedermann vorgelegt wurde. Die in einen grauen kartonierten Umschlag eingebundene Partitur weist auf Umschlagvorder- (U1) und Sch(m)utztitelseite (der nicht paginierten S. 1) die identisch gestaltete Titelei auf (vgl. die Abbildung 1):

**M. Enrico Bossi | OP. 83 | MISSA | pro defunctis | für gemischten Chor mit Harmonium- | oder Orgelbegleitung ad lib. | Partitur 5\_ M. netto – Stimmen: | Sopran, Alt, Tenor, Bass je 1\_ M. | Aufführungsrecht vorbehalten | LEIPZIG, J. RIETER-BIEDERMANN | 1907 | 2614 | Lith. Anst. v. C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.**

Die inneren Umschlagseiten (U2, 3) sind vacat; auf der Rückseite (U4) findet sich die werbliche Auflistung der bei J. Rieter-Biedermann veröffentlichten „Kompositionen von M. Enrico Bossi“. Titelei und Werbeanzeige sind dem Geschmack der Zeit (Jugendstil) entsprechend in den verwendeten Satzschriften und mit Grafiken reich verziert.

Auf der nicht paginierten Rückseite der Sch(m)utztitelseite (U4) steht – erst in italienischer, dann in deutscher Sprache – in unterschiedlicher Satzschrift und Schriftgröße) eine Bemerkung zur Entstehung des Werks und seiner Verbreitung (mehr dazu weiter oberhalb im Vorwort):

Eseguita in parte per la solenne commemorazione di S. M. Vittorio Emanuele II.° Re d'Italia, nel Pantheon di Roma, il 4. Aprile 1906.

Ein Teil dieses Werkes wurde für Victor Emmanuel III. komponiert, das ganze Werk bei der Beerdigung des Kaisers im Pantheon zu Rom wiederholt.

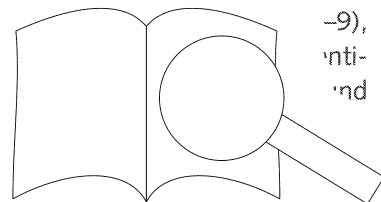
Mittig im Umschlag ist jeweils die Druckart angegeben. Auf S. 3, der ersten Umschlagvorderseite (U1), steht linksbündig neben dem Copyright 1907 by J. Rieter-Biedermann, rechtsbündig daneben „Stich C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig.“ – Der Musikverlag stellt, sondern bei einem der renommierten Verleger der Branche in Auftrag gegeben, der Firma C. G. Röder, die ebenfalls (seit 1846; gegründet unter dem Namen „Graphische Anstalt von C. G. Röder“) in Leipzig

Auf S. 3–47 findet sich die Partitur in meist sechszeiligen Systemen für die Vokalstimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass) und für das Begleitinstrument (jeweils in reduzierter Größe); zumeist sind die Partituren auf zwei Seiten untergebracht; bei Titel oder Zwischenüberschriften sind sie auf zwei Seiten untergebracht. Nur einmal, bei dem lediglich den „Judex ergo“-Abschnitt der „Missa“, sind ausnahmsweise auch vier Akkoladen für die Frauenstimmen und vier Akkoladen für die Männerstimmen verwendet.

Oberhalb der ersten Partitur sind die Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass) und das Begleitinstrument (Harmonium oder Orgel) ausgewiesen. Des Weiteren sind die Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass) und das Begleitinstrument (Harmonium oder Orgel) in der Titelei und in der Werbeanzeige aufgeführt. Das Nebeneinander von italienischen und deutschen Texten, Bezeichnungen der Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass) und des Begleitinstrumentes (Harmonium oder Orgel) ist original. Die Vokalstimmen sind in der Titelei und in der Werbeanzeige als „Soprano“, „Contralto“, „Tenore“, „Basso“, „Organo“ und „Harmonium“ bezeichnet, das fakultative Begleitinstrument als „Organo ad libitum“.

Die „Missa pro defunctis“ op. 83 vertont alle wesentlichen Abschnitte der lateinischen Totenmesse; sie setzt sich in der Fassung aus folgenden Abschnitten zusammen (die Seitenangaben beziehen sich auf die Erstdruckausgabe der Partitur von 1907):

- S. 1–12: „Requiem [et Kyrie].“ Introitus „Requiem aeternam“ mit dem „Te decet hymnus“ und dreiteiliges „Kyrie“; abschnittsweise vertont. Der „Requiem“-Abschnitt (T. 36–47) ist die identische Wiederholung des ersten „Requiem“-Abschnitts (T. 1–12).
- S. 13–17: „Gloria.“ „Agnus Dei“.
- S. 18–19: „Tractus.“ „Absolve Domine“.
- S. 20–21: „Sequentia. I (Dies-irae.)“ [sic!] Die dreiversigen Strophen des lateinischen Textes sind abschnittsweise vertont; zweimal ergeben sich jedoch längere Abschnitte durch eine Verbindung mehrerer Strophen, die gleichwohl nacheinander abgehandelt werden (einmal bei „Recordare Jesu pie“, „Quaerens me, sedisti lassus“ und „Iste iudex ultionis“, ein weiteres Mal bei „Confutatis maledictis“, „Oro supplex et acclinis“ und „Lacrimosa dies illa“). Eine Strophe – die vierzehnte – der lateinischen Dichtung wurde von Bossi nicht vertont („Preces meae non sunt dignae: I sed tu bonus fac benigne, I ne perenni cremer igne.“).
- S. 22–23: „Requiescat in pace.“
- S. 24–25: „Quid sum miser“.
- S. 26–27: „Quantus tremor“.
- S. 28–29: „Rex tremendae“.
- S. 30–31: „Confutatis maledictis“.
- S. 32–33: „Ingemisco“.
- S. 34–35: „Jude“.
- S. 36–37: „Qui Mariam“.
- S. 38–39: „Liber scilicet“.
- S. 40–41: „Iudex“.
- S. 42–43: „Iudex“.
- S. 44–45: „Iudex“.
- S. 46–47: „Iudex“.



185) bezieht sich nahezu identisch auf die „coget omnes“-Passage des „Tuba mirum“-Abschnitts (T. 44–51).

– S. 22–28: „Offertorium.“ „Domine Jesu Christe“ mit Versus „Hostias et preces“; die beiden „Quam olim Abrahae“-Abschnitte sind unterschiedlich musikalisiert.

– S. 29–31: „Sanctus.“

– S. 32–34: „Benedictus.“ Ausgeführt von Soprano, Alto und Tenore im „Mezzo Coro“, also mit halber Besetzung pro Stimme. Der „Hosanna“-Abschnitt (T. 20–39) ist eine nahezu identische Wiederholung des „Hosanna“-Abschnitts aus dem Sanctus (dort T. 22–41).

– S. 35–39: „Agnus Dei et Lux aeterna.“ Agnus Dei mit der Communio „Lux aeterna“. Der „Requiem aeternam“-Abschnitt (T. 49 ff.) bezieht sich musikalisch nicht auf den gleichnamigen Introitus des ersten Satzes der Totenmesse.

– S. 40–47: „Responsorium.“ „Libera me, Domine“. Der „Libera me, Domine“- (T. 83–95) und der unmittelbar daran sich anschließende „quando coeli“-Abschnitt (T. 95–107) sind eine nahezu identische Wiederholung des ersten „Libera me, Domine“- (T. 1–13) und „quando coeli“-Abschnitts (T. 13–24). Ein dritter, kürzerer „quando coeli“-Abschnitt (T. 41–48) bezieht sich musikalisch-thematisch auf die beiden anderen, wechselt aber das Metrum. Der „Dies irae“-Abschnitt (T. 49 ff.) bezieht sich musikalisch nicht auf die Sequentia der Totenmesse, der „Requiem aeternam“-Abschnitt (T. 68 ff.) sowie die „Kyrie“-Abschnitte (T. 108 ff.) nicht auf die entsprechenden Abschnitte im erstem Satz. (Die Wiederaufnahme der dreiteiligen „Kyrie“-Rufe am Ende des Responsoriums und damit am Ende der gesamten Totenmesse ist zwar ungewöhnlich, stiftet aber einmal eine textliche Einheit und beschließt das Werk mit einfachen, von Melodie und Rhythmus inspirierten Gregorianischen Gesängen inspirierten Floskeln. Die Totenmesse beginnt und endet mit eindeutig am Gregorianischen Gesang entlehnten Gesangsphrasen.)

## II. Zur Edition

Ergänzungen und Korrekturen der Ausgabe gegenüber dem Erstdruck sind nachgewiesen: Entweder fallen sie in Form von Anmerkungen, oder sind sie in der Ausgabe selbst (beispielsweise durch kursiv gesetzte Noten) zu sehen. Die Ausgabe zeigt die Originalartikulation (beispielsweise durch kursiv gesetzte Noten) an, die in der Originalausgabe nicht angegeben waren. Die Ausgabe zeigt die Originalartikulation (beispielsweise durch kursiv gesetzte Noten) an, die in der Originalausgabe nicht angegeben waren.

Die Einleitung enthält die *Defunctis* op. 83, die in der Ausgabe gegenüber dem Original evtl. gemindert wurden. In der vorliegenden Ausgabe wurden die Stellen und analoge Passagen miteinander angeglichen, da das bearbeitete Manuskript Bossis (der in den betreffenden Passagen die Begleitstimme neu aufgeschrieben hat) einem vorausgehenden Modell zu orientieren. – Länge und Position von Crescendo- und Decrescendo-Markierungen wurde in analogen Passagen dort ohne weiteren Vergleich miteinander angeglichen, wo sie in der Vorlage ohne offensichtlichen Grund verschieden sind. – Zur Verbesserung der

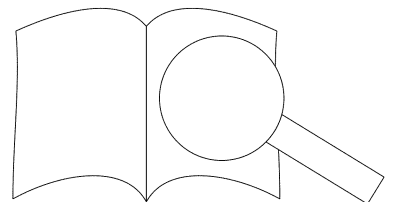
Lesbarkeit der Begleitstimme wurden etliche unmotivierte Phrasierungsbögen der Vorlage ignoriert; da davon auszugehen ist, dass diese offensichtlich für ein (Pedal-) Harmonium konzipiert wurde, sollte der Satz grundsätzlich in einem absoluten Legato ausgeführt werden. Phrasierungsbögen sind demzufolge nur an ausgesuchten Stellen wirklich notwendig. Aus dem gleichen Grund wurden einige der wenigen in der Vorlage zusammengehaltene Klänge, die dem rasch erarbeiteten Manuskript Bossis geschuldet sind, der Stimmführung der Chorstimmen entsprechend separat gehalten.

Die Vorlage verwendet Phrasierungs- und Silbentrennungsbögen nebeneinander; soweit Entsprechungen miteinander bestehen, wurden Phrasierungsbögen von unterschiedlicher Länge von Bögen auf Unterschiede in dem ursprünglichen Text zurückzuführen sein. Die verschiedenen Bogenarten (Bsp.). Bögen, die von einer Silbentrennung getrennt sind, werden ohne Klammerung gesetzt bzw. bis zu dessen Ende.

Die von Bossis eingeführte Phrasierungsbögen, die gelegentlich eingeklammert sind, wurden ohne Klammerung gesetzt. (Anmerkungen wurden nach dem Vorbild von Bossis ohne diakritische Kennzeichnung)

Die von Bossis vorgelegte Partitur ist das Begleitinstrument (Harmonium oder Orgel) in einer aus lediglich zwei bestehenden Akkolade ausgewiesen, die kleiner als die Orgelstimme gestochen ist – vermutlich, um dem Adressaten der Partitur auch grafischen Ausdruck zu verleihen. Dem Text ist passagenweise eine Verdopplung der Unterstimme der Begleitstimme anvertraut (durch die Anmerkung „con Ped.“ ausgewiesen); gelegentlich – wenn das Pedal in der tieferen Oktavlage gespielt werden soll – sind Noten in Kleinstich ausgewiesen. Wo die Pedalstimme in Kleinstich notiert ist, schreibt die Quelle gewöhnlich nur „Ped.“ aus, was hier stets als „con Ped.“ ausgewiesen ist. Fallen die Oktavlagen der Pedalstimme und der tiefsten Manualstimme wieder zusammen, wird die Letztere durch klein gestochene Noten verdoppelt. Die Neuausgabe verzichtet auf die kleinen Duplikatnoten. An allen anderen Stellen, wo also kein Pedal benutzt und rein manualiter musiziert werden soll, ist „senza Ped.“ angemerkt. Die Faktur der Begleitstimme ist also eindeutig, wenngleich sie nicht besonders übersichtlich gestaltet wurde und keineswegs ein Prima-vista-Spiel erlaubt. Zur vorliegenden Ausgabe ist deswegen eine separate Orgelstimme verfügbar, in der das Pedal in einem eigenen Liniensystem ausgeschrieben ist; dies sollte einer praktischen Ausführbarkeit.

Der unterlegte lateinische Text wurde auf orthografische Korrektheit überprüft und vereinheitlicht. Gelegentlich wurde die Orthografie des Lateinischen abgesehen von der durch eine italianisierte Aussprache



Problem in der Unterscheidung der Orthografie von Latein, Vulgärlatein und Italienisch): Mal werden zwei Silben (zwei Vokale) zu einer Ligatur zusammengefasst, mal wird eine aus zwei Vokalen bestehende Silbe getrennt und auf zwei Noten verteilt. Der vorliegenden Ausgabe wurde der lateinische Text nach der Fassung des *Graduale Romanum* (1974; für Introitus, Offertorium, Sanctus und Benedictus) und des *Graduale Romanum* (1938; für Sequentia, Agnus Dei, Communio und Responsorium) zugrunde gelegt; abweichende Schreibweisen der Vorlage wurden nicht berücksichtigt und auch nicht in den Einzelanmerkungen dokumentiert.

Die von Bossi gelegentlich gegen Phrasierung und Sinnhaftigkeit des lateinischen Texts gesetzten Zäsurzeichen in den Vokalstimmen wurden beibehalten.

Folgende von Bossi verwendeten italienischen Bezeichnungen, die wenig üblich oder nicht ohne weiteres verständlich sind, werden hier erklärt und übersetzt:

- affrettando = beschleunigend (nach ital. *affrettare* für etwas beschleunigen)
- allargando = breiter werdend (nach ital. *allargare* für etwas dehnen, verbreitern)
- animando = belebend (nach ital. *animare* für etwas beleben, *animarsi* für sich beleben, lebhaft werden)
- con anima = beseelt (mit Seele)
- con vita = belebt (mit Leben)
- deciso = entschieden, entschlossen, energisch, auch forsch
- leggero = leicht
- movendo = mit Bewegung (nach ital. für bewegen; *la movenz.* Bewegung)
- piuttosto = ziemlich, eher
- rimettendosi = zurückkehren für etwas
- sin. (sinistra) = linke Hand
- stentando, stentato = zögerlich
- stesso movimento, stesso tempo

### III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen:

A = Alto (Alt), B = Basso (Bass), M = Mittelstimme, m.d. = *mano destra* (rechte Hand), m.s. = *mano sinistra* (linke Hand), O = Oberstimme, Org = Organo (Orgel, Harmonium), Ped. = Pedale (Pedal), resp. = respektive, S. = Seite, S = Soprano (Sopran), T. = Takt, T = Tenore (Tenor), U = Unterstimme, vgl. = vergleiche; ZZ = Zählzeit nach Taktzeiten (die Taktangaben), I = erste (obere) Stimme, II = zweite (untere) Stimmteilung).

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme, Zeiche oder Pausen) – Befund der Quelle.

#### 1. Requiem et Kyrie

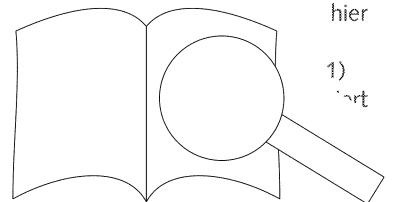
- 6 A, T Crescendo verschoben
- 9 T 1–2 Cresc.
- 11 A 1–4 k
- 15 T 2–3 Org m.d., M Org m.d., U Org m.d., M Org m.s
- 21 Org m.d., M Org m.d., U Org m.d., M Org m.s
- 26 Org m.d., M Org m.s
- 27 Org m.s
- 28 A 1–2
- 28–29 Org als gantztaktig
- 28–30 E kl. 2–30.2
- 29–30 fürz. T. 29.1–2
- 32 Crescendo-Gabel, Beginn bereits gl. T, B
- 41 Crescendo-Gabel für T. 39 (vgl. T. 3–4) Crescendo-Gabel eine ZZ nach rechts verschieben (vgl. T. 6) Crescendo-Gabel zwei ZZ nach rechts verschoben (vgl. T. 6) zwei kürzere Bg. T. 42.2–3 und 42.3–43.1 längerer Bg. T. 43.2–44.1 (vgl. T. 8) längerer Bg. für 1–4 (vgl. T. 8) kürzerer Bg. für T. 50.1–51.3 (vgl. A) weiterer Bg.
- 73 Org m.d., O 2–3 Bg.
- 76–77 Org m.d., O Bg. T. 76.2–77.3
- 84–86 Org m.s., O Bg. T. 84.1–86.1
- 87–88 S Bg.

#### 2. Tractus

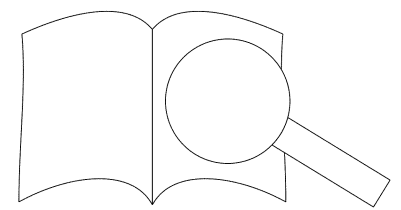
- 3 A Crescendo-Gabel bereits ab ZZ 3
- 15 T 1–3 längerer Bg. 1–4 (vgl. A in T. 2, auch S in T. 17)
- 23 S, A 1–3 kürzerer Bg. 1–2 (vgl. Org)
- 31–32 S kürzerer Bg. T. 31.2–3 (vgl. T)
- 33 Org m.d., O #-Versetzungszeichen für *gis*<sup>7</sup> fehlt (vgl. S)

#### 3. Sequentia

- 1, 68, 147 Org Die unterschiedliche Gestaltung des Orgelsatzes ist original.
- 2 A 2–6 weiterer Bg. (vgl. T. 69, 148) B weiterer (gantztaktiger) Bg. (vgl. T. 69, 148) Org m.d. 1 Akkord ohne Halbe Note *si*<sup>7</sup> (vgl. T. 69, 148) 2–3 Org m.s., O Halbe
- 3 Org m.d., U 4–5 zu hier
- 5 B at
- 6 Org m.s., O 1–2 lä 1) Org m.s., O 1–3 N 2) Org m.s., O 1–3 C te



6-7	Org Ped. 3-4	Ganze Note A (mit Auflösungszeichen) (vgl. T. 152, auch m.s. in T. 6, 73, 152)	60	Org m.d., O 4	zwei Halbe Noten a <sup>7</sup> (vgl. T. 10)
7-8	A	kürzerer Bg. T. 6.1-2		Org m.d., U 1	punktierte Halbe Note g <sup>7</sup> , Viertelnote g <sup>7</sup> (vgl. T. 10)
8	Org m.s., O	Bg. T. 7.3(Viertelnote d <sup>7</sup> )-8.1(Viertelnote d <sup>7</sup> ) (vgl. T. 74-75, 153-154)		Org m.s. 3	<b>p</b> in T. 10 vorhanden
	Org m.d., M 2	Halbe-Note d <sup>7</sup> auf der vierten ZZ (vgl. T. 75, 154, auch A in T. 8, 75)	61	Org m.s., O	doppelganze Pause (auf Hilfslinien) (vgl. T. 10)
	Org m.s., O 4	Ganze Note a als U im oberen Liniensystem notiert (auf Hilfslinien und mit der Ganzen Note d durch eckige Klammer verbunden) (vgl. T. 75, 154)	62	Org m.d., U 2-3	zwei Halbe Noten g <sup>7</sup> (vgl. T. 11-12)
	Org m.s. U	1-2 Noten doppelt gehalst; 3-4 Halbe Noten für Pedal nicht klein gestochen	64	Org m.s., O 1-2	Bg. (vgl. T. 12)
9	Org m.s., O 1	Fermate (vgl. Fermate in T. 9.2)	65-66	Org m.s., U 1-2	Ganze Note as mit Bg. zur Folgenote ' (T. 12)
11	T 3-6	Bg. (vgl. T. 61)	66	A 1-4	weiterer Bg. (vgl. T. 14)
	Org m.d., M 1	punktierte Halbe Note g <sup>7</sup> statt Ganzer Note (vgl. T. 61)	69	Org m.s., U	Bg. T. 65.3-66.1 (vgl. T. 15-
	Org m.s., U 1-2	Bg. (vgl. T. 61)	70	Org m.s., O 2-5	längerer Bg. T. 66.2-67.1
11-12	Org m.d., U	kürzerer Bg. T. 12.2-5 (vgl. T. 62)	72	Org m.s., O 1-2	Bg. (vgl. T. 2, 148)
12	Org m.s., U 3-4	Ganze Note mit Haltebogen zu T. 13.1 (vgl. T. 62.3-4)	73-74	Org m.d., O 3-4	Bg. (vgl. T. 3, 149)
13	Org m.d., U 3	zwei Halbe Noten g <sup>7</sup> , Haltebogen ab zweiter Note (vgl. T. 63)	75	Org m.s., O 3-4	Bg. (vgl. T. 3, 149)
	Org m.s., O	Bg. für 2-3, Haltebogen für 3-4, Bg. für 5-7 (vgl. T. 63, auch T an beiden Stellen)	75-76	Org m.s., U 2-3	Bg. (vgl. T. 3
19	Org Ped.	Verlängerungspunkt der punktierten ganzen Note fehlt (vgl. m.s.)		Org m.d., U 1-2	punktierte
27	Org m.d., O 1	Akzentzeichen ( <i>marcato</i> ) (vgl. S)	76	S	Bg. ab -
27-28	Org m.s.	Ganze und Halbe Noten (vgl. Ped. T. 182)	79-80	T	zwei
	Org m.d., O	Bg. T. 27.2-28.2 (vgl. T. 182-183)	81	S	v
	Org m.d., M, U	Bg. T. 28.1-2 statt Haltebogen T. 27.2-28.1 (vgl. T. 182/183)	84-85	B	v
33	T 1-2	Staccato-Punkte auf beiden Halben Noten (vgl. m.d.; auch B, m.s., in T. 32.1-2)		Org m.d., O	v
	Org m.d. 4-5	als m.s. 2-3 notiert, deshalb auch in m.d. Ganze Pause statt Halber Pause	76	Org m.s., O	v
33-35	Org m.d.	Bg. T. 33.4 (Beginn in m.s., s.o.) -3 <sup>r</sup> det in T. 35.1 auf O (vgl. T)	79-80	Org m.s., l'	v
	Org m.s.	statt ergänztem Bg. T. 33-3F	81	Org m.s.	v
	Org m.d., O 1, 4	Bg. T. 35 (vgl. B)	84-85	Org m.	v
35	Org m.d., U 1-2	Tenuto-Striche fehlen (vgl. m. m.d. in T. 32)	85	Org	v
36	Org m.d., O 4	Tenuto-Striche fr (vgl. m. m.d. in T. 33)	87	Org	v
38-39	Org m.d., U	Tenuto-Str in T. 32)		Org m.d., O	v
40	A 1	zwei ' (v	97-	Org m.d., O	v
44	Coro	zwei ' (v	107-110	T	v
		zwei ' (v	109	Coro, Org	v
		zwei ' (v	111	S 1	v
		zwei ' (v	112	A	v
		zwei ' (v	114-116	Org m.d., O	v
		zwei ' (v	115	S, B 2	v
		zwei ' (v	116	A 2	v
		zwei ' (v	116-117	Org m.d., U	v
		zwei ' (v	118-121	T	v
		zwei ' (v	119-121	Org m.d., O	v
		zwei ' (v	123-125	Org m.d., O	v
		zwei ' (v	129-130	Coro, Org	v
		zwei ' (v	131	T 4-6	v
		zwei ' (v	131-132	Org m.d., O	v



PROBENPAPIER

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

131–134 Org m.s. zwei kürzere Bg. für T. 131.2–132.4 und 133.1–134.1

132 Org m.d., O 2–6 Bg. bis Taktende (danach Umbruch) (vgl. T. 46)  
Org m.d., U 3–4 Halbe Note  $e^1$  (vgl. T. 46)

133 T 4 Zäsurzeichen (vgl. T. 47)

138–140 T kürzerer Bg. für T. 138.4–139.1 (vgl. S in T. 139–141)

B kürzerer Bg. für T. 138.2–139.1 (vgl. S in T. 139–141)

139–141 A kürzerer Bg. für T. 139.2–141.1 (vgl. S)

140 Org Ped. 1 ein- und dieselbe kleinstochene, doppelt gehalte Note für Org U und Ped., folglich nur ein Bogen T. 139/140

143 Org m.s., O 1 statt zweitem Notenhals Pedalnote mit gemeinsamem Hals verbunden

148 Org m.d., O 3–4 Bg. (vgl. T. 2, 69)  
Org m.d., M 1 zusätzliche Halbe Note  $g^1$  (vgl. T. 2)  
Org m.d., U (M) 5 Viertelnote  $f^1$  fehlt (vgl. T. 2, 69)

148–149 Org m.s., O Haltebogen in T. 69–70 vorhanden

149 S 4 Zäsurzeichen  
Org Ped. 2–4 Halbe Note  $G$ , daran angebundene Viertelnote  $G$ , Viertelpause (vgl. T. 70)

151 Org m.d., U 1 punktierte Ganze Note  $f^1$  (vgl. T. 5)

153–154 Org m.d., O Bg. T. 153.4–154.3 (vgl. T. 7–8)

154 Org m.d., O 3–4 Bg. (vgl. T. 8)  
Org m.d., U 1–4 Bg. (vgl. T. 8, 75)

155 T 2, S 4 und  
156 A 2  $p$  ist als allgemeine Dynamik dieser Passage zu verstehen, aus der sich das *poco sf* leicht akzentuierend abheben soll

156–157 Org m.s., O zwei kürzere Bg. für T. 156.3–157.1 und 157 (ganztaktig)

157 Org m.d., U 1–2 Bg.  
Org m.s., O 1–2 Bg.

158 S 1–2 „cresc.“ zusätzlich zur Crescendo-Gabel  
S 3–4 weiterer kürzerer Bg. (vgl. T in T. 159)

159 A 1 „cresc.“ zusätzlich zur Crescendo-Gabel  
Org m.d., M 3–4 Bg.  
Org m.s., U 1–2 Bg.

160 Org m.d., O 1–2 Bg.

163 Org m.d., U 3–4 Bg.

168 A 2–3 Bg.

169–172 Org m.s., O kürzerer Bg. für T. 169.1–172.1

172–173 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 172.1–173.1

172–174 B Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 172.1–173.1 und 174.1

Org m.s. zwei kürzere Bg. für T. 172.1–173.1 und 174.1

173 A 2 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 173.1–174.1

174–175 O zwei kürzere Bg. für T. 174.2–175.1 (vgl. m.d., U in T. 177–178, m.s., U in T. 177–178)

176 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 176.1–177.1 und 177.1

177 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 177.1–178.1 und 178.1

178 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 178.1–179.1 und 179.1

179 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 179.1–180.1 und 180.1

180 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 180.1–181.1 und 181.1

181 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 181.1–182.1 und 182.1

182 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 182.1–183.1 und 183.1

183 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 183.1–184.1 und 184.1

184 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 184.1–185.1 und 185.1

185 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 185.1–186.1 und 186.1

186 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 186.1–187.1 und 187.1

187 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 187.1–188.1 und 188.1

188 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 188.1–189.1 und 189.1

189 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 189.1–190.1 und 190.1

190 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 190.1–191.1 und 191.1

191 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 191.1–192.1 und 192.1

192 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 192.1–193.1 und 193.1

193 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 193.1–194.1 und 194.1

194–197 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für O, T. 194.1–196.1, und M, 196 (ganztaktig) (vgl. m.s., U)

198, 200 Org Beischriften „sin.“ und „senza Ped.“ jeweils eingeklammert

199 Org m.d., U 2–3 Bg.

199–200 Org m.d., O Bg. T. 199.3–200.1

199–202 T kürzerer Bg. für T. 200.2–201.3 (vgl. S in T. 197–200)

201–202 Org m.s., U Bg. T. 201.2–202.1

208 Org Ped. Bg. für T. 208.2 bis zum Taktende dem Umbruch zwischen T. 208.2 und 209.1 wieder aufgegriffen wird

194–197 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für O, T. 194.1–196.1, und M, 196 (ganztaktig) (vgl. m.s., U)

198, 200 Org Beischriften „sin.“ und „senza Ped.“ jeweils eingeklammert

199 Org m.d., U 2–3 Bg.

199–200 Org m.d., O Bg. T. 199.3–200.1

199–202 T kürzerer Bg. für T. 200.2–201.3 (vgl. S in T. 197–200)

201–202 Org m.s., U Bg. T. 201.2–202.1

208 Org Ped. Bg. für T. 208.2 bis zum Taktende dem Umbruch zwischen T. 208.2 und 209.1 wieder aufgegriffen wird

**4. Offertorium**

4 Org m.d., O 1–3 ganztaktiger Bg.

4–5 A, B kürzerer Bg.

T zwei ser

5 Org m.d., O 1–2 Bg. f

Org m.s., U 1 u

10–11 Org m.d., U 1.1

11 Org m.d., O

12 Org m.d. 1.1

12–14 Org m.d., O 1.1

15–16 Org m.d., O 1.1

18 Org m.d., O 1.1

19 Org m.d., O 1.1

20 Org m.d., O 1.1

21 Org m.d., O 1.1

22–23 Org m.d., O 1.1

24 Org m.d., O 1.1

25 Org m.d., O 1.1

26 Org m.d., O 1.1

27 Org m.d., O 1.1

28 Org m.d., O 1.1

29 Org m.d., O 1.1

30 Org m.d., O 1.1

31 Org m.d., O 1.1

32 Org m.d., O 1.1

33 Org m.d., O 1.1

34 Org m.d., O 1.1

35 Org m.d., O 1.1

36 Org m.d., O 1.1

37 Org m.d., O 1.1

38 Org m.d., O 1.1

39 Org m.d., O 1.1

40 Org m.d., O 1.1

41 Org m.d., O 1.1

42 Org m.d., O 1.1

43–48 Org m.d., O zwei kürzere Bg. für T. 43.2–46.1 und 47.1–48.1 (vgl. T. 48–51)

44–47 A kürzerer Bg. für T. 46.1–47.1 (vgl. T. 49–52)

45–46 B kürzerer (ganztaktiger) Bg. für T. 46

46–47 S kürzerer Bg. für T. 46.1–2

49–50 T Akzentzeichen (*marcato*) T. 49.2, auf T. 50.1 verschoben

49–52 A kürzerer Bg. für T. 51.2–52.2

51–54 Org m.s., U zwei kürzere Bg. für T. 51.2–53.1 und 53.1–54.1

57–59 Org kürzerer Bg. für T. 57.1–58.3 (vgl. m.d. in T. 61–62)

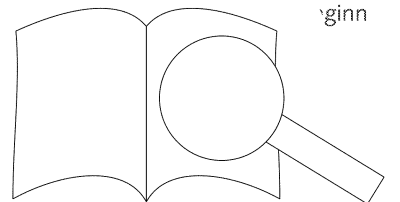
59–60 Org m.s. zwei kürzere Bg. für T. 59.2–5 und 60 (ganztaktig) (vgl. m.d.)

63–64 Org m.s., O zwei kürzere Bg. für T. 63.1–64.1 und 64 (ganztaktig)

64 T 3 Bg. für T. 64.1–65.1

65 T 3–4 Bg. für T. 65.1–66.1

65–66 A Org m.d., U 4–5 A 1–2 A



67	Coro, Org	über S und in Org nach ZZ 1 in kleiner Schrift Angabe „cresc. ed anim.“; in A bei 2 zusätzlich „cresc“. Die Neuausgabe fasst „cresc. ed anim.“ als Rahmendynamik auf und verschiebt deren Beginn auf den Ort des durch diese ersetzten „cresc.“ im S.
67–68	Org m.s., O 2 S	oberer Notenhals fehlt kürzerer Bg. für T. 68.1–5 (vgl. B in T. 66–67, 68–69)
	A	kürzerer Bg. für T. 67.2–3 (vgl. B in T. 66–67, 68–69)
68	Org m.d., U	Bg.
70–71	A	kürzerer Bg. für T. 70.2–5
72–73	Org m.d., O	Bg. T. 72.3–73.1
	Org m.s., O	Bg. T. 72.4–73.1
72–78	B	kürzerer Bg. für T. 72.3–74.6
73	Org m.d., O 3	Akzentzeichen ( <i>marcato</i> ) (vgl. S)
74–77	S	kürzerer Bg. für T. 77.1–4
78	T	kürzerer Bg. für T. 78.1–3
	Org m.d., U 2–3	Bg.
	Org m.s., O 4–5	Bg.
79	S, A, T	Der Unterschied zwischen den Akzentzeichen ( <i>martellato</i> in S, A und <i>marcato</i> in T) auf ZZ 3 ist original.
81	Coro 4	„lunga“ in kleiner Schrift über S und über B. Die Neuausgabe fasst dieses als Rahmenangabe für alle Stimmen auf.
84	B 1–4	kürzerer Bg. 1–3
	Org m.d., O 1–2	Bg.
84–85	A, B	kürzere Decrescendo-Gabel für T. 85.1–2 (vgl. S, T)
86	S, A	kürzerer Bg. für S, 2–3, und A, nach 1 bis vor 3
87	B 1–4	Crescendo-Gabel
93	Org m.d., U 1	unterer Notenhals fehlt (vgl. A)
	Org m.s., O 3	zweiter Notenhals
93–94	T	ein Bg. für T. 93.2–94.4 (vgl. B in T. 9)
99–103	Org m.d., O	kürzerer Bg. für T. 99.2–101.4
103–105	A	kürzerer Bg. für T. 103.1–105.1
	Org m.s., U	kürzerer Bg. T. 103.1–105.1
105	Org m.s., O 1	oberer Notenhals fehlt (vgl. T)
108	A 2–3	weiterer (kürzerer) P
110–111	Org m.d., U	Bg. T. 110.2–111
111–112	T	zwei kürzere P

### 5. Sanctus

1	Org m.d., O	längere
4–5	Org m.s.	in
5	A	
7	Coro, Org 1–2	(vgl. Of-
	Org m.s.	
8–9	Org m.	
10–11	Org m.	2–11.1 und 11.1–2
12–13	P	2.4–5 (vgl. T)
20		T. 20.2–3 (vgl. B in T. 21)
22–24		für T. 22.2–23.1 (vgl. Benedictus, T. 22–24)
		r Bg. für T. 23.2–24.1 (vgl. Benedictus, T. 20–22)
		ilbe Pause (vgl. Benedictus, T. 22)
		punktierte ganze Note (vgl. Benedictus, T. 22)
		zwei kürzere Bg. für T. 24.1–25.1 und T. 25.2–26.1 (vgl. Benedictus, T. 22–24)
		Bg. (vgl. Benedictus, T. 23)
		Bg. T. 25.1–26.1 (vgl. Benedictus, T. 23–24)
26		zwei kürzere Bg. für T. 26.2–4 und 26.4–27.1 (vgl. Benedictus, T. 24–25)
27–29	Org m.d., U	zwei kürzere Bg. für T. 27.2–4 und 27.4–29.1

30–31	Org m.d., O	längerer Bg. für T. 27.2–29.2 (vgl. Benedictus, T. 26–27)
	Org m.d., U	Der Bg. für T. 30.3–31.1 wird nach dem Umbruch nach T. 30 nicht fortgesetzt.
		zwei kürzere Bg. für T. 30.2–4 und 30.4–31.1 (Der Bogen reicht zum Taktende T. 30 und wird nach einem Umbruch nicht fortgesetzt.)
32	Org m.s., O	Ganze Note c statt Halber Note (vgl. Benedictus, T. 30)
32–33	S	kürzerer Bg. für T. 32.1–33.4
32–34	Org m.d., O	dictus, T. 30–31)
		zwei kürzere Bg. für T
34	S 1–3	34.1–3 (vgl. Benedictus
34–35	Org m.d., U	kürzerer Bg. für 1–
37–38	A	zwei kürzere Bg. f
		kürzerer Bg.
		tus, T. 35-
		39 und
40–41	Org m.d., O	Bg. T

### 6. Benedictus

1–2	A	
4	A 3–7	
8–10	Org m.d., O	Bg
	Org m.	
9–10	S	fürz
10–11		T. 10.1–5
11–12		ur T. 12.2–3 (vgl. A in T. 1–2)
		11.4–12.4 (vgl. A in T. 1–2)
		zere Bg. für T. 12.1–2 und 12.2–4
		A in T. 1–2)
		kürzerer Bg. für 13.6–14.2 (T. 14.3 folgt die Silbe „ve-“)
		kürzerer Bg. für T. 14.3–6
		Silbe „ve-“ bei 3 (vgl. S in T. 15.1, A in T. 14.6)
		kürzerer Bg. für T. 15.1–3
		kürzerer Bg. für T. 15.3–4
		längerer Bg. T. 15.4–16.7
		kürzerer Bg. für T. 16.3–4
		kürzerer Bg. für T. 16.1–2
		längerer Bg. T. 15.3–16.4
		Silbe „-mi-“ bei 3 (vgl. T in T. 15.5, A in T. 16.3)
		kürzerer Bg. für 5–6 (vgl. S in T. 16.7–9)
		kürzerer Bg. für 1–2 (vgl. S in T. 16.7–9)
20–22	Org m.d., O	zwei kürzere Bg. für T. 20.3–21.1 und 21.2–22.1 (vgl. T. 22–24)
22	B 3	Akzentzeichen ( <i>martellato</i> ) (vgl. Sanctus, T. 24)
	Org m.s., U 3	„(senza Ped.)“ eingeklammert (vgl. Sanctus, T. 24)
24	Org m.s., U 2	Akzentzeichen ( <i>marcato</i> ) (vgl. Sanctus, T. 26)
25–27	Org m.d., U	kürzerer Bg. für T. 25.2–4 (vgl. Sanctus, T. 27–29)
	Org m.s., U	kürzerer Bg. für T. 26.1–27.1 (vgl. Sanctus, T. 27–29)
27–28	Org m.s.	kürzerer Bg. für T. 27.3–28.1
28	Org m.s., U 2	Akzentzeichen ( <i>marcato</i> ) (vgl. Sanctus, T. 30)
28–29	Org m.d., U	kürzerer Bg. für T. 28.2–4 (vgl. Sanctus, T. 30–31)
29–30	Org m.d., O	kürzere ctus, T.
30	A 1–4	längere
30–31	S	kürzere ctus, T.
30–32	Org m.d., O	zwei k 32.3 (\

