

Pietro

MASCAGNI

Messa di Gloria

in Fa maggiore

Soli (TB), Coro (STB)
2 Flauti, Oboe, 2 Clarinetti, Fagotto
2 Corni, 2 Trombe, 2 Tromboni
Timpani, Grancassa, Piatti, Tamtam, Arpa
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso

herausgegeben von / edited by
Andreas Gies

Urtext

Partitur / Full score



Carus 27.904

Inhalt/Contents/Indice

Vorwort III

Foreword VI

1. Kyrie (Tenore solo, Basso solo, Coro) 1

2. Gloria (Tenore solo, Basso solo, Coro) 16

3. Laudamus (Tenore solo, Coro) 28

4. Gratias (Basso solo) 41

5. Domine Deus (Tenore solo, Basso solo) 53

6. Qui tollis (Tenore solo) 60

7. Qui sedes (Basso solo) 70

8. Quoniam (Tenore solo, Basso solo, Coro) 79

9. Cum Sancto (Tenore solo, Basso solo, Coro) 85

10. Credo (Coro) 93

11. Et incarnatus (Tenore solo) 104

12. Crucifixus (Coro) 108

13. Et resurrexit (Tenore solo, Basso solo, Coro) 111

14. Sanctus (Tenore solo, Coro) 134

15. Elevazione 141

16. Benedictus (Basso solo) 147

17. Hosanna (Coro) 152

18. Agnus Dei (Tenore solo, Basso solo, Coro) 155

Übersetzung der Spielanweisungen /

Translation of the performance instructions 172

Kritischer Bericht 173

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 27.904), Klavierauszug (Carus 27.904/03),
Chorpartitur (Carus 27.904/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 27.904/19).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/2790400

The following performance material is available:
full score (Carus 27.904), vocal score (Carus 27.904/03),
choral score (Carus 27.904/05), complete orchestral material (Carus 27.904/19).

↓ Digital editions for this work are listed at www.carus-verlag.com/2790400

Vorwort

Pietro Mascagni (1863–1945) ist einer der letzten Vertreter einer langen italienischen Operntradition. Vor allem der Erfolg der *Cavalleria rusticana*, die noch heute als sein Meisterwerk gilt, hat dazu beigetragen, die Erinnerung an diesen vielschichtigen Komponisten am Leben zu halten. Seine *Messa di Gloria* entstand 1888, ist also ein Jugendwerk.

Die Kirchenmusik in Italien war zu dieser Zeit von einem völlig anderen kulturellen Klima geprägt und sicherlich weniger streng als die deutsche. Das Interesse an Opern und Weltlichkeit war vorherrschend in der damaligen Gesellschaft. Dennoch blieb das Komponieren geistlicher Gattungen für jeden Komponisten, der sich profilieren wollte, ein obligatorischer Schritt. In diesem Sinne wurde z.B. die Jugendmesse von Alfredo Catalani geschrieben, der etwas älter war als Puccini und Mascagni, die *Messa a quattro voci* von Giacomo Puccini und mehrere geistliche Stücke von Mascagni.

Eine stilistische Nähe zur Oper ist bei der *Messa di Gloria* unverkennbar. Es lassen sich sogar konkrete Parallelen zwischen der Messe und *Cavalleria rusticana* feststellen: die Passage in a-Moll (Takt 9) des *Kyrie* ist mit dem Oboenthema im Intermezzo der *Cavalleria rusticana* verwandt. Die Vertonung der Worte „ex Maria Virgine“ in *Et incarnatus* ähnelt dem Gesangsthema im abschließenden Dialog der Oper zwischen Turiddu und seiner Mutter. Die Tonart F-Dur, die Mascagni in zahlreichen Sätzen der Messe verwendet, findet sich auch im Intermezzo sowie im Präludium der *Cavalleria*.

Mascagni war nicht nur ein äußerst erfolgreicher Komponist, er war auch ein anerkannter und berühmter Dirigent,¹ zudem ein profunder Kenner der Orchesterinstrumente, die er fast alle spielen konnte.

Biografisches²

Als Sohn eines Bäckers, der frühzeitig verwitwet war und sich stets gegen eine musikalische Laufbahn seines Sohnes ausgesprochen hatte, wuchs Pietro Mascagni in prekären ökonomischen Verhältnissen auf. Viele Jahre wirkte er in der Schola Cantorum der Kirche S. Benedetto in seiner Heimatstadt Livorno und erhielt Unterricht am dortigen Istituto musicale bei Alfredo Soffredini. Während seiner Studienzeit an dem von Luigi Cherubini gegründeten Musikinstitut in Livorno entstanden – unter der Leitung seines ersten Kompositionslehrers Alfredo Soffredini – zahlreiche, zumeist unveröffentlichte Werke, darunter ein *Kyrie* für Männerstimmen, Orgel und Orchester, Motetten und Messteile mit und ohne Orchesterbegleitung.

Ab Oktober 1882 studierte Mascagni am Mailänder Konservatorium, zusammen mit Giacomo Puccini. Er versuchte, sich bei renommierten Verlagen (Lucca, geleitet von der Witwe Giovannina, Ricordi, Sonzogno u.a.) einen Namen zu machen, indem er ihnen kleine Stücke anbot. Darunter waren Kammerarien und Transkriptionen, die jedoch meist abgelehnt oder unter falschem Namen publiziert wurden.³ Neben der Freundschaft mit seinem Lehrer am Konservatorium, dem Komponisten Amilcare Ponchielli, verband ihn eine langjährige Bekanntschaft mit dem Musikkritiker Amintore Galli, der seit 1874 künstlerischer Leiter des Musikverlages Sonzogno war.

Nachdem Mascagni sein Studium am Mailänder Konservatorium 1885 abgebrochen hatte, schloss er sich einem wandernden Operettenensemble an. Er übernahm dessen Leitung und kam mit diesem Ensemble nach Cerignola (Apulien).

Entstehung und Rezeption der *Messa di Gloria*

1888 lebte Mascagni seit einigen Jahren in Cerignola. Der Bürgermeister des Ortes, Giuseppe Cannone, bot ihm an, die dortige Musikschule zu leiten. Hier formierte Mascagni ein junges Orchester, für welches er die *Messa di Gloria* in F-Dur schrieb.

Die Messe wurde zwischen dem 12. Februar und 28. März 1888 komponiert oder zumindest orchestriert, wie aus den Datumsangaben hervorgeht, die Mascagni jeweils am Satzende im Autograph notierte.⁴ In einem Brief an Amintore Galli vom 14. November 1890⁵ berichtet Mascagni:

„[...] dieses Werk wurde ohne Klavier geschrieben und die eingesandte Kopie ist die erste und einzige; außerdem ist die Musik für Cerignola geschrieben (und das ist für mich ein milderer Umstand), um von einem Jugendorchester aufgeführt zu werden, das erst seit eineinhalb Jahren weiß, wo das C ist. Aber ich denke, dass es als Kirchenmusik geeignet ist: sehr leicht auszuführen, aber gleichzeitig nicht ohne einen gewissen Effekt.“

Die Besetzung der Messe umfasst diejenigen Instrumente, die Mascagni in Cerignola offenbar zur Verfügung hatte: 2 Flöten, 1 Oboe, 2 Klarinetten, 1 Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Pauken, Harfe und Streichinstrumente sowie einen dreistimmigen Chor (dessen Oberstimme als Kinder- und Altstimme bezeichnet wird), außerdem zwei Solisten: Tenor und Bass.

¹ Er wurde zu mehreren Gelegenheiten von Gustav Mahler nach Wien eingeladen, zum Beispiel 1901 zum Gedächtniskonzert für Giuseppe Verdi. Und er war der erste Dirigent, der ausländisches sinfonisches Repertoire nach Italien brachte, so zum Beispiel die 6. *Symphonie* von Tchaikovsky.

² Für weitere biografische Aspekte siehe z.B.: Cesare Orselli, *Pietro Mascagni*, Rom 2019; Fulvio Venturi, *Pietro Mascagni e le sue opere*, Livorno 2016; Flury Roger, *Pietro Mascagni. A Bio-bibliography*, London 2001; Alan Mallach, *Pietro Mascagni and his Operas*, Boston 2002; David Stivender, *Mascagni, an Autobiography*, New York 1988.

³ Dies geht aus einem seiner Briefe von 1889 an seine Tante Maria hervor: „[...] einmal schrieb mir ein Verleger aus Mailand, dass er eines meiner kleinen Werke drucken wollte. Ich übersandte es ihm und nach einem Monat erhielt ich es zurück, weil es sich für ihn nicht lohne. Stattdessen druckte er es unter anderem Namen und verdiente hübsche Summen [...].“ Nach: *Pietro Mascagni, Epistolario*, hg. v. Mario Morini et al., (vol. 1) Lucca 1996, Seite 86.

⁴ Mascagni pflegte – bis zur Oper *Nerone* – nach Fertigstellung das Ende jedes vollendeten Teils einer Komposition mit Datum und Unterschrift zu versehen.

⁵ Wie Anm. 3, Seite 137.

Die Uraufführung der Messe fand am 22. April 1888 in der Kirche Sant'Antonio in Cerignola statt. In der lokalen Presse⁶ war zu lesen:

„[...] ein wirklich starkes und originelles Werk, voller Schönheit, inspiriert von den Anforderungen des modernen Geschmacks. [...] Es war ein voller und unbestrittener Erfolg. Von Anfang an waren die Stärke des lyrischen Gedankens, die Kraft des Instrumentalspiels, der Geschmack des Komponisten und das Genie des Maestros offensichtlich.“

In den folgenden Monaten arbeitete Mascagni an der Fertigstellung der *Cavalleria rusticana*, um sie beim Sonzogno-Wettbewerb einzureichen.⁷

Die Messe wurde nach einigen Aufführungen in Cerignola erst 1891 wiederaufgenommen. Diesmal in weniger provinziellem Umfeld, nämlich aus Anlass der Sechshundertjahrfeier zur Gründung der Kathedrale von Orvieto. Die Aufführung am 31. Mai war sehr gut besucht. Es trafen sogar Sonderzüge aus Florenz und Rom ein. Das Publikum war neugierig auf das „neue“ Stück, aber sicher auch auf den Komponisten, der die Aufführung selbst dirigierte und inzwischen in ganz Europa berühmt war. Vom geistlichen Komitee, das die Veranstaltungen zur Jubiläumsfeier der Kathedrale leitete, erhielt Mascagni einen Goldring zum Geschenk. Zeitungen bis nach Neapel berichteten über das Ereignis. *Il Secolo illustrato*⁸ druckte eine großformatige Abbildung. Aus einer Rezension in *Il Teatro illustrato*⁹ erfahren wir, dass Mascagni auf Wunsch des Publikums zugestimmt hatte, das inzwischen berühmt gewordene Intermezzo aus der *Cavalleria rusticana* während der Messe zu spielen.

Aus unbekannten Gründen erlitt die Messe danach jedoch das gleiche Schicksal wie die *Messa a 4 voci* von Puccini einige Jahre zuvor: beide wurden nie wieder zu Lebzeiten der Komponisten aufgeführt.

Das Partiturautograph der *Messa di Gloria* wird heute im Museo Teatrale alla Scala in Mailand aufbewahrt. Wahrscheinlich hat Mascagni selbst es in hohem Alter (oder nach seinem Tod seine Erben) dem Museum geschenkt.¹⁰ Das originale Orchestermaterial von 1888 ist nicht mehr auffindbar. Auch ein 1891 von Amintore Galli erstellter Klavierauszug¹¹ ging vermutlich verloren. Der 1891 bei Sonzogno erschienene Partitur-Erstdruck wurde in den 1970er Jahren vom Verlag Curci übernommen, der bei dieser Gelegenheit auch einen Klavierauszug sowie Stimmen nach handschriftlicher Vorlage erstellen ließ.¹²

Aufführungspraktische Hinweise

– Besetzung der Chorstimmen

Die Messe hat einen dreistimmigen Chorsatz mit zwei männlichen Stimmregistern (Tenöre und Bässe) und einer gemischten Oberstimme („Ragazzi, Contralti“), bestehend aus Frauen mit mittlerer Stimmlage und Kindern in Sopranlage. Für moderne Aufführungen kann bei Bedarf eine Verstärkung der Tenöre durch einige Altstimmen vorgenommen werden. Aus diesem Grund bieten Klavierauszug und Chorpartitur der vorliegenden Edition als Lesehilfe in einem zusätzlichen System eine Umschlüsselung des Tenorparts (im normalen Violinschlüssel) mit vereinzelt Alternativtönen. Dies erlaubt es der Chorleitung, die vorhandenen Kräfte je nach Gegebenheit zu verteilen und gewährleistet eine größere Praktikabilität und Benutzerfreundlichkeit für Amateur- und Profichöre.

– Stimmlage des Basssolisten

Mascagni vertraut dem Basssolisten in der *Messa di Gloria* eine Tessitur an, die stellenweise unbequem ist, was auch bei seinen späteren Werken nicht selten vorkommt. Sie entspricht einer Baritonlage, wenn man beispielsweise das wiederholte hohe f und e im *Gratias* betrachtet. Der Komponist bezeichnet die Stimme jedoch mit „Basso“, gemäß einer Tradition der geistlichen Musik, die keine anderen männlichen Stimmen außer Tenor und Bass kennt. Auch wenn man andere berühmte Werke italienischer geistlicher Musik des 19. Jahrhunderts studiert, wird man nie die Angabe Bariton finden, obwohl sich die Tessitur des Stückes vornehmlich im hohen Bereich bewegt. Man denke nur an das *Requiem* von Donizetti, an die Messen und das *Stabat mater* von Rossini oder auch an die Messen von Catalani und Puccini. Die gewünschte Klangfarbe ist sicher die dunklere des Basses, von dem außer dem Wechsel in das höhere Baritonregister auch die Tiefe bis zum tiefen Gis gewünscht ist.

– Aufteilung der Violinen

Im Autograph sind die Violinen in drei Stimmgruppen aufgeteilt, was dem technischen Niveau des Ensembles der Uraufführung zuzuschreiben sein dürfte. Es wurde wahrscheinlich durch professionelle Musiker und Dozenten unterstützt. Die Violinen III haben eine eigenständige Rolle, während die zweiten Violinen häufig unisono mit den ersten Geigen spielen – von kleinen Ausnahmen durch Oktavverdopplung oder harmonische Fülltöne abgesehen. Die vorliegende Ausgabe fasst die Stimmen auf zwei Systemen zusammen, unter Beibehaltung der ursprünglichen *divisi*-Passagen. Für weitere Einzelheiten siehe den Kritischen Bericht. Die Einteilung der Streichergruppe in heutigen Aufführungen sollte nach den jeweiligen Gegebenheiten erfolgen.

– Ausführung der Kadenz in der Elevazione

Mascagni stellt in der *Elevazione*, dem einzigen instrumentalen Satz der Messe, ein lyrisch-elegisches Thema vor, das im anschließenden *Benedictus* vom Bass übernommen wird. Dieses Thema wird der Solovioline in der Tonart d-Moll anvertraut, und man kann einige ästhetische „Keime“ des berühmten Violinosolos aus dem ersten Akt von *L'amico Fritz* darin ausmachen. Die Oper wurde im Jahr der Wiederaufnahme der Messe (1891) in Rom aufgeführt. Im letzten Teil des Solos schlägt Mascagni zwei Alternativen für die Kadenz vor (beide sind in der vorliegenden Ausgabe in der Partitur angegeben). Sie ermöglichen eine lebendige Interpretation des Werks.

⁶ *Avanguardia* von Lucera, Ausgabe Ende April 1888, zitiert nach Orselli (wie Anm. 2), S. 36–37, 356.

⁷ Der Verlag veranstaltete einen Kompositionswettbewerb, der in der Zeitschrift *Il Teatro illustrato* ausgeschrieben wurde und bei dem Operneinakter eingereicht werden konnten. In der Jury saß u.a. Amintore Galli. Im Mai 1889 sandte Mascagni *Cavalleria rusticana* ein und gewann damit den Wettbewerb.

⁸ Nr. 90 vom 14. Juni 1891.

⁹ Jahrgang XI, Juni 1891, Nr. 126.

¹⁰ Weder das Datum noch der Name des Spenders ist in den Büchern des Museums zu finden.

¹¹ Der Klavierauszug enthielt wahrscheinlich nur das *Kyrie*, da dieser Satz als einziger in dem brieflichen Austausch zwischen den beiden am 16. Februar 1891 Erwähnung findet; vgl. Anm. 3, Seite 145.

¹² Vgl. die Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht.

– *Ambitus des Kontrabassparts*

Mascagni schrieb für ein Orchester, das größtenteils aus Amateuren und jungen Studenten bestand. Es verfügte vermutlich über dreisaitige Instrumente, die im Gegensatz zu Kontrabässen mit 4 (oder sogar 5) Saiten im Italien des 19. Jahrhunderts noch weit verbreitet waren, insbesondere in Randgebieten wie Cerignola. Mascagni kannte den Kontrabass gut, da er ihn 1884 im Orchester der Uraufführung der Oper *Le Villi* seines Freundes Giacomo Puccini im Teatro dal Verme in Mailand spielte. Aus diesem Umstand leiten sich die Skrupel des Komponisten ab, niemals über das tiefe A (3. Saite) hinauszugehen, außer um die eigentlich gewünschten Noten (die Verdopplung der Celli in der Unteroktave) hinzuzufügen. Die autographe Partitur der *Messa di Gloria* enthält einige Oktavierungen mit der Beischrift „opp.“, die die Wahl des Registers je nach Ambitus des Instruments ermöglichen. Als die Messe für den Druck vorbereitet wurde (anlässlich der professionellen Aufführung in Orvieto), hat Mascagni möglicherweise Änderungen der Notation veranlasst. Die vorliegende Ausgabe berichtet an den wenigen mehrdeutigen Stellen über beide Möglichkeiten mit normalgroßen Noten und dem Zusatz „opp.“. Für heutige Orchester empfiehlt es sich, die tiefere Version zu verwenden, die das Oktavverhältnis bei Violoncello-Verdopplungen beibehält.

* * *

Ich danke Matteo Sartorio vom Archiv des Museo Teatrale alla Scala in Mailand für die Möglichkeit, das Autograph der Messe im Original einsehen zu dürfen, die gute Zusammenarbeit und die Beantwortung aller meiner Fragen. Ferner möchte ich mich bei Dr. Uwe Wolf bedanken, der meinen Vorschlag für eine kritische Ausgabe dieser Messe begeistert angenommen hat, und bei Julia Rosemeyer für die grundlegende Arbeit im Lektorat während des gesamten Prozesses dieser Veröffentlichung.

Torino, März 2024

Andreas Gies

Foreword

Pietro Mascagni (1863–1945) is one of the last representatives of a long Italian operatic tradition. The success of *Cavalleria rusticana* in particular, which is still considered his masterpiece today, has helped to keep the memory of this multifaceted composer alive. His *Messa di Gloria* was composed in 1888 and is thus a youth work.

Church music in Italy at this time was characterized by a completely different cultural climate and was certainly less severe than in Germany. Interest in opera and secularism predominated in the society of the day. Nevertheless, composing sacred genres remained an obligatory step for any composer who wanted to make a name for himself. In this spirit, for example, a youth mass was composed by Alfredo Catalani, who was a little older than Puccini and Mascagni, Giacomo Puccini wrote the *Messa a quattro voci* and Mascagni composed several sacred works.

A stylistic proximity to opera is unmistakable in the *Messa di Gloria*. There are even concrete parallels between the mass and *Cavalleria rusticana*: the passage in A minor (measure 9) of the *Kyrie* is related to the oboe theme in the intermezzo of *Cavalleria rusticana*. The setting of the words “ex Maria Virgine” in *Et incarnatus* is similar to the vocal theme in the opera’s final dialog between Turiddu and his mother. The key of F major, which Mascagni uses in numerous movements of the mass, is also that of the Intermezzo and the Prelude of *Cavalleria*.

Mascagni was not only an extremely successful composer, he was also a renowned and famous conductor,¹ and a profound connoisseur of orchestral instruments, almost all of which he could play.

Biographical details²

Pietro Mascagni was the son of a baker who was widowed at an early age and had always spoken out against a musical career for his son; he grew up in precarious economic circumstances. For many years he worked in the Schola Cantorum of the church of S. Benedetto in his home town of Livorno and received lessons at the local Istituto musicale with Alfredo Soffredini. During his studies at the music institute founded by Luigi Cherubini in Livorno – under the supervision of his first composition teacher Alfredo Soffredini – he composed numerous, mostly unpublished works, including a *Kyrie* for male voices, organ and orchestra, motets, and mass movements, both with and without orchestral accompaniment.

From October 1882, Mascagni studied at the Milan Conservatory together with Giacomo Puccini. He tried to make a name for himself with renowned publishers (Lucca, run by his widow Giovannina, Ricordi, Sonzogno and others) by offering them small works. These included chamber arias and transcriptions, which were, however, mostly rejected or published under a false name.³ In addition to his friendship with his teacher at the conservatory, the composer Amilcare Ponchielli, Mascagni enjoyed a long-standing acquaintance with the music critic Amintore Galli, who had been artistic director of the Sonzogno music publishing house since 1874.

After Mascagni broke off his studies at the Milan Conservatory in 1885, he joined a touring operetta ensemble. He took over its direction and came to Cerignola (Apulia) with this ensemble.

Creation and reception of the *Messa di Gloria*

In 1888, Mascagni had already been living in Cerignola for several years. The mayor of the town, Giuseppe Cannone, offered him the position of director of the local music school. Here, Mascagni formed a young orchestra for which he wrote the *Messa di Gloria* in F major.

The mass was composed, or at least orchestrated, between 12 February and 28 March 1888, as can be seen from the dates that Mascagni noted at the end of each movement in the autograph.⁴ In a letter to Amintore Galli dated 14 November 1890,⁵ Mascagni reported:

“[...] this work was written without piano and the copy entered is the first and only one; moreover, the music is written for Cerignola (and this is a mitigating circumstance for me), to be performed by a youth orchestra that has only known where C is for a year and a half. But I think it is suitable as church music: very easy to perform, but at the same time not without a certain effect.”

The instrumentation of the mass includes the instruments that Mascagni evidently had at his disposal in Cerignola: 2 flutes, 1 oboe, 2 clarinets, 1 bassoon, 2 horns, 2 trumpets, 2 trombones, timpani, harp and strings as well as a three-part choir (the upper part of which is described as children’s and contralto part), plus two soloists: tenor and bass.

¹ He was invited to Vienna on several occasions by Gustav Mahler, for example in 1901 for the memorial concert for Giuseppe Verdi. And he was the first conductor to introduce foreign symphonic repertoire to Italy, such as Tchaikovsky’s *Symphony No. 6*.

² For further biographical aspects see among others: Cesare Orselli, *Pietro Mascagni*, Roma, 2019; Fulvio Venturi, *Pietro Mascagni e le sue opere*, Livorno, 2016; Flury Roger, *Pietro Mascagni. A Bio-bibliography*, London, 2001; Alan Mallach, *Pietro Mascagni and his Operas*, Boston, 2002; David Stivender, *Mascagni, an Autobiography*, New York, 1988.

³ This can be gleaned from one of his letters to his aunt Maria dated 1889: “[...] once a publisher from Milan wrote to me that he wanted to print one of my small works. I sent it to him and after a month I received it back because it was not worth his while. Instead, he printed it under a different name and made a pretty penny [...]”. Quoted from: *Pietro Mascagni, Epistolario*, ed. by Mario Morini et al., (vol. 1), Lucca, 1996, page 86.

⁴ Until the opera *Nerone*, Mascagni used to sign and date the end of every completed part of a composition.

⁵ See fn. 3, page 137.

The premiere of the mass took place on 22 April 1888 in the church of Sant'Antonio in Cerignola. The local press⁶ reported:

"[...] a truly strong and original work, full of beauty, inspired by the demands of modern taste. [...] It was a complete and undisputed success. From the beginning, the power of the lyrical thought, the vigor of the instrumental playing, the discernment of the composer and the genius of the maestro were evident."

In the following months, Mascagni worked on completing *Cavalleria rusticana* in order to submit it to the Sonzogno competition.⁷

After several performances in Cerignola, the mass was not performed again until 1891: this time, however, in a less provincial setting, namely on the occasion of the six-hundredth anniversary of the foundation of Orvieto Cathedral. The performance on May 31 was very well attended. Special trains even arrived from Florence and Rome. The audience was curious about the "new" piece, but certainly also about the composer, who conducted the performance himself and was by that time famous throughout Europe. Mascagni received a gold ring as a gift from the ecclesiastical committee, which was in charge of the events to celebrate the cathedral's anniversary. Newspapers as far away as Naples reported on the event. *Il Secolo illustrato*⁸ printed a large-format illustration. From a review in *Il Teatro illustrato*⁹, we learn that Mascagni had agreed to play the now famous intermezzo from *Cavalleria rusticana* during the mass at the request of the audience.

For unknown reasons, however, the mass subsequently suffered the same fate as Puccini's *Messa a 4 voci* a few years earlier: both were never performed again during the composers' lifetimes.

The autograph score of the *Messa di Gloria* is now kept in the Museo Teatrale alla Scala in Milan. Mascagni himself (or his heirs after his death) probably donated it to the museum at an advanced age.¹⁰ The original orchestral material from 1888 can no longer be found. A vocal score prepared by Amintore Galli in 1891¹¹ has presumably also been lost. The first edition of the score, published by Sonzogno in 1891, was taken over by the publisher Curci in the 1970s, who also had a vocal score and parts made from a handwritten model on this occasion.¹²

Practical performance hints

– Setting of the choir parts

The mass has a three-part choral setting with two male voice registers (tenors and basses) and a mixed upper voice ("Ragazzi, Contralti"), consisting of women in the middle register and children in the soprano register. For modern performances, the tenors can be reinforced by a few female contraltos if necessary. For this reason, the piano reduction and choral score of the present edition offer as a reading aid an additional system with a transcription of the tenor part (in normal treble clef) and occasional alternative notes. This allows the choir director to distribute the available forces according to the circumstances and to ensure greater practicability and user-friendliness for both amateur and professional choirs.

– Vocal range of the bass soloist

Mascagni demands a tessitura from the bass soloist in the *Messa di Gloria* that is uncomfortable in places; this is also not uncommon in his later works. It corresponds to a baritone register, for example the repeated high *F* and *E* in the *Gratias*. However, the composer refers to the voice as "basso," in accordance with a tradition of sacred music that knew no other male voices apart from tenor and bass. Even if studying other famous works of Italian sacred music from the 19th century, one will never find the indication "baritone," although the tessitura of the piece is mainly in the high range. Let's examine, for example, the *Requiem* by Donizetti, the masses and the *Stabat mater* by Rossini or the masses by Catalani and Puccini. The desired timbre is certainly the darker one of the bass voice which, in addition to singing in the higher baritone register, must also manage the low notes down to *G sharp*.

– Division of the violins

In the autograph, the violins are divided into three groups, which can probably be attributed to the technical level of the ensemble at the premiere. It was probably supported by professional musicians and teachers. Violin III has an independent part, while the second violins often play in unison with the first violins – apart from minor exceptions of octave doubling or harmonic fillings. The present edition combines the parts on two staves, retaining the original *divisi* passages. For further details, see the Critical Report. The division of the string section in present-day performances should be made according to the respective circumstances.

– Performance of the cadenza in the Elevazione

In the *Elevazione*, the only instrumental movement of the mass, Mascagni introduces a lyrical, elegiac theme, which is taken over by the bass in the subsequent *Benedictus*. This theme is entrusted to the solo violin in the key of D minor, and some aesthetic "seeds" of the famous violin solo from the first act of *L'amico Fritz* can be discerned in it. The opera was performed in Rome in the year of the revival of the mass (1891). In the last part of the solo, Mascagni suggests two alternatives for the cadenza (both are included in the score of the present edition). They allow for a vivid interpretation of the work.

– Range of the double bass part

Mascagni wrote for an orchestra made up largely of amateurs and young students. It probably had three-stringed instruments, which,

⁶ *Avanguardia* of Lucera, issue end of April 1888, quoted from Orselli (see fn. 2), pp. 36–37, 356.

⁷ The publishing house organized a composition competition, which was advertised in the magazine *Il Teatro Illustrato* and to which one-act operas could be submitted. Amintore Galli was one of the members of the jury. In May 1889, Mascagni submitted *Cavalleria rusticana* and won the competition.

⁸ No. 90 dated 14 June 1891.

⁹ Volume XI, June 1891, No. 126.

¹⁰ Neither the date nor the name of the donor can be found in the museum's books.

¹¹ The vocal score probably only contained the *Kyrie*, as this movement is the only one mentioned in the exchange of letters between the two composers dated 16 February 1891; cf. fn. 3, page 145.

¹² Cf. the source description in the Critical Report.

unlike double basses with 4 (or even 5) strings, were still widespread in 19th century Italy, especially in peripheral areas such as Cerignola. Mascagni knew the double bass well, as he had played it in the orchestra for the premiere of his friend Giacomo Puccini's opera *Le Villi* at the Teatro dal Verme in Milan in 1884. This fact explains the composer's scruples about never going beyond the low A (3rd string), except to add the notes he actually wanted (the doubling of the cellos in the lower octave). The autograph score of the *Messa di Gloria* contains some octave markings with the inscription "opp.," which allow the choice of register depending on the range of the instrument. When the mass was prepared for printing (on the occasion of the professional performance in Orvieto), Mascagni may have had changes made to the notation. The present edition includes both options in the few ambiguous places, with normal-sized notes and the addition "opp." For present-day orchestras, it is advisable to use the lower version, which retains the octave relationship in the case of cello doublings.

* * *

I would like to thank Matteo Sartorio from the archives of the Museo Teatrale alla Scala in Milan for the opportunity to view the original autograph of the mass, for his excellent cooperation and for answering all my questions. I would also like to thank Dr. Uwe Wolf, who enthusiastically accepted my proposal for a critical edition of this mass, and Julia Rosemeyer for her fundamental work in editing throughout the process of this publication.

Torino, March 2024

Andreas Gies

Translation: Gudrun and David Kosviner

Messa di Gloria

in Fa maggiore

Pietro Mascagni
1863–1945

1. Kyrie

Andante un poco sostenuto

Flauto I, II

Oboe

Clarinetto I, II
in Sib / B

Fagotto

Corno I, II
in Fa / F

Tromba I, II
in Sib / B

Trombone I, II

Timpani

Grancassa
Piatti

Arpa

Tenore
Solo

Basso
Solo

Ragazzi
Contralto

Tenore

Basso

Andante un poco sostenuto

I

Violino

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

8

1 *dolce*

Fl *pp* *ff* 3

Ob *dolce* *ff* 3

Cl^t (B^b) *pp* *ff* 3

Fg *pp* *ff*

Cor (F) *ff*

Tr (B^b) *ff* 3

Trb *ff*

Timp *ff* *pp*

Gc Pt *ff* 2

Arp *dolcissimo* *ff*

Vl *ff* *ppp* 3

Va *ff* *pp*

Vc *ff* *pp*

Cb *ff* *pp* *opp.*

14 **2** **rall.** **3** **a tempo**

Fl *pp* *legatissimo*

Ob *p*

Cl^t (B^b) *pp* *legatissimo*

Fg

Cor (F)

Tr (B^b)

Trb

Timp

Gc Pt

R/A

T *pp* Ky - ri -

B *pp* Ky - ri -

rall. **a tempo**

VI *f* *marcatissimo* *pp*

Va *f* *marcatissimo* *pp*

Vc *f* *marcatissimo* *pp*

Cb *pp*

21

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B^b)

Trb

Timp

Gc
Pt

Arp

R/A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

Carus

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

Carus

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

53

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B^b)

T Solo

Chri - ste,

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

B Solo

e - le

VI

Va

Vc

Cb

58 8

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

T Solo
8 son,

B Solo
Chri le - i - e - - le - - i - son,

Vl

Va

Vc

Cb
unis.

*opp.**

* T. 59–64: Im Erstdruck nur die untere Oktave, siehe den Kritischen Bericht. / The first print has only the lower octave, see Critical Report.

66 9

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

T Solo

B Solo

VI

Va

Vc

Cb

div.

Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - le - i -

e - le - i - son,

Carus

71 10 Tempo I rall.

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

T Solo
son, — e — n.

B Solo
Chri -

Tempo I rall.

VI

Va

Vc

Cb

f marcato

pp

f marcato

pp

f marcato

pp

f marcato

pp

unis.

pp

77 **11** a tempo

Fl *pp* legatissimo

Ob

Cl (Bb) *pp* legatissimo

Fg

Cor (F)

Tr (Bb)

Arp

R/A

T *pp*

B

a tempo

VI

Va

Vc

Cb

Carus

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

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

94

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B^b)

Trb

Timp

Gc
Pt

Arp

VI

Va

Vc

Cb

pizz.

pizz.

The musical score for measures 94-99 is presented on 15 staves. The first four staves (Fl, Ob, Cl^t (B^b), Fg) and the next three staves (Cor (F), Tr (B^b), Trb) contain rests for all measures. The Timpani staff has a single note in measure 95. The Gong/Cymbal staff has a single note in measure 94. The Arpeggiator staff has a single note in measure 94. The Violin I staff has a melodic line starting in measure 94. The Violin II staff has a single note in measure 94. The Viola staff has a single note in measure 94. The Violoncello staff has a single note in measure 94. The Contrabass staff has a single note in measure 94. The Violoncello and Contrabass staves have a 'pizz.' marking in measure 95.

2. Gloria

Allegro

1

Flauto I, II *ff*

Oboe *ff*

Clarinetto I, II in Sib/B *ff*

Fagotto *ff*

Corno I, II in Fa/F *ff*

Tromba I, II in Sib/B *ff*

Trombone I, II *ff* a 2

Timpani *ff*

Grancassa Piatti *ff* a 2

Tenore Solo

Basso Solo

Ragazzi Contralto *ff*

Tenore *ff*

Basso *ff*

Glo - ria, Glo - ria,

Glo - ria, Glo - ria,

Glo - ria, Glo - ria,

Allegro

Violino I *ff* div. unis. div.

Violino II *ff* div. unis. div.

Viola *ff*

Violoncello *ff*

Contrabbasso *ff*

9

2

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Cor (F)

Tr (B^b)

Trb

Timp

Gc Pt

R/A

T

B

un^{is.}

un^{is.}

div.

un^{is.}

Va

Vc

Cb

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o,

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o,

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o,

25 4

Fl

Cl^t
(B $\flat$)

T Solo

bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis,

B Solo

p Et in ter - ra pax ho - mi-ni-bus

unis.

div.

VI

Va

Vc

Cb

33 5

Fl

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

T Solo

pax ho - mi - ni-bus

B Solo

bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis, et in ter - ra,

unis.

VI

Va

Vc

Cb

48

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

Gc
Pt

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

7

- ria, Glo - ria in ex - cel - sis

- ria, Glo - ria in ex - cel - sis

Glo - ria, Glo - ria in ex - cel - sis

unis. div. unis. div. unis. div.

56

Fl

Ob

Cl^t (B $\flat$)

Fg

Cor (F)

Tr (B $\flat$)

Trb

Timp

Gc Pt

R/A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

De

Glo-ria in ex-cel-sis De - - o,

Glo-ria in ex-cel-sis De - - o,

Glo-ria in ex-cel-sis De - - o,

unis.

opp.

8

88

Fl

Ob

Cl^t (B $\flat$)

Fg

Cor (F)

Tr (B $\flat$)

Trb

Gc Pt a 2

T Solo

B Solo

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

opp.

12

Glo - - - ria,

- ria,

- ria,

- ria,

Glo - - - ria,

Glo - - - ria,

Glo - - - ria,

Glo - - - ria,

104

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (F)

Tr (Bb)

Trb

Gc Pt

T Solo

B Solo

R/A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

a 2

Glo-ria in ex-cel-sis De-o,

Glo-ria in ex-cel-sis De-o,

Glo-ria in ex-cel-sis De-o,

Glo-ria in ex-cel-sis De-o,

Glo-ria in ex-cel-sis De-o,

112

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

Gc
Pt

a 2

T Solo

Glo - ria.

B Solo

Glo - ria.

R/A

Glo

T

Glo

B

Glo

div.

unis.

VI

Va

Vc

Cb

* Zur Stimmteilung von Solist und Chor in T. 112–115 siehe den Kritischen Bericht. / For the attribution of the vocal voices in mm. 112–115, see Critical Report.

3. Laudamus

Larghetto cantabile

rit. un poco

Flauto I, II

Oboe

Clarinetto I, II
in Sib / B

Fagotto

Corno I, II
in Fa / F

Tromba I, II
in Sib / B

Trombone I, II

Timpani

Arpa

Tenore Solo

Ragazzi
Contralto

Tenore

Basso

Larghetto cantabile

rit. un poco

I

Violino

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

cresc. e affrettando

19

Fl

Ob

Cl (Bb)

Fg

Cor (F)

T Solo

Glo - ri - fi - ca - mus te. La - u - da - mus te. - o - ra - mus te.

R/A

T

B

cresc. e affrettando

VI

Va

Vc

Cb

f

f

f

f

f

f

25 **18**

cresc. assai

Fl *pp*

Ob *pp*

Cl^t (B $\flat$) *pp*

Fg *pp*

T Solo

La - - u - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus

R/A

T *pp*

Lau - da - mus Lau - da - mus te.

B *pp*

Lau - da - mus te.

cresc. assai

VI *pp* subito pizz.

Va *pp* pizz.

Vc *pp* pizz.

Cb *pp* pizz.

arco

arco

arco

arco

20

a tempo

35
3

Fl
sf
p
sf
p

Ob
sf
p
sf
p

Cl
(Bb)
sf
p
sf
p

Fg
sf
p
sf
p

T Solo
Glo - ri - fi - ca - mus,
glo - ri - fi - ca - mus te.
fi - ca - mus,

R/A

T

B

VI
p
sf
p

Va
sf
p
sf
p

Vc
sf
p
sf
p

Cb
sf
p
sf
p

41 21

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B^b)

Trb

Timp

T Solo
glo - ri - fi - ca - mus

R/A

T
Ad - - o - ra - mus

B
La - - u - da - mus te.

VI

Va

Vc

Cb

pp

pp

pp

ff
unis.

ff

ff

ff

ff

23 [a tempo]

50

[a tempo]

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

T Solo

te. d - o - ra - mus te.

R/A

T

B

[a te]

VI

pizz.

div.

pizz.

Va

pizz.

Vc

pizz.

Cb

24 cresc. assai

55

Fl

Ob

Cl^t (B $\flat$)

Fg

Cor (F)

Tr (B $\flat$)

Trb

T Solo

Be - ne - di - ci - mus

R/A

La - u - da - mus

T

Glo - ri - fi - ca - mus te.

B

La - - u - da - mus te.

cresc. assai

VI

arco

Va

arco

Vc

arco

Cb

arco

cresc. molto

60

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

p

T Solo

Ad - o - ra - mus te.

R/A

te. La - - u - da - mus te.

T

fi - fi - ca - La - - u - da - mus te. Ad - o - ra - mus

B

A o te. La - - u - da - mus te. Ad - o - ra - mus

cresc. molto

VI

Va

Vc

Cb

65

rit. [25] [a tempo] *p* [affrett.] [rit.] [a tempo]

Fl

Ob

Cl^t (B $\flat$)

Fg

Cor (F)

Tr (B $\flat$)

Trb

Timp

T Solo

Ah! - fi - ca - mus - mus, la - u - da - - mus te.

R/A

Lau - mus te. Lau - da - mus

T

te. Lau da - mus te. Lau -

B

te. Glo - ri - ca - mus te. Lau -

rit. [a tempo] [affrett.] [rit.] [a tempo]

VI

unis.

Va

Vc

Cb

70

26

ff *pp* *ff* *pp* *ppp*

Fl

ff *pp* *ff* *pp* *ppp*

Ob

ff *pp* *ff* *pp* *ppp*

Cl^t (B $\flat$)

ff *pp* *ff* *pp* *ppp*

Fg

ff *pp* *ff* *pp* *ppp*

Cor (F)

ff *pp* *ff* *pp*

Tr (B $\flat$)

ff *pp* *ff* *pp*

Trb

ff *pp* *ff* *pp*

Timp

ff *pp* *ff* *pp*

T Solo

Lau-da-mus te. Lau-da-mus te. Lau-da-mus

R/A

ff *pp* *ff* *pp*

te. -mus te. Lau-da-mus te.

T

- mus Lau - da - mus te.

B

da te. Lau - da - mus te.

ff *pp* *ff* *pp* *ppp*

VI

ff *pp* *ff* *pp* *ppp*

Va

ff *pp* *ff* *pp* *ppp*

Vc

ff *pp* *ff* *pp* *ppp*

Cb

ff *pp* *ff* *pp* *ppp*

76

Fl *ff* *ff* *dim.*

Ob *ff* *ff* *dim.*

Cl^t (B^b) *ff* *ppp* *ff*

Fg *ff* *ppp* *ff*

Cor (F) *ff* *ff*

Tr (B^b) *ff* *ff*

Trb *ff* *ff*

Timp *ff* *ff*

T Solo te. *ppp*

R/A Lau-da-mus te. Lau-da-mus te. *ppp*

T Lau-da-mus te. Lau-da-mus te. *ppp*

B Lau-da-mus te. Lau-da-mus te. *ppp*

VI *ff* *ff* *dim.*

Va *ff* *ff* *dim.*

Vc *ff* *ff* *dim.*

Cb *ff* *ff* *dim.*

4. Gratias

7. Grattias

Lento appassionato

cresc.
e string. molto

Flauto I, II

Oboe

Clarinetto I, II
in Sib / B

Fagotto

Corno I, II
in Fa / F

Tromba I, II
in Sib / B

Trombone I, II

Timpani

Arpa

Basso Solo

Lento appassionato

cresc.
e string. molto

I
Violino

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Soli
f p

11 **28**

dim. e rit. moltissimo allargando

VI

Va

Vc

Cb

ff con molta anima *ff* *ff* *pp*

29 [a tempo]

22

Fl

Clb (Bb)

Arp

B Solo

pp *pp* *p*

gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - - am.

[a tempo]

VI

Va

Vc

Cb

p 3 3 3

30

Fl

Cl^t
(B $\flat$)

Arp

B Solo

Gra - tias a - gi - mus ti - - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - - am.

VI

Va

Vc

Cb

38

31

32

Arp

B Solo

Gra - tias, gra - tias a - gi - mus ti - - bi pro - pter ma - - gnam glo - riam

VI

Va

Vc

Cb

53 rit. 34

Clt (Bb)

B Solo

tu - - - - am, glo - riam tu - - - - am.

VI

Va

Vc

Cb

f sentito molto

f sentito molto

61

Clt (Bb)

VI

Va

Vc

Cb

dolce

61 62 63 64 65 66 67 68

The musical score for measures 61-68 is presented. The Clt (Bb) staff features a melodic line with slurs and accents. The VI staff includes a 'dolce' marking and a fermata over the first measure. The Va, Vc, and Cb staves provide harmonic support with various chordal textures and melodic fragments. A large, stylized graphic element is overlaid on the first measure of the Clt (Bb) staff.

69 **35** *rall.* *affrett. con anima* *dim. e rall. molto*

Fl *ff*

Ob *ff*

Cl^{II}
(Bb) *ff*

Fg *ff*

Cor (F) *ff*

Tr (Bb) *ff*

Trb *ff*

Timp

ra *ff* *pp* *affrett. con anima* *dim. e rall. molto*

Vl *ff* *pp*

Va *ff* *pp*

Vc *ff* *pp*

Cb *ff* *pp*

36

79

[a tempo]

Arp

B Solo

Gra - tias a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - - am.

in punta d'arco

VI

ppp

in punta d'arco

div.

ppp

Va

p

3

Vc

p

3

Cb

pizz.

pp

37

87

Fl

Ob

Clf (Bb)

f marcato

Fg

Cor (F)

ff

B Solo

Gra - tias a - gi - mus ti - - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - - am, pro - pter

cresc. sempre

VI

ff

ff

Va

ff

3

Vc

ff

3

Cb

arco

3

38

95

Fl *f*

Ob *f*

Cl^t (B^b) *f*

Fg *f*

Cor (F) *f*

Tr (B^b)

Trb

Timp

B Solo

- gnam s - am, pro-pter ma - - gnam glo-riam tu - - am, glo-riam

VI *f* unis.

Va *f*

Vc *f*

Cb *f*

39

103

Fl

ff

rit.

f

Ob

ff

f

Cl (Bb)

ff

f

Fg

ff

f

Cor (F)

ff

f

Tr (Bb)

ff

Trb

ff

Timp

ff

B Solo

tu - am, pro-pter glo-riam tu - - - am, glo-riam tu - - -

VI

ff

pp

f

Va

ff

pp

f

Vc

ff

pp

f

Cb

ff

f

112

40

41

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B^b)

Trb

Timp

B Solo

unis.
dolce

VI

Va

Vc

Cb

Carus

tias, _____ gra - - - -

120

42

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

B Solo

opp. *pp* rall.

tias a - gi - mus ti - - bi pro - pter ma - gnam glo - riam tu - am, glo - riam

VI

div. *

unis. *pp*

unis. *pp*

Va

ff

pp

Vc

ff

pp

Cb

ff

pp

* T. 122–123: Zur Stimmverteilung der Violinen siehe den Kritischen Bericht. / For the division of the violin part, see Critical Report.

[illegible]

136 rall.

Fl

Clt (Bb)

Arp

Vl

Va

Vc

Cb

44

pp

pp

pizz.

pp

pizz.

pp

pizz. div.

pp

5. Domine Deus

Allegretto ritenuto

45

Flauto I, II
I solo
f
p

Oboe

Clarinetto I, II
in Sib / B
I solo
f
p

Fagotto

Corno I, II
in Fa / F

Tromba I, II
in Sib / B

Trombone I, II

Timpani

Grancassa
Piatti

Tenore Solo
Do - mi - ne De - us,

Basso Solo

Allegretto ritenuto

I
Violino
II
div.
f
pp

Viola
f
pp

Violoncello
f
pp

Contrabbasso
f
pp

7

Fl

Cl^t (B $\flat$)

T Solo

8 Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter, Pa-ter om - ni - po - tens.

VI

Va

Vc

Cb

46

13

Fl

Cl^t (B $\flat$)

T Solo

8 Do - De - us, Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi-lius

VI

Va

Vc

Cb

19 47 48

Fl

Clf (Bb)

T Solo

B Solo

VI

Va

Vc

Cb

Pa - - - tris. _____

Do - mi - ne

f *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

25

B Solo

VI

Va

Vc

Cb

De - - - coe - le - - stis, De - - us Pa - ter, Pa-ter om - ni - po -

31 **49**

Fl

Cl^t (B $\flat$)

B Solo

tens. Do - mi - ne__ De - - us, Do - mi - ne__ De - - us, A - - gnus

VI

Va

Vc

Cb

37 **50** Poco meno

Fl

Cl^t (B $\flat$)

T Solo

B Solo

De - i, Pa - - tris. A - gnus De - i, Fi - lius Pa - tris,

Poco meno

VI

Va

Vc

Cb

unis.

* Takt 40: Flöte II kann (falls nicht vorhanden) von der Oboe übernommen werden. / Flute II (if not available) can be played by the oboe.

58 53

Fl

Cl^t
(B^b)

T Solo

B Solo

Chri - - - ste. Do - - mi - ne Fi - - li u - - ni - ge - - ni - te

Chri - - - ste. Do - - mi - ne Fi - - li u - - ni - ge - - ni - te

VI

Va

Vc

Cb

64 54 Men

Fl

Cl^t
(B^b)

T Solo

B Solo

Je - - su Chri - ste, Je - su Chri - - - ste, J - e - su Chri - ste, Je - -

Je - - su Chri - ste, Je - su Chri - - - ste, J - e - su Chri - ste, Je - su -

Meno

VI

Va

Vc

Cb

71 **a tempo**

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

ff

Cor
(F)

Tr
(B^b)

Trb

ff

Timp

ff

Gc
Pt

a 2

ff

T Solo

su. Do-mi-ne De us, Do-mi-ne De - - - us.

B Solo

Chri - Do-mi-ne De - us, Do-mi-ne De - - - us.

a tempo

VI

Va

Vc

Cb

ff

ff

ff

ff

6. Qui tollis

55

Largo

Flauto I, II

Oboe

Clarinetto I, II
in Sib / B

Fagotto

Corno I, II
in Fa / F

Tromba I, II
in Sib / B

Trombone I, II

Timpani

Grancassa
Piatti

Arpa

Tenore
Solo

Largo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

pp cupo

a 2

cresc. assai

dim.

perdendosi

16 **56**

Cl^t (B $\flat$)

Arp

VI I

p ben cantato e molto sentito

25 **57** **58**

Cl^t (B $\flat$)

Arp

VI I

p

marcato

f

33 **59**

Cl^t (B $\flat$)

Arp

VI I

ravvivando

rall.

f

marcatissimo

ff cresc.

42 60

Fl

Cl^t (B $\flat$)

T Solo

Qui tol - lis pec - ca - ta__ mun - di,__ mi - - se - re - re, mi - se -

Vl

pp

Va

Vc

Cb

pizz.

pizz.

50

Fl

Cl^t (B $\flat$)

T Solo

re - re.__ Qui tol - lis pec - ca - ta__ mun - di,__ mi - se³ - re - re,__ mi - se³ -

Vl

Va

Vc

Cb

sim.

sim.

82

65

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Cor (F)

Tr (B^b)

Trb

Timp

Gc Pt

T Solo

stran

sus

- pe.

Su - sci - pe de-pre-ca-tio-nem

VI

div.

dolce

unis.

Va

Vc

Cb

Carus

cresc. moltissimo 67

97

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Cor (F)

Tr (B^b)

Trb

Timp

Gc Pt

T Solo

no - stram, s - ci - pe de - pre - ca - tio - nem no - stram, sus - ci -

cresc. moltissimo

VI

Va

Vc

Cb

sf *pp* *sf* *pp* *sf* *pp* *sf* *pp*

119 **70**

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B^b)

Trb

Timp

Gc
Pt

VI

Va

Vc

Cb

perdendosi

pp

ppp

7. Qui sedes

Andante sostenuto e molto cantabile

71

Flauto I, II

Oboe

Clarinetto I, II
in Sib / B

Fagotto

Corno I, II
in Fa / F

Tromba I, II
in Sib / B

Trombone I, II

Timpani

Arpa

Basso Solo

Andante sostenuto e molto cantabile

I

Violino

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

72

10

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Tr
(B $\flat$)

I
p

pp

pp

pp

pp

pp

20

Tr
(B $\flat$)

3

3

3

div.

Vl

Va

Vc

Cb

50 rit. assai 77

Clf (Bb)

Fg

Cor (F)

B Solo

Qui se - des ad dex - te - ram, ad

Vl

ff unis.

pp ben cantato e legato

Va

ff

pp ben cantato e legato

Vc

ff

pp ben cantato e legato

Cb

ff

pp ben cantato e legato

59 78

Clf (Bb)

Fg

Cor (F)

B Solo

dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re,

Vl

Va

Vc

Cb

80 rit. 81 [a tempo]

F1

Ob

Clb (Bb)

Fg

Cor (F)

Tr (Bb)

Trb

Timp

B Solo

bis, mi - se - re - re - no - bis.

rit. [a tempo]

unis.

VI

Va

Vc

Cb

pp armonioso

pp armonioso

armonioso

Carus

A musical score for the piece 'Ave Maria' by Franz Schubert. The score is written on a grand staff with five systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody is written in the treble staff, and the bass staff contains a single note. The second system continues the melody. The third system shows a change in the bass staff. The fourth system features a large, stylized watermark of the word 'Ave' in a light blue color, which is partially obscured by the musical notation. The fifth system shows the end of the piece with a double bar line. The lyrics 'Mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re' are written below the staves, corresponding to the melody. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The overall style is that of a classical musical score.

98 **affrett. un poco**

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B^b)

Trb

Timp

B Solo

re - re re bis, mi-se-re-re no - bis, mi-se-re-re no - bis, mi-se-re-re

affrett. un poco

un^{is}.

p

p

p

p

VI

Va

Vc

Cb

Copyright

8. Quoniam

Andante maestoso con moto
a 2

Flauto I, II
ff deciso

Oboe
ff deciso

Clarinetto I, II
in Sib / B
ff deciso

Fagotto
ff deciso

Corno I, II
in Fa / F
ff deciso

Tromba I, II
in Sib / B
ff deciso

Trombone I, II
ff deciso

Timpani

Tenore Solo

Basso Solo

Ragazzi Contralto
ff
Quo - niam tu so - lus san - ctus. Quo - niam tu so - lus

Tenore
ff
Quo - niam tu so - lus san - ctus. Quo - niam tu so - lus

Basso
ff
Quo - niam tu so - lus san - ctus. Quo - niam tu so - lus

Andante maestoso con moto

Violino I
ff deciso

Violino II
ff deciso

Viola
ff deciso

Violoncello
ff deciso

Contrabbasso
ff deciso

86

13

Ob

Clf (Bb)

Fg

T Solo

B Solo

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

tu so - lus san - ctus. Quo - niam tu so - lus Do - mi nus, san ctus, Je -

so - lus, tu so - lus san - ctus. Tu - sus Do - mi - nus, san - ctus, Je -

19

Tempo I

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

T Solo

B Solo

R/A

T

B

Tempo I

VI

Va

Vc

Cb

su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

Quo - niam tu so - lus san - ctus. Quo - niam tu so - lus Do - mi - nus. Tu

Quo - niam tu so - lus san - ctus. Quo - niam tu so - lus Do - mi - nus. Tu

Quo - niam tu so - lus san - ctus. Quo - niam tu so - lus Do - mi - nus. Tu

unis.

[illegible]

30

Fl

Ob

Cl[#]
(Bb)

Fg

Cor
(F)

Tr
(Bb)

Trb

Timp

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

The musical score is for measures 30 through 33. Measure 30 begins with a first ending bracket (I) over the woodwind parts. The Flute, Oboe, and Clarinet in Bb play a rapid sixteenth-note melody. The Bassoon plays a similar pattern an octave lower. The strings play a steady eighth-note accompaniment. In measure 31, the woodwinds hold their notes, while the strings continue. Measure 32 shows the woodwinds entering with a new melodic line. Measure 33 concludes the phrase with a final chord. The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb).

9. Cum Sancto

Allegro 88

Flauto I, II *ff*

Oboe *ff*

Clarinetto I, II in Sib / B *ff*

Fagotto *ff*

Corno I, II in Fa / F *ff*

Tromba I, II in Sib / B *ff*

Trombone I, II *ff* a 2

Timpani *ff*

Grancassa Piatti *ff* a 2

Tenore Solo

Basso Solo

Ragazzi Contralto *ff*
Cum San-cto Spi-ri-tu, cum San-cto Spi-ri-tu,

Tenore *ff*
Cum San-cto Spi-ri-tu, cum San-cto Spi-ri-tu,

Basso *ff*
Cum San-cto Spi-ri-tu, cum San-cto Spi-ri-tu,

Allegro

Violino I *ff* div. unis. div.

Violino II *ff* div. unis. div.

Viola *ff*

Violoncello *ff*

Contrabbasso *ff*

9

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

Gc
Pt

R/A

T

B

unis.

unis.

div.

unis.

Va

Vc

Cb

in - ria De - i Pa - - tris,

in glo - ria De - i Pa - - tris,

in glo - ria De - i Pa - - tris,

25 *p* *ff* *p* 91 *p*

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Gc
Pt

T Solo

B Solo

Quo - niam tu so - lus, so - lus Al -

Quo - niam tu lus. Do - mi-nus.

R/A

A - men.

T

A - men.

B

A - men.

unis.

div.

VI

Va

Vc

Cb

p *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

97

46

94

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (F)

Tr (Bb)

Trb

Gc Pt a 2 a 2

T Solo A - - - men. A - - - men.

B Solo A - - - men. A - - - men.

R/A A - - - men. A - - - men.

T A - - - men. A - - - men.

B A - - - men. A - - - men.

VI

Va

Vc

Cb

opp.

54 95

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Cor (F)

Tr (B^b)

Trb

Gc Pt

T Solo

B Solo

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

a 2

a 2

a 2

a 2

A - - - men.

A - - - men.

A - - - men.

A - - - men.

A - - - men.

unis.

opp.

62 a 2

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (F)

Tr (Bb)

Trb

Gc Pt

T Solo

B Solo

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

In glo - ria De - i Pa - tris.

In glo - ria De - i Pa - tris.

In glo - ria De - i Pa - tris.

In glo - ria De - i Pa - tris.

In glo - ria De - i Pa - tris.

96

69

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

Gc
Pt

a 2

T Solo

A - men.

B Solo

A - men.

R/A

A

T

A

B

A

div.

unis.

VI

Va

Vc

Cb

* Im Autograph hier ohne Stimmteilung. Vgl. aber Gloria T. 112–115 und den Kritischen Bericht.

The autograph has no division of the parts here. Compare Gloria, mm. 112–115 and the Critical Report.

10. Credo

Allegro giusto

Flauto I, II *ff*

Oboe *ff*

Clarinetto I, II in Sib/B *ff*

Fagotto *ff* *f marcato*

Corno I, II in Fa/F *ff*

Tromba I, II in Sib/B *ff*

Trombone I, II *ff*

Timpani *ff*

Grancassa Piatti *ff*

Ragazzi Contralto

Tenore

Basso *f marcato*

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa - cto-rem coe-li et ter - - -

Allegro giusto

Violino I *ff*

Violino II *ff*

Viola *ff*

Violoncello *ff* *f marcato*

Contrabbasso *ff* *f marcato*

Carus

f
coe - li et ter - - - - - rae,

18 3 ^{a 2}

Fl *ff* *ff* staccato

Ob *ff* *ff* staccato

Cl^t (B^b) *ff* *ff* staccato

Fg

Cor (F)

Tr (B^b)

Trb

Timp

R/A

T

B

ter - - - rae,

ni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - - - rae,

te - fa - cto - - - rem coe - li et ter - - - rae,

V *ff* *ff* ben articolato

div.

Va *ff* ben articolato

Vc

Cb

4

26

Fl

Ob

Cl
(Bb)

Fg

ff vibrato

Cor
(F)

I solo
ff vibrato

Tr
(Bb)

Trb

I solo
ff vibrato

Timp

R/A

vi - si - bi - lium om - ni - um, et vi - si - bi - lium. Et in u - num Do - - - mi - num

T

vi - si - bi - lium om - ni - um, et vi - si - bi - lium. Et in u - num Do - - - mi - num

B

vi - si - bi - lium, et in - vi - si - bi - lium. Et in u - num Do - - - mi - num

VI

Va

ff vibrato

Vc

ff vibrato

Cb

ff vibrato

5

34

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

R/A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

Je - sum, li - um De - i u - ni - ge - - - ni - tum.

sum, li - um De - i u - ni - ge - - - ni - tum.

sum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - - - ni - tum.

ff sciolte
unis.

ff sciolte

ff sciolte

ff sciolte

ff sciolte

ff sciolte

* Takt 36: Siehe den Kritischen Bericht. / See Critical Report.

42 6

Fl *ff*

Ob *ff*

Cl^t (B $\flat$) *ff*

Fg *ff*

Cor (F) *ff*

Tr (B $\flat$) *ff*

Trb *ff*

Timp *ff*

R/A

T *ff*
Et tre na - tum a - nia sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

B *ff*
Et e an - te om - nia sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

VI

Va

Vc

Cb

50 7

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

um De - o ve - ro. Ge - ni-tum, non fa - ctum, con - sub - stan-tia-lem

um de De - o ve - ro. Ge - ni-tum, non fa - ctum, con - sub - stan-tia-lem

a 2

57 8

Fl *ff*

Ob *ff*

Cl^t (B $\flat$) *ff*

Fg *ff*

Cor (F) *ff*

Tr (B $\flat$) *ff*

Trb *ff*

Timp

R/A *ff*
 pe om a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes,

T 8 Pa per fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes,

B Pa per om - nia fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes,

VI *sempre ff*

Va *sempre ff*

Vc *sempre ff*

Cb *sempre ff*
 opp. coi Celli

opp. coi Celli

66 9

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

R/A

et pro-pter no - stram sa - lu - tem, no - stram sa - lu - - tem

T

pro-pter no - stram sa - lu - tem, no - stram sa - lu - - tem

B

e - stram, no - stram sa - lu - tem, no - stram sa - lu - - tem de -

Vl

Va

Vc

Cb

a 2

74 **10**

Fl

Ob

Cl^t (B $\flat$)

Fg

Cor (F)

Tr (B $\flat$)

Trb

Timp

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

de - scen - dit de coe - lis, de - scen -

- dit de coe - lis, de - scen - dit de coe - lis, de - scen -

scen - is, de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de coe - lis, de - scen - -

div.

81 11

Fl

Ob

Cl^a 2
(Bb)

Fg

Cor
(F)

Tr
(Bb)

Trb

Timp

R/A
dit, de - scen - dit de coe - lis, de -

T
de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de coe - lis, de -

B
dit, dit de coe - lis, de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de coe - lis, de -

Vi
unis. div.

Va

Vc

Cb

12

11. Et incarnatus

Andante molto sostenuto

Flauto I, II

Oboe *p dolce* *dim.*

Clarinetto I, II
in Sib / B

Fagotto

Corno I, II
in Fa / F

Tromba I, II
in Sib / B

Trombone I, II

Timpani

Grancassa
Piatti

Arpa

Tenore Solo

Andante molto sostenuto

I
Violino

II

Viola *Solo V* *p*

Violoncello *Solo V* *p*

Contrabbasso

7 **13**

Clf (Bb)

Arp

p con molto sentimento

T Solo

Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne,

VI

Solo

pp

pp sentito

Va

pp

Vc

Cb

13 **14**

Fl

Clf (Bb)

T Solo

ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo fa-ctus est, et ho-mo fa-ctus est.

VI

tutti

div. tutti

Va

tutti

Vc

tutti

Cb

pp

19

Fl

Clf (Bb)

VI

Va

Vc

Cb

24

15

Fl

Clf (Bb)

Fg

Arp

T Solo

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - - - cto

Solo

VI

Va

Vc

Cb

16

28

dim. e rit.

Fl

pp

Ob

p

Clf (Bb)

ff

Fg

ff

Cor (F)

ff

Tr (Bb)

ff

Trb

f

p

Timp

Gc Pt

a 2

f

T Solo

ex - ri - a Vir - gi - ne, ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo, et ho - mo fa - - ctus

tr

tutti

dim. e rit.

VI

div.

ff

Va

ff

Vc

ff

Cb

ff

12. Crucifixus

[illegible]

* Takt 9: Zur Stimmverteilung der Violinen siehe den Kritischen Bericht. / *For the division of the violin part, see Critical Report.*

13. Et resurrexit

Allegro con fuoco

Flauto I, II

Oboe

Clarinetto I, II
in Sib / B

Fagotto

Corno I, II
in Fa / F

Tromba I, II
in Sib / B

Trombone I, II

Timpani

Grancassa
Piatti

Tenore Solo

Basso Solo

Ragazzi Contralto

Tenore

Basso

Allegro con fuoco

I Violino

II Violino

Viola

Violoncello

Contrabbasso

irrompendo con molta forza

ff sempre più *f*

f

f

ff

ff

ff

Et re - sur - re - - - - xit, et re - sur -

Et re - sur - re - - - - xit, et re - sur -

Et re - sur - re - - - - xit, et re - sur -

This musical score page is for "The Mass" by Giuseppe Verdi, specifically the section from measure 6 onwards. The instrumentation includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Clt (Bb)), Bassoon (Fg), Horn in F (Cor (F)), Trumpet in B-flat (Tr (Bb)), Trombone (Trb), Timpani (Timp), Gong/Cymbal (Gc Pt), Soprano (R/A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (VI), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Double Bass (Cb). The vocal soloists have lyrics in Latin: "re - sur - re - xit ter - tia di - e, se - cun - dum Scri -". The instrumental parts are marked with a forte dynamic (*ff*). A large, stylized watermark "Canva" is overlaid diagonally across the center of the page.

12

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

Gc
Pt

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

ff

ff

ff

ptu

ras.

Et a-scen-dit in coe-lum,

Et a-scen-dit in coe-lum,

ptu - ras. Et a-scen-dit in coe-lum,

secche

secche

secche

secche

secche

17 **21**

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

Gc
Pt

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

et a-scen - dit in coe - lum:

a - se - dit in coe - - - lum:

et a-scen coe - - - - - lum:

secche

secche

secche

secche

secche

I solo

Carus

28 23

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Gc
Pt

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

glo - - ria, ju - di - ca - re vi - vos et mor - - tuos:

glo - - ria, ju - di - ca - re vi - vos et mor - - tuos:

glo - - ria, ju - di - ca - re vi - vos et mor - - tuos:

a 2

Carus

34 24

Fl *fff*

Ob *fff*

Cl^t (B $\flat$) *fff*

Fg *fff*

Cor (F) *fff*

Tr (B $\flat$) *fff*

Trb *fff* a 2

Gc Pt

R/A

T *fff*
8 re - fi - nis, cu - jus re - gni non e - rit fi - nis,

B
c re on e - rit fi - nis, cu - jus re - gni non e - rit fi - nis,

Vl *fff* unis.

Va *fff*

Vc *fff*

Cb *fff*

42

25

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B^b)

Trb

Gc
Pt

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

a 2

fff

div.

cu - jus re - gni non e - rit fi - nis,

cu re - cu - jus re - gni non e - rit fi - nis,

cu - gni, cu - jus re - gni non e - rit fi - nis,

49

un poco rit.

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

Gc
Pt

R/A

T

B

un poco rit.

Vl

Va

Vc

Cb

cu - e - rit fi - nis.

is re - gni e - rit fi - nis.

cu - non e - rit fi - nis.

56 **27** [a tempo]

Cl^t (B $\flat$)

Fg

Cor (F)

Tr (B $\flat$)

T Solo

pp

Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem, et vi - vi - fi - can - tem:

[a tempo]

VI

Va

Vc

Cb

64 **28**

Cl^t (B $\flat$)

Fg

T Solo

qui ex Pa - tre Fi - lio - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - lio si - mul ad - o - ra - -

opp.

4

VI

Va

Vc

Cb

78 30

Fl

Ob

Cl^t (B $\flat$)

Fg

Cor (F)

Tr (B $\flat$)

Trb

Timp

T

B

VI

Va

Vc

Cb

a 2

et vi-
- fi - can

qui ex Pa - tre Fi - lio - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et

qui ex Pa - tre Fi - lio - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et

85 31

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

B Solo

T

B

Fl

ra - - tur,

lo si-mul ad

et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro -

VI

Va

Vc

Cb

ff

ff

ff

ff

ff

92

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

B Solo

phe - tas, et - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per_ Pro - phe - tas.

ff

unis.

ff

ff

ff

ff

ff

ravvivando
molto

100
33
34

Fl
ff

Ob
ff

Cl
(Bb)
ff

Fg
ff

Cor
(F)
ff

Tr
(Bb)
ff

Trb
ff

Timp

Gc
Pt
a 2
ff

R/A
ff

T

B

div.

Vl
ff

Va
ff

Vc
ff

Cb
ff

Carus

Et - ctam - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -

u - nam sa - a - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -

Et - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -

a 2

* Takt 109: Siehe den Kritischen Bericht. / *See Critical Report.*

113

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

Gc
Pt

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

u ptis - ma in re-mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

num ba in re-mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

u ptis - ma in re-mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

The musical score is for page 113 of a larger work. It features a variety of instruments including Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Cl^t (B $\flat$)), Bassoon (Fg), Cor Anglais (Cor (F)), Trumpet in B-flat (Tr (B $\flat$)), Trombone (Trb), Timpani (Timp), Gong/Cymbal (Gc Pt), and a large section for strings and woodwinds (R/A, VI, Va, Vc, Cb). The vocal parts (T, B) have lyrics in Latin. The score is marked with a large 'C' and a watermark 'Carus'.

36

119

cresc. sempre

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

Gc
Pt

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Con - ti - te u - num ba - ptis - ma in re-mis - si - o - nem

Cor - fi u - num ba - ptis - ma in re-mis - si - o - nem

Con te - or u - num ba - ptis - ma in re-mis - si - o - nem

cresc. sempre

131 38 rall. assai.

Fl *ff* *fff*

Ob *ff* *fff*

Cl^t (B $\flat$) *ff* *fff* *ppp* subito

Fg *ff* *fff* *ppp* subito

Cor (F) *ff* *fff*

Tr (B $\flat$) *ff* *fff*

Trb *ff* *fff*

Timp *ff* *fff*

Gc Pt *ff* *fff*

R/A spe - re - sur - re ctio - - nem

T spe - ctio - sur - ctio - - nem

B spe - re - sur - re - ctio - - nem *pp* mor - tu - o - -

VI *ff* *fff*

Va *ff* *fff*

Vc *ff* *fff*

Cb *ff* *fff*

rall. assai.

a tempo

39 con impeto

[illegible]

146

40

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

Gc
Pt

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

vi - ri - cu - li, ven - tu - ri sae-cu-li. A - men.

vi n ven - tu sae - cu - li, ven - tu - ri sae-cu-li. A - men.

vi - ri sae - cu - li, ven - tu - ri sae-cu-li. A - men.

unis.

153 41 stretto

Fl

Ob

Cl^t (B $\flat$)

Fg

Cor (F)

Tr (B $\flat$)

Trb

Timp

Gc Pt

R/A

T

B

men. A - - - - men. A - men.

men. A - - - - men. A - men.

A - A - - - - men. A - men.

stretto div.

VI

Va

Vc

Cb

con fuoco

secca

160

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B^b)

Trb

Timp

Gc
Pt

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

men, men.

men, a men, men.

A men, a - men.

con fuoco

secca unis.

14. Sanctus

Andante con molto moto

Flauto I, II

Oboe

Clarinetto I, II
in Sib / B

Fagotto

Corno I, II
in Fa / F

Tromba I, II
in Sib / B

Trombone I, II

Timpani

Grancassa
Piatti

Tenore Solo

Ragazzi Contralto

Tenore

Basso

Andante con molto moto

I Violino

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

1 molto meno

10

Fl *pp con delicatezza*

Cl^t (B $\flat$) *pp con delicatezza*

T Solo *p*

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

molto meno

VI *p*

Va *p*

Vc *pizz.* *p*

Cb *pizz.* *p*

2

15

Fl

Cl^t (B $\flat$)

T Solo

Ple - ni sunt coe-li et ter - - ra glo-ria tu - a, glo - ri - a tu - - a, coe - - li et

VI

Va

Vc

Cb

20

cresc. e affrettando

Fl

Cl^t (B^b)

T Solo

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

cresc. e affrettando

VI

Va

Vc

Cb

arco

arco

25

3

un poco rit.

Fl

Cl^t (B^b)

T Solo

ter - - - ra, ple - ni sunt, ple - ni sunt coe-li et ter - - - - opp.

un poco rit.

VI

Va

Vc

Cb

34

5

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B^b)

Trb

Timp

Gc
Pt

R/A

T

B

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

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

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

VI

Va

Vc

Cb

38

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B^b)

Trb

Timp

Gc
Pt

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na.

na in ex - cel - sis. Ho - san - na.

san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na.

15. Elevazione

[illegible]

12

Cl (Bb)

Arp

VI Solo

Va

Vc

17

Cl (Bb)

Arp

VI Solo

Va

Vc

21

Cl^t
(B^b)

Arp

VI Solo

Va

Vc

pp

26

3 cresc. e string. molto con calore

Cl^t
(B^b)

Arp

VI Solo

Va

Vc

spandendosi

I

cresc. e string. molto con calore

spandendosi

ff

31

4 a tempo a piacere

Clit (Bb)

Fg

Arp

pp

a tempo a piacere

VI Solo

pp

Va

Vc

34

Arp

VI Solo

* veloce delicato ff

Va

Vc

[34]

Arp

VI Solo

sostenuto

V

V

p

Va

Vc

p

p

35 [5]

Arp

VI Solo

tr

p

sempre

tr

tr

rall.

rall.

Va

Vc

* Opp. per la corona del Violino

3

f

p

V

V

16. Benedictus

1

Lo stesso tempo

Flauto I

Oboe

Clarinetto I, II
in Sib/B

Fagotto

Tromba I, II
in Sib/B

Trombone I

Arpa

Basso
Solo

Violino

Viola

Violoncello

Contrabbasso

6

Clt (Bb)

Fg

Arp

B Solo

p

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

VI

pp

Va

pp

Vc

pp

arco

Cb

10

Clt (Bb)

Fg

Arp

B Solo

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

VI

Va

Vc

Cb

14 **2** cresc.

Clf (Bb)

Fg

Arp

B Solo

Be - - - ne - di - ctus qui - - - ve - - nit in - - - no - - mi - ne, cresc.

Vl

Va

Vc

Cb

19 **3**

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Arp

B Solo

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

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

arco

arco

arco

arco

Cb

* Takt 21: Siehe den Kritischen Bericht. / See Critical Report.

23 *cresc. e string. molto*

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Arp

B Solo

Be-ne - di - - ctus. Be - - ne - di - - ctus qui_

cresc. e string. molto

VI

Va

Vc

Cb

arco

28

Cl^t (B^b)

Fg

Arp

B Solo

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

a piacere

VI

Va

Vc

Cb

ff *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

32 **4** a tempo

Clf (Bb) *pp*

Fg *pp*

Arp

B Solo *pp* *a piacere*

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

a tempo *pp* *pp* *pp* *pp* *pizz.* *stentato*

Vl

Va

Vc

Cb

36 **5** a tempo

Clf (Bb) *p* *sf* *sf*

Fg *p*

Arp

B Solo *p*

Do - mi - ni, Do - mi - ni.

a tempo *sf* *sf* *sf* *sf* *arco* *sf* *sf*

Vl

Va

Vc

Cb

17. Hosanna

Quasi allegro

a 2

Flauto I, II

Oboe

Clarinetto I, II
in Sib / B

Fagotto

Corno I, II
in Fa / F

Tromba I, II
in Sib / B

Trombone I, II

Timpani

Grancassa
Piatti

Ragazzi
Contralto

Tenore

Basso

Quasi allegro

I

Violino

div.

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Ho-san - - na, ho-san - -

Ho-san - - na, ho-san - -

Ho-san - - na, ho-san - -

unis.

6

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B^b)

Trb

Timp

Gc
Pt

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

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

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

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

a 2
ff

6

11

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B^b)

Trb

Timp

Gc
Pt

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

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

san - na in ex - cel - sis. Ho-san - na.

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

18. Agnus Dei

Molto sostenuto

1

Flauto I, II

Oboe

Clarinetto I, II
in Sib / B

Fagotto

Corno I, II
in Fa / F

Tromba I, II
in Sib / B

Trombone I, II

Timpani

Grancassa
Piatti

Arpa

Ragazzi
Contralto

Tenore

Basso

(e T Solo)

Molto sostenuto

Movimento sostenuto

The musical score consists of five staves, each representing a different instrument. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo/mood is indicated as "Movimento sostenuto". Each staff begins with the dynamic marking "pp" followed by the instruction "con molta mitezza". The notation includes various note values such as half notes, quarter notes, and eighth notes, along with rests and slurs. The bottom two staves (Violoncello and Contrabbasso) are grouped together with a brace on the left.

I
Violino

II
Violino

Viola

Violoncello

Contrabbasso

15 2

Arp *p* *sim.*

R/A

T

B Solo *pp*
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - - -

VI

Va

Vc

Cb

22 3

Fl

Ob

Arp

R/A

T Solo *pp*
A - gnus De - i, qui tol - lis

B
ca - ta mun - - di:

VI

Va

Vc pizz.

Cb pizz.

29

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

Arp

R/A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

4

I solo

* tutti *pp*

tutti *pp*

tutti *pp*

arco

arco

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re

- ca - ta, pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re

* Takt 33: „tutti“ meint Coro und Soli. / With “tutti” Coro and Soli are intended.

36

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Timp

Arp

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

5

no - re s, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis,

no mi - se re no - - - - bis, mi - se - re - re no - bis,

no - bis, se - re - re no - - - - bis, mi - se - re - re no - bis,

43

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (F)

Tr (Bb)

Trb

Timp

Arp

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

6 I solo

con dolcezza

Solo

A - gnus

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re.

mi - se - re re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

50 7

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Arp

R/A

T

De qui lis pec - - ca - ta mun - - di:

B

Solo

tol - lis mun - - di:

VI

Va

Vc

Cb

con dolcezza

I

57 8

Fl

Ob

Cl^t
(B $\flat$)

Fg

Cor
(F)

Tr
(B $\flat$)

Trb

Arp

R/A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

tutti
mi - se -

tutti
mi - se -

tutti
mi - se -

[illegible]

Übersetzung der Spielanweisungen / Translation of the performance instructions

italienisch

a piacere
affrettando
 armonioso
 ben cantato
con calore
 con dolcezza
con impeto
 con molta mitezza
 cupo
 deciso
 in punta d'arco
incalzando sempre
 indistinto
 irrompendo con molta forza
 molto sentito
 opp. (oppure)
ravvivando
ravvivando molto
 sciolte
secca
 secche
sempre incalzando
 sentito
spandendosi
stentato
 veloce
vuota

deutsch

frei (im Tempo) / ad lib.
 beeilt
 harmonisch, klangvoll
 deutlich, schön singend
 mit Wärme, Herzlichkeit
 mit Sanftmut
 stürmisch
 mit viel Zärtlichkeit
 düster
 entschlossen
 an der Spitze des Bogens
 immer drängend
 undeutlich
 kraftvoll einbrechen
 mit viel Ausdruck
 oder / Alternative / ad lib.
 lebhafter
 belebter
 ungebunden
 (trocken), kurz, gebrochen
 siehe „secca“ (Plural)
 immer drängend
 gefühlvoll, empfunden
 verbreitern
 zögernd
 schnell
 leer / Generalpause

englisch

freely / at will
 urgent
 harmonious, tuneful
 well sung
 with ardor, vigor
 with sweetness
 impetuous
 with much tenderness, gentleness
 somber
 decisive
 at the tip of the bow
 always pressing forward
 blurred
 breaking in powerfully
 deeply felt
 or / alternative
 reviving, animated
 more animated
 non legato
 (dry), short, interrupted
 see "secca" (plural)
 always pressing forward
 heart-felt, sensitive
 broadening
 hesitant
 quick
 empty bar

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A: Autographe Orchesterpartitur von 1888, Museo Teatrale alla Scala, Milano/Mailand (I-Ms), ohne Signatur

Hochformat, ca. 30 x 21 cm; Einband mit Leinenüberzug und Titel „P. Mascagni | MESSA DI GLORIA | 1885“; 224 Notenseiten, 20-zeilig rastriert, mit Titelblatt und „Indice“ am Schluss; Titelblatt: „[oben rechts: stilisiertes Monogramm „PM“] | Messa di Gloria | in Fa Magg: | del Maestro | Pietro Mascagni. | Partitura | Cerignola 1888 | [unten rechts: autographe Unterschrift]“.

Paginierung: „Kyrie“ S. 1–16, „Gloria“ S. 17–29, „Laudamus“ S. 30–45, „Gratias“ S. 46–64, „Domine Deus“ S. 65–76, „Qui tollis“ S. 77–95, „Qui sedes“ S. 96–111, „Quoniam“ S. 112–118, „Cum Sancto“ S. 118–128, „Credo“ S. 129–141, „Et incarnatus“ S. 142–151, „Et Resurrexit“ S. 151–179, „Sanctus“ S. 179–200, „Benedictus“ S. 201–210, „Hosanna“ S. 211–213, „Agnus Dei“ S. 214–224.

Partiturvorsatz (S. 1): „2 Flauti | Oboè | 2 Clarini sib | Fagotto | 2 Corni fa | 2 Trombe sib | 2 Tromboni | Timpani (fa do) / Cassa e Piatti | Arpa | Violini 1^a | 2^a | 3^a | Viole | [leer] | Ragazzi cont. | Coro Ten. | Bassi | Violoncelli | Contrabbassi“.

Alle Sätze am Ende autograph signiert und datiert, die Schlussvermerke lauten „Cerignola 12 Febbrajo 1888“ (S. 13) etc. bis „Cerignola 28 Marzo 1888“ (S. 224).

Die Violinen sind in drei Stimmgruppen statt der klassischen zwei aufgeteilt. Dieser Aspekt ist dem technischen Niveau des Ensembles der Uraufführung zuzuschreiben, das wahrscheinlich durch einige professionelle Musiker und Dozenten unterstützt wurde. Die Violinen III haben eine eigenständige Rolle, während die zweiten Violinen häufig unisono mit den ersten Geigen spielen – von kleinen Ausnahmen durch Verdopplung der Oktave oder harmonische Unterschiede abgesehen.¹

P: Erstdruck der Partitur, erschienen 1891 im Verlag Edoardo Sonzogno, Mailand; verwendetes Exemplar: aus Privatbesitz

302 Notenseiten; entstanden für die Aufführung in Orvieto. Der Erstdruck wurde durch Amintore Galli und Arturo Pirani im Hause Sonzogno produziert. Es handelt sich um eine anastatische Kopie der autographen Partitur, d.h. eine Kopistenabschrift des Autographs, die drucktechnisch vervielfältigt wurde.

Der Erstdruck entspricht relativ genau der Vorlage, wenn man von kleineren Verständnisfehlern absieht. Unklarheiten des Autographs wurden zumeist übernommen. Mascagni erhielt die Abschrift zur Überprüfung. Sie wurde, in mehrere Teile aufgeteilt, an den Komponisten geschickt und von ihm nach Durchsicht an den Verlag zurückgeschickt. Die Durchsicht erfolgte mehr oder minder gründlich. Korrekturen und Änderungen teilte Mascagni brieflich mit, wie dem Schriftverkehr mit Arturo Pirani im Verlag Sonzogno zu

entnehmen ist.² So stimmte Mascagni anfangs zu (im Brief vom 20. April 1891), die alten Notenschlüssel für die Alt- und Tenorstimme durch moderne G-Schlüssel zu ersetzen, um dann in einer späteren Mitteilung vom 8. Mai zu schreiben: „Ich stimme zu, die Originalschlüssel [d.h. die alte Schlüsselung wie im Autograph] beizubehalten“, was durch den Erstdruck bestätigt wird.

Der Erstdruck wurde später an Edizioni Curci verkauft³, die zur Partitur auch einen modernen Klavierauszug (verfasst von Alberico Vitalini, 1921–2006) und handschriftliches, gedrucktes Orchestermaterial herstellen ließ. Auffallende Differenz gegenüber **P** im Orchestermaterial ist das Verschwinden der „Violinen 3“ und eine Aufteilung in Violine I und II.

Originale Aufführungsmaterial (Chor- und Orchesterstimmen) der Uraufführung in Cerignola 1888 und der Aufführung in Orvieto 1891 hat sich nicht erhalten.

II. Zur Edition

Hauptquelle der vorliegenden Edition ist das Autograph **A**. In Zweifelsfällen wurde der Erstdruck **P** hinzugezogen.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle **A** hinsichtlich Balkung und Halsung der Noten sowie der Setzung von Akzidentien und Warnungsakzidentien gemäß heutiger Editionspraxis wieder. Warnungsakzidentien wurden ohne Nachweis ergänzt. Die alten Schlüssel (für Tenöre und Altstimmen) wurden durch moderne G-Schlüssel ersetzt.

Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext diakritisch gekennzeichnet (Akzidentien und dynamische Angaben durch Kleinstich, Bögen durch Strichelung, Beischriften durch kursive Type) und, wo dies nicht möglich war, in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Melismenbögen in den Vokalstimmen werden gegenüber der Quelle nicht ergänzt, da sie keinen aufführungspraktischen Hinweis enthalten.

Taktzahlen und eine Nummerierung der Sätze wurde ergänzt, leere Takte für pausierende Stimme mit Ganztaktpausen aufgefüllt. Ebenso wurden Fermaten ohne Nachweis hinzugefügt, die innerhalb desselben Takts ohne plausiblen Grund in einzelnen Stimmen fehlen. Mascagni benutzt nie einen Schlusstrich, nicht einmal am Ende des Werkes, sondern stets doppelte Taktstriche. Die Edition setzt

¹ Zu den Details der Stimmaufteilung siehe die Einzelanmerkungen zum jeweiligen Satz.

² Vom Prozess der Drucklegung der *Messa di Gloria* haben sich zwei Briefe erhalten: Brief vom 20.4.1891 und vom 8.5.1891 von Pietro Mascagni an Arturo Pirani, aufbewahrt im „Fondo Galletti Autografi“ des Staatsarchivs in Mailand (Archivio di Stato di Milano), Signatur: AD 34-1, fasc. 34+35.

³ Der Nachdruck der Partitur erschien mit Copyright-Jahr 1974 und Verlagsnummer „E. 9799 C“.

Schlussstriche am Ende der Messteile und Doppelstriche am Ende der Einzelsätze.

Studierbuchstaben sind im Autograph mit Rot- und Blaustift notiert, wahrscheinlich von Arturo Pirani oder Amintore Galli. Die Edition verwendet für die Praxis die Probenziffern der Ausgabe Curci (statt der zumeist an gleicher Stelle, jedoch insgesamt seltener gesetzten Studierbuchstaben aus **A** und **P**).

Die Anordnung der Instrumente in der autographen Partitur entspricht dem noch heute verbreiteten Usus, mit Ausnahme der Streicher. Bis zu den Entstehungsjahren der *Messe* sowie *Cavalleria rusticana* waren bei Mascagni die Violoncelli und Contrabbassi durch die Singstimmen (Solisten und Chöre) von den hohen Streichern getrennt. In dieser Edition wird die moderne Praxis der Anordnung befolgt.

Aufteilung der Violinen

In **A** und **P** sind stets drei Violinstimmen notiert, wobei es sich teils um Passagen mit realer Zweistimmigkeit (verteilt auf 3 Gruppen) handelt, teils um dreistimmige Passagen, die durch Zusammenfassung von VI I+II oder VI II+III auf einem System (mit Zusatz „div.“) dargestellt werden können. Die vorliegende Ausgabe teilt das Musikmaterial der Violinen I–III auf zwei Geigenstimmen auf, mit geringfügigen Abweichungen gegenüber dem Autograph, die im Aufführungskontext als korrekter erachtet werden. Ein Nachweis der originalen Stimmverteilung in **A** (und **P**) erfolgt in den Einzelanmerkungen beim jeweiligen Satz.

Ambitus des Kontrabassparts

Es gibt im Autograph unterschiedliche Notationen der Cb-Stimme (zwei Hälse, ein Hals, teils kleinere Notenköpfe der Unteroktave, mit und ohne Beischrift „opp.“ bzw. „opp. coi Celli“), abhängig davon ob eine Unterschreitung des tiefen A vorliegt, also die Passage auf einem Dreisaiter nicht spielbar ist, oder nicht. Wir vereinheitlichen zu einer Notation mit Gegenhalsung und normalen Notenköpfen und übernehmen alle originalen Beischriften. An Stellen ohne originale Beischrift ergänzen wir „opp.“ (sofern der Ton A unterschritten wird) bzw. „div.“ (sofern der Ton A nicht unterschritten wird, also keine Notwendigkeit der Oktavierung vorliegt).

Stimmteilung der Bläser

Mascagni macht in **A** nur selten Angaben zur Stimmverteilung (in Form von „1°“ oder „2°“ bzw. doppelt gehaltenen Stimmen für „a 2“). Häufig findet sich jedoch eine konsequente Nach-oben-Halsung einer einstimmigen Passage (teils mit ausgestrichener zweiter Stimme darunter). Dies kann als Zuweisung zu Stimme I verstanden werden. Pausen für Stimme II wurden offenbar als Gründen der Schreibökonomie nicht ausnotiert (analog der Methode, auch bei leeren Systemen Ganztaktpausen nicht zu notieren). Wir setzen daher in diesen Fällen ohne weiteren Nachweis „I“. Darüber hinaus gibt es etliche uneindeutige Stellen, zu denen auch der Erstdruck keinen Aufschluss geben kann. Hier haben wir nach dem musikalischen Kontext entschieden, die Angabe „I“ oder „a 2“ kursiv hinzugefügt und den Sachverhalt in den Einzelanmerkungen dargelegt.

Die grafische Darstellung der Bläserstimmen (Zusammen- oder Getrennthaltung bzw. sinngemäße Beischrift „a 2“ bzw. „I, II“

statt entsprechender Halsung) wurde nach modernen Konventionen und Platzverhältnissen der Edition eingerichtet.

Große Trommel und Becken

Im Autograph findet sich überwiegend die abgekürzte Bezeichnung „Cassa e piatti“, im *Sanctus* steht jedoch explizit „Grancassa e piatti“. Wir verwenden daher den gebräuchlicheren Namen, der auch von Mascagni selbst in späteren Werken benutzt wurde. Wie damals üblich, spielen die Becken und die große Trommel immer gleichzeitig, sofern nicht ausdrücklich anders angegeben. In der vorliegenden Ausgabe ist systematisch die Angabe „a 2“ ergänzt worden, um den Ausführenden deutlich zu machen, dass beide Instrumente spielen. Im *Crucifixus* (T. 1+3) tritt außerdem noch ein Tam-tam hinzu. Teils ist in **A** Dynamik für große Trommel und Becken individuell angegeben; wo nicht, wurde in der Edition die Generaldynamik ohne Nachweis auch auf die Percussioninstrumente angewandt.

Tempo- und Vortragsangaben

Tempi und Vortragsangaben werden in der Edition in normalisierter Schreibweise wiedergegeben (z.B. „Andante“ statt „And.te“, „Tempo I“ statt „I° Tempo“, „a tempo“ statt „in tempo“) und abgekürzte Vortragsangaben nach Möglichkeit in vollständigem Wortlaut (z.B. „dolcissimo“ statt „dolciss.“, „stentato“ statt „stent.“).

Phrasierungs- und Haltebögen

Mascagni war manchmal nicht präzise bei der Notierung von Phrasierungsbögen. Wir haben diese behutsam angeglichen (und abweichende Befunde im Kritischen Bericht nachgewiesen), sofern es sich nicht um gewollte Differenzierung zwischen Stimmgruppen handelt. Ist ein Bogen von der vorigen Seite des Manuskripts nicht auf der folgenden Seite fortgesetzt, wird er in der Edition ohne Nachweis verlängert, sofern der Sachverhalt musikalisch eindeutig ist. Zweifelhafte Stellen werden im Kritischen Bericht nachgewiesen. Kettenbögen, d.h. das Aufeinandertreffen von Halte- und Phrasierungsbogen, wurden zumeist aufgelöst.

Dynamik

Blockhafte Dynamik innerhalb der Instrumentengruppen ist, besonders bei den Streichinstrumenten, in **A** meist nur über VI I und unter (oder über) den Bässen (Vc, Cb) notiert, sowie aus Platzgründen oft nur 1x über oder unter den Bläsern, aber fast immer auch für die Systeme dazwischen als gültig anzusehen. Sie wurde ohne Nachweis auf alle Stimmen der jeweiligen Instrumental-/Vokalgruppe übertragen, wenn diese einen musikalisch ähnlichen Duktus aufweisen. Dynamische Angabe vor dem Takt oder der Akkolade sind als für alle Systeme gültig anzusehen.

Kombinationen aus Dynamik und Vortragsangabe sind in **A** hintereinander notiert (z.B. „*f* marcato“, „*ff* spandendosi“), sie werden in der Edition aufgeteilt und gemäß moderner Stichregel platziert. Dort, wo Dynamikangaben in einer Passage komplett fehlen und man sie aus Parallelstellen ableiten kann, werden sie diakritisch ergänzt.

Wiederholungszeichen / Abkürzungen

Der Komponist benutzt häufig Wiederholungszeichen, um nicht einen oder mehrere Takte noch einmal zu schreiben, sogar für ganze Abschnitte (wie den wiederholten Teil des *Gloria* im *Cum Sancto* oder die Wiederholung des *Kyrie*). Die vorliegende Ausgabe gibt

die Musik immer vollständig ausnotiert wieder. Abkürzungen für Tremolo- und Repetitionsfiguren v.a. der Streicher wurden in der Edition dort verwendet, wo dies besser lesbar erscheint.

Tremolo

In der Paukenstimme, aber auch in den Streichern, kommen häufig Bögen zwischen einem Tremolo und der nachfolgenden kurzen Endnote (ohne Tremolo) sowie zwischen aufeinanderfolgenden ganztaktigen Tremolonoten gleicher Tonhöhe vor. Diese Bögen wurden vom Herausgeber eliminiert, da sie ohne klanglichen Effekt bei der Ausführung sind, sondern lediglich eine Notationsgewohnheit der Epoche waren.

„Oppure“ / oder

In der Partitur **A** gibt es leichter spiel- bzw. singbare Alternativen, die mit „opp.“ gekennzeichnet sind, sie werden in der Edition in den Vokalstimmen mit Kleinstich vom Haupttext unterschieden.

Triolenkennzeichnung

Die Komponisten jener Epoche kennzeichneten irreguläre rhythmische Gruppen, vor allem Achteltriolen, außer mit der entsprechenden Ziffer auch mit einem Bogen über der Notengruppe. Dieser kann als Phrasierungsbogen missverstanden werden, weshalb er in der Edition generell weggelassen wurde.

Singtext

Die Wiedergabe des Singtextes folgt in Orthographie und Interpunktion dem *Graduale Novum*, Regensburg 2018. Lautliche Unterscheidungen im Autograph („coeli“ in *Credo* und *Sanctus*, aber „caeli“ in *Domine Deus* und *Et resurrexit*) werden vereinheitlicht zu „coeli“. Die in **A** bei Tonwechsel konsequent angewandte Silbenverteilung „La-u-da-mus“ und „J-e-su“ wurde in die Edition übernommen. Kleine Bogen unter dem Singtext zur Kennzeichnung der Synalöphen (z.B. „Glo-ri-a-in“ etc.) wurden eingefügt. Größere Abweichungen vom liturgischen Text treten in *Qui tollis* auf (ein Textabschnitt des *Quoniam* wird solistisch ab T. 21 wieder aufgegriffen) sowie im *Agnus Dei* (der dritte Vers „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem“ ist nicht vertont).

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: A = Alto/Contralto, B = Basso, Cb = Contrabbasso, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Gc = Grancassa, Ob = Oboe, Pt = Piatti, R = Ragazzi (Soprano/Alto), T = Tenore, T. = Takt, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Trb = Trombone, Va = Viola, Vc = Violoncello, VI I, II = Violino I, II; () = im Autograph nicht ausnotierte Colla-parte-Stimme

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt, Stimme und Zeichen im Takt, Anmerkung. Soweit nicht anders angegeben, beziehen sich Anmerkungen auf Quelle **A**.

1. Kyrie

1–Ende	VI	In A VI II im ganzen Satz colla parte mit VI I (nicht ausnotiert), VI II in Edition entspricht VI III in A .
12	Clt 1	Nur ein Notenhals.
16	Vc	<i>cresc</i> -Gabel beginnt erst bei 3. Note; angeglichen an VI (Va).
17	Vc	<i>decrec</i> -Gabel kürzer; angeglichen an VI (Va).
20	VI, Va, Vc	Erneut Dynamik <i>pp</i> ; nicht übernommen.
34	VI I (II, Va)	<i>dim.</i> schon bei der 3. Note; angeglichen an Coro und Bläser.
43–50	Holzbläser	Anfangs- oder Endpunkt der Phrasierungsbögen dieses zweiten Themas sind inkonsistent zwischen den Wiederholungen bzw. zwischen Clt, Ob, Fl. Das Thema besteht aus zwei Halbsätzen, einer in <i>p</i> und der zweite in <i>f</i> mit einer Viertelnote Auftakt. In der ersten Exposition (Clt) scheint der Bogen auf der halben Note von T. 44 zu enden und der zweite Bogen beim Auftakt zu T. 45 zu beginnen. in der zweiten Exposition (Fl/Ob) endet der erste Bogen eindeutig vor dem Taktstrich und der zweite Bogen scheint erst in T. 49 (ohne Auftakt) zu beginnen und bis zur halben Note (in T. 50) zu reichen, die den Satz abschließt. Die plausibelste Version ist die in der Edition vorgeschlagene.
43	Clt	Es handelt sich sicherlich nur um die Klarinette I; nicht nur auf Grund der in A nach oben gerichteten Hälse (eine Unterstimme wurde wieder ausgestrichen), sondern auch wegen der expliziten Pausen, die Mascagni in T. 51 für die Clt II vor deren Einsatz mit der Triole schreibt.
47, 62	Fl	Wie in einigen anderen Sätzen der Messe ist in A , P nicht angegeben, ob es sich um „a 2“ oder „Solo“ handelt, aber die thematischen Verdoppelungen sind ab hier häufig durch zwei Instrumente ausbalanciert, weshalb wir davon ausgehen, dass die erste Flöte allein spielt.
51–56, 66–71	Cb	Oktaven zusammengehalst; da sie aber nur <i>divisi</i> spielbar sind, wurde in der Edition die Notation normalisiert.
55, 70	Solo T 4–5	Textunterlegung „-lei“ als eine Silbe, aber getrennte 16tel-Fähnchen; in der Edition als zwei Silben „-le-i“ unterlegt, so auch in P .
59–61.1, 63–64	Cb	A : obere Oktave normal notiert, Unteroktave nachträglich hinzugefügt und nur angedeutet, der Ton c der unteren Oktave in 61.1 ist mit Blaustift gestrichen; P hat nur die untere Oktave; wahrscheinlich durch Korrektur bei der Drucklegung; vgl. die „Aufführungspraktischen Hinweise“ im Vorwort.
73	tutti	<i>cresc</i> -Gabel nach der Parallelstelle in T. 16 ergänzt, Mascagni setzt bei der Reprise „ <i>f marcato</i> “ statt „ <i>f marcatissimo</i> “ (wie in T. 14).
74–Ende	tutti	Wdh. von T. 17–42 nicht ausnotiert (Taktzählung „1“–„26“ über der Akkolade).

2. Gloria

Violinen: in **A** Verteilung auf VI I–III

- in T. 1–12 VI III colla parte mit VI II (mit Ausnahme der halben Noten),
- in T. 13–19 VI I–III unisono (wie in Edition),
- in T. 20 VI II colla parte mit VI I (VI II in Edition entspricht VI III in **A**),
- in T. 21–24, 31–33, 64–67, 74–75 dreigeteilt (VI I in Edition entspricht VI I+II in **A**),
- in T. 25–30, 34–44, 68–73, 76–102, 112–119 VI II colla parte mit VI I (nicht ausnotiert),
- in T. 44 hat VI III in **A** nur eine Achtelnote *f*¹, danach Pausen, dies wurde in der Edition verschmolzen mit den nachfolgenden Tönen der VI II,
- [T. 45–63 wiederholt T. 2–20],
- in T. 103–111 VI I in Oktaven, VI II colla parte mit VI I, VI III spielt nur die Unteroktave; in der Edition schien es sinnvoller, die Oktaven zwischen den beiden Geigensektionen aufzuteilen als innerhalb einer Streichergruppe.

1, 5, 9	Fl	A : Stimmverteilung unklar, Töne nach oben gehalten, aber keine Pausen für Fl II, auch keine Beischrift; P : mit Angabe „a 2“, wahrscheinlich ein Zusatz von Pirani, den Mascagni beim Korrigieren übersehen hat; vgl. mit der ähnlichen Stelle in T. 87ff., wo die Pausen der Fl II in A explizit notiert sind.
3, 7, 11, 92f., 112	Trb	Mit Blaustift (vermutlich autograph) zusätzlich Dreiklänge in etwas kleinerer Schrift notiert, als wollte Mascagni eine Version mit drei Posaunen vorschlagen.
17–20.1, (60–63.1) 21–44	Cb Fl, Clt	Unterstimme nachträglich hinzugefügt. A : ganze Passage nach oben gehalten, keine Pausen für Unterstimme; P : normale Halsung, ohne Pausen für Unterstimme; wir setzten „l“ (für jeweils 1 Spieler), analog der obigen Überlegung zur Stimmverteilung, vgl. auch die Anmerkung zu T. 43 im Kyrie.
27–28.1	Cb	Darüber hinaus steht im ähnlichen Passus in T. 64 ein explizites „l“ in den beiden Systemen in A . Unterstimme durch Verwischen getilgt; dies ist die einzige Stelle in Cb, wo Mascagni die Stimme in der Unteroktave zurückgenommen hat, vielleicht wegen des <i>pizz.</i>
36	Fl, Clt I	Der Bogen endet am Taktstrich vor T. 36 bzw. bei 35.4; angeglichen an die Parallelstelle T. 27f.
41–43	Fg	Der Bogen endet nach der 4. Note, wird nach Seitenwechsel in T. 43 dennoch fortgeführt; wir setzen einen durchgehenden Bogen.
66–79	Fl, Clt	Hier fehlen Bögen, die wir anhand der vorigen Passage ergänzen. Die Phrasierung der Achtelnoten in T. 70 u.ö. endete dort auf der nachfolgenden Viertelnote als Zielton, die hier jedoch einen Akzent hat, daher sollte der Phrasierungsbogen logischerweise davor enden.
67, 75	Fl, Clt	Nur beim ersten Mal die obere Note mit Beischrift „2 ^o “ zur Kennzeichnung des Stimmverlaufs; wir übertragen diese Aufteilung auch auf T. 75.
67–79	Fl, Clt, Tr, Trb	Mascagni notiert hier wie an vielen anderen Stellen des Werks Dynamik/Artikulation verteilt in verschiedenen Systemen, sodass Angaben für einzelne Instrumente mitunter fehlen. Das Einfügen der fehlenden Akzente in einigen Takten ist daher lediglich als Verdeutlichung des sicherlich gewollten „globalen“ Effektes des Komponisten anzusehen. Die Differenzierung der Orchestereffekte (die später ein Merkmal seiner Musik sein wird) ist in diesem Jugendwerk noch nicht sehr ausgeprägt.
71, 79	Fl, Clt	Oberer Ton nach oben gehalten, unterer Ton nach unten, ohne Angabe der Stimmverteilung, demnach keine Stimmkreuzung; wir folgen jedoch dem Melodieverlauf von Fl/Clt in T. 28, 36 (und sinngemäß der Beischrift in T. 67) und setzen den Quintsprung nach unten für Fl I und Clt I; vgl. Anmerkung zu T. 67, 75.

80	Fl, Clt	Im Flötensystem eindeutig Aufhebung der vorherigen Stimmkreuzung, mit Angabe „l ^o “ zur oberen Note und „2 ^o “ zur unteren Note, jedoch keine entsprechende Angabe im Klarinettensystem (möglicherweise wegen der geänderten Melodieführung); wir gehen aber davon aus, dass die Angabe entsprechend auch für Clt gilt.
80–103.1, 109–111	VI I, (VI II)	A : in Oktaven, Notenköpfe der Oberoktave in kleinerer Größe; wir setzen „divisi“, mit Blick auf Mascagnis Behandlung der Arpeggi zu Beginn des Stücks; P : in VI II mit Beischrift „coi primi senza l'ottava alta“ (mit VI I ohne die hohe Oktave).
112–115	Solo T+B, Coro	A : im System des Chortenor sind in T. 112–113 jeweils zwei Töne notiert (in T. 112 es nach oben gehalten, <i>f</i> nach unten gehalten, in T. 113 <i>d</i> nach oben gehalten, <i>b</i> nach unten gehalten mit Haltebogen), was auf den ersten Blick wie eine Stimmteilung erscheinen könnte. Die Fortführung für <i>d</i> in T. 114–115 fehlt. Die Systeme des Solotenors und des Solobasses sind leer, aber mit Angabe, dass sie dem Chor folgen sollen; Mascagni teilt jedoch fast nie Chorstimmen, und wenn er es tut, dann sind die Noten zusammen auf einem Hals und nie mit zwei Hälsen wie hier notiert. Bei der Parallelstelle im <i>Cum Sancto</i> fehlt die nach oben gehalste Stimme, dort ist im System des Chortenor in T. 69–70 nur <i>es</i> und <i>d</i> notiert; vgl. dort. Dies unterstützt zum Teil unsere These, dass Mascagni ein Unisono des Chors von fast drei Takten auf <i>b</i> vermeiden wollte, und die höchste Note auf der Fermate (<i>f</i>) dem Solotenor anvertraute. Offenbar hat der Komponist diese Unterscheidung am Ende aber vergessen, oder für vorausgesetzt gehalten, als er die Vokalstimmen für das <i>Cum Sancto</i> kopierte. P : übernimmt die divergierenden Lesarten von A (<i>Gloria</i> und <i>Cum Sancto</i>), halst die Töne im <i>Gloria</i> T. 112–113 jedoch zusammen.

3. Laudamus

1–67	VI II	In A Verteilung auf VI II+III: die Terzen T. 12+13 als Doppelgriff, ansonsten Ober- und Unterstimme getrennt.
14	Clt I	Der Bogen endet bei 15.3, am Seitenwechsel; fortgeführt bis zum Ende der Phrase.
17–20	Vc, (Cb)	Ohne Achtelrepetition, Repetition erst ab T. 21; wohl ein Schreibversehen? angeglichen an VI II, Va und an die Parallelstelle T. 58–61, dort mit Tremolo.
21–24	Cor I, II	Drei einzelne Bögen, jeder bindet eine halbe Note an die nächste; zu einem durchgehenden Bogen zusammengefasst.
35–42	tutti	Die Dynamik in dieser Passage ist als Generaldynamik angegeben: die VI I haben die Gabel mit <i>sf</i> und das <i>p</i> auf Zählzeit 3 des folgenden Taktes, während für die Bläser eine Gabel für <i>cresc.</i> und <i>dim.</i> und danach das <i>p</i> in der gleichen Position notiert ist; sie wurde in der Edition auf sämtliche Stimmen übertragen, so auch in T. 47 und T. 66.
44	Trb II	A : mit Unterstimme in Oktaven, wohl später ausgewischt (Korrekturstelle); P : übernimmt auch das tiefe <i>H</i> ; wir folgen A . Der Grund für die Verdopplung des <i>H</i> in der oberen statt der tiefen Oktave ist die klangliche Textur; die harmonische Begleitung in dieser Passage ist einzig durch die Blechbläser gegeben, die die Akkorde in Achtelnoten anschlagen. Sie sind nicht von den äußeren melodischen Stimmen der Holzbläser und von den „kontramelodischen“ Stimmen (Streicher mit Arpeggi im Unisono) beeinflusst. Eine Posaune plötzlich eine Oktave tiefer spielen zu lassen unterbricht die klangliche Kontinuität dieses Abschnitts. Vgl. T. 46, dort ebenfalls Unterstimme nachträglich ergänzt, aber als Verdopplung der Basslinie.

46	Coro B	Generaldynamik für den Chor erst in T. 47; <i>ff</i> für den Chorbass verschoben an den Beginn des Einsatzes, analog zu Vc/Cb.
55–57	Ob	Der Bogen endet hinter 55.2, am Seitenwechsel; fortgeführt bis zum Ende der Phrase.
59	VI I	Ein weiterer Bogen 1–4; nicht übernommen.
62	tutti	Die Position von <i>cresc. molto</i> ist verschieden, entweder am Anfang oder in der Mitte des Taktes. Wir orientieren uns an dem analogen Takt 21, wo die Platzierung eindeutig am Taktbeginn ist.
66	tutti	Die einzige vorhandene Dynamik ist im System der Pauken: <i>ff</i> < <i>sf</i> >; siehe die Anm. zu T. 35–42.
76	Vc, (Cb)	Dynamik <i>f</i> (statt <i>ff</i>), sicher ein Flüchtigkeitsfehler; angeglichen an Bläser <i>ff</i> .
77	Trb I, II	Fälschlich Haltebogen zur Note (nach Seitenwechsel).

4. Gratias

Violinen: in **A** Verteilung auf VI I–III in wechselnder Konstellation
– in T. 38–51, 62–72, 124–135 VI III colla parte mit VI II (nicht ausnotiert),
– in T. 54–71, 114–121, 142–143 VI II colla parte mit VI I (nicht ausnotiert),
– in T. 79–113 dreigeteilt,
– in T. 122–123 dreigeteilt, mit *f³* für VI I; Doppelgriff *b¹-f²* für VI II und *b⁰* für VI III; in der Edition in vier Stimmgruppen geteilt.

13, (15)	Fl, Clt	A: Bogenlänge uneindeutig, könnte auch bis zur halben Note reichen (wie in T. 17/18); P: Bogen endet bei der letzten Achtelnote; wir entscheiden, dass er im Takt bleibt, ähnlich wie in T. 7 oder 10, da die rhythmischen Werte ähnlich sind. Außerdem würde ein Bogen, der auf der folgenden halben Note endet, für die Artikulation dieses Halbsatzes (T. 13–20) zu pedantisch erscheinen.
42	Cb	A, P: ohne Tremolostriche; vgl. aber Folgetakte und VI II, Va.
51	Solo B 3	Der Phrasierungsbogen scheint bereits bei der ersten Achtelnote nach der langen Note zu beginnen und so das Wort „tu-am“ zu unterbrechen, während er in der entsprechenden Passage in T. 104 komplett fehlt. Unter Berücksichtigung der Atmung des Sängers und der Entwicklung des Satzes erachten wir es als korrekt, ihn mit dem nächsten Wort „propter“ beginnen zu lassen.
54	Archi	Symbol für Bogenstrich (V) nur bei VI I, in T. 107 jedoch auch bei Vc vorhanden; wir sehen dies als Indiz dafür, dass der Aufstrich wahrscheinlich für sämtliche Streicherstimmen gilt.
60–70	Clt	Die Angabe „a 2“ oder „Solo“ fehlt, aber im <i>ff</i> -Akkord (T. 69) setzt Clt II eine Oktave höher ein (und vermeidet einen übermäßigen Sprung der vorausgehenden Stimme); daher gehen wir davon aus, dass zuvor – colla parte mit Vc – nur Clt I spielt.
87–92	Clt I	A: ohne Angabe zur Stimmverteilung, ab der Triole in T. 92 Halsung nach oben (eine Unterstimme für Clt II wurde getilgt), weshalb wir auch für den Beginn der Phrase eine solistische Besetzung nur mit Clt I annehmen; P: ebenfalls ohne Angabe in T. 87, mit normalisierter Halsung ab T. 92, folglich ohne Klärung der Stimmverteilung.
92–102	Fl I	A: alle Noten nach oben gehalst (als Oberstimme), eine Unterstimme wurde getilgt, aber keine Pausen ergänzt; wir gehen dennoch davon aus, dass die Passage nur für Fl I gedacht ist, vgl. Anm. zur Clt I, T. 87–92; P: ohne Angabe zur Stimmverteilung und mit normalisierter Halsung.
108–113	Fl, Clt	Bis 113.1 in beiden Stimmen Noten nach oben gehalst (als Oberstimme), eine Unterstimme wurde getilgt, Clt bei 113.2 mit Beischrift „a 2“ und für Fl ab T. 114 weiter nach oben gehalst (mit implizierten Ganztaktpausen für Fl II); auch hier ist daher davon auszugehen, dass die Passage von Anfang an nur jeweils von 1 Spieler ausgeführt wird.

108–113 VI I Enthält auch die tiefere Oktave, die mit der Angabe „oppure“ versehen ist und ursprünglich bereits von VI II verdoppelt wurde.

5. Domine Deus

1–Ende	VI	In A Verteilung auf VI I–III (VI II in Edition entspricht VI II+III in A).
5	Fl, Clt	A, P: ohne Beischrift zur Stimmverteilung; wir gehen davon aus, dass die solistische Besetzung vom Anfang weiter Gültigkeit hat, denn Mascagni benutzte zu keiner Gelegenheit in diesem Werk verdoppelte Holzbläser „a 2“ für melodisch-solistische Passagen.
5–Ende	Solo T+B	Die Stimmen der Vokalsolisten sind in diesem Satz komplett ohne Dynamik notiert; wir überlassen den Interpreten die Wahl für die Dynamik der Vokalstimmen.
13	Fl, Clt	A: unklar, ob der Bogen über den Takt hinaus geht oder nicht, bei der Clt z.B. ist er länger; der Hg interpretiert wie in T. 7 oder 10, da die rhythmischen Werte ähnlich sind. Außerdem würde ein Bogen, der auf der folgenden halben Note endet, die Artikulation dieses Halbsatzes (T. 13–20) zu pedantisch erscheinen lassen. In P ist der Bogen wie in der Edition.
33, 35	Fl, Clt	A: ohne Beischrift zur Stimmverteilung, Fl nach unten gehalst, Clt nach oben; wir gehen von einer Besetzung nur für 1 Spieler aus, analog zu vergleichbaren Stellen; P: ohne Angabe zur Stimmverteilung und mit normalisierter Halsung.
40	Fl	A, P: mit Angabe „La parte del 2° flauto può essere eseguita (per deficienza) dall’oboè“.
72–74	Clt I, II	Stimmverteilung unklar, die konsequente Halsung nach oben (für Clt I) endet in T. 71, hier gemäß der Tonhöhe (<i>h¹</i> und <i>c²</i>) mit Hälsen nach unten; wir entscheiden für Zuweisung zur Clt I (weiter colla parte Solo B), auch wenn der Anschluss zum Schlussakkord für Clt II mit dem Sekundschritt naheliegender wäre.
76f.	Solo B	Fälschlich ein weiterer Haltebogen; nicht übernommen wegen Silbenwechsels.

6. Qui tollis

Violinen: in **A** Verteilung auf VI I–III
– in T. 16–74 VI I allein (wie Edition),
– in T. 75–112 VI II unisono mit VI III mit folgenden Ausnahmen: in T. 75–78, 81–82, 99–104, 107–112 spielt VI II in **A** den oberen Ton des Doppelgriffs der VI I, in T. 88+90 den oberen Ton des Doppelgriffs der VI III, in T. 89 *f¹*, in T. 105 *d¹*, in T. 83–87 VI dreigeteilt (VI II in Edition entspricht VI II+III in **A**),
– in T. 113–121 dreigeteilt (VI II in Edition entspricht VI II+III in **A**).

Für T. 113–121 schlägt der Herausgeber eine geänderte Version vor (siehe in der Partitur), um Verdopplungen und Teilungen zwischen den beiden Sektionen der Violinen zu vermeiden, da die Bratschen bereits die dritte und fünfte Stufe des Akkords ausfüllen und sich im gleichen Register befinden wie die ursprünglichen Violinen II in **A**.

20, 26	Clt	Ohne Beischrift zur Stimmverteilung, nach oben gehalst; wir gehen von einer Besetzung nur für 1 Spieler aus, weil die doppelte Halsung aus T. 1ff. hier nicht fortgeführt wird und die Clt eine Gegenstimme zur melodischen Linie der VI ausführt.
32	Arpa	In der linken Hand <i>As₇-F</i> , aber sonst immer in Oktaven, außerdem hatte Mascagni zunächst <i>f-f</i> in der oberen Oktave notiert und dann durchgestrichen; sicherlich ein Fehler.
47	Solo T 2	A, P: Silbenbogen nur bis 48.1 (Korrekturstelle?); verlängert gemäß Textierung.
61–63	Clt I	Bogen nur bis 62.2; angeglichen an T. 65–67 und Fl I, Ob.
73	Vc 1	Akzent auf der ersten Viertelnote mit Haltebogen; sicher ein Irrtum aufgrund des Seitenwechsels.
87, 103	Solo T	A: Textierung „suscì-“ zur 1. Note; Silben geteilt, so auch in P .

99–102 Fl I, II Pausen und Noten einer ursprünglich notierten Unterstimme (Stimmverlauf analog Clt II) wurden getilgt; wir gehen dennoch davon aus, dass nur Fl I den Beginn spielt und Fl II erst ein T. 103 einsetzt.

7. Qui sedes

Violinen: in **A** Verteilung auf VI I–III

– in T. 15–26, 36–39, 51–76, 84–86, 102–105 VI III colla parte mit VI II (nicht ausnotiert),
– in T. 27–35, 40–50, 77–83, 94–101, 106–114 dreigeteilt (VI II in Edition entspricht VI II+III in **A**).

3 Arpa Arpeggio in zwei Linien geteilt; mit durchgehenden Arpeggio-Zeichen ersetzt, man findet oft in den Manuskripten von Mascagni diese Schreibweise ohne Unterscheidung zu dem durchgehenden Zeichen, das beide Systeme umfasst.
13–39 Tr Ohne Angabe „a 2“ oder „Solo“, aber da es sich um ein gesungenes Thema handelt, ist die Passage sicher solo.
15 Tr Erneut Dynamik **p**; nicht übernommen.
15–18 Tr Der Bogen hört vor der halben Note (a¹) auf, aber beim zweiten Mal (T. 23–26) umfasst er den kompletten Halbsatz; daher angeglichen.
27–29 Tr Der Bogen ist auf Grund des Seitenwechsels nicht bis zur halben Note geführt, aber nach Phrasierungsregeln sollte er den gesamten Halbsatz umfassen.
27–29 VI II (+III) VI III in **A** ist eine bloße Verdopplung der Bratschen.
32–33 Tr Der Bogen reicht bis zur Achtelnote in T. 33; verkürzt analog zum Auftakt in Fl, Ob, vgl. Anm. zu T. 33–35.
33–35 Fl, Ob, Tr Der Beginn des Bogens ist unklar, er scheint erst in T. 34 anzusetzen; in der Reprise in T. 80–82 sind die Bögen jedoch deutlicher notiert und das ist die in dieser Edition bevorzugte Lesart.
44 tutti „string. e cresc. moltissimo“ erst zur 4. Achtelnote.
59 Solo B **A**, **P**: Silbenbogen nur 2–5; verlängert zur ersten Note gemäß Textierung.
84 Tr 2–4 Ohne *portato*-Striche; ergänzt analog zu T. 37, vgl. auch VI.
96–97 Tr II **A**: ab 96.2 unklar wegen Korrektur; die Edition folgt **P**.
97 Ob 1–2 Ein einzelner Phrasierungsbogen (ein weiterer in Fl wurde gestrichen); nicht übernommen.
108–109 tutti Die *decrec*-Gabeln sind inkonsistent; die Gabel über den Fl beginnt bei T. 109 und reicht bis zum Ende von T. 110, die über der VI und unter Timp steht in T. 108–109, was uns als die korrektere Lesart erscheint, da das *diminuendo* direkt nach der harmonischen Auflösung auf der Tonika beginnt. Wir folgen dieser Lesart für alle Stimmen.

8. Quoniam

Violinen: in **A** Verteilung auf VI I–III

– T. 1–6, 21–24 VI III colla parte mit VI II,
– T. 7–20, 25–34 dreigeteilt (VI II in Edition entspricht VI II+III in **A**).

11 Fl, Clt, Solo T+B, VI Die Dynamik von T. 8 (Ob, Coro) wurde möglicherweise wegen eines Seitenwechsels (zwischen T. 9 und T. 10) nicht wiederholt; **p** ergänzt gemäß dem allgemeinen Kontext.
12, (14) Ob Der Bogen reicht über den Taktstrich hinaus; angeglichen an Fl, Clt.
17 Ob 2–3 Bogen bis 18.1; angeglichen an Fl, VI I.
21–27 tutti Wdh. von T. 3–9 nicht ausnotiert, mit Ausnahme von Vc/Cb sowie T. 21 Ob, Solo T, Solo B.
28–30 tutti Die *cresc*-Gabel ist nur über dem System der Timp notiert, aber da sie die einzige progressive Dynamik ist und die Liniendicke stärker ist, scheint sie für die ganze Seite zu gelten (vgl. *Laudamus*) und wird daher als für alle Stimmen gültig angesehen.
32, 33 Vc **A**: jeweils 1. Note mit oberer Oktave *f* (statt *F*); ein klares Versehen von Mascagni, der vergisst,

dass der Ton immer eine Oktave tiefer rutscht; in **P** korrigiert und unisono Cb, Fg; wir folgen **P**.

Mit Akzent; nicht übernommen.

Zweiter Notenhals für Unterstimme fehlt, ist aber bei der vorangehenden 16tel-Note vorhanden, sodass an der Ausführung „a 2“ kein Zweifel besteht.

33 VI II (+III) 4
34 Fl, Clt 1

9. Cum Sancto

1–76 tutti

21, 29 Solo T+B
69–72 Solo T+B,
Coro

Mascagni notiert die Wiederholung der Musik des *Gloria* (dort T. 1–20 und 64–119) nicht aus, mit Ausnahme des Chorteils, der einen abweichenden Text hat und rhythmisch an diesen angepasst ist. Dynamik ergänzt analog *Gloria*, T. 21 bzw. T. 29.

Im Gegensatz zu den letzten Takten des *Gloria* hat Mascagni in T. 69–70 offenbar vergessen, den Part des Solotenors von den Tenören des Chors zu unterscheiden. Es gibt nur eine einstimmige Notation, es (in T. 69) und *d* (T. 70–72). Das bestätigt, welche der beiden Stimmen am Ende des *Gloria* dem Chor anvertraut wird und daher auch welcher zum Solisten gehört; vgl. *Gloria*, Anm. zu T. 112–115.

10. Credo

Violinen: in **A** Verteilung auf VI I–III

– in T. 1–2, 57–73, 89.2–95 VI III colla parte mit VI II,
– in T. 15–23 VI II colla parte mit VI I (Ausnahmen: T. 18 und 19.1 spielt VI II nur den oberen Ton des Doppelgriffs von VI I),
– in T. 24–41 dreigeteilt (VI II in Edition entspricht VI II+III in **A**),
– in T. 77–89.1 dreigeteilt (VI I in Edition entspricht VI I+II in **A**).

7f., 13f. Coro T, B

A: der Silbenbogen reicht bis zum Taktstrich; **P**: als Phrasierungsbogen gelesen und bis zum Schluss- ton auf Zählzeit 1 durchgezogen; vgl. aber T. 30f., 39f., dort endet der Bogen in **A** eindeutig beim Silbenwechsel, daher in der Edition entsprechend verkürzt.

26 Fg, Cor, Trb,
Va, Vc, Cb

Eine dynamische Angabe für die Basslinie erscheint nur unter dem System von Trb I. Oft werden generelle Angaben vom Komponisten auf diese Art gemacht und sind implizit für alle Stimmen mit demselben thematischen Material gedacht.

26 Trb

A: Eintrag „I solo“ ausgewischt, d.h. offenbar getilgt, in **P** aber übernommen; wir behalten die Angabe bei, zur Symmetrierung des einzelnen Horns.

36 Coro R/A 2–3

Viertelnote mit Text „-lium“; Notation rhythmisch angeglichen an Coro T+B.

48, (56) Trb

Ohne Doppelhalsung, der Anschlusston in T. 57 jedoch doppelt gehalten, daher Zuweisung „a 2“ unstrittig.

57 Coro

Text „Patris“ statt „Patri“.

58–61,

(66–69) Fl

A: Korrekturstelle mit einer weiteren Stimme in der Mitte, die nur unzureichend ausgestrichen wurde, endgültige Lesart für Fl II nicht eindeutig erkennbar; wir folgen **P**.

11. Et incarnatus

Violinen: in **A** Verteilung auf VI I–III

– in T. 7–17.1 VI III tacet (nur VI I+II solo, wie in Edition),
– in T. 17.2–18, 32–35 dreigeteilt (VI II in Edition entspricht VI II+III in **A**).

11 Clt

Ohne Angabe „a 2“ oder „Solo“. Bei Vergleich mit Takt 28, welcher der Oboe anvertraut ist, halten wir es für intendiert, dass die Linie nicht zu verdoppeln ist.

11f. Solo T

Der Phrasierungsbogen endet bei 12.2; die Edition folgt der Wiederholung in Takt 28.

32 Solo T

Phrasierungsbogen bis über den Taktstrich hinaus. **P**: colla parte mit Vc; es gibt dafür aber keinen Hinweis in **A**.

32 Cb

12. Crucifixus

Violinen: in **A** Verteilung auf VI I–III

- in T. 7–8 dreigeteilt (VI II in Edition entspricht VI II+III in **A**),
- in T. 9 für VI III Ganztaktpause notiert, T. 10–12 Leertakte (d.h. ebenfalls tacet); so auch in **P**.

7–9 tutti Die *decresc*-Gabel beginnt bei T. 7, das darauf folgende *pp* findet sich jedoch an verschiedenen Stellen: für Timp in T. 8, bei den Streichern hingegen in T. 9; bei Instrumenten, die bereits in T. 8 eine Dynamik aufweisen, hat der Herausgeber das *diminuendo* nicht fortgesetzt.

13. Et resurrexit

Violinen: in **A** Verteilung auf VI I–III

- in T. 8–33, 72–94, 152–157 dreigeteilt (VI II in Edition entspricht VI II+III in **A**),
- in T. 34–44, 131–134 VI III colla parte mit VI II (nicht ausnotiert),
- in T. 45–52, 100–107 dreigeteilt (VI I in Edition entspricht VI I+III in **A**),
- in T. 111–130, 141–150, 158–167 dreigeteilt (VI I in Edition entspricht VI I+II in **A**),
- in T. 167 (Schlusston) spielt VI II in **A** nur *d*² (den unteren Ton des Doppelgriffs von VI I).

15, (19) Timp **A**: die Tremolostriche sind undeutlich, es könnte auch eine Achtelnote notiert sein; **P** hat 32stel-Repetition.

54 tutti **A**: „un poco rit.“ erst in der Taktmitte; nach musikalischen Gesichtspunkten zur 2. Note verschoben, so auch in **P**.

54–56 Cor Keine Pausen für Cor II, aber die Balkung endet ab 54.2 (analog zu Tr); wir gehen davon aus, dass hier nur noch Cor I weiterspielen soll.

56ff. Clt Der erste Bogen beginnt nach Seitenwechsel erst in T. 57, er ist – wie auch die übrigen – über dem System notiert und vermutlich nur für Clt I gedacht (Melodie), nicht für Clt II oder Fg.

61, 63 Solo T Phrasierungsbogen undeutlich, endet jeweils bei der ersten punktierten Viertelnote?; an musikalische Phrase angeglichen.

72–87 Fl, Ob, Clt Phrasierungsbögen mit Unterbrechungen; wir ergänzen nach der Parallelstelle der Clt in T. 56ff.

72–87 Coro T Phrasierungsbögen mit Unterbrechungen, die scheinbar die Bögen des Solisten nachzeichnen; wir ergänzen sinngemäß.

80–83 Fl I, Coro T Der Phrasierungsbogen endet am Seitenwechsel (Ende von T. 81); verlängert bis T. 83 entsprechend T. 64–67.

81 Ob 2–4 Dünner Phrasierungsbogen; nicht übernommen, vgl. Anm. zu T. 72–87.

91f. Solo B Silbenbogen nur 91.2–4; angeglichen an Parallelstelle T. 97/99.

109 tutti Die Takte 100–110 sind nicht ausnotiert, sondern von der Passage davor (T. 46–55) wiederholt. Das abrupte *p* bei den Hörnern und Trompete I sowie „un poco rit.“ (aus T. 54) übernehmen wir nicht, auf Grund der unterschiedlichen musikalischen Fortführung in diesem Takt.

111–129 Gc, Pt Die Akzente sind erst nach dem Seitenwechsel (Takt 115) notiert, werden aber bereits vorher als implizit betrachtet.

125–136 VI I Die obere Oktave (ab zweiter Takthälfte in T. 125) ist mit „oppure“ versehen, die untere Oktave wurde bis T. 130 ursprünglich von VI II verdoppelt. Fälschlich mit Bogenende nach Seitenwechsel. VI II in **A** ist eine bloße Verdopplung der VI III.

140 Coro B Zusammengebalkt; die Edition setzt Silbenfährchen entsprechend der Silbenzahl.

147–150 VI I (+II) Fälschlich Haltebogen.

150 Coro 4–5 Dynamik *ff* nur 1x bei den Bläsern, das mag aber an Platznot liegen; Mascagni notiert diese einzige Dynamik links vor die Systeme, die jedoch allein für die Blechbläser keinen Sinn hätte, da alle Instrumente aus demselben klanglichen Kontext kommen.

153f. Coro B

157 tutti

14. Sanctus

Violinen: in **A** Verteilung auf VI I–III

- in T. 1–8 dreigeteilt (VI II in Edition entspricht VI II+III in **A**),
- in T. 11–30 nur VI I (wie in Edition),
- in T. 31–41 VI II colla parte mit VI I (nicht ausnotiert), VI II in Edition entspricht VI III in **A**.

36–38 tutti Die Akzente auf den Viertelnoten sind nur in einigen Systemen notiert, in den Bläsern fast nie; fehlende wurden hinzugefügt (vgl. z.B. die Anm. zu T. 67–79 in *Gloria*).

40 tutti Beischrift „tenuto a corona“; in der Edition durch das grafische Symbol (Fermate) ersetzt.

15. Elevazione

1 tutti Satztitel zunächst „Offertorio“, dann gestrichen und autograph darunter „Elevazione“.

10ff. Clt Ohne Angabe „Solo“ oder „a 2“; durch den klanglichen Kontext sicherlich „solo“, bestätigt auch durch das nachfolgende *Benedictus*, das Mascagni für nur eine Clt schreibt.

16. Benedictus

Violinen: in **A** Verteilung auf VI I–III

- in T. 6–20.1, T. 22–31.2 und T. 32 (letzte zwei Viertel) bis T. 35: VI III colla parte mit VI II (nicht ausnotiert),
- in T. 20 (ab 2. Note) bis T. 21 dreigeteilt: VI I spielt Doppelgriffe *gis-d*¹ *gis-d*¹ *c*¹, VI II spielt Einzeltöne *d*¹ *d*¹ *c*¹ (wie VI I in Edition), VI III spielt *gis gis a* (wie VI II in Edition),
- in T. 31 3. Akkord: VI I+II spielen *f*¹-a, VI III *d*¹,
- in T. 31 (Fermate) bis T. 32 (übergebundene Note): VI I+II spielen *cis*¹ *d*¹, VI III spielt *a*,
- in T. 35 (letzter Ton) dreigeteilt, VI II spielt *e*¹, VI III spielt *cis*¹, VI I wie in Edition.

1 Clt Mit Vorsatz „1° Clarino sib“ (so wie auch für Fl und Fg), ab T. 37 spielen aber beide Stimmen.

12 Arpa 1 As-As₁; vgl. aber Elevazione T. 12 und Fg.

21 Solo B 3–8 Durchgehender 32stel-Balken und Bogen, Position der Silbe „-mi-“ unklar; die in der Edition verwendete Textverteilung ist im Hinblick auf die Aussprache am wahrscheinlichsten.

28 Clt Die *cresc*-Gabel endet in der Taktmitte; verlängert bis zum *ff*.

40–41 Fg **A**: Leertakte; wahrscheinlich ist das Fehlen des Fagotts hier eine bewusste Entscheidung; auch **P** setzt Ganztaktpausen.

17. Hosanna

Wiederholt wörtlich den letzten Teil des *Sanctus* (T. 30ff.), wenn man von den vier einleitenden Takten absieht.

Violinen: in **A** Verteilung auf VI I–III

- T. 1 VI I+II spielen *d*², VI III tacet (wie in Edition),
- T. 2–4 VI II in Edition entspricht VI II+III in **A**.

5ff. tutti Nicht ausnotiert, Taktzählung „1“–„11“ in der Mitte der Seite verweist auf die entsprechenden Takte 31–41 in *Sanctus*.

18. Agnus Dei

Violinen: in **A** Verteilung auf VI I–III

- in T. 1–15, 25–63, 67–70 VI II colla parte VI I (nicht ausnotiert),
- in T. 17–24 VI III colla parte VI II (nicht ausnotiert),
- in T. 64–66 dreigeteilt (VI II in Edition entspricht VI II+III in **A**).

15ff. Arpa Artikulation nur im ersten Takt vorhanden und im weiteren Verlauf nicht angegeben, aber als implizit erachtet.

55ff. Solo B Silbenbogen bis zur Halben Note *f*; angeglichen an Solo T.

