

Gaetano
DONIZETTI

Messa di Requiem

Soli (SATBB), Coro (SATB) ed Orchestra
2 Flauti, 2 Oboe, 2 Clarinetti, 2 Fagotti
4 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Timpani
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso ed Organo

herausgegeben von / edited by
Guido Johannes Joerg

Urtext

Partitur / Full score



Carus 27.322

Besetzung / Instrumentation

Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II
Fagotto I, II

Corno I–IV
Tromba I, II
Trombone I, II, III

Timpani

Soli:

Soprano
Alto (Contralto)
Tenore
Basso I
Basso II

Coro:

Soprano
Alto (Contralto)
Tenore
Basso

Violino I, II
Viola
Violoncello
Contrabbasso
Organo

VG MUSIKEDITION



Gedruckt mit Unterstützung
des Kulturfonds der VG Musikedition

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 27.322), Klavierauszug (Carus 27.322/03), Chorpartitur (Carus 27.322/05).
Orchestermaterial leihweise (Carus 27.322/19).

↓ Digitale Ausgaben sind unter www.carus-verlag.com/27322 erhältlich.

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 27.322), vocal score (Carus 27.322/03), choral score (Carus 27.322/05).
Orchestral material for rental (Carus 27.322/19).

↓ Digital editions for this work are listed at www.carus-verlag.com/27322

Inhalt / Contents

| | |
|---|------|
| Vorwort | IV |
| Foreword | XVII |
| Faksimiles | XXIX |
| <i>Introitus</i> | |
| 1. Requiem aeternam (Coro SATB) | 1 |
| Te decet hymnus (Soli e Coro SATB) | 19 |
| Requiem aeternam (Soli SATB) | 24 |
| 2. Kyrie (Coro) | 25 |
| 3. Graduale et Tractus (Coro) | 39 |
| Requiem aeternam (Coro) | 39 |
| In memoria aeterna – Absolve, Domine (Coro) | 46 |
| <i>Sequentia</i> | |
| 4. Dies irae (Coro) | 57 |
| 5. Tuba mirum – Terzettino (Soli TBB) | 82 |
| 6. Judex ergo – Duetto (Soli TB) | 95 |
| 7. Rex tremendae majestatis – Pieno con Soli (Soli SB, Coro) | 111 |
| 8. Ingemisco – Solo (Solo T) | 126 |
| 9. Preces meae – Terzettino (Soli ATB) | 132 |
| 10. Confutatis maledictis – Pieno con Soli (Soli SATBB, Coro) | 135 |
| 11. Oro supplex – Solo (Solo B) | 153 |
| 12. Lacrimosa (Coro) | 157 |
| Amen (Coro) | 164 |
| <i>Offertorium</i> | |
| 13. Domine Jesu Christe (Solo B, Coro TTb) | 180 |
| <i>Communio</i> | |
| 14. Lux aeterna (Coro) | 189 |
| <i>Responsorium</i> | |
| 15. Libera me, Domine (Coro) | 196 |
| Tremens factus (Solo B) | 204 |
| Quando coeli movendi sunt (Coro) | 206 |
| Dies irae (Soli SATB) | 210 |
| Requiem aeternam (Coro) | 215 |
| Libera me, Domine (Coro) | 219 |
| Kyrie eleison (Soli e Coro SATB) | 227 |
| Kritischer Bericht | 232 |

Vorwort

Die *Messa di Requiem* von Gaetano Donizetti, eine der großen geistlichen Kompositionen des 19. Jahrhunderts, gehört mit in jene Reihe von Werken wie dem *Stabat mater* (1833/1842) und der *Petite Messe solennelle* (1863) von Gioachino Rossini, wie der von Giuseppe Verdi initiierten *Messa per Rossini* (1869) sowie dessen eigener *Messa da Requiem* (1874). Die Tatsache, dass eine unmittelbar nach der Fertigstellung vorgesehene Aufführung nicht zustande kam, sorgte jedoch dafür, dass das im Oktober/November 1835 geschaffene Werk bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts in Vergessenheit geriet – der ersten belegten Aufführung von 1870 war es aus verschiedenen Gründen nicht gelungen, Donizettis *Messa di Requiem* dauerhaft wiederzubeleben. Dass die Geistliche Musik eine nicht unbeträchtliche Werkgruppe im Œuvre des italienischen Komponisten ausmacht,¹ wird bis in unsere Tage weder von der einschlägigen Fachliteratur noch von den vorhandenen Noteneditionen widergespiegelt: Donizetti galt und gilt nahezu ausschließlich als Bühnenkomponist. Selbst bei einer soeben im Entstehen begriffenen Kritischen Gesamtausgabe seiner Werke handelt es sich lediglich um eine seiner wesentlichsten Opern. Die meisten seiner zahlreichen Kirchenkompositionen, bis heute weder solide erschlossen noch in brauchbaren Druckausgaben vorliegend, lassen es jedoch zu (wiewohl sie anfangs als Schülerarbeiten entstanden sind), die Entwicklung der italienischen Kirchenmusik im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts nachzuvollziehen, die hier eindeutig auf die Musik seiner Lehrmeister Giovanni Simone Mayr in Bergamo und Stanislao Mattei in Bologna zurückreicht. (Wenige Jahre vor Donizetti hatte bereits Rossini bei letzterem, dem Nachfolger des berühmten Kontrapunktikers Giovanni Battista Martini, Kontrapunkt und Fuge studiert.) Im reichen Archiv des Domes (der Cattedrale di Sant’Alessandro) und der Basilika Santa Maria Maggiore in seiner Heimatstadt Bergamo hatte sich der junge Musiker zudem einen hervorragenden Überblick über die seinerzeit vorhandene und noch lebendig erhaltene Kirchenmusik zu verschaffen gewusst. Erstaunlich (und ebenso befremdlich) also, warum derart hervorragende Möglichkeiten, sich einen historischen Überblick über eine wichtige, ereignisreiche Epoche der italienischen Musikgeschichte zu verschaffen, bis heute nicht wirklich von der Musikwissenschaft genutzt wurden und werden. Dass neben jenen zumeist kleinformatigen Jugendwerken nicht einmal die beiden großen kirchenmusikalischen Meisterwerke Donizettis – die *Messa di Requiem* von 1835 und die *Messa di Gloria e Credo* von 1837 – größere Beachtung erfuhren, erschließt sich absolut nicht; an der Qualität der Musik kann es jedenfalls nicht liegen.

1835

Bereits vor dem Ende des Monats muss die Nachricht, dass Vincenzo Bellini am 23. September 1835 in seinem Landhaus in Puteaux bei Paris im Alter von nicht einmal vierunddreißig Jahren überraschend verstorben war, den Komponistenkollegen und Konkurrenten

¹ Zavadini listet in seinem Werkverzeichnis insgesamt einhundertfünfzehn geistliche Musikstücke, die Donizetti während seiner gesamten Lebensspanne (von 1816 bis 1845) geschaffen hat. Guido Zavadini, *Donizetti – Vita, Musiche, Epistolario*, Bergamo: Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1948, S. 184–192.

Gaetano Donizetti in Neapel erreicht haben. Der knapp vier Jahre jüngere Bellini, der sich spätestens mit der triumphal aufgenommenen Premiere seiner Oper *I puritani* am 24. Januar 1835 am Pariser Théâtre-Italien auch international als der erfolgversprechendste italienische Opernkomponist der Epoche des *Belcanto* hatte durchsetzen können, war einem sich jäh verschlimmernden Leber- und Darmleiden erlegen. Donizetti hat die Todesnachricht offensichtlich getroffen, auch wenn nicht von einer innigen Freundschaft der beiden jungen Komponisten ausgegangen werden kann: zu deutlich hatten die Konventionen des Musik- und Bühnenbetriebs wie die Vorlieben des italienischen und internationalen Opernpublikums sie als Konkurrenten definiert. Dass Bellini mit seinen neuartigen *melodie lunghe* eine Weiterentwicklung des *Belcanto* eingeleitet hatte, welche den effektiv zugespitzten Opernnummern Rossinis und Donizettis stark zusetzte, war für den Kollegen Donizetti eine Herausforderung aber gleichzeitig auch eine ernste Bedrohung, der es sich unverzüglich zu stellen galt: Schon in seiner im Frühsommer 1835 begonnenen *Lucia di Lammermoor* ließ er sich – der Einfluss von *I puritani* ist unbestreitbar – von der musikalischen Sprache des Kollegen beeinflussen. (Die Premiere hatte am 26. September 1835 am Teatro San Carlo in Neapel stattgefunden; drei Tage nach Bellinis Ableben.) Der 1792 geborene Gioachino Rossini – ohne ihn wäre das vielzitierte Dreigestirn des *Belcanto* „Rossini – Donizetti – Bellini“ unvollständig – wurde seinerzeit kaum mehr als aktiver Mitbewerber im hart umkämpften Opernbetrieb wahrgenommen; er hatte 1829 mit *Guillaume Tell* seine letzte Oper vorgelegt, und mittlerweile wurde von ihm kein neues Bühnenwerk mehr erwartet. Rossini hatte sich aber als väterlicher Freund und Mentor des jungen Bellini angenommen.

Wie sehr sich Donizettis Reaktionen auf Bellinis Tod dem eigenen Antrieb verdanken oder aber den Anregungen seines Mailänder Musikverlegers Giovanni Ricordi, ist kaum auseinanderzuhalten. Eine seiner insgesamt drei musikalischen Auseinandersetzungen damit (chronologisch die zweite), das *Lamento per la morte di Bellini* „Venne sull’ali ai zeffiri“, hebt sich aus der Vielzahl ähnlicher Klavierromanezen, die italienische Komponisten im Verlauf des 19. Jahrhunderts hervorgebracht haben, recht wenig hervor. Das Klavierlied wurde vermutlich Anfang Dezember in Mailand vorgestellt und 1836 von Ricordi veröffentlicht. Später, anlässlich der Enthüllung einer Büste des verstorbenen Komponisten in Mailand, schrieb Donizetti noch eine *Sinfonia* für Orchester über Motive aus Bellinis Opern, die Ricordi 1836 neben der Partitur auch in Bearbeitungen für Klavier zu zwei und zu vier Händen veröffentlichte. Donizettis gegen Anfang Oktober 1835 begonnene und vor Ende, vermutlich gegen Mitte November fertiggestellte *Messa di Requiem*² entstand gleichfalls nicht aus eigenem Antrieb, sondern ging auf fremde Anregungen zurück.

Dass eine sofortige und unmittelbare Reaktion Donizettis auf den Tod Bellinis ausblieb, dürfte auf seine Beschäftigung mit Komposition und Einstudierung von *Lucia di Lammermoor* am Teatro San Carlo in Neapel zurückzuführen sein. In seinen Briefen vom

² Keine Quelle derselben ist datiert.

26. und 29. September erwähnte er Bellini nicht; am 29. September berichtete er Ricordi von der höchst erfolgreichen Premiere und ersten Wiederholungsaufführung der Oper. Erst knappe drei Wochen später, am 17. Oktober, unterrichtete er Ricordi von einer Trauerfeier für Bellini, die am Konservatorium in Neapel (an dem Bellini studiert hatte und Donizetti seit mittlerweile anderthalb Jahren als Kompositionslehrer wirkte) veranstaltet worden war, und geht auf die im Entstehen begriffene *Messa di Requiem* ein. Da er sich außerdem auf das in Mailand zu präsentierende *Lamento* bezieht und dessen noch ausstehende Verse anmahnt, muss davon ausgegangen werden, dass zwischen dem 29. September und 17. Oktober mehrere Briefe verloren gegangen sind, in welchen eine entsprechende Anfrage Ricordis erfolgt sein dürfte und weitere Einzelheiten bezüglich jenes *Lamento* – und eventuell auch solche zur *Messa di Requiem* – besprochen worden waren:

„Io stesso mi esibii di battere [= dirigere] al Conservatorio la messa di [Peter von] Winter per le esequie dello sventurato Bellini;³ ora mi si pregava di fare una messa apposta, e pur vi acconsentii: per terzo mi si dice che ciò avrà luogo ai 2 dicembre. Essendo allora troppo tardi e non trovandomi in Napoli per dirigere, resterò forse così libero del tutto, e potrò servire o dimostrare al pubblico di Milano di quanta forza era l'amicizia che a Bellini mi legava.⁴

Ma di tutto ciò nulla posso ora dirti sino a martedì (oggi è sabato). Mandate le parole.⁵ Se non potrò, sarà causa la messa che faccio qui.“⁶ (deutsche Übersetzung siehe Fußnote)

Weitere Informationen finden sich in Donizettis Brief vom 20. Oktober, in welchem er – wie zuvor angekündigt – denjenigen von Samstag, dem 17. Oktober fortführte:

„Eccomi pronto a tener parola dietro la mia lettera di Sabato. [...]

Sono ben felice di potere in Milano dare l'ultimo attestato di mia amicizia all'ombra del povero Bellini,⁷ col quale per quattro volte mi trovai a scrivere, ed ogni volta vieppiù la nostra relazione si stringeva. – Già io stesso mi era qui esibito perchè alla *Filarmonica* si facesse cosa che attestasse il comune dolore... La partenza di un istigatore lasciò la cosa sospesa!... Dovea ora battere [= dirigere] una messa al Conservatorio,⁸ e di già l'avea cominciata, ma la esecuzione avendo luogo in Dicembre mi impediva di diriggerla, [sic!] e me ne doleva!... Tutto ciò che io

preparava era annullato dal destino,⁹ che mi aveva fissato per Milano, e ben felice di far questo, non stò che in aspettativa de' bei versi del Chiarissimo [Andrea] Maffei, che avrà doppio soggetto a piangere, cioè la morte di un amico, e l'unione de' suoi versi alla mia musica. – Io ho molto a fare, ma un attestato d'amicizia al mio Bellini va avanti tutto.“¹⁰

Donizettis Auslassungen zur *Messa di Requiem* sind nicht eindeutig: er spricht von einer ihm angetragenen Bitte, der er zugestimmt habe. (Eine solche wird kaum von Ricordi ausgegangen sein; seinem Verleger hätte er sonst diese Mitteilung nicht zu machen brauchen.) Ricordi, der vermutlich besser um Donizettis bevorstehende Termine Bescheid wusste als etwa die Kollegen am Konservatorium, hatte mit dem *Lamento* ein kurzes, rasch fertigzustellendes und in kürzester Zeit auf den Markt zu bringendes Klavierlied angefragt, das eine breite Rezeption erfahren sollte – jedoch kein großformatiges Requiem. Die Bitte könnte von Seiten des Konservatoriums erfolgt sein, an welchem sich Donizetti um eine Professur bemühte – und später um die Leitung des Instituts als Nachfolger Niccolò Zingarellis (in diesem Zusammenhang ist seine zweite Totenmesse entstanden; s.u.).¹¹ Da eine Aufführung der neu zu schaffenden *Messa di Requiem* für den 2. Dezember angestrebt wurde – auf den Tag genau zehn Wochen nach Bellinis Tod –, Donizetti aber bereits wusste, dass er sich an jenem Datum nicht mehr in Neapel aufhalten würde, um das Werk selbst zu dirigieren, hätte er eigentlich von vornherein absagen können und müssen (die Übergabe der Leitung der Aufführung an einen anderen Dirigenten scheint gar nicht in Betracht gezogen worden zu sein). Anstelle einer klar formulierten Absage findet sich aber ein Verweis auf das *Lamento*, mit welchem er dem Publikum in Mailand die „Stärke seiner Freundschaft zu Bellini“ demonstrieren wollte, aber eben nicht dem Publikum in Neapel, für welches seine

³ Wahrscheinlich war es Winters *Messa di Requiem* c-Moll, die Donizetti in Neapel zur Aufführung brachte. Der deutsche Komponist Peter von Winter (1754–1825) hatte sie 1790 anlässlich des Todes von Kaiser Joseph II. geschaffen; sie wurde in Erfindung, kontrapunktischer Ausführung und Instrumentation als würdig und feierlich gelobt und kursierte in zahlreichen Abschriften.

⁴ Meint das *Lamento*.

⁵ Meint die Verse Andrea Maffeis, auf welche Donizetti sein *Lamento* komponieren sollte.

⁶ Donizetti in seinem Brief vom 17. Oktober 1835 aus Neapel an Giovanni Ricordi in Mailand; zitiert nach Zavadini, *Donizetti* (wie Fußnote 1), Brief Nr. 178, S. 386. Deutsche Übersetzung: „Ich selbst bot mich an, im Konservatorium die Messe von [Peter von] Winter für die Exequien des unglücklichen Bellini zu dirigieren; dann bat man mich, eigens für diesen Anlass eine Messe zu komponieren, und ich stimmte auch zu: drittens sagte man mir, dass die Aufführung am 2. Dezember stattfinden werde. Da es nun zu spät ist und ich mich nicht in Neapel befinde, um zu dirigieren, werde ich vielleicht von all dem befreit und kann dem Mailänder Publikum zu Diensten sein oder zeigen, wie stark meine Freundschaft war, die mich mit Bellini verband. | Aber dazu kann ich Dir bis Dienstag (heute ist Samstag) nichts Definitives sagen. Schicke mir den Text. Wenn ich nicht kann, liegt es an der Messe, die ich hier schreibe.“ (Übersetzungen aus dem Italienischen von Berthold Over.)

⁷ Meint das *Lamento*.

⁸ Meint die Aufführung der *Messa di Requiem* Peter von Winters am Konservatorium in Neapel.

⁹ Bis zum 20. Oktober (dem Tag der Niederschrift seines Briefes) kann Donizetti seine Arbeit an der *Messa di Requiem* kaum abgeschlossen haben; dass er diese nicht zugunsten des *Lamento* abbrach, bezeugt die überlieferte autographe Partitur mit einer vollständigen Totenmesse. Vermutlich bedauert er hier nur freierherzig die Tatsache, dass er die geplante Aufführung in Neapel nicht würde leiten können und dass folglich diese Aufführung – nicht aber seine Komposition selbst – „vom Schicksal für nichtig erklärt“ (also abgesagt) hatte werden müssen.

¹⁰ Donizetti in seinem Brief vom 20. Oktober 1835 aus Neapel an Giovanni Ricordi in Mailand; zitiert nach Zavadini, *Donizetti* (wie Fußnote 1), Brief Nr. 180, S. 387 f. – Der letzte Satz mag durchaus kontrovers interpretiert werden; die Donizetti-Biographen wollen ihn unbedingt als ungestüme, überschwängliche und begeisterte Augenblicksreaktion verstehen.

Deutsche Übersetzung: „Vor dem Hintergrund meines Briefes von Samstag bin ich bereit, mein Wort zu halten. [...] Ich bin sehr glücklich, in Mailand dem Schatten des armen Bellini das letzte Zeugnis meiner Freundschaft zu geben. Ich habe viermal Briefe mit ihm gewechselt und jedes Mal wurde unsere Freundschaft fester und fester. – Ich selbst habe mich hier bereits eingesetzt, damit man in der Filarmonica etwas aufführt, was die allgemeine Trauer bezeugt... Die Abreise eines Initiators war der Grund dafür, dass die Sache ausfiel!... Ich sollte nun eine Messe im Konservatorium dirigieren und hatte schon mit dem Komponieren begonnen, doch da die Aufführung im Dezember stattfinden sollte, war ich verhindert, sie zu dirigieren und das habe ich sehr bedauert!... Alles, was ich plante, wurde vom Schicksal für nichtig erklärt, das mich in für Mailand bestimmt hat. Glücklicherweise, diese Aufgabe zu übernehmen, warte ich sehnsüchtig auf die schönen Verse des hochgeschätzten [Andrea] Maffei, der doppelten Grund zur Trauer hat, nämlich wegen des Todes eines Freundes und der Verbindung seiner Verse mit meiner Musik. – Ich habe viel zu tun, aber ein Zeugnis der Freundschaft für meinen Bellini geht allem vor.“

¹¹ Ähnliche Anfragen dürften seinerzeit – nach dem Ableben eines derart berühmten Zeitgenossen und Berufskollegen – auch an zahlreiche andere (italienische) Komponisten ergangen sein; offenbar jedoch hat außer Donizetti kein renommierter Tonsetzer diese Herausforderung angenommen. Rossini war zu jener Zeit kaum in der Verfassung, eine großformatige geistliche Komposition zu schaffen. Der Komponist und Musikpädagoge Niccolò Zingarelli (1752–1837), dessen Opern beliebt gewesen waren, der sich jedoch seit 1811 verstärkt der Kirchenmusik zugewandt hatte, war gleichfalls angefragt worden, eine Totenmesse für seinen ehemaligen Schüler Bellini zu schreiben; er hatte wohl aufgrund seines fortgeschrittenen Alters abgesagt.

Totenmesse bestimmt gewesen wäre. Dass er eine Entscheidung nicht (wie formuliert) gänzlich offen ließ, sondern sich im Gegenteil bereits eindeutig zur Komposition einer *Messa di Requiem* entschieden hatte, lässt der Hinweis „Se non potrò, sarà causa la messa che faccio qui.“ vermuten: falls er seinen Brief nicht würde fortsetzen können (oder falls er nicht am *Lamento* würde weiterarbeiten können – auch eine solche Deutung wäre möglich), hätte ihn die Kompositionsarbeit an der Totenmesse davon abgehalten. Tatsächlich muss Donizetti am 17. respektive 20. Oktober bereits einen Gutteil seiner *Messa di Requiem* vollendet gehabt haben, sonst hätte er deren Partitur gar nicht fertigstellen können. (Es ist von einem etwa sechs- bis achtwöchigen Entstehungszeitraum zwischen Anfang Oktober und Mitte bis Ende November 1835 auszugehen, in welchem ansonsten keine weiteren Projekte anstanden, er keinen anderen Verpflichtungen nachzukommen hatte.)

Auch in seinem Fortsetzungsbrief vermischen sich die Informationen zum *Lamento* und zur *Messa di Requiem* miteinander. Ob es nun der Rückzug eines Auftraggebers war, der das Projekt einer *Messa di Requiem* scheitern ließ, oder die Tatsache, dass Donizetti die Aufführung am 2. Dezember nicht hätte dirigieren können, verbleibt im Ungewissen. Was klingt, als habe er sich damit abgefunden, doch keine Totenmesse zu schreiben (beziehungsweise als habe er die bereits begonnene Arbeit abgebrochen) – zugunsten jenes für Mailand bestimmten *Lamento* – wird jedoch von den offensichtlichen Tatsachen Lügen gestraft: Er muss über den 20. Oktober hinaus weiter an seiner *Messa di Requiem* gearbeitet haben (in nur drei Wochen seit Anfang des Monats hätte er sie kaum fertigstellen können; und abgebrochen hat er die Komposition nicht – wengleich das Fehlen von *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* gegebenenfalls darauf zurückgeführt werden mag, dass ihm nicht so viel Zeit zur Verfügung stand, wie er benötigt hätte). Offensichtlich hat er sich also an die Arbeit gemacht, obwohl er von Anfang an wusste, dass er eine Aufführung nicht würde dirigieren können; er hat seine Komposition fortgeführt, obwohl sich einer der Auftraggeber zurückzog – und seinen Verleger diesbezüglich im Ungewissen gelassen. Donizetti könnte entweder auf einen anderen (aber kaum einen früheren) Aufführungstermin spekuliert haben, oder er hatte sich so sehr in diese Musik vertieft, dass er die Komposition nicht mehr abbrechen, sondern aus eigenem Antrieb, ohne jeden äußeren Auftrag oder Anlass, zu Ende führen wollte. Dass er dies tat, hatte eindeutig innere und keine äußeren Gründe.¹²

Erst Ende November, kurz vor dem ursprünglich vorgesehenen Aufführungstermin der *Messa di Requiem*, reiste Donizetti schließlich aus Neapel ab. Bis dahin dürfte er die Arbeit an der *Messa di Requiem* abgeschlossen haben: er wird gewiss nicht eine unfertige Partitur nach Mailand und anschließend nach Venedig mitgenommen haben, wo er sich um ganz andere Dinge zu kümmern hatte und nicht weiter an der Totenmesse hätte arbeiten können. Auch zu einem späteren Zeitpunkt dürfte er seine Partitur kaum mehr angerührt haben.¹³ Die autographe Partitur der *Messa di Requiem*

dürfte in Neapel verblieben sein; wann genau sie in den Bestand der Bibliothek des Conservatorio di Musica San Pietro a Majella gelangte, ist nicht belegt, es geschah aber vermutlich in jener Zeit oder zumindest noch in den 1830er-Jahren. (Falls es sich bei der Komposition der *Messa di Requiem* um einen konkreten Auftrag von Seiten des Konservatoriums gehandelt haben sollte, hätte Donizetti die Handschrift nach Fertigstellung seiner Arbeit ohnehin dem Auftraggeber übergeben müssen. Vertragsgegenstand war nämlich stets die autographe Partitur eines Auftragswerkes.) Das *Lamento* mag Donizetti ebenfalls bereits in Neapel oder spätestens Anfang Dezember in Mailand fertiggestellt und anschließend seinem Verleger übergeben haben.

Autographe Partitur

Dass die *Messa di Requiem* im Oktober/November 1835 nicht in einem kontinuierlichen, ununterbrochenen Arbeitsprozess entstanden ist, bezeugt die autographe Partitur. Die einzelnen Sätze sind auf verschiedenartigem Notenschreibpapier unterschiedlichen Zuschnitts niedergeschrieben, zumeist im Quer-, teilweise aber auch im Hochformat (vgl. die Einleitung zum Kritischen Bericht). Die Niederschrift scheint mal rasch erfolgt zu sein, mit zahlreichen Rasuren, Korrekturen und Überschreibungen im Großen wie im Kleinen, aber auch mal ungemein sorgfältig und sauber und nahezu ohne Korrekturen – dann scheint sie fast eine Reinschrift zu sein. Vor allem die Partiturseiten des Introitus 1. *Requiem aeternam* und der Sequentia 4. *Dies irae* weisen ganz erhebliche Revisionen auf, die sich in Rasuren und Korrekturen, ausgestrichenen Takten und Überschreibungen äußern, so dass die vom Komponisten intendierte Fassung nicht problemlos abzulesen ist. Es ist allerdings erheblich zu weit gegriffen, bezüglich des ersten Satzes zu behaupten, in der Partitur würden zwei verschiedene Fassungen, sich gewissermaßen einander überschreibend, vorliegen.¹⁴ Trotz der umfassenden Revision auf dem gleichen Notenpapier ist doch mit gewisser Mühe und Anstrengung die vom Komponisten intendierte Fassung des Satzes auszumachen, auch wenn er sich selbst gelegentlich – angesichts des erheblichen Durcheinanders – vertat, auch mal falsche Zeichen ausschrieb oder andere, notwendige, ausließ. Aus einem regelrechten Wust solcher Rasuren, Korrekturen und Überschreibungen ist doch die von Donizetti intendierte definitive Fassung abzulesen, auch wenn sich jene sehr erheblich von der anfänglichen Niederschrift unterscheiden mag. Donizettis Bemühen um die überzeugende Gestalt, den rechten Tonfall und Ausdruck seiner Musik ist deren Handschrift anzusehen.

Jene beiden Sätze mögen durchaus als erste entstanden sein: sie benutzen das gleiche kleinformatige Notenschreibpapier, weisen die gleiche Partituraufteilung auf, und das zweite Hörnerpaar ist jeweils separat (nachträglich) in einem zuvor nicht benötigten und

siehe im Kritischen Bericht die Einzelanmerkung zu T. 46) dürften von Donizetti stammen, der seine Partiturohandschrift in mehr als einem einzigen Arbeitsgang niedergeschrieben hat.

¹² Donizetti mag ebenfalls erwogen haben, dass eine Totenmesse immer einmal zu gebrauchen war und dass eine solche gewöhnlich unter erheblichem Zeitdruck erarbeitet werden musste – und nun nutzte er die ihm frei zur Verfügung stehenden Wochen, um die Komposition, da diese schon einmal angefangen war, gänzlich fertigzustellen. Die Tatsache, dass er seine *Messa di Requiem* vollendete, erlaubt folglich zumindest die Vermutung, er habe sie zu einem späteren, passenden Zeitpunkt wieder hervorheben und zur Aufführung bringen wollen.

¹³ Die autographe Partitur weist keine Ergänzungen und/oder Korrekturen aus späterer Zeit (oder von anderer Hand) auf – wenige Eintragungen mit anderer Tinte oder eine einzige Korrektur mit Bleistift (im Responsorium 15. *Libera me, Domine* sind versehentlich – offensichtlich in Verwechslung der Stimmung – fehlerhaft notierte Klänge für das erste Hörnerpaar mit Bleistift korrigiert worden;

¹⁴ Leskó schreibt: „L'autografo, soprattutto nel primo brano („Requiem“), reca tracce di notevoli modifiche riguardanti l'orchestrazione, la dinamica, i segni di interpretazione, oltre che il testo musicale stesso. Si può così parlare di una doppia stesura dell'autore.“ Leskó, *Prefazione*; in: Gaetano Donizetti, *Messa di Requiem*, hrsg. von Vilmos Leskó, Mailand: Ricordi, 1975. Klavierauszug, S. IV (die Partitur enthält kein Vorwort). In der deutschsprachigen Übersetzung des Vorworts: „Das Autograph weist – abgesehen vom musikalischen Text selbst – vor allem im ersten Stück („Requiem“) Spuren von beträchtlichen Änderungen hinsichtlich der Instrumentation, der Dynamik, der Interpretationsbezeichnungen auf. | Man könnte geradezu von einer doppelten Abfassung des Komponisten sprechen.“ (ebd., S. VIII).

leerbelassenen Liniensystem unterhalb der Akkolade nachgetragen, während in der Akkolade selbst nur ein Hörnerpaar notiert ist. Es muss sich dabei um ein Versehen gehandelt haben, denn das zweite Hörnerpaar ist unverzichtbar in der Faktur der beiden Sätze und wurde gewiss von Anbeginn an mit konzipiert – allerdings nicht mit in der Akkolade untergebracht. Das Papier dieser Sätze ist außerdem am stärksten abgegriffen; und die Vorderseite der ersten beschriebenen Partiturseite des ersten Satzes ist sogar erheblich abgegriffen und nachgedunkelt, da sie sehr wahrscheinlich länger als vordere Umschlagseite des Konvoluts diente, dem erst später ein bis auf die Titelei auf der Vorderseite leer belassenes separates Notenblatt vorangestellt wurde – als Titelseite wie als vorderes Umschlagblatt jenes Konvoluts (die Seitenzählung wurde unter Auslassung der Titelseite durchgeführt, erfolgte also bereits, bevor dieses Blatt ergänzt wurde).¹⁵ Jene Titelseite ist mit der simplen, fast bloß skizzierten (möglicherweise autographen) Aufschrift „Messa di Requiem – Donizetti“ beschrieben.¹⁶ Donizetti arbeitete die einzelnen Sätze möglicherweise auch nicht nacheinander, in der Reihenfolge der Texte der *Missa pro defunctis*, ab, sondern in unterschiedlicher Reihenfolge, je nach verfügbarer Zeit und Eingebung. Eine Chronologie ist kaum herzustellen; zu vermuten wäre, dass der Introitus *1. Requiem aeternam* und die *Sequentia 4. Dies irae* zuerst entstanden sind: sie verwenden das gleiche Papier, listen (bis auf andere Stimmungen) die gleiche Besetzung auf – mit dem separat unterhalb der Akkolade eingetragenen zweiten Hörnerpaar – und weisen ähnlich starke Revisionen auf. Durchaus möglich wäre es, dass einzelne Sätze bereits vorhanden waren (vielleicht als separate kirchenmusikalische Werke) und nun – revidiert und vielleicht auch transponiert – in den neuen Zusammenhang eingebracht wurden. Freilich weist keine einzige der überlieferten Kompositionen, die eher entstanden sind und denen Abschnitte des Propriums der *Missa pro defunctis* zugrunde liegen, eine musikalische Verbindung zu einem Satz der *Messa di Requiem* von 1835 auf.

¹⁵ Jenes Notenblatt, das dem Konvolut als Titelseite vorangestellt wurde, unterscheidet sich wenig von dem anderen Notenschreibpapier, das Donizetti im weiteren Verlauf zur Niederschrift verwendete (gleiches Querformat und gleichfalls mit 24 Liniensystemen bedruckt); es dürfte also kaum erst von einem Bibliothekar hinzugefügt worden sein, als das Konvolut (erst) bibliothekarisch aufbereitet und (im gleichen Arbeitsgang oder möglicherweise auch erst später) eingebunden wurde.

¹⁶ In der autographen Partitur der *Messa di Requiem* von 1835 finden sich keine Hinweise darauf, dass die Totenmesse in einem Zusammenhang mit dem Ableben Bellinis zu verstehen wäre. Auf der Titelseite der Abschrift Bergamo (Quelle B) heißt es ähnlich knapp „Messa di Requie [sic!] | del | Maestro Gaetano Donizetti“. Einzig auf derjenigen der Abschrift Neapel (Quelle N) wird jener Zusammenhang in einer Zeile, die möglicherweise nachgetragen worden sein könnte, hergestellt: „Messa di Requiem | a 4 voci e grand'orch^a | Del Maestro Gaetano Donizetti ~ | Scritta pè funerali del Maestro Cav^{re} Vincenzo Bellini.“ Und da Donizetti beide Abschriften in Auftrag gegeben haben dürfte, wird dies auf ihn zurückzuführen, also authentisch sein. (Der Zusammenhang mit Bellini ergibt sich ansonsten aus der Entstehungszeit der Komposition sowie den Äußerungen Donizettis in seinen Briefen.)

Die Formulierungen „*ALLA MEMORIA DEL M. CAV^{re} | VINCENZO BELLINI*“ auf der Umschlagseite und „*scritta espressamente pei funerali | DEL MAESTRO CAV^{re} | VINCENZO BELLINI | ed alla sua memoria | DEDICATA*“ auf der Titelseite des Orgelauszugs von 1870 (Quelle OA) ähneln zwar derjenigen auf der Titelseite der Abschrift Neapel (Quelle N), stehen mit jener aber in keinem Zusammenhang, da Francesco Almasio lediglich die Abschrift Bergamo (Quelle B) vorgelegen haben dürfte (s.u.). (Zavadinis Eintrag „*scritta espressamente per i funerali di V. Bellini ed alla sua memoria dedicata*“ basiert auf dem Orgelauszug; Zavadini, *Donizetti* (wie Fußnote 1), S. 189 (Werkverzeichnis).) Die Formulierungen sind insofern irreführend, als die Totenmesse von vornherein nicht für die Begräbnisfeier Bellinis (in Paris), sondern für eine mehrere Wochen später für Neapel geplante Trauerfeier geschaffen wurde. Auch fehlt eine konkrete Dedikation Donizettis an Bellini. – Einige Autoren dürfte dies dazu verleitet haben, fälschlicherweise Paris als Ort der Entstehung des Werks anzuführen (was in der Sekundärliteratur tatsächlich mehrmals aufscheint).

Besetzung

Die instrumentale Besetzung der *Messa di Requiem* entspricht derjenigen von großbesetzten kirchenmusikalischen Werken jener Zeit. Paarweise besetzte Bläserstimmen, zwei Hörnerpaare sowie drei Posaunen waren üblich; noch nicht jedoch eine zur Verstärkung des Basses herangezogene Ophikleide oder Basstuba. Die vokale Besetzung war ganz für eine Aufführung mit Knaben- und Männerstimmen vorgesehen, denn eine solche hätte gewiss in einem Gotteshaus stattgefunden, für das die strengen Regularien der Katholischen Kirche in Anwendung gebracht hätten werden müssen, denen zufolge Frauenstimmen in der Kirchenmusik nicht geduldet waren. Aus diesem Grund hat Donizetti auch keine Arien für oder Ensembles mit Frauensolostimmen geschaffen (mit Ausnahme des Terzettino *9. Preces meae*)¹⁷ – wohl aber höchst anspruchsvolle Solo- und Ensemblesätze für den Tenor und die beiden Bassisten; Sopran- und Altsolo kommen nahezu ausnahmslos in den solistisch besetzten Abschnitten der *pieni* vor – dort in recht einfacher Faktur, so dass sie von Knabensolisten gut zu bewältigen waren. Der Chorsatz wie der abwechslungsreich und fantasievoll-farbig gestaltete Orchestersatz mögen von Giovanni Simone Mayr herrühren, mit dessen Geistlicher Musik, etwa dessen „großem“ Requiem in g-Moll, Donizetti bestens vertraut war.¹⁸ Auch Mozarts Requiem d-Moll KV 626 hatte er in Mayrs Unterricht studiert. Und schließlich fand die Orgel – notiert als bezifferter Bass in den beiden großen Chorfugen (dem „Kyrie eleison“ II von *2. Kyrie* und dem „Amen“-Abschnitt von *12. Lacrimosa*) – in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Geistlichen Musik durchaus noch Verwendung.

Vollständigkeit

Dass Donizettis *Messa di Requiem* die Sätze *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* fehlen, bedeutet nicht, dass es sich dabei um ein unvollständiges oder unvollendetes Werk handeln würde. Während diese Tatsache im 19. Jahrhundert überhaupt nicht thematisiert wurde und bei der Teilaufführung im September 1875 (s.u.) – ganz dem Brauch jener Zeit entsprechend – Sätze aus Werken verschiedener Komponisten zusammengestellt wurden (darunter ein *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* von Giovanni Simone Mayr), bezeichneten die Biographen des 20. Jahrhunderts die Totenmesse (und zwar nahezu ausnahmslos) als unfertig oder unvollendet, als Fragment oder Torso.¹⁹ Dies hat sich bis in die aktuellste Literatur hartnäckig gehalten – es entspricht aber keineswegs der tatsächlichen Faktur des Werks laut dessen überlieferten Quellen. Donizettis autographe Partitur enthält alle Sätze, die er im Oktober/November 1835 geschaffen hat; sie sind in liturgisch

¹⁷ In diesem Terzettino für Alt, Tenor und Bass ist nicht etwa dem Alt die führende Stimme anvertraut; die Melodielinie liegt häufiger im Tenor.

¹⁸ S.u. sowie Fußnote 53.

¹⁹ Erstmals Barblan: „Non si conoscono i limiti della composizione del *Requiem* iniziato nel '35, e virtualmente rimasto incompiuto dato che se anche abbondevolmente provvisto di parti mobili (graduale antifona offertorio) manca di tre parti fisse quali l'*Agnus Dei*, il *Benedictus* e il *Sanctus*.“ Guglielmo Barblan, *La „Messa di Requiem“ di Gaetano Donizetti*; in: *La rassegna musicale*, Turin: Einaudi, 18. Jg., Nr. 3 vom Juli 1948, S. 192–198 (hier S. 195).

Deutsche Übersetzung: „Die Eckdaten der Komposition des 1835 begonnenen und – angesichts der Tatsache, dass drei Ordinariumsteile fehlen (*Agnus Dei*, *Benedictus* und *Sanctus*), auch wenn es reichlich mit Propriumsteilen versehen ist (Graduale, Antiphon und Offertorium) – möglicherweise unvollendeten Requiem sind unbekannt.“

korrekter Reihenfolge angeordnet²⁰ und (mit einigen Ausnahmen und Fehlern) fortlaufend durchgezählt und/oder mit *segue*-Anweisungen aufeinander bezogen (vgl. den entsprechenden Abschnitt in der Einleitung zum Kritischen Bericht). Die Tonarten-Abfolge der Sätze ist stimmig. Das Werk selbst ist – wenn dies das aus uneinheitlichen Faszikeln zusammengefügte Konvolut auch nicht abzubilden scheint – doch einheitlich und im Zusammenhang konstruiert und gedacht (und auf seiner Titelseite als „Messa di Requiem“ bezeichnet); der große durchgehende Atem der Komposition äußert sich letztlich beim musikalischen Vortrag. Weder bei der Durchsicht der Partitur noch beim Anhören der Musik fehlt dieser Totenmesse etwas, das wesentlich und unverzichtbar wäre. Der Umfang der Komposition ist ohnehin so gewaltig, dass sie für liturgische Zwecke eher zu umfangreich ist; mit einem zusätzlichen *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* würde die Aufführungsdauer an zwei Stunden heranreichen.

Dafür, dass Donizetti seine Komposition in ebendieser Fassung und das Konvolut in dieser Zusammenstellung von Faszikeln für vollständig und abgeschlossen erachtete, spricht die Tatsache, dass er sie gleich zweimal von unterschiedlichen Kopisten in Partiturform abschreiben ließ. Wie die autographe Partitur weisen auch jene beiden Abschriften das Werk als vollendet und als in dieser konzisen Form vollständig aus. Auch Donizettis separate autographe Orgelstimme, offensichtlich erst nach Fertigstellung der Partitur ausgeschrieben²¹ (jedoch in keiner der beiden Abschriften berücksichtigt), bestätigt die Gestalt seiner *Messa di Requiem*, bei welcher es sich um ein vollständiges und durchkomponiertes Meisterwerk der Gattung handelt.

Freilich waren und sind die nicht vorhandenen Sätze wesentlich für den Ablauf einer *Missa pro defunctis*, doch hat Donizetti ansons-

²⁰ Mit Ausnahme des im Konvolut der autographen Partitur falsch – zwischen 12. *Lacrimosa* und dem Offertorium 13. *Domine Jesu Christe* – eingebundenen „In memoria aeterna“-Abschnitts von 3. *Graduale et Tractus*. Da dieser Abschnitt jedoch bereits in der separaten autographen Orgelstimme (Quelle O) wie auch in den beiden Abschriften der Partitur (den Quellen N und B) an seiner liturgisch korrekten Position platziert ist, ist anzunehmen, dass die entsprechenden Blätter im Konvolut der autographen Partitur erst zu einem späteren Zeitpunkt an die falsche Position einsortiert und anschließend so mit eingebunden wurden.

Die Wiederholung von Musik aus dem Introitus für das Graduale ist auch in verschiedenen anderen Vertonungen der *Missa pro defunctis* zu konstatieren; Donizetti folgte einem überkommenen Muster. Auf Leskó (vgl. Fußnote 14) zurückzuführen ist die fehlerhafte Zuordnung des wiederholten Abschnitts, den dieser als selbständigen Satz (mit der Überschrift „Requiem“) zwischen „Kyrie“ und „In memoria aeterna“ (letzteres ebenfalls ein selbständiger Satz) angeordnet hat. Dass es sich bei diesem aus dem Introitus wiederholten Abschnitt in Verbindung mit dem neukomponierten „In memoria aeterna“-Abschnitt um Graduale und Tractus des Propriums einer *Missa pro defunctis* handelt – und eben nicht um eine Reprise des „Requiem aeternam“ – haben auch neuere Autoren nicht bemerkt oder bemerken wollen; auch Aragona und Fornoni folgen Leskó kritiklos und geben das Inhaltsverzeichnis der Ricordi-Ausgabe wieder (Livio Aragona und Federico Fornoni, *Prefazione*, in: *Messa di Requiem – Le devozioni degli operisti*, Bergamo: Fondazione Donizetti, 2017 (Quaderni della Fondazione Donizetti; 52), S. 9), die sie als „la bella edizione Ricordi“ (ebd., S. 10) bezeichnen – eine Kapitulationserklärung gegenüber Leskós höchst problematischer Edition angesichts der Tatsache, dass aus Italien (innerhalb der *Edizione Critica Donizetti*, „pubblicata da Casa Ricordi con la collaborazione e il contributo della Fondazione Donizetti, Bergamo“) keine Neuausgabe zu erwarten war. – Dass es sich bei jenem sich aus zwei verschiedenen Abschnitten zusammensetzenden Satz um das Graduale handelt, hat erstmals Robert Chase, *Dies Irae – A Guide to Requiem Music*, Lanham: Scarecrow Press, 2003, S. 256 dargestellt (er ignorierte allerdings den Tractus; etliche seiner Ausführungen zu Donizettis *Messa di Requiem* sind ungenau oder fehlerhaft).

²¹ Dass Donizetti die Orgelstimme erst nach Abschluss seiner Niederschrift der Partitur angefertigt hat, belegt etwa jene Tatsache, dass der in der autographen Partitur im rechten Seitenrand von S. 12' ergänzte T. 81 in 2. *Kyrie* dort in einem einheitlich-durchgehenden Arbeitsgang niedergeschrieben wurde (vgl. die entsprechende Einzelanmerkung im Kritischen Bericht). In den beiden Abschriften (den Quellen N und B) ist es ebenso.

ten sämtliche Abschnitte des Propriums vertont – auch jene, die gewöhnlich eher ausgelassen werden: so verzichteten etliche Totenmessen auf Tractus oder Communio und nur wenige beinhalten ein Responsorium. Als einzigen Abschnitt des Ordinariums hat er das Kyrie vertont. Doch war es seinerzeit üblich, sich anderer Werke zu bedienen, auch solcher fremder Komponisten, wurde denn eine Vollständigkeit angestrebt. Eigene Sätze zum Ersatz konnte Donizetti in diesem Fall nicht vorgesehen haben, da er just diese Abschnitte niemals selbst in Musik gesetzt hat (s.u.). Es ist allerdings bei nicht wenigen Vertonungen der Totenmesse festzustellen, dass Komponisten die Vertonung einzelner Abschnitte auslassen mussten, weil das Werk sonst nicht zum Aufführungstermin hätte fertiggestellt werden können. Eine vollständige *Missa pro defunctis* mit allen Propriums- und Ordinariumsabschnitten ist die seltene Ausnahme und keineswegs die Regel in der gesamten Gattungsgeschichte. Donizetti konzentrierte sich ganz auf das Proprium, das er vollständig abhandelte, und er ließ dort Lücken, wo sie – bei Bedarf – auf einfachste Weise gefüllt werden konnten. Möglicherweise mag er wohl auch den Vorsatz gehabt haben, die fehlenden Sätze zu einem späteren Zeitpunkt nachzuliefern. Freilich kam es nicht dazu.

Frühe Vertonungen von Abschnitten der *Missa pro defunctis*

Als sich Donizetti Anfang Oktober 1835 an die Kompositionsarbeit an seiner *Messa di Requiem* machte, war er bereits mit den formalen und liturgischen Abläufen der katholischen Totenmesse ebenso vertraut wie mit deren lateinischen Texten: Als Chorknabe unter Giovanni Simone Mayr in Bergamo hatte er das Repertoire kennenlernen können, und als Heranwachsender hatte er verschiedene Abschnitte des Propriums der *Missa pro defunctis* bereits selbst in Musik gesetzt. (Es erstaunt indes etwas, dass er niemals die Ordinariums-Abschnitte *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* vertont hat: nicht in seinen frühen geistlichen Werken, nicht für die *Messa di Requiem* von 1835 und auch nicht für die *Messa di Gloria e Credo* von 1837.)

Als Heranwachsender hatte Donizetti insgesamt vier Werke geschaffen, in denen fünf Abschnitte der Sequenz der *Missa pro defunctis* behandelt sind: Eine unvollständige Vertonung des „Dies irae“ in c-Moll für vier Singstimmen (Coro und Soli) und Orchester – die autographe Partitur ist nicht datiert; das Fragment endet nach „quando iudex est venturus“. Datiert mit dem 5. Januar 1821 ist ein offensichtlich vollständiges „Tuba mirum“ in Es-Dur für Bass (Solo) und Orchester (während die überlieferten autographen Stimmen nicht datiert sind, ist es jedoch eine Abschrift in Partiturform). Ferner liegen – jeweils in Partitur – zwei Sätze vor, die 1819 für die Trauerfeier des Kunstmalers Giuseppe Terzi (1790–1819) in Bergamo entstanden sind und sich im Besitz von Donizettis Lehrmeister Giovanni Simone Mayr befanden: Ein „Preces meae“ in B-Dur für Tenor (Solo), obligates Bassethorn und Orchester mit Orgel (bezziffertem Bass), das von einem „Confutatis maledictis“ in gleicher Tonart fortgesetzt wird, in welchem vier weitere Stimmen (Coro und Soli) hinzutreten, sowie ein unvollständiges „Oro supplex“ in E-Dur für Bass (Solo), obligates Horn und Orchester. Keines dieser Musikstücke weist musikalische Bezüge zur *Messa di Requiem* von 1835 auf; gleichwohl mag der ein oder andere Satz seines Bellini-Requiem jedoch von einer seiner frühe(re)n geistlichen Kompositionen inspiriert sein.

Nach der *Messa di Requiem* von 1835 befasste sich Donizetti in späterer Zeit noch dreimal mit der lateinischen Totenmesse. Nachdem am 5. Mai 1837 der Komponist Niccolò Zingarelli, seit 1813 Direktor des Konservatoriums in Neapel, verstorben war, schrieb Donizetti eine knappe *Messa di Requiem*, die wohl zur Aufführung bei einer Trauerfeier am Konservatorium bestimmt war. Ob es zu einer solchen kam, ist jedoch nicht belegt; das Notenmaterial ist verloren gegangen. Donizetti bewarb sich anschließend um die Leitung der Lehranstalt, mit welcher er im September dann auch betraut wurde. Über das Zingarelli-Requiem schrieb er seinem ehemaligen Lehrmeister Mayr am 21. Juni 1837:

„In tre giorni feci una messa da morto pel povero Zingarelli. Sarà messa da tre giorni... Ma se si eseguirà forse non darà un iniquo effetto – Mi ricordai di una vostra imitazione... gliela posi... Come dopo tant'anni? Sissignore dopo tant'anni. Il bello resta inciso incancellabile qual parola di Dio. Le direi molte cose triste, ma a qual prò?“²²

Offensichtlich war es bis zu diesem Datum noch nicht zu einer Aufführung seines Bellini-Requiems gekommen. (Da jene Totenmesse 1835 nicht aufgeführt worden und seitdem auch nicht veröffentlicht worden war, und da sein Zingarelli-Requiem nicht überliefert ist, läge es nicht fern, zu spekulieren, er könnte das im Oktober/November 1835 geschaffene Werk umgewidmet und als neue Komposition ausgegeben und eingereicht haben. Bei dem Zingarelli-Requiem muss es sich jedoch um ein deutlich kürzeres Werk gehandelt haben, eben um eine „messa da tre giorni“ – während er sein Bellini-Requiem kaum derart charakterisiert haben dürfte.)

Im gleichen Jahr 1837 wurde ein weiteres (drittes) Requiem Donizettis in Neapel aufgeführt, anlässlich einer Trauerfeier für den bereits am 4. Mai – einem Tag vor Zingarelli – verstorbenen Naturwissenschaftler und Philosophen Lorenzo Fazzini. Der Leichnam Fazzinis, eines der frühesten Opfer der ersten schweren Cholera-epidemie auf der italienischen Halbinsel, konnte erst im November bestattet werden; die Trauerfeier fand am 7. November in der Kirche Santa Maria ad Ogni Bene dei Sette Dolori statt.²³ Donizetti schrieb gleich nach der Veranstaltung:

„Ti scrivo un quarto d'ora dopo la messa. Essa fu benissimo eseguita. Si udiva troppo forte qualche volta il pieno degli strumenti, ma ciò non guastò.“²⁴

²² Donizetti in seinem Brief vom 21. Juni 1837 aus Neapel an Giovanni Simone Mayr in Bergamo; zitiert nach Zavadini, *Donizetti* (wie Fußnote 1), Brief Nr. 240, S. 431. Deutsche Übersetzung: „In drei Tagen machte ich eine Totenmesse für den armen Zingarelli. Das wird eine Drei-Tage-Messe sein... Aber bei einer Aufführung wird sie vielleicht keinen unbilligen Effekt haben. – Ich erinnerte mich an eine Eurer Imitationen... ich habe sie eingefügt... Wie das, nach so vielen Jahren? Ja, mein Herr, nach so vielen Jahren. Das Schöne bleibt unauslöschlich eingepägt wie Gottes Wort. Ich könnte Ihnen viele traurige Dinge berichten, aber wozu?“

²³ In der Donizetti-Literatur wird die Kirche San Ferdinando unweit des Teatro San Carlo als Aufführungsort des Fazzini-Requiems genannt; laut neueren Erkenntnissen fand die Trauerfeier jedoch in der Kirche Santa Maria ad Ogni Bene dei Sette Dolori statt; vgl. etwa Raffaele Santoro, *Fazzini, Lorenzo*; in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rom: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1995, Bd. 45, online unter [http://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-fazzini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-fazzini_(Dizionario-Biografico)/).

²⁴ Donizetti in seinem Brief vom 7. November 1837 aus Neapel an den Freund und Schwager Antonio (Toto) Vasselli in Rom; zitiert nach Zavadini, *Donizetti* (wie Fußnote 1), Brief Nr. 273, S. 455. Deutsche Übersetzung: „Ich schreibe Dir eine Viertelstunde nach der Messe. Die Aufführung war sehr gut. Manchmal war das Orchestertutti zu laut, aber das hat sie nicht verdorben.“

Dabei war vor allem die besondere Art der Präsentation, die Donizetti für die Aufführung seiner Musik gewählt hatte, bemerkenswert (vielleicht verdankt sie sich seinen eigenen Verlustgefühlen, denn gerade erst am 30. Juli war seine geliebte Frau Virginia Vasselli im Alter von nur neunundzwanzig Jahren ebenfalls verstorben):²⁵

„Azzardai fare in Napoli una messa da morto (che l'anima mia era adatta per cosa tale). La si eseguì ed in tale occasione feci a mio capriccio, cioè, feci trasportare l'altare quasi in mezzo alla chiesa, ed il mezzo rotondo che rimane dietro l'altar maggiore lo feci coprir di strato nero sopra il quale non vedeasi che un'immensa croce d'oro dall'arco sino a terra. In tal guisa [il coro e] l'orchestra rimaneva dietro, ed il pubblico sentiva e non vedeva.“²⁶ La chiesa tutta a nero, la luce procurata da ceri soltanto, rendeva la funzione tristissima, ed era tolta così la distrazione nel pubblico di vedere chi suona e chi canta, chè per me nelle cose da morto amo assai questa religiosa tristezza. Piacque l'idea generalmente.“²⁷

Bei seinem Fazzini-Requiem, das Donizetti gewiss eher als Abschiedsmusik von seiner frühverstorbenen Ehefrau verstanden haben dürfte, könnte man – und zwar mit sehr viel größerer Wahrscheinlichkeit als bei seinem Zingarelli-Requiem – wieder spekulieren, er könnte sein Bellini-Requiem von 1835 umgewidmet und als neue Komposition ausgegeben und aufgeführt haben. Auch in diesem Falle ist das Notenmaterial verloren gegangen; es muss sich hierbei aber um eine großformatig(er)e Totenmesse gehandelt haben. Für diese These spräche, dass Donizetti im Herbst 1837 eigentlich keine Zeit blieb, ein solches Werk neu zu komponieren: Bis zur Premiere am 29. Oktober war er mit der Komposition und Einstudierung von *Roberto Devereux* am Teatro San Carlo beschäftigt gewesen; vor Aufnahme der Proben hatte er seine neue Stellung als Direktor des Konservatoriums angetreten – aber für eine Aufführung am 7. November hätte er die Partitur einer Totenmesse etwa bis Mitte Oktober fertigstellen müssen. Es wäre folglich durchaus vorstellbar,

²⁵ Am 9. Dezember 1835 war der Vater Andrea an der Tuberkulose verstorben, am 10. Februar 1836 war diesem seine Mutter Domenica in den Tod gefolgt. Donizetti war beide Male nicht nach Bergamo gereist, denn mit den Eltern verband ihn kein herzliches Verhältnis. Er hatte sich verboten, dass sie zu den Premieren seiner Opern erscheinen, und sie erst nachträglich über seine Heirat mit der wohlhabenden Bürgerstochter Virginia Vasselli aus Rom unterrichtet. – Virginia (1808–1837) hatte er in Rom als jüngere Schwester seines Freundes Antonio (Toto) Vasselli (1795–1870) kennengelernt, als diese erst dreizehn Jahre alt war. 1828 hatten sie geheiratet. Virginia gebar drei Kinder, von denen keines überlebte.

²⁶ Andernorts heißt es: „Un altro *Requiem* fu eseguito a Napoli nel 1837: i 120 musicisti (coro e orchestra) erano nascosti al pubblico da un drappo nero, un effetto certamente nuovo per l'epoca.“ – laut Angelo Rusconi (ohne weitere Quellenangabe), *La musica sacra in Italia nel primo Ottocento: una panoramica*; in: *Messa di Requiem – Le devozioni degli operisti*, Bergamo: Fondazione Donizetti, 2017 (Quaderni della Fondazione Donizetti; 52), S. 45. Deutsche Übersetzung: „Ein weiteres Requiem wurde 1837 in Neapel aufgeführt: die 120 Musiker (Chor und Orchester) waren durch ein schwarzes Tuch vor dem Publikum verborgen, ein für die Epoche sicherlich neuer Effekt.“

²⁷ Donizetti in seinem Brief vom 20. Dezember 1837 aus Venedig an Giovanni Simone Mayr in Bergamo; zitiert nach Zavadini, *Donizetti* (wie Fußnote 1), Brief Nr. 282, S. 463.

Deutsche Übersetzung: „Ich habe es gewagt, in Neapel eine Totenmesse zu schreiben (denn mein Geist war für eine solche Sache in der rechten Stimmung). Man führte sie auf und zu dieser Gelegenheit ließ ich aus einer Laune heraus den Altar quasi in die Mitte der Kirche transportieren und das Halbrund, das hinter dem Hauptaltar blieb, mit einem schwarzen Tuch verhüllen, auf dem nichts anderes als ein riesiges Goldkreuz zu sehen war, das vom Triumphbogen bis zum Boden reichte. Auf diese Weise befanden sich Chor und Orchester dahinter, so dass das Publikum sie hörte und nicht sah. Die Kirche war komplett schwarz geschmückt, das Licht wurde nur durch Kerzen erzeugt – das machte den Gottesdienst besonders traurig. Und so wurde dem Publikum die Ablenkung genommen, diejenigen anzuschauen, die spielen und singen, denn in Todessachen liebe ich für meinen Teil diese religiöse Traurigkeit ganz besonders. Die Idee gefiel allgemein.“

dass seine im Oktober/November 1835 geschaffene *Messa di Requiem* am 7. November 1837 in Neapel – nunmehr als Fazzini- und nicht als Bellini-Requiem – eine erste Aufführung unter Leitung des Komponisten erlebt haben könnte.²⁸

Außer diesen drei Werken – seinen großformatigeren *Messe di Requiem* für Bellini und Fazzini sowie dem bescheideneren Zingarelli-Requiem – findet sich in Donizettis Werkverzeichnis eine weitere (vierte) Vertonung des *Requiem aeternam* für dreistimmigen Männerchor und Orchester, die in verschiedenen Fassungen überliefert ist. Einmal handelt es sich um eine *Marcia funebre* „Luge qui legis“ in f-Moll, die Donizetti um 1842 in Mailand für den bedeutenden lombardischen Bildhauer Pompeo Marchesi (1789–1858) geschaffen haben soll. Eine frühe Druckausgabe wird bereits für jenes Jahr verzeichnet – vermutlich, weil das Todesjahr Marchesis in etlichen Quellen mit 1842 angegeben wurde und immer noch wird (mit Klavierbegleitung; Neapel: Teodore Cottrau); der Trauermarsch wurde dann noch einmal 1858 – im tatsächlichen Todesjahr des Bildhauers (und somit lange nach Donizettis Tod) – veröffentlicht (für Militärkapelle; Mailand: Ricordi). Später wurde das gleiche Musikstück zur Trauerfeier für den italienischen Philanthropen Alfonso della Valle di Casanova (1830–1872) aufgeführt und aus diesem Anlass unter dem Titel *Requiem – Benedizione al feretro di Alfonso della Valle di Casanova* neu veröffentlicht (diesmal mit Orgelbegleitung; Neapel: Cottrau, nach 1873). Bei allen drei Fassungen ist allein aufgrund der angegebenen Jahreszahlen zweifelhaft, ob Donizetti tatsächlich für die Musik verantwortlich ist.

Abschriften der *Messa di Requiem*

Etwa um 1836/37 dürften auch die beiden Abschriften der Partitur entstanden sein, die höchstwahrscheinlich von Kopisten des Teatro San Carlo in Neapel angefertigt wurden – offensichtlich als besser lesbare Vorlagen für die Herstellung separater Stimmen als Aufführungsmaterial und/oder für eine Drucklegung. Die autographe Partitur taugte aufgrund ihrer schlechten Lesbarkeit weder als Dirigierpartitur noch als Druckvorlage. Freilich hätte Donizetti jene Abschriften vor einer Nutzung gründlich durcharbeiten müssen. Man wäre indes geneigt zu spekulieren, dass die Abschriften in Verbindung mit dem Fazzini-Requiem von 1837 entstanden sein könnten; dies wäre ein weiteres Indiz dafür, Donizetti könnte die 1835 geschaffene Totenmesse tatsächlich im November 1837 umgewidmet und selbst zur Aufführung gebracht haben. (Es ist durchaus merkwürdig, dass von dem ja nachweislich zur Aufführung gelangten Fazzini-Requiem keinerlei Quellen und Dokumente erhalten blieben.)

Leider ist keine der beiden Abschriften datiert. (Eine Datierung der in Neapel aufbewahrten Abschrift (Quelle N) dürfte den Zeitpunkt ihrer bibliothekarischen Erschließung bezeichnen.) Beide mögen vor November 1837, also vor der Aufführung des Fazzini-Requiem, vorgelegen haben und das Stimmenmaterial hätte vor der Einstudierung und Aufführung ausgeschrieben werden

²⁸ Hätte Donizetti seine zwei Jahre zuvor geschaffene Komposition 1837 für die Trauerfeier für Lorenzo Fazzini verwendet, dann jedenfalls nicht mit der autographen Partitur als Dirigierpartitur – dazu wäre diese einmal nicht verwendbar gewesen, andererseits weist sie keine Ergänzungen und/oder Korrekturen aus späterer Zeit (oder von anderer Hand) auf (vgl. auch Fußnote 13). Er hätte für eine Aufführung jedoch durchaus eine der beiden Abschriften benutzt haben können, welche bis dahin vorgelegen haben dürften (s.u.). – In diesem Zusammenhang wäre zu überlegen, ob Donizetti seine 1835 möglicherweise nicht vollkommen fertiggestellte Totenmesse nun vervollständigt (oder noch einmal durchgearbeitet) haben könnte.

können.²⁹ Einzelheiten in den Quellen deuten darauf hin, dass die Abschrift Neapel vor der Abschrift Bergamo angefertigt wurde; ja: sogar noch bevor Donizetti in einem späteren Arbeitsgang Korrekturen an der autographen Partitur vorgenommen hat. So wurde etwa eine im Autograph gegen Ende von 7. *Rex tremendae majestatis* vorgenommene Korrektur (G statt As für Vc in T. 84.3) in der Abschrift Neapel nicht berücksichtigt (dort As), während in der Abschrift Bergamo die ursprüngliche Note wie auch ihre analog zum Autograph vorgenommene Korrektur eindeutig zu erkennen sind (vgl. die entsprechende Einzelanmerkung im Kritischen Bericht). Letzteres deutet darauf hin, dass jene Korrektur zeitgleich in Quelle A und Quelle B ausgeführt worden sein dürfte, während sie in Quelle N gar nicht berücksichtigt wurde.³⁰

Während Donizetti eine Abschrift (Quelle B) später seinem Freund Antonio Dolci in Bergamo schenkte (s.u.), vertraute er die andere (Quelle N) dem neapolitanischen Genremaler und Freund Teodoro Ghezzi (1806–1881) an; diese dürfte – wie die autographe Partitur – Neapel niemals verlassen haben. (Sie befindet sich mittlerweile in der Bibliothek des Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, wohin sie möglicherweise 1876, also noch vor dem Ableben Ghezzi, gelangt sein dürfte).³¹

Die Abschrift ist recht gut lesbar. Allerdings wäre sie für eine Aufführung nicht verwendbar, da der Kopist etliche unleserliche und ihm unverständliche Takte des mit zahlreichen Korrekturen überschriebenen Autographs ausließ; es dürfte der Vorsatz bestanden haben, jene problematischen Stellen im Nachgang, nach Durchsicht durch und in Abklärung mit dem Komponisten korrekt auszufüllen, wozu es freilich nicht kam. (Einige der in der anderen Abschrift (Quelle B) gemachten Korrekturen könnte deren Kopist durchaus in Absprache mit dem Komponisten eingetragen haben; dann hätte Donizetti wenigstens eine jener beiden Abschriften selbst durchgesehen.) Etliche Stellen wurden jedoch mit Bleistift als Fehler gekennzeichnet, einige korrigiert; fehlende Akzidentien sind mit Bleistift nachgetragen worden – die Abschrift wurde also sehr wohl in einem weiteren Arbeitsgang durchgesehen. Doch nicht alle Lücken wurden dabei gefüllt; Probleme und Fehler blieben bestehen. Es finden sich auch keinerlei Hinweise darauf, dass diese Abschrift noch einmal verwendet worden wäre.

1870

Erst am 28. April 1870, lange nach Donizettis Tod, kam es schließlich in Bergamo zur frühesten belegten Aufführung seiner *Messa di Requiem*. Die musikalische Leitung übernahm der bekannte

²⁹ In der Bibliothek des Conservatorio di Musica San Pietro a Majella werden auch einige Stimmen aufbewahrt, die in Zusammenhang mit der Abschrift Neapel stehen dürften: die Partitur ist mit der Signatur „Fondo Donizetti – Rari 17.2.17“ versehen, die separaten, von Hand ausgeschrieben Stimmen mit „Fondo Donizetti – Rari 17.2.17–20“. Dass sie als Aufführungsmaterial benutzt worden sein könnten, ist angesichts der in der Abschrift vorhandenen Lücken indes fraglich. (Jene Instrumental- und/oder Vokalstimmen konnten zur Vorbereitung der vorliegenden Ausgabe nicht eingesehen werden.)

³⁰ Leskós Behauptung, die Abschrift Bergamo würde auf die Abschrift Neapel zurückgehen, trifft eindeutig nicht zu. – Leskó, *Prefazione* (wie Fußnote 14), S. IV.

³¹ Ein Kaufvermerk der Abschrift ist in der rechten unteren Ecke der Titelseite verzeichnet: „Acquistata da D Teodoro | Ghezzi.“; er meint entweder „erworben von D[onizetti] [durch] Teodoro Ghezzi“ oder aber – was eher wahrscheinlich sein dürfte – den Weiterverkauf Ghezzi an die Bibliothek des Konservatoriums. (Denn es wäre eher anzunehmen, dass Donizetti auch diese Abschrift verschenkt und nicht verkauft hat.) Die Eintragung stammt auch nicht von Ghezzi, sondern von einem Kopisten oder Bibliothekar namens Rond. Dann wäre die Beischrift wohl als „erworben von Don Teodoro Ghezzi“ aufzulösen.

Opernkomponist Alessandro Nini;³² das Notenmaterial für die Einstudierung war unter Federführung des angesehenen Organisten Francesco Almasio aufbereitet worden.³³ In direktem Zusammenhang mit der Aufführung wurde im Musikverlag von Francesco Lucca in Mailand ein von Almasio erarbeiteter Orgelauszug der *Messa di Requiem* (Quelle **OA**) – vermutlich noch im gleichen Jahr – veröffentlicht; dabei handelt es sich um deren früheste gedruckte Ausgabe.³⁴ Eine Vorankündigung zur Aufführung erschien am 3. April 1870 in der von Ricordi herausgegebenen *Gazzetta musicale di Milano*; die Musikzeitschrift berichtete aus Bergamo:

„Nella prima metà di aprile avrà luogo una grande festa musicale nella cattedrale.³⁵ L'immortale Donizetti regalò al maestro [Antonio] Dolci, resosi defunto da poco tempo, una sua Messa inedita. Nelle disposizioni testamentarie del Dolci, questa venne legata alla Congregazione di Carità di Bergamo, la quale ne dispose per tale solennità. – Vi dovranno prender parte i più destinti professori delle diverse e migliori orchestre d'Italia, oltre moltissimo primari artisti che a renderne più perfetta l'esecuzione, promisero l'opera loro.“³⁶

Bei jener Partitur, die Donizetti seinem Jugendfreund, dem Musiker Antonio Dolci (1798–1869),³⁷ der an seinem Sterbebett zugegen war, geschenkt oder vermacht hatte, handelte es sich um jene Abschrift der Partitur (Quelle **B**), die sich bis heute in Bergamo befindet: erst im Privatbesitz Dolcis (Donizetti mag sie ihm

zu einem unbekanntem Zeitpunkt vor seinem Tod am 8. April 1848 überlassen haben), dann – kurzzeitig – als Dolcis Legat in der Congregazione di Carità, der staatlichen Wohlfahrtsinstitution im Italien des 19. Jahrhunderts, dann im Archiv der Basilika Santa Maria Maggiore und schließlich in der Musikbibliothek Gaetano Donizetti.

Diese Abschrift ist recht gut lesbar; sie dürfte 1870 von Alessandro Nini als Dirigierpartitur für Einstudierung und Erstaufführung benutzt worden sein. Darauf weisen zahlreiche Ergänzungen in Blei- und Farbstift hin (vgl. die Beschreibung von Quelle **B** im Kritischen Bericht), die wohl vom Dirigenten und Francesco Almasio herrühren, welche die Abschrift in Vorbereitung der Aufführung durchsahen, fehlerhafte Stellen ausbesserten, Lücken füllten und Hinweiszeichen zu Einstudierung und Aufführung (dynamische und artikulatorische Angaben, Bogenstrichanweisungen für die Streicher, Studierziffern usw.) sowie für die Drucklegung des Orgelauszugs ergänzten. Und offensichtlich hatte vor ihnen bereits ein anderer – höchstwahrscheinlich der Kopist – etliche eindeutig fehlerhafte Stellen korrigiert, jedoch auch manche ihm unkonventionell erscheinende verändert. (Freilich ist nicht auszuschließen, dass manche der Korrekturen und Ergänzungen auch in Absprache mit dem Komponisten zustande gekommen sein könnten, auch wenn dieser sie nicht selbst in die Abschrift eingetragen hat.) Ferner finden sich Umbruchmarkierungen eines Notenstechers darin, der die Druckausgabe erstellte.

Was die früheste belegte Aufführung und den anlässlich derselben aufgelegten Orgelauszug einigermaßen problematisch macht, ist die Tatsache, dass sie lediglich auf der Abschrift Bergamo basierten. Almasio und Nini hatten keine Einsicht in die autographe Partitur und die Abschrift Neapel genommen – vermutlich war ihnen deren Existenz auch gar nicht bekannt gewesen. Die Korrekturen, Veränderungen und Ergänzungen erfolgten also unabhängig vom Urtext und geschahen deshalb vornehmlich unter aufführungspraktischen Erwägungen und wirken deshalb oftmals etwas willkürlich.

Die *Gazzetta musicale di Milano* berichtete am 15. Mai sehr knapp über die erste Aufführung der *Messa di Requiem* in der Basilika Santa Maria Maggiore (nicht in der Cattedrale di Sant'Alessandro, dem Dom von Bergamo, wie die Formulierung der Vorankündigung vermuten ließe: die Titelseite des gedruckten Orgelauszugs ist in dieser Hinsicht eindeutig); entgegen der lobenden Vorschusslorbeeren war diese allerdings nur sehr schwach ausgefallen:

„La Messa inedita di Donizetti, di cui abbiamo fatto cenno in uno dei numeri scorsi, eseguita da oltre ottanta professori col rinforzo dell'organo, fu giudicata opera degna della fama dell'autore. Si citano fra i pezzi migliori in *Requiem*, l'introduzione del *Dies irae*, un duetto tra tenore e baritono ed un pezzo appoggiato a soli strumenti d'ottone. L'esecuzione fu debole.“³⁸

Die Gründe für die schwache Aufführung dürften zahlreich gewesen sein. Das Aufführungsmaterial hatte in kürzester Frist erarbeitet werden müssen, da die Abschrift vermutlich erst seit Dolcis Tod am

³² Alessandro Nini (1805–1880) hatte (wie Rossini und Donizetti) am Liceo Musicale in Bologna studiert, von 1830 bis 1837 die Leitung des Konservatoriums in Sankt Petersburg übernommen und war später nach Bergamo gekommen, wo er von 1847 bis 1877 Kapellmeister an Santa Maria Maggiore und Direktor des Istituto Musicale (des heutigen Conservatorio Gaetano Donizetti) war. 1869 hatte er zu der von Verdi initiierten *Messa per Rossini* das *Ingemisco* (den fünften Satz der Sequenz) für Tenorsolo, Chor und Orchester beigesteuert.

³³ Der Organist, Pianist und Cembalist Francesco Almasio (1806–1871) leitete seit 1846 die Orgelklasse am Mailänder Musikkonservatorium (dem heutigen Conservatorio Giuseppe Verdi). In Opéraaufführungen des Teatro alla Scala und des Teatro della Canobbiana (heute Teatro Lirico) spielte er gelegentlich Orgel und Physharmonika. Eigene Kompositionen für Orgel und Klavier sowie geistliche Chormusik mit Orgelbegleitung legte er vor; bekannter wurde und blieb er jedoch durch Transkriptionen für Orgel. – Almasio ergänzte jene *Introduzione*, die Donizettis *Messa di Requiem* im 1870 gedruckten Orgelauszug einleitet, und die er bei der Aufführung gewiss höchstpersönlich auf der Orgel vorgetragen hat – als recht ausführliche Version jener *cadenza*, die Donizetti in seiner der autographen Partitur beiliegenden separaten Orgelstimme vor dem ersten Takt des Introitus 1. *Requiem aeternam* für die Orgel eingetragen, jedoch nicht weiter ausgearbeitet hatte (dazu s.u. und vgl. den entsprechenden Abschnitt in der Einleitung zum Kritischen Bericht).

³⁴ Der Orgelauszug wurde 1974 auf Initiative der Donizetti Society London als Reprint der Originalausgabe veröffentlicht – lediglich ergänzt um eine Einführung von John S. Allitt: *Messa di Requiem, composed in memory of Vincenzo Bellini by Gaetano Donizetti (1835)*; publ. under the auspices of the Donizetti Society London, London: Egret House, 1974.

³⁵ Vielleicht war eine Aufführung bereits für die erste Aprilhälfte 1870 vorgesehen gewesen und hatte dann kurzfristig verschoben werden müssen.

³⁶ *Gazzetta musicale di Milano*. Mailand: Tito di Gio. Ricordi, 25. Jg., Nr. 14 vom 3. April 1870, S. 117 unter der Rubrik „Notizie Italiane“ aus Bergamo. Deutsche Übersetzung: „In der ersten Aprilhälfte findet in der Kathedrale ein großes musikalisches Fest statt. Der unsterbliche Donizetti schenkte dem Maestro [Antonio] Dolci, der vor kurzem gestorben ist, eine unveröffentlichte Messe aus seiner Feder. In Dolcis testamentarischen Verfügungen wurde sie der Congregazione di Carità in Bergamo vermacht, die für diese Feierlichkeit darauf zurückgreift. – An der Aufführung werden die profiliertesten Musiker der verschiedensten und besten Orchester Italiens sowie zahlreiche herausragende Sänger beteiligt sein, die, um sie vollkommener zu machen, ihre Mitwirkung zugesagt haben.“

³⁷ Antonio Dolci, geboren am 29. August 1798 in Bergamo, hatte wie Donizetti bei Giovanni Simone Mayr studiert. Dolci arbeitete als Korrepetitor an den Opernhäusern in Bergamo und wirkte von 1830 bis 1866 als Organist an Santa Maria Maggiore; von 1831 bis 1866 lehrte er an jenem örtlichen Konservatorium, an welchem er einst studiert hatte. In dem ausführlichen und sehr persönlichen Briefwechsel, den Donizetti bis zu seinem Lebensende mit Dolci führte, offenbarte er diesem zahlreiche biographische Einzelheiten und äußerte sich auch zu seinen künstlerischen Einstellungen.

³⁸ *Gazzetta musicale di Milano*, 25. Jg., Nr. 20 vom 15. Mai 1870, S. 166 unter der Rubrik „Notizie Italiane“ aus Bergamo. Als „beste Nummern“ werden der Introitus 1. *Requiem aeternam*, die Sequentia 4. *Dies irae*, das Duetto 6. *Judex ergo* sowie das Terzettino 9. *Preces meae* genannt.

Deutsche Übersetzung: „Die unveröffentlichte Messe von Donizetti, die wir in einer der vorherigen Nummern erwähnt haben und die von mehr als 80 Musikern mit Verstärkung der Orgel aufgeführt wurde, wurde als ein Werk erachtet, das dem Ruhm des Autors würdig ist. Unter den besten Stücken seien das Requiem, die Einleitung des *Dies irae*, ein Duett für Tenor und Bariton und ein Stück, das nur von Blechblasinstrumenten gestützt wird, angeführt. Die Aufführung war schwach.“

17. November 1869 – bloß fünf Monate vor dem Aufführungstermin – zur Verfügung gestanden hatte. (Der gedruckte Orgelauszug dürfte erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1870, im Nachgang der Aufführung, publiziert worden sein. Da er – vornehmlich in den Vokalstimmen – eine erhebliche Fehlerquote aufweist, wäre er für Einstudierung und Aufführung ohnehin kaum brauchbar gewesen. Dazu bediente man sich, wie es seinerzeit üblich war, von Hand kopierter Stimmen.)³⁹ Alessandro Nini konnte zwar die saubere Abschrift Bergamo als Dirigierpartitur verwenden, doch Chor- und Orchesterstimmen mussten neu ausgeschrieben werden; Almasio hatte seine Orgelpartie auszuarbeiten, die anschließend Eingang in den gedruckten Orgelauszug gefunden haben dürfte. Die Besprechung der *Gazzetta musicale di Milano* legt nahe, dass die von Almasio traktierte Orgel bei der Erstaufführung ganz wesentlich an der instrumentalen Begleitung der Vokalstimmen beteiligt war – sehr viel stärker jedenfalls, als es Donizetti in seiner autographen Partitur angelegt hatte. Dass Donizetti eine Orgel überhaupt besetzt hatte, konnte Almasio freilich nicht wissen, da ihm lediglich die Abschrift aus Dolcis Nachlass vorlag; beide Abschriften weisen einen bezifferten Bass ausschließlich für den abschließenden „Requiem aeternam“-Abschnitt des *Introitus 1. Requiem aeternam* aus, jeweils mit der Angabe „Organo solo“. Dass eine Orgel überhaupt eingesetzt wurde, mag sich einmal der zeitgenössischen Aufführungstradition verdanken, vornehmlich aber den bescheidenen künstlerischen Rahmenbedingungen der konkreten Aufführung: Chor und Orchester, *ad hoc* aus Lehrern und Laien zusammengestellt, sowie die am Ort greifbaren Vokalsolisten⁴⁰ – allesamt in knappster Zeitspanne engagiert und einstudiert – mussten offenbar mit nicht unerheblicher Hilfestellung Almasios an der Orgel von Santa Maria Maggiore verstärkt und gestützt werden.⁴¹

Orgelauszug

Für den gedruckten Orgelauszug hatte sich Almasio lediglich auf eine der beiden Abschriften (Quelle **B**) berufen können, in welche – wie auch in die andere (Quelle **N**) – Donizettis autographische Orgelstimme nicht übernommen worden war. Dass er überhaupt einen Orgel- anstelle eines Klavierauszugs vorlegte, resultierte also nicht aus seiner Kenntnis der Handschrift des Komponisten, sondern war vornehmlich aufführungspraktischen Erwägungen geschuldet: bei der Aufführung am 28. April 1870 in Bergamo hatte er das offenbar nur unzureichend studierte Orchester an der Orgel erheblich unterstützen müssen. Ferner bot ein Orgelauszug bei kirchenmusikalischen Werken die alternative Möglichkeit der Aufführung mit Orgel statt mit dem original vorgeschriebenen Orchester. Während die Orgelpartie in Almasios Auszug recht gut gearbeitet ist und sogar mit etlichen Hinweisen zur Ausführung und Registrierung

aufwartet,⁴² sind in die Druckausgabe allerdings zahllose Fehler in den Vokalstimmen eingeflossen. Vermutlich hatte der Notenstecher seine Arbeit aufgrund verschiedener Vorlagen anfertigen müssen. Eine gründliche korrigierende Durchsicht ist vor Drucklegung offensichtlich nicht erfolgt. (Der Orgelauszug wurde in den zeitgenössischen italienischen Musikzeitschriften weder erwähnt noch besprochen.) Der Orgelauszug mag manchem – darunter Giuseppe Verdi (s.u.) – zum Studium der Musik gedient haben, beförderte aber nicht die Rezeption der Totenmesse. Es ist zu bezweifeln, dass er weite Verbreitung fand. Neben der schwachen Erstaufführung von Donizettis *Messa di Requiem* dürften auch die offensichtlichen Mängel des Aufführungsmaterials mit dafür verantwortlich gewesen sein, dass es nach 1870 nicht zu vermehrten Aufführungen der Totenmesse gekommen ist. Die Teilaufführung im September 1875 in Bergamo ebenso wie jene Aufführung zum einhundertsten Geburtstag des Komponisten 1897 werden mit dem 1870 angefertigten und erstmals benutzten (handgeschriebenen) Aufführungsmaterial bestritten worden sein, nicht mit dem mittlerweile vorliegenden gedruckten Orgelauszug.

Francesco Almasio und Alessandro Nini (wie auch etliche Musiker und Musikwissenschaftler des 20. Jahrhunderts) scheint einigermaßen irritiert zu haben, dass der *Introitus* mit einem Sextakkord auf *d* beginnt⁴³ – dabei handelt es sich bei der in T. 7–9 des *Introitus 1. Requiem aeternam* ausgebildeten Harmonie um einen Tonikadreibklang in Grundstellung, dessen Quinte durch die tiefalterierte Sexte ersetzt ist – in Zusammenhang mit dem in T. 10 erklingenden A-Dur (gleichfalls als Sextakkord) wäre sie als Neapolitanischer Sextakkord zu verstehen. (Ähnlich ist es in T. 12–14, wo ein Sextakkord auf *c* ausgebildet wird, der in den G-Dur-Sextakkord in T. 15 aufgeht.) Die drei kadenzierenden Orchesterklänge in den Anfangstakten, die mit einem B-Dur-Klang ansetzen, wie auch die harmonische Unentschlossenheit des Beginns – erst im folgenden Abschnitt ab T. 23 wird die Tonikatonart d-Moll eindeutig fundamementiert – mögen ihnen ebenfalls befremdlich vorgekommen sein. Dabei ist gerade dieser Anfang der Totenmesse (die ja – berücksichtigt man die vorangestellte *cadenza* der Orgel, notiert in Donizettis separater Orgelstimme, die Almasio und Nini freilich nicht kannten, – eigentlich mit der Tonikagrundstellung von d-Moll anhebt) einzigartig und lässt aufhorchen, erregt just durch jene harmonische Unentschlossenheit größtmögliche Aufmerksamkeit. Ganz gewiss hat sie Donizetti sehr bewusst so geschaffen; doch Almasio, Nini und Musiker späterer Zeit vertrauten offenbar nicht der musikalischen Kraft dieses einzigartigen Beginns. – Die „ewige Ruhe“ des lateinischen Texts muss sich – stockend erst, wie unter Tränen – zu artikulieren suchen, kommt aus dem Nichts und verharret lange im *piano*, ist anfangs zaghaft, gebrochen, und erst mit T. 23 ff. – zu dem belebteren Thema der Streicher – findet sie auch harmonisch festen Boden.

³⁹ Handgeschriebene Instrumentalstimmen für nahezu alle Instrumente sowie Vokalstimmen für Chor und Soli sind in Bergamo vorhanden; die alten Signaturen bringen sie in Verbindung mit der Partiturabschrift (Quelle **B**) – es ist also anzunehmen, dass sie für die Erstaufführung von 1870 hergestellt wurden. Unter diesen findet sich auch eine für „Orgel mit beziffertem Bass“ („Org. con B. num.“) sowie eine weitere, in welcher der Orgelsatz ausgeschrieben ist („Org. realiz.“). Die Stimmen konnten nicht eingesehen werden.

⁴⁰ Wären namhafte auswärtige Kräfte verpflichtet worden, etwa aus dem nahen Mailand, dann hätte das der Berichterstatter der *Gazzetta musicale di Milano* gewiss nicht unerwähnt gelassen.

⁴¹ Die Basilika verfügte bis zur Errichtung einer neuen Orgel im Jahre 1915 bloß über ein Positiv von Martino degli Stremidi aus dem Jahre 1407, der zwischen 1395 und 1397 bereits die erste Orgel für den Mailänder Dom geschaffen hatte und anschließend Instrumente für zahlreiche Kirchen in der Provinz Brescia baute. Weitere Einzelheiten zum Positiv sind nicht bekannt, die Disposition ließ sich nicht ermitteln.

⁴² Etwa dem der ersten Akkolade vorangestellten „N.B. Segni convenzionali per l'organo“ (Orgelauszug, S. 4).

⁴³ „Pure così, appare enigmatico l'esordio, con un accordo costruito sul sesto grado della tonalità di impianto, il re minore. È di per sé un inizio molto suggestivo, ma piuttosto singolare, anche tenuto conto che tutto il resto della partitura donizettiana attua le sue invenzioni sonore nella piena osservanza delle regole sintattiche e formali dell'epoca.“ – Aragona und Fornoni, *Prefazione* (wie Fußnote 20), S. 10.

Deutsche Übersetzung: „Und dennoch erscheint der Anfang rätselhaft, mit einem Akkord, der auf der sechsten Stufe der Haupttonart d-Moll steht. Es ist an und für sich ein sehr suggestiver Anfang, aber auch recht eigenartig, auch in Anbetracht der Tatsache, dass der gesamte Rest von Donizettis Partitur in seinen Klangerfindungen in voller Übereinstimmung mit den satztechnischen und formalen Regeln der damaligen Zeit erfolgt ist.“

Vermutlich konnte man sich im Italien des ausgehenden 19. Jahrhunderts auch ein solches oder ähnliches (geistliches) Werk nicht ohne eine ausführlichere *sinfonia* oder *introduzione* vorstellen, wie man es aus Oper oder (Opern-)Oratorium gewohnt war. Dabei existierten berühmte weltliche wie pseudo-geistliche Bühnenerwerke, die ohne ein solches Vorspiel auskommen. Irritationen und Konventionen führten dazu, dass Almasio und Nini den Beginn des Introitus – und damit den der gesamten Totenmesse – umgestalteten, indem Almasio eine 41-taktige *Introduzione* für Orgel schuf und dem Introitus voranstellte, in welcher unter Ausbildung einer simplen melodischen Figur im Wesentlichen die Grundtonart d-Moll zementiert und zum B-Dur-Klang von T. 1 moduliert wird.⁴⁴ Almasios *Introduzione* nimmt – da sie mehr ist als jene originale *cadenza*, die ein Organist der Zeit um 1835 improvisiert und gewiss sehr viel knapper gehalten hätte,⁴⁵ – nicht allein dem aufforchen lassenden Beginn seine Singularität, sondern ist auch der großartigen Musik von Donizettis *Messa di Requiem* alles andere als ebenbürtig. Die *Introduzione*, in welcher der ungelungene Versuch unternommen wird, Donizettis Stil nachzuahmen, ist gewiss auch nicht repräsentativ für das Œuvre des renommierten Organisten Almasio. Die *Introduzione* liegt ausschließlich in ihrer Orgelfassung im gedruckten Orgelauszug vor; Almasio hat sie möglicherweise bei der Aufführung am 28. April 1870 auf der seinerzeit vorhandenen Orgel von Santa Maria Maggiore vorgetragen. Dass Vilmos Leskó gut einhundert Jahre später eine Instrumentation jener *Introduzione* Almasios vorlegte (s.u.) verhalf der wenig inspirierten Musik seit 1974 zu einer unhistorischen und unverdient breiten Rezeption.

Obgleich sie in jenen von ihm besorgten Orgelauszug, die erste Druckausgabe von Donizettis *Messa di Requiem*, eingeflossen ist, wurde sie wohl anschließend nicht mehr gespielt: nicht 1875, mit höchster Wahrscheinlichkeit auch nicht 1897 und gleichfalls nicht im frühen 20. Jahrhundert – etwa bei der Wiederaufführung im Donizetti-Jahr 1948.⁴⁶ In den frühesten auf Tonträger dokumentierten Aufführungen der *Messa di Requiem* von 1961 verzichteten die Dirigenten Gianandrea Gavazzeni respektive Francesco Molinari Pradelli auf Almasios *Introduzione*: sicherlich aus guten (künstlerisch-musikalischen) Gründen, denn eine Instrumentation der *Introduzione* wäre, hätte man sie denn spielen wollen, gewiss rasch zu erarbeiten gewesen.

Das Bestreben Almasios und Ninis war es gewesen, eine aufführungspraktisch brauchbare Fassung für die erste Aufführung wie die erste Druckausgabe herzustellen – auf Grundlage der ihnen einzig vorliegenden Abschrift (Quelle **B**). Mehr konnten und mehr wollten sie wohl auch nicht leisten. Da sie sich nicht an Donizet-

tis Autograph orientieren konnten (und mussten), waren sie dazu befähigt und berechtigt, freiere Entscheidungen zu treffen, die aufführungspraktisch sinnvoll, jedoch nicht ansatzweise textkritisch waren. An etlichen Stellen sind die Ergänzungen von Almasio und Nini nachvollziehbar und deshalb sinnhaft; sie füllten Lücken und lösten problematische Stellen der Quelle folgerichtig – nach ihrem Kenntnisstand. An vielen Stellen gingen sie indes auch einen Schritt zu weit und interpretierten, anstatt zu edieren.

Verdi und Donizetti

Giuseppe Verdi kann die Aufführung vom 28. April 1870 in Bergamo nicht miterlebt haben; frühestens gegen Anfang des Jahres 1875 kann er den gedruckten Orgelauszug von Donizettis *Messa di Requiem* eingesehen haben. Die Behauptung, seine *Messa da Requiem* wäre teilweise von jener inspiriert – etliche Autoren haben sie aufgestellt respektive wiederholt⁴⁷ – leidet indes fehl. Zwar könnte die ähnliche musikalische Gestaltung des Beginns der Sequenz eine solche Annahme nahelegen, doch diese verdankte Verdi nicht Donizettis Totenmesse, sondern der *Messa di Requiem* des toskanischen Komponisten Teodulo Mabellini (1817–1897), die am 15. Mai 1851 in Florenz aufgeführt worden war. Sie diente als Vorbild und Modell für alle nachfolgenden Totenmessen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, einschließlich Verdis *Messa da Requiem*.⁴⁸ Als Verdi unmittelbar nach dem Ableben Rossinis die bekanntesten lebenden italienischen Komponisten dazu aufforderte, sich an einer gemeinsamen *Messa per Rossini* zu beteiligen, die zu dessen erstem Todestag am 13. November 1869 in Bologna aufgeführt werden sollte, betraute er den toskanischen Kollegen nicht bloß mit der Vertonung des *Lux aeterna* – auch die formale Gliederung und die instrumentale Besetzung der Gemeinschaftskomposition sind deutlich dem Vorbild von Mabellinis Totenmesse verpflichtet. Und als Verdi schließlich, nachdem die geplante Aufführung nicht zustande gekommen war, seine eigene *Messa da Requiem* erarbeitete, ließ er sich sehr eindeutig von Mabellini inspirieren; der Beginn der Sequenz in Verdis *Messa da Requiem* verdankt sich unmittelbar dem Vorbild Mabellinis.

Bezüglich eines anderen Abschnitts sah sich Verdi nach Fertigstellung und Uraufführung(en) seiner *Messa da Requiem* allerdings durchaus veranlasst, eine Änderung vorzunehmen – um sich damit von Donizetti abzuheben: der ursprünglich als vierstimmige Chorfüge ausgeführte Abschnitt „Liber scriptus“ der Sequenz ähnelte in Themenbildung und Struktur erheblich jener Fuge, mit welcher Donizetti das Kyrie seiner Totenmesse beschlossen hat. Im Mai 1875 ersetzte

⁴⁴ Der Almasios *Introduzione* abschließende Klang ist ein A-Dur-Septakkord, der nach Auflösung verlangt und damit auf jenes B-Dur in T. 1 hinleitet – respektive auf die kadenzierenden ersten sechs Takte der Orchestereinleitung des Introitus, die sich *attacca* anschließen. Der A-Dur-Septakkord ließe diesen B-Dur-Klang in T. 1 indes als Trugschluss erscheinen, wird die Dominante doch statt zur Tonika d-Moll zu einem Tonikavertreter aufgelöst – in diesem Fall (wegen des Moll-Modus des Satzes) den Tonikagegenklang. Offensichtlich war eine solche *cadenza d'inganno*, die den Kennern und Liebhabern wohlbekannt war, für die Interpreten des Jahres 1870 eine akzeptablere Lösung, als – dem Original folgend – den in d-Moll stehenden Introitus mit einem unvorbereiteten B-Dur-Klang anzustimmen.

⁴⁵ Vor dem anfänglichen B-Dur-Klang von T. 1 will auch die von Donizetti vorgesehene *cadenza* der Orgel auf d-Moll nicht recht passen. (Bei modernen Aufführungen wird man ohnehin auf die zu improvisierenden Kadenzten verzichten.)

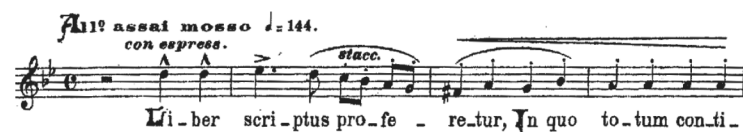
⁴⁶ Barblan, *La „Messa di Requiem“ di Gaetano Donizetti* (wie Fußnote 19) erwähnt in seiner knappen formalen Analyse des Werks auch jene von Almasio hinzugefügte Einführung („Fin dall'andante di introduzione...“; S. 195; Almasios *Introduzione* hat die Tempoangabe *Andante*) – er dürfte sich wohl an dem 1870 veröffentlichten Orgelauszug orientiert haben, der einzigen Quelle, die seinerzeit ohne weiteres greifbar war.

⁴⁷ „Solo nel *Dies irae* però si sprigiona il dramma laddove sul cupo rullio dei timpani e nella incisività dell'accordo di do minore che risuona in tutta l'orchestra, esplode all'unisono e in sincope lo scatto del coro che è parola nuova nel fremito travolgente, quasi anticipo dell'apocalittico futuro verdiano.“ – Was Barblan, *La „Messa di Requiem“ di Gaetano Donizetti*, S. 195 (wie Fußnote 19) noch recht vorsichtig formulierte, wurde von späteren Autoren wie eine allgemeingültige Tatsache proklamiert – etwa von dem britischen Literaturwissenschaftler John Stewart Allitt (1934–2007), seinerzeit Vorsitzender der Donizetti Society London. Dieser schrieb 1974 in seiner Einführung zum Reprint des Orgelauszugs von 1870: „It will be noticed that the opening of the *Dies Irae* anticipates Verdi to an astonishing degree.“ (John S. Allitt, *Introduction*; in: *Messa di Requiem*... (wie Fußnote 34), unpaginierter (vor S. 3).

Deutsche Übersetzung: „Nur das *Dies irae* versprüht Dramatik, wenn über dem düsteren Trommelwirbel und im einprägsamen sowie im ganzen Orchester erklingenden c-Moll-Akkord der Chor ausbricht, der wie eine neue Sprache im tobenden Zittern daherkommt – fast eine Vorausnahme der apokalyptischen Zukunft Verdis.“

⁴⁸ Vgl. Teodulo Mabellini, *Requiem – Grande Messa di Requiem* c-Moll (1850/51) mit *Libera me, Domine* f-Moll (1856), musikkritische Erstausgabe, hrsg. von Guido Johannes Joerg, Köln: Dohr, 2018; insbesondere den entsprechenden Abschnitt im Nachwort, S. 301 ff.

Verdi seine konventionelle Chorfluge durch jenen Mezzosopran-Soloabschnitt, der seitdem musiziert wird. Und das war lange nach der Uraufführung seiner *Messa da Requiem* am 22. Mai 1874 in Mailand. In der italienischen wie der französischen Erstausgabe des Klavierauszugs von 1874 ist Verdis ursprünglich geschaffene Musik noch abgedruckt, während Partitur und Aufführungsmaterial von Ricordi stets in der aktualisierten Fassung verliehen wurden.⁴⁹



Fugenthema des ursprünglichen „Liber scriptus“ aus Verdis *Messa da Requiem* (1874).

1875

Zu einer Aufführung von Ausschnitten aus Donizettis *Messa di Requiem* kam es am 20. September 1875 im Zusammenhang mit der Überführung der Gebeine von Donizetti und Mayr vom Friedhof in Valtesse bei Bergamo in die Basilika Santa Maria Maggiore. Für die erste Septemberhälfte kündigte die *Gazzetta musicale di Milano* an:

„La Città di Bergamo ha stabilito la prima quindicina del mese di settembre del corrente anno per onorare con una grande Solennità Musicale il suo concittadino Gaetano Donizetti ed il di lui maestro Gio. Simone Mayr, due glorie della Scienza e dell'Arte. In tale occasione si è divisato:

Di fare il solenne trasporto delle salme dei due grandi Compositori, le quali levate dal Cimitero, e riposte in urne metalliche a cura del Municipio, saranno tumulate nel Tempio monumentale di S. Maria nell'alta Città;

Di far eseguire nel Tempio una imponente Messa Funebre composta delle più sublimi melodie sacre dei due Maestri, ed interpretata da insigni Artisti con grandi masse di cori e d'orchestra sotto la direzione del maestro cav. [Alessandro] Nini [...].⁵⁰

In einem sehr ausführlichen Bericht über die in Bergamo abgehaltenen Feierlichkeiten, den die *Gazzetta musicale di Milano* in ihrer Ausgabe vom 26. September 1875 abdruckte, wird die Musik von Donizettis *Messa di Requiem* mit keinem Wort erwähnt.⁵¹ Am Sonntag, dem 19. September waren die Urnen feierlich nach Santa

⁴⁹ Giuseppe Verdi, *Messa da Requiem. Per l'anniversario della morte di Alessandro Manzoni. – Riduzione per Canto e Pianoforte di Michele Saladino*, Mailand: Ricordi, o. J. [1874] respektive *Messe de Requiem. Pour l'Anniversaire de la Mort de Alessandro Manzoni. – Réduction pour Chant & Piano par M. Saladino*, Paris: Léon Escudier, o. J. [1874]. Die Gesamtausgabe beinhaltet auch das ursprüngliche „Liber scriptus“: Giuseppe Verdi, *Messa da Requiem*, hrsg. von David Rosen, Chicago: The University of Chicago Press; Mailand: Ricordi, 1990 (The Works of Giuseppe Verdi III, 1).

⁵⁰ *Gazzetta musicale di Milano*, 30. Jg., Nr. 31 vom 1. August 1875, S. 249. Deutsche Übersetzung: „Die Stadt Bergamo hat die ersten 14 Tage des Monats September dieses Jahres als Termin festsetzt, um mit einer großartigen musikalischen Festlichkeit ihren Mitbürger Gaetano Donizetti und seinen Lehrer Gio. Simone Mayr zu ehren, zwei ruhmreiche Persönlichkeiten der Wissenschaft und der Kunst. Für diesen Anlass ist vorgesehen: Die Leichname der beiden großen Komponisten umzubetten die, nachdem sie exhumiert und unter der Aufsicht der Stadtverwaltung in Metallurnen gelegt wurden, in der prachtvollen Kirche S. Maria in der Oberstadt beigesetzt werden sollen. Eine eindrucksvolle Totenmesse in der Kirche aufzuführen, die aus den erhabensten geistlichen Gesängen der beiden Komponisten zusammengesetzt und von den bedeutendsten Sängern mit starken Chören und großbesetztem Orchester unter der Leitung von Maestro Cavalier [Alessandro] Nini dargeboten werden soll.“

⁵¹ *Gazzetta musicale di Milano*, 30. Jg., Nr. 39 vom 26. September 1875, S. 311–313.

Maria Maggiore überführt worden; am Montag fand die zuvor angekündigte Totenmesse statt. Bei dieser wurde ein aus dreizehn Sätzen bestehendes Requiem musiziert, für welches nur drei Sätze aus Donizettis *Messa di Requiem* entnommen worden waren: N. 4 Liber scriptus,⁵² N. 5 Rex tremendae majestatis und N. 7 Confutatis maledictis. Sechs weitere stammten aus einer oder verschiedenen der Requiem-Vertonungen Mayrs⁵³ und viere aus einer des Dirigenten und Komponisten Alessandro Nini. Im Bericht heißt es zusammenfassend: „Come vedete, era uno dei più appetitosi programmi, e la Messa piacque assai.“⁵⁴

1897

Anlässlich der 100. Wiederkehr von Donizettis Geburtsjahr 1897 („Centenario di Gaetano Donizetti“) wurde die *Messa di Requiem* ein weiteres Mal in Bergamo zur Aufführung gebracht – gewiss mit dem Aufführungsmaterial der ersten Aufführung vom 28. April 1870 (das auch für die Teilaufführung vom 20. September 1875 verwendet worden sein dürfte). Unter der Fülle an Veranstaltungen und Feierlichkeiten in jenem Jahr ging die Totenmesse allerdings unter; die zahllosen Besprechungen widmeten sich vornehmlich anderen Werken. Und auch diese Aufführung dürfte der bereits genannten Gründe wegen dem Werk nicht wirklich gerecht geworden sein; ebenso wie den vorausgegangenen gelang dieser keine Wiederbelebung desselben.

Früheste Aufführungen im 20. Jahrhundert

Erst anlässlich des einhundertsten Todesjahres des Komponisten gelangte seine *Messa di Requiem* erneut zu einer belegten Aufführung. Die zahlreichen Aufführungen, Musikeditionen sowie Buchveröffentlichungen jenes Donizetti-Jahres 1948 („Centenario della morte di Gaetano Donizetti“) markieren den Beginn der sogenannten Donizetti-Renaissance.⁵⁵ Der in Bergamo geborene Dirigent Gianandrea Gavazzeni (1909–1996) leitete die Wiederaufführung der *Messa di Requiem* am Todestag des Komponisten, dem 8. April 1948, im Teatro Donizetti in Bergamo. Publikum und Fachkritik feierten die Wiederentdeckung des Meisterwerks gleichermaßen.

⁵² Im Bericht heißt es, diesen Abschnitt hätten die Sänger D'Antoni und Capponi vorgetragen; sollte die N. 5 aus Donizettis Bellini-Requiem musiziert worden sein (die Verse „Liber scriptus proferetur“ sind darin ab T. 32 vertont), dann zu Beginn umgetextet und von drei auf zwei Solostimmen reduziert (falls der Name eines dritten Sängers nicht etwa verschwiegen wurde).

⁵³ Am ehesten wohl aus Mayrs *Gran Messa da Requiem* g-Moll von 1815, erstmals aufgeführt in Santa Maria Maggiore am 25. August 1815 und in späteren Jahren offensichtlich mehrfach wiederholt. Das Werk lag seit etwa 1820 in einer Ausgabe des Mailänder Verlags Cogliati e Crivelli gedruckt vor.

⁵⁴ *Gazzetta musicale di Milano*, 30. Jg., Nr. 39 vom 26. September 1875, S. 313. Deutsche Übersetzung: „Wie Sie sehen können, war es eines der attraktivsten Programme, und die Messe gefiel sehr.“

⁵⁵ Aus diesem Anlass erschien (im Nachgang zur Wiederaufführung) auch ein erster selbstständiger wissenschaftlicher Beitrag über Donizettis *Messa di Requiem* von Guglielmo Barblan, der folgendermaßen eingeleitet wird: „In tema di revisione della misconosciuta produzione donizettiana la *Messa di Requiem* esige un capitolo a sé. L'esecuzione di questa dimenticata pagina avvenuta nel giorno centenario della morte del grande Bergamasco nella città natale sotto la intelligente bacchetta di Gianandrea Gavazzeni, ha svelato anche a chi era capitato colà con l'atteggiamento di una boriosa sufficienza, il palpito di momenti ispirati che sopravvivono alla inesorabile macina del tempo. E' opportuno quindi, nel giro della mia faticosa inchiesta sull'opera di Donizetti, che mi soffermi in separata sede sul ‚Requiem‘ [...]“ – Barblan, *La ‚Messa di Requiem‘ di Gaetano Donizetti*, S. 192 (wie Fußnote 19).

Deutsche Übersetzung: „Bezüglich der einer Revision zu unterziehenden verkannten Werke Donizettis erfordert die *Messa di Requiem* ein eigenes Kapitel.“

Die frühe Rezeptionsgeschichte von Donizettis Totenmesse ab 1948 verdankte sich vornehmlich dem Dirigenten Gavazzeni, der sich vehement für das Werk einsetzte; er initiierte und leitete Aufführungen etwa in Rom, Venedig, Bologna oder Turin. Einige spätere Konzerte liegen als Tondokumente vor: live-Mitschnitte eines Konzerts vom 26. März 1961 aus Mailand (Sala Verdi del Conservatorio)⁵⁶ und eines vom 20. Mai 1970 aus dem Teatro La Fenice in Venedig⁵⁷ – mit teils gleicher Besetzung der Solopartien. Sie vermitteln – wenngleich mittlerweile technisch und interpretatorisch überholt – nicht bloß einen guten Eindruck von Gavazzenis Interpretation, der gewählten Besetzung und den Eigenarten der musizierten Fassung im Abstand von gut neun Jahren, sondern erlauben auch Rückschlüsse auf die anderen, früheren Aufführungen, vor allem natürlich jene des Donizetti-Jahres 1948, die leider nicht konserviert wurde. Vor oder um 1948 dürfte Ricordi eine Ausgabe der Totenmesse vorgelegt haben, deren Erscheinungsdatum freilich nicht bekannt ist. Jenes Notenmaterial dürfte benutzt worden sein, bis es 1974 von einer neuen Ausgabe abgelöst und durch diese ersetzt wurde.⁵⁸

Wesentlich bei Gavazzenis Fassung ist einmal das Auslassen der *Introduzione*, jener nicht authentischen Zutat Almasios von 1870 (diese taucht erst ab 1974 wieder in der Rezeptionsgeschichte auf,⁵⁹) vor allem jedoch seine Umbesetzung von Solopartien in einigen Nummern, die Zugeständnis an die ihm konkret zur Verfügung stehenden Vokalsolisten war. Vornehmlich dadurch, dass mit Leyla Gencer (1928–2008) eine bedeutende Sopranistin zur Verfügung stand, der er auch etwas zu singen geben wollte und musste, lässt sich seine Umbesetzung von Solopartien erklären. (Der Dirigentenkollege Francesco Molinari Pradelli setzte bei seiner Aufführung von Donizettis *Messa di Requiem* auf eine nicht minder renommierte Sopranistin.)⁶⁰ Die Eingriffe in die originale

Die Aufführung dieser vergessenen Komposition, die am 100. Todestag des großen Musikers aus Bergamo in seiner Geburtsstadt unter dem intelligenten Dirigat von Gianandrea Gavazzeni stattfand, hat auch dem, der mit einer Miene gönnerhafter Genugtuung dorthin gekommen ist, das Beben von Momenten voller Inspiration enthüllt, die den unerbittlichen Zahn der Zeit überdauern. Es ist daher angebracht, dass ich im Rahmen meiner mühevollen Studie zu Donizettis Werk an separater Stelle näher auf das ‚Requiem‘ eingehe [...].“

⁵⁶ Gesamtaufnahme mit Leyla Gencer, Mirna Pecile, Ennio Carlo Buoso, Alessandro Cassis, Agostino Ferrin; Giulio Bertola (Choreinstudierung); Orchestra Sinfonica e Coro di Milano della RAI; Gianandrea Gavazzeni (Mailand, Sala Verdi del Conservatorio, 26. März 1961). – Archipel ARPCD0475, 2016. – Als Aufnahme-datum wird oftmals fälschlicherweise 1971 statt 1961 genannt.

⁵⁷ Gesamtaufnahme mit Leyla Gencer, Mirna Pecile, Armando Moretti, Alessandro Cassis, Eftimios Michalopoulos; Corrado Mirandola (Choreinstudierung); Orchestra e Coro del Teatro La Fenice; Gianandrea Gavazzeni (Venedig, Teatro La Fenice, 20. Mai 1970). – Archivio Fonografico del Gran Teatro La Fenice/Mondo Musica MFOH 10201, 1998. – Als Aufnahme-datum wird gelegentlich der 20. Juni 1970 genannt.

⁵⁸ Zavadini, dessen Standardwerk im Donizetti-Jahr 1948 erschienen ist, listet in seinem Werkverzeichnis die seinerzeit vorgelegene Ausgabe Ricordis, die 1974 abgelöst wurde und seitdem nicht mehr einzusehen ist: „(edita dalla Casa Ricordi, Milano)“; Zavadini, *Donizetti* (wie Fußnote 1), S. 189. Ricordi hatte 1888 den bereits 1825 gegründeten Musikverlag seines Konkurrenten Francesco Lucca (1802–1872) übernommen, den dessen Witwe Giovannina Strazza (1814–1894) etliche Jahre hatte weiterführen können und der seinerzeit etwa 48 000 Ausgaben umfasste, darunter den Erstdruck von Donizettis *Messa di Requiem* als Orgelauszug.

⁵⁹ 1970 stellte Gavazzeni Donizettis Totenmesse die gut zwanzigminütige *Introduzione all' Agamennone di Eschilo – Musica per Orchestra e Coro* von Ildebrando Pizzetti (1880–1968) voran, Teil einer Bühnenmusik, die jener 1930 für eine Produktion von Aischylos' *Agamemnon* im Griechischen Theater von Syrakus geschaffen hatte. Der Komponist, Mitbegründer der modernen italienischen Musik, und einflussreiche Kompositionslehrer war zwei Jahre zuvor in Rom verstorben.

⁶⁰ Gesamtaufnahme mit Gabriella Tucci, Adriana Lazzarini, Gino Sinimberghi, Filippo Maero, Ivan Sardi; Giulio Bertola (Choreinstudierung); Orchestra Sinfonica e Coro di Milano della RAI; Francesco Molinari Pradelli (Mailand, 21. Mai 1961). – Memories HR 4131, 1990.

Gestalt von Donizettis *Messa di Requiem* sind vor dem Hintergrund jener Zeit durchaus nachvollziehbar; ebenso die gelegentlich irritierenden (sehr langsamen) Tempi Gavazzenis.

1974

Seit Ricordi eine neue Ausgabe von Partitur und Aufführungsmaterial vorgelegt hat, herausgegeben von Vilmos Leskó (die Partitur erschien 1974, der Klavierauszug 1975),⁶¹ hat Donizettis *Messa di Requiem* eine größere Rezeption erfahren, auch über die Grenzen Italiens hinaus – freilich nicht in jenem Maße, wie sie einem solchen Meisterwerk zustehen würde. Die Ausgabe ist in verschiedener Hinsicht problematisch: die Partitur wurde nicht gestochen, sondern bloß als Reproduktion von Leskós händischer Niederschrift erstellt,⁶² so dass es ihr an Lesbarkeit und Eindeutigkeit ermangelt und etliche Stellen nicht auf Anhieb unzweideutig abzusehen sind. (Lediglich ein Klavierauszug wurde professionell produziert.) Partitur und Aufführungsmaterial (selbst die Stimmen wurden handschriftlich angefertigt) werden nur leihweise zur Verfügung gestellt.⁶³ Der textkritische Ansatz der Edition ist mittlerweile überholt und in entscheidenden Punkten zumindest fragwürdig, denn Leskó entschied bei den allermeisten fehler- oder zweifelhaften Stellen weniger nach Lesart der autographen Partitur Donizettis (Quelle **A**), sondern vornehmlich nach derjenigen der Abschrift Bergamo (Quelle **B**). Diese wurde bald nach 1835 von einem Kopisten (in Neapel) angefertigt und um 1870 – in Vorbereitung der ersten Aufführung – von Francesco Almasio und Alessandro Nini durchgearbeitet und mit etlichen nicht authentischen Korrekturen und Ergänzungen versehen. Andere Korrekturen, teils erheblicher Tragweite, dürften bereits unmittelbar während oder nach der Fertigstellung jener Abschrift eingetragen worden sein, offensichtlich in der Hand des Kopisten. Diese Korrekturen und Ergänzungen versuchten einmal, die problematischen Stellen in Donizettis Partiturotograph zu erschließen und das Werk dadurch aufführbar zu machen, während der Kopist der anderen Abschrift an Stellen, welche er nicht lesen, lösen oder verstehen konnte, die betreffenden Takte einfach leergelassen hat. Sie ersetzen jedoch gelegentlich eine eigenwillig-kühne, leicht als spröde, ungeschickt oder disharmonisch misszuverstehende Fassung Donizettis durch eine zwar praktische, aber auch gefälligere, flachere. Dass all diese Korrekturen auf Donizetti zurückzuführen wären, ist kaum wahrscheinlich, da er die autographen Partitur nach Vollendung der Komposition nicht mehr angerührt haben dürfte und auch keine der beiden Abschriften durchgesehen und korrekturgelesen haben

Bemerkenswert ist, dass Molinari Pradelli Donizettis *Messa di Requiem* in Mailand gerade einmal acht Wochen nach der Aufführung unter Gavazzeni erneut präsentierte, mit dem gleichen Chor und Orchester, aber mit anderen Vokalsolisten. Seinerzeit war Gabriella Tucci (1929–2020) bereits in ganz Italien berühmt und hatte schon die ersten wesentlichen Schritte in Richtung ihrer internationalen Karriere getan. Trotzdem wurde die originale Besetzung des Werks bei dieser Aufführung nicht angetastet.

⁶¹ Erwähnenswert ist, dass die Donizetti Society London Almasios Orgelauszug 1974 als Reprint der Originalausgabe herausbrachte – siehe Fußnote 34.

⁶² Bei der vorliegenden Neuausgabe handelt es sich auch um die erste professionell gesetzte Partitur der Komposition.

⁶³ Gaetano Donizetti, *Messa di Requiem* (Vilmos Leskó), Partitura, Mailand: Ricordi, 1974 (Verlagsnummer 131957), 278 S. (1974 laut ©-Vermerk, 1977 laut Impressum respektive 1979 laut einem Stempelabdruck in jenem Exemplar, das eingesehen werden konnte. Die Partitur beinhaltet kritische Anmerkungen (S. XI–XIX).

Gaetano Donizetti, *Messa di Requiem* (Vilmos Leskó), Canto e pianoforte / Vocal score / Klavierauszug (*Revisione e riduzione per voci e pianoforte di Vilmos Leskó*), Mailand: Ricordi, 1975 (Verlagsnummer 131956), 189 S. Der Klavierauszug beinhaltet ein kurzes Vorwort des Herausgebers in italienischer (S. IV–V), englischer (S. VI–VII) und deutscher Sprache (S. VIII–IX).

wird. (Einzig denkbar wäre, er könnte dies – in enger Zusammenarbeit mit dem Kopisten – für das Fazzini-Requiem von 1837 getan haben.)⁶⁴

Der textkritische Ansatz von Leskós Edition ist deshalb fragwürdig, weil er sich bei fehler- oder zweifelhaften Stellen selten an der Lesart der autographen Partitur orientierte, sondern zumeist den in der Abschrift Bergamo eingetragenen Korrekturen und Ergänzungen des Kopisten (um oder nach 1835) respektive von Almasio und Nini (um 1870) folgte. Solches Verfahren ist angesichts der Tatsache, dass ihm die autographische Partitur vorlag, nicht recht nachzuvollziehen. Die vorliegende Ausgabe suchte und fand Lösungen auf Grundlage des Autographs und gibt damit – unter Beibehaltung einiger spröder Wendungen – die Intention des Komponisten wieder (selbstverständlich im Abgleich auch mit den Vorschlägen aus der Abschrift Bergamo). Sämtliche problematischen Stellen konnten auf diese Weise überzeugend gelöst werden. In etlichen Takten erklingt (wieder) die ursprünglich von Donizetti geschaffene Musik, ohne aufführungspraktische Abschleifungen: durchaus gelegentlich auch etwas ungewöhnlich, aber mit Gewissheit genau so gewollt.

Leskó stellte seiner Ausgabe von 1974 eine von ihm selbst besorgte Instrumentation jener 1870 von Almasio hinzugefügten, nicht authentischen *Orgel-Introduzione* für großes Orchester voran, deren Musik wenig inspiriert ist und keinen besonderen künstlerischen Wert besitzt. Dass diese Musik in ebendieser Fassung seitdem immer wieder in modernen Aufführungen und Einspielungen musiziert wurde und wird, ohne dass auf die Urheberschaft hingewiesen würde (letzteres geschah auch nicht in der Ricordi-Partitur oder im Vorwort zum dazugehörigen Klavierauszug), muss heute als grobe Verirrung in der Editions- und Rezeptionsgeschichte von Donizettis Totenmesse bezeichnet werden. Leskó indes erachtete diese Musik für echt. Dabei ist aufgrund der vorliegenden authentischen Quellen eindeutig klar, dass die Musik jener *Introduzione* nicht von Donizetti stammt und dieser überhaupt keine instrumentale Einleitung zum Requiem vorgesehen hatte – bis auf die knappe *cadenza* für Orgel, die vornehmlich rein zur Intonation von Chor und Orchester dienen sollte,⁶⁵ sowie die ersten sechs Takte der Orchestereinleitung des Introitus. Leskós Instrumentation verhalf der Musik zu einer unverdient breiten Rezeption – und zwar erst zu einer Zeit, da sich Donizettis Totenmesse längst in Aufführungen ohne jene *Introduzione* etabliert hatte.

* * *

Gaetano Donizettis *Messa di Requiem* ist ein vollständiges, großes und durchkomponiertes Meisterwerk der Gattung der Totenmesse. Ihre Musik vereint geistliche und opernhafte Züge. In ihrer Faktur äußert sich die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem seinerzeit noch lebendigen geistlichen Stil, den Giovanni Simone Mayr für Santa Maria Maggiore in Bergamo geschaffen hatte, mit der liturgisch-musikalischen Praxis des frühen 19. Jahrhunderts.⁶⁶

Der Erfolg oder Misserfolg einer musikalischen Komposition verdankt sich nur in den seltensten Fällen allein ihrer kreativen und handwerklichen Qualität. Die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von Donizettis *Messa di Requiem* – hier nach den originalen Quellen erstmals ausführlicher dargestellt – zeigt außer-musikalische Einflüsse verschiedenster Art und Weise, die sie beeinflusst haben: vom ersten Aufkommen einer entsprechenden Idee über ihre Niederschrift und Fertigstellung bis hin zu der aus verschiedenen Gründen zu Lebzeiten des Tonsetzers nicht erfolgten Rezeption. Auch der Verbleib ihrer Quellen und später die posthume Rezeption des Werks grenzen ans Abenteuerliche – vor allem die Historie der nicht authentischen Introdution, die die Gestalt wie den ersten Klangeindruck der Messe veränderte und verunklarte. Donizettis Meisterwerk der Geistlichen Musik verdient es, wenn auch erst nach 188 Jahren, in seiner originalen Gestalt Wirkung zu erzielen. Die autographische Partitur ist die wesentliche Quelle – der solide und unzweideutige Beleg für die Intention(en) des Tonsetzers. Die Neuausgabe erlaubt einen unverstellten Blick auf dieses Original von 1835; befreit von den Anhaftungen und Abschleifungen anderer Zeiten. Die modernen editorischen und aufführungspraktischen Erwägungen folgende Partitur sowie das dazugehörige Aufführungsmaterial mögen Donizettis *Messa di Requiem* einen vorbehaltlosen Neubeginn ermöglichen. Das Meisterwerk verdient erheblich mehr Würdigung im Werkverzeichnis des Komponisten, eine wesentlich breitere Rezeption im Musikbetrieb unserer Epoche, in Italien,⁶⁷ Europa und international, als ihm bislang zugestanden wurde.

Ludwigsburg, Frühjahr 2023

Guido Johannes Joerg

⁶⁴ Gegen eine Beteiligung Donizettis an den offensichtlich vom Kopisten korrigierten, veränderten und ergänzten Stellen spricht, dass nichts davon in seiner Hand ausgeführt ist, dass die Veränderungen oft recht brachial die Urgestalt revidieren und immer aufführungspraktischen Lösungen den Vorzug geben vor ungewohnten, innovativen und kreativen Wendungen. Sie lassen einen soliden Handwerker, keineswegs jedoch einen Künstler erkennen.

⁶⁵ Aragona und Fornoni gehen auch auf die *Introduzione* ein und spekulieren, ob Donizetti mit seinen *cadenze* für Orgel die alte Praxis der „*toccate avanti la messa*“ habe wiederbeleben wollen – Aragona und Fornoni, *Prefazione* (wie Fußnote 20), S. 11.

⁶⁶ Dazu, vor welchem historischen Hintergrund Donizettis (frühe) Geistliche Musik sowie seine *Messa di Requiem* (1835) und die *Messa di Gloria e Credo* (1837) entstanden sind, informieren aktuell Claudio Bernardi, ‚*Dona eis.*‘ – *Sacro e Religiosità nel primo Ottocento italiano*, Bergamo: Fondazione Donizetti, 2017 (Quaderni della Fondazione Donizetti; 52), S. 13–34, und Angelo Rusconi, *La musica sacra in Italia nel primo Ottocento: una panoramica*; ebd., S. 39–51.

⁶⁷ Donizettis *Messa di Requiem* wird in der Heimatstadt des Komponisten immer wieder auch zu staatlichen Feierlichkeiten musiziert, wie jüngst am 28. Juni 2020 auf der Piazzale del Cimitero Monumentale di Bergamo in Anwesenheit des italienischen Staatspräsidenten Sergio Mattarella zu einer Gedenkfeier für die Opfer der COVID-19-Pandemie.

Foreword

The *Messa di Requiem* by Gaetano Donizetti, one of the great sacred compositions of the 19th century, belongs to the series of works including the *Stabat mater* (1833/1842) and the *Petite Messe solennelle* (1863) by Gioachino Rossini, as well as the *Messa per Rossini* (1869) initiated by Giuseppe Verdi and his own *Messa da Requiem* (1874). However, the circumstance that a performance scheduled immediately after its completion did not materialize ensured that the work, created in October/November 1835, was forgotten until the middle of the 20th century – the first documented performance in 1870 failed, for various reasons, to permanently revive Donizetti's *Messa di Requiem*. The fact that sacred music constitutes a not inconsiderable group of works in this Italian composer's oeuvre¹ is still not reflected either by the relevant specialist literature or by existing editions of music: Donizetti was and is regarded almost exclusively as a composer for the stage. Even the Critical Complete Edition of his works that is at present being compiled will in fact only include his most significant operas. However, most of his numerous church compositions, which are still neither solidly catalogued nor available in usable printed editions, allow us – even though they were initially written as student works – to follow the development of Italian church music in the first third of the 19th century which, in this case, can clearly be traced back to the music of his teachers Giovanni Simone Mayr in Bergamo and Stanislao Mattei in Bologna. (A few years before Donizetti, Rossini had already studied counterpoint and fugue with the latter, the successor of the famous counterpoint composer Giovanni Battista Martini). In the abundant archives of the cathedral (the Cattedrale di Sant'Alessandro) and the Basilica of Santa Maria Maggiore in his hometown of Bergamo, the young musician had also been able to gain an excellent overview of the church music that existed and was still in use at the time. It is therefore astonishing (and equally disconcerting) that to this day, such excellent opportunities to gain a historical overview of an important, eventful epoch in Italian music history have not really been utilized by musicologists. The fact that, apart from those mostly small-format juvenilia, not even Donizetti's two great sacred music masterpieces – the *Messa di Requiem* of 1835 and the *Messa di Gloria e Credo* of 1837 – received greater attention is absolutely incomprehensible; in any event, it cannot be due to the quality of the music.

1835

The news that Vincenzo Bellini had died unexpectedly at the age of not even thirty-four, at his country home in Puteaux near Paris on 23 September 1835, must have reached fellow composer and competitor Gaetano Donizetti in Naples even before the end of the same month. At the latest with the triumphantly received premiere of his opera *I puritani* on 24 January 1835 at the Théâtre-Italien in Paris, Bellini, almost four years younger than Donizetti, had been able to establish himself also internationally as the most promising

Italian opera composer of the *bel canto* era. He succumbed to an abruptly deteriorating liver and intestinal condition. Donizetti was obviously affected by the news of Bellini's death, even if it cannot be assumed that the two young composers enjoyed a close friendship: the conventions of the musical and stage business, as well as the preferences of the Italian and international opera public, had too clearly defined them as competitors. The fact that Bellini had initiated a further development of *bel canto* with his novel *melodie lunghe*, which strongly challenged Rossini's and Donizetti's effectively pointed opera numbers, posed a challenge for his colleague Donizetti, but at the same time also a serious threat which had to be faced immediately: already in his *Lucia di Lammermoor*, begun in the early summer of 1835, Donizetti let himself be influenced by his colleague's musical language – the influence of *I puritani* is undeniable. (The premiere took place at the Teatro San Carlo in Naples on 26 September 1835; three days after Bellini's passing). Gioachino Rossini, born in 1792 – without him the much-cited triumvirate of the *bel canto* "Rossini – Donizetti – Bellini" would be incomplete – was at that time no longer really perceived as an active contestant in the fiercely competitive opera business; he had presented his last opera, *Guillaume Tell*, in 1829, and by this time no new stage work was expected from him. Rossini had, however, become a fatherly friend and mentor to the young Bellini.

It is difficult to determine to what degree Donizetti's reactions to Bellini's death are the result of his own impulses or of suggestions on the part of his Milanese music publisher, Giovanni Ricordi. One of his three musical responses (chronologically the second), the *Lamento per la morte di Bellini* "Venne sull'ali ai zeffiri," does not stand out particularly among the multitude of similar piano romances produced by Italian composers in the course of the 19th century. The piano song was probably presented in Milan in early December and published by Ricordi in 1836. Later, on the occasion of the unveiling of a bust of the late composer in Milan, Donizetti wrote a *Sinfonia* for orchestra on motifs from Bellini's operas, which Ricordi published in 1836 in full score as well as in arrangements for piano two and four hands. Donizetti's *Messa di Requiem*,² begun around the beginning of October 1835 and completed before the end of the year, probably around mid-November, was also not written on his own initiative, but was inspired by others.

The fact that Donizetti did not react immediately to Bellini's death was probably due to his preoccupation with the composition and rehearsal of *Lucia di Lammermoor* at the Teatro San Carlo in Naples. In his letters dated 26 and 29 September, he did not mention Bellini; on 29 September, he reported to Ricordi on the highly successful premiere and first repeat performance of the opera. Only three weeks later, on 17 October, he informed Ricordi of a memorial service for Bellini that had been held at the conservatory in Naples (where Bellini had been a student and Donizetti had been employed as a composition teacher for the previous year and a half), and mentioned the *Messa di Requiem* that was in the process of being written. Since he also referred to the *Lamento* which was to be

¹ In his catalog of works, Zavadini lists a total of one hundred and fifteen pieces of sacred music created by Donizetti during his entire lifetime (from 1816 to 1845). Guido Zavadini, *Donizetti – Vita, Musiche, Epistolario*, Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948, pp. 184–192.

² No source of the work is dated.

presented in Milan and urged the dispatch of the still outstanding verses, it must be assumed that several letters written between 29 September and 17 October were lost; letters in which a corresponding request by Ricordi must have been made and further details regarding the *Lamento* – and possibly also those concerning the *Messa di Requiem* – were discussed:

“Io stesso mi esibii di battere [= conduct] al Conservatorio la messa di [Peter von] Winter per le esequie dello sventurato Bellini;³ ora mi si pregava di fare una messa apposta, e pur vi acconsentii: per terzo mi si dice che ciò avrà luogo ai 2 dicembre. Essendo allora troppo tardi e non trovandomi in Napoli per dirigere, resterò forse così libero del tutto, e potrò servire o dimostrare al pubblico di Milano di quanta forza era l'amicizia che a Bellini mi legava.⁴

Ma di tutto ciò nulla posso ora dirti sino a martedì (oggi è sabato). Manda le parole.⁵ Se non potrò, sarà causa la messa che faccio qui.”⁶ (see footnote for English translation).

For more information, see Donizetti's letter dated 20 October, in which – as previously announced – he continued the letter dated Saturday, 17 October:

“Eccomi pronto a tener parola dietro la mia lettera di Sabato. [...]

Sono ben felice di potere in Milano dare l'ultimo attestato di mia amicizia all'ombra del povero Bellini,⁷ col quale per quattro volte mi trovai a scrivere, ed ogni volta vieppiù la nostra relazione si stringeva. – Già io stesso mi era qui esibito perchè alla *Filarmonica* si facesse cosa che attestasse il comune dolore... La partenza di un istigatore lasciò la cosa sospesa!... Dovea ora battere [= dirigere] una messa al Conservatorio,⁸ e di già l'avea cominciata, ma la esecuzione avendo luogo in Dicembre mi impediva di dirigerla, [sic!] e me ne doleva!... Tutto ciò che io preparava era annullato dal destino,⁹ che mi aveva fissato per Milano, e ben felice di far questo, non stò che in aspettativa de' bei versi del Chiarissimo [Andrea] Maffei, che avrà doppio soggetto a piangere, cioè la morte di un amico, e l'unione de' suoi

versi alla mia musica. – Io ho molto a fare, ma un attestato d'amicizia al mio Bellini va avanti tutto.”¹⁰

Donizetti's statements about the *Messa di Requiem* are not clear: he speaks of a request made to him, to which he agreed. (Such a request would hardly have come from Ricordi; otherwise he would not have had to make this announcement to his publisher). Ricordi, who presumably knew better about Donizetti's upcoming schedule than, for example, his colleagues at the Conservatoire, had requested the *Lamento* as a short piano song that could be completed quickly and brought to the market in the shortest possible time, to be widely distributed – but not a large-scale Requiem. The request may have come from the conservatory, where Donizetti was seeking a professorship – and later the directorship of the institute as Niccolò Zingarelli's successor (his second Requiem Mass was written in this context; see below).¹¹ Since a performance of the new *Messa di Requiem* was planned for December 2 – exactly ten weeks to the day after Bellini's death – and Donizetti already knew that he would no longer be in Naples on that date to conduct the work himself, he could and should have canceled from the outset (handing over the direction of the performance to another conductor does not seem to have been a consideration at all). Instead of a clearly formulated cancellation, however, there is a reference to the *Lamento* with which he wanted to demonstrate the “strength of his friendship with Bellini” to the audience in Milan – but not to the one in Naples for which his Requiem Mass would have been intended. That he did not leave a decision completely open (as formulated), but on the contrary had already clearly decided to compose a *Messa di Requiem*, is suggested by the remark “Se non potrò, sarà causa la messa che faccio qui.” If he were not able to continue his letter (or if he were not able to continue working on the *Lamento* – such a reading would also be plausible), it would be the composing work on the Requiem Mass that would be keeping him from doing so. In fact, Donizetti must have already completed a good part of his *Messa di Requiem* by 17 and 20 October, respectively, otherwise he would not have been able to finish the score at all. (We can assume a period of about six to eight weeks between the beginning of October and mid to late November 1835, during which he had no other projects to complete and no other obligations to fulfill).

³ It was probably Winter's *Messa di Requiem* in C minor that Donizetti performed in Naples. The German composer Peter von Winter (1754–1825) had created it in 1790 on the occasion of the death of Emperor Joseph II; it was praised as worthy and solemn in invention, contrapuntal execution, and orchestration, and circulated in numerous copies.

⁴ Referring to the *Lamento*.

⁵ Referring to the verses of Andrea Maffei, on which Donizetti was to compose his *Lamento*.

⁶ Donizetti in his letter dated 17 October 1835 from Naples to Giovanni Ricordi in Milan; quoted from Zavadini, *Donizetti* (see footnote 1), Letter no. 178, p. 386. Eng.: “I myself offered to beat [=conduct] [Peter von] Winter's Mass at the Conservatory for the exequies of the unfortunate Bellini; then I was asked to compose a Mass especially for the occasion, and I also agreed: thirdly, I was told that the performance would take place on 2 December. Now that it is too late and I am not in Naples to conduct, perhaps I will be liberated from all this and can be of service to the Milanese public or demonstrate how strong the friendship was that bound me to Bellini. | But I can't tell you anything definitive until Tuesday (today is Saturday). Send me the text. If I can't set it to music, it's because of the Mass I'm writing here.”

⁷ Referring to the *Lamento*.

⁸ Referring to the performance of Peter von Winter's *Messa di Requiem* at the Naples Conservatory.

⁹ Donizetti could hardly have completed his work on the *Messa di Requiem* by 20 October (the day his letter was written); that he did not abandon it in favor of the *Lamento* is attested to by the surviving autograph score of a complete Requiem Mass. Presumably he was simply freely expressing his regret here over the fact that he would not be able to conduct the planned performance in Naples and that consequently this performance – but not his composition itself – had to be “declared null and void by fate” (i.e., canceled).

¹⁰ Donizetti in his letter dated 20 October 1835 from Naples to Giovanni Ricordi in Milan; quoted from Zavadini, *Donizetti* (see footnote 1), Letter No. 180, pp. 387 f. – The last sentence may well be interpreted controversially; Donizetti biographers are keen to have it understood as an impetuous, exuberant and enthusiastic momentary reaction.

Eng.: “Following my letter of Saturday, I am ready to keep my word. [...] I am very happy to give the last testimony of my friendship to the shadow of poor Bellini in Milan. We corresponded four times, and each time our friendship grew closer. – I myself have already interceded here to have something performed in the *Filarmonica* that would testify to the general mourning... The departure of an instigator left the matter in abeyance!... I was now to conduct a mass in the Conservatory and had already begun composing, but since the performance was to take place in December, I was prevented from conducting it and I regretted that very much!... Everything I planned was declared null and void by fate that kept me in Milan. Happy to take on this task, I eagerly await the beautiful verses of the most esteemed [Andrea] Maffei, who has double cause for sorrow, namely because of the death of a friend and the connection of his verses with my music. – I have much to do, but a testimony of friendship for my Bellini precedes everything.”

¹¹ After the passing of such a famous contemporary and professional colleague, similar requests must have been made to numerous other (Italian) composers at the time; apparently, however, no renowned composer apart from Donizetti accepted this challenge. Rossini was hardly in a condition to create a large-scale sacred composition at that time. The composer and music educator Niccolò Zingarelli (1752–1837), whose operas had been popular but who had turned increasingly to sacred music from 1811 onwards, had also been asked to write a Requiem Mass for his former pupil Bellini; he probably declined on the grounds of his advanced age.

In his sequel letter the information about the *Lamento* and the *Messa di Requiem* are likewise intermingled. It remains uncertain whether it was the withdrawal of a commissioner that caused the project of the *Messa di Requiem* to fail, or the fact that Donizetti could not have conducted the performance on 2 December. The impression that he had resigned himself to not writing a Requiem Mass after all (or that he had abandoned the work already begun) – in favor of the *Lamento* intended for Milan – is, however, belied by the obvious facts: he must have continued to work on his *Messa di Requiem* beyond 20 October (he could hardly have completed it in only three weeks since the beginning of the month; neither did he abandon the composition – although the absence of *Sanctus*, *Benedictus* and *Agnus Dei* may be attributed to the fact that he did not have as much time as he would have needed). Obviously, then, he set to work even though he knew from the beginning that he would not be able to conduct a performance; he continued his composition even though one of the principals withdrew – and left his publisher in the dark about this. Donizetti could either have been speculating on another (but hardly an earlier) performance date, or he had become so engrossed in this work that he no longer wanted to abandon the composition, but to complete it on his own initiative, without any external commission or cause. That he did so was clearly a result of internal and not external motivation.¹²

It was not until the end of November, shortly before the originally scheduled performance date of the *Messa di Requiem*, that Donizetti finally left Naples. By then, he must have completed his work on the *Messa di Requiem*: he certainly would not have taken an unfinished score with him to Milan and then to Venice, where he had other matters to attend to and could not have continued working on the requiem. Even at a later date, he is unlikely to have touched his score.¹³ The autograph score of the *Messa di Requiem* is likely to have remained in Naples; exactly when it entered the collection of the library of the Conservatorio di Musica San Pietro a Majella is not documented, but it probably happened during that time, or at least still in the 1830s. (If the composition of the *Messa di Requiem* was a specific commission from the conservatory, Donizetti would have had to hand over the manuscript to the client after completing his work anyway. The subject of the contract was always the autograph score of a commissioned work). Donizetti may also have completed the *Lamento* in Naples or at the latest at the beginning of December in Milan and then handed it over to his publisher.

Autograph score

The autograph score attests to the fact that the *Messa di Requiem* was not written in a continuous, uninterrupted work process during October/November 1835. The individual movements are notated on different types of music paper, mostly in landscape format, but sometimes also in portrait format (cf. the introduction to the Critical Report). The notation of the composition seems at times to have been done quickly, with numerous erasures, corrections and overwritings, both substantial and trivial, but also at other times extremely carefully and painstakingly and almost without corrections – in these cases it seems to be almost a fair copy. Especially the score pages of the *Introitus 1. Requiem aeternam* and the *Sequentia 4. Dies irae* show quite considerable revisions, which are expressed in erasures and corrections, crossed out measures and overwritings, so that the version intended by the composer cannot be elicited unequivocally. However, it would be stretching a point to claim that the score contains two different versions of the first movement, overwriting each other to a certain extent.¹⁴ Despite the extensive revisions on the same sheet of music, the composer's intended version of the movement can be identified with a certain amount of effort, even if he himself occasionally made mistakes – in view of the considerable confusion – and sometimes inserted the wrong musical characters or omitted other, necessary ones. From a veritable jumble of such erasures, corrections and overwritings, the definitive version intended by Donizetti can be discerned, even if it may differ considerably from the initial notation. Donizetti's efforts to achieve a convincing form, the right tone and expression in his music are clearly visible in his manuscript.

These two movements may well have been the first to have been composed: they use the same small-format manuscript paper, have the same score division, and the second pair of horns has been added separately (and subsequently) in a previously unneeded and empty staff below the system, while only one pair of horns is notated in the system itself. This must have been an oversight, since the second pair of horns is indispensable to the texture of the two movements and was certainly conceived from the beginning – albeit not included in the system. The paper of these movements is also the most worn; and the front of the first full score page of the first movement is in fact substantially worn and darkened, since it very likely served as the front cover page of the volume for some time and was only later preceded by a separate page of manuscript paper that was left blank except for the title on the front, being the title page as well as the front cover page of that volume (the pages were numerated without the title page, in other words, before this sheet was added).¹⁵ The added title page is inscribed with the simple, almost scribbled (and possibly autograph) inscription

¹² Donizetti may also have considered that a Mass for the dead would always be useful, and that such a mass normally had to be composed under considerable time pressure – and so he used the free weeks at his disposal to complete the composition in its entirety, since it had already been begun. The fact that he completed his *Messa di Requiem* therefore makes the assumption at least plausible that he intended to present and perform it again at a later, suitable time.

¹³ The autograph score shows no additions and/or corrections from later times (or from a different hand) – a few entries in different ink or a single correction in pencil (in the Responsorium 15. *Libera me, Domine*, inadvertently incorrectly notated pitches for the first pair of horns – obviously a confusion in the tuning – were corrected in pencil; see in the Critical Report the individual annotation to m. 46) are likely to have been made by Donizetti, who notated his score manuscript in more than just one work cycle.

¹⁴ Leskó writes: "L'autografo, soprattutto nel primo brano ('Requiem'), reca tracce di notevoli modifiche riguardanti l'orchestrazione, la dinamica, i segni di interpretazione, oltre che il testo musicale stesso. Si può così parlare di una doppia stesura dell'autore." Leskó, *Prefazione*; in: Gaetano Donizetti, *Messa di Requiem*, ed. by Vilmos Leskó, Milan: Ricordi, 1975. Vocal score, p. IV (the score contains no preface).

Eng.: "The autograph, especially in the first piece ('Requiem') bears traces of considerable modifications concerning the instrumentation, dynamics and interpretation marks, as well as the musical text itself: so that one may speak of an authentic double version."

¹⁵ The page of manuscript paper that preceded the volume as the title page differs little from the other manuscript paper that Donizetti used in the further course of his composition (the same landscape format, also printed with 24 staves); it is therefore unlikely that it was added by a librarian when the volume was (first) prepared for the library and bound (in the same process or possibly only later).

“Messa di Requiem – Donizetti.”¹⁶ Quite possibly, Donizetti did not work through the individual movements one after the other, in the order of the texts of the *Missa pro defunctis*, but in a different order, depending on available time and inspiration. It is hardly possible to establish a chronology; it might be assumed that the Introitus 1. *Requiem aeternam* and the Sequentia 4. *Dies irae* were composed first: they use the same paper, list (except for different tunings) the same instrumentation – with the second pair of horns entered separately below the system – and show similarly extensive revisions. It is also quite possible that individual movements already existed (perhaps as separate church music works) and were now – revised and perhaps also transposed – brought into the new context. However, none of the surviving compositions that were written earlier and that are based on sections of the Proprium of the *Missa pro defunctis* show any musical connection to a movement of the *Messa di Requiem* of 1835.

Instrumentation

The instrumental scoring of the *Messa di Requiem* corresponds to that of large-scale sacred music works of the time. Paired wind parts, two pairs of horns, and three trombones were common; not yet, however, an ophicleide or bass tuba to reinforce the bass. The vocal instrumentation was intended entirely for a performance with boys' and men's voices, because such a performance would certainly have taken place in a place of worship, for which the strict regulations of the Catholic Church would have had to apply, according to which women's voices were not tolerated in church music. For this reason, Donizetti did not create any arias for or ensembles with female solo voices (with the exception of the Terzettino 9. *Preces meae*)¹⁷ – but he did create highly demanding solo and ensemble movements for the tenor and the two bassists; soprano and contralto solos occur almost without exception in the solo sections of the *pieni* – and are quite simple in facture, so that they could easily be mastered by boy soloists. The choral writing as well as the varied and imaginatively colorful orchestral writing seem to derive from Giovanni Simone Mayr, with whose sacred music, such as his “great” Requiem in G minor, Donizetti was very familiar.¹⁸ He had also studied Mozart's Requiem in D minor, K. 626, in Mayr's classes.

¹⁶ There is no indication in the autograph score of the *Messa di Requiem* of 1835 that the Requiem Mass was to be understood in connection with Bellini's passing. On the title page of the Bergamo copy (source B), it reads similarly succinctly “Messa di Requie [sic!] I del I Maestro Gaetano Donizetti.” – Only on the title page of the Naples copy (source N), this connection is made in a line that may well have been added later: “Messa di Requiem I a 4 voci e grand'orch^a I Del Maestro Gaetano Donizetti ~ I Scritta pè funerali del Maestro Cav^o Vincenzo Bellini.” And since Donizetti will probably have commissioned both copies, this will have originated from him, and is thus authentic. (The connection with Bellini is otherwise derived from the composition's time of origin as well as Donizetti's statements in his letters).

The phrases “ALLA MEMORIA DEL M. CAV^o I VINCENZO BELLINI” on the cover page and “scritta espressamente pè funerali I DEL MAESTRO CAV^o I VINCENZO BELLINI I ed alla sua memoria I DEDICATA” on the title page of the organ arrangement from 1870 (source OA) are similar to those on the title page of the Naples copy (source N), but have no connection with the latter, since Francesco Almasio seems to have had only the Bergamo copy (source B) at his disposal (see below). (Zavadini took the “scritta espressamente per i funerali di V. Bellini ed alla sua memoria dedicata” from the organ arrangement; Zavadini, *Donizetti* (see footnote 1), p. 189 (catalog raisonné).) The formulations are misleading in that the Requiem Mass was created from the outset not for Bellini's funeral service (in Paris), but for a memorial service planned for Naples several weeks later. Also missing is a concrete dedication by Donizetti to Bellini. – This may have led some authors to erroneously cite Paris as the place of the work's creation (this is actually found several times in secondary literature).

¹⁷ In this Terzettino for contralto, tenor and bass, it is not the contralto who is entrusted with the leading voice; the melody line is more often in the tenor.

¹⁸ See below and footnote 53.

And finally, the organ – notated as a figured bass in the two great choral fugues (the “Kyrie eleison” II of 2. *Kyrie* and the “Amen” section of 12. *Lacrimosa*) – was certainly still used in sacred music in the first half of the 19th century.

Completeness

The fact that Donizetti's *Messa di Requiem* lacks the movements *Sanctus*, *Benedictus* and *Agnus Dei* does not mean that it is an incomplete or unfinished work. While this fact was not addressed at all during the 19th century, and at the partial performance in September 1875 (see below), movements were assembled from works by various composers (including a *Sanctus*, *Benedictus*, and *Agnus Dei* by Giovanni Simone Mayr), 20th century biographers (almost without exception) referred to the Requiem Mass as unfinished or incomplete, a fragment or torso.¹⁹ This has persisted into the most current literature – but it in no way corresponds to the actual facture of the work according to its surviving sources. Donizetti's autograph score contains all the movements he created in October/November 1835; they are arranged in liturgically correct order²⁰ and (with some exceptions and errors) consecutively numbered and/or related to each other with *segue* statements (cf. the corresponding section in the introduction to the Critical Report). The key sequence of the movements is coherent. The work itself – though the convolute assembled from disparate fascicles does not seem to reflect this – is nevertheless uniformly and coherently constructed and conceived (and designated on its title page as “Messa di Requiem”); the great continuous breath of the composition ultimately expresses itself in its musical performance. Neither in reviewing the score nor in listening to the music does this Requiem Mass lack anything essential

¹⁹ Initially Barblan: “Non si conoscono i limiti della composizione del *Requiem* iniziato nel '35, e virtualmente rimasto incompiuto dato che se anche abbondantemente provvisto di parti mobili (graduale antifona offertorio) manca di tre parti fisse quali l'*Agnus Dei*, il *Benedictus* e il *Sanctus*.” – Guglielmo Barblan, *La 'Messa di Requiem' di Gaetano Donizetti*; in: *La rassegna musicale*, Turin: Einaudi, 18th ed. no. 3, July 1948, pp. 192–198 (here p. 195).

Eng.: “The key dates of the composition of the Requiem, begun in 1835 and – in view of the fact that three ordinary parts are missing (*Agnus Dei*, *Benedictus* and *Sanctus*), even if it is abundantly provided with proper parts (Graduale, Antiphon and Offertorium) – possibly unfinished, are unknown.”

²⁰ With the exception of the “In memoria aeterna” section of 3. *Graduale et Tractus*, which is incorrectly ordered in the volume of the autograph score – between 12. *Lacrimosa* and the Offertorium 13. *Domine Jesu Christe*. However, since this section is already placed in its liturgically correct position in the separate autograph organ part (Source O) as well as in the two copies of the score (Sources N and B), it can be assumed that the corresponding leaves in the volume of the autograph score were only sorted into the wrong position at a later point in time and subsequently bound in this way.

The re-use of music from the Introit for the Graduale can also be found in various other settings of the *Missa pro defunctis*; Donizetti followed a traditional pattern. Leskó (cf. footnote 14) is responsible for the incorrect assignment of the repeated section, which he arranged as an independent movement (with the heading “Requiem”) between “Kyrie” and “In memoria aeterna” (the latter also an independent movement). That this section, repeated from the Introitus in connection with the newly composed “In memoria aeterna” section, is in fact the Graduale and Tractus of the Proprium of a *Missa pro defunctis* – and not a recapitulation of the “Requiem aeternam” – has not been observed or taken consideration of by more recent authors; Aragona and Fornoni also follow Leskó uncritically and reproduce the table of contents of the Ricordi edition ((Livio Aragona und Federico Fornoni, *Prefazione*; in: *Messa di Requiem – Le devozioni degli operisti*, Bergamo: Fondazione Donizetti, 2017 (Quaderni della Fondazione Donizetti; 52). – S. 9), which they refer to as “la bella edizione Ricordi” (ibid, p. 10) – a declaration of surrender to Leskó's highly problematic edition in view of the fact that no new edition was to be expected from Italy (within the Edizione Critica Donizetti, “pubblicata da Casa Ricordi con la collaborazione e il contributo della Fondazione Donizetti, Bergamo”). – The fact that this movement, composed of two different sections, is the Graduale was first explained by Robert Chase, *Dies Irae – A Guide to Requiem Music*, Lanham: Scarecrow Press, 2003, p. 256 (he ignored the Tractus, however; many of his remarks on Donizetti's *Messa di Requiem* are inaccurate or erroneous).

and indispensable. The scope of the composition is in any event so vast that it is rather too extensive for liturgical purposes; with an additional *Sanctus*, *Benedictus*, and *Agnus Dei*, the performance time would come close to two hours.

The fact that Donizetti commissioned two copies of the score by different copyists speaks for the fact that he considered his composition in precisely this version, and the convolute in this compilation of fascicles to be complete and concluded. Like the autograph score, these two copies also show the work to be complete and concluded in this concise form. Donizetti's separate autograph organ part, apparently written out only after the completion of the score²¹ (but not included in either of the two copies), also confirms the form of his *Messa di Requiem*, which is a complete and fully composed masterpiece of the genre.

Admittedly, the non-existent movements were and are essential to the order of a *Missa pro defunctis*, but Donizetti otherwise set to music all the sections of the proper – even those that are usually likely to be omitted: thus, quite a few Requiem Masses omit Tractus or Communio, and only a few include a Responsorium. The only section of the ordinary that he set to music was the Kyrie. However, it was customary at the time to use other works, even those by different composers, in order to achieve completeness. In this case, Donizetti could not have intended music of his own as a substitute, since he never set these very sections to music himself (see below). However, in many settings of the Mass for the dead, composers were obliged to omit the setting of individual sections because otherwise the work could not have been completed by the time of the performance. A complete *Missa pro defunctis* with all proper and ordinary sections is the rare exception and by no means the rule in the entire history of the genre. Donizetti concentrated entirely on the proper, which he covered in its entirety, leaving gaps where they could be filled – if necessary – in the simplest way. Possibly he may also have intended to supply the missing movements at a later time. This, however, did not happen.

Early settings of sections of the *Missa pro defunctis*

When Donizetti set about composing his *Messa di Requiem* at the beginning of October 1835, he was already as familiar with the formal and liturgical procedures of the Catholic mass for the dead as he was with its Latin texts: as a choirboy under Giovanni Simone Mayr in Bergamo, he had been able to familiarize himself with the repertoire, and as an adolescent he had already set various sections of the proper of the *Missa pro defunctis* to music himself. (It is somewhat surprising, however, that he never set the ordinary sections *Sanctus*, *Benedictus*, and *Agnus Dei* to music: not in his early sacred works, not for the *Messa di Requiem* of 1835, and not for the *Messa di Gloria e Credo* of 1837).

As an adolescent, Donizetti had created a total of four works in which five sections of the sequence of the *Missa pro defunctis* are treated: an incomplete setting of the “Dies irae” in C minor for four voices (choir and soloists) and orchestra – the autograph score is undated; the fragment ends after “quando iudex est venturus.”

²¹ The fact that Donizetti did not write the organ part until after he had finished writing the score is evidenced, for example, by the fact that m. 81 in the 2nd Kyrie, which was added in the right margin of p. 12r in the autograph score, was notated in the organ part in a single continuous pass (cf. the corresponding individual annotation in the Critical Report). This is also the case in the two copies (Sources N and B).

An apparently complete “Tuba mirum” in E-flat major for bass (solo) and orchestra is dated 5 January 1821 (while the surviving autograph parts are not dated, a copy of the score is dated). Also extant are two movements – each in full score – written in 1819 for the memorial service of the painter Giuseppe Terzi (1790–1819) in Bergamo, which were in the possession of Donizetti's teacher Giovanni Simone Mayr: A “Preces meae” in B-flat major for tenor (solo), obbligato bass horn, and orchestra with organ (figured bass), which is followed by a “Confutatis maledictis” in the same key, in which four additional voices (choir and soloists) are added, and an incomplete “Oro supplex” in E major for bass (solo), obbligato horn, and orchestra. None of these pieces display musical references to the *Messa di Requiem* of 1835; nevertheless, one or the other movement of his Bellini Requiem may have been inspired by one of his early or earlier sacred compositions.

1837

Donizetti worked on a Latin Mass for the dead three more times later in his life, after the *Messa di Requiem* of 1835. After the death on 5 May 1837 of the composer Niccolò Zingarelli, who had been director of the conservatory in Naples since 1813, Donizetti wrote a brief *Messa di Requiem* which was probably intended for performance at a memorial service at the conservatory. However, there is no record of whether such a service took place, and the musical material has been lost. Donizetti subsequently applied for the directorship of the conservatory, which he was entrusted with in September. – On 21 June 1837, he wrote to his former teacher Mayr about the Zingarelli Requiem:

“In tre giorni feci una messa da morto pel povero Zingarelli. Sarà messa da tre giorni... Ma se si eseguirà forse non darà un iniquo effetto – Mi ricordai di una vostra imitazione... gliela posi... Come dopo tant'anni? Sissignore dopo tant'anni. Il bello resta inciso incancellabile qual parola di Dio. Le direi molte cose triste, ma a qual prò?”²²

Obviously, a performance of his Bellini Requiem had not yet taken place by this date. (Since that Requiem Mass had not been performed in 1835 and had not been published since then, and since Donizetti's Zingarelli Requiem has not survived, it would not be far-fetched to speculate that he might have rededicated the work he had written in October/November 1835 and submitted it as a new composition. However, the Zingarelli Requiem must have been a much shorter work, a “messa da tre giorni” – while he would hardly have characterized his Bellini Requiem in such a way).

In the same year 1837, another (third) Requiem by Donizetti was performed in Naples, on the occasion of a memorial service for the scientist and philosopher Lorenzo Fazzini, who had already died on 4 May – one day before Zingarelli. Fazzini's body, one of the earliest victims of the first severe cholera epidemic on the Italian peninsula, could not be buried until November; the funeral service took place

²² Donizetti in his letter dated 21 June 1837 in Naples to Giovanni Simone Mayr in Bergamo; quoted from Zavadini, *Donizetti* (see footnote 1), Letter No. 240, p. 431. Eng.: “In three days, I made a Requiem Mass for poor Zingarelli. It will be a three-day Mass... But if it is performed the effect will perhaps not be disgraceful. – I remembered an imitation of yours... I inserted it... How so, after so many years? Yes, sir, after so many years. Beauty remains indelibly engraved like the word of God. I could tell you many sad things, but what is the point?”

on 7 November in the church of Santa Maria ad Ogni Bene dei Sette Dolori.²³ Immediately after the service Donizetti wrote:

“Ti scrivo un quarto d'ora dopo la messa. Essa fu benissimo eseguita. Si udiva troppo forte qualche volta il pieno degli strumenti, ma ciò non guastò.”²⁴

What was most remarkable about this was the particular manner of presentation Donizetti had chosen for the performance of his music (perhaps it owed much to his own feelings of bereavement, for his beloved wife Virginia Vasselli had also just died at the age of only twenty-nine, on 30 July):²⁵

“Azzardai fare in Napoli una messa da morto (che l'anima mia era adatta per cosa tale). La si eseguì ed in tale occasione feci a mio capriccio, cioè, feci trasportare l'altare quasi in mezzo alla chiesa, ed il mezzo rotondo che rimane dietro l'altar maggiore lo feci coprir di strato nero sopra il quale non vedeasi che un'immensa croce d'oro dall'arco sino a terra. In tal guisa [il coro e] l'orchestra rimaneva dietro, ed il pubblico sentiva e non vedeva.²⁶ La chiesa tutta a nero, la luce procurata da ceri soltanto, rendeva la funzione tristissima, ed era tolta così la distrazione nel pubblico di vedere chi suona e chi canta, chè per me nelle cose da morto amo assai questa religiosa tristezza.

Piacque l'idea generalmente.”²⁷

In the case of his Fazzini Requiem, which Donizetti certainly understood more as farewell music for his wife who died at an early age,

one could speculate – and with much greater probability than in the case of his Zingarelli Requiem – that he could have rededicated his Bellini Requiem of 1835 and presented and performed it as a new composition. In this case, too, the musical material has been lost; however, it must have been a large(r)-scale Mass for the dead. This thesis would be supported by the fact that Donizetti had no time to compose such a work in the fall of 1837: Until its premiere on 29 October, he had been busy composing and rehearsing *Roberto Devereux* at the Teatro San Carlo; before rehearsals began, he had taken up his new position as director of the conservatory – but for a performance on November 7, he would have had to complete the score of a Requiem Mass by about mid-October. Consequently, it would be quite conceivable that his *Messa di Requiem*, composed in October/November 1835, could have had its first performance under the composer's direction in Naples on 7 November 1837 – now as a Fazzini Requiem and not a Bellini Requiem.²⁸

In addition to these three works – his large-scale *Messa di Requiem* for Bellini and Fazzini, and the more modest Zingarelli *Requiem* – Donizetti's catalog of works includes another (fourth) setting of *Requiem aeternam* for three-part male choir and orchestra, which has survived in various versions. One is a *Marcia funebre* “Luge qui legis” in F minor, which Donizetti is said to have created around 1842 in Milan for the important Lombard sculptor Pompeo Marchesi (1789–1858). An early printed edition is already recorded for that year – presumably because the year of Marchesi's death was and still is given as 1842 in several sources (with piano accompaniment; Naples: Teodore Cottrau); the funeral march was then published again in 1858 – the documented year of the sculptor's death, and thus long after Donizetti's death (for military band; Milan: Ricordi). The same piece of music was performed at a later date during the memorial service for the Italian philanthropist Alfonso della Valle di Casanova (1830–1872) and republished for this occasion under the title *Requiem – Benedizione al feretro di Alfonso della Valle di Casanova* (this time with organ accompaniment; Naples: Cottrau, after 1873). In all three versions, it is doubtful, based solely on the dates given, whether Donizetti was actually responsible for the music.

Copies of the *Messa di Requiem*

The two copies of the score, which were most likely made by copyists of the Teatro San Carlo in Naples, were probably also made around 1836/37, obviously as more legible templates for the production of separate parts as performance material and/or for printing. Due to its poor legibility, the autograph score was neither suitable as a conducting score nor as a printing template. Naturally, Donizetti would have had to review those copies thoroughly before using them. One would be inclined to speculate that the copies might have been made in connection with the Fazzini Requiem of 1837; this would be another indication that Donizetti might actually have rededicated the Requiem Mass created in 1835 and performed it

²³ Donizetti literature cites the church of San Ferdinando, not far from the Teatro San Carlo, as the site of the performance of the Fazzini Requiem; according to recent findings, however, the memorial service took place in the church of Santa Maria ad Ogni Bene dei Sette Dolori; see, for example, Raffaele Santoro, Fazzini, Lorenzo; in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1995, vol. 45, online at [http://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-fazzini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-fazzini_(Dizionario-Biografico)/).

²⁴ Donizetti in his letter dated 7 November 1837 in Naples to his friend and brother-in-law Antonio (Toto) Vasselli in Rome; quoted from Zavadini, *Donizetti* (see footnote 1), Letter no. 273, p. 455. Eng.: “I write to you a quarter of an hour after the mass. The performance was very good. Sometimes the orchestral tutti was too loud, but that did not spoil it.”

²⁵ On 9 December 1835, Donizetti's father Andrea died of tuberculosis, and on 10 February 1836, his mother Domenica passed away as well. Donizetti had not traveled to Bergamo either time, because he did not have a cordial relationship with his parents. He had forbidden them to attend the premieres of his operas and only informed them afterwards about his marriage to the wealthy bourgeois daughter Virginia Vasselli from Rome. – He met Virginia (1808–1837) in Rome when she was only thirteen years old; she was the younger sister of his friend Antonio (Toto) Vasselli (1795–1870). They married in 1828. Virginia gave birth to three children, none of whom survived.

²⁶ Elsewhere it reads: “Un altro *Requiem* fu eseguito a Napoli nel 1837: i 120 musicisti (coro e orchestra) erano nascosti al pubblico da un drappo nero, un effetto certamente nuovo per l'epoca.” – According to Angelo Rusconi (no further source cited), *La musica sacra in Italia nel primo Ottocento: una panoramica*; in: *Messa di Requiem – Le devozioni degli operisti*. – Bergamo: Fondazione Donizetti, 2017 (Quaderni della Fondazione Donizetti; 52), p. 45.

Eng.: “Another Requiem was performed in Naples in 1837: the 120 musicians (choir and orchestra) were hidden from the audience behind a black cloth, an effect certainly new for the epoch.”

²⁷ Donizetti in his letter dated 20 December 1837 in Venice to Giovanni Simone Mayr in Bergamo; quoted from Zavadini, *Donizetti* (see footnote 1), Letter no. 282, p. 463. Eng.: “I dared to write a Requiem Mass in Naples (for my mind was in the right mood for such a thing). It was performed, and on this occasion, on a whim, I had the altar transported almost to the center of the church, and the semicircle that remained behind the main altar was covered with a black cloth, on which nothing but a huge gold cross could be seen, reaching from the triumphal arch to the floor. In this way, choir and orchestra were behind it, so that the audience heard them but did not see them. The church was completely decorated in black, the light was provided only by candles – this made the service especially sad. And so the audience was deprived of the distraction of looking at those who were playing and singing, because in matters of death, I for one particularly love that religious sadness. The idea was generally liked.”

²⁸ If Donizetti had used the composition he had written two years earlier for the memorial service of Lorenzo Fazzini in 1837, he would certainly not have used the autograph score as a conducting score – for one thing, it would not have been suitable for this purpose, and for another, it does not show any additions and/or corrections from a later time (or from another hand) (see also footnote 13). However, he could have used one of the two copies for a performance, which might have been made by that time (see below). – In this context, it should be considered whether Donizetti could have completed (or reworked) his Requiem Mass, which was possibly not completely finished in 1835.

himself in November 1837. (It is quite remarkable that no sources or documents of the Fazzini Requiem, which was demonstrably performed, have survived).

Unfortunately, neither copy is dated. (A date on the copy preserved in Naples (Source **N**) is likely to indicate the date of its library indexing). Both may have been available before November 1837, prior to the performance of the Fazzini Requiem, and the part material could have been written out prior to rehearsal and performance.²⁹ Details in the sources indicate that the Naples copy was made earlier than the Bergamo copy; indeed: even before Donizetti made corrections to the autograph score in a later revision. Thus, for example, a correction made in the autograph towards the end of 7. *Rex tremendae majestatis* (G instead of A-flat for Vc in m. 84.3) was not taken into account in the Naples copy (there: A-flat), while in the Bergamo copy the original note as well as its correction made analogously to the autograph are clearly recognizable (cf. the corresponding individual annotation in the Critical Report). The latter indicates that the correction was made at the same time in Source **A** and Source **B**, while it was not taken into account in Source **N** at all.³⁰

While Donizetti later gave one copy (Source **B**) to his friend Antonio Dolci in Bergamo (see below), he entrusted the other (Source **N**) to a friend of his, the Neapolitan genre painter Teodoro Ghezzi (1806–1881); like the autograph score, this copy probably never left Naples. (It is now in the library of the Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, where it may have been received in 1876, before Ghezzi's death).³¹

The copy is quite legible. However, it would not be usable for a performance, since the copyist omitted several illegible and to him incomprehensible measures from the autograph, which had been overwritten with numerous corrections; the intention must have been to fill in those problematic passages correctly afterwards, after review by and clarification with the composer; this, however, did not happen. (Some of the corrections made in the other copy (Source **B**) could well have been entered by the copyist in consultation with the composer; in this case, Donizetti would have reviewed at least one of the two copies himself). However, several passages were marked as errors in pencil, some were corrected; missing accidentals were added in pencil – the copy was thus very likely reviewed in a further work process. However, not all gaps were filled; problems and errors remained. There are also no indications whatsoever that this copy was used again.

²⁹ The library of the Conservatorio di Musica San Pietro a Majella also holds some individual parts that are probably related to the Naples copy: the score is signed "Fondo Donizetti – Rari 17.2.17"; the separate parts, written out by hand, "Fondo Donizetti – Rari 17.2.17–20." That these could have been used as performance material is doubtful, however, in view of the gaps found in the copy. (Those instrumental and/or vocal parts could not be consulted for the preparation of the present edition).

³⁰ Leskó's assertion that the Bergamo copy goes back to the Naples copy is clearly not accurate. – Leskó, *Prefazione* (see footnote 14), p. IV.

³¹ A note of purchase of the copy is recorded in the lower right corner of the title page: "Acquistata da D Teodoro I Ghezzi."; it means either "acquired from D[onizetti] [by] Teodoro Ghezzi" or – which seems more likely – the resale by Ghezzi of the score to the library of the conservatory. (Since it would be more likely that Donizetti also made a gift of this copy and did not sell it.) The entry is also not by Ghezzi, but by a copyist or librarian named Rond. In that case, the inscription would probably be interpreted as "acquired from Don Teodoro Ghezzi."

1870

It was not until 28 April 1870, long after Donizetti's death, that the earliest documented performance of his *Messa di Requiem* finally took place in Bergamo. The musical direction was taken over by the well-known opera composer Alessandro Nini;³² the musical material for the rehearsal had been prepared under the auspices of the esteemed organist Francesco Almasio.³³ In direct connection with the performance, an organ arrangement of the *Messa di Requiem* (Source **OA**) prepared by Almasio was published by the music publishing house of Francesco Lucca in Milan – presumably in the same year; this is the earliest printed edition of the work.³⁴ An advance notice of the performance appeared on 3 April 1870 in the *Gazzetta musicale di Milano*, published by Ricordi; the music journal reported from Bergamo:

"Nella prima metà di aprile avrà luogo una grande festa musicale nella cattedrale.³⁵ L'immortale Donizetti regalò al maestro [Antonio] Dolci, resosi defunto da poco tempo, una sua Messa inedita. Nelle disposizioni testamentarie del Dolci, questa venne legata alla Congregazione di Carità di Bergamo, la quale ne dispose per tale solennità. – Vi dovranno prender parte i più destinti professori delle diverse e migliori orchestre d'Italia, oltre moltissimo primari artisti che a renderne più perfetta l'esecuzione, promisero l'opera loro."³⁶

The score that Donizetti gave or bequeathed to his childhood friend, the musician Antonio Dolci (1798–1869),³⁷ who was present at the

³² Alessandro Nini (1805–1880) had studied (like Rossini and Donizetti) at the Liceo Musicale in Bologna, had been director of the conservatory in St. Petersburg from 1830 to 1837, and had later come to Bergamo, where he was conductor at Santa Maria Maggiore and director of the Istituto Musicale (today's Conservatorio Gaetano Donizetti) from 1847 to 1877. In 1869 he had contributed the *Ingemisco* (the fifth movement of the sequence) for tenor solo, choir and orchestra to the *Messa per Rossini* initiated by Verdi.

³³ The organist, pianist and harpsichordist Francesco Almasio (1806–1871) led the organ class at the Milan Conservatory of Music (today's Conservatorio Giuseppe Verdi) from 1846 onwards. He occasionally played organ and physharmonica in opera performances at the Teatro alla Scala and the Teatro della Canobbiana (now Teatro Lirico). He presented his own compositions for organ and piano as well as sacred choral music with organ accompaniment; however, he became and remained better known for his transcriptions for organ. – Almasio added the *Introduzione* that prefaces Donizetti's *Messa di Requiem* in the organ arrangement printed in 1870, which he probably performed himself on the organ during the performance, as a rather detailed elaboration of the *cadenza* that Donizetti wrote for the organ in his separate organ part accompanying the autograph score before the first bar of the Introit 1. *Requiem aeternam*, but did not elaborate (see below and the corresponding section in the introduction to the Critical Report).

³⁴ The organ arrangement was published in 1974 on the initiative of the Donizetti Society London as a reprint of the original edition – supplemented only by an introduction by John S. Allitt: *Messa di Requiem, composed in memory of Vincenzo Bellini by Gaetano Donizetti (1835)*; publ. under the auspices of the Donizetti Society London, London: Egret House, 1974.

³⁵ Perhaps a performance had already been scheduled for the first half of April 1870 and then had to be postponed at short notice.

³⁶ *Gazzetta musicale di Milano*. Milano: Tito di Gio. Ricordi, vol. 25 no. 14, dated 3 April 1870, p. 117 under the heading "Notizie Italiane" from Bergamo.

Eng.: "In the first half of April a great musical festival takes place in the cathedral. The immortal Donizetti gifted an unpublished Mass from his pen to the Maestro [Antonio] Dolci, who passed away recently. In Dolci's testamentary dispositions, it was bequeathed to the Congregazione di Carità in Bergamo, which falls back on it for this celebration. – The performance will involve the most distinguished musicians of the most diverse and best orchestras of Italy, as well as numerous outstanding singers who have promised their participation to make it more perfect."

³⁷ Like Donizetti, Antonio Dolci, born in Bergamo on 29 August 1798, had studied with Giovanni Simone Mayr. Dolci worked as a répétiteur at the opera houses in Bergamo and served as organist at Santa Maria Maggiore from 1830 to 1866; from 1831 to 1866 he taught at the local conservatory where he had once studied. In the extensive and very personal correspondence that Donizetti maintained with Dolci until the end of his life, he revealed to the latter numerous biographical details and also commented on his artistic attitudes.

former's deathbed, was the copy of the score (Source **B**) that is still in Bergamo today: initially in Dolci's private possession (Donizetti may have left it to him at an unknown time before his death on 8 April 1848), then – briefly – as Dolci's legacy in the Congregazione di Carità, the state welfare institution in 19th century Italy, then in the archives of the Basilica of Santa Maria Maggiore, and finally in the Gaetano Donizetti Music Library.

This copy is quite legible; it may have been used in 1870 by Alessandro Nini as a conducting score for rehearsals and the first performance. This is indicated by numerous additions in pencil and colored pencil (cf. the description of Source **B** in the Critical Report), which probably originate from the conductor and from Francesco Almasio, who reviewed the copy in preparation for the performance, corrected erroneous passages, filled in gaps, and added indications for rehearsal and performance (dynamic and articulatory indications, bowing instructions for the strings, rehearsal numbers, etc.) as well as for the printing of the organ excerpt. And clearly, someone else – most likely the copyist – had already corrected several clearly erroneous passages previously, but also changed some passages that seemed unconventional to him. (Of course, it cannot be ruled out that some of the corrections and additions could also have been made in consultation with the composer, even if he did not enter them into the copy himself). Furthermore, there are pagination marks from a music engraver who prepared the printed edition.

What makes the earliest documented performance and the organ arrangement published on its occasion somewhat problematic is the fact that they were based only on the Bergamo copy. Almasio and Nini had not consulted the autograph score and the Naples copy – presumably they were not even aware of their existence. The corrections, changes and additions were thus made independently of the original text and primarily for practical performance reasons; they therefore often seem somewhat arbitrary.

On 15 May, the *Gazzetta musicale di Milano* published a very brief report about the first performance of the *Messa di Requiem* in the Basilica of Santa Maria Maggiore (not in the Cattedrale di Sant'Alessandro, the cathedral of Bergamo, as the wording of the advance notice might suggest: the title page of the printed organ arrangement is clear in this respect); contrary to the laudatory advance praise, however, this report turned out to be very unfavorable:

“La *Messa inedita* di Donizetti, di cui abbiamo fatto cenno in uno dei numeri scorsi, eseguita da oltre ottanta professori col rinforzo dell'organo, fu giudicata opera degna della fama dell'autore. Si citano fra i pezzi migliori in *Requiem*, l'introduzione del *Dies irae*, un duetto tra tenore e baritono ed un pezzo appoggiato a soli strumenti d'ottone. L'esecuzione fu debole.”³⁸

The reasons for the weak performance were probably numerous. The performance material had to be prepared in the shortest possible time, since the copy of the score had presumably only been available since Dolci's death on 17 November 1869 – a mere five

months before the performance date. (The printed organ arrangement was probably only published in the second half of 1870, subsequent to the performance. Since it contains a considerable number of errors, especially in the vocal parts, it would hardly have been useful for rehearsal and performance anyway. For this purpose, hand-copied parts were used, as was customary at the time).³⁹ Alessandro Nini was able to use the clean Bergamo copy as a conducting score, but the choral and orchestral parts had to be written out again; Almasio had to work out his organ part, which may have subsequently found its way into the printed organ arrangement. The review in the *Gazzetta musicale di Milano* suggests that at the first performance, the organ played by Almasio made an important contribution to the instrumental accompaniment of the vocal parts – much more so, in any event, than Donizetti had intended in his autograph score. Of course, Almasio could not have known that Donizetti had used an organ at all, since he only had the copy from Dolci's estate; both copies show a figured bass exclusively for the concluding “Requiem aeternam” section of the *Introitus 1. Requiem aeternam*, in each case with the indication “Organo solo.” The fact that an organ was used at all may be due to the contemporary performance tradition, but primarily to the modest artistic conditions of the actual performance: the choir and orchestra, assembled *ad hoc* from teachers and amateurs, as well as the vocal soloists available locally⁴⁰ – all of whom were engaged and rehearsed in a very short period of time – apparently had to be amplified and supported on the organ of Santa Maria Maggiore with not inconsiderable assistance from Almasio.⁴¹

Organ arrangement

For the printed organ arrangement, Almasio had only been able to refer to one of the two copies (Source **B**), which – like the other (Source **N**) – did not contain Donizetti's autograph organ part. The fact that he presented an organ arrangement instead of a vocal score with piano did not result from his knowledge of the composer's manuscript, but was primarily due to practical performance considerations: at the performance on 28 April 1870 in Bergamo, he had to provide considerable support at the organ for the apparently insufficiently rehearsed orchestra. Furthermore, in the case of church music works, an organ arrangement offered the alternative possibility of performance with organ instead of the original prescribed orchestra. While the organ part in Almasio's arrangement is fairly well crafted and even comes with quite a few notes on performance and registration,⁴² the printed edition, on the other hand, contains countless errors in the vocal parts. The engraver presumably had to prepare his work on the basis of different templates. A thorough corrective review obviously did not take place before going to press. (The organ arrangement was

³⁸ *Gazzetta musicale di Milano*, vol. 25 no. 20, of 15 May 1870, p. 166 under the heading “Notizie Italiane” from Bergamo. The *Introitus 1. Requiem aeternam*, the *Sequentia 4. Dies irae*, the *Duetto 6. Judex ergo* as well as the *Terzettino 9. Preces meae* are mentioned as “best numbers.” Eng.: “The unpublished Mass by Donizetti, which we mentioned in one of the previous numbers and which was performed by more than 80 musicians with reinforcement by the organ, was considered a work worthy of the author's fame. Among the best pieces were the Requiem, the introduction to the Dies irae, a duet for tenor and baritone, and a piece accompanied only by brass instruments. The performance was weak.”

³⁹ Handwritten instrumental parts for almost all instruments as well as vocal parts for choir and soloists are extant in Bergamo; the old shelf marks connect them to the score copy (Source **B**) – it can thus be assumed that they were produced for the first performance of 1870. Among these there is also one for “organ with figured bass” (“Org. con B. num.”) as well as another in which the organ part is written out (“Org. realizz.”) These parts could not be consulted.

⁴⁰ If renowned performers from out of town had been engaged, for example from nearby Milan, the reporter of the *Gazzetta musicale di Milano* would certainly not have left this unmentioned.

⁴¹ Until the construction of a new organ in 1915, the basilica had only one positive by Martino degli Stremidi from 1407; he had already built the first organ for Milan Cathedral between 1395 and 1397 and subsequently built instruments for numerous churches in the province of Brescia. Further details about the positive are not known, the disposition could not be determined.

⁴² For example, the “*N.B. Segni convenzionali per l'organo*” (organ arrangement, p. 4) preceding the first system.

neither mentioned nor reviewed in contemporary Italian music journals). The organ arrangement may have served some – including Giuseppe Verdi (see below) – to study the music, but did not promote the reception of the Requiem Mass. It is doubtful that it was widely distributed. In addition to the weak first performance of Donizetti's *Messa di Requiem*, the obvious deficiencies of the performance material may also have been partly responsible for the fact that there were no further performances of the Mass for the dead after 1870. The partial performance in Bergamo in September 1875 as well as the performance for the composer's centenary in 1897 will have taken place using the (handwritten) performance material prepared and utilized for the first time in 1870, not with the printed organ arrangement that is now available.

Francesco Almasio and Alessandro Nini (as well as several musicians and musicologists of the 20th century) seem to have been somewhat irritated by the fact that the introit begins with a sixth chord on D⁴³ – the harmony formed in mm. 7–9 of the introit 1. *Requiem aeternam* is a tonic triad in root position, the fifth of which is replaced by the sixth below – in connection with the A major sounding in m. 10 (also as a sixth chord), it could be understood as a Neapolitan sixth chord. (Similarly, in mm. 12–14, a sixth chord is formed on C, which merges into the G major sixth chord in m. 15). The three cadential orchestral sounds in the opening measures, which begin with a B-flat major harmony, as well as the harmonic indecision of the beginning – only in the following section from m. 23 is the tonic key of D minor clearly established – may also have seemed strange to them. Yet it is precisely this beginning of the Mass for the dead (which – if one takes into account the preceding organ *cadenza*, notated in Donizetti's separate organ part, which Almasio and Nini admittedly did not know – actually begins with the tonic foundation of D minor) that is unique and makes one sit up and take notice, attracting the greatest possible attention precisely because of this harmonic indecision. Donizetti certainly created it this way very consciously; however, Almasio, Nini and musicians of later times obviously did not trust the musical power of this unique beginning. – The “eternal peace” of the Latin text must try to articulate itself, haltingly at first, as if in tears; it comes out of nowhere and remains *piano* for a long time, is tentative at first, broken, and only finds solid ground harmonically in mm. 23 ff. with the livelier theme of the strings.

It was presumably not possible to imagine such or similar (sacred) compositions without a more detailed *sinfonia* or *introduzione*, as one was used to from opera or (operatic) oratorio in Italy at the end of the 19th century. At the same time, however, famous secular as well as pseudo-spiritual stage works already existed without such a prelude. Irritations and conventions led Almasio and Nini to reshape the beginning of the Introit – and thus that of the entire Requiem Mass – in that Almasio created a 41-bar *Introduzione* for organ and placed it before the Introit, in which, with the formation of a simple melodic figure, the basic key of D minor is essentially cemented and modulated to the B-flat major sound of m. 1.⁴⁴ Almasio's *Introduzione*

⁴³ “Pure così, appare enigmatico l'esordio, con un accordo costruito sul sesto grado della tonalità di impianto, il re minore. È di per sé un inizio molto suggestivo, ma piuttosto singolare, anche tenuto conto che tutto il resto della partitura donizettiana attua le sue invenzioni sonore nella piena osservanza delle regole sintattiche e formali dell'epoca.” – Aragona and Fornoni, *Prefazione* (see footnote 20), p. 10.

Eng.: “And yet the beginning seems enigmatic, with a chord built on the sixth degree of the principal key, D minor. It is a very suggestive beginning in and of itself, but also quite peculiar, also considering that in the entire rest of the score, Donizetti's musical inventiveness was realized in full compliance with the compositional and formal rules of the time.”

⁴⁴ Almasio's *Introduzione* ends with an A major seventh harmony that calls for reso-

– since it is more than the original *cadenza* that an organist of the time around 1835 would have improvised and certainly would have kept much more concise,⁴⁵ – not only takes away from the singularity of the beginning, but is also anything but equal to the great music of Donizetti's *Messa di Requiem*. Nor is the *Introduzione*, in which a clumsy attempt is made to imitate Donizetti's style, representative of the oeuvre of the renowned organist Almasio. The *Introduzione* is extant solely in its organ version in the printed organ arrangement; Almasio may have played it at the performance of 28 April 1870 on the Santa Maria Maggiore organ in place at the time. The fact that Vilmos Leskó presented an instrumentation of Almasio's *Introduzione* a good hundred years later – see below – helped the uninspired music to an unhistorical and undeservedly broad reception since 1974.

Although the *Introduzione* was included in the organ version Almasio arranged, which was the first printed edition of Donizetti's *Messa di Requiem*, it was probably not performed thereafter: not in 1875, in all probability not in 1897, and likewise not during the early part of the 20th century – for example, at the 1948 Donizetti Year revival.⁴⁶ In the earliest recorded performances of the *Messa di Requiem* of 1961, the conductors Gianandrea Gavazzeni and Francesco Molinari Pradelli respectively omitted Almasio's *Introduzione*: certainly for good (artistic-musical) reasons, because an orchestration of the *Introduzione*, if one had wanted to perform it, could certainly have been worked out quickly.

Almasio's and Nini's endeavor had been to produce a version for the first performance as well as the first print edition that was practical for performance purposes – on the basis of the only copy available to them (source B). They probably could not and did not want to do more. Since they could not (and did not have to) orient themselves on Donizetti's autograph, they were empowered and entitled to make freer decisions that made sense from a performance-practical point of view, but were not remotely text-critical. In many places the additions by Almasio and Nini are comprehensible and therefore meaningful; they filled gaps and solved problematic passages of the source logically – according to their state of knowledge. In many places, however, they went a step too far and interpreted instead of editing.

Verdi and Donizetti

Giuseppe Verdi cannot have witnessed the performance of 28 April 1870 in Bergamo; he would have been able to see the printed organ arrangement of Donizetti's *Messa di Requiem* at the earliest around the beginning of 1875. The assertion that his *Messa da Requiem* was partly inspired by Donizetti's *Messa da Requiem* – as quite a number

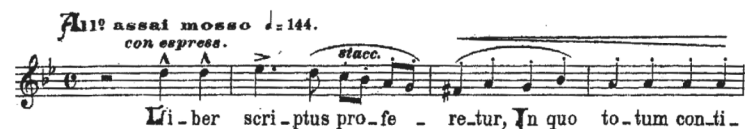
lution and thus leads to the B-flat major in m. 1 – or rather, to the cadential first six measures of the orchestral introduction of the introit, which follow *attacca*. The A major seventh chord, however, would make this B-flat major harmony in m. 1 appear to be a deceptive cadence, since the dominant is resolved to a tonic representative instead of the tonic D minor – in this case (because of the movement's minor mode) the tonic counterpart. Obviously, such a *cadenza d'inganno*, which was well known to connoisseurs and aficionados, was a more acceptable solution for the performers of the year 1870 than – following the original – to begin the introit, which is in D minor, with an unprepared B-flat major harmony.

⁴⁵ Even the organ *cadenza* in D minor envisaged by Donizetti does not quite fit in front of the initial B-flat major harmony of m. 1. (In any case, modern performances would do without the improvised cadenzas.)

⁴⁶ Barblan, *La „Messa di Requiem“ di Gaetano Donizetti* (see footnote 19), in his brief formal analysis of the work, also mentions the introduction added by Almasio (“Fin dall'andante di introduzione...”; p. 195; Almasio's *Introduzione* has the tempo indication *Andante*) – he may have been guided by the organ arrangement published in 1870, the only source readily available at the time.

of authors have maintained or repeated⁴⁷ – is, however, misguided. Although the similarity in musical structure of the beginning of the sequence could support such an assumption, Verdi did not owe this to Donizetti's Requiem Mass, but to the *Messa di Requiem* by the Tuscan composer Teodulo Mabellini (1817–1897), which was performed in Florence on 15 May 1851. It served as a model and inspiration for all subsequent funeral masses of the 19th and early 20th centuries – including Verdi's *Messa da Requiem*.⁴⁸ When, immediately after Rossini's passing, Verdi invited the best-known living Italian composers to participate in a joint *Messa per Rossini* to be performed in Bologna on 13 November 1869, the first anniversary of Rossini's death, he not only entrusted the Tuscan colleague with the setting of *Lux aeterna* – the formal structure and instrumental scoring of the joint composition are also clearly indebted to the model of Mabellini's Mass for the dead. And when Verdi finally created his own *Messa da Requiem* after the planned performance did not materialize, he was very clearly inspired by Mabellini; the beginning of the sequence in Verdi's *Messa da Requiem* is directly indebted to Mabellini's model.

With respect to another section, however, Verdi felt compelled to make a change after the completion and premiere(s) of his *Messa da Requiem*, in order to distinguish himself from Donizetti: the "Liber scriptus" section of the sequence, originally executed as a four-part choral fugue, significantly resembled, in terms of thematic development and structure, the fugue with which Donizetti concluded the Kyrie of his Mass for the dead. In May 1875 Verdi replaced his conventional choral fugue with that mezzo-soprano solo section which has been performed ever since. And this happened long after the premiere of his *Messa da Requiem* in Milan on 22 May 1874. In both the Italian and French first editions of the 1874 vocal score, Verdi's originally created music is still printed, while Ricordi has always presented the updated version of the score and performance material for hire.⁴⁹



Fugue theme of the original "Liber scriptus" from Verdi's *Messa da Requiem* (1874).

⁴⁷ "Solo nel *Dies irae* però si sprigiona il dramma laddove sul cupo rullio dei timpani e nella incisività dell'accordo di do minore che risuona in tutta l'orchestra, esplose all'unisono e in sincope lo scatto del coro [note example] che è parola nuova nel fremito travolgente, quasi anticipo dell'apocalittico futuro verdiano." – What Barblan, *La Messa di Requiem di Gaetano Donizetti*, p. 195 (see footnote 19) still formulated quite cautiously, was proclaimed as a universally valid fact by later authors – for instance by the British literary scholar John Stewart Allitt (1934–2007), at that time chairman of the Donizetti Society London. In 1974, in his introduction to the reprint of the 1870 organ score, Allitt wrote: "It will be noticed that the opening of the *Dies Irae* anticipates Verdi to an astonishing degree." (John S. Allitt, *Introduction*; in: *Messa di Requiem...* (see footnote 34), unpaginated (before p. 3).

Eng.: "It is only in the *Dies irae*, however, that the drama is unleashed, where on the somber roll of the timpani and in the incisiveness of the C minor chord that resonates throughout the orchestra, the choir [note example] explodes in unison and in syncopation, which is a new word in the overwhelming tremor, almost an anticipation of Verdi's apocalyptic future."

⁴⁸ Cf. Teodulo Mabellini, *Requiem – Grande Messa di Requiem* in C minor (1850/51) with *Libera me, Domine* in F minor (1856), critical first edition, ed. by Guido Johannes Joerg, Cologne: Dohr, 2018; especially the relevant section in the afterword, pp. 301 ff.

⁴⁹ Giuseppe Verdi, *Messa da Requiem. Per l'anniversario della morte di Alessandro Manzoni. – Riduzione per Canto e Pianoforte di Michele Saladino*, Milan: Ricordi, undated [1874], respectively *Messe de Requiem. Pour l'Anniversaire de la Mort de Alessandro Manzoni. – Réduction pour Chant & Piano par M. Saladino*, Paris: Léon Escudier, undated [1874]. The complete edition also includes the original "Liber scriptus": Giuseppe Verdi, *Messa da Requiem*, ed. by David Rosen, Chicago: The University of Chicago Press; Milan: Ricordi, 1990 (The Works of Giuseppe Verdi III,1).

1875

A performance of excerpts from Donizetti's *Messa di Requiem* took place on 20 September 1875, in connection with the transfer of the remains of Donizetti and Mayr from the cemetery in Valtesse near Bergamo to the Basilica of Santa Maria Maggiore. For the first half of September, the *Gazzetta musicale di Milano* announced:

"La Città di Bergamo ha stabilito la prima quindicina del mese di settembre del corrente anno per onorare con una grande Solennità Musicale il suo concittadino Gaetano Donizetti ed il di lui maestro Gio. Simone Mayr, due glorie della Scienza e dell'Arte.

In tale occasione si è divisato:

Di fare il solenne trasporto delle salme dei due grandi Compositori, le quali levate dal Cimitero, e riposte in urne metalliche a cura del Municipio, saranno tumulate nel Tempio monumentale di S. Maria nell'alta Città;

Di far eseguire nel Tempio una imponente Messa Funebre composta delle più sublimi melodie sacre dei due Maestri, ed interpretata da insigni Artisti con grandi masse di cori e d'orchestra sotto la direzione del maestro cav. [Alessandro] Nini [...].⁵⁰

In a very detailed report on the celebrations held in Bergamo, printed by the *Gazzetta musicale di Milano* in its issue of 26 September 1875, the music of Donizetti's *Messa di Requiem* is not mentioned at all.⁵¹ On Sunday, 19 September, the urns had been solemnly transferred to Santa Maria Maggiore; on Monday the previously announced funeral mass took place in which a requiem consisting of thirteen movements was performed, for which only three movements had been taken from Donizetti's *Messa di Requiem*: no. 4 Liber scriptus,⁵² no. 5 Rex tremendae majestatis, and no. 7 Confutatis maledictis. Six others were from one or various of Mayr's Requiem settings⁵³ and four from a Requiem setting by the conductor and composer Alessandro Nini. The report summarizes, "Come vedete, era uno dei più appetitosi programmi, e la Messa piacque assai."⁵⁴

⁵⁰ *Gazzetta musicale di Milano*, vol. 30 no. 31, dated 1 August 1875, p. 249. Eng.: "The city of Bergamo has dedicated the first 14 days of September of this year to honor its fellow citizen Gaetano Donizetti and his teacher Gio. Simone Mayr, two glorious personalities of Science and Art with a great musical festivity. For this occasion, it is planned to reinter the bodies of the two great composers which, after being exhumed and placed in metal urns under the supervision of the Municipality, will be interred in the monumental Church of S. Maria in the upper city; to perform an impressive funeral mass in the church, composed of the most sublime sacred melodies of the two composers and performed by the most distinguished artists with massed choirs and large orchestra conducted by Maestro Cavaliere [Alessandro] Nini."

⁵¹ *Gazzetta musicale di Milano*, vol. 30 no. 39, dated 26 September 1875, pp. 311–313.

⁵² The report states that this section was performed by the singers D'Antoni and Capponi; if no. 5 from Donizetti's Bellini Requiem was performed (the verses "Liber scriptus proferetur" are set to music from m. 32), then the beginning was rewritten and reduced from three to two solo voices (unless the name of the third singer was not mentioned).

⁵³ Most likely from Mayr's *Gran Messa da Requiem* in G minor of 1815, first performed at Santa Maria Maggiore on 25 August 1815, and evidently repeated several times in subsequent years. The work had been available in print since about 1820 in an edition published by Cogliati e Crivelli in Milan.

⁵⁴ *Gazzetta musicale di Milano*, vol. 30 no. 39, dated 26 September 1875, p. 313. Eng.: "As can be seen, it was one of the most appealing programs, and the mass was very favorably received."

1897

On the occasion of the centenary of Donizetti's birth in 1897 ("Centenario di Gaetano Donizetti"), the *Messa di Requiem* was once again performed in Bergamo – certainly using the performance material from the first performance on 28 April 1870 (which may also have been used for the partial performance on 20 September 1875). Among the abundance of events and festivities in that year, however, the Mass for the dead was lost; the countless reviews were devoted primarily to other compositions. And for the reasons already mentioned this performance, too, probably did not really do justice to the work; like the preceding ones, it did not result in a revival of the Requiem Mass.

Earliest performances in the 20th century

It was only on the occasion of the centenary of the composer's death that his *Messa di Requiem* once again received a documented performance. The numerous performances, musical editions and book publications of the Donizetti year 1948 ("Centenario della morte di Gaetano Donizetti") mark the beginning of the so-called Donizetti Renaissance.⁵⁵ The Bergamo-born conductor Gianandrea Gavazzeni (1909–1996) led the revival of the *Messa di Requiem* on the anniversary of the composer's death, 8 April 1948, at the Teatro Donizetti in Bergamo. Audiences and professional critics alike celebrated the rediscovery of the masterpiece.

The early reception history – from 1948 onwards – of Donizetti's Mass for the dead owed much to the conductor Gavazzeni, who vehemently championed the work; he initiated and conducted performances in Rome, Venice, Bologna and Turin, for example. Some later concerts are available as audio documents: live recordings of a concert from 26 March 1961 from Milan (Sala Verdi del Conservatorio)⁵⁶ and one from 20 May 1970 from the Teatro La Fenice in Venice⁵⁷ – with some of the same soloists taking part. These recordings – although in the meantime technically and interpretationally outdated – not only give a good impression of Gavazzeni's

⁵⁵ On this occasion (in the aftermath of the revival) a first independent scholarly contribution dealing with Donizetti's *Messa di Requiem* by Guglielmo Barblan was also published; it was introduced as follows: "In tema di revisione della misconosciuta produzione donizettiana la *Messa di Requiem* esige un capitolo a sé. L'esecuzione di questa dimenticata pagina avvenuta nel giorno centenario della morte del grande Bergamasco nella città natale sotto la intelligente bacchetta di Gianandrea Gavazzeni, ha svelato anche a chi era capitato colà con l'atteggiamento di una boriosa sufficienza, il palpito di momenti ispirati che sopravvivono alla inesorabile macina del tempo. E' opportuno quindi, nel giro della mia faticosa inchiesta sull'opera di Donizetti, che mi soffermi in separata sede sul 'Requiem' [...] – Barblan, *La 'Messa di Requiem' di Gaetano Donizetti*, p. 192 (see footnote 19).
Eng.: "Concerning the unrecognized works of Donizetti to be subjected to a revision, the *Messa di Requiem* requires its own chapter. The performance of this forgotten composition, which took place on the 100th anniversary of the death of the great musician from Bergamo in his native city under the intelligent direction of Gianandrea Gavazzeni, revealed even to those who came there with a mien of patronizing satisfaction, the tremor of moments full of inspiration that outlast the inexorable ravages of time. It is therefore appropriate that, in the context of my laborious study of Donizetti's work, I deal with the 'Requiem' in more detail in a separate place [...]."

⁵⁶ Complete recording with Leyla Gencer, Mirna Pecile, Ennio Carlo Buoso, Alessandro Cassis, Agostino Ferrin; Giulio Bertola (choral conducting); Orchestra Sinfonica e Coro di Milano della RAI; Gianandrea Gavazzeni (Milan, Sala Verdi del Conservatorio, 26 March 1961). – Archipel ARPCD0475, 2016. – The recording date is often erroneously given as 1971 instead of 1961.

⁵⁷ Complete recording with Leyla Gencer, Mirna Pecile, Armando Moretti, Alessandro Cassis, Eftimios Michalopoulos; Corrado Mirandola (chorus); Orchestra e Coro del Teatro La Fenice; Gianandrea Gavazzeni (Venice, Teatro La Fenice, 20 May 1970). – Archivio Fonografico del Gran Teatro La Fenice/Mondo Musica MFOH 10201, 1998. – The recording date is occasionally cited as 20 June 1970.

interpretation, the chosen cast and the peculiarities of the version performed a good nine years apart, but also allow conclusions to be drawn about the other, earlier performances, above all, of course, that of the Donizetti year 1948, which unfortunately has not been preserved. Before or around 1948 Ricordi seems to have published an edition of the Requiem Mass, the publication date of which is not known. This score was probably used until it was replaced by a new edition in 1974.⁵⁸

Significant aspects of Gavazzeni's version are on the one hand the omission of the *Introduzione*, that non-authentic contribution by Almasio from 1870 (this only reappears in the history of reception from 1974 on – see below),⁵⁹ and above all, his recasting of solo parts in some numbers, which was a concession to the vocal soloists specifically available to him. The fact that Leyla Gencer (1928–2008), an eminent soprano, was to take part in the performance, and that he also wanted and needed to give her something to sing, may explain his reassignment of solo parts. (Fellow conductor Francesco Molinari Pradelli relied on a no less renowned soprano in his performance of Donizetti's *Messa di Requiem*).⁶⁰ The interventions in the original shape of Donizetti's *Messa di Requiem* can certainly be understood against the background of that era; the same goes for Gavazzeni's occasionally irritating (very slow) tempi.

1974

Since Ricordi presented a new edition of the score and performance material, edited by Vilmos Leskó (the score was published in 1974, the vocal score in 1975),⁶¹ Donizetti's *Messa di Requiem* has received a wider reception, even beyond the borders of Italy – although admittedly not to the extent that such a masterpiece would deserve. The edition is problematic in several respects: the score was not engraved, but merely reproduced from Leskó's handwritten transcription,⁶² so that it lacks legibility and clarity, and several passages are not immediately unambiguous. (Only the vocal score was professionally engraved.) The score and performance materials (even the parts were copied by hand) are provided only on

⁵⁸ Zavadini, whose standard work was published in the Donizetti year 1948, lists in his catalog of works the Ricordi edition that was available at the time, which was superseded in 1974 and can no longer be accessed: "(edita dalla Casa Ricordi, Milano)"; Zavadini, *Donizetti* (see footnote 1), p. 189. In 1888, Ricordi had taken over the music publishing house of his competitor Francesco Lucca (1802–1872), which the latter's widow Giovannina Strazza (1814–1894) had been able to continue for several years and which at the time comprised about 48,000 editions – including the first printing of Donizetti's *Messa di Requiem* as an organ arrangement.

⁵⁹ In 1970 Gavazzeni prefaced Donizetti's Requiem Mass with the twenty-minute *Introduzione all'Agamennone di Eschilo – Musica per Orchestra e Coro* by Ildebrando Pizzetti (1880–1968), part of the incidental music the latter had created in 1930 for a production of Aeschylus's *Agamemnon* at the Greek Theater of Syracuse. The composer, co-founder of modern Italian music, and influential composition teacher had died two years earlier in Rome.

⁶⁰ Complete recording with Gabriella Tucci, Adriana Lazzarini, Gino Sinimberghi, Filippo Maero, Ivan Sardi; Giulio Bertola (choral conducting); Orchestra Sinfonica e Coro di Milano della RAI; Francesco Molinari Pradelli (Milan, 21 May 1961). – Memories HR 4131, 1990.

It is remarkable that Molinari Pradelli presented Donizetti's *Messa di Requiem* again in Milan just eight weeks after the performance under Gavazzeni, with the same choir and orchestra but with different vocal soloists. At that time Gabriella Tucci (1929–2020) was already famous throughout Italy and had already taken the first essential steps towards her international career. – Nevertheless, the original scoring of the work was not touched in this performance.

⁶¹ It is worth mentioning that the Donizetti Society London published Almasio's organ arrangement in 1974 as a reprint of the original edition – see footnote 34.

⁶² The present new edition also represents the first professionally engraved score of the composition.

loan.⁶³ The text-critical approach of the edition is by now outdated and in crucial points at least questionable, for Leskó decided on the vast majority of erroneous or doubtful passages not so much according to the reading of Donizetti's autograph score (source **A**), but primarily according to that of the Bergamo copy (source **B**). This was made soon after 1835 by a copyist (in Naples) and was revised by Francesco Almasio and Alessandro Nini around 1870 – in preparation for the first performance – and provided with several non-authentic amendments and additions. Other corrections, some of considerable importance, may have been made immediately during or after the completion of that copy, obviously in the hand of the copyist. These corrections and additions attempted on the one hand to resolve the problematic passages in Donizetti's score autograph and thus make the work performable, whereas the copyist of the other copy had simply left the bars in question blank in places which he could not read, resolve or understand. They do, however, occasionally replace an idiosyncratic, bold version by Donizetti that could easily be misunderstood as brittle, clumsy, or discordant with a more practical, but also more pleasing, two-dimensional version. That all these corrections could be traced back to Donizetti is hardly likely, since he is unlikely to have touched the autograph score after the completion of the composition, nor to have revised and proof-read either of the two copies. (The only conceivable case is that he might have done so – in close collaboration with the copyist – for the Fazzini Requiem of 1837).⁶⁴

The text-critical approach of Leskó's edition is questionable because, in the case of erroneous or doubtful passages, he rarely followed the reading of the autograph score, but in the most cases rather the corrections and additions of the copyist (around or after 1835) or of Almasio and Nini (around 1870), as entered in the Bergamo copy. Such a procedure is not quite comprehensible in view of the fact that the autograph score was available to him. The present edition sought and found solutions on the basis of the autograph and thus – while retaining some brittle turns of phrase – reflects the composer's intention, but precisely not the one that nineteenth-century interpreters inferred (naturally also in comparison with the suggestions from the Bergamo copy). In this way, all problematic passages could be resolved convincingly. In many measures, the music originally created by Donizetti can be heard (once more), without any performance-practical abrasions: occasionally also somewhat unusual, but certainly precisely as intended.

Leskó prefaced his edition of 1974 with an instrumentation for large orchestra he himself fashioned of that inauthentic organ *introduzione* added by Almasio in 1870, the music of which is uninspired and has no particular artistic value. The fact that this music, in this very version, has since been played again and again in modern performances and recordings, without any reference to its authorship (the latter was also neither mentioned in the Ricordi score nor in the preface to the accompanying vocal score), must nowadays be

termed a gross aberration in the history of editions and reception of Donizetti's Mass for the dead. Leskó, however, considered this music to be genuine. Nevertheless, on the basis of the available authentic sources, it is clear that the music of this *Introduzione* did not originate from Donizetti and that Donizetti had not planned any instrumental introduction to the Requiem – except for the brief *cadenza* for organ, which was intended primarily for the intonation of the choir and orchestra,⁶⁵ as well as the first six measures of the orchestral introduction of the Introit. Leskó's orchestration helped the music to an undeservedly broad reception – and this at a time when Donizetti's Mass for the dead had long since established itself in performances without the *Introduzione* in question.

* * *

Gaetano Donizetti's *Messa di Requiem* is a complete, large-scale and through-composed masterpiece of the Mass for the dead genre. Its music combines sacred and operatic features. Its facture expresses the composer's engagement with the sacred style, still alive at the time, that Giovanni Simone Mayr had created for Santa Maria Maggiore in Bergamo, with the liturgical-musical practice of the early 19th century.⁶⁶

The success or failure of a musical composition is only in the rarest cases due solely to its creative and technical quality. The history of the creation and reception of Donizetti's *Messa di Requiem* – here presented in more detail for the first time according to the original sources – shows extra-musical influences of the most diverse kinds that came into play: from the first emergence of a corresponding idea, through its writing down and completion, to its reception, which for various reasons did not take place during the composer's lifetime. The whereabouts of its sources and later the posthumous reception of the work also border on the adventurous – especially the history of the inauthentic introduction, which changed and obscured the shape as well as the first harmonic impression of the mass. Even if only 188 years later, Donizetti's masterpiece of sacred music deserves to be effective in its original form. The autograph score is the essential source – the solid and unambiguous evidence of the composer's intention(s). The present new edition allows an unbiased view of this 1835 original; liberated from the adhesions and abrasions of other epochs. The score, which follows modern editorial and performance considerations, as well as the accompanying performance material, may allow Donizetti's *Messa di Requiem* an untrammelled new beginning. The masterpiece deserves considerably more appreciation in the composer's catalog of works, a much broader reception in the musical life of our epoch, in Italy,⁶⁷ Europe and internationally, than it has been granted so far.

Ludwigsburg, spring 2023

Guido Johannes Joerg

Translation: Gudrun and David Kosviner

⁶³ Gaetano Donizetti, *Messa di Requiem* (Vilmos Leskó), Partitura, Milan: Ricordi, 1974 (publisher's no. 131957). – 278 pages (1974 according to ©-note, 1977 according to imprint, 1979 according to a stamped imprint in the copy that could be consulted. – The score includes critical notes (pp. XI–XIX). Gaetano Donizetti, *Messa di Requiem* (Vilmos Leskó), Canto e pianoforte / Vocal score / Klavierauszug (*Revisione e riduzione per voci e pianoforte di Vilmos Leskó*), Milan: Ricordi, 1975 (publisher's number 131956), 189 pages. The vocal score includes a short preface by the editor in Italian (pp. IV–V), English (pp. VI–VII), and German (pp. VIII–IX).

⁶⁴ What speaks against Donizetti's involvement in the passages obviously corrected, changed and supplemented by the copyist is that none of them is executed in his hand, that the changes often revise the original form quite brutally and always give preference to practical performance solutions over unusual, innovative and creative turns. They reveal a solid craftsman, but by no means an artist.

⁶⁵ Aragona and Fornoni also discuss the *Introduzione* and speculate whether Donizetti intended to revive the old practice of "toccate avanti la messa" with his *cadenza* for organ – Aragona and Fornoni, *Prefazione* (see footnote 20), p. 11.

⁶⁶ On the historical background against which Donizetti's (early) sacred music as well as his *Messa di Requiem* (1835) and the *Messa di Gloria e Credo* (1837) were composed, see Claudio Bernardi, 'Dona eis.' – *Sacro e Religiosità nel primo Ottocento italiano*. – Bergamo: Fondazione Donizetti, 2017 (Quaderni della Fondazione Donizetti; 52). – pp. 13–34 and Angelo Rusconi, *La musica sacra in Italia nel primo Ottocento: una panoramica*; *ibid.*, pp. 39–51.

⁶⁷ Donizetti's *Messa di Requiem* is also regularly performed at state ceremonies in the composer's home town, thus recently on 28 June 2020 at the Piazzale del Cimitero Monumentale di Bergamo in the presence of the Italian President Sergio Mattarella at a memorial service for the victims of the COVID-19 pandemic.



Abb. 1: Beginn des Introitus 1. *Requiem aeternam* auf S. 1' der autographen Partitur (Quelle A) von Donizettis *Messa di Requiem* (T. 1–7). Der obere Rand des roten Ledereinbands ist zu erkennen; auf S. 1' die Überschrift(en) „1º Pezzo“ und „Requiem“. Rechts und unten herausragend folgt das großformatigere Notenpapier von 2. *Kyrie* (S. 10' ff.) mit T. 14–17 (rechts), der Paginierung „10“ (rechts oben) sowie der Tempoangabe „Maestoso“ (links unten). Darunter ragt das andersformatige Notenpapier des Terzettino 5. *Tuba mirum* (S. 23' ff.) mit der Tempoangabe „Andante“ (abgek.) heraus. Die stark abgegriffene S. 1' muss längere Zeit als vordere Umschlagseite des Konvoluts in Gebrauch gewesen sein.

Beginning of the Introit 1. Requiem aeternam on p. 1' of the autograph score (Source A) from Donizetti's Messa di Requiem (mm. 1–7). The upper margin of the red leather binding can be seen; on p. 1' the heading(s) "1º Pezzo" and "Requiem". Protruding to the right and below is the larger-format manuscript paper of the 2. Kyrie (p. 10' ff.) with mm. 14–17 (right), the pagination "10" (upper right), and the tempo indication "Maestoso" (lower left). Below this, the differently formatted manuscript paper of the Terzettino 5. Tuba mirum (p. 23' ff.) stands out with the tempo indication "Andante" (abbreviated). The heavily worn p. 1' must have been in use as the front cover of the volume for some time.

Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli (I-Nc); Signatur/Shelfmark „18.4.13, c. 1r“.
Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek / Reprinted with kind permission of the library.

Requiem *Mus. 67*
 Solo *Calabria*
Maestro (Chino)
67
Finell
Maestro
Te Deum
Segue
Tacet
In memoria eterna
Segue
Tacet
Tacet sino dopo = Ingemisco =

Abb. 2: Erste Seite (S. 67) der separaten autographen Orgelstimme (Quelle **O**), die mit der autographen Partitur von Donizettis *Messa di Requiem* zusammen eingebunden wurde. Der obere Rand des roten Ledereinbands ist zu erkennen; die Überschriften sowie die segue- und tacet-Angaben; außerdem die Paginierung „67“ (rechts oben). Die Seite endet mit der *cadenza* zur *Sequentia 4. Dies irae* und der Anmerkung „Tacet sino dopo = Ingemisco =“.

First page (p. 67) of the separate autograph organ part (Source **O**) that was bound together with the autograph score of Donizetti's *Messa di Requiem*. The upper margin of the red leather binding can be seen, as well as the headings, the segue and tacet indications, and the pagination "67" (upper right). The page ends with the *cadenza* to *Sequentia 4. Dies irae* and the note "Tacet sino dopo = Ingemisco =".

Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli (I-Nc); Signatur/Shelfmark „18.4.13, c. 1r, c. 67r“.
 Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek / Reprinted with kind permission of the library.

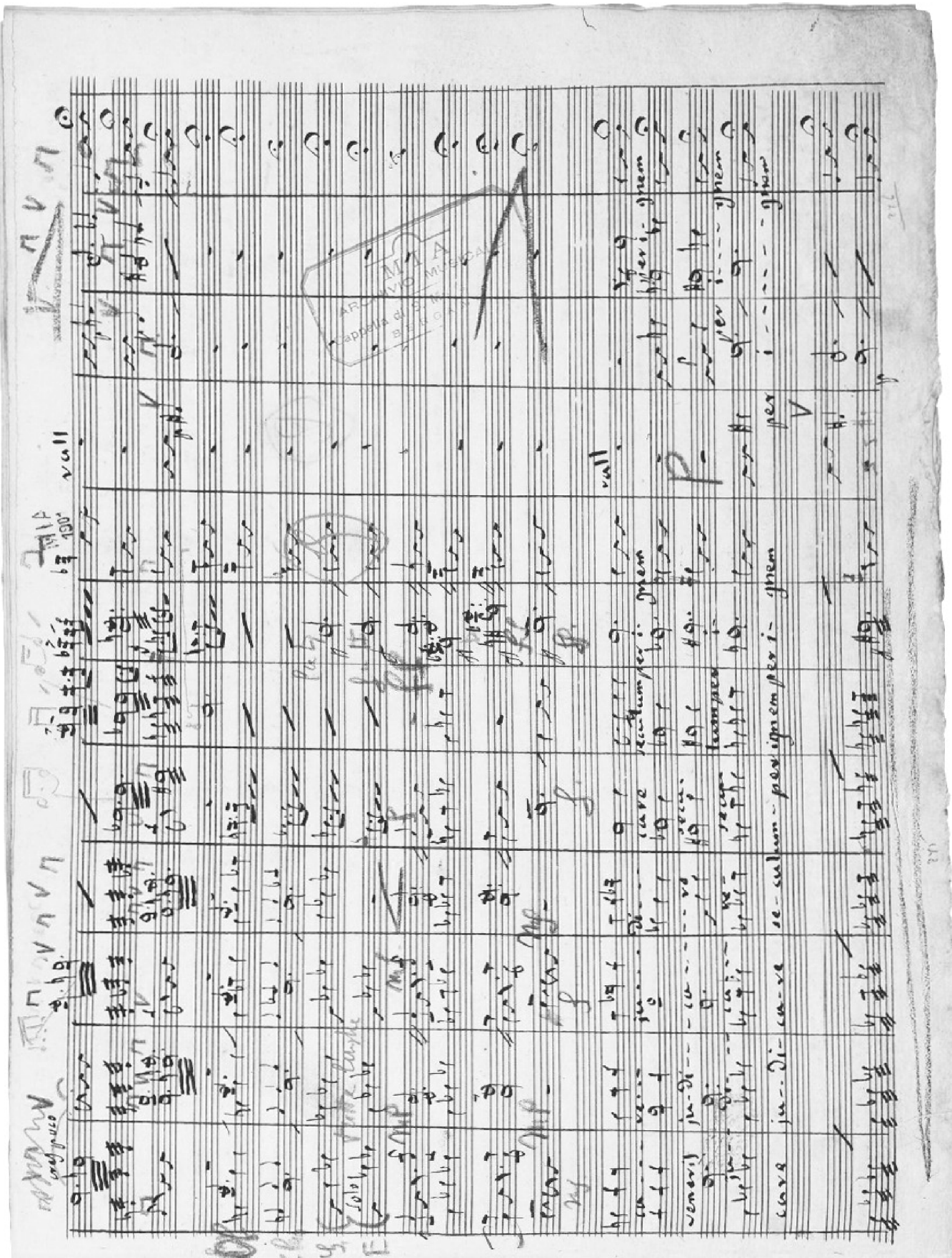


Abb. 3: S. 93^r der Abschrift Bergamo (Quelle **B**) von Donizettis *Messa di Requiem* mit T. 84–95 des Responsoriums 15. *Libera me, Domine*. Es sind Eintragungen in Blei- (dünnere Linienführung) und etliche in blauem Farbstift (kräftige Linienführung) zu erkennen.

P. 93^r of the Bergamo copy (source **B**) of Donizetti's *Messa di Requiem* with mm. 84–95 of the responsory 15. *Libera me, Domine*. There are entries in lead pencil (thinner strokes) and quite a few in blue-colored pencil (bold strokes).

„Autografi di Gaetano Donizetti nelle collezioni civiche di Bergamo“ der Biblioteca Musicale Gaetano Donizetti, Bergamo (Museo Donizettiano) (I-BGi); Signatur/Shelfmark „MUSMU.MS.350“.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek / Reprinted with kind permission of the library.

Messa di Requiem

Introitus 1. Requiem aeternam

Gaetano Donizetti
1797–1848

Maestoso

Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II in Do/C
Fagotto I, II
Corno I, II in Fa/F
Corno III, IV in Re/D
Tromba I, II in Re/D
Trombone I, II, III
Timpani in Re-La/d-A
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabbasso
Organo*
(tacet) cadenza

* Siehe Vorwort S. XVI / See Foreword p. XXVIII

Aufführungsdauer / Duration: ca. 65 min.

© 2023 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 27.322

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

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

Urtext
edited by Guido Johannes Joerg

7

Fl

Ob

Clf (C)

Fg

Solo II

p

p

Solo II

p

Cor (F)

Solo *p*

p

Cor (D)

p

Tr (D)

Solo

p

Trb

Timp

tr

p

S

Dov'è scritto Soli bisogna non raddopparte del canto *

p

Re - qui - em

A

p

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

T

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

B

p

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

VI

p

Va

p

Vc

p

Cb

p

p

* Wo „Soli“ notiert ist, muss der Vokalpart nicht verdoppelt werden. / In places where “Soli” is written the vocal part is not to be duplicated.

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Solo

p

p

p

p

Cor (F)

Cor (D)

Tr (D)

Trb

II p

S

A

T

B

e - - is Do mi - ne,

e - is Do mi - ne, Re - qui -

na Do - mi - ne, Re - qui -

is Do - mi - ne,

VI

Va

Vc

Cb

p

p

p

p

Fl

Ob

Cl^t (C)

Fg

p

Solo

p

Solo

p

a 2

p

Cor (F)

Cor (D)

Tr (D)

Trb

Solo

p

a 2

p

p

S

A

T

B

e - is - ne: et lux per - pe - tua lu - ceat

is Do - ne: et lux per - pe - tua lu - ceat

Do - mi - ne: et lux per - pe - tua lu - ceat

e Do - mi - ne,

VI

Va

Vc

Cb

p

p

p

p

Carus

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (F)

Cor (D)

Tr (D)

Trb

S

A

T

B

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

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

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

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

VI

Va

Vc

Cb

Fl

Ob

Cl^t (C)

Fg

Cor (F)

Cor (D)

Tr (D)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

59 *a tempo*

Fl *pp*

Ob *pp* Solo *p* *p* *cresc.*

Cl (C) *p* *p* *cresc.*

Fg *p* *cresc.*

Cor (F) Solo *p* *p* *cresc.*

Cor (D) *cresc.*

Tr (D)

Trb

Timp

S ter - nam. Et lux

A ter - nam. Et lux per - pe -

T nam, ae - nam. Et lux per - pe -

B ter - nam. Et lux per -

VI *p* *p* *cresc.*

Va *p* *cresc.*

Vc *p* *cresc.*

Cb *p* *cresc.*

Carus

89 Solo *pp* **calando sempre più**

Fl

Ob Solo *pp* Solo

Cl (C) *pp*

Fg *a 2*

Cor (F) Solo *pp*

Cor (D) *pp*

Tr (D) Solo *pp*

Trb

Timp *pp* 3 3 3

S
ce - at e is Do - - mi - - ne.

A
ce at is Do - - mi - - ne.

T
ce at e - is Do - - mi - - ne.

B
lu - ceat e - is Do - - mi - - ne.

Vi

Va

Vc

Cb

Te decet hymnus

95 **Andante**

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Fa/F

Soprano

Alto

Tenore

Basso

I
Violino

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

The musical score is for the hymn 'Te decet hymnus'. It is in common time (C) and marked 'Andante'. The score includes parts for Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II in C, Bassoon I & II, Horn I & II in F, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I & II, Viola, Cello, and Double Bass. The vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Latin: 'Te de-cet hy-mnus De-us in Si-on, et ti-bi red-de-tur vo-tum in Je-ru-sa-lem.' The instrumental parts for Oboe, Clarinet, Bassoon, and Horn feature 'Solo' markings and dynamic accents (f). The string parts (Violin, Viola, Cello, Double Bass) have 'pizz.' (pizzicato) markings in the final measure. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the vocal staves.

Fl

Ob

Cl_t (C)

Fg

Cor (F)

S

et, ca - ro ve - ni - et, ca - ro ve - ni - et.

A

et, ca - ro ve - ni - et, ca - ro ve - ni - et.

T

et, ca ro ve - et, ca - ro ve - ni - et.

B

et, ca - ro ve - ni - et.

VI

Va

Vc

Cb

pizz.

Requiem aeternam

Maestoso

135

Soprano solo *p* Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:

Alto solo *p* Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:

Tenore solo *p* Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:

Basso solo *p* Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:

Organo (chiuso) *p*

S 139 lux per - tu - a lu - ceat e - is Do - mi - ne.

A et lux per - pe - tu - a lu - ceat e - is Do - mi - ne.

T et lux per - pe - tu - a lu - ceat e - is Do - mi - ne.

B et lux per - pe - tu - a lu - ceat e - is Do - mi - ne.

Org

2. Kyrie

Maestoso

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Fa/F

Corno III, IV
in Re/D

Tromba I, II
in Sib/Bb

Trombone I, II, III

Timpani
in Re-La/d-A

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Coro

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

Carus

5

Solo

Fl

p

Ob

Solo

Cl

(C)

p

Solo

Fg

p

Cor (F)

Cor (D)

p

S

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

A

p

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

T

p

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

B

p

K - e - le - i - son,

VI

p

Va

p

Vc

p

p

Cb

p

12

Solo

p

Fl

Ob

p

Cl (C)

Solo

Fg

Cor (F)

Cor (D)

S

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

A

son, e i - son, i - son. Chri - ste e -

T

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

B

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

p

VI

p

Va

p

Vc

p

Cb

p

31 **calando**

Fl

Ob *p* Solo *p*

Cl (C) Solo *p*

Fg Solo

Cor (F)

Cor (D)

S le - i - son, e - le - son, - le i - son.

A e - le - son, e - le - i e - le - i - son.

T son, e - le - i - son, e - le - i - son.

B son, le - i - son, e - le - i - son.

VI

Va Solo *p*

Vc *p*

Cb

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Fa/F

Corno III, IV
in Re/D

Tromba I, II
in Sib/B

Trombone I, II, III

Timpani
in Re-La/d-A

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro

Violino I

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Organo

(aperto)

(.) (.) > #3 8 7 6 6 6 #6 6 6 5
3

Fl

Ob

Clt (C)

Fg

Solo

f

f

Cor (F)

Cor (D)

Tr (Bb)

Trb

f

f

S

A

T

B

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

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

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

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

VI

Va

Vc

Cb

Org

f

f

f

4 #2 6 #3 3 #3 b6 3 5 #6 3 f #6 5 3 #6 8 6 5 3

50

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (F)

Cor (D)

Tr (B♭)

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Org

f

a 2

v

Solo

I, II

III

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

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

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

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

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

76 *a 2*

Fl

Ob

Cl^t
(C)

Fg

Cor
(F)

Cor
(D)

Tr
(B \flat)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Org

f

f

tr

son, e - i - son.

son, e - i - son.

i - le - i - son.

le - i - son.

a 2

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

Segue Graduale et Tractus

3. Graduale et Tractus

Requiem aeternam

Maestoso

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II
Solo II

Corno I, II
in Fa/F

Corno III, IV
in Re/D

Tromba I, II
in Re/D

Trombone I, II, III

Timpani
in Re-La/d-A

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Organo

(tacet)

cadenza

Re - qui - em

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

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

ae - ter - - - nam, ae - ter - - - nam,

6

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Solo II

p

Cor (F)

Solo

p

Cor (D)

Tr (D)

Trb

Timp

p

S

A

T

B

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

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

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

VI

p

Va

p

Vc

p

Cb

p

II **calando**

Fl

Ob *Solo*
p

Cl (C) *Solo*
p

Fg *Solo*
p

Cor (F)

Cor (D) *Solo*
p

Tr (D)

Trb

Timp

S
do - e - is Do - mi - ne,

A
e - is Do - mi - ne,

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

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

VI *p*

Va *p*

Vc *p*

Cb *p*

22 *rall.*
a 2

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (F)

Cor (D)

Tr (D)
a 2
f

Trb

Timp
f *p*

S
Re - - em: et lux per - pe - tu - a

A
Re - - em: et lux per - pe - tu - a

T
Re - - em: et lux per - pe - tu - a lu - ceat -

B
Re - - qui - - em:

VI

Va

Vc

Cb
f *p*

27

Fl *p* Solo *pp* Solo *pp*

Ob *pp* Solo

Cl (C) *pp* Solo *pp*

Fg Solo *pp*

Cor (F) *pp*

Cor (D) *pp*

Tr (D)

Trb

Timp (tr)

S lu - - - is, lu - - - ce - at

A s, lu - - - ce - at

T e - is, lu - - - ce - at

B et lux per - pe - tua lux lu - ceat

VI *pp*

Va *pp*

Vc *pp*

Cb *pp*

Carus

calando sempre più

31

Fl

Ob
Solo
pp

Cl (C)
Solo
pp

Fg
a 2

Cor (F)
Solo
pp

Cor (D)
pp

Tr (D)
Solo
pp

Trb

Timp
pp

S
e - is Do - - mi - - - ne.

A
e is - - mi - - - ne.

T
e Do - - - mi - - - ne.

B
e - is Do - - - mi - - - ne.

VI

Va

Vc

Cb

muta in Fa/F

In memoria aeterna – Absolve, Domine

36 Andante

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Fa/F

Corno III, IV
in Do / C

Tromba I, II
in Do/C

Trombone I, II, III

Timpani
in Fa/f

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro

I
Violino

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Organo

(tacet)

cadenza

Fl
Ob
Cl (C)
Fg

Cor (F)
Cor (C)
Tr (C)
Trb

S
A
T
B

e - rit - ju - stus: ab au - di - tio - ne ma - la
ju - stus: ab au - di - tio - ne ma - la non ti -
e rit ju s: ab au - di - tio - ne
ter - na - stus:

VI
Va
Vc
Cb

Fl
Ob
Cl (C)
Fg

Cor (F)
Cor (C)
Tr (C)
Trb

S
A
T
B

VI
Va
Vc
Cb

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

p

fp

p

Solo

Solo

p

Cor (F)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Solo

p

Solo

S

A

T

B

sol - ve, ni - mas, ab - sol - ve, de - fun - cto - rum, ab -

sol - ve, a - ni - mas o - mni - um fi - de - lium,

Ab -

Ab -

VI

Va

Vc

Cb

p

59

Fl

Ob

Cl_(C)

Fg

Cor (F)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

fp

Solo

p

sol - ve, — ni - ne, — mas o - mnum fi - de - lium de - fun -

sol - Do - mi - ne, o - mnum de - fun -

ab - sol - - - ve, de - fun - cto - -

sol Do - mi - ne, a - ni - mas o - mnum fi - de - lium de - fun -

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Solo

p

Solo

p

Cor (F)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Solo

p

Solo

S

A

T

B

lis _____ suc cur - ren - -

gra - tia _____ lis suc - cur - ren - te, me - re - an - tur,

il _____ ren - - te, suc - cur -

gra _____ lis suc - cur - ren - te,

VI

Va

Vc

Cb

p

p

p

78

Solo

p

Solo

p

Solo

p

Solo

p

Solo

p

Solo

p

S e - va - de - re ju - di -

A me - re - tur e - va - de - re, e - va - de - re ju - di - cium ul - ti -

T r - te, me an - tur ju - di - cium ul - ti -

B e - va - de - re ju - di - cium, ju - di - cium ul - ti -

p

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (F)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Solo

S

A

T

B

cium ul - o - nis. Et lu - cis ae -

o - nis. ti o - nis. Et lu - cis ae -

o - ul - - - - - nis. Et

o - ti - o - - - - - nis.

VI

Va

Vc

Cb

stacc.

stacc.

stacc.

stacc.

Sequentia
4. Dies irae

Allegro agitato

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Sib/Bb

Fagotto I, II

Corno I, II
in Mib/Eb

Corno III, IV
in Do/C

Tromba I, II
in Do/C

Trombone I, II, III

Timpani
in Do-Sol/c-G

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Organo

(tacet)

cadenza

26 *a 2*

Fl *p* *a 2* *p*

Ob *p* *p*

Cl (Bb) *p*

Fg *Solo p* *p*

Cor (Eb) *Solo p*

Cor (C) *p*

Tr (C) *p*

Trb

Timp

S
il - la, sae - clum in fa - vil - la, sol - vet

A
sol - vet sae - clum

T
- vet sae - clum, sol - vet sae - clum

B
il - la, sol - vet sae - clum in fa - vil - la, sol - vet

VI *p*

Va *p*

Vc *p*

Cb *p*

31

Fl *fp* *f* *a2*

Ob *fp* *f*

Cl (Bb) *fp* *f*

Fg *fp* *f*

Cor (Eb) *fp* *f* *a2*

Cor (C) *fp* *f*

Tr (C) *fp* *f* *a2*

Trb *fp* *f*

Timp *fp* *f*

S sae - clum fa - vil di - - es i - rae,

A vil di - - es i - rae,

T fa vil - la, di - - es i - rae,

B sae - fa - vil - la, di - - es i - rae,

VI *fp* *f*

Va *fp* *f* 3 3 3 3 3 3 3 3

Vc *fp* *f* 3 3 3 3

Cb *fp* *f*

Carus

43

Fg *p* *a 2*

Trb *I* *II p* *a 2*

B *f* *>* *>* *>*

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

VI

Va *p*

Vc *p*

Cb *p*

51

Fg *p*

Cor III, IV in Do/C

Timp *p* *tr* *tr* *tr*

VI *p legato*

sul ponticello

Va *p* *tr* *tr* *tr*

Vc *p*

Cb *p*

65

Fl

Ob

Cl (Bb)

Fg

Cor (Eb)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Solo

p

S

A

T

B

f

p

quan - do ju - do ven - tu - rus, quan - tus tre - mor est fu -

do ju - ven - tu - rus, quan - tus tre - mor est fu -

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

VI

Va

Vc

Cb

p

p

p

p

p

Fl
Ob
Cl
(B \flat)
Fg

Cor (E \flat)
Cor (C)
Tr (C)
Trb

S
A
T
B

tu - - - us, cun - cta - stri - cte dis - cus -
tu - - s, cun - cta stri - cte - dis - cus -
tu - - us,
est - - - rus,

VI
Va
Vc
Cb

Fl

Ob

Cl_t
(B_b)

Fg

Cor
(E_b)

Cor
(C)

Tr
(C)

Trb

S

A

T

B

su - - - - - cun - cta - stri - cte dis - cus -

su - - - - - cun - cta stri - cte - dis - cus -

cun - cte dis - cus - su - - - - - rus,

cun stri - cte - dis - cus - su - - - - - rus,

VI

Va

Vc

Cb

81

Fl

Ob

Cl (Bb)

Fg

Cor (Eb)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

p

a 2

Solo

su - - - - - cta - stri - cte dis - cus -

su - - - - - rus, cun - cta stri - cte - dis - cus -

cun cta su dis - cus - su - - - - rus,

cun stri - cte dis - cus - su - - - - rus,

85

Solo

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg *a 2*

Cor (E^b)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

p

p

Solo

Solo

Solo

Solo

Solo

su - - - cun - cta stri - cte - dis - cus -

su - - - cun - cta - stri - cte dis - cus -

- cta e - dis - cus - su - - - - rus,

stri - cte dis - cus - su - rus,

89

Fl

Ob

Cl^t
(B \flat)

Fg

Cor
(E \flat)

Cor
(C)

Tr
(C)

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Solo

p

su - - - rus, cun - - cta

su - - rus, cun - - cta

cun - - cta stri - cte dis - cus - su - - rus,

cun - - cta stri - cte dis - cus - su - - rus,

92 *a²* *calando*

Fl *f* *p*

Ob *f* *p*

Cl^t (B^b) *f* *p*

Fg *f* *p*

Cor (E^b) *f* *p*

Cor (C) *f* *p*

Tr (C) *f* *p*

Trb *f* *p* I, II III

Timp *f* *p*

S *f* *p*

A *f* *p*

T *f* *p*

B *f* *p*

VI *f* *p*

Va *f* *p*

Vc *f* *p*

Cb *f* *p*

stri - cte - - - - - cus su - rus! Di - es i - rae, di - es

te su - rus! Di - es i - rae, di - es

- - - - - su - rus! Di - es i - rae, di - es

dis - - - - - cus - - - - - su - rus! Di - es i - rae, di - es

a tempo

calando

a tempo

96

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Cor (E^b)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

tr

il - la, sol - vet sae - clum in fa - vil - la.

il - vet sae - clum in fa - vil - la.

il - sol - vet sae - clum in fa - vil - la.

il - la, sol - vet sae - clum in fa - vil - la.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

II, III *f* *p* I, II III I II, III

a 2 *a* 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Carus

Carus

100 *Maggiore*

Fl
Ob
Cl (B \flat)
Fg
Cor (E \flat)
Cor (C)
Tr (C)
Trb
Timp
S
A
T
B
VI
Va
Vc
Cb

fp
p
p
p
p
p
p
p
p
p
f
f
f
f
fp
fp
p
p

a 2
a 2
a 2

Cun - eta stri - cte - dis - cus -
- mo est fu - tu - rus,
es - rae, - di - es - il - la, di - es il -
Di - es - i - rae, di - es

104

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (E \flat)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

a 2

p

a 2

su - rus, cun - cte dis - cus - su - - rus, dis - cus - su -

quan est - ven - tu - - rus,

la. *v* Quan - tus - tre - mor, quan -

il - la, sol - - vet sae - clum in - fa -

tr.

Fl

Ob

Cl[#]
(B \flat)

Fg

Cor
(E \flat)

Cor
(C)

Tr
(C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Solo

a 2

f

rus, cun - stri - dis - cus - su - rus, cun - cta

stri - dis - cus - su - rus, cun - cta stri - cte dis - cus - su - rus, cun - cta

cti - cun - cta - stri - cte dis - cus - su - rus, cun - cta

vil - la, vet sae - clum in fa - vil - la, sol - vet sae - clum in fa - vil - la, cun - cta

113

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (Eb)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

stri - cte dis - su - rus, dis - cus - su - - -

stri - rus, dis - cus - su - - - -

stri - dis - cus - su - rus, dis - cus - su - - - -

stri - cte dis - cus - su - rus, dis - cus - su - - - -

a 2

a 2

tr

tr

5. Tuba mirum (Terzettino)

Andante

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Sib/Bb

Fagotto I, II

Corno I, II
in Mib/Eb

Tromba I, II
in Do/C

Trombone I, II, III

Timpani
in Do-Sol/c-G

Tenore solo

Basso I solo

Basso II solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

The musical score is for a symphony orchestra and solo voices. It is in 3/4 time and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Andante'. The score includes parts for Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II (in B-flat), Bassoon I & II, Horn I & II (in E-flat), Trumpet I & II (in C), Trombone I, II, & III, Timpani (in C-G), Tenor solo, Bass I solo, Bass II solo, Violin I & II, Viola, Cello, and Double Bass. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the brass instruments have melodic lines. The solo voices have a simple harmonic line. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *a 2* (second octave). There are 'Solo' markings for the Clarinet and Trombone. A large 'Carus' watermark is visible across the score.

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Cor (E^b)

Tr (C)

Trb

Timp

T solo

per se - pul - cra re - gi - o - num, co - get

B I solo

per se - pul - cra re - gi - o - num,

B II solo

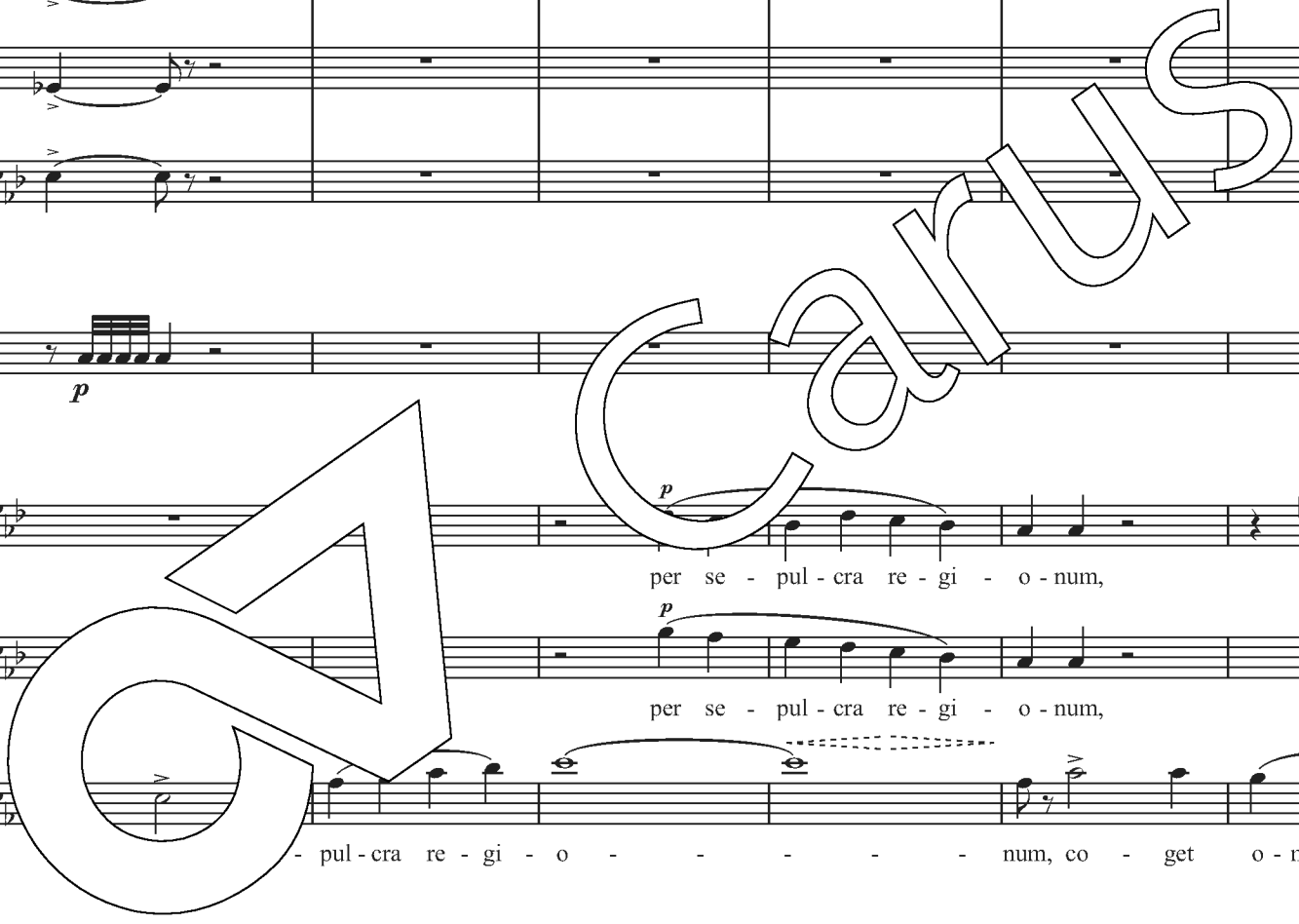
- pul - cra re - gi - o - - - - - num, co - get o - mnes an - te

VI

Va

Vc

Cb



Fl

Ob

Cl
(Bb)

Fg

Cor
(Eb)

Tr
(C)

Trb

Timp

T solo

B I solo

B II solo

VI

Va

Vc

Cb

o - mnes an - te

get

o - num.

thro - te - num, tu - ba mi - rum spar - gens so - num per se - pul - cra re - gi -

p

f

f

f

I f

II f

f

Fl *Solo* *p legato* *Solo*

Ob *p* *Solo*

Cl (Bb) *p* *cresc.*

Fg *Solo* *p legato* *p* *cresc.*

Cor (Eb)

Tr (C)

Trb *cresc.*

Timp

T solo *Mors* pe - bi na - tu - ra, cum re - sur - get cre - a - tu - ra, ju - di - can - ti

B I solo *Mors* stu - bit et na - tu - - ra, cum re - sur - get

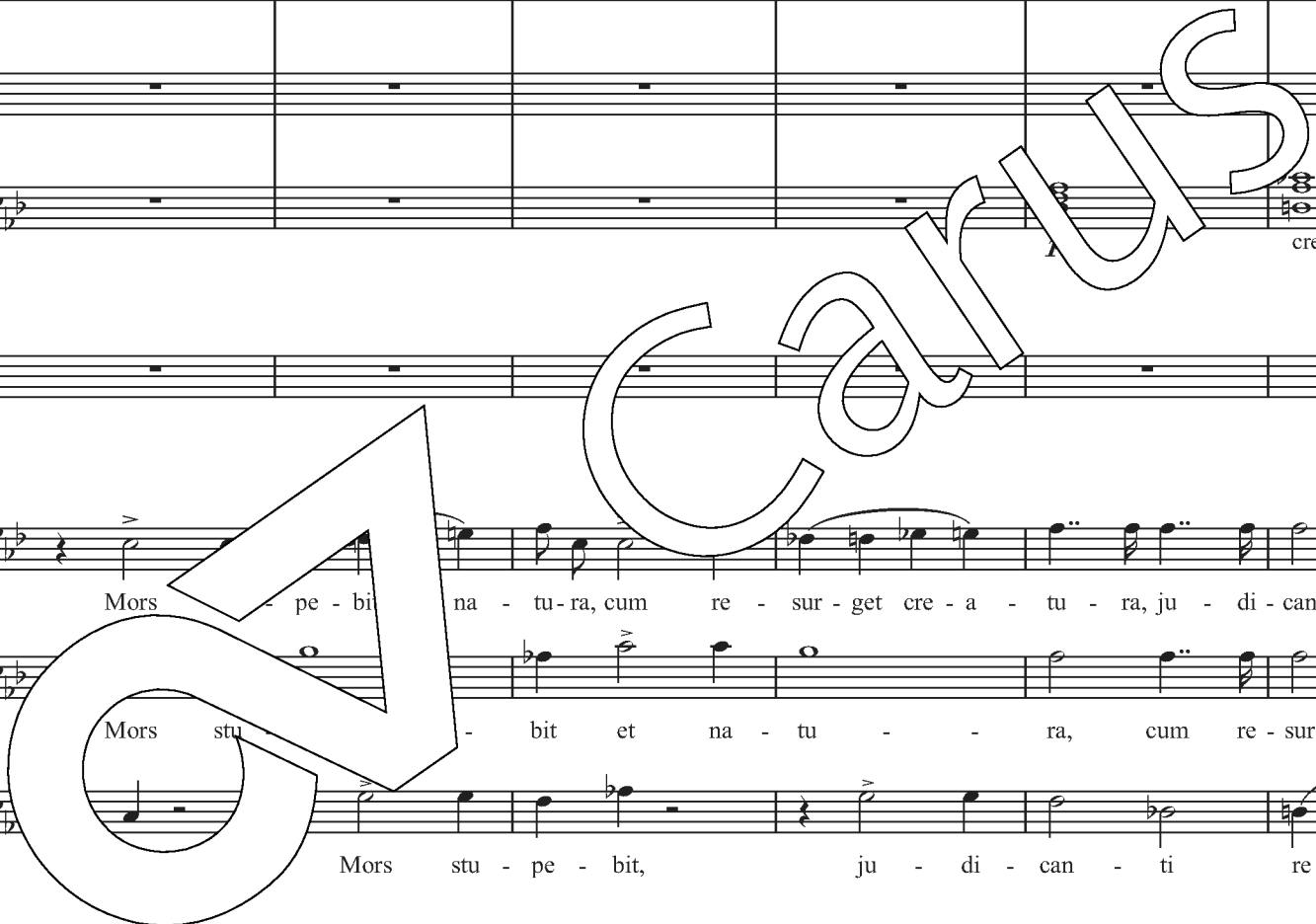
B II solo *Mors* stu - pe - bit, ju - di - can - ti re - spon -

VI *fp legato* *p* *cresc.*

Va *p* *cresc.*

Vc *p* *cresc.*

Cb *p* *cresc.*



29

Fl

Ob

Cl (Bb)

Fg

Cor (Eb)

Tr (C)

Trb

Timp

T solo

B I solo

B II solo

VI

Va

Vc

Cb

f

p

cresc.

Solo

a 2

a 3

I, II, III

tr

p cresc.

re - spon -

cre a -

su - ra.

Li - ber

Li - ber

Li - ber scri - ptus pro - fe - re -

Fl

Ob

Cl^t (B \flat)

Fg

Cor (E \flat)

Tr (C)

Trb

Timp

T solo

B I solo

B II solo

VI

Va

Vc

Cb

Solo

p

p

p

f

p

p

p

p

p

p

seri - ptus pro - tur,

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

us pro - fe

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

t, in quo to - tum con - ti - ne - - - - - tur, un - de

Carus

41

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Cor (E^b)

Tr (C)

Trb

T solo

B I solo

B II solo

VI

Va

Vc

Cb

Solo

p

p

f

f

p

mun - dus ju - ce - - - tur,

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

mu - ju - di - - - tur, li - ber

Fl

Ob

Cl (Bb)

Fg

p

Solo

p

Cor (Eb)

Tr (C)

Trb

p legato

p

T solo

B I solo

B II solo

li - ber scri - fe - re - tur in quo to - tum con - ti -

in quo to - tum con - ti - ne - tur, to - tum, un - de

ptus pro - fe - tur, pro - fe - re - - tur, un - de mun - dus ju - di - ce - tur, un - de

VI

Va

Vc

Cb

accelerando

calando

Primo Tempo

53

Fl
Ob
Cl (Bb)
Fg

cresc.
p
Solo
cresc.
p
cresc.
p

Cor (Eb)
Tr (C)
Trb

cresc.
p

T solo
B I solo
B II solo

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

VI
Va
Vc
Cb

p cresc.
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(E^b)

Tr
(C)

Trb

T solo

B I solo

B II solo

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

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

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

VI

Va

Vc

Cb

p

p

p

p

Fl

Ob

Cl^t
(B \flat)

Fg

Cor
(E \flat)

Tr
(C)

Trb

Timp

T solo

B I solo

B II solo

VI

Va

Vc

Cb

ju - di - tur,

ju di - tur. Re -

ju - tur. Tu - ba mi - rum spar - gens so - num, re -

f

a 2

f

f

f

f

f

f

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

6. Judex ergo (Duetto)

Larghetto

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Sib/Bb

Fagotto I, II

Corno I, II
in Mib/Eb

Tromba I, II
in Do/C

Trombone I, II, III

Timpani
in Do-Sol/c-G

Tenore solo

Basso solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

The musical score is for a duet in G major, 4/4 time, marked 'Larghetto'. It features a woodwind section with Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II (in Bb), Bassoon I & II, Horn I & II (in Eb), Trumpet I & II (in C), and Trombone I, II, III. The string section includes Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The vocal parts for Tenor solo and Bass solo are present but contain no notes. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Bassoon and Horn I & II have 'Solo' markings with a 'p' dynamic. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

6

Fl

Ob

Clt (Bb) Solo *p* *p* *muta in Do/C*

Fg *p*

Cor (Eb) Solo *p*

T solo 8 - dex -

VI

Va

Vc Cb

II

Fg *p*

Cor (Eb) Solo *p*

T solo 8 er - go cum se - de - bit, quid - - quid la - - tet

VI

Va

Vc Cb

16

Fg

Cor (Eb)

T solo

ap - - pa - re - bit: nil in - ul - tum

VI

Va

Vc Cb

Solo

p

fp

fp

fp

20

Fg

Cor (Eb)

T solo

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

VI

Va

Vc Cb

fp

p

f

p

fz

p

fz

fz

fz

p

25

Fg *p*

Cor (Eb) Solo *p*

T solo
ne - - - - - bit. Ju - - dex - er - go

B solo
Ju - - dex - er - go cum se -

VI

Va

Vc Cb

30

Fg *p*

Cor (Eb) Solo *p*

T solo
cum se - de - bit, quid la - tet - ap - - pa -

B solo
de - bit, quid - - quid - la - - tet - ap - - pa -

VI

Va

Vc Cb

34

Ob Solo *p*

Fg Solo *p*

Cor (Eb) *p*

T solo
8 re - bit: nil, nil, nil in -

B solo
8 re - bit: nil in - ul - tum re - ma - ne - bit,

VI

Va

Vc Cb

39

Ob *fp*

Fg *p*

Cor (Eb) Solo *p*

T solo
8 ul - tum re - ma - ne - - -

B solo
8 nil in - ul - tum re - ma - ne - - -

VI *fz* *p*

Va *fz* *p*

Vc *fz* *p*

Cb *fz* *p*

44 Moderato

Cl (C) *p*

Fg

Cor (Eb) *muta in Fa/F*

T solo *p*
bit. Quid sum mi - ser, quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus? Quem pa -

B solo *p*
bit. Quid sum mi - ser, quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus? Quem pa -

VI

Va *p*

Vc *p*

Cb *p*

50

Cl (C)

Fg *f*

Cor (F) *f*

T solo *f* *p*
tro - num ro - ga - tu - rus? Cum vix ju - stus sit se -

B solo *f* *p*
tro - num, quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus? Cum vix ju - stus sit se -

VI *f* *p*

Va *f* *p*

Vc *f* *p*

Cb *f*

64

Fl *f*

Ob *f*

Cl (C) *f* *p* *f*

Fg *f* *p* *p* *p* *f* Solo

Cor (F) *f* *f*

Tr (C) *f*

Trb *f* *p* *f* *a 3*

Timp *f* *f*

T solo *f* rus. Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus.

B solo *f* ru. Di - es i - rae, di - es il - la.

VI *f* *p* *f*

Va *f* *p* *f*

Vc *f* *p* *f*

Cb *f* *p* *f*

Fl

Ob

Clf (C)

Fg

Cor (F)

Tr (C)

Trb

Timp

T solo

B solo

VI

Va

Vc

Cb

Solo

p

Solo

p

Solo

p

Solo

p

f

Cum vix ju-stus sit se - cu - rus, sit se -

f

Ju er - go cum se - de - bit, nil in - ul -

p

p

p

p

p

p

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (F)

Tr (C)

Trb

Timp

T solo

B solo

cu - sit se - cu - rus, cum vix ju - stus sit se - cu - rus. _

tu re - ne - - - bit, nil in - ul - tum re - ma - ne - bit.

VI

Va

Vc

Cb

83

Clf (C)

p

T solo

p

Quid sum mi - ser, quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus?

B solo

p

Quid sum mi - ser, quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus?

VI

Va

Vc

Cb

87

Clf (C)

T solo

Quem pa - tro - num, quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus?

B solo

Quem pa - tro - num, quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus?

VI

p

Va

Vc

Cb

91

Clt (C)

Fg

Cor (F)

T solo

B solo

VI

Va

Vc

Cb

95

Clt (C)

Fg

Cor (F)

Trb

T solo

B solo

VI

Va

Vc

Cb

CARUS

Cum vix ju - stus sit se - cu - rus, sit se - cu - rus,

Cum vix ju - stus sit se - cu - rus, sit se - cu - rus,

cum vix ju - stus sit se - cu - rus, sit se - cu - rus, sit se -

cum vix ju - stus sit se - cu - rus, sit se - cu - rus, sit se -

rall.

a tempo

Più

99

Fl

Ob

Clf (C)

Fg

Cor (F)

Tr (C)

Trb

Timp

T solo

B solo

VI

Va

Vc

Cb

cu - - - - - sit se - cu - - rus, sit se - cu - rus, cum vix ju - stus

cu - - - - - rus, x ju - stus sit se - cu - - rus, sit se - cu - rus, sit se -

f

f

f

a2

f

f

a2

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

fp

fp

fp

fp

f

f

tr

tr

tr

tr

109

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (F)

Tr (C)

Trb

Timp

T solo

B solo

VI

Va

Vc

Cb

cu - - - rus, se - cu - - rus, se - cu - -

cu - - - se - cu - - rus, se - cu - - rus, se - cu - -

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in C, Bassoon) and brass section (Trumpet in C, Trombone) are at the top. The percussion section (Tympani) is below them. The vocal soloists (Tenor and Bass) are in the middle. The string section (Violins, Violas, Violas, Cellos, Double Basses) is at the bottom. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks. A large watermark 'Carus' is centered over the page.

113

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (F)

Tr (C)

Trb

Timp

T solo

B solo

VI

Va

Vc

Cb

7. Rex tremendae majestatis (Pieno con Soli)

Maestoso

The score is written for a full orchestra and a vocal choir. The woodwind section includes Flauto I, II; Oboe I, II; Clarinetto I, II in Do/C; and Fagotto I, II. The brass section includes Corno I, II in Do/C; Corno III, IV in Sol/G; Tromba I, II in Do/C; and Trombone I, II, III. The percussion section includes Timpani in Do-Sol/c-G. The string section includes Violino I, II; Viola; Violoncello; and Contrabbasso. The vocal choir consists of Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The score is in common time (C) and features a dynamic range from *f* (forte) to *p* (piano). The tempo is marked *Maestoso*. The lyrics are: Rex tre-men-dae ma-je-

6

Fl

Ob

Cl^t (C)

Fg

Cor (C)

Cor (G)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

a 2

I

II, III

f

sta - tis, qui sal - vos sal - vas gra - tis, rex tre - men - dae ma - je - sta - tis,

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

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

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

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (C)

Cor (G)

Tr (C)

Trb

Timp

S
quod sum sa tu - ae vi - ae. Re - cor - da - re

A
Re - cor - da - re

T
Re - cor - da - re

B
Re - cor - da - re

Vi

Va

Vc

Cb

p

p

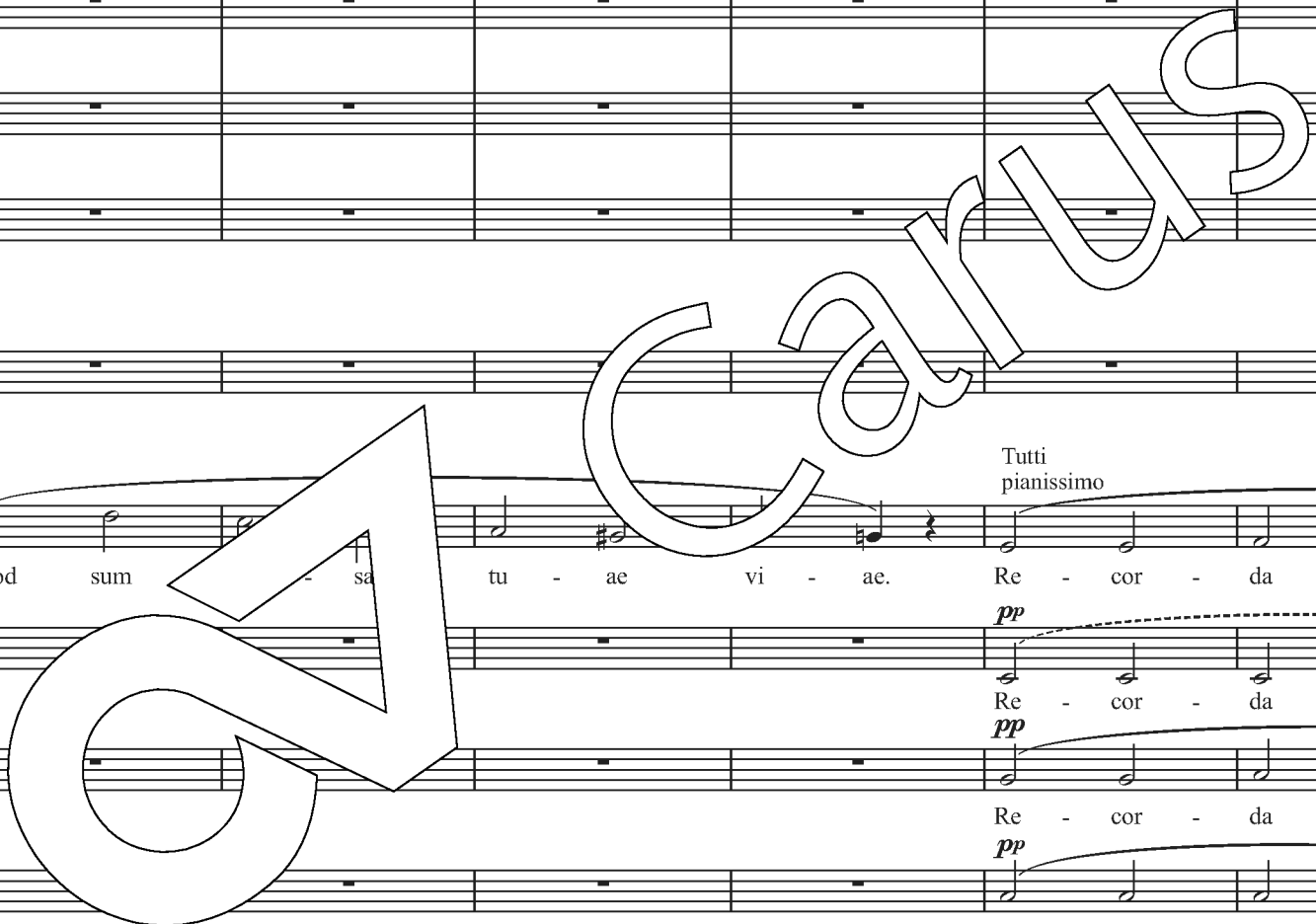
Tutti pianissimo

pp

pp

pp

p



36

calando

a tempo

Fl

Ob
p

Cl
(C)
p

Fg
p

Cor
(C)
p

Cor
(G)
a 2
Solo p

Tr
(C)
p

Trb
Solo p

S
p
das il - la - e.

A
p
la, la di - e.

T
p
e, il - e.

B
p
il - di - - e. *Solo p* Quae - rens me, se -

VI

Va
p

Vc
p

Cb
p

71

Fl

Ob

Cl^t (C)

Fg

Cor (C)

Cor (G)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

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

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

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

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

a 2

I

II, III

I

II, III

tr

p

a 2

I

II, III

II, III

tr

p

Fl

Ob

Cl^t
(C)

Fg

Cor
(C)

Cor
(G)

Tr
(C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

p

a 2

p

trm

p

p

Solo

p

o - nis, nu fac re mis - si - o - nis, an - te

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

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

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

p

Carus

Carus

calando

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (C)

Cor (G)
a 2
p

Tr (C)

Trb

Timp
tr
pp

S
di - em ra o - - - - nis.

A
di - - - - ti o - - - - nis.

T
di - - - - ra ti - o - - - - nis.

B
di - em ra - ti - o - - - - nis.

VI

Va

Vc

Cb

8. Ingemisco (Solo)

Larghetto

Tenore solo

Violino solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello solo

Violoncello e Contrabbasso

VI solo

VI

Va

Vc solo

Vc Cb

T solo

VI solo

VI

Va

Vc solo

Vc Cb

In - ge - mi - sco, tam - quam re - us, in - ge - mi - sco,

18

T solo
8 tam - quam re - us: cul - pa ru - bet vul - tus me - us,

VI solo

VI

Va

Vc solo

Vc Cb

24

T solo
8 cul - pa ru - bet vul - tus me - us, mi - sco,

VI solo

VI

Va

Vc solo

Vc Cb

30

T solo
8 tam - quam re - us: cul - pa ru - bet vul - tus me - us: sup - pli - can - ti par - ce De - -

VI solo

VI

Va

Vc solo

Vc Cb

fp

38

T solo

us. Qui — Ma - ri - am, qui Ma -

VI solo

VI

Va

Vc solo

Vc Cb

44

T solo

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

VI solo

VI

Va

Vc solo

Vc Cb

50

T solo

tro - nem ex - au - di - sti, mi - hi quo - que spem de - di - sti, mi - hi —

VI solo

VI

Va

Vc solo

Vc Cb

p

56

T solo

quo - que, mi - hi - quo - que spem de - di - - - sti, spem de - di - -

VI solo

VI

Va

Vc solo

Vc Cb

f

f

f

f

f

f

62

T solo

sti, spem de - di - - sti.

VI solo

VI

Va

Vc solo

Vc Cb

p

p

p

p

p

p

68

T solo

In - ge - mi - sco, tam - quam re - us, in - ge -

VI solo

VI

Va

Vc solo

Vc Cb

p

p

p

p

p

p

74

T solo
8 mi - sco, tam - quam re - us: cul - pa ru - bet vul - tus_ me - us,

VI solo

VI

Va

Vc solo

Vc Cb

80

T solo
8 cul - pa ru - bet vul - tus_ me - us, vul - tus me - us. Qui Ma -

VI solo

VI

Va

Vc solo

Vc Cb

calando

ando poco

p

fp

87

T solo
8 ri - am ab - sol - vi - sti, et la - tro - nem ex - au - di - sti, mi - hi quo - que

VI solo

VI

Va

Vc solo

Vc Cb

cresc.

p

93

T solo

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

VI solo

VI

Va

Vc solo

Vc Cb

pp

f

99

T solo

di - sti, spem de - di - sti. Rex tre - men - dae ma - je - sta - tis, mi - hi

VI solo

VI

Va

Vc solo

Vc Cb

pizz.

105

T solo

quo - que spem de - di - sti.

VI solo

VI

Va

Vc solo

Vc Cb

all.

arco

9. Preces meae (Terzettino)

Larghetto

Fagotto I, II
p *fp* *p* *fp* *p*

Corno I, II in Mib/Eb
p *fp* *p* *fp* *p*

Corno III, IV in Sib/Bb
p *fp* *p* *fp* *p*

Trombone I
p *fp* *p* *fp*

Alto solo
p
Pre - ces me - ae non sunt di - gnae:

Tenore solo
p
Pre - ces me - ae non sunt di - gnae:

Basso solo
p
Pre - ces me - ae non sunt di - gnae:

Organo
(tacet)
cadenza

Fg
fp *f* *p* *f* *p*

Cor (Eb)
p *p* *ff* *p*

Cor (Bb)
p *p* *ff* *p*

Trb
f *p* *f* *p*

A solo
fp *p*
sed tu bo - nus fac be - ni - gne, ne per - en - ni

T solo
fp *p*
sed tu bo - nus fac be - ni - gne, ne per - en - ni

B solo
fp *f* *p*
sed tu bo - nus fac be - ni - gne, ne per - en - ni cre - mer i -

19

Fg

Cor (Eb)

Cor (Bb)

Trb

A solo

T solo

B solo

cre - mer i - gne. In - ter o - ves lo - cum prae - sta, et ab hae - is me se -

cre - mer i - gne. In - ter o - ves lo - cum prae - sta, et ab hae - is me se -

- - gne. In - ter o - ves cum prae - sta et hae - dis me se -

fp *fp* *p* *fp*

p *fp* *fp* *p* *fp*

p *fp* *fp* *p* *fp*

fp

p *p* *fp*

p *p* *fp*

p *fp*

28

Fg

Cor (Eb)

Cor (Bb)

Trb

A solo

T solo

B solo

que - stra, sta - tu - ens in par - te de - xtra, sta - tu - ens in par - te de - xte - ra, sta - tu -

que - stra, sta - tu - ens in par - te de - xtra, sta - tu - ens in par - te de - xte - ra, sta - tu -

que - stra, sta - tu - ens in par - te de - xtra, sta - tu - ens in par - te de - xte - ra, sta - tu -

Solo *Solo* *Solo*

p *p* *f* *p*

p *f* *p*

f *f*

f *p*

f *p*

f *p*

38

Fg

Cor (Eb)

Cor (Bb)

Trb

A solo

T solo

B solo

ens in par - te de - xtra, sta - tu - ens in par - te de - xte - ra, lo - m prae - sta,

ens in par - te de - xtra, sta - tu - ens in par - te de - xte - ra, lo - m prae - sta,

ens in par - te de - xtra, sta - tu - ens in par - te de - xte - ra, ter o - - - ves, et ab

Solo

p

p

p

p

p

p

48

Fg

Cor (Eb)

Cor (Bb)

Trb

A solo

T solo

B solo

me se - que - stra, sta - tu - ens in par - te de - xte - ra.

me se - que - stra, sta - tu - ens in par - te de - xte - ra.

hae - dis me se - que - stra, sta - tu - ens in par - te de - xte - ra.

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

10. Confutatis maledictis (Pieno con Soli)

Allegro agitato

Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II in Sib/Bb
Fagotto I, II

Corno I, II in Mib/Eb
Corno III, IV in Do/C
Tromba in Do/C
Trombone I, II, III

Timpani in Do-Sol/c-G
Solo tr
fp *f* *p* *f*

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Coro

I
Violino
II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Con - fu - ta - tis ma - le -
Con - fu - ta - tis ma - le -
Con - fu - ta - tis ma - le -
Con - fu - ta - tis ma - le -

26 *a 2*

Fl *p* *a 2* *p* *a 2*

Ob *p* *p*

Cl (Bb) *p*

Fg *Solo p* *p*

Cor (Eb) *Solo p*

Cor (C) *p*

Tr (C) *p*

Trb

Timp

S di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis, flam - mis

A flam - mis a - cri - bus flam - mis a - cri - bus

T *8* - mis a - cri - bus, flam - mis a - cri - bus

B di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis, flam - mis

VI *p*

Va *p*

Vc *p*

Cb *p*

31

Fl *fp* *f*

Ob *fp* *f*

Cl^t (B^b) *fp* *f*

Fg *fp* *f*

Cor (E^b) *fp* *f* *a 2*

Cor (C) *fp* *f* *a 2*

Tr (C) *fp* *f* *a 2*

Trb *fp* *f*

Timp *fp* *f*

S
a - cri - ad - di - ctis, con - fu - ta - tis

A
di - ctis, con - fu - ta - tis

T
- - - di - ctis, con - fu - ta - tis

B
a - cri - otus ad - di - ctis, con - fu - ta - tis

VI *fp* *f*

Va *fp* *f*

Vc *fp* *f*

Cb *fp* *f*

35

Fl

Ob

Cl
(B♭)

Fg

Cor
(E♭)

Cor
(C)

Tr
(C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

f

f

f

a2

f

a2

f

a2

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

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

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

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

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

f

5

3

3

3

3

39

Fl

Ob

Clf
(Bb)

Fg

Cor
(Eb)

Cor
(C)

Tr
(C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

a 2

a 2

a 2

a 2

f

a 3

I, II

(tr)

a 2

ctis:

ctis:

ctis:

ctis:

f

Carus

43 Maggiore

Solo

Fl

Ob

Cl (Bb)

Fg

Cor (Eb)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

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

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

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

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

VI

Va

Vc

Cb

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Fl

Ob

Clt (B \flat)

Fg

Cor (E \flat)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Solo

p

f

arco

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

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

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

vo - ca me, vo - ca me

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

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

arco

p

arco

p

p

p

Fl

Ob

Cl^b
(B^b)

Fg

Cor
(E^b)

Cor
(C)

Tr
(C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Solo

p

Solo p

tr

f

Tutti

arco

fp

3

p

Ma - le-

77

Solo

p cresc.

cresc.

p

Solo

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

cresc.

(tr)

cresc.

Tutti f

vo - ca me cum be - ne -

Tutti f

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

Tutti

me vo - ca me cum be - ne -

di - - etis, ma - le - di - - etis, flam - mis a - cri - bus ad -

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

83

Fl *ff*

Ob *ff* Solo *p*

Cl (Bb) *ff*

Fg *ff*

Cor (Eb) *ff*

Cor (C) *ff*

Tr (C) *ff*

Trb *ff*

Timp *ff* *p*

S *ff*

A *ff*

T *ff*

B *ff*

VI *ff* *fp*

Va *ff* *fp*

Vc *ff* *fp*

Cb *ff* *p*

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

ff *fp* *p*

90

Solo

p cresc.

cresc.

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

esc.

Solo

cresc.

(tr)

cresc.

f

f

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

vo - ca me cum be - ne -

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

me vo - ca me cum be - ne -

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

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

96

Fl *ff*

Ob *ff*

Cl[#] (B^b) *ff*

Fg *ff*

Cor (E^b) *ff*

Cor (C) *ff*

Tr (C) *ff*

Trb *ff*

Timp *ff*

S *ff*

A *ff*

T *ff*

B *ff*

VI *ff*

Va *ff*

Vc *ff*

Cb *ff*

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

fp 3 3 *fp* 3 3

fp 3 3 *fp* 3 3

fp 3 3 *fp* 3 3

fp 3 3 *fp* 3 3

Carus

103

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (Eb)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

I, II, III

I, II, III

I, II, III

Timp

S

A

T

B

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

VI

Va

Vc

Cb

fp ³ *fp* ³ *fp* ³ *fp* ³ *f* ³ ³ ³ ³
fp ³ *fp* ³ *fp* ³ *fp* ³ *f* ³ ³ ³ ³
fp ³ *fp* ³ *fp* ³ *fp* ³ *f* ³ ³ ³ ³

107

Fl

Ob

Clt (Bb)

Fg

Cor (Eb)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

II, III

I

I

a 2

a 2

a 3

f

tr

vo - ca me. me. me. me.

vo - ca me. me. me. me.

11. Oro supplex (Solo)

Larghetto

Corno I, II
in Fa/F

Basso solo

Violino

I

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso



8

legato assai e piano

B solo

O - ro sup - plex et - cli - nis,

VI

Va

Vc

Cb



13

B solo

cor con - tri - tum qua - si ci - nis: ge - re

VI

Va

Vc

Cb

18 Solo

Cor (F)

B solo

cu - ram me - i fi - - - nis. O - ro sup - plex

VI

Va

Vc

Cb

23

Cor (F)

B solo

et ac - cli - nis, cor con - tri tum qua - si

VI

Va

Vc

Cb

28

Cor (F)

B solo

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

VI

Va

Vc

Cb

33

Cor (F)

B solo

VI

Va

Vc

Cb

p *p*

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

39

Cor (F)

B solo

VI

Va

Vc

Cb

Solo
p *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

fi - nis. O - ro sup - plex - et - ac - eli - nis, cor - tum qua - si ci - nis:

44

Cor (F)

B solo

VI

Va

Vc

Cb

Solo
p *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

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

49

Cor (F)

B solo

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

VI

Va

Vc

Cb

p

54

Cor (F)

B solo

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

VI

Va

Vc

Cb

p

calan

61

Cor (F)

B solo

nis.

VI

Va

Vc

Cb

pp

mpo

p legato

Fl

Ob

Cl^t (B^b)

Fg

Cor (E^b)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

di - es - la, qua re - sur - get

di - es - la, qua re - sur - get

- es - la, qua re - sur - get

es il - la, qua re - sur - get

VI

Va

Vc

Cb

Org

8 7 6 8 7 6

$\frac{4}{3}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{5}{3}$

9

Solo

Fl

Ob

Cl^t
(B^b)

Fg

Cor
(E^b)

Cor
(C)

Tr
(C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Org

ex fa - la, ju di - can - dus ho - mo

ex fa vil la, ju - di - can - dus ho - mo

ex fa la, ju - di - can - dus ho - mo

ex fa vil - la, ju - di - can - dus ho - mo

8 6 3 7 6 5 6 9 8 6 5

A full-page musical score for Carus 27.322, page 161. The score is written in B-flat major and 3/4 time. It features a variety of instruments and voices. The woodwinds include Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Clt (Bb)), and Bassoon (Fg). The brass section includes two Cor (trumpets), Trombone (Tr (C)), and Tuba (Trb). The percussion section includes Timpani (Timp). The vocal ensemble consists of Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The strings include Violins (VI), Violas (Va), Violonscelles (Vc), and Double Basses (Cb). The Organ (Org) is also present. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *a 2* (second ending). There are also 'Solo' markings for the bassoon, cor (Eb), cor (C), and organ. The lyrics are in Latin and are printed below the vocal staves. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid diagonally across the center of the page.

26

Fl

Ob

Clt (Bb)

Fg

Cor (Eb)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Org

Solo

p

p

p

p

p

p

p

p

p

pp

pp

pp

pp

p

p

p

p

Do - mi - na e - - is

Do - ne, do - na e - - is

- mi do - na e - - is

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

b6 5 b3 6 4 5 b3

30 **calando** *a tempo*

Fl

Ob

Clf (Bb)

Fg

Cor (Eb) *a 2*

Cor (C)

Tr (C)

Trb *p*

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Org

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

ff *a 2*

re - - qui -

re - -

re - qui -

re - - m,

Do - mi - ne.

Do - mi - ne.

Do - mi - ne.

Do - mi - ne.

tr

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

6 4 43

Amen

36 **Vivace**

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Sib/B

Fagotto I, II

Corno I, II
in Mib/Eb

Corno III, IV
in Do/C

Tromba I, II
in Do/C

Trombone I, II, III

Timpani
in Do-Sol/c-G

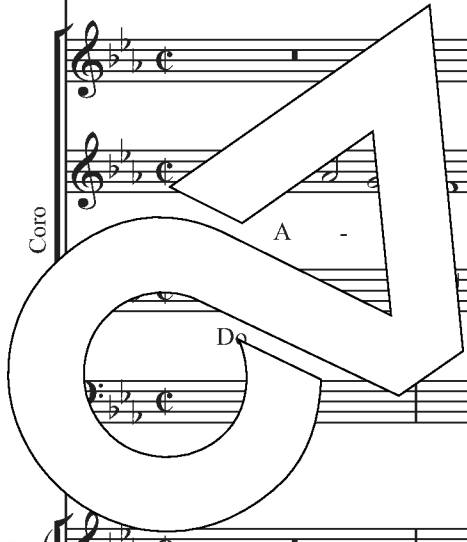
Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro



I
Violino

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Organo

aperto

Fl
Ob
Cl (Bb)
Fg

Cor (Eb)
Cor (C)
Tr (C)
Trb

Timp

S
A
T
B

f
A - - men, - - men, a - - men, a -

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

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

fp
Do - - - na e - - is re - - qui -

VI
Va
Vc
Cb

f
p
fp

Org

3 #3 #5 #3 5 6 #3

Fl

Ob

Cl^t
(B \flat)

I
Fg

II

Cor
(E \flat)

Cor
(C)

Tr
(C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Org

fp

f

p

men. De - - na e - is re - qui -

na e - - is re - - - qui -

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

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

f

f

f

Carus

43 6 6 43 6 6 3 3 7 5

4 5 2 3 3 3 43

83

Fl

Ob

Clt (Bb)

Fg

Cor (Eb)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Timp

S
men, a - men, a - -

A
is, Do - mi - na e - - is re - qui - em.

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

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

Vl

Va

Vc

Cb

Org

3 43 43 f

91 **ff**

Fl

Ob Solo *p*

Cl (Bb) *f*

Fg *f* II *p* I *p*

Cor (Eb) *f*

Cor (C) Solo *p*

Tr (C) *f*

Trb *f*

Timp *f*

S *fp* a - - - men, a - - - men, a -

A A - - - men, men. Do - - - na e - - is

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

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

VI *p* *f* *fp* *p*

Va *f* *f*

Vc *f* *p*

Cb *f* *p*

Org

b7 *6* *5* *b7* *3* *6*
5 *4* *43* *5* *6*
5

Carus

Carus

99

Fl *a 2*

Ob *Solo* *p* *f*

Cl_t (B \flat) *Solo* *f* II *p*

Fg *fp* *Solo*

Cor (E \flat) *Solo* *p*

Cor (C)

Tr (C) *Solo* *p*

Trb *Solo* *fp*

Timp

S *v* *p*

A *f*

T

B

VI

Va *v* *p*

Vc *v*

Cb

Org

men, men, a - - men. Do - na - - - e - -

re - - - - em. A - - - - men, a - - - - men,

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

men. Do - - - - - na e - - - -

46
5
3

105

Fl

Ob

Cl (Bb)

Fg

Cor (Eb)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Org

II

II

a 2

f

a 2

f

I, II, III

tr

fp

f

f

is re em. A

a a men, a

men, men, a men, a men,

is qui em. A men, a

f

f

f

f

f

f

43

3 3 3 3

III

Fl

Ob

Cl (Bb)

Fg

Cor (Eb) *a 2*

Cor (C)

Tr (C) *a 2*

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Org

men, - - - - - men,

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

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

men, a - - - - -

3 3 3 6 6

5 5



117

Fl

Ob

Clt (B \flat)

Fg

Cor (E \flat)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Org

a 2

a 2

a 2

a 2

fz

fz

fz

fz

fz

fz

a 3

I, II

III

fz

fz

tasto solo

a - - - - a - - - - men, a - - - - men. Re - qui - em. men, - - - - men, a - - - - men. E - is

Fl
Ob
Cl^t (B^b)
Fg
Cor (E^b)
Cor (C)
Tr (C)
Trb
Timp
S
A
T
B
VI
Va
Vc
Cb
Org

136

Fl *v a 2*

Ob

Cl (Bb)

Fg

Cor (Eb)

Cor (C) *v a 2*

Tr (C)

Trb *I, II, III*

Timp

S

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

T - - - men, a - - -

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

VI

Va

Vc

Cb

Org

6 6 6 6 6 6
4 3 4 3 4 3
2 2 2 2 2 2

143

poco meno

Fl

Ob

Cl (Bb)

Fg *a 2*

Cor (Eb)

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Org

6 5 5 3 5 5
4 4 5 3 3 5

Segue Domine Jesu Christe

Offertorium
13. Domine Jesu Christe

Larghetto

Clarinetto I, II
in La/A

Fagotto I, II

Corno I, II
in Mi/E

Basso solo

Tenore

Basso

Coro

Violino

I

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Organo

#3
ca

Cor
(E)

B solo

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

VI

Va

Vc

Cb

13

Fg *Solo*
p

Cor (E)
p

B solo
li - be - ra a - ni - mas o - m - nium fi - de - lium de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - ni,

VI

Va

Vc

Cb



19

Fg

Cor (E)
II

B solo
et de pro - fun - do la - cu, Do - mi - ne, li - be - ra a - ni - mas de poe - nis in - fer - -

VI
rinf. *p*

Va
rinf. *p*

Vc
rinf. *p*

Cb
rinf. *p*

25

Solo

Clf (A)

Fg

Cor (E)

B solo

ni, li - be - ra e - as, Do - mi - ne, de

arco

VI

Va

Vc

Cb

29

Clf (A)

Fg

Cor (E)

B solo

o - re le - o - nis, ne ab - sor - beat e - as tar - ta - rus, ne

Solo

fp

fp

f

p

arco

VI

Va

Vc

Cb

a 2

33

Clf (A)

Fg

Cor (E)

B solo

ca - dant in ob - scu - - - rum: sed

VI

Va

Vc

Cb

Solo

p

38

Clf (A)

Fg

Cor (E)

B solo

si - gni - fer san - ctus Mi - cha - el re - prae - sen - tet e - - as in lu - cem san -

VI

Va

Vc

Cb

43

Clt (A)

Fg

Cor (E)

B solo

ctam, in lu-cem san-ctam, in lu-cem san - - ctam:

T

8

Quam o-lim, quam o - lim A - bra - hae

B

Quam o - lim A - bra - hae

VI

Va

Vc

Cb

f *f* *p* *f* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *f* *p*

48

Clt (A)

Cor (E)

B solo

et se-mi-ni e - jus. Do - mi-ne,

T

8

pro - mi - si - sti, et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni, se - mi - ni e - jus.

B

pro - mi - si - sti, et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni e - jus.

VI

Va

Vc

Cb

p

54

Cor (E)

B solo

VI

Va

Vc

Cb

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

ho-stias et pre - ces ti - bi Do-mi-ne lau - dis of - fe - ri - mus: tu, tu su-sci - pe pro a-ni-

==

60

Fg

Cor (E)

B solo

VI

Va

Vc

Cb

p

Solo

p

ma - bus il - lis, qua-rum ho - die me - mo - riam, me - mo - riam fa - ci - mus: fac

Fg *fp* Solo

Cor (E) *fp*

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

VI
rinf. *p* *fp* arco

Va
rinf. *p* *fp* arco

Vc
rinf. *p* *fp* arco

Cb
rinf. *p* *fp*

Fg *fp*

Cor (E) *fp*

B solo
ne, Do - mi - ne, de mor-te trans - i - re ad vi - - tam, Do - mi - ne, Do - mi - ne, de mor-te trans -

VI
p *fp* *p*

Va
p *fp* *p*

Vc
p *fp* *p*

Cb
p *fp* *p*

Clf (A)
Fg
Cor (E)
B solo
T
B
VI
Va
Vc
Cb

p *Solo* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

i - re ad vi - tam. Quam o - lim A - bra -

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

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

Clf (A)
Fg
Cor (E)
B solo
T
B
VI
Va
Vc
Cb

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

hae pro - mi - si - sti, et se - mi - ni

sti, et se - mi - ni e - jus, se - mi - ni e -

sti, et se - mi - ni e - jus, se - mi - ni e -

87 **calando**

Clt (A)

Fg *Solo*

Cor (E)

B solo
e - jus in sae - cu - la, in sae - cu - la.

T
jus in sae - cu - la, in sae - cu -

B
jus sae - cu - - la.

VI

Va

Vc

Cb

Segue Lux aeterna

Communio
14. Lux aeterna

Allegro

a 2

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Mi/E

Corno III, IV
in La/A

Tromba I, II
in La/A

Trombone I, II, III

Timpani
in Mi-La/e-A

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro

Violino

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Organo

(tacet)

cadenza

6

Fl

Ob

Cl
(C)

Fg

Cor
(E)

Cor
(A)

Tr
(A)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

ne: Cum tu - ctis tu - - is in ae - ter - num, in ae - ter - num,

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

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

ne: Cum san - ctis tu - - is in ae - ter - num, in ae - ter - num,

a 2

a 2

a 2

a 2

I

II, III

I

II, III

II, III

tr

190

Carus

Carus 27.322

19

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (E)

Cor (A)

Tr (A)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Solo

p

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

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

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

do - na e - is Do - mi - ne, *p* Do - mi - ne, et lux per -

Fl

Ob

Cl (C)

Fg *p*

Cor (E) *p*

Cor (A) *p*

Tr (A)

Trb *II, III f*

Timp

S *p*
et lux - tua lu - ce - at e - - - is.

A *p*
pe - tua lu - ce - at e - - - lu - is.

T *8*
lux - pe - tua lu - ce - at e - - - is.

B
pe - - tu - a lu - ceat e - - - is. Cum san - ctis *f*

VI *p*

Va *p*

Vc *p*

Cb *p*

Allegro

27

Fl *f*

Ob *f*

Cl^t (C) *f*

Fg *f*

Cor (E) *f* a 2

Cor (A) *f* a 2

Tr (A) *f* a 2

Trb *f* I II, III a 2 I II, III

Timp *f*

S *f* Cum san - tu - is in ae - ter - num, in ae - ter - num,

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

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

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

VI *f*

Va *f*

Vc *f*

Cb *f*

The musical score is for a piece titled 'Carus' (part of Carus 27.322). It is marked 'Allegro' and begins at measure 27. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in C (Cl^t (C)), Bassoon (Fg), Cor Anglais (E) and Cor Anglais (A), Trumpet (Tr (A)), Trombone (Trb), Timpani (Timp), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin (VI), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The vocal parts (S, A, T, B) have lyrics in Latin: 'Cum san - tu - is in ae - ter - num, in ae - ter - num, in san - ctis, tu - is in ae - ter - num, in ae - ter - num, san - ctis - ctis tu - is in ae - ter - num, in ae - ter - num, tu - is, san - ctis tu - is in ae - ter - num, in ae - ter - num,'. The score features various musical notations including dynamics (f), articulation (accents, slurs), and performance instructions (a 2, I, II, III). A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

33

Lento

calando

Fl

Ob

Cl
(C)

Fg

Cor
(E)

Cor
(A)

Tr
(A)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

qui - a - u - es.

qui a - pi - us es.

qui - a - pi - us es.

qui - a - pi - us es.

p

p

p

p

p

Segue Libera me, Domine

Responsorium
15. Libera me, Domine

Larghetto mosso

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Sol/G

Corno III, IV
in Mi/E

Tromba I, II
in Do/C

Trombone I, II, III

Timpani
in Mi-Si/e-H

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro

Li - - be - ra me,

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Organo

(tacet)

3
cadenza

3

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (G)

Cor (E)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

p

f

fp

p staccatissimo

Li - me, Do - mi - ne,

Li - be - ra me,

Do mi - ne,

Li me, Do - mi - ne,

f

f

f

f

f

f

f

f

f

Fl *a 2*
 Ob
 Clt (C)
 Fg
 Cor (G) *p*
 Cor (E) *a 2* *p*
 Tr (C)
 Trb
 Timp
 S
 A
 T
 B
 VI
 Va
 Vc
 Cb

na, in di - la tre - men - da: Quan - do
 ter - ra di - la tre - men - da: Quan - do
 na, di - il - - la tre - men - da:
 na, in di - e il - - la tre - men - da:

ff
ff
ff
ff
f
f
f
f
ff
ff
f
f

13

Fl

Ob

Clt (C)

Fg

Cor (G)

Cor (E)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

Vi

Va

Vc

Cb

coe - mo - di sunt, mo - ven - di

coe - mo - ven - di sunt, mo - ven - di

Qu - do coe - li mo - ven - di sunt, mo -

Quan - do coe - li mo - ven - di sunt,

Fl

Ob

Clt (C)

Fg

Cor (G)

Cor (E)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

pp

p

Solo

sae - cu - gnem, sae - cu - lum per

ca - re sae - cu - lum per i - - - gnem, per

ca - re sae - cu - lum per i - - - gnem, per

ca - re sae - cu - lum per i - - - gnem, per

Carus

Carus

25 *a 2*

Fl *f*

Ob *f*

Cl (C) *f*

Fg *f* *a 2*

Cor (G) *f*

Cor (E) *f*

Tr (C) *f*

Trb *f*

Timp *f*

S *f* i - - - - - gnem. _____

A *f* i - - - - - gnem. _____

T *f* i - - - - - gnem. _____

B *f* i - - - - - gnem. _____

VI *f*

Va *f*

Vc *f*

Cb *f*

Tremens factus

29 **Poco meno**

Fagotto I, II

Corno I, II
in Sol/G

Basso solo

Violino

I

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Fg

Cor
(G)

B solo

VI

Va

Vc

Cb

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



fa - ctus sum tre - mens, et ti - me - o, dum dis -

38

Fg

Cor (G)

B solo

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

VI

Va

Vc

Cb

fp *p* *fp* *p* *fp* *p* *fp* *p* *fp* *p*

42

Fg

Cor (G)

B solo

i - ra, at - que ven - tu - ra, ven - tu - ra i - - - ra.

VI

Va

Vc

Cb

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Quando coeli movendi sunt

Poco più

47 *a 2*

Flauto I, II
ff *f*

Oboe I, II
ff *f*

Clarinetto I, II
in Do/C
ff *f*

Fagotto I, II
ff *f*

Corno I, II
in Sol/G
ff *f*

Corno III, IV
in Mi/E
ff *f*

Tromba I, II
in Do/C
ff *f*

Trombone I, II, III
ff *f*

Timpani
in Mi-Si/e-H
ff

Soprano
f *Tutti*
do - coe - li mo - ven - di

Alto
Tutti f
do coe - li mo - ven - di

Tenore
Tutti f
Quan - do coe - li mo -

Basso
Tutti f
Quan - do coe - li

Violino I
ff *f*

Violino II
ff *f*

Viola
ff *f*

Violoncello
ff *f*

Contrabbasso
ff *f*

Fl

Ob *a 2*

Cl (C)

Fg *a 2*

Cor (G) *a 2*

Cor (E) *a 2*

Tr (C) *a 2*

Trb *a 3*

Timp

S *f*
mo - di sunt et ter - ra, mo - ven - di

A
te - ra, mo - di sunt et ter - ra, mo - ven - di

T *f*
ri - mo - di sunt et ter - ra, mo - ven - di

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

VI *staccatissimo*

Va *staccatissimo*

Vc *staccatissimo*

Cb *staccatissimo*

Carus

57 *a 2*

Fl

Ob

Clf (C)

Fg *a 2*

Cor (G)

Cor (E)

Tr (C) *a 2*

Trb

Timp

S
sunt et ter - mo - ven - di sunt coe - li et ter - ra.

A
sunt ter - mo - ven - di sunt coe - li et ter - ra.

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

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

VI

Va

Vc

Cb

Dies irae

62 *Larghetto*

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Sol/G

Corno III, IV
in Mi/E

Tromba I, II
in Do/C

Trombone I, II, III

Timpani
in Do-Sol/c-G

Soprano solo

Alto solo

Tenore solo

Basso solo

Violino I

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

The musical score is for the 'Dies irae' section, starting at measure 62. It is in 3/4 time and marked 'Larghetto'. The instrumentation includes Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II (in C), Bassoon I & II, Horn I & II (in G), Horn III & IV (in E), Trumpet I & II (in C), Trombone I, II, & III, Timpani (in C, G, c, G), Soprano, Alto, Tenor, and Bass soloists, Violin I & II, Viola, Cello, and Double Bass. The vocal soloists enter in measure 62 with the lyrics: 'Di - es i - rae, di - es il - la, i - rae, di - es il - la, Di - es i - rae, di - es il - la, Di - es i - rae, di - es il - la,'. The score features various musical notations such as dynamics (p), articulation (>), and phrasing slurs. A large 'Carus' watermark is visible across the center of the page.

Poco più

accelerando

77

Fl *fp*

Ob *fp*

Cl (C) *f*

Fg *p*

Cor (G) *a 2* *p* *f* Solo *p*

Cor (E) *fp*

Tr (C) *fp*

Trb *f*

Timp *fp*

S solo ma - val - de. Dum ve - ne - ris

A solo m - gna - de.

T solo et - ra val - de. Dum ve - ne - ris ju - di - ca -

B solo ma - gna et a - ma - ra val - de. Dum ve - ne - ris

VI *fp* *fp tremolo* *fp*

Va *fp* *p tremolo* *p* *fp tremolo*

Vc *p tremolo*

Cb *p tremolo*

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (G)

Cor (E)

Tr (C)

Trb

Timp

S solo

A solo

T solo

B solo

VI

Va

Vc

Cb

p

cresc.

f

Solo

tr

fp

cresc.

ju - di - ca - re, ju - di - ca - re

ve - ni - ti - su - m ad - i - ca - re sae - cu -

re, ju - di - ca - re sae - cu -

ju - di - ca - re, ju - di - ca - re sae - cu - lum per

fp cresc. poco

fp

f

fp cresc. poco

fp

f

cresc.

cresc.

f

cresc.

f

89 *a 2* **rall.**

Fl *f* *ff*

Ob *ff*

Cl (C) *ff*

Fg *ff*

Cor (G) *ff* *a 2*

Cor (E) *ff* *a 2*

Tr (C) *ff*

Trb *ff*

Timp *tr* *ff*

S solo sae - cu - lum i - - - gnem, per i - gnem. *p*

A solo lum per i - - - gnem, per i - gnem. *p*

T solo lum - - - gnem, per i - gnem. *p*

B solo i - gnem, per i - - - gnem, per i - - - gnem. *p*

VI *ff* *p*

Va *ff* *p*

Vc *ff* *p*

Cb *ff* *p*

Requiem aeternam

Larghetto

96 a 2

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Sol/G

Corno III, IV
in Mi/E

Tromba I, II
in Do/C

Trombone I, II, III

Timpani
in Do-Sol/c-G

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro

I

Violino

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

102

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (G)

Cor (E)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

fp

p

a 2

Solo

lux pe - tu - a lu - ce - at e - is,

per a lu - ce - at e - is,

per - tu - a lu - ce - at e - is,

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

Carus

108 Solo

Fl *p* Solo

Ob *p* Solo

Clf (C) *p* Solo

Fg *p* Solo

Cor (G) *a 2*

Cor (E) Solo

Tr (C)

Trb

Timp

S *p*

A *p*

T *p*

B *p*

lu - ceat e - is, lu - ceat e - is, Do - - mi - -

lu - ceat e - is, lu - ceat e - is, Do - - mi - -

lu - ceat e - is, lu - ceat e - is, Do - - mi - -

lu - ceat e - is, lu - ceat e - is, Do - - mi - -

VI *p*

Va *p*

Vc *p*

Cb *p*

calando

114

Fl

Ob

Clt (C)

Fg

Cor (G)

Cor (E)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Solo

p

II

f

p

pp

trm

ne, do-na re - - - qui - em.

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

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

ne, do-na - is re - quem, Do - - - mi - ne.

arco

p

pizz.

arco

p

pizz.

arco

p

pizz.

arco

p

pizz.

arco

p

pizz.

Libera me, Domine

Larghetto mosso

123

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Sol/G

Corno III, IV
in Mi/E

Tromba I, II
in Do/C

Trombone I, II, III

Timpani
in Mi-Si/e-H

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro

Violino
I

Violino
II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone), percussion (Timpani), vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass), and a string section (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass). The vocal soloists and a large 'Coro' label are positioned above the string section. The score is in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). The tempo is 'Larghetto mosso'. The score is marked with '123' at the beginning. The woodwinds and strings have various dynamics and articulations, including 'p', 'f', 'staccatissimo', and 'arco'. The vocal soloists have lyrics: 'Li - - be - ra me,'. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

Fl

Ob

Clt (C)

Fg

Cor (G)

Cor (E)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

Li - be - ra me, Do - mi - ne, Li - be - ra me, Do - mi - ne,

VI

Va

Vc

Cb

fp *f* *fp* *f* *p* *f*

p staccatissimo

128 Solo

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (G)

Cor (E)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

p

f

fp

f

p

Solo

p

mor - - te ae - ter - -

Do de mor - te ae -

de mor e ae - ter - - na, ae - ter - - - -

de mor - te ae - ter - - - - -

f

f

f

f

p

p

p

p

131 *a 2* *a 2*

Fl *ff*

Ob *ff*

Cl (C) *ff*

Fg *ff*

Cor (G) *p* *a 2* *ff*

Cor (E) *p* *a 2* *ff*

Tr (C) *ff*

Trb *ff*

Timp *ff*

S *p* *f*

A *p* *f*

T *p*

B *p*

VI *ff*

Va *ff*

Vc *f* *ff*

Cb *f* *ff*

na, in e il - - la tre - men - da: Quan - do
 na, in di - - la tre - men - da: Quan - do
 na, in di - e il - - la tre - men - da:

135

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (G)

Cor (E)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

coe - li mo - ven - di sunt, mo - ven - di

coe - li mo - ven - di sunt, mo - ven - di

Quan - do coe - li mo - ven - di sunt, mo -

Quan - do coe - li mo - ven - di sunt,

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (G)

Cor (E)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

pp

p

pp

pp

p

pp

Solo

Solo

sae - cu-lum i gnem, sae - cu - lum per

ca re cu-lum per i - - - gnem, per

ca re sae - cu-lum per i - - - gnem, per

ca - re sae - cu-lum per i - - - gnem, per

147 *a 2*

Fl *f*

Ob *f*

Cl (C) *f*

Fg *f* *a 2*

Cor (G) *f*

Cor (E) *f*

Tr (C) *f*

Trb *f*

Timp *f*

S *f*

A *f*

T *f*

B *f*

Vi *f*

Va *f*

Vc *f*

Cb *f*

i - - - - - gnem. _____

i - - - - - gnem. _____

i - - - - - gnem. _____

i - - - - - gnem. _____

Kyrie eleison

151 **Larghetto**

Solo

p

Solo

p

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Sol/G

Corno III, IV
in Mi/E

Tromba I, II
in Do/C

Trombone I, II, III

Timpani
in Mi/e

Soprano

Alto

Tenore

Basso

I

Violino

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

p

p

p

p

p

Fl

Ob

Clt (C)

Fg

Cor (G)

Cor (E)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Solo

p

Tutti p

pizz.

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

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

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

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

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Carus

Fl

Ob

Clf (C)

Fg

Cor (G)

Cor (E)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

p

Solo p

arco

p legato

arco

p

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

Ky - ri - e e - son, e - le - i - son. *Solo p*

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

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

arco

p

arco

p legato

arco

p legato

arco

p

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (G)

Cor (E)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Solo p

Solo p

Solo p

Tutti p

i - e - le - i - son,

e - le - i - son,

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

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

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Autographe Partitur (Quelle A)

Die autographe Partitur von Donizettis *Messa di Requiem* befindet sich (offenbar bereits seit den 1830er-Jahren; vgl. das Vorwort) in der Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli (I-Nc; Signatur „18.4.13“). Das Konvolut beinhaltet als letztes von verschiedenen Faszikeln eine separate Orgelstimme (Quelle O); s.u.¹ Auf einem auf etlichen Seiten der Handschrift aufgetragenen Stempelabdruck ist „Archivio del Real Collegio di Musica – Autografo“ zu lesen (der alte, eigentlich seit 1826 überholte Stempel war nach 1835 immer noch in Gebrauch), auf dem Signaturetikett (U2) ist „Biblioteca del Real Conservatorio di Musica in Napoli“ aufgedruckt und gleichfalls, allerdings leicht abgewandelt, auf dem auf dem Buchrücken angebrachten Etikett. Es sind mehrere ältere Signaturen („14.6.39“, „18.43.18“, „Rari 4.2.4“) auszumachen, die allesamt durchgestrichen wurden. Weder das Konvolut noch einzelne Faszikel (Sätze) sind datiert.

Das Konvolut umfasst insgesamt 68 Blätter (also 136 Seiten), die in der rechten oberen Ecke im Seitenrand der Vorderseiten eine durchgehende Blattzählung von „1“ (S. 1^r; der ersten Seite des Introitus *1. Requiem aeternam*) bis „68“ (S. 68^r; der Vorderseite des zweiten Blattes der separaten Orgelstimme) aufweisen (S. 68^v ist vakant). Das Titelblatt ist nicht gezählt.

Das Konvolut bindet zwischen Einbanddeckeln und Vorsatzblättern folgende Faszikel ein: das Titelblatt – ein einzelnes Blatt Notenschreibpapier, auf dessen Vorderseite der Titel „Messa di Requiem – Donizetti“ eingetragen ist und das ansonsten leer belassen wurde, – sowie insgesamt vierzehn Faszikel: üblicherweise eines für jeden der Sätze mit Ausnahme des Terzettino *5. Tuba mirum* und des Duetto *6. Judex ergo*, die auf dem gleichen Papier niedergeschrieben sind (lediglich mittels eines doppelten Taktstrichs etwa in der Mitte von S. 27^r voneinander getrennt). Ein weiteres ist die mit in das Konvolut eingebundene separate Orgelstimme. – Donizetti verwendete Notenschreibpapiere unterschiedlichen Formats (Quer- wie Hochformate), die jeweils mit unterschiedlich vielen Liniensystemen (LS) vorbedruckt sind. Er arbeitete zumeist platzsparend und nutzte alle Systeme aus, ließ aber auch gelegentlich den Rest einer Seite oder die letzte Seite eines Faszikels leer. Schwächer besetzte Sätze wurden in mehreren Akkoladen notiert. Obwohl es sich nicht um eine Reinschrift handelt, hat er die unterschiedliche Besetzung der einzelnen Sätze doch sehr genau kalkuliert, bevor er mit ihrer Niederschrift begann. Die Verschiedenartigkeit des Papiers könnte einen pragmatischen Grund gehabt haben: dass er einfach jeweils das passende Papier für den entsprechenden Satz aus einem vor-

handenen Handvorrat wählte. Sie mag aber auch zu Vermutungen Anlass geben, von den Sätzen der *Messa di Requiem* könnten einige zu einem oder verschiedenen früherer Zeitpunkten geschaffen worden sein. Ganz eindeutig wurde die Handschrift nicht in einem kontinuierlichen Arbeitsprozess niedergeschrieben. Neben den verschiedenen Notenschreibpapieren sind es auch sehr unterschiedliche Schreibgewohnheiten, die dafür sprechen: Einige Sätze sind sehr sauber und bedächtig, ohne Korrekturen ausgeschrieben, anderen merkt man eine größere Unruhe an – mit zahlreichen Korrekturen, Überschreibungen usw. Sämtliche Faszikel sowie die separate Orgelstimme (Quelle O) wurden in einen reich mit goldfarbenen Verzierungen versehenen roten Ledereinband eingebunden.

Die Papierformate der verwendeten Notenschreibpapiere:

| Faszikel | Papierformat | |
|---|--|-------|
| Einband | etwa 38,5 x 26,5 cm Quer | |
| Titelblatt | etwa 38 x 27 cm Quer ragt unten über den Einband hinaus; Knickfalz (wird eingeschlagen) | 24 LS |
| 9. Terzettino <i>Preces meae</i> (gleiches Papier) | | |
| 1. Introitus <i>Requiem aeternam</i> | etwa 29 x 23 cm Quer | 20 LS |
| 4. <i>Sequentia Dies irae</i> (gleiches Papier) | | |
| 2. Kyrie | etwa 38,5 x 27 cm Quer ragt unten über den Einband hinaus; Knickfalz (wird eingeschlagen) | |
| 5. Terzettino <i>Tuba mirum</i> und 6. Duetto <i>Judex ergo</i> | etwa 33 x 30 cm Quer ragt unten über den Einband hinaus; Knickfalz (wird eingeschlagen) | 16 LS |
| 10. <i>Confutatis maledictis</i> (gleiches Papier) | | |
| 7. <i>Rex tremendae majestatis</i> | 38,5 x 27 cm Quer ragt unten über den Einband hinaus; Knickfalz (wird eingeschlagen) | 20 LS |
| 8. <i>Ingemisco</i> (gleiches Papier), ebenso | | |
| 11. <i>Solo Oro supplex</i> , | | |
| 12. <i>Lacrimosa</i> und der „In memoria aeterna“-Abschnitt von 3. <i>Graduale et Tractus</i> (eingeordnet zwischen 12. <i>Lacrimosa</i> und 13. <i>Offertorium Domine Jesu Christe</i>) | | |
| 13. <i>Offertorium Domine Jesu Christe</i> | 45 x 28,5 cm Hoch Papier mit breitem oberen und unterem Seitenrand | 24 LS |
| 14. <i>Communio Lux aeterna</i> (gleiches Papier) | | |
| 15. <i>Responsorium Libera me, Domine</i> | 38 x 24,5 cm Quer der untere Seitenrand des Papiers wurde teilweise beschnitten | 24 LS |
| separate Orgelstimme | 38 x 24,5 cm Quer | 10 LS |

Bei einigen Faszikeln, deren Formate größer als dasjenige des Einbands sind, wurden deren Blätter unten eingeschlagen (geknickt); dies betrifft neben den großformatigen quer- natürlich insbesondere die hochformatigen Blätter. Bloß auf diese Art war es möglich, den gebundenen Band in ein Bibliotheksregal einzustellen.

¹ Dank von Herausgeber und Verlag gilt der Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella in Neapel für die Bereitstellung von Reproduktionen der autographen Partitur (Quelle A) inklusive der separaten Orgelstimme (Quelle O) und der Abschrift Neapel (Quelle N) sowie zur Verwendung für die vorliegende Neuausgabe der Komposition. Die Quellen sind online zugänglich unter: <http://www.internetculturale.it>, biblioteca digitale, IT\ICCU\MSM\0146760 (Quellen A und O) und <http://www.internetculturale.it>, biblioteca digitale, IT\ICCU\MSM\0145089 (Quelle N). Zur historischen Einordnung der Quellen vgl. die entsprechenden Abschnitte im Vorwort.

Es erschwert freilich erheblich die Benutzung. (Seit der Erstellung eines Digitalisats gibt die Bibliothek den Originalband auch nicht mehr heraus, wie der Herausgeber im April 2016 selbst vor Ort erfahren musste). Aufgrund der engen Bindung des Konvoluts und der einzigen Bereitstellung als Digitalisat lässt sich nicht erkennen, wo es sich um einzelne Blätter oder um vierseitige Bögen handelt und wie diese zusammengelegt sind.

Am Ende der Sätze respektive Abschnitte findet sich zumeist eine Taktzählung, die von Donizetti, aber auch von jemand anderem (etwa einem Bibliothekar) stammen könnte. Meist ist die Taktzählung korrekt und nennt die Anzahl der Takte des jeweiligen Abschnitts; gelegentlich ist sie falsch und/oder lässt abgekürzte Wiederholungsabschnitte aus. Sie bestätigt jedoch die Vollständigkeit der Abschnitte. (Es wurde darauf verzichtet, diese Taktzählung exakter zu beschreiben und die darin vorkommenden Fehler zu dokumentieren.) Einige Seiten weisen auch in der linken oberen Ecke im Seitenrand von Vorderseiten eine Bogen- oder Faszikelzählung aus; diese ist jedoch nicht durchgehend zu sehen (auch aufgrund der straffen Bindung des Konvoluts). Eine Untersuchung, ob sie vollständig ist, wäre wohl erst nach einem Auseinandertrennen der Faszikel des Konvoluts möglich. (Die Bogen- oder Faszikelzählung kann also vorerst nicht exakter beschrieben werden.)

In der autographen Partitur finden sich außer dem Notentext in Partituranordnung und den den Singstimmen unterlegten lateinischen Propriums- und Ordinariumstexten bloß wenige weitere Beischriften von der Hand des Komponisten – etwa knappste Titelangaben zu einigen, nicht allen Sätzen (vgl. die Beschreibung der Einzelsätze in den Einzelanmerkungen). Tempoangaben zu Beginn eines Satzes oder eines neuen Abschnitts stehen meist ober- und unterhalb der Akkolade, gelegentlich auch ein oder mehrere weitere Male innerhalb derselben (etwa oberhalb *Soli/Coro*); sie wurden nur dann unter den Einzelanmerkungen beschrieben, wenn sie nicht an der gleichen Position stehen – was üblicherweise nur bei Änderungen des Tempos (*calando*, *accelerando* usw.) vorkommt. Donizetti weist Besetzungsangaben, Schlüssel, Generalvorzeichen und Metrumsangaben ausschließlich zu Beginn des ersten Takts/der ersten Akkolade eines Satzes oder Abschnitts aus.

An verschiedenen Stellen wurden bereits ganz oder teilweise vollständig eingetragene einzelne Takte oder mehrere Takte in Folge mittels Durchstreichungen als ungültig gekennzeichnet. Diese wurden hier selbstverständlich ausgelassen (gleichfalls in den beiden Abschriften und dem gedruckten Orgelauszug), wohl aber dann berücksichtigt, wenn es galt, melodische oder harmonische Anschlüsse zu gestalten. Die gestrichenen Takte sind zumeist lesbar geblieben. Und gelegentlich sind bei nicht ausgeschriebenen, sondern abgekürzten Wiederholungspassagen oder aber nach durchstrichenen Takten unschöne, in der melodischen Fortschreitung nicht unbedingt geschickte Anschlüsse entstanden, die sich bei Berücksichtigung von getilgten Noten korrigieren ließen. (Auf eine exaktere Beschreibung der gestrichenen Takte wurde verzichtet.) Gelegentlich wurden die vorgedruckten Liniensysteme im (rechten) Seitenrand etwas verlängert, um einen Takt vollständig eintragen zu können, oder es wurde sogar ein zusätzlicher nachgetragen. Gelegentlich wurden Stimmen versehentlich im falschen Liniensystem notiert; auf eine Beschreibung wurde dann verzichtet, wenn die Stellen eindeutig sind – zumeist sind sie mittels zusätzlicher Besetzungsangaben und/oder Anmerkungen gekennzeichnet. Gelegentlich wurden Vc und Cb (bei Platzmangel oder nach Korrekturen) im gleichen Liniensystem notiert.

Autographe Orgelstimme (Quelle O)

Eine separate Orgelstimme findet sich als letztes Faszikel in der autographen Partitur (Quelle A); sie wurde mit in das zuvor beschriebene Konvolut eingebunden. Donizetti kann sie erst nach Vollendung des Partiturautographs angefertigt haben, denn sie beinhaltet alle Sätze in der korrekten Reihenfolge (meint vor allem den „In memoria aeterna“-Abschnitt an seiner korrekten Position zwischen dem ersten Abschnitt von 3. *Graduale et Tractus* und der nachfolgenden *Sequentia 4. Dies irae*) und weist keine Korrekturen auf. In der autographen Partitur (Quelle A) selbst ist die Orgel (als bezifferter Bass) ausschließlich im abschließenden „Requiem aeternam“-Abschnitt des Introitus 1. *Requiem aeternam* (T. 135–143) notiert; dort dient sie den Solostimmen, die freilich durchaus auch *a cappella* ausgeführt werden können, als harmonische Stütze.

Die separate Orgelstimme ist auf den drei ersten Seiten zweier Blätter (S. 67–68^v) niedergeschrieben (S. 68^v ist vakant). Oben rechts im Seitenrand der ersten Seite ist sie mit „Organo“ bezeichnet (siehe das Faksimile auf S. XXX). Es handelt sich dabei um einen bezifferten Bass sowie um entsprechende *tacet*-Anweisungen für das Instrument. Ein Bassschlüssel ist nur jeweils einmal zu Beginn der ersten wie der zweiten Seite ausgewiesen; er fällt mit dem ersten doppelten Taktstrich zusammen. (Die dritte Seite beginnt mit T. 86 des „Amen“-Abschnitts von 12. *Lacrimosa* und weist keinen Schlüssel aus.) Die Bezifferungen stehen durchgehend oberhalb der Partie respektive des Liniensystems. Es werden nur wenige dynamischen Angaben gemacht, aber mehrmals „chiuso“ und „aperto“ sowie „tasto solo“.

Horizontale Strichlein als Zeichen der Wiederholung einer Bezifferung für den nächstfolgenden Klang oder sogar eine Folge solcher Striche, die sich teils zu einer Art Schlangenlinie ausdehnt, finden sich etliche Male in der autographen Orgelstimme. Donizetti mag sie als nützliche Hinweise für den Organisten eingetragen haben, der ja bei einer Aufführung – die mit diesem Material freilich nie zustande kam – die Partitur nicht hätte mitlesen können, um deren harmonischen Ablauf mitverfolgen und/oder voraussehen zu können. In der Partitur wären und sind sie indes überflüssig (sie wurden in der vorliegenden Ausgabe weggelassen). Generell ist zu konstatieren, dass die Bezifferung teils sehr ungewöhnlich ausgewiesen ist – vieles spricht dafür, dass Donizetti diese Satztechnik, die seinerzeit immer weniger praktiziert wurden, nur mehr rudimentär erlernt hatte und dass er sie, da er sie kaum einmal anzuwenden hatte, auch nicht allumfassend beherrschte.

Wirklich notwendig ist die Orgelbegleitung weder im „Requiem aeternam“-Abschnitt des Introitus 1. *Requiem aeternam*² noch in den anderen Sätzen der *Messa di Requiem* (dem „Kyrie eleison“ II von 2. *Kyrie* und dem „Amen“-Abschnitt von 12. *Lacrimosa*); und die knappen *cadenze* für Orgel, die wohl vornehmlich rein zur Intonation von Chor und Orchester dienen sollten, spielen für die moderne Aufführungspraxis keine Rolle mehr. Trotzdem hat Donizetti diese Orgelstimme gewiss mit gutem Grund ausgearbeitet und beigelegt. (In der vorliegenden Ausgabe ist der bezifferte Bass in die Partitur mit eingearbeitet; die im Rahmen des Aufführungsmaterials

² Nur für diesen knappen Abschnitt des ersten Satzes ist ein bezifferter Bass für die Orgel in beiden autographen Quellen vorhanden: in der Partiturohandschrift (Quelle A) wie der separaten Orgelstimme (Quelle O). Nur diese wenigen Takte sind in die beiden Abschriften (Quellen N und B) mit eingeflossen. Die Kopisten haben lediglich die Partitur dupliziert, nicht jedoch die separate Orgelstimme.

angebotene separate Orgelstimme bietet einen ausgesetzten Satz. Den Interpreten obliegt damit die Entscheidung, das Werk mit oder ohne Orgel aufzuführen.)

Zeitgenössische Partiturabschrift Neapel (Quelle N)

Eine der beiden zeitgenössischen Partiturabschriften von Donizettis *Messa di Requiem* befindet sich gleichfalls in der Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli (I-Nc; Signatur „1.3.12“; die Signaturetiketten nennen jedoch ausschließlich die alte Signatur „Fondo Donizetti – Rari 17.2.17“).

Die in einen schwarzblauen Umschlag eingebundene Partitur eines nicht weiter zu identifizierenden Kopisten (oder Bibliothekars) „Rond“ (seine Signatur findet sich unter zwei Eintragungen auf der Titelseite sowie nach dem Ende der Abschrift) besteht aus 105 hochformatigen, beidseitig – bis auf die Titelseite – beschriebenen Notenblättern im Format von etwa 46 x 29 cm, die jeweils mit zweimal zehn Liniensystemen (in ihrer oberen und unteren Hälfte) bedruckt sind, mit einer Unterbrechung der vorgedruckten Liniensysteme in der Blattmitte. Ähnliche Papiere wurde seinerzeit vornehmlich für Bühnenwerke verwendet: In der oberen Hälfte konnten die hohen Streicher, Bläser und Pauken eingetragen werden, in der unteren die Vokalstimmen (Soli, Chor) sowie die Streichbässe; dazwischen verblieb ein Freiraum für Szenenanweisungen usw. (Dass im vorliegenden Fall – da die zehn Systeme in der oberen Seitenhälfte dafür nicht ausreichten – Posaunen und Pauken in der unteren Hälfte untergebracht werden mussten, schränkt die Übersichtlichkeit der Akkoladen freilich ein.) Wasserzeichen („Giglio in campo cerchiato“ = Lilie in eingekreistem Feld) weisen ein beliebtes Notenschreibpapier aus, das vornehmlich im 18., aber auch noch weit ins 19. Jahrhundert hinein in Gebrauch war. Auf der nicht mit Noten beschriebenen Vorderseite des ersten Blattes (S. 1^v) steht der Titel „Messa di Requiem | a 4 voci e grand'orch^{a 3} | Del Maestro Gaetano Donizetti ~ | Scritta pè funerali del Maestro Cav^{re} [= Cavaliere] Vincenzo Bellini“. Bei weiteren Eintragungen handelt es sich um solche des Kopisten und eines Bibliothekars: Oben links steht „Parte fogⁱ [= fogli] 237½“ und oben rechts „X:^{bre} 1826 | Rond [Signatur]“, wohl in der Hand des Kopisten; oben rechts außerdem in Bleistift „6^o Sup [= Settembre?] | Regist nel Cat [= registrato nel catalogo]“ und mittig oberhalb des Titels, ebenfalls in Bleistift „Donizetti Gaetano“. Unten rechts steht (in Tinte): „Partitura Fogli 26¼ = | fascicoli 17 = | Acquistata da D Teodoro | Ghezzi | Rond [Signatur]“ (vgl. das Vorwort). Die wenigsten dieser Eintragungen sind jedoch nachzuvollziehen und/oder aufzulösen. Es folgen 209 mit Noten beschriebene Seiten (S. 1^v–105^v). Zwischen S. 56^v und 57^r wurde eine Seite herausgeschnitten (ein noch mit eingebundener Streifen blieb erhalten); die Musik wurde jedoch ohne Lücke kopiert: der letzte Takt auf S. 56^v ist T. 64, der erste auf S. 57^r T. 65 von 7. *Rex tremendae majestatis*. Mit Bleistift wurde jeweils in der rechten oberen Ecke im Seitenrand der Vorderseiten eine durchgehende Blattzählung von „1“ (S. 1^r; der Titelseite) bis „105“ (S. 105^r; der Vorderseite des letzten Blattes) eingetragen.

Neue Sätze beginnen in der Regel auf einer neuen Seite, Ausnahmen bilden das Terzettino 5. *Tuba mirum* und das Duetto 6. *Judex ergo*, die wie in der Vorlage, Donizettis autographischer Partitur, unmittelbar aneinander anschließen (hier auf S. 37^v); der „In memoria aeterna“-Abschnitt von 3. *Graduale et Tractus* steht an seiner

³ Diese Zeile scheint in einem zweiten Arbeitsgang nachgetragen worden zu sein.

korrekten Position. Die Partituraufteilung entspricht der Vorlage; im Introitus 1. *Requiem aeternam* und der Sequentia 4. *Dies irae* wurde das in der Vorlage separat unterhalb der Akkolade notierte zweite Hörnerpaar freilich in der Akkolade mit untergebracht. Der Abschrift fehlt die separate Orgelstimme; die Orgel (als bezifferter Bass) ist ausschließlich im abschließenden „Requiem aeternam“-Abschnitt des Introitus 1. *Requiem aeternam* (T. 135–143) notiert. Der Kopist erstellte eine sorgfältige und lesbare Abschrift von Donizettis autographischer Partitur, ließ aber einige unleserliche und ihm unverständliche Takte aus; es dürfte der Vorsatz bestanden haben, jene problematischen Stellen im Nachgang, nach Durchsicht durch und in Abklärung mit dem Komponisten korrekt auszufüllen, wozu es freilich nicht kam. Anmerkungen in Bleistift weisen auf einen zweiten Arbeitsgang hin. Der Kopist ließ aber auch Zeichen weg; so fehlen in der Abschrift zum Beispiel nahezu sämtliche Oktavierungsanweisungen.

Zeitgenössische Partiturabschrift Bergamo (Quelle B)

Die andere der beiden zeitgenössischen Partiturabschriften von Donizettis *Messa di Requiem* befindet sich heute unter den „Autografi di Gaetano Donizetti nelle collezioni civiche di Bergamo“ der Biblioteca musicale Gaetano Donizetti, Bergamo (I-BGi), als eigenständige Abteilung untergebracht in der Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici comunali, Bergamo.⁴ Sie hat die Signatur „MUSMU.MS.350“. Aus Signaturetiketten und Stempelabdrücken sind die Einrichtungen zu ersehen, denen die Abschrift vor 2006 anvertraut war, bevor das Projekt „Polo musicale di Bergamo“ ins Leben gerufen wurde, welches alle in Bergamo vorhandenen musikalischen Bestände zu bündeln beabsichtigt. Das war einmal die Congregazione Bergamo (die Congregazione di Carità), der Antonio Dolci das Konvolut vermacht hatte (vgl. das Vorwort), daran anschließend das Archivio Musicale – Basilica Santa Maria Maggiore (MIA). Am Stempelabdruck „MIA 1901“ dürfte das Jahr abzulesen sein, in welchem die Abschrift jenem Archiv übergeben wurde. Auch ältere Signaturen sind vorhanden.

Die in einen braunen Umschlag eingebundene Partitur eines nicht zu identifizierenden Kopisten (in der Abschrift findet sich kein Hinweis zu seiner Identität; seine Arbeit unterscheidet sich jedoch deutlich von derjenigen seines Kollegen, welcher die Abschrift Neapel angefertigt hat) besteht aus 96 querformatigen, beidseitig – bis auf die Titelseite sowie die letzte Rückseite (S. 96^v), die vakant blieb, – beschriebenen Notenblättern im Format von etwa 29 x 22 cm, die jeweils mit zwanzig Liniensystemen bedruckt sind. Auf der nicht mit Noten beschriebenen Vorderseite des ersten Blattes (S. 1^v) steht der Titel „Messa di Requie [sic!] | del | Maestro Gaetano Donizetti“. Es folgen 190 mit Noten beschriebene Seiten (S. 1^v–96^r).

Trotz des Quer- statt Hochformats entsprechen die Anlage der Sätze und die Partituraufteilung Quelle N⁵ – und wie dort fehlt auch die Orgelstimme. Der Kopist erstellte eine sorgfältige und lesbare Abschrift von Donizettis autographischer Partitur. In einem zweiten Arbeitsgang wurden zahlreiche problematische Stellen vornehmlich nach aufführungspraktischen Erwägungen korrigiert – offensichtlich in der Hand des Kopisten. Eine Mitwirkung Donizettis an diesen

⁴ Herausgeber und Verlag danken der Biblioteca musicale Gaetano Donizetti in Bergamo für die Bereitstellung von Reproduktionen zur Verwendung für die vorliegende Neuausgabe der Komposition sowie den Faksimileabdruck auf S. XXXI.

⁵ Leskós Behauptung, die Abschrift Bergamo würde auf die Abschrift Neapel zurückgehen, trifft jedoch nicht zu. Vgl. Fußnote 14 im Vorwort.

Korrekturen ist anhand der Quelle nicht zu belegen: Die sauber und sehr einheitlich ausgeschriebene Partitur wurde an etlichen Stellen mittels Rasuren und Korrekturen verbessert, die durchaus Sinn ergeben, sich jedoch teilweise nicht unerheblich von der Lesart der autographen Partitur entfernen. Problematische Stellen wurden zufriedenstellend ergänzt und/oder korrigiert. Fehlende Versetzungszeichen und sinnvolle Warnakzidentien wurden nachgetragen, gelegentlich oberhalb eines Liniensystems. An wenigen Stellen sind auch großflächige Rasuren und Korrekturen auszumachen, die musikalische Wendungen ergeben, welche durchaus erheblich von der Vorlage abweichen. Ob der Kopist diese Eingriffe selbst verantwortete oder aber entsprechende Anweisungen umsetzte, erschließt sich nicht. Dass letztere Donizetti erteilt haben könnten, wäre denkbar; dann aber bloß in Verbindung mit der Annahme, die Abschrift könnte 1837 zur Vorbereitung einer Aufführung in Neapel (als Fazzini-Requiem) eingerichtet worden sein. Da die erheblichen abweichenden Wendungen zumeist dort vorgenommen wurden, wo Donizetti eine eigenwillig-kühne, leicht als spröde, ungeschickt oder disharmonisch misszuverstehende Fassung geschrieben hat, die dadurch gefälliger, flacher gemacht wurde, ist eher auszuschließen, dass es sich dabei um die Umsetzung von Anweisungen durch den Komponisten handeln könnte.

Die Abschrift weist zahlreiche Eintragungen (zweier) weiterer Bearbeiter auf. Von Francesco Almasio dürften diejenigen mit Bleistift herrühren; er hatte diese Partitur in Vorbereitung der Aufführung und der Drucklegung 1870 durchgesehen, Korrekturen vorgenommen, als *colla parte* abgekürzte Stimmen (wenigstens teilweise) geschrieben usw. Alessandro Nini dürften die Eintragungen mit blauem Farbstift zuzuschreiben sein; er nahm kaum echte Korrekturen vor, sondern ergänzte vornehmlich dynamische, artikulatorische und weitere Zeichen sowie eigene Hinweiszeichen für Einstudierung und Dirigat der ersten Aufführung. Nini ging dabei sehr ungestüm mit der historischen Quelle um; während die von dem behutsameren Almasio eingetragenen Einzeichnungen jederzeit ausradiert werden könnten: sein blauer Farbstift wird indes kaum mehr zu entfernen sein. Als weitere Eintragungen in Bleistift finden sich etliche Umbruchmarkierungen eines Notenstechers, der die Abschrift als eine mehrerer Vorlagen (eine andere dürfte die Niederschrift von Almasios Orgelpartie in dessen Handschrift gewesen sein) benutzte, um den gedruckten Orgelauszug einzurichten.⁶ (Seinerzeit betrachtete man Abschriften und oftmals auch Autographe als „Arbeitsmaterial“ und war sich deren Bedeutung als historische Quellen kaum bewusst; man ging also entsprechend sorglos damit um – vgl. auch die Faksimile-Abbildung.)

Außer den Eintragungen des Kopisten (nach 1835) und denjenigen Almasios, Ninis und des Notenstechers von 1870 wurden – bis auf jüngere Bibliotheksstempel – keine weiteren Eintragungen jüngeren Datums vorgenommen. Nicht einmal eine Seitenzählung ist vorhanden, die bei einer bibliothekarischen Erschließung üblicherweise durchgeführt wurde.

Erstdruck als Orgelauszug (Quelle OA)

Als Erstdruck der Komposition erschien in Verbindung mit der ersten Aufführung am 28. April 1870 in Bergamo (und zwar in deren Nachgang) ein Orgelauszug (ein Particell der Vokalstimmen samt einer Reduktion der Orchesterpartitur vornehmlich für Orgel, die aber auch vom Klavier ausgeführt werden kann) im Musikverlag von Francesco Lucca in Mailand. Warum die Ausgabe nicht von Ricordi, sondern dem entschiedensten unter dessen Rivalen im italienischen Musikverlagswesen besorgt wurde, ist nicht ohne weiteres ersichtlich. Möglicherweise hatte Ricordi kein Interesse an dem kirchenmusikalischen Werk; vielleicht aber hatten die Betreiber der Ausgabe (Almasio, Nini und die Stadt Bergamo) andere Präferenzen – dabei hatten Almasio und Nini etliche ihrer eigenen Kompositionen bei Ricordi herausgebracht. Den Orgelauszug hatte Francesco Almasio auf Grundlage der für die Aufführung einzig zur Verfügung stehenden Abschrift Bergamo (Quelle B) angefertigt. Bei der ersten Aufführung dürfte er mehr oder weniger durchgängig die in seinem Orgelauszug abgebildete Orgelpartie zum Orchester hinzugespielt haben. Dass in Donizettis *Messa di Requiem* eine Orgel besetzt ist, vermochten die Interpreten von 1870 nur daraus zu ersehen, dass der abschließende „Requiem aeternam“-Abschnitt des Introitus 1. *Requiem aeternam* (T. 135–143) einen bezifferten Bass ausweist. Es ist die einzige Stelle, wo die Orgel in der autographen Partitur niedergeschrieben erscheint und folglich auch von den Kopisten in die Abschriften übernommen wurde. Dass Donizetti eine Orgelstimme niedergeschrieben hatte, die sämtliche Abschnitte der Totenmesse berücksichtigt (wenn auch nicht für alle Sätze in ausnotierter Musik so doch zumindest in *tacet*-Anweisungen), hätten sie nur mittels Einsichtnahme in das Autograph erfahren können – was freilich nicht geschah.⁷ Almasios Orgelpartie hat – bis auf jene wenigen Takte – nichts mit Donizettis Orgelstimme (dem bezifferten Bass) gemein.

Auf der Titelseite steht in Schmuckbuchstaben: „*ALLA MEMORIA DEL M. CAV:re | VINCENZO BELLINI | MESSA di REQUIEM | (POSTUMA) | DEL M. CAV:re | G. DONIZETTI | 18685 – netti Fr. 12 | Milano. F. Lucca*“; auf der graphisch und typographisch aufwändig verzierten Sch(m)utztitelseite: „*MESSA DI REQUIEM | (POSTUMA) | del Maestro Cav:re | GAETANO DONIZETTI | scritta espressamente pei funerali | DEL MAESTRO CAV:re | VINCENZO BELLINI | ed alla sua memoria | DEDICATA | Eseguita a Bergamo nella Basilica di Santa Maria Maggiore il giorno 28 Aprile 1870 | sotto la direzione del Cav. Maestro ALESSANDRO NINI | Ridotta con accomp^{lo} d'Organo | dal Maestro F. ALMASIO | 18685 – netti Fr. 12. _ | Proprietà dell'Editore | per tutti i paesi | MILANO F. LUCCA | Firenze, Ducci. – Napoli, Girard. – Torino, Bianchi.*“

Die Ausgabe ist in fünfzehn Abschnitte (Sätze) unterteilt, denen jeweils eine eigene Druckplattenummer – fortlaufend von 18670 bis 18684 – gegeben wurde (jene sind im Inhaltsverzeichnis mit

⁶ Instrumental- und Vokalstimmen, die in Verbindung mit der Abschrift Bergamo stehen und gleichfalls in der Biblioteca musicale Gaetano Donizetti aufbewahrt werden, wurden in Vorbereitung der vorliegenden Ausgabe nicht eingesehen; sie sind mit den Signaturen „I 2a E/39“, „I 2a E/40“ und „I 2a E/41“ verzeichnet, die in Zusammenhang mit der alten Signatur der Abschrift stehen („I 2a E/38“ ist die alte Signatur von „MUSMU.MS.350“).

⁷ Dass die Kopisten die Orgelstimme nicht berücksichtigten, mag daran gelegen haben, dass sie den Auftrag hatten, die Partitur zu kopieren und eine separate Stimme ignorierten. Es dürfte aber eher angenommen werden, dass Donizetti die durchgehende Orgelstimme, welche er erst nach Fertigstellung der autographen Partitur niederschreiben konnte, gar nicht an die Kopisten weiterreichte, oder dass die Abschriften sogar angefertigt wurden, bevor Donizetti die separate Orgelstimme ausarbeitete. Sie wurde schließlich von der Konservatoriumsbibliothek in das Konvolut mit eingebunden.

aufgelistet).⁸ Die einzelnen Faszikel/Druckbögen sind separat paginiert, jeweils beginnend mit S. 1 (im oberen äußeren Seitenrand), außerdem der Gesamtband durchgehend von S. 5–152 (im unteren äußeren Seitenrand; S. 5 entspricht S. 1 des ersten, S. 152 entspricht S. 20 des letzten Faszikels). Alle Notenseiten weisen mittig im unteren Seitenrand eine der fortlaufenden Plattennummern („N 18670 N“, „G 18671 G“ usw.) auf.⁹ Die Verlagsnummer des Gesamtbandes ist lediglich auf den beiden Titelseiten (U1 und unpaginierte S. 1) sowie auf der Seite mit dem Inhaltsverzeichnis (unpaginierte S. 3) eingedruckt.

Exemplare des Orgelauszugs finden sich in etlichen Bibliotheken; ein Nachdruck (Reprint) der Originalausgabe wurde 1974 von der Donizetti Society London besorgt.¹⁰ Das Reprint zeigt eine neue Titelseite (anstelle derjenigen des Originals; die Schmutztitelseite und die Inhaltsangabe wurden jedoch reproduziert) und ergänzt eine kurze Vorbemerkung des Verlegers, eine historische Einführung von John S. Allitt sowie eine knappe Chronologie; eine moderne durchgehende Seitenzählung von S. 5–152 im oberen äußeren Seitenrand ersetzt die originalen Seitenzählungen (jene der einzelnen Faszikel/Druckbögen wie jene des Gesamtbandes).

Der Erstdruck vermag den Zeitdruck nicht zu verhehlen, unter welchem die Interpreten von 1870 das Notenmaterial für die erste Aufführung hatten erstellen müssen und den Orgelauszug vorbereitet hatten. Die Vokalstimmen weisen so zahlreiche Fehler auf, dass die Ausgabe für eine Aufführung kaum verwendet werden konnte. (Der gedruckte Orgelauszug wurde ganz offensichtlich nicht für die Aufführungen ab 1870 benutzt, bei denen handschriftlich erstellte Stimmen verwendet wurden; er diente also mehr oder minder bloß zum Studium dieser bis dahin unbekanntes Komposition Donizettis.) Obgleich die von Almasio und Nini durchgearbeitete Abschrift Bergamo (Quelle **B**) als Vorlage diente, aus welcher eine saubere, weitgehend fehlerfreie Fassung (freilich oftmals erheblich von Donizettis autographen Partitur abweichend) abgelesen hätte werden können, blieben sogar eindeutig bezeichnete Korrekturen unberücksichtigt. Die Orgelpartie weist weniger Fehler auf; sie ist indes weder für eine Aufführung mit Orgel- statt Orchesterbegleitung brauchbar (eine Aufführung der *Messa di Requiem* in einer solchen Fassung war niemals vorgesehen) noch kann sie als moderner Klavierauszug genutzt werden. Das Mitspielen dieser Stimme zwecks Ergänzung oder Stützung des begleitenden Orchesters – wie bei der ersten Aufführung geschehen – schließt sich heute von selbst aus. Als Continuoinstrument jedoch mag die Orgel – freilich ausschließlich nach dem von Donizetti niedergeschriebenen bezifferten Bass – in den entsprechenden Abschnitten eingesetzt werden.

⁸ Dass neben dem Gesamtband auch einzelne seiner Abschnitte in separaten Ausgaben vertrieben werden sollten, ist kaum anzunehmen. Der Orgelauszug wurde vermutlich lediglich in jener Routine produziert, wie sie im 19. Jahrhundert bei Klavierauszügen von Bühnenwerken üblich war, nach der alle oder zumindest jene Nummern separat angeboten wurden, die zum häuslichen Musizieren besonders nachgefragt wurden: Arien und Duette, aber keine Ensemblenummern. So musste nicht der Klavierauszug des gesamten Werks angeschafft werden.

⁹ Alle separaten Plattennummern weisen einen vorausgehenden und nachfolgenden Großbuchstaben auf (N, G, A, D, F, H und L) – teils gerade, teils kursiv. Möglicherweise sind sie Kürzel für mehrere Notenstecher, die an der Ausgabe mitarbeiteten.

¹⁰ *Messa di Requiem, composed in memory of Vincenzo Bellini by Gaetano Donizetti (1835)*; publ. under the auspices of the Donizetti Society London, London: Egret House, 1974.

II. Zur Edition / Neuausgabe

Die vorliegende Neuausgabe basiert auf der autographen Partitur Donizettis (Quelle **A**), die Orgelpartie auf der gleichfalls autographen separaten Orgelstimme (Quelle **O**) – für den abschließenden „Requiem aeternam“-Abschnitt des Introitus 1. *Requiem aeternam* (T. 135–143) auf beiden Quellen. Für unklare, nicht eindeutig lesbare, korrigierte oder aus anderen Gründen problematische Stellen wurden als Nebenquellen die beiden zeitgenössischen Partiturabschriften Neapel (Quelle **N**) und Bergamo (Quelle **B**) herangezogen, wobei die Abschrift Neapel bei problematischen Stellen in aller Regel wenig hilfreich ist. Gerade aus der Perspektive der zeitgenössischen Kopisten, die mit den Handschriften der damaligen Komponisten vertraut waren, lassen sich schlecht leserlichen Stellen und/oder etliche der zahlreichen korrigierten Stellen im Autograph erklären und auflösen. Auch der Erstdruck als Orgelauszug (Quelle **OA**) wurde, obwohl er einen erheblichen zeitlichen Abstand zum Original aufweist und gerade in den Vokalstimmen äußerst fehlerbehaftet ist, gelegentlich zum Abgleich herangezogen.

Alle Eingriffe des Herausgebers sind behutsam erfolgt und beabsichtigen eine Anpassung an die moderne Notationsweise, etwa hinsichtlich von Partituraufteilung, Schlüsselung, Halsung der Noten und Vereinheitlichung von offensichtlich analog zu verstehenden Abschnitten. Editorische Ergänzungen durch den Herausgeber sind so weit als irgend möglich im Notentext mittels diakritischer Kennzeichnung kenntlich gemacht: Noten und Pausen, Akzentzeichen, dynamische Angaben durch Kleinstich, Beischriften durch Kursivdruck, Bögen und Crescendo-/Decrescendo-Gabeln durch Strichelung, Staccatopunkte durch Klammern. Wird ein Zeichen in der Neuausgabe ersetzt (b durch ħ usw., Staccato durch Marcato, zwei kurze durch einen längeren Bogen usw.) erfolgt keine diakritische Kennzeichnung, sondern ein Nachweis in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts.

Einteilung und Nummerierung der Sätze

Die Neuausgabe behält die von Donizetti vorgenommene Gliederung in fünfzehn Sätze bei und ergänzt eine Nummerierung, die in der autographen Partitur (Quelle **A**) nur rudimentär vorhanden ist. Ebenso wurden Zwischenüberschriften für die Unterabschnitte der in mehrere Abschnitte gegliederten Sätze hinzugefügt. Donizettis originale Nummerierung wird in den Einzelanmerkungen beschrieben.

Vor Beginn eines neuen Abschnitts (neues Tempo, andere Tonart usw.) wird ein doppelter Taktstrich am Taktende ausgewiesen, auch wenn in der Vorlage nur ein einfacher Taktstrich vorhanden ist.

Partituranordnung

Donizettis Partituranordnung (welche auch die beiden Abschriften übernommen haben) entspricht den Gewohnheiten der Zeit; sie notiert (von oben nach unten) die hohen Streicher, dann Fl, Ob, Clt, Cor I, II, Cor III, IV (mit Ausnahme des Introitus 1. *Requiem aeternam* und 4. *Dies irae*, vgl. den Abschnitt zur autographen Partitur im Vorwort), Tr, Fg, Trb, Timp, die Vokalstimmen und schließlich die Streichbässe. In der Neuausgabe ist die Stimmanordnung der modernen Partiturkonvention entsprechend angepasst. Alle Vokalstimmen werden in der heute üblichen Schlüsselung wiedergegeben, während S, A und T in den handschriftlichen Quellen in alten Schlüsseln notiert sind: Sopran im Sopran- (C1-Schlüssel),

Contralto im Alt- (C3-Schlüssel)¹¹ und Tenore im Tenorschlüssel (C4-Schlüssel). Schlüsselwechsel (meist Tenorschlüssel für Fg, Vc) wurden der Vorlage folgend gesetzt, soweit dies sinnvoll ist, aber sonst ohne Kommentar verbessert.

Textunterlegung und Orthographie des Textes

Der lateinische Requiemtext ist in der autographen Partitur nicht einheitlich und folgt teils der lateinischen, teils der italienischen Schreibweise („seculum“ statt *sæculum*“ usw.) mit ungenauer und uneinheitlicher Silbentrennung – ja, meist hat Donizetti gar keine Silbentrennung vorgenommen. Zusammengefasste Sprechsilben wie „Re-qui-em“ (neben „Re-qui-em“), „per-pe-tua“ (neben „per-pe-tu-a“) oder „lu-ceat“ (neben „lu-ce-at“) usw. verdanken sich der Aussprache nach der italienischen, nicht der lateinischen Sprache und kommen in geistlichen Werken italienischer Komponisten des 19. Jahrhunderts üblicherweise vor. Groß- und Kleinschreibung ist uneinheitlich. Anstelle der Ligatur *æ* schreibt Donizetti meist ein einfaches *e*: „eternam“ (statt „aeternam“) im Introitus 1. *Requiem aeternam* resp. „eterna“ (statt „aeterna“) in 3. *Graduale et Tractus*, „mee“ statt „meae“, „vie“ statt „viae“ in 7. *Rex tremendae majestatis* usw. Gleichfalls aus dem Italienischen zu erklären sind Schreibungen wie „Kirie“ (statt „Kyrie“); Donizetti schreibt aber auch „Lacrymosa“ (statt „Lacrimosa“). Aus musikalischen Gründen veränderte er vermutlich das originale „de-xtra“ in 9. *Preces meae* zu „de-xte-ra“, erweiterte es also von zwei auf drei Silben (er trennt allerdings „dex-te-ra“). Beachtenswert ist die Abkürzung „X-te“ oder „x-te“ für „Chri-ste“ im „Christe eleison“ in 2. *Kyrie* und im Offertorium 8. *Domine Jesu Christe*.

Zu erwähnen sind auch Donizettis Eingriffe in den lateinischen Requiemtext: In 3. *Graduale et Tractus* schreibt er in allen Stimmen „et gratia illi succurrente“ statt „et gratia tua illis succurrente“ (das „tua“ fehlt und dem „illis“ fehlt das -s, wobei es sich jedoch nicht um eine Endsilbenverschleifung handelt).¹² Weitere Ergänzungen, die als bestätigende Rückgriffe auf wesentliche Verse oder Versbestandteile im späteren Verlauf von Sätzen verstanden werden müssen, als intensivierende Wiederholung derselben, kommen in mehreren Abschnitten der Sequenz vor – etwa im Duetto 6. *Judex ergo*, wo sich B solo in T. 66–68 auf „Dies irae, dies illa“ und T solo in T. 68–70 auf „Quantus tremor est futurus“ (aus 4. *Dies irae*) rückbeziehen; am Ende von 8. *Ingemisco* (T. 102–104), wo T solo „Rex tremendae majestatis“ wiederholt; im „Amen“-Abschnitt von 12. *Lacrimosa* (T. 123–132), wo B „[eis] requiem aeternam“ wieder aufgreift und damit das „dona eis requiem“ ergänzt. Die durchaus floskelhaften Wendungen mögen als textliche Klammern für die in neun Sätze untergliederte Sequenz zu verstehen sein.

Die Orthographie der Neuausgabe ist nach dem *Graduale Novum Editio magis critica iuxta SC 117. Tomus I: De Dominicis Et Festis*, Regensburg 2011 sowie dem *Graduale Romanum*, Paris/Tournais et al. 1957, standardisiert, wobei auf die Großschreibung des ersten Wortes jeder Verszeile (vor allem in der Sequenz) bewusst verzichtet wurde.

An zahlreichen Stellen wurde in der autographen Partitur (wie auch in den Abschriften) die Textunterlegung für einzelne Stimmen (zumeist Mittelstimmen) ausgelassen. Bei homophoner Stimmfüh-

rung ist sie leicht aus der Unterlegung einer oder mehrerer anderer Stimmen zu schließen und wurde in solchen, eindeutigen Fällen ohne Nachweis ergänzt. Auch Wiederholungszeichen für Textrepetitionen, wie sie Donizetti verwendet, wurden bei eindeutiger Sachlage ohne Nachweis nachgetragen. Fehlende Silbentrennung wurde eingefügt, fehlerhafte korrigiert. Eine grundsätzlich fehlende Interpunktion wurde ergänzt.

Bogensetzung

Donizettis rasche Schreibart sowie die zahlreichen erheblich korrigierten Passagen in der autographen Partitur bedingen, dass die Bogenführung in vielfacher Hinsicht der Interpretation bedarf. Parallel geführte Stimmen werden nicht selten unterschiedlich bezeichnet. Auch innerhalb einer Stimme beginnen oder enden Bögen oftmals mit einem Taktstrich, zwischen Noten oder auch mit einer Pause. Zudem ist der Bogenverlauf nicht immer eindeutig erkennbar oder stellenweise unterbrochen. Insbesondere beim Seitenwechsel bleibt oft ungewiss, ob der über den Taktstrich hinaus in den Seitenrand geführte Bogen im Folgetakt weitergeführt oder ein auf der neuen Seite beginnender Bogen mit der ersten Note des neuen Taktes neu angesetzt zu denken ist. Dass bei Haltebögen entweder nur deren Anfang vor dem Seitenwechsel oder deren Ende auf der neuen Seite notiert ist, jedoch das zugehörige Bogenende oder der -beginn im vorhergegangenen Takt fehlen, entspricht den Gewohnheiten der Zeit. In all diesen Fällen wurden Bogenbeginn oder -ende bei einem Seitenwechsel als ununterbrochene Haltebögen verstanden und durchgezogen. Uneinheitliche Notierung in Parallelstimmen und/oder an analogen Stellen wurde behutsam angeglichen sowie alle Abweichungen in den Einzelanmerkungen wiedergegeben. Es ist zu konstatieren, dass die Bogenführung insgesamt nicht konsequent erscheint und nicht immer nur durch Platzmangel oder Seitenwechsel zu erklären ist.

Aufeinanderfolgende kurze Bögen, von Takt zu Takt, die eindeutig als Phrasierungsbögen zu verstehen sind, wurden jeweils zu einem längeren Bogen für die gesamte Phrase verbunden und nicht einzeln nachgewiesen. Haltebögen, die bei mehrstimmigen Halteklängen nicht für alle Stimmen ausgewiesen sind, wurden bei Vorhandensein mindestens eines solchen und bei eindeutiger Sachlage ohne Strichelung ergänzt (ein bei paarig oder dreifach besetzten Instrumenten vorhandener Phrasierungs- oder Haltebogen wird als für alle Stimmen geltend verstanden).

Verkürzte Notationsweise

In der autographen Partitur finden sich zahlreiche Abkürzungen wie Faulenzer, Schrägstriche (Tremolo-Striche) für Tonrepetitionen, nicht ausnotierte, sondern mittels *colla parte*-Anweisungen abgekürzte unisono-Stimmen; sie wurden weitgehend von den beiden Abschriften übernommen. Solche Abkürzungen wurden ohne Nachweis aufgelöst. Punkte bei Faulenzern weisen auf die Anzahl der real erklingenden Noten hin und sind nicht als Staccato-Punkte misszuverstehen. Punktierter ganze oder halbe Noten mit Tremolo-Strich in einem Vierermetrum sind als Abkürzungen von vier respektive zwei Achteltriolen zu verstehen; sie sind nur gelegentlich mit einer „12“ oder „6“ bezeichnet. Ganztaktige Pausentakte sind überwiegend nicht mit Pausenzeichen versehen, sondern blieben unbeschrieben. Die Neuausgabe setzt entsprechende Pausen.

¹¹ Vgl. aber bezüglich der Besetzungsangabe im Terzettino 9. *Preces meae* die Anmerkungen in Fußnote 42.

¹² Vgl. aber die Einzelanmerkung für T in T. 75 f.

Darüber hinaus finden sich im Autograph – gleichfalls von den beiden Abschriften weitgehend übernommen, teilweise aber auch etwas mehr aufgelöst – verschiedene nicht ausgeschriebene Wiederholungsabschnitte, die unterschiedlich bezeichnet sind: Zum einen gibt es unmittelbar aufeinanderfolgenden Abschnitte, die durch Wiederholungszeichen (öffnende und schließende doppelte Taktstriche, die ober- und unterhalb schräg, wie Klammern, weiterreichen) markiert sind. Zum anderen wurden über mehrere Takte hinweg Zeichen (Buchstaben, arabische oder römische Ziffern oder Zeichen (*segni*)) gesetzt, die dann beim nicht neuerlich ausgeschriebenen Wiederholungsabschnitt über und/oder unter ansonsten leergelassenen Takten wiederholt werden. In der Regel sind aber an diesen Stellen die Vokalstimmen sowie die Streichbässe (jedenfalls aber Cb) neu ausgeschrieben. Sind sämtliche Stimmen abgekürzt, wurde eine Lücke gelassen, in der Anweisungen zur Art der Wiederholung vermittelt schriftlicher Anweisung angegeben sind. Vgl. dazu die entsprechenden Einzelanmerkungen.

Abgekürzte Takte oder Passagen (teilweise nicht neuerlich ausgeschriebene Wiederholungen ganzer Abschnitte) wurden ausgeschrieben, dabei wurden Donizettis Angaben wie „le 2 prime“ (meint die derart abgekürzte Wiederholung der beiden unmittelbar vorausgehenden Takte im Sinne von „ripetere le due prime battute“ respektive „ripetere le due battute precedenti“) usw. in den Einzelanmerkungen nicht dokumentiert; Faulenzer (abgekürzte Wiederholungen von Klängen, Taktabschnitten und ganzen Takten) wurden in aller Regel aufgelöst.

Abgekürzte Tempoangaben („Mod^{to}“ statt „Moderato“ usw.) und Beischriften („cal.“ statt „calando“ usw.) wurden unter Beachtung der italienischen Sprache und den Gewohnheiten der Entstehungszeit ausgeschrieben; längere, charakteristische Beischriften wurden im originalen Wortlaut beibehalten, abgekürzte Vortragsanweisungen überwiegend im vollen Wortlaut wiedergegeben; fehlerhafte oder altertümliche Abkürzungen („cres“ statt „cresc.“ usw.) wurden standardisiert. Originale Kurzfassungen wie „tempo“ (statt „a tempo“) oder „Più“ blieben jedoch erhalten.

Dynamik

Die Platzierung der Dynamikanweisungen erfolgt in der autographen Partitur oft uneinheitlich, gelegentlich auch ungewöhnlich, etwa bei Instrumentalstimmen teils oberhalb des Liniensystems, auch zwischen zwei Stimmen (womit beide gemeint sein dürften); dabei ist die Zuordnung (zur oberen oder unteren oder beiden Stimmen) nicht immer eindeutig. Die Neuausgabe setzt in Zweifelsfällen, wo das Zeichen in der Mitte zwischen zwei Systemen platziert ist, bloß eines in normaler Type, das andere in Kleinstich respektive (bei Gabeln) gestrichelt.

Ob eine Dynamikanweisung, die in etwas größerer Schrift oberhalb der Akkolade (oberhalb VI I) notiert ist, immer auch für VI II und Va gültig ist, oder ob eine ober- und unterhalb der Akkolade alle Streicher (Archi) oder gar das komplette Orchester meint (in aller Regel sind die Vokalstimmen dann jedoch eigens bezeichnet), ist nicht eindeutig zu unterscheiden. Daher wurden solche Anweisungen in anderen Stimmen in Kleinstich ergänzt.

Ob dynamische Verläufe mittels Beischrift („cresc.“, „delesc.“ usw.) oder mit Gabeln angegeben werden, hat Donizetti – gele-

gentlich auch aus Platzmangel – fallweise gelöst. Die Neuausgabe gleicht behutsam an, in unklaren oder mehrdeutigen Fällen wird der Befund aus **A** in den Einzelanmerkungen genannt.

Akzentzeichen (Marcato) und Decrescendo-Gabeln sind teilweise fast gleich groß notiert und nicht klar zu unterscheiden (oft bieten analoge Stellen oder die musikalische Struktur Unterscheidungshilfen). Die Neuausgabe entscheidet aus dem jeweiligen musikalischen Kontext und listet alle betreffenden Stellen in den Einzelanmerkungen auf.

Artikulation und Balkung

Für die Artikulationsbezeichnungen greift Donizetti auf unterschiedliche Zeichen zurück. Meist benutzt er ein Marcato; auch Staccato-Punkte werden für Akzentuierungen benutzt; gelegentlich werden sie auch an der gleichen Stelle in verschiedenen Stimmen nebeneinander verwendet respektive die eine mit der anderen Auszeichnung vertauscht. Solche Stellen wurden in der Neuausgabe behutsam vereinheitlicht und in den Einzelanmerkungen beschrieben.

Artikulationen, die in der autographen Partitur bei rhythmisch gleichartigen paarigen Bläserstimmen nur einmal ober- oder unterhalb einer Stimme notiert sind, werden als zu beiden Stimmen gehörig angesehen, die Ergänzung in einer der beiden Stimmen nicht diakritisch gekennzeichnet.

Uneinheitliche Balkung wurde im Abgleich mit Mustern an analogen Stellen behutsam vereinheitlicht. Dabei wurde, wo die Balkung Auswirkungen auf die Artikulation oder Ausführung haben kann, vor einer Standardisierung dem Schriftbild der autographen Partitur der Vorrang gegeben.

Versetzungszeichen

Gelegentlich sind – den seinerzeit geltenden Gewohnheiten entsprechend – bei wiederholten Klängen über einen Taktstrich hinweg oder im Fall von übergebundenen Liegetönen im zweiten Klang nach dem Taktstrich (selbst bei dazwischenliegenden Pausen) das oder die notwendigen Versetzungszeichen nach dem Taktstrich nicht wiederholt, sondern ausgelassen worden. Bereits die Interpreten der ersten Aufführung von 1870 folgten moderneren Regeln und korrigierten dies im gedruckten Orgelauszug. Solche Versetzungszeichen wurden in der Neuausgabe ohne Kommentar eingesetzt.

Fehlende Versetzungszeichen für im gleichen Takt erklingende Oktavlagen von Tönen, die vorher versetzt wurden, wurden ohne Nachweis ergänzt; weitere überzählige Versetzungszeichen für eine auf gleicher Tonhöhe nachfolgende Note im gleichen Takt wurden ignoriert – soweit sie nicht zur Sicherheit sinnvoll sind; notwendig erscheinende Warnakzidentien wurden stillschweigend ergänzt, überzählige ignoriert. Von Donizetti gelegentlich – auch an eher ungewöhnlichen Stellen – gesetzte Warnakzidentien wurden jedoch dann beibehalten, wenn sie im entsprechenden Zusammenhang sinnvoll erscheinen.

Die transponierenden Ottoni (Cor, Tr) sowie Timp – und teilweise auch Clt (so im Duetto 6. *Judex ergo*) –, die Donizetti den seinerzeit geltenden Regeln entsprechend ohne Generalvorzeichen, sondern

mit separaten Versetzungszeichen vor den entsprechenden Noten notiert hat, wurden hier mit Generalvorzeichen – unter Auslassung der separaten Versetzungszeichen – ausgewiesen.

Solo-Eintragungen

Mit „Solo“ sind bei zwei- oder dreifach besetzten Blasinstrumenten Passagen bezeichnet, in denen ein Instrument alleine spielt; auf die Aussetzung von Pausenzeichen in der/den anderen Stimme(n) konnte dann verzichtet werden – was freilich nicht konsequent durchgeführt wird. Bei Timp sind jene Takte, in denen die Pauke(n) alleine erklingt/erklingen, also ohne ein weiteres Blas- oder Streichinstrument oder eine Vokalstimme, gleichfalls mit „Solo“ bezeichnet. Bei den Vokalstimmen bezieht sich „Solo“ auf Passagen in Ensemblesätzen, die dem Solistenensemble – in Abwechslung mit dem Chor („Tutti“) – zugewiesen sind. Gelegentlich ist aber auch eine Passage mit „Soli“ (Plural) bezeichnet, wo zu diskutieren wäre, ob Donizetti damit statt jeweils eines Solisten etwa jeweils mehrere Sänger gemeint haben könnte, die dann als eine Art „Favoritchor“ verstanden werden könnten (vgl. dazu die Einzelanmerkung zu T. 43 in 10. *Confutatis maledictis*.) Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass Donizettis Anweisungen oft nicht deutlich lesbar sind, und oftmals nicht eindeutig unterschieden werden kann, ob er „Solo“, „Soli“ oder etwa „Sole“ (gebeugt) niedergeschrieben hat. Wenn gelegentlich „Soli“ eingetragen ist, wo doch alle Stimmen spielen, wurde das, da es sich dabei entweder um ein Versehen oder ein Relikt von Korrekturen handeln dürfte, ignoriert – wohl aber in den Einzelanmerkungen erwähnt.

Notation der Pauken

Die Pauken sind (bis auf Ausnahmen) nach einer seinerzeit bereits längst veralteten Methode aus dem 18. Jahrhundert wie transponierende Instrumente behandelt, also im Bassschlüssel ohne Generalvorzeichen auf einer standardisierten Tonhöhe (üblicherweise als c^0 und G) notiert; mittels der/den in den Besetzungsangaben genannten Stimmung(en) sind die tatsächlich geforderten klingenden Tonhöhen kenntlich gemacht. Indem Donizetti für 1. *Requiem aeternam* „Timpani in Re“ vorschrieb (Pauken werden dort nur im ersten Abschnitt verlangt), meinte er also ein Paukenpaar in der Stimmung, die für die Grundtonart des Satzes d-Moll charakteristisch ist: die Tonika d^0 und die Dominante A (er notierte sie jedoch nicht transponierend als c^0 und G oder klingend als d^0 und A , sondern anfangs versehentlich als e^0 und H , dann aber – korrekt transponierend – als c^0 und G (vgl. die entsprechenden Einzelanmerkungen). Der bezüglich des Tonikaton *tiefere* Dominantton ist dem Tonumfang der damaligen Instrumente geschuldet. – In 2. *Kyrie* meinen „Timpani in Re“ wieder Pauken in d^0 und A ; hier (korrekt transponierend) als c^0 und G notiert. Dem „In memoria aeterna“-Abschnitt von 3. *Graduale et Tractus* (der erste Abschnitt des Satzes ist abgekürzt und nicht erneut ausgeschrieben worden) ist „Timpani in F“ vorgeschrieben; es wird lediglich eine Pauke in f^0 verlangt, die – korrekt transponierend – als c^0 notiert ist (da der Tonikaton der Pauke in der Regel auf der gleichen Lage wie der Grundton in den Streichbässen liegt, ist hier f^0 und nicht F zu wählen). In der Sequentia 4. *Dies irae* sind „Timpani in Do“ vorgeschrieben und klingend als c^0 und G notiert (in der Grundtonart des Satzes c-Moll/C-Dur sind transponierende und klingende Notation identisch). In allen folgenden Sätzen der Sequenz sind die gleichen Angaben gemacht und die gleichen Paukentöne klingend notiert, auch wenn die Sätze teils in anderen Tonarten

stehen: im Terzettino 5. *Tuba mirum* (As-Dur), im Duetto 6. *Judex ergo* (f-Moll/F-Dur),¹³ in 7. *Rex tremendae majestatis* (C-Dur), in 10. *Confutatis maledictis* (c-Moll/C-Dur) und in 12. *Lacrimosa* (c-Moll/C-Dur). Im Solo 8. *Ingemisco*, im Terzettino 9. *Preces meae* und im Solo 11. *Oro supplex* sind keine Pauken besetzt. Auch im Offertorium 13. *Domine Jesu Christe* sind keine Pauken besetzt. In der Communio 14. *Lux aeterna* meinen „Timpani in La“ Pauken in A und e^0 , wobei hier – entgegen der originalen Notation als c^0 und G (und im Vergleich zu allen anderen Sätzen) – der Grundton wegen des geringen Tonumfangs der zeitgenössischen Instrumente tiefer und der Dominantton höher liegen muss. (Die Notation als c^0 und G in der Grundtonart A-Dur verwirrte auch Donizetti, so dass er einige Male versehentlich den falschen der beiden Paukentöne niederschrieb; vgl. dazu die entsprechenden Einzelanmerkungen). Im Responsorium 15. *Libera me, Domine* schreibt Donizetti „Timpani“ (ohne Stimmungsangabe) vor und notiert die Pauken durchgehend als e^0 und H , was für die ersten und den letzten Abschnitt des Satzes (in e-Moll/E-Dur) die korrekte klingende Notation ist. In den beiden mittleren Abschnitten (in C-Dur; T. 62–122), in welchen die Pauken gleichfalls als e^0 und H notiert sind, sind sie transponierend als c^0 und G zu verstehen. Die Paukentöne wurden hier den modernen Gepflogenheiten entsprechend wiedergegeben. Nur dort, wo sie versehentlich abweichend von jener Regel notiert sind, erschien eine Einzelanmerkung notwendig.

Triller für Paukentöne schreibt Donizetti in aller Regel jeweils taktweise aus; meist ist lediglich die Schlangenlinie, aber nicht das initiale \bar{x} -Zeichen zu erkennen. Sie wurden hier in der Regel bei Noten gleicher Tonhöhe für aufeinanderfolgende Takte zusammengefasst und beim Wechsel der Tonhöhe oder dem Eintreten anderer Gesichtspunkte (der Änderung der Dynamik, Akzentuierungen usw.) neu angesetzt.

Allgemeines

Versehentlich im falschen Liniensystem eingetragene Stimmen wurden bei eindeutiger Sachlage nicht kommentiert (meist wird die ursprüngliche Ordnung nach dem folgenden Seitenumbruch wiederhergestellt; außerdem sind solche Stellen nahezu ausnahmslos mittels ergänzender Besetzungsangaben und/oder weiterer Anweisungen eindeutig).

Dass Oktavierungsanweisungen aus Quelle **A** (meist für Fl als Schlangenlinie oberhalb des Liniensystems ausgewiesen) in den Quellen **N** und **B** nahezu ausnahmslos ignoriert wurden, wird nicht nachgewiesen; (oktavierte Phrasen werden in der Neuausgabe in aller Regel in der richtigen (klingenden) Oktavlage ausgewiesen).

Verlängerungspunkte, die bei mehrstimmigen Klängen nicht in jeder Stimme ausgewiesen sind, wurden bei Vorhandensein mindestens eines solchen und bei eindeutiger Sachlage ohne Klammerung ergänzt.

Fehlende Triolen- („3“), Sextolenzeichen („6“) usw. wurden (falls notwendig auch einschließlich einer Triolen-, Sextolenklammer usw.) bei eindeutiger Sachlage ohne Nachweis ergänzt.

¹³ Timp Do – Sol sind einigermaßen merkwürdig für einen Satz in f-Moll/F-Dur (besser als c^0 klänge zumeist ein f^0), doch die Tonhöhen sind eindeutig notiert, und sie passen sich auch in das harmonische Gefüge des Satzes ein – sie betonen in den F-Dur-Klängen den Dominantton und in den G-Dur-Septakkorden der Kadenz im abschließenden *Stretta*-Abschnitt (in der Umkehrung als Quintsextakkorde) den Grundton. Ein weiteres Beispiel für Donizettis unkonventionelle Einfälle.

In Leertakten, die nicht mit einer ganzen Pause versehen sind (gewöhnlich verzichtete Donizetti auf die Ausfüllung von Leertakten mit Pausen) wurden die Pausen ergänzt. Beim Fehlen von Pausenzeichen und Fermaten in Abschlusstakten eines Satzes oder eines Satzabschnitts wurden – bei grundsätzlichem Vorhandensein in einigen Stimmen – fehlende Zeichen ohne diakritische Kennzeichnung und ohne Nachweis ergänzt.

Grundsätzlich wurden alle analogen Stellen miteinander abgeglichen sowie Muster für gleichartig zu verstehende Stellen dort, wo ein entsprechendes Zeichen fehlt, übernommen.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen:

A = Autograph (Quellensigle), **A** = Alto, **A** (hochgestellt) = Auftakt, abgek. = angekürzt, **Abk.** = Abkürzung, **Archi** = alle Streicher, **B** = Abschrift Bergamo (Quellensigle), **B (1)** = Ergänzungen mit Bleistift; **B (2)** = Ergänzungen mit blauem Farbstift, **B** = Basso, **Bg.** = Bogen (Phrasierungs- oder Haltebogen), **Cb** = Contrabbasso, **Cl I, II** = Clarinetto, **Cor I–IV** = Corno, **Coro** = alle Chorstimmen, **f.** = der folgende (Takt), **ff.** = die folgenden (Takte), **Fiati** = alle Bläser, **Fg I, II** = Fagotto, **Fl I, II** = Flauto, **ggf.** = gegebenenfalls, **Legni** = alle Holzbläser, **Korr.** = Korrekturen, **korr.** = korrigiert(er), **LS** = Liniensystem, **LH** = linke Hand, **N** = Abschrift Neapel (Quellensigle), **O** = Orgelstimme (Quellensigle), **OA** = Orgelauszug; Mailand: Lucca, 1870 (Quellensigle), **Ob I, II** = Oboe, **Org** = Organo, **Otonni** = alle Blechbläser, **punkt.** = punktiert(e/er/en), **r** (hochgestellt) = recto (Vorderseite), **resp.** = respektive, **rH** = rechte Hand, **S** = Soprano, **S.** = Seite, **[sic!]** = *sic erat scriptum*, **Soli** = alle Solostimmen, **Stacc.** = Staccato-Punkt(e), **T** = Tenore, **T.** = Takt, **Timp** = Timpani, **Tr I, II** = Tromba, **Trb I–III** = Trombone, **urspr.** = ursprünglich(e), **v** (hochgestellt) = verso (Rückseite), **Va** = Viola, **Vc** = Violoncello, **vgl.** = vergleiche, **VI I, II** = Violine, **vorh.** = vorhanden, **Wdh.** = Wiederholung, **z. B.** = zum Beispiel, **Zz** = Zählzeit. **I, II, III** für die erste, zweite, dritte Stimme, **(1), (2)** für die erste, zweite Stimme bei geteilten Streichern, **O** = Ober-, **M** = Mittel-, **U** = Unterstimme. – 8^{va} = Oktavierung nach oben, 8^{vb} = Oktavierung nach unten, 3^{vb} = Transponierung um eine Terz nach unten.

Nicht ausnotierte *colla parte*-Stimmen werden bei der Nennung von Instrumenten in Klammern angefügt, z. B. meint „Cb (= Vc)“, dass Vc nach dem Muster von Cb abgekürzt sind; ebenso unmittelbar aufeinanderfolgende und nicht ausnotierte Wiederholungstakte.

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt, Stimme(n) und Zeichen im Takt, Anmerkung. Gezählt werden Noten, Pausen und Vorschlagsnoten. Numerische Angaben dienen der Verkürzung der textlichen Anmerkungen, z. B. meint 15.2 das zweite Zeichen in Takt 15.

Ist in einer Einzelanmerkung keine Quellensigle angegeben, bezieht sie sich auf die autographe Partitur (Quelle **A**) resp. – falls es sich um eine Anmerkung zur Orgel handelt – auf die separate Orgelstimme (Quelle **O**).

1. Introitus Requiem aeternam

A: T. 1–94 auf S. 1–7^r, T. 95–134 auf S. 7^v–9^r und T. 135–143 auf S. 9^v (Notenschreibpapier mit 20 Systemen, kleineres Querformat wie *Sequentia 4. Dies irae*). – Der Satztitel auf der ersten Notenseite lautet „1^o Pezzo. Requiem“; die beiden folgenden Abschnitte, die jeweils auf einer neuen Seite beginnen, sind nicht bezeichnet.

Partituranordnung für T. 1–94:

„Violini“ [2 Systeme], „Viole“, „Flauti“, „Oboe“, „Clarinetto“ [in Do],¹⁴ „Corni“ [in F.] (ein ursprüngliches „C:“ korrigierend überschreibend), „Trombe“ [in re] (ein ursprüngliches „C:“ korrigierend überschreibend), „Fagotti“, „Tromboni 3“, „Timpani“ [in re], [Coro:] „Soprani“,

„Contralti“, „Tenori“, „Bassi“, „Violoncelli“, „Bassi“, [2 Leersysteme], „Corni“ [in D^{re}] separat unterhalb der Akkolade; alle Fiati sind zweifach besetzt, Trb dreifach; Timp sind anfangs versehentlich als e und H, dann als c^o und G notiert (vgl. die Anm. in der Einleitung des Kritischen Berichts sowie das Faksimile auf S. XXIX).

Neue Partituranordnung für T. 95–134; ohne jede Besetzungsangabe, ohne Schlüssel und Generalvorzeichen – eine gleiche Anordnung wie zuvor war zweifellos beabsichtigt, es kam aber zu etlichen Abweichungen:

Violini [2 Systeme], Viole, Flauti, Oboi, Clarinetti in Do, Corni in Fa, Trombe [tacet], Fagotti, Tromboni [tacet], Timpani [tacet], [2 Leersysteme], [Soli:] Soprano, Contralto, Tenore, [Leersystem], Basso, Violoncelli, Contrabbassi; ein zweites Hörnerpaar ist nicht vorgesehen; alle Fiati sind zweifach besetzt (bei den beiden kurzen Einsätzen von Fl in T. 99 und 111 ist jeweils „Solo“ angemerk); auf S. 8^r–8^v (T. 106–128) Verschiebung von Fg um ein System nach unten, auf S. 8^r (T. 106–117) Verschiebung von Soli um jeweils ein System nach oben; in T. 115–117 (den letzten drei Takten auf S. 8^r) Verschiebung von Clt, Cor um ein System nach unten (obgleich die vorhergehende Passage auf der gleichen Seite notiert ist – es kann sich nicht um Cor, Tr handeln); auf S. 8^r (T. 118–128) Verschiebung von B um ein System nach oben (jeweils ohne erklärende Besetzungsangabe).¹⁵ – Anmerkung „Voci sole“ oberhalb der Akkolade (an der Position, die üblicherweise der Tempoangabe vorbehalten wäre).

Eine ursprünglich nach dem Schlußstrich nach T. 134 niedergeschriebene Anweisung wurde durchgestrichen – und später nach dem Schlußstrich von 2. *Kyrie* ein- und nachgetragen, wo sie den abgekürzten ersten Abschnitt von 3. *Graduale et Tractus* bezeichnet; hier: „Da Capo il Requiem | dal Segno [segno 1] sino | al Seg[n]o [segno 2] poi si sa[...] (unleserlich) | ali istesso Segno [segno 2] piu avanti | e si va fino alla fine. –“ (S. 9^r).¹⁶

Neue Partituranordnung für T. 135–143:

„Voci sole“ [= Soprano, Contralto, Tenore, Basso], „Solo Organo“,¹⁷ [15 Leersysteme]. Anmerkung „Segue Kirie“ [sic!] unterhalb der Akkolade.

O: Cadenza (vor T. 1) zu Beginn des obersten Systems von S. 67^r, danach „Requiem tacet.“ (Notenschreibpapier mit zehn Systemen). Der Satztitel vor dem System lautet „Requiem“. Nach doppeltem Taktstrich Satztitel „Te decet himnus“ [sic!] und Taktzählung „40“ (meint T. 95–134). Nach doppeltem Taktstrich „Segue Senza Cadenza Requiem“ („Requiem“ wurde im Seitenrand in einem zweiten Arbeitsgang nachgetragen; Donizetti meinte also: „Segue Requiem senza Cadenza“) und dann im zweiten System T. 135–143 mit der Anmerkung „Solo“.

| | | |
|------------|----------------|--|
| 1, 3, 15 | Timp | A, N, B: versehentlich ganze Note e ^o (meint d ^o); B (2): ergänzt Tonbuchstabe „re“ in T. 1 |
| 2, 4, 16 | Timp 1 | A, N, B: versehentlich Viertelnote e ^o (meint d ^o) |
| 3, 5 | Fl 2 | A: Cresc.-Gabel für T. 3.2–4.1, 5.2–6.1; N, B: Gabel für T. 3.2, 5.2 |
| 5 | Timp | A, N, B: versehentlich ganze Note H (meint A); B (2): ergänzt Tonbuchstabe „la“ |
| 6 | Timp 1 | A, N, B: versehentlich Viertelnote H (meint A) |
| 7 | Va 1 | pp statt p |
| 8f. | B | Bg. für T. 8.1–9.1 (Relikt von Korr.) |
| 8–10 | Fg | Bg. für T. 9.1–10.1 |
| 9 | Cor II | ganze Pause |
| 10 | Cb 1 | p |
| 10, 15 | Cb | Cresc.- statt Decresc.-Gabel |
| 10, 11 | Tr 1 | A, N, B: e' (klingend fis') statt d' (klingend e') |
| 10f. | T, B | A, N, B: Bg. für T. 10.1–11.1 (Relikt von Korr.) |
| 11 | VI I 1 | B (2): korr. zu a' |
| 14 | Cor III, IV | „Solo“ (Relikt von Korr.) |
| 15 | VI I | Decresc.-Gabel etwa für T. 14.2–5 |
| 15f. | S | A, N, B: Bg. für T. 15.1–16.1 (Relikt von Korr.) |
| 15f. | T, B | A, N: Bg. für T. 15.1–16.1 (Relikt von Korr.) |
| 16 | VI I 1 | B (2): korr. zu g' |
| 17, 18, 19 | Ob II | ganze Pause |
| 17–19 | VI I | Bg. für T. 17.2–19.1 |
| 18f. | Cl I | Bg. für T. 18.2–19.1 und 19.1–2 |
| 18f. | VI II | Bg. für T. 18.2–19.1 |
| 19f. | Fg I | Bg. für T. 19.2–20.1 |
| 20 | Cor IV | ganze Pause |
| 20–22 | Ob, A, B, Va | Bg. für T. 20.1–21.1 |
| 20–22 | Va | B: urspr. e ^o für T. 20.2, d ^o für T. 21 und <i>Cis</i> für T. 22.1, anschließend rasiert und nach oben oktaviert |
| 20–22 | Vc | Bg. etwa für T. 20.1–21.1 und 21.1–2 |
| 21 | VI II | weitere Decresc.-Gabel oberhalb des LS |
| 24 | Fg 5 | Marcato für T. 24.2 (Relikt von Korr.) |
| 24f. | A | Bg. für T. 24.2–3 |
| 25 | Clt, Cor I, II | Bg. (Relikt von Korr.) |
| | 2–3 | |
| 25 | Va | „cresc.“ am Taktende |
| 25 | Vc 1 | Viertelnote g ^o statt Achtelnote a ^o (Relikt von Korr.) |
| 25f. | Fg | zusätzlicher Bg. für T. 25.3–26.3 |
| 25f. | B | Bg. für T. 25.1–2 |
| 26 | VI I | Cresc.-Gabel für T. 26.1–4 |

¹⁵ Sein Versehen, auf S. 7^v und 8^r jeweils eine Leerzeile zwischen T und B freigelassen zu haben, kommentierte Donizetti mit der Anmerkung „errore dirigere“ zu Beginn des Leersystems auf S. 7^v (T. 95–96).

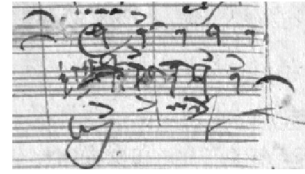
¹⁶ Donizetti hatte dem Versus also ursprünglich eine verkürzte Reprise des ersten Abschnitts des Introitus nachfolgen lassen wollen, bevor er den knappen „Requiem aeternum“-Abschnitt mit beziffertem Bass schuf.

¹⁷ Bloß in diesem knappen Abschnitt liegt der bezifferte Bass – und damit die Org – in beiden autographen Quellen (**A** und **O**) vor. In beide Abschriften **N** und **B**, in welchen die separate Orgelstimme nicht berücksichtigt ist, wurde er übernommen.

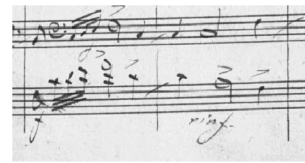
| | | |
|---------|------------------|--|
| 27 | Cor, VI II, Va 2 | pp statt p |
| 27 | T 3 | B : Viertelnote <i>a</i> ^o statt <i>e'</i> |
| 27 | VI I 2 | weiteres p oberhalb des LS |
| 27 | VI II 2-4 | Bg. für T. 27.2-3 |
| 27 | Va 5 | Marcato für T. 27.3 (Relikt von Korrr.) |
| 27 | Vc 2 | fp zusätzlich zu p |
| 27 | Cb 1 | p für T. 28.1 |
| 27f. | VI II, Va | Bg. für T. 27.4-5 |
| 28 | Fg 5 | Marcato für T. 28.3 (Relikt von Korrr.) |
| 28 | A 2-5 | Bg. für T. 28.4-5 |
| 28 | A 3 | Marcato (Relikt von Korrr.) |
| 28 | T 2-5 | Bg. für T. 28.2-3 |
| 28 | Va 3 | # fehlt |
| 28 | Va 6 | Marcato für T. 28.5 (Relikt von Korrr.) |
| 29 | Fag II 1 | Viertelpause |
| 29 | Cor I 1 | Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 29 | T 1 | A, N, B, OA : ganze Note <i>e'</i> (Verwechslung mit A) |
| 29 | VI I 1 | p |
| 29 | VI II | „cresc.“ für T. 30.1 |
| 29 | Cb 1 | A : Achtelpause (unleserlich); N, B : Achtelpause |
| 29 | Cb (= Vc) 2 | f (Relikt von Korrr.) |
| 29 | Cb (= Vc) 3 | # fehlt |
| 29f. | B | Bg. für T. 29.1-30.1 |
| 30 | Fg 2-3 | Cresc.-Gabel für T. 30.1-2 |
| 30 | Cor I, II 2-3 | Cresc.-Gabel für T. 30.1 |
| 30 | Tr 2 | „cresc.“ statt p |
| 30 | Trb | „cresc.“ statt p |
| 30 | S 2 | Marcato (Relikt von Korrr.) |
| 30 | VI I | Cresc.-Gabel etwa für T. 29.4-30.6 |
| 31 | Ob, Clt 1 | Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 31 | Fg 2-4 | Bg. für T. 31.3-5 (Relikt von Korrr.) |
| 31 | Coro | A : doppelt punkt. Achtel- [sic!], 16tel-, Viertelnote und halbe Pause; N : einfach punkt. Achtel- (nur für T versehentlich doppelt punktiert), 16tel-, Viertelnote und halbe Pause; B : einfach punkt. Achtel-, 16tel-, Viertelnote und halbe Pause (vgl. S, B in T. 27) |
| 31 | Va 3 | p für T. 31.1 |
| 31 | Va 6 | A, N : <i>cis'</i> mit # (Verwechslung mit Vc); B : urspr. <i>cis'</i> mit #, anschließend rasiert und korr. zu <i>e'</i> |
| 31 | Vc 1-2 | Viertelnote (<i>colla parte</i> mit Cb) statt Achtelnote- und pause |
| 31 | Vc 3-5 | A, N, B : Bg. für T. 31.3-4; B (2) : ergänzt Bg. für T. 31.3-5 |
| 31 | Vc 4 | Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 31f. | Cor | Bg. für T. 31.2-3 |
| 32 | Fg 1 | A : einfach gehalste Achtelnote; N : in beide Richtungen gehalste Viertelnote; B : Viertelnoten mit zusätzlichem <i>f'</i> für Fg I |
| 32 | Va 1 | A, N : Achtelnote <i>d'</i> ; B : urspr. Achtelnote <i>d'</i> , anschließend rasiert und korr. zu <i>f'</i> |
| 32 | Vc, Cor 1 | Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 33 | A, T 1 | A : halbe Note und Viertelpause (ggf. korr.); N, B : halbe Note und Viertelpause, in T zu punkt. halber Note korr., indem die Pause radiert (A) resp. durchgestrichen (B) und ein Verlängerungspunkt ergänzt wurde; OA : halbe Note und Viertelpause für A, punkt. halbe Note für T |
| 33 | Vc 1-2 | Bg. |
| 33f. | T | Bg. für T. 34.1-3 (vgl. S) |
| 34 | Fg 2-4 | A : Bg. für T. 34.2-3; N : Bg. für T. 34.2-35.1; B : Bg. für T. 34.2-4 |
| 34 | Va 2-4 | A : Bg. für T. 34.2-3; N : Bg. für T. 34.1-4 (unleserlich); B : Bg. für T. 34.1-3 |
| 34f. | Clt | zusätzlicher Bg. für T. 34.3-35.1 |
| 35 | Fg II 4 | A : urspr. Viertelpause, anschließend korr. zu Viertelnote <i>ges</i> ^o (wie Fg I), ohne die Pause zu streichen; N, B : Viertelnote <i>ges</i> ^o |
| 35 | T 1-3 | Bg. für T. 35.1-2 (Relikt von Korrr.) |
| 35f. | Va | Bg. für T. 35.3-36.1 (Relikt von Korrr.) |
| 36 | Ob 2-4 | Bg. für T. 36.4-37.1 |
| 36 | A 1-4 | Bg. für T. 36.2-4 ober- und für T. 36.1 oder 2-37.1 unterhalb des LS |
| 36 | A | A, N, B : Textunterlegung fehlt; OA : vorh. (vgl. T) |
| 36 | T | urspr. punkt. halbe und Viertelnote <i>c</i> ^o (vgl. Vc); anschließend korr. |
| 36 | VI II 2-4 | Bg. für T. 36.2-3 |
| 37, 41 | Fl 1 | „Solo“ |
| 37 | Cor I 5 | Marcato für T. 37.3 (Relikt von Korrr.) |
| 37 | Cor II | ganze Pause |
| 37 | Vc 3 | B : urspr. Bassschlüssel, anschließend durchgestrichen |
| 37f. | T | Bg. für T. 37.3-4 |
| 37f. | Va | Bg. für T. 37.5-6 |
| 38 | Cor, VI II 6 | Marcato für T. 38.4 (Relikt von Korrr.) |
| 38 | Cor I 1 | Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 38, 42, | Cor II 1 | Viertelpause |
| 67 | | |
| 38f. | S | Bg. für T. 38.2-3 |
| 38f. | VI II | Bg. für T. 38.5-6 |
| 39 | Clt 2-3 | Bg. (Relikt von Korrr.) |
| 39 | Cor 1 | Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 39 | Cor 4 | „cresc.“ für T. 40.1 |
| 39, 40 | VI I 1, 5 | Marcato |
| 39 | VI I 5 | „cresc.“ für T. 39.7 |
| 39 | VI II | „cresc.“ am Taktende |
| 39 | Va 10 | „cresc.“ am Taktende |
| 39 | Cb (= Vc) 1 | Keil |
| 39 | Cb (= Vc) 6 | „cresc.“ für T. 39.1 oder 2 |

39f. Vc

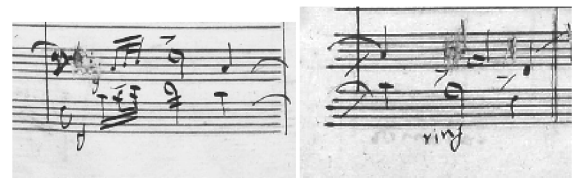
A: urspr. angebundene Achtelnote *f'* und Achtelpause (beide radiert/rasiert), halbe Note *c'* (jeweils bezogen auf den Tenorschlüssel) und Viertelnote *c'* mit Marcato und Haltebogen für T. 39, angebundene Viertelnote *c'*, halbe Note *c'* mit Marcato und Viertelnote *c'* in T. 40; anschließend korr. mittels einer *colla parte*-Anweisung (Bassschlüssel) nach der getilgten Achtelnote in T. 39.1 (vgl. T. 43-44); **N**: Achtelnote *f*^o für T. 39.1 (Bg. für T. 38.3-39.1), T. 39.2-40.2 *colla parte* mit Cb (tiefer oktaviert), T. 40.2 halbe Note *c*^o statt *a*^o, T. 40.3 *colla parte* mit Cb (gleiche Oktavlage); **B**: angebundene Achtelnote *c'* (korr.; unleserlich) für T. 39.1, T. 39.2-40.1 *colla parte* mit Cb (tiefer oktaviert), T. 40.2-3 urspr. halbe Note *c*^o und Viertelnote *f*^o, anschließend rasiert und korr. zu A und F



Vc, Cb in T. 39f. (A)



Vc, Cb in T. 39f. (N)



Vc, Cb in T. 39 und 40 (B)

40 Clt 2-3
40 Tr

weitere Cresc.-Gabel für T. 39.3-40.3
Bg. für T. 40.2-3 und ab 4 [sic!] (Relikt von Korrr.; anschließend Seitenumbruch)

40 Trb 1
40 S 1-3
40 VI I 1-8
40 VI II 1
40 Va 1
40 Va 1-8

„cresc.“ oberhalb des LS, zusätzlich zum **p** unterhalb
Cresc.-Gabel für T. 39.3-40.2
Cresc.-Gabel für T. 39.5-40.3 oder 4 und für T. 40.5-8
Cresc.-Gabel für die zweite Hälfte von T. 39
weitere Cresc.-Gabel etwa für T. 39.9-40.1
B: urspr. ausgeschrieben, anschließend rasiert und korr. zu dreifach durchstrichener halber Note *a*^o; es folgt eine dreifach durchstrichene halbe Note *c'*

40 Vc 1
40 Cb 2
40 Cb (= Vc) 2-3
41 Fg 2-4
41 Cor I 5
41 VI II 6
41, 42 Vc 3
41-44

B: Achtelnote *c'* (korr.; unleserlich)
„rinf.“ (unleserlich)
Cresc.-Gabel für T. 40.3
Bg. für T. 41.4-5
Marcato für T. 41.3 (Relikt von Korrr.)
Marcato für T. 41.5
Decresc.-Gabel statt Marcato
offensichtlich wollte Donizetti (in einem seiner Arbeitsgänge) diese Passage gegenüber den vorausgehenden Analogstellen T. 23-26, 27-30 und 37-40 in ihrer Dynamik verstärken. In T. 40 (Cb) und dann in T. 43-44 (Cor I, II, VI I oder II, Cb) hat er vereinzelt „rinf.“ angemerkt. Er hat die stärkere Dynamik freilich nicht genau genug bezeichnet. Ein singuläres **f** in einer Stimme (Cor III, IV in T. 44.1) auf alle zu übertragen, wäre zu gewagt, da in anderen **p** ausgewiesen ist und das separat unterhalb der Akkolade notierte zweite Hörerpaar nicht selten gewisse Abweichungen zur übrigen Partitur aufweist (vgl. T. 61-64, 65-68) = großes „rinforzando“ oberhalb der Akkolade

42 Fg I 6
42 Fg II 1
42 Fg II 6
42 Cor I 1
42 Cor I, II 6
42 S 3-4
42 VI II 6
42 Va 5

Marcato für T. 42.3
Achtelnote *f*^o; durchgestrichen (Relikt von Korrr.)
Marcato für T. 42.5
Viertelnote statt Achtelnote und -pause
Marcato für T. 42.4
Marcato (durchgestrichen)
Marcato für T. 42.5
Stacc.

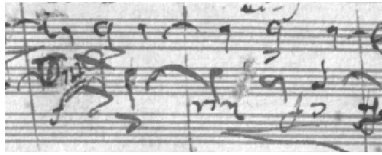
42f. A
43 Fl

Bg. für T. 42.2-4
Viertelpause am Taktanfang und ganze Pause in der Taktmitte (Relikt von Korrr.)

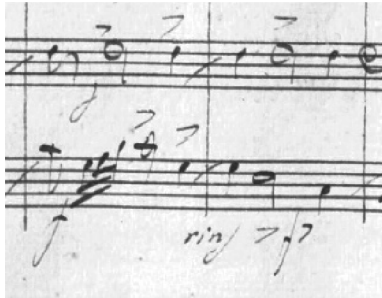
43 Clt 2-3
43 Fg 4
43 Fg II 1
43 Cor I, II 1
43 Cor I, II 4
43 VI I 3
43 VI II 5
43 Va
43 Cb (= Vc) 4
43 Cb 6

Bg. (Relikt von Korrr.)
„cresc.“ für T. 44.1
A, N: Achtelnote *e*^o; **B**: Achtelnote *g*^o (korr.)
Viertelnote statt Achtelnote und -pause
„rinf.“ statt „cresc.“; weiteres „rinf.“ für T. 44.1
„cresc.“ für T. 44.1
Cresc.-Gabel für die zweite Takthälfte statt „cresc.“ (Relikt von Korrr.)
„cresc.“ am Taktende
A, N, B: # fehlt; **B (1)**: ergänzt; **OA**: vorh.
„rinf.“ für T. 44.1 statt „cresc.“

43f. Vc A: angebundene Achtelnote c', Achtelpause, halbe Note c' mit Marcato und Viertelnote c' mit Haltebogen in T. 43, angebundene Viertelnote c', halbe Note c' mit Marcato und Viertelnote c' in T. 44; die Korrektur mittels einer *colla parte*-Anweisung (Bassschlüssel) fehlt; N: ebenso, zusätzlich *f* für T. 43.3 und Marcato für T. 43.4; B: urspr. ebenso, anschließend ab der Viertelnote in T. 43 rasiert und Tonhöhen korr. analog zu Cb (vgl. T. 39–40)



Vc, Cb in T. 43f. (A)



Vc, Cb in T. 43f. (N)



Vc, Cb in T. 43f. (B)

44 Clt 2–3 Bg. (Relikt von Korr.)
 44 Cor III, IV 1 *f* statt *p*
 44 S 1–3 Cresc.-Gabel für T. 43.3–44.2
 44 A 2 Marcato
 44 VI I 1–8 Cresc.-Gabel für T. 43.6–44.8
 44 VI I oder II 1 „rinf.“
 44 VI II 1 Cresc.-Gabel für die erste Takthälfte
 44 Cb 1 „rinf.“
 44 Cb 2–3 Cresc.-Gabel für T. 44.1–3
 44f. Vc, Cb Bg. für T. 44.3–45.1 (Relikt von Korr.)
 45 Cor I, II 3–5 Stacc.
 45 VI I 3–5 Staccato-Punkte oder Keile
 45–48 A, N: In dieser Passage wollte Donizetti offensichtlich den initialen Klang betont wissen (in einigen Stimmen wiederholte er *f*) und die folgenden Achtelklänge abgestoßen (Staccato-Punkte und/oder Keile respektive Marcati in einigen Stimmen); er setzte dies freilich nicht in allen Stimmen und Takten konsequent um; B: weitet (während N die wenigen Staccato-Punkte aus A bloß abbildet) solche auch auf andere Stimmen aus, nicht aber auf alle
 46 Clt, Cor III, IV 3–5 Stacc.
 46 VI I 3–5 Marcati
 46, 47 Cb (= Vc) 1 *f*
 47 Clt, Tr 2 *f*
 48 Fl 2 Verlängerungspunkte der punkt. Viertelnoten fehlen
 48 Ob, Cor I, II 2 *f*
 48 VI I 2–5 A: punkt. Viertel- und drei Achtelnoten d[♯]; N, B: Oktavklänge d[♯]–d[♯] (die Fortsetzung der zweistimmigen Führung in T. 45–47 macht Sinn)
 48 Va 3 zwei weitere Marcati ober- und unterhalb des LS (Relikte von Korr.)
 48 Va 4–6 Staccato-Punkte
 49 Fl 3 halbe Pause fehlt
 49 Clt 4 „Solo“ (Relikt von Korr.)
 49 Fg II 1 A, N: Viertelnote d[♯] fehlt (nur einfach gehalste Viertelnote fis[♯] für Fg I vorh.); B: vorh.
 49 Tr B: urspr. korrekt geschrieben, anschließend rasiert und zu e' (klingend fis') verändert (vgl. T. 54.1)
 (= 50, 51, 52, 53)
 49 VI I 1 A: Viertelnote cis[♯]; N, B: Zweiklang cis[♯]–e[♯] (die Fortsetzung der zweistimmigen Führung in T. 45–47 macht Sinn)
 49 Cb 1 A: „Bassi“ (der Plural weist aus, dass die Cb ab hier „divisi“ spielen); N, B: fehlt
 49 Cb (1) 1 A: „organo ten.“ (unleserlich); O: die Passage fehlt („Requiem tacet“); N, B: Cb (2) in T. 49–56 nicht geschrieben. Den Liegeton in T. 49–56 könnte Donizetti urspr. für Org vorgesehen haben; nachdem er im Satz aber auf Org als Continuoinstrument verzichtete (spätestens beim Ausschreiben von O), wollte er ihn aber beibehalten wissen und teilte Cb durch die Anm. „Bassi“
 49f. VI II Bg. für T. 49.3–50.1 (Relikt von Korr.)
 50f. VI II Bg. für T. 50.4–51.1 (Relikt von Korr.)

51 T A: urspr. zwei halbe Noten a⁰, anschließend korr.; N, B, OA: zwei halbe Noten a⁰
 51 Timp *fp*
 51 Vc 9 A: ♯ fehlt; N, B: Wiederholungszeichen für T. 50
 51f. A Bg. für T. 52.1–2
 51f. VI I Bg. für T. 51.2–52.1 (Relikt von Korr.)
 52 Fl 1 Stacc.
 52 Clt I 1–2 Bg.
 52 Vc A, N, B: ganze Note A mit Tremolo-Strich (vermutlich Verwechslung mit einem Zeichen zur Wdh. des vorausgehenden Takts)
 53 Tr A, N: Note und Pausen fehlen; resp. fehlt das Wiederholungszeichen für T. 49, wie es in T. 50–52 ausgewiesen ist; B: Wiederholungszeichen für T. 49
 54 Tr 1 A, N, B: Viertelnote e' (klingend fis') statt g (klingend a'); in N ist im Seitenrand ein „+“ eingetragen, offensichtlich ein Hinweis auf die falsche Tonhöhe
 (= 55, 56)
 54 A 2–3 Bg.
 55 S, A 1–3 Bg. für T. 55.1–4
 55f. A Bg. für T. 55.4–56.1 (Relikt von Korr.)
 55f. B Bg. für T. 55.3–56.1 (Relikt von Korr.)
 55f. VI II Bg. für T. 55.2–56.2
 56f. S Bg. für T. 56.3–57.1
 57f. VI I weiterer Bg. für T. 57.1–58.1 oberhalb des LS/der Akkolade
 57–59 Cor Bg. für T. 57–58
 58 Cor II 1 A, N, B: Note fehlt; ganze Note d[♯] (klingend g') für Cor I vorh.; „a 2“-Anweisung fehlt
 Bg. für T. 58.1–60.1
 58–60 VI I Bg. für T. 58.1–59.1
 59 T 1–2 A: ♭ fehlt; N: fehlt; mit Bleistift ergänzt; B: vorh.
 59 T 2 Bg. für T. 58.1–60.1 und T. 60.3–7
 59f. S
 60 Fl 1 A, N, B: „loco“ nach den als 8^{va} notierten T. 45.2–53.1
 60 S 1–8 A: urspr. ganze Note a' sowie Bg. nach T. 61.1, anschließend korr., ohne die ganze Note zu tilgen (N und B geben die definitive Lesart wieder)
 N: Bg. für T. 60.1–4 und 5–7; B: Bg. für T. 60.1–6
 60 S 6 A: ♭ fehlt; N: fehlt; mit Bleistift ergänzt; B: vorh.
 60f. VI I Bg. für T. 60.1–61.1
 61 Fg 1 Achtelnote und -pause (Relikt von Korr.)
 61 Cor II 2–3 Viertel- und halbe Pause
 61 VI II 3–5 Bg. für T. 61.5–6
 61 VI II 6 Marcato für T. 61.4
 61–64 offensichtlich wollte Donizetti (in einem seiner Arbeitsgänge) diese beiden Passagen gegenüber den vorausgehenden Analogstellen T. 23–26, 27–30 und 37–40 (vgl. auch T. 41–44) in ihrer Dynamik verstärken. In T. 64.1 (Clt) hat er einmal „rinf.“ angemerkt, während in T. 64 das „rinforzando“ für VI I – also oberhalb der Akkolade – ausgeschrieben wurde. Er hat die stärkere Dynamik freilich nicht genau genug bezeichnet. Das *f* in wenigen Stimmen (Cb in T. 63.1 und 67.1, Tr in T. 64.2 und Fg, Cor I, II, Trb in T. 68.2) auf alle zu übertragen, wäre zu gewagt, zumal in anderen auch noch *p* ausgewiesen ist = großes „rinforzando“ oberhalb der Akkolade
 62 Fg 2–4 Bg. für T. 62.2–3
 62 Cor II ganze Pause
 62 A, T 2–5 Bg. für T. 61.2–3 und 3–5
 62 Va 3–5 Bg. für T. 62.3–4
 62 Vc 4 A, N: Viertelnote a⁰ statt f⁰; B: urspr. Viertelnote a⁰, anschließend rasiert und korr. zu f⁰
 Bg. für T. 62.4–5
 62f. Fg A, N: Viertelnote b' (Fl I) resp. d' (Fl II), Viertel- und halbe Pause (ggf. Verwechslung mit Ob; Seitenumbruch zwischen T. 62–63); B: urspr. ebenso, anschließend alle Noten und Pausen rasiert, ohne jedoch eine ganze Pause zu setzen
 63 Fl A, N: Viertelpause statt Achtelnote und -pause; B: Viertelpause, anschließend rasiert und korr. zu Viertelnote b'; für Ob II wurde eine Viertelpause ergänzt
 „rinf.“ für T. 64.1 statt „cresc.“
 63 Clt 3 Viertelnote statt Achtelnote und -pause
 63 Fg 1 „cresc.“ für T. 64.1
 63 Cor I–IV 3 *f*
 63, 67 Cb 1 Marcato für T. 63.5
 63 Cb (= Vc) 3 Marcato für T. 63.8
 63 Cb (= Vc) 7 Bg. für T. 63.1–64.1
 63f. A Cresc.-Gabel für T. 64.3
 64 Clt, Cor I, II 1–3
 64 Fg 1–3 Cresc.-Gabel für T. 64.1
 64 Tr 2 *f* statt *p*
 64 Timp 1 „rinf.“ statt *p*
 64 S 2–3 Bg. (Relikt von Korr.)
 64 VI I 1 „rinforzando“ oberhalb des LS/der Akkolade

| | | |
|-------|------------------------|---|
| 64–69 | Tr | die notierten Töne sind original ¹⁸ |
| 65 | Fg I 3–4 | Bg. |
| 65 | Fg II 3–4 | Viertel- und halbe Pause |
| 65 | S, A 1 | Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 65 | VI I 1 | weiteres p oberhalb des LS |
| 65 | Va 3 | A : ♯ (unleserlich; Relikt von Korr.); N, B : fehlt |
| 65 | Vc 1 | weiteres p im LS (Relikt von Korr.) |
| 65 | Cb 1 | p für T. 65.4 |
| 65f. | Clf | Bg. für T. 65.5–6 |
| 65f. | S | Bg. für T. 65.3–66.1 |
| 65f. | VI II | Bg. für T. 65.4–5 |
| 66 | Ob 2–4 | Bg. für T. 66.2–3 |
| 66 | Ob 5 | Marcato für T. 66.4 |
| 66 | Fg 6 | Marcato für T. 66.3 |
| 66 | T 2 | ♭ fehlt |
| 66 | VI II, Va 3–5 | Bg. für T. 66.3–4 |
| 66 | Va 6 | Marcato für T. 66.5 (Relikt von Korr.) |
| 66f. | Fg, VI II, Va | Bg. für T. 66.5–6 |
| 67 | Ob 1 | Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 67 | Ob 4 | „cresc.“ für T. 68.1 |
| 67 | Cor III, IV 3 | „cresc.“ für T. 68.1 |
| 67 | B 1 | A : Viertelnote f ; N : urspr. Viertelnote [♯] , anschließend rasiert und korr. zu a [♯] ; B, OA : Viertelnote a [♯] |
| 67 | VI I 3 | „cresc.“ für T. 67.1 |
| 67 | VI II 1–2 | Bg. für T. 67.1–3 |
| 67f. | Cor III | A, N : <i>des'</i> (klingend <i>es'</i>); B : urspr. vermutlich ebenso (unleserlich), anschließend korrigierend überschrieben mit <i>es'</i> (klingend <i>♯</i>); B (1) : als Problemstelle markiert |
| 68 | Fl 2–3 | Cresc.-Gabel für T. 68.1 |
| 68 | Ob, Clf, Cor I, II 1–3 | Cresc.-Gabel für T. 68.2–3 |
| 68 | Fg, Cor I, II 2 | A, f ; N : nur für Cor I, II; B : fehlt |
| 68 | Trb 2 | f (unleserlich) statt p |
| 68 | Cor III, IV 2–3 | Cresc.-Gabel für T. 68.2–69.1 |
| 68 | S, VI I 3 | ♭ fehlt |
| 68 | VI I, Va 1–3 | Cresc.-Gabel für T. 68.1–2 |
| 68 | VI II 1–8 | Cresc.-Gabel für T. 68.5–8 |
| 68f. | Ob | Bg. für T. 68.3–69.1 (Relikt von Korr.) |
| 69 | Fl II 3–4 | Viertel- und halbe Pause |
| 69 | Cor III, IV 1 | A, N : einfach gehalste Viertelnote; B : in beide Richtungen gehalste Viertelnote |
| 69 | T 2 | A, N, B, OA : Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 69 | VI I 2 | A : p für T. 69.1; N, B : für T. 69.2 |
| 69 | VI I 3 | A, N : ♭ fehlt; B : vorh.; OA : ♯ in der Oberstimme der rH |
| 69 | VI I 3 | weiteres p |
| 69 | VI II 1 | A : Viertelnote b (korr.; unleserlich); N, B : Viertelnote f [♯] |
| 69 | VI II, Va 4 | p für T. 69.2 |
| 69–72 | T, B | A, N, B, OA : Textunterlegung „a-ter-nam [sic] do-na e-is“ für T. 69.4–72 (A : in T. 70–71 für T nicht ausgeschrieben) |
| 70 | T, B 1–2 | Bg. |
| 70f. | Fg | Bg. für T. 70.1–2 und 71.1–2 |
| 70f. | VI II, Va | Bg. für T. 70.4–71.1 |
| 71 | Vc 1–2 | Bg. |
| 71f. | A | A, N, B, OA : Textunterlegung „e-ter-nam [sic]“ für T. 71.3–72, in A eine urspr. Fassung (unleserlich) korrigierend überschreibend |
| 72 | A 2–4 | Bg. (Relikt korr. Textunterlegung) |
| 73 | A 1–2 | Bg. für T. 73.1–4 |
| 73 | VI II 2–4 | Bg. für T. 72.2–3 |
| 73 | Vc 3 | A, B : ♯ fehlt; N : vorh.; B (1) : ergänzt |
| 73f. | VI I, Va | Bg. (Relikt von Korr.; ein urspr. zwischen T. 73–74 ausgeschrieben Takt wurde komplett gestrichen) |

¹⁸ Im Bläusersatz spielen die Trompeten vornehmlich die Terz des Grundtons einer Harmonie und/oder den Grundton selbst. Für T. 64–69 hat Vilmos Leskó, der Herausgeber der Ricordi-Ausgabe von 1974, die Stimmung für Tr zu *Sil* / *B* verändert, statt *Re* / *D* wie vor- und nachher. Er versuchte damit eine „ausgewogenere harmonische Balance“ des Orchestersatzes herzustellen („che offre migliore equilibrio armonico“; Leskó, *Note*; in: Gaetano Donizetti, *Messa di Requiem*, hrsg. von Vilmos Leskó, Mailand: Ricordi, 1974. – Partitur, S. XI), wie sie Donizetti jedoch gar nicht beabsichtigt hatte, und berief sich auf die Stimmungsänderung zu *Tr* in *Sil* / *B* in 2. *Kyrie*. Die Stimmungsangabe von *Tr* wurde zwar in den Besetzungsangaben zu Beginn des ersten Requiem-Abschnitts korrigiert, ist aber eindeutig und die Trompetenstimmen sind im gesamten Abschnitt sinnvoll ausgeschrieben, so dass sich eine Änderung der *Tr*-Stimmung zugunsten eines gefälligeren klanglichen Gesamteindrucks verbietet. Donizetti hätte dies, wäre es denn fehlerhaft, in **A** gewiss ausgewiesen; und auch die zeitgenössischen Kopisten konnten darin offensichtlich nichts Ungewöhnliches ersehen (weder **N** noch **B** weisen Änderungen auf, noch lassen die Quellen Zweifel der Kopisten erkennen). – Auch an anderen Stellen der Totenmesse hat Leskó eine eigenwillig-kühne, leicht als spröde, ungeschickt oder disharmonisch misszuverstehende Fassung Donizettis durch eine zwar praktische, aber auch gefälliger, flachere ersetzt; vgl. auch in 2. *Kyrie* (Cor in T. 23–25).

| | | |
|---------|-----------------|---|
| 73f. | Vc | Leskó (Ricordi) verstand den Bassschlüssel zu Beginn von T. 73 und ggf. einen weiteren zu Beginn von T. 74 als Zeichen, dass anstelle der in diesen beiden Takten notierten Musik die Vc die Cb verdoppeln sollten. Da die Vc in T. 69.4–72.2 im Tenorschlüssel notiert sind, bedeutet der Bassschlüssel in T. 73 aber erst einmal nur die Rückkehr vom Tenor- in den Bassschlüssel. Das Zeichen zu Beginn von T. 74 ist unleserlich – es dürfte eher der Beginn der korrigierten Textunterlegung für B („e-is“ für T. 74–75, das eine unleserliche ursprüngliche Textunterlegung korrigierend überschreibt) sein, als eine <i>colla parte</i> -Anweisung; die vielen Korr. in diesen Takten, vor allem die Textkorr. für B, die ins LS von Vc hineinreichen (und außerdem der komplett gestrichene Takt zwischen T. 73–74) verunklaren die Lage; N und B decken sich mit der Lesart von A |
| 74f. | Fg, Cor III, IV | Bg. |
| 75 | Cor III, IV 1 | f |
| 76 | Cor I, II, Trb | „poco più“ am Taktanfang |
| 76 | Cor III, IV 4–5 | Viertelpause statt Achtelnote und -pause (vermutlich Versehen, da Cor III, IV am Fuß der Seite in einem eigenen LS notiert ist) |
| 76 | B 1 | A : Textunterlegung „-em“ statt „-is“ (B war in T. 74.1–76.1 urspr. „Re-qui-em“ unterlegt; während der Text in T. 74–75 gestrichen wurde, blieb er nach dem Seitenumbruch zwischen T. 75–76 auf der neuen S. 6 ^r erhalten); N, B : Textunterlegung „-is“ |
| 77, 78, | Cor III, IV 2 | f |
| 79 | | |
| 77, 78, | Cor III, IV 3–4 | Viertelpause statt Achtelnote und -pause |
| 79 | | |
| 77, 78 | Trb 2 | f |
| 77, 78 | VI I 1, 7 | Marcato für T. 77.2 und 8 oder 9 resp 78.2 und 8 oder 9 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 77, 78, | VI I 1–2 | Bg. für T. 77.1–3 resp. 78.1–3 resp. 79.1–3 |
| 79 | | |
| 78 | Cor I, II 2 | f |
| 78 | A 1 | A : Viertelnote; N : zwei Achtelnoten (Viertelnote bei der Wdh. in 3. <i>Graduale et Tractus</i> , T. 19.1); B, OA : zwei Achtelnoten (auch bei der Wdh. in 3. <i>Graduale et Tractus</i>) |
| 78 | T, B 2 | A : Achtelpause; N : urspr. Achtelpause, anschließend rasiert und korr. zu Achtelnote; B, OA : Achtelnote (auch bei der Wdh. in 3. <i>Graduale et Tractus</i> , T. 19.2) |
| 78 | VI I 7–10 | Bg. für T. 78.9–10 |
| 79 | Fl, Ob 2 | f |
| 79 | Coro 1–2 | A, N, B, OA : Viertelnote statt Achtelnote und -pause (vgl. T. 77) |
| 79 | VI I | Marcato für T. 78.2 oder 3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 79 | VI I 5–6 | Bg. |
| 79 | Cb 4 | A : urspr. Viertelnote B , anschließend durchgestrichen und korr. zu b [♯] ; N, B : Viertelnote B |
| 80 | Cor III, IV 3 | Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 80 | Vc, Cb 4 | Bg. für T. 80.4–, der nach dem Seitenumbruch zwischen T. 80–81 nicht fortgeführt wird |
| 80 | Cb 1 | A : urspr. Achtelnote H mit ♯, anschließend korr. zu h [♯] mit ♯ (unleserlich); N, B : Achtelnote H mit ♯ |
| 81 | Cor III, IV 1 | f |
| 81 | Tr 1 | Marcato |
| 81 | Cb 1–2 | Bg. für T. 81.1–3 |
| 83 | Trb 1 | Achtelnote und -pause |
| 85 | Clf 1 | „Solo“ (Relikt von Korr.) |
| 85 | S 4 | halbe Pause fehlt |
| 85f. | Clf | Bg. für T. 85.3–86.1 |
| 86 | Fl 2 | „loco“ nach den als 8 ^{va} notierten T. 76.2–83.1 |
| 86 | VI I 9 | A, N : ♯ fehlt; B : vorh. |
| 87 | Vc 1–8 | urspr. ganze Note D mit Tremolo-Strich (vgl. Cb), anschließend korrigierend überschrieben, ohne die ganze Note zu streichen |
| 87–89 | VI I | Bg. etwa für T. 87.2–89.3 (Relikt von Korr.) |
| 88–90 | S | Bg. für T. 88.1–90.1 |
| 88–90 | T | Bg. für T. 88.2–90.1 |
| 89 | Fl 5–6 | die beiden Achtelnoten sind zwischen T. 89.6–7 ein weiteres, überzähliges Mal notiert |
| 89 | B 1–2 | Bg. (unleserlich) |
| 90 | S 1–2 | A : ganze statt zweier halber Noten (der Text ist nur T, B unterlegt); N, B : ganze Note, die Silben „-is Do-“ sind der ganzen Note in T. 91 unterlegt (auch bei der Wdh. in 3. <i>Graduale et Tractus</i> , T. 31 resp. 32) |
| 90 | A 1–2 | A : ganze statt zweier halber Noten (der Text ist nur T, B unterlegt); N, B : punkt. halbe und Viertelnote (auch bei der Wdh. in 3. <i>Graduale et Tractus</i> , T. 31) |
| 90f. | Cor I, II | Bg. (Relikt von Korr.) |
| 91 | VI II | p am Taktende |
| 91f. | Fg | Bg. für T. 92.1–2 |
| 91–93 | A | Bg. für T. 91–92 |
| 93 | VI I 2 | p statt Viertelpause (Relikt von Korr.) |

Te decet hymnus

| | | |
|--------|--------|--|
| 95 | alle | A : Schlüssel, Generalvorzeichen fehlen |
| 95 | Soli | A, B : „Voci sole“ oberhalb der Akkolade, an der Position, die üblicherweise der Tempoangabe vorbehalten ist; N, B : „Voci sole“ oberhalb S/Soli |
| 95 | Soli 1 | A : „Soli“; N, B : „Solo“ (vgl. T. 112) |
| 95, 97 | B 1–3 | Bg. |
| 96 | S 1–2 | Bg. für T. 95.1–96.2 |

| | | |
|--------------|------------------|---|
| 97, 106, 119 | S 2 | A: langer Vorschlag; N, B, OA : kurzer Vorschlag (vgl. Clt in T. 119) |
| 97 | A | Bg. für T. 97.1–2 (unleserlich) |
| 97, 119 | T 2 | A: langer Vorschlag; N, B, OA : kurzer Vorschlag (vgl. T. 106, auch Clt in T. 119) |
| 97 | B 1 | p |
| 97f. | T | Bg. für T. 97.1–98.1 und 98.1–3 |
| 99 | Ob 1–3 | Cresc.-Gabel für T. 99.2–3 |
| 99 | Clt II 1 | A: urspr. halbe Note und Viertelpause, anschließend korr. zu punkt. halber Note; N : halbe Note und Viertelpause; B : halbe Note und Viertelpause B : Viertelnote <i>g'</i> statt <i>h'</i> mit <i>q</i> (nach Korrektur) |
| 99 | Clt II 2 | |
| 99f. | Clt | A, N : einen Ganzton zu hoch notiert (ggf. Verwechslung mit Clt in <i>Sib</i> statt in <i>Do</i>); B : urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. |
| 99f. | Cor | A, N, B : einen Ganzton zu hoch notiert (ggf. Verwechslung mit Cor in <i>Mi</i> statt in <i>Fa</i>); B (1): korr. |
| 101 | T | Bg. für T. 101.1–3 oder 4 |
| 101 | B | Bg. für T. 101.1–4 (Relikt von Korr.) |
| 101f. | S, A | Bg. für T. 101.1–102.1 |
| 102 | S 1–2 | Bg. für T. 102.2–103.1 |
| 102 | T 1–2 | Bg. für T. 102.1–103.1 |
| 103 | VI I 2–4 | Stacc. |
| 103 | Va, Vc 3 | ↳ (Warnakzidenz) fehlt |
| 104 | B 1 | Marcato |
| 105 | S 1–2 | Bg. für T. 105.2–3 [sic!] |
| 105 | A, B 1–2 | Bg. |
| 106 | A | Bg. für T. 106.1–2 oder 3 (Relikt von Korr.) |
| 106 | T | A: Bg. für T. 106.1–2 oder Durchstrich des Vorschlags (unklar); N, B, OA : kurzer Vorschlag |
| 106f. | T | Bg. für T. 107.1–3 |
| 107 | B 1 | Marcato |
| 108 | Fg 1 | A, N : Bassschlüssel fehlt; B : urspr. vorh., anschließend durchgestrichen |
| 108 | B 1–3 | Cresc.-Gabel für T. 108.2–109.1 |
| 108f. | T | Bg. für T. 108.1–3 |
| 109 | Cor I 1 | „Solo“ für T. 110.1 |
| 109 | Cor II | ganze Pause |
| 109 | S 1–3 | weiterer Bg. (Relikt von Korr.) |
| 109 | Fg 1 | Marcato |
| 109 | Va (2) 1–2 | A: urspr. halbe Note <i>a⁰</i> , anschließend korr. zu zwei Viertelnoten <i>a⁰ – g⁰</i> ; N : urspr. zwei Viertelnoten <i>a⁰ – g⁰</i> , anschließend rasiert und korr. zu halber Note <i>a⁰</i> ; B : halbe Note <i>a⁰</i> |
| 109 | Cb 3 | „pizz.“ |
| 109 | Cb 3–4 | Stacc. |
| 110 | Ob, Cor | Bg. für T. 110.1–4 |
| 110 | Clt, Cor, A, B 1 | fz statt f (unleserlich) |
| 110 | Clt I | Bg. für T. 110.1–111.1 |
| 110 | Fg 1 | pp statt f |
| 110f. | Ob | Bg. für T. 110.4–111.1 (Relikt von Korr.) |
| 110f. | S | Bg. für T. 110.1–111.1 |
| 111 | Fl 1 | p statt f |
| 111 | Fl, Ob, Fg, Cor | Decresc.-Gabel für die zweite Takthälfte |
| 111 | Fg 2 | Marcato |
| 111 | Cor 1 | fp |
| 111 | B | Bg. für T. 111.1–2 |
| 111f. | Clt | Bg. für T. 111.1–2 |
| 111f. | Fg, Va | Bg. für T. 111.1–2 und 111.2–112.1 |
| 112 | S, T 5 | A: „Soli“; N : „Soli“ für alle vier Soli; B : „Solo“ für alle vier Soli (vgl. T. 95) |
| 113 | S 1 | A, N, B : zwei halbe Noten <i>b'</i> (Relikt korr. Textunterlegung) |
| 113 | A 1 | A, N : zwei halbe Noten <i>g'</i> (Relikt korr. Textunterlegung); N, B : zwei halbe Noten für alle vier Soli, ohne Bg. und Marcato, unterlegt mit der Silbe „-xau-“, die wiederum in „-xa-u-“ unterteilt werden könnte (hier jedoch zusammengeschrieben) |
| 113 | B 1–2 | Bg. für T. 113.1–114.1 |
| 113f. | T | Bg. für T. 113.1–114.1 |
| 114 | S, B 1 | Decresc.-Gabel für T. 114.1–2 (Relikt korr. Textunterlegung) |
| 114 | S 2 | A: Viertelnote <i>b'</i> statt Viertelpause (Relikt korr. Textunterlegung) (für A, T, B urspr. notierte Viertelnote mit Viertelpause korr.); N, B : Viertelpause |
| 114 | B 1 | Bg. für T. 114.1–2 (Relikt korr. Textunterlegung) |
| 115 | S 1–4 | Cresc.-Gabel für T. 115.2–3 |
| 115f. | S, T | Bg. für T. 115.1–4 und 116.1–2 |
| 115f. | A, B | Bg. für T. 116.1–2 |
| 116 | Cor 4 | Viertelpause fehlt |
| 116 | S 1 | Decresc.-Gabel für T. 115.4–116.1 |
| 116 | Va 1 | Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 117 | Clt, Fg | A: Bg. für T. 117.1–3, der bei Fg über den Taktstrich hinaus in den Seitenrand reicht, nach dem Seitenumbruch zwischen T. 117–118 nicht fortgeführt wird; N : Bg. für T. 117.1–3; B : fehlt |
| 117 | Coro | Bg. für T. 117– (Relikt von Korr.; anschließend Seitenumbruch) |
| 118 | Fg 1 1 | A: eindeutig Achtelnote <i>b⁰</i> , auch wenn der Notenkopf etwas zu tief notiert ist; N : Achtelnote <i>a⁰</i> , anschließend mit Bleistift korr. zu <i>g⁰</i> , dann zu <i>b⁰</i> und mit dem Tonbuchstaben „h“ versehen; mit Bleistift wurde an dieser Stelle ein „+“ als Hinweis auf die Korrektur eingetragen; B : Achtelnote <i>a⁰</i> ; B (1): korr. zu Achtelnote <i>b⁰</i> und mit dem Tonbuchstaben „sib“ versehen |
| 118 | Fg 1 1–5 | Bg. für T. 118.1 oder 2–4 |

| | | |
|-------|-----------------------------------|--|
| 118 | B 1–2 | Bg. |
| 118 | VI I 3–5 | Bg. für T. 118.3–119.1 |
| 119 | Clt 2 | A, N, B : langer Vorschlag |
| 119f. | Clt, Fg, S | Bg. für T. 119.1–120.1 und 120.1–3 |
| 119f. | A | Bg. für T. 119.2–120.1 |
| 119f. | T | Bg. für T. 119.2–120.1 und 120.1–3 |
| 119f. | B | Bg. für T. 120.1–2 |
| 121 | Vc 2–3 | Bg. für T. 121.1–3 |
| 121f. | Va | Bg. für T. 121.1–122.1 (Relikt von Korr.) |
| 122 | Clt, Fg, Va | „calando“ für T. 123.1 |
| 122 | Fg 1 | p für T. 121.2 |
| 122 | S oder A | „calando“ für T. 122.1 |
| 122 | T oder B | „calando“ für T. 122.2 |
| 122f. | Fg | Bg. für T. 122.1–123.1 |
| 122f. | T, B | Bg. für T. 122.2–123.2 oder 124.1 |
| 122– | Clt | Bg. für T. 122.1–124.2 oder 125.1 |
| 125 | | |
| 124f. | T, B | Bg. für T. 124.1–125.1 (Relikt von Korr.) |
| 126 | VI I (= VI II, Va), Cb (= Vc) 2–8 | Stacc. |
| 127 | S 1–2 | Cresc.-Gabel für T. 127.1–2 oder 2 (unleserlich) |
| 130– | S | Bg. für T. 130.1–131.1 oder 132.1 |
| 132 | | |
| 130– | A | Bg. für T. 130.1–132.1 |
| 132 | | |
| 131f. | S | weiterer Bg. für T. 131.1–132.1 (Relikt von Korr.) |
| 131f. | T | Bg. für T. 131.1–132.1 (Relikt von Korr.) |
| 132f. | A, T | Bg. für T. 132.1–133.1 (Relikt von Korr.) |

Requiem aeternam

| | | |
|--------------|-----------|---|
| 135 | Soli, Org | Schlüssel, c (Metrumangabe) fehlen |
| 135 | A, B 1 | pp statt p |
| 135 | Org 1 | weiteres p innerhalb des LS |
| 135 | Org 1 | A, N, B : Bezifferung „3“; O : „ $\frac{3}{3}$ “ |
| 135 | Org 1 | A: „(chiuso)“ fehlt; O : vorh. |
| 135f., 137f. | S | Bg. für T. 135.1–138.3 |
| 136 | Org 1 | A, N, B : Bezifferung „ $\frac{5}{3}$ “; O : „ $\frac{8}{3}$ “ |
| 138 | Org 1 | A, N, B : Bezifferung „3“; O : „ $\frac{8}{3}$ “ |
| 138 | Org 1–2 | A, N, B : Bg. fehlt; O : Bg. vorh. |
| 139 | Org 1 | A, N, B : Bezifferung „3“; O : „ $\frac{3}{3}$ “ |
| 141 | S, A 3–4 | A: urspr. punkt. Viertel- und Achtelnote, anschließend korr.; N, B : zwei Viertelnoten |
| 142 | Org 1 | A, N, B : Bezifferung „ $\frac{5}{3}$ “; O : „ $\frac{8}{3}$ “ |
| 142f. | S | weiterer Bg. für T. 142.2–143.1 (Relikt von Korr.) |
| 142f. | T | Bg. für T. 142.1–2 |

2. Kyrie

A: T. 1–38 auf S. 10^r–10^v und T. 39–82 auf S. 11^r–12^v (Notenschreibpapier mit 24 Systemen, Querformat). Ein Satztitel fehlt; auch der folgende Abschnitt, der auf einer neuen Seite beginnt, ist nicht bezeichnet.

Partituranordnung für T. 1–38; ohne oder mit stark abgekürzten Besetzungsangaben und ohne Schlüssel:

Violini [2 Systeme], Violo, Flauti, Oboe, Clarinetti in Do, „[Corni in] D:“ (korr.), „[Corni in] F:“ (korr.),¹⁹ „Trombe in] B^{fa}“, „Fagotti“, „Tromboni“, „Timpani [in] D:“, [6 Leersysteme], [Coro:] „Sop[ra]ni“, „Con[tra]lto“, „Ten[ori]“, „Bassi“, „Viol[oncelli]“, „Basso“ oder „Bassi“ (unleserlich); alle Fiati sind zweifach besetzt, Trb dreifach; Timp sind als *c⁰* und *G* notiert (vgl. die Anm. in der Einleitung des Kritischen Berichts).

Neue Partituranordnung für T. 39–82; ohne oder mit stark abgekürzten Besetzungsangaben (aber gleiche Anordnung wie zuvor):

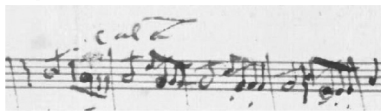
„VV.“ (meint „Violini“) [2 Systeme], „Violo“, „Flauti“, „Oboe“, „Clarinetti in Do“, „Corni [in] D:“, „Corni [in] F:“, „Trombe [in] B^{fa}“, „Fagotti“, „Tromboni“, „Timpani [in] D:“, [6 Leersysteme], [Coro:] Soprano, Contralto, Tenore, Basso, Violoncelli, Contrabbassi; alle Fiati sind zweifach besetzt, Trb dreifach; Timp sind als *c⁰* und *G* notiert; ab S. 11^v Vertauschung der beiden Hörnerpaare mit den erklärenden Angaben „Corni [in] F.“ und „Cor[ni] in] D:“ vor T. 52.

Anweisung nach dem Schlussstrich nach T. 82, die den abgekürzten ersten Abschnitt von 3. *Graduale et Tractus* bezeichnet: „Dopo l'Epistola si torna da Capo il Requiem dal Segno [segno 1] sino al Segno [segno 2] che sono battute 16. | poi si va al Segno [segno 3] piu avanti dove dice „poco piu stretto“ e si copia fino alla fine.“ (S. 12^v).

O: Satztitel „Kirie“ zu Beginn des dritten Systems von S. 67^r, danach doppelter Taktstrich, Lücke, Taktzählung „37“ (meint T. 1–37) und ausnotierter T. 38 (ganze Pause mit Fermate). – Nach doppeltem Taktstrich T. 39–82 im dritten bis achten System.

¹⁹ Die beiden Hörnerpaare wurden hier in umgekehrter Reihenfolge – nach ihrem Ambitus in der ausgewiesenen Stimmung – angeordnet, entsprechend allen anderen Sätzen, in welchen zwei Hörnerpaare verlangt werden (mit Ausnahme von 7. *Rex tremendae majestatis*, wo Hörner in C (hoch) und G vorgeschrieben sind).

| | | |
|---------------------------|----------------------|--|
| 1 | alle | A: Schlüssel fehlt |
| 1 | Coro 1 | „Coro“ fehlt |
| 1 | VI I, Cb (= Vc) 1 | ff statt f |
| 1 | VI I 1 | weiteres ff oberhalb des LS/der Akkolade |
| 5 | B 1 | „Soli“ (vgl. auch B, T. 43 in <i>Sequentia 4. Dies irae</i>) ²⁰ |
| 5–8 | Fl | Bg. für T. 5.1–2, 6.1–7.2 und 7.2–8.1 |
| 5–8 | Clf | Noten trotz Anweisung „Sola“ in beide Richtungen gehalten |
| 5–8 | B | Bg. für T. 5.1–2 und 6.1–7.2 |
| 8–11 (9–11 = 27–29) | S | Bg. für T. 8.4–12.1 |
| 9–11 (= 27–29) | VI I | Bg. für T. 9.1–10.2 und 11.1–4 |
| 9–15 | | vgl. die Anm. zu T. 27–33 |
| 11 (= 29) | T 2–4 | Bg. für T. 11.1–3 |
| 11 (= 29) | Va 2–4 | Bg. für T. 11.3–4 |
| 12 (= 30) | Vc 1 | Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 12–15 (= 30–33) | S | Bg. für T. 13.1–15.4 |
| 13 (= 31) | Fg 2 | „Solo“ |
| 13 f. (= 31 f.) | A, T | Bg. für T. 13.2–14.1 |
| 13–15 (= 31–33) | Fl | Bg. für T. 13.1–15.1 |
| 13–15 (= 31–33) | VI I | Bg. für T. 13.1–15.1 (exaktes Ende unleserlich) |
| 15 (= 33) | Fg I 2–4 | Bg. für T. 15.4–16.1 |
| 15 (= 33) | Fg II 2–3 | Viertel- und halbe Pause |
| 15 (= 33) | T 2–4 | Bg. für T. 15.1–3 |
| 17 | B | Bg. für T. 17.1–3 |
| 18 | A 1–3 | Bg. für T. 18.1–2 |
| 19 | Vc 2–4 | Cresc.-Gabel für T. 19.4–20.1 |
| 21 | Clf 1 | „Soli“ (unleserlich) |
| 21 | Fg 2–4 | Bg. für T. 21.2–22.1 |
| 21 f. | A | Bg. für T. 21.3 oder 4–22.1 (Relikt von Korr.) |
| 21 f. | VI II | Bg. für T. 21.1–22.1 (Faulenzer; Relikt von Korr.) |
| 22 | Clf | ganztaktige Cresc.-Gabel |
| 22 | Fg 1–2 | A, N, B: punkt. Viertel- und Achtelnote (vgl. T, Vc) ²¹ |
| 22 | VI I 5 | Stacc. (Relikt von Korr.) |
| 22 | Vc 1–2 | A, B: zwei Viertelnoten; N: punkt. Viertel- und Achtelnote, mit Bleistift als Problem gekennzeichnet (vgl. Fg, T); B (2): korr. zu punkt. Viertel- und Achtelnote |
| 22–25 | A | Bg. für T. 22.2–23.1 (korr.), 23.1–24.1 und 24.1–25.1 |
| 22–25 | VI I | A: urspr. jeweils notiert als absteigende halbe Noten (Faulenzer), anschließend korrigierend überschrieben; N, B: korrigierte Fassung |



VI I in T. 22–25 (A)

| | | |
|-------|----------------|--|
| 23 | Clf, S 1 | „calando“ für T. 24.1 |
| 23 | T, Vc 3 | A: ♯ fehlt; N: vorh. (T) resp. mit Bleistift ergänzt (Vc); B: vorh.; OA: vorh. (T, IH) |
| 23 | VI I, II, Va 1 | „calando“ |
| 23 | Vc | Bg. für T. 23.1–24.1 |
| 23–25 | Cor I | die notierten Töne sind original ²² |
| 23–25 | S | Bg. für T. 23.1–24.2 |
| 23–25 | VI I | Decresc.-Gabel für T. 23.5–8 |
| 23–25 | Vc | Decresc.-Gabel für T. 23.2–24.4 |
| 24 | VI I 5, 7 | Stacc. (Relikt von Korr.) |
| 25 | Clf | Decresc.-Gabel für die zweite Takthälfte |
| 25 | VI I 7, 8 | Stacc. (Relikt von Korr.) |
| 25 f. | Cor I | Bg. für T. 25.1–26.1 |
| 25 f. | Cor III | Bg. (Relikt von Korr.) |

²⁰ Mit „Soli“ ist weder ein Solosänger gemeint – sonst hätte Donizetti „Solo“ im Singular aus-schreiben müssen – noch eine kleine chorische Besetzung (Favoritchor); vielmehr wird der Tatsache Ausdruck verliehen, dass in T. 5–8 von den Chorstimmen alleine der Bass besetzt ist – analog der Verwendung der „Solo“-Anweisungen bei den Blasinstrumenten.

²¹ Die Version von T, Vc in diesem Takt (zwei Viertelnoten) wird bevorzugt; T. 22 hebt sich dadurch rhythmisch von den drei unmittelbar nachfolgenden T. 23–25 ab. Alternativ wäre es möglich, auch bereits in T. 22 für Fg, T, Vc die Punktierung zu wählen; dies ist in allen drei Quellen jedoch nur in einer der drei Stimmen notiert. Alessandro Nini entschied sich 1870 für die Punktierung in Fg, Vc, während T mit den beiden Viertelnoten verblieb. **OA** veränderte in T und linker Hand zu der punktierten Fassung.

²² Nach der Korrektur von VI I in T. 22–25 hat Donizetti die Hornstimme nicht verändert – und gewiss nicht überlegt. Die zeitgenössischen Kopisten konnten darin offensichtlich nichts Ungewöhnliches ersehen (weder **N** noch **B** weisen Änderungen auf, noch lassen die Quellen irgendwelche Zweifel der Kopisten erkennen). Leskó (Ricordi) jedoch hat für Cor eine abweichende Stimmführung erarbeitet, nach welcher die ganzen zu punkt. halben Noten verkürzt wurden und auf der dritten Zählzeit jedes der drei Takte eine um eine Sekunde tiefer liegende Viertelnote folgt; er begründet seine Fassung mit der durch die Korrektur entstandenen „ziemlich rauhen, herben“ Klangwirkung („causando un effetto piuttosto aspro“; Leskó, *Note*; in: Gaetano Donizetti, *Messa di Requiem*, hrsg. von Vilmos Leskó, Mailand: Ricordi, 1974. Partitur, S. XII).

| | | |
|-----------------|-------------------------|--|
| 26 ff. 27–33 | S | Bg. für T. 26.4– fehlt (Abk.) A: abgek. ohne weitere Anweisung als Wdh. von T. 9–15; die erste Stelle ist oberhalb der Akkolade mit den Buchstaben „A“ bis „G“ bezeichnet, die zweite auf gleiche Weise im obersten LS der Akkolade (VI I) und im LS von S; nur Vc ist in T. 27 neu ausgeschrieben; N, B: auf ähnliche Weise abgek.; S ist in T. 27–33 neu ausgeschrieben und Vc in T. 27 |
| 34 | Ob II | A: Note und Pausen fehlen; N: ganze Pause; B: Viertelnote <i>cis</i> “ mit ♯, Viertel- und halbe Pause (vgl. T. 16) |
| 34 | VI II 1 | A, N: Viertelnote <i>cis</i> “ mit ♯; B: urspr. Viertelnote <i>cis</i> “ mit ♯, anschließend rasiert und korr. zu <i>e</i> “ (vgl. T. 16) |
| 34 | Va 1 | A: Viertelnote <i>e</i> “; N: Viertelnote <i>e</i> “– <i>e</i> “ (Oktavklang); B: urspr. Viertelnote <i>e</i> “, anschließend rasiert und korr. zu Viertelnote <i>cis</i> “ mit ♯ (vgl. T. 16) |
| 36 | Clf, VI I, Va 1 | „calando“ am Taktende |
| 36 | Vc, Cb 1 | „calando“ am Taktanfang |
| 38 | VI I 1 | A, N: ♯ fehlt; B: vorh.; OA: vorh. (IH) |
| 39 | | A: „Vivace“ oberhalb der Akkolade, aber „Allegro“ oberhalb S/Coro; O: „Allegro“; N, B, OA: „Vivace“ |
| 39 | Clf, Cor I–IV, Tr, Timp | A: Schlüssel fehlt |
| 42 f. | Org | Bg. für T. 42.6–43.1 (Relikt von Korr.) |
| 43 | Org 1 | Bezifferung „7“ (der Unterschied zu einem Marcato ist kaum auszumachen), Marcato fehlt |
| 43 | Org 2 | Bezifferung „5“, ggf. korr. zu „6“ (unleserlich) |
| 44 f. | S | Bg. für T. 44.3–45.4 |
| 45 | S 5–6 | Stacc. |
| 45 | B 4 | A: ♯ fehlt; N, B, OA: vorh. |
| 45 f. | VI I | Bg. für T. 45.5–46.1 (Relikt von Korr.) |
| 46 | A 4–7 | A: vier zusammengebalkte Achtelnoten; die Silbe „-le-“ ist der ersten und „-i-“ etwa der vierten unterlegt (korr.); N: vier zusammengebalkte Achtelnoten; Verteilung des unterlegten Textes unkonkret; B: vier zusammengebalkte Achtelnoten; die Silbe „-le-“ ist der ersten und „-i-“ der dritten unterlegt; OA: jeweils zwei zusammengebalkte Achtelnoten |
| 46 | B 1–3 | Bg. (Relikt von Korr.) |
| 46 | Org 3 | Bezifferung „ $\frac{5}{3}$ “ statt „ $\frac{6}{3}$ “ |
| 47 | Fg 3 | punkt. halbe statt halbe Note (Relikt von Korr.) |
| 47 | Cor 1–2 | Marcato statt Stacc. |
| 47 | VI II 1 | Stacc. |
| 47 | VI II 2–4 | Bg. |
| 47 f. | A | A: Bg. für T. 47.5–48.1 (Relikt korr. Textunterlegung); ²³ N, B: Bg. vorh.; OA: Bg. fehlt |
| 48 | Fg | Bg. für T. 48.1–2 oder 3 |
| 48 | VI II 1–2 | Bg. |
| 49 | Cor I, II 3 | „Solo“ (Relikt von Korr.) |
| 49 | B 2–5 | Bg. |
| 49 | VI II 1 | Marcato und Stacc. (Relikt von Korr.) |
| 49 f. | Fg | Bg. für T. 49.2–50.2 |
| 49 f. | Cor I, II | Bg. für T. 49.3–50.1 (Relikt von Korr.) |
| 50 | Cor I, II 2–3 | Stacc. (Relikte von Korr.) |
| 50 | S 1–4 | Bg. (Relikt korr. Textunterlegung) |
| 50 | A 5–6 | A: urspr. Viertelnoten <i>c</i> “ und <i>c</i> “ (vgl. VI II), anschließend korr. mit anderer Tinte zu punkt. Viertelnote <i>c</i> “ und Achtelnote <i>a</i> “ (elegantere Stimmführung); N, B, OA: punkt. Viertelnote <i>c</i> “ und Achtelnote <i>a</i> “ |
| 51 | Cor I, II 2 | f (Relikt von Korr.) |
| 51 f. | Fg | Bg. für T. 51.3–, der nach dem Seitenumbruch zwischen T. 51–52 nicht fortgeführt wird |
| 52 | Fg 2–3 | Viertel- und halbe Pause fehlen |
| 52 | Trb 2–3 | Stacc. oberhalb des LS, zusätzlich zu den Marcato unterhalb (Relikt von Korr.) |
| 52 | Trb 2–3 | A: die nach oben gerichteten Notenhälsen fehlen, ein solcher Hals ist aber für T. 53.1 vorhanden, womit dort alle drei Stimmen in konkreter Lage bezeichnet sind; N, B: nach oben gerichtete Notenhälsen fehlen in T. 52.2–53.1 |
| 52 | S 1 | A, B: Viertelnote <i>c</i> “ (jeweils Seitenumbruch zwischen T. 51–52); B: Viertelnote <i>c</i> “; OA: Viertelnote <i>e</i> “ |
| 52 | A 1–4 | Bg. |
| 52 | T 8 | A, N, B: ♭ fehlt; OA: vorh. |
| 52 | Org 1 | Viertelnote <i>c</i> “; eine Viertelnote <i>c</i> “ wurde darüber mit anderer Tinte ergänzt, ohne dass die andere gestrichen wurde |
| 52 f. | A | Bg. für T. 52.5–53.1 (Relikt von Korr.) |
| 52 f. | B | Bg. für T. 52.3–53.1 (Relikt korr. Textunterlegung) |
| 53 | T 2 | Marcato (Relikt von Korr.) |
| 53 | Cb (= Vc) 3 | Marcato |
| 53 | Trb II, III | Viertel- und halbe Pause |
| 54 | Trb II, III | ganze Pause |
| 54 | B 2 | Verlängerungspunkt der punkt. halben Note fehlt oder ist nicht zu erkennen (Relikt von Korr.) |
| 54 f. | Va | Bg. für T. 54.3–55.1 (Relikt von Korr.) |
| 55 | Cor III | A, N, B: Viertelpause, Viertelnote <i>c</i> “ (klingend <i>d</i> “) und halbe Note <i>d</i> “ (klingend <i>e</i> “) (ggf. Irritation durch Cor I) |

²³ Es könnte möglicherweise auch so zu lesen sein, dass die Silbe „e-“ einer synkopierten Note *a*“ in T. 47.5–48.1 unterlegt wäre und „-lei-“ (als Ligatur) dann erst der zweiten Viertelnote in T. 48. Dafür gibt es allerdings keine analogen Beispiele im Abschnitt. Außerdem beginnt die Silbe „-lei-“ eindeutig bereits am Anfang von T. 48 und ist so breit ausgeschrieben, dass sie eher als zwei Silben („-le-i-“) denn als eine zu verstehen ist.

| | | |
|--------|-----------------|--|
| 55 | Trb | A: eine angebundene und eine separate Viertelnote, Viertelpause und weitere Viertelnote in der Oberstimme, alle Noten nach oben gehalst, die Pause im oberen Bereich des LS (jedenfalls nicht mittig); ganze oder halbe Pause (hängend an der zweitobersten Linie des LS) in der Unterstimme, zwischen den ersten beiden Viertelnoten der Oberstimme; N, B: Viertelnoten und -pause für die Ober-, ganze Pause in der Taktmittle für die Unterstimme |
| 56 | Clf 1 | A, N, B: Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 56 | Trb 2 | A: der Klang wurde zwar durchgestrichen, das Marcato aber nicht; auch wurde weder die halbe Note am Taktfang verlängert noch die Viertelnote am Taktende zu einer halben korr. Da die intendierte Veränderung durch diese Streichung nicht zu ersehen ist und auch wegen der Analogie zu Trb, wurde die ursprüngliche Lösung bevorzugt; N, B: halbe und zwei Viertelnoten für T. 56 |
| 56 | S 4–7 | Bg. |
| 56 | Org 1 | Bezifferung „3“ oder „3“ (oder „5“) mit Stacc. (ineinanderfließend; unleserlich) |
| 56f. | B | Bg. für T. 56.1–57.1 (Relikt korr. Textunterlegung) |
| 57 | Cor III, IV 1 | weiteres „Solo“ unterhalb des LS |
| 57, 58 | Cor IV | ganze Pause |
| 57 | A 3–5 | Bg. (Relikt von Korr.) |
| 57 | VI II 2–4 | Stacc. |
| 58 | Fg 1 | Marcato (Relikt von Korr.) |
| 58 | Fg 2 | A: urspr. halbe und Viertelnoten auf gleiche Tonhöhe, anschließend korr. zu punkt. halben Noten, indem die Notenköpfe der Viertelnoten so radiert/rasiert wurden, dass sie als Verlängerungspunkte zu verstehen sind; N, B: halbe und Viertelnoten auf gleiche Tonhöhe |
| 59 | Cor I 1–3 | weiterer Bg. |
| 59 | Cb 4 | Marcato (Relikt von Korr.) |
| 60 | VI I (= Fl I) 3 | A: b (unleserlich); N: urspr. Versetzungszeichen, anschließend rasiert; B: Versetzungszeichen fehlt |
| 60 | Org 5 | q (Warnakzidenz) |
| 61 | Fl II 2 | abgek. <i>colla parte</i> mit VI II; da aber c' in einer extrem tiefen Lage und im unteren Randbereich des Tonumfangs der Fl liegt, wurde c'' gewählt (vgl. auch T. 63, 65) |
| 61 | S 2–5 | Bg. |
| 61 | S, T 3–6 | A: vier zusammengebalkte Achtelnoten, die Silbe „-i-“ ist der letzten davon unterlegt |
| 63, 65 | Fl II 2 | abgek. <i>colla parte</i> mit VI II; da aber b ⁰ resp. a ⁰ außerhalb des Tonumfangs der Fl liegen, wurde b' resp. a' gewählt (vgl. auch T. 61) |
| 64 | Tr II 1, 2 | A, N, B: Viertelnote e' (klingend d') |
| 64 | Org 6 | q fehlt |
| 65 | S 3–5 | Bg. |
| 65 | T 3–6 | A: vier zusammengebalkte Achtelnoten, die Silbe „-i-“ ist der dritten davon unterlegt |
| 65 | Cb 5 | q fehlt |
| 66 | Cor III 2 | A, N: # fehlt (obwohl die Bezifferung für Org „ $\frac{1}{2}$ “ lautet und auch Timp dem Klang ein d hinzugefügt, das in keiner anderen Stimme vorhanden ist, wäre die Verdoppelung in Cor III – also c'' (klingend d') statt cis'' (klingend dis'/es') – merkwürdig |
| 66 | B 1 | A: in der Textunterlegung fehlt die Silbe „-le-“ |
| 66f. | Cor I–IV | A, N: die notierten Töne sind original ²⁴ |
| 66f. | A | Bg. für T. 67.1–2 |
| 66–68 | Fl I, II | A, N: Oktavierungsanweisung; vorher <i>colla parte</i> mit VI I, II geführt (Seitenumbruch zwischen T. 65–66); N, B: Oktavierungsanweisung fehlt |
| 67 | Clf I 3 | A, N: Viertelnote d'' statt f'' (Relikt von Korr.); eine Stimmvertauschung ergibt keinen Sinn); B: Viertelnote f'' |
| 67 | Clf II 3 | A, N: Viertelnote f'' statt d'' (Relikt von Korr.); eine Stimmvertauschung ergibt keinen Sinn); B: Viertelnote d'' |
| 67 | Cor I, II 1 | A: halbe Note d'' (klingend g'), eine urspr. notierte halbe Note c'' korrigierend überschreibend; N, B: halbe Note c'' (klingend f') |
| 67 | Tr I 1 | A, N: # fehlt; B: # vorh., aber durchgestrichen |
| 67 | A 2 | A, N: in der Textunterlegung fehlt die Silbe „-i-“ |
| 67 | T 1–2 | Bg. |
| 68 | Clf 3 | A: „Soli“; die folgende Passage ist aber zweistimmig notiert (Relikt von Korr.); N, B: „Soli“ fehlt |
| 68 | Tr | A, N: ganze Pause; B: urspr. ganze Pause, anschließend korr. zu Viertelnote dis'' (klingend cis'') für Tr I und fis' (klingend e') für Trb II, anschließend Viertel- und halbe Pause |
| 68–72 | B II | N, B: gestrichelte Linie zwischen den Silben „-son“ in T. 68.1 und „-i-“ in T. 72.1 [sic!] |
| 69–70, | B II | A, N, B: Bg. für T. 69.1–70.1 und 70.1–71.1 |
| 70–71 | | |
| 70, 71 | Fg II 2–3 | A, N, B: „staccato“ für T. 70.2 statt Stacc. |
| 70f. | B II | A, N, B: Silben „e-“ und „-le-“ fehlen, aber Silben „-i-“ in T. 72.1 und „-son“ in T. 73.1 sind vorh. |
| 71 | Ob 3–5 | Bg. für T. 71.2 oder 3–5 |
| 71 | Clf 2–5 | Bg. für T. 71.2–4 |
| 71 | A 2–5 | vier zusammengebalkte Achtelnoten, unterlegt mit der Silbe „-i-“ |
| 71 | B I 1–2 | Bg. |
| 71 f. | Fg II | Bg. für T. 71.3–72.1 (Relikt von Korr.) |
| 71 f. | B II | A: Bg. für T. 71.1–72.1 (Relikt von Korr.); N, B: kein Bg. |
| 72 | S 2–5 | Bg. |

²⁴ **B** weist in T. 66 und 67 erhebliche Korrekturen auf: Eine ursprünglich notierte Fassung, die derjenigen von **A** entsprochen haben dürfte, wurde durchgestrichen und durch andere Noten ersetzt – ein Versehen, das offensichtlich auf die Vertauschung der beiden Hörerpaare in **A** zurückzuführen ist.

| | | |
|------------|----------------------------------|--|
| 72 f. | B II | A, N: Bg. für T. 72.1–73.1 (Relikt korr. Textunterlegung); B: kein Bg. |
| 72 f. | Vc | Bg. für T. 72.4–73.1 (Relikt von Korr.) |
| 73 | Cor I, II 2–3 | A: Marcati mit anderer/stärkerer Tinte statt Stacc. (solche – unleserlich – ggf. überschreibend); N, B: Marcati |
| 74 | Timp 2 | f für T. 75.1 |
| 74 | Org (M) 1–2 | zwei Viertelnoten a' |
| 75 | Cor I 1 | A, N: ganze Note d'' (klingend g'); B: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu ganzer Note h' (klingend e'); Stimmtausch mit Cor II) |
| 75 | Cor II 1 | A: ganze Note h' (klingend e'); N: ganze Note g' (klingend d'); ggf. Verwechslung mit Cor IV); B: urspr. ganze Note g', anschließend rasiert und korr. zu ganzer Note e' (klingend a), angebunden an eine ganze Note e' in T. 76 |
| 75 | Trb 1 | weiteres f |
| 75 | S 1–5 | Bg. |
| 76 | Cor I, II 1 | A, N: ganze Note ces'' mit b (klingend fes'') [sic!]; B: urspr. ebenso, anschließend wurde das b rasiert und die Note damit korr. zu c'' (Cor I) sowie eine ganze Note e' (klingend a'') für Cor I ergänzt, angebunden an die Note in T. 75 |
| 76 | T 2–7 | Bg. |
| 76, 77, 78 | Va (= 79) | Noten in beide Richtungen gehalst |
| 77 | A 2 | A: in der Textunterlegung fehlt die Silbe „-le-“; N, B, OA: ergänzt die Silbe in T. 78.1 |
| 77 f. | A, T | Bg. für T. 77.2–78.1 (Relikt korr. Textunterlegung) |
| 77 f. | S | Bg. für T. 78.1–79.1 |
| 77–79 | A | Bg. für T. 79.1–2 |
| 78 | S 3 | A, N, B: q fehlt; B (1): ergänzt |
| 78 | VI II 3 | A, N: q fehlt; B: vorh. |
| 78 f. | T, B | Bg. für T. 78.1–79.1 (Relikt korr. Textunterlegung) |
| 78 f. | VI II | Bg. für T. 78.1–79.1 |
| 78–80 | VI I | Decresc.-Gabel oberhalb der Akkolade (ggf. radiert/rasiert) |
| 79 | Ob, Va | etwa ganztaktige Decresc.-Gabel |
| 79 f. | Ob II, Clf, Cor IV, Trb I, VI II | Bg. für T. 79.1–80.1 |
| 79 f. | S | Bg. für T. 79.1–80.1 |
| 80 | Cor I, II oder III, IV | Marcato |
| 81 | | der Takt, der in A urspr. nicht vorhanden war, wurde im rechten Seitenrand von S. 12' ergänzt: in Fiati und Timp als Wdh. von T. 81 (Faulenzer), in Coro und Cb (= Vc) ausgeschrieben mit ergänzten Liniensystemen. Bereits T. 80 weist Korr. auf (ggf. eine Fermate am Taktende in Cb (= Vc); unleserlich), als wäre jener urspr. als Schlusstakt gedacht gewesen. Zu Beginn von S. 12' folgt aber noch ein Takt nach (T. 82), der im gleichen Schwung ausgeschrieben wurde; O, N, B: der Takt ist im gleichen Arbeitsgang niedergeschrieben worden |
| 82 | Coro, Cb (= Vc) 1–2 | A, N, B: halbe Note statt Viertelnote und -pause |
| 82 | Org 1–2 | halbe Note statt Viertelnote und -pause |

3. Graduale et Tractus

A: T. 1–35 abgek. als Wdh. aus dem Introitus 1. *Requiem aeternam* (Anmerkung auf S. 12' nach dem Schlussstrich von 2. *Kyrie*); T. 36–97 auf S. 52'–54' (Notenschreibpapier mit 20 Systemen, Querformat) (falsch eingebunden zwischen 12. *Lacrimosa* und dem Offertorium 13. *Domine Jesu Christe*).²⁵ S. 54' vakat. Ein Satztitel für den ersten Abschnitt fehlt; der zweite Abschnitt ist mit „In memoria eterna“ [sic!] (S. 52') überschrieben.

Partituranordnung für T. 36–97:

„VV.“ (meint „Violini“) [2 Systeme], „Viole“, „Flauti“, „Oboe“, „Clarin[ett]i“,²⁶ „Corni [in] F.“ (ein ursprüngliches „C!“ korrigierend überschreibend), „[Corni] In C!“; „[Trombe] In C!“; „Fagotti“, „Tromboni“, „Timpani [in] F.“, [2 Leersysteme], [Coro:] „Sop[rano]“, „Cont[ralto]“, „Tenore“, „Basso“, „Viol[oncel]li“, „Basso“ oder „Bassi“ (unleserlich); alle Fiati sind zweifach besetzt, Trb dreifach; Timp sind als c⁰ notiert (vgl. die Anm. in der Einleitung des Kritischen Berichts).

O: „Requiem tacet“ am Ende des achten Systems von S. 67' nach dem Schlussstrich von 2. *Kyrie* (meint T. 1–35). – Satztitel „In memoria eterna“ [sic!] zu Beginn des neunten Systems (eine urspr. niedergeschriebene, nicht mehr leserliche Anmerkung korrigierend), dann die Cadenza (vor T. 36) und nach dem doppelten Taktstrich doppelter diagonalen Strich (meint „tacet“ für T. 36–97).

Requiem aeternam

| | | |
|---|-----|--|
| 0 | Org | O: „cadenza“ fehlt (mit Schlüssel, Vorzeichen, Note, Fermate und Bezifferung) |
| 1 | Org | O: „Requiem tacet“ (gemeint ist die Wdh. der aus Introitus 1. <i>Requiem aeternam</i> übernommenen Takte) ²⁷ |

²⁵ Vgl. dazu Fußnote 20 im Vorwort.

²⁶ Vgl. Fußnote 14.

²⁷ Mit „Requiem tacet“ meint Donizetti das Incipit des Textes und nicht eine Satzbezeichnung; diese wäre „Graduale“ und fehlt.

| | | |
|--|--------------|---|
| 1–16 (= 7–22 in Introitus 1. <i>Requiem aeternam</i>) | | A: abgek. mit der Anweisung „Dopo l'Epistola si torna da Capo il Requiem dal segno [segno 1] sino al segno [segno 2] che sono battute 16. poi si va al segno [segno 3] piu avanti dove dice „poco piu stretto“ e si copia fino alla fine. –“ (S. 12 ^v nach dem Schlussstrich von 2. <i>Kyrie</i>) als Wdh. von T. 7–22 (16 Takte) und 76–94 (19 Takte) aus Introitus 1. <i>Requiem aeternam</i> ; die entsprechenden <i>segni</i> finden sich dort vor T. 7, nach T. 22 und vor T. 76 |
| 17 | Cor III, IV | A: Achtelnote <i>c</i> ^o (klingend <i>d</i> ^o) und Achtelpause (in Introitus 1. <i>Requiem aeternam</i> , T. 76) statt Viertelpause (in N, B nicht neu ausgeschrieben) (vgl. Cor I, II) |
| 17 | Coro 1 | N, B, OA : Viertelpause statt -note (vgl. T. 76 in Introitus 1. <i>Requiem aeternam</i>) |
| 17–35 (= 76–94 in 1. <i>Requiem aeternam</i>) | | |
| In memoria aeterna – Absolve, Domine | | |
| vor 36 | Org | O: „cadenza“: ohne Schlüssel (Bassschlüssel gilt vom Anfang), mit Vorzeichen, Metrumsangabe, ganze Note <i>f</i> mit Fermate und Anm. „Cadenza“ ²⁸ |
| 39 | S 1–2 | Bg. |
| 40f. | VI I | Cresc.-Gabel etwa für T. 40.2 oder 3–41.2 oder 3 |
| 40–43 | A | A: Textunterlegung fehlt; N, B : Textunterlegung fehlt in T. 41–43; OA : „e-rit“ für T. 40.1 und 2, noch einmal „e-rit“ für T. 41.1 und 3 und „ju-stus“ für T. 42.1 und 43.1, wobei der Haltebogen für T. 41.3–42.1 ignoriert wurde |
| 41 | T 1–2 | Bg. (Relikt von Korr.) (vgl. T. 74) |
| 41f. | Fg II | Bg. für T. 41.2–42.1 |
| 41f. | A | Bg. für T. 41.1–3 und 42.1–4 |
| 42 | Fg I 1–2 | Bg. für T. 42.1–43.1 |
| 42 | Cor II 1–4 | Bg. für T. 42.4–43.1 |
| 42 | VI I 1 | „calando“ |
| 42 | VI II 1–4 | Bg. für T. 42.1–3 |
| 42f. | Cor I | Bg. für T. 42.1–43.1 |
| 42f. | T | Bg. für T. 42.1–43.1 (teilweise radiert/rasiert; Relikt von Korr.) |
| 42f. | VI II | Bg. für T. 42.4–43.1 |
| 46 | S 1–2 | Bg. (ggf. radiert/rasiert) |
| 46, 47 | VI I 1–6 | Bg. (Relikt von Korr.) |
| 47 | A, T, B 1 | A, N : <i>b</i> fehlt; B : fehlt, aber für B (mit Tinte) nachgetragen; OA : vorh. |
| 48 | Fg, VI I 1 | „calando“ |
| 48 | Cor I 1 | „calando“ für T. 49.1 |
| 48 | S 1 | <i>p</i> für T. 48.2 |
| 48 | A 1 | weiteres <i>p</i> vor dem Taktstrich (mit T. 48 beginnt eine neue Seite/Akkolade) |
| 48f. | Cb | Bg. für T. 48.1–49.1 (Relikt von Korr.) |
| 48–50 | Fg, VI I, Va | Bg. für T. 48.1–49.1 und 49.1–50.1 |
| 48–50 | Cor I | Bg. für T. 49.1–50.1 |
| 48–50 | Vc | A: Noten und Pausen fehlen, <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb fehlt; N, B : Bassschlüssel zu Beginn von T. 48, gleichzeitig <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb für T. 48–50; B (1) : ganze Note <i>c'</i> für T. 48 und „col basso“ für T. 49 |
| 49 | VI I 1 | die Decresc.-Gabel beginnt etwa mit der Mitte von T. 48 und endet mit der Mitte von T. 49 |
| 49f. | A | Bg. für T. 49.1–50.1 (radiert/rasiert) |
| 50 | Cor I, II 1 | A, N : Achtelpause; B : Achtelnote <i>d</i> ^o (klingend <i>g'</i>) für Cor I, Achtelpause für Cor II |
| 50 | Cor I, II 2 | „Soli“ |
| 50 | VI II | A, N : Achtelpause, Achtelnote <i>c'</i> und punkt. halbe Note <i>c'</i> , einfach durchstrichen (Faulenzer), mit sechs Punkten darunter; B : die Punkte fehlen |
| 50 | Va | A: Achtelnoten <i>g</i> ^o und <i>c</i> ^o und punkt. halbe Note <i>c</i> ^o , einfach durchstrichen (Faulenzer), mit sechs Punkten darunter; N, B : die Punkte fehlen |
| 51 | Va 1–4 | Bg. für T. 51.1 oder 2–4 |
| 51 | Vc 1–4 | Bg. etwa für T. 51.2–4 |
| 52, 54, 58 | VI I 1 | Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 52 | VI II 2–3 | Stacc. |
| 53 | A 1–4 | Bg. für T. 53.1–2 und 3–4 |
| 53 | VI I 1–4 | Bg. für T. 53.1 oder 2–4 |
| 53 | Va 1 | A, N, B : Viertelnote <i>c'</i> statt <i>c</i> ^o |
| 53 | Va 2–4 | A: Bg. für T. 53.2–3 und 3–4; N : Bg. für T. 53.1–4; B : Bg. für T. 53.1–2 und 3–4 |
| 55 | T 1–4 | Bg. für T. 55.1–56.2 |
| 55 | VI I 1–4 | Bg. etwa für T. 55.1 oder 2–3 |
| 56 | Fg 1 | Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 56 | A 1–2 | Bg. für T. 56.1–4 (Relikt von Korr. und korr. Textunterlegung) |
| 57 | Fg II, T 1–4 | Bg. für T. 57.2–4 |
| 57 | A | Bg. für T. 57.1–2 (Relikt korr. Textunterlegung) |
| 57 | T | weiterer Bg. für T. 57.2–58.1 (Relikt von Korr.) |
| 57 | Vc 1–4 | Bg. für T. 57.1–3 |
| 59 | Fl, Clt 1–4 | Bg. für T. 59.1–3 |
| 59 | S 1–4 | Bg. für T. 59.1–2 |
| 59 | B 1–4 | Bg. für T. 58.3–59.4 |

| | | |
|-----------|--|---|
| 59 | VI I 1–4 | Bg. für T. 59.2–4 |
| 61 | Fl 1–4 | Bg. für T. 61.3–4 |
| 61 | Clt 1–4 | Bg. für T. 61.2–4 |
| 61 | S 1–4 | Bg. für T. 61.1–2 und 3–4 |
| 61 | B 1–4 | Bg. für T. 61.1–2 |
| 61 | VI I 1–4 | Bg. etwa für T. 61.2–4 |
| 62f. | Cor I | weiterer Bg. für T. 62.1–63.1 |
| 62–64 | Clt | Bg. für T. 62.1–63.1 |
| 62–64 | S | Bg. für T. 62.1–63.4 und 63.2 oder 3–64.2 |
| 63 | Ob 1 | <i>p</i> |
| 63f. | Cor III | Bg. für T. 63.1–64.1 (Relikt von Korr.) |
| 64 | Fl, Ob, Clt, Fg 3 | <i>f</i> am Taktanfang |
| 64 (= 66) | Ob, Clt 1–2 | punkt. Achtelpause |
| 64 (= 66) | Fg 1–2 | punkt. Achtelnote statt Achtelnote und 16tel-pause |
| 64 (= 66) | Cor I–IV 1–2 | punkt. Achtelpause; ein Bg. für Cor I, III für T. 63.1–64.1 ist vorh. |
| 64 (= 66) | Cor I 4 | Marcato für T. 64.3 |
| 64 | Timp | A: ganze Pause; N : fehlt; B : Viertelpause, Achtelnote <i>c</i> ^o (meint <i>f</i> ^o), Achtelpause sowie zwei Wiederholungszeichen für die 3. und 4. Zz; B (1) : Achtelnote A und -pause für T. 64.2–4 und 66.1–4, Achtelnote <i>d</i> ^o und -pause für T. 65.1–4 und 67.1–4 |
| 64 | S 4 | A: Viertelpause fehlt; N, B, OA : Pause vorh. |
| 64 | VI I (= VI II) 2 | <i>f</i> am Taktanfang |
| 64 | Cb (= Va, Vc) 2 | <i>ff</i> statt <i>f</i> |
| 64 | Cb (= Va, Vc) 7–10 (= 12–15) | Bg. für T. 64.7–8 |
| 66, 67 | Timp | A, N : versehentlich abgek. als Wdh. von T. 65 |
| 66 | Cb (= Va, Vc) 1 | Stacc. |
| 66f. | VI I, II, Va, Fiati | A, N : abgek. als Wdh. von T. 64–65; in VI I, II wurde die jeweils erste Achtelnote in T. 66 ausgeschrieben; B : Fiati in T. 66.1–3 neu ausgeschrieben |
| 68 | Fl, Fg II, Cor II, Trb, VI I, II, Va 1 | Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 68 | Fl II 1 | A, N : Achtelnote <i>cis</i> ^o statt <i>e</i> ^o ; B : urspr. Achtelnote <i>cis</i> ^o , anschließend rasiert und korr. zu <i>e</i> ^o (vgl. T. 66) |
| 68 | Fg II 1 | A, N, B : Viertelnote <i>cis</i> ^o statt <i>cis</i> ^o |
| 68 | Cor II 4 | A: halbe Pause fehlt; N, B : Pause vorh. |
| 68 | Cor III, IV 1 | <i>fp</i> statt <i>p</i> |
| 68 | Tr 1 | A, N : ganze Pause; B : urspr. ganze Pause, anschließend korr. zu Viertelnote <i>e</i> ^o (Tr I) und <i>a</i> ^o (Tr II), Viertel- und halbe Pause |
| 68 | Timp 1 | A, N : ganze Pause; B : urspr. ganze Pause, anschließend korr. zu Achtelnote <i>c</i> ^o , Achtel-, Viertel- und halbe Pause; B (1) : Achtelnote A |
| 68 | B II 1–2 | A: Noten für B II fehlen; N, B, OA : Noten vorh. |
| 68–70 | Ob | Bg. für T. 68.1–69.1 |
| 68–70 | Clt I | Bg. für T. 69.1–70.1 |
| 69 | Ob 1 | weiteres <i>p</i> |
| 69 | Fg II 1 | „Solo“ |
| 69 | VI I 2–8 | Bg. etwa für T. 69.2–6 |
| 69 | Va 3–9 | Bg. für T. 69.3–70.1 |
| 69 | Vc 3–9 | Bg. für T. 69.6–9 oder T. 69.6–70.1 |
| 70 | Fg, Cb 1 | <i>p</i> |
| 70 | A | Bg. für T. 70.1–2 |
| 70–72 | Fg II | Bg. für T. 71.1–72.1 |
| 71 | S | Bg. für T. 71.1–2 (ggf. radiert/rasiert) |
| 71f. | Cor I | Bg. für T. 70.1–72.1 (Verwechslung mit Cor II) |
| 72 | Cor III 1 | weiteres „Solo“ (radiert/rasiert) |
| 71–73 | VI I | Bg. für T. 71.5–73.2 (ggf. radiert/rasiert) (vgl. T. 39) |
| 72f. | Fg, Cor III | Bg. für T. 72.1–73.1 |
| 72f. | S | weiterer Bg. für T. 72.1–73.1 |
| 73 | S 1–2 | Bg. für T. 72.1–74.1 (Relikt korr. Textunterlegung) |
| 73f. | B | Bg. für T. 73.2–74.2 (ggf. radiert/rasiert) (vgl. T. 40–41) |
| 74 | S | Bg. etwa für T. 74.2–3 (ggf. radiert/rasiert) (Relikt korr. Textunterlegung) |
| 74 | VI I | Bg. für T. 73.5 oder 6–74.7 (ggf. radiert/rasiert) (vgl. T. 41) |
| 74f. | Fg II | Bg. für T. 74.2–75.1 (vgl. T. 41–42) |
| 74f. | A | Bg. für T. 74.3–75.1 (Relikt korr. Textunterlegung) |
| 75 | Cor I, II 1 | „calando“ |
| 75 | A 2–3 | Bg. für T. 75.1–4 (Relikt korr. Textunterlegung) |
| 75 | VI I, Fg, Cor I, II | Decresc.-Gabel etwa für die zweite Takthälfte |
| 75 | VI II 1–4 | Decresc.-Gabel etwa für T. 75.2–4 |
| 75 | Va 1–4 | Bg. für T. 75.1 oder 2–4 (vgl. T. 42) |
| 75f. | Ob | Bg. für T. 75.4–76.1 |
| 75f. | Cor II | Bg. für T. 75.4–76.1 (Relikt von Korr.) |
| 75f. | A | Bg. für T. 75.4–76.1 (Relikt korr. Textunterlegung) |
| 75f. | T | A: Textunterlegung „gra-tia“ statt „-ren-te“ (Seitenumbruch zwischen T. 74–75); N, B, OA : Textunterlegung „-ren-te“ |
| 76 | A 2 | Verlängerungspunkt für die halbe Note oder Tintenlecks (Relikt von Korr.) |
| 76 | Va 2–3 | Stacc. |
| 76f. | Vc | Bg. für T. 76.4–77.1 (Relikt von Korr.) |
| 77 | T 1–4 | Bg. für T. 77.1–2 und 3–4 |
| 77 | VI I 1 | weiteres <i>p</i> oberhalb des LS/der Akkolade (radiert/rasiert) |
| 78 | Ob 2 | „Soli“ |
| 78 | VI II 1 | A, N : Achtelpause; B : urspr. Achtelpause, anschließend rasiert und korr. zu Achtelnote <i>f</i> |
| 78 | Va 1 | A, N, B : Achtelpause |
| 78f. | A | Bg. für T. 78.1–79.2 (radiert/rasiert) (Relikt korr. Textunterlegung) |
| 79 | T 1–4 | Bg. für T. 79.1–2 und 3–4 (unleserlich) |
| 79 | Va 2–4 | Bg. etwa für T. 79.3–4 |

²⁸ Um den Zusammenhang von Graduale und Tractus herzustellen, wird empfohlen, bei einer Aufführung auf diese *cadenza* für Orgel zu verzichten.

| | | |
|-------------------|--------------|---|
| 79f. | A | Bg. für T. 79.1–80.1 (radiert/rasiert) (Relikt korr. Textunterlegung) |
| 80 | A 1–4 | A: Notenwerte im Takt mehrfach korr. (teils unleserlich); N, B, OA: zwei Viertelnoten <i>f'</i> und <i>d'</i> , doppelt punkt. Viertelnote und 32telnote <i>d'</i> (bezüglich der Rhythmik vgl. A in T. 52, 54, T in T. 56, 78 und S, B in T. 60) |
| 80 | A 3 | Marcato (Relikt von Korr.) |
| 80 | T 2 | Achtelnote und -pause |
| 81 | Fl 1–4 | Bg. beginnt vor dem Taktstrich zwischen T. 80–81, aber nicht auf der Viertelnote in T. 80.3 |
| 81 | Cor I 1–4 | Bg. für T. 81.2–4 |
| 81–83 | S | Bg. für T. 81.3–83.1 |
| 82 | Fg, Cor I 1 | Achtelnote und -pause |
| 82 | VI II 2–3 | Stacc. |
| 83 | Fl 1–4 | Bg. für T. 83.1–3 (unleserlich) |
| 83 | Ob 1–4 | Bg. für T. 83.1–84.1 |
| 83 | Fg I 2–4 | Bg. für T. 83.2–84.1 |
| 83 | Cor I 1–4 | Bg. etwa für T. 83.2–4 (unleserlich) |
| 83 | T 1–4 | Bg. für T. 83.1 oder 2–4 |
| 83 | B 1–4 | Bg. für T. 83.1–84.1 |
| 83 f. | Cor III | A, B: Bg. für T. 83.1–84.1 fehlt; N: Bg. vorh. |
| 84 | Cor I | Achtelnote, Achtelpause (unleserlich) und ganze Pause (Relikt von Korr.) |
| 84, 85, 86 (= 87) | Cb (= Vc) | Achtelpause, Achtelnote und punkt. halbe Note, einfach durchstrichen (Faulenzer), mit sechs Punkten darunter |
| 84–86 | Coro | Bg. für T. 84.1–86.1 |
| 85 | Cor I 1 | pp statt p |
| 86 | S 1 | A: urspr. zwei halbe Noten <i>g'</i> und <i>a'</i> , anschließend durchgestrichen und korr. mit einer ganzen Note <i>a'</i> ; N: urspr. eine ganze Note <i>a'</i> , anschließend rasiert und korr. mit zwei halben Noten <i>g'</i> und <i>a'</i> [sic!]; B: zwei halbe Noten <i>g'</i> und <i>a'</i> ; B (1), OA: ganze Noten <i>a'</i> |
| 86 | A 1 | A: urspr. zwei halbe Noten <i>e'</i> und <i>f'</i> (angebunden nach T. 87.1), anschließend teilweise durchgestrichen und korr. mit einer ganzen Note <i>f'</i> ; N, B, OA: ganze Note <i>f'</i> |
| 86 (= 87) | Cb (= Vc) 2 | p |
| 87f. | Fg I, Cor II | Bg. für T. 87.2–88.1 |
| 87f. | S, T, B | Bg. für T. 87.1–88.1 (Seitenumbruch zwischen T. 87–88; ggf. Relikt von Korr.) |
| 88 | Fg, Va 1 | Achtelnote und -pause |
| 89f. | A | Bg. für T. 89.1–3 |
| 90f. | S | Bg. etwa für T. 90.2–91.3 |
| 91 | Fg II 3 | A, N: Viertelnote <i>a^o</i> statt <i>f^o</i> ; B: urspr. Viertelnote <i>a^o</i> , anschließend rasiert und korr. zu Viertelnote <i>f^o</i> |
| 91 | Va 1 | „calando“ für T. 90.2 |
| 91 | Vc 1 | „calando“ |
| 92 | Vc 1 | fp statt pp (unleserlich) |
| 92f. | Fg, Cb | Bg. für T. 92.1–93.1 (Relikt von Korr.) |
| 93 | B 1–3 | N, B, OA: Noten zusätzlich in der höheren Oktavlage ausgeschrieben |
| 93 | VI I | A: vierfacher statt dreifacher Tremolo-Strich; N: dreifacher Tremolo-Strich; B: dreifacher Tremolo-Strich (korr.) |
| 94 | Trb II 1 | A, N: das ♩ ist original |
| 94 | VI II, Va 1 | ff statt ff (unleserlich) |
| 94f. | S, A, B | Bg. für T. 94.1–95.1 (Relikt von Korr.) |
| 96 | Tr 1 | Fermate [sic] |

4. Sequentia Dies irae

A: T. 1–126 auf S. 13^v–22^v (Notenschreibpapier mit 20 Systemen, kleineres Querformat wie Introitus 1. *Requiem aeternam*). Der Satztitle auf der ersten Notenseite lautet „Dies Ire.“ [sic!] (korrigiert), rechts daneben „No 2.“ und in der rechten oberen Ecke der Seite „Donizetti“ [Signatur].

Partituranordnung:

„Violini“ [2 Systeme], „Viola“, „Flauti“, „Oboe“, „Clarin[ett]i In B[♭]“, „Corni [in] E[♯]“ (korr.), „Trombe [in] C.“, „Fagotti“, „Tromboni“, „Timpani [in] C.“, [Coro:] „Soprani“, „Contralti“, „Tenori“, „Bassi“, „Violoncelli“, „Bassi“, [2 Leersysteme], „Corni [in] C.“ separat unterhalb der Akkolade; alle Fiati sind zweifach besetzt, Trb dreifach; Timp sind als *c^o* und *G* notiert (vgl. die Anm. in der Einleitung des Kritischen Berichts); auf S. 14^v (T. 22–28) Auslassung von Trb zwischen Fg und Timp und Verschiebung von Timp, Coro, Vc, Cb um jeweils ein System nach oben, so dass zwischen Cb und Cor III, IV drei leere Systeme liegen (erklärende Angaben „Tenori“ vor T. 22, „Timpani[.]“, „Sop.“, „Con[.]“, „Ten[.]“ und „Bassi“ vor T. 25); Trb wurden in T. 25–28 mit Bleistift in das mittlere der drei leeren Systeme zwischen Cb und Cor III, IV eingetragen, mit der erklärenden Angabe „Tromboni“ vor T. 25 und „sopra“ am Ende von T. 28 (gleichfalls mit Bleistift);³⁰ auf S. 16^v (T. 41–48) Verschiebung von Vc, Cb um ein System nach unten, so dass zwischen B und Vc sowie zwischen Cb und Cor III, IV jeweils ein leeres System liegt (ohne erklärende Besetzungsangaben); auf S. 17^v (T. 64–71) Verschiebung von Cor I, II, Fg um ein System nach unten mit der Anmerkung „errore“ im leeren System zwischen Clt und Cor I, II in T. 64 sowie den erklärenden Angaben „Cor.“ und „Flauti“ vor T. 64.

O: Satztitle „Dies Ire“ [sic!] und „Cadenza in“ [sic!] zu Beginn des zehnten (letzten) Systems von S. 67^v; dann Cadenza (vor T. 1), danach „Tacet sino dopo = Ingemisco =“.

O: Org
O: Metrumsangabe fehlt; stellvertretend „C.“ oder „C.“ unterhalb der Generalvorzeichen unterhalb des LS

²⁹ Vgl. Fußnote 14.

³⁰ Dies bedeutet wohl, dass Trb in dieser Passage ursprünglich nicht vorhanden waren und erst in einem zweiten Arbeitsgang nachgetragen wurden. In **N, B** sind Trb im richtigen LS notiert (vgl. auch die Einzelanmerkung für Trb zu T. 31).

| | | |
|-----------|---------------------------------|---|
| 1 | | A: „Allegro agitato“ oberhalb, „Allegro“ unterhalb der Akkolade und unterhalb der auf separatem LS notierten Cor III, IV; O: Tempoangabe fehlt; N: „Allegro agitato“ (vgl. „Allegro vivace“ und „Allegro“ in 10. <i>Confutatis maledictis</i>) |
| 2f., 3f. | Timp | Bg. für T. 2.1–3.1, 3.1–4.1 |
| 3 | Cor III, IV 1 | \flat für <i>ges</i> “ (klingend <i>ges</i> “; Cor III) statt <i>es</i> “ (klingend <i>es</i> “; Cor IV) (Relikt von Korr.) |
| 5 | Timp 1 | fp statt f (unleserlich) |
| 6 | S, A, T 2 | ff statt f (unleserlich) f für Coro, Cb eindeutig in T. 6.2 von 10. <i>Confutatis maledictis</i>) |
| 6 | Vc (= Va) 2–4 | Stacc. |
| 6 | Cb 3 | Marcato statt Stacc. |
| 8 | Ob 1 | fp statt f |
| 8 | Vc 1 | Viertelnote und -pause statt halbe Note |
| 8f., 18f. | Clt, Va | Bg. für T. 8.1–9.1 resp. 18.1–19.1 (ggf. radiert/rasiert) |
| 9 | VI I, II 1 | A: Keil (vertikaler Strich) statt Marcato; N: Keil oder Stacc. (nur für VI I); B: Marcato (nur für VI I) |
| 9 f. | S, T | Bg. für T. 9.1–10.1 |
| 10 | Cor III, IV 1 | Viertelnote und -pause statt halbe Note |
| 10 | VI I 1 | A: Keil (vertikaler Strich); N, B: fehlt |
| 12 | Fl 4 | „Soli“ |
| 12 | Timp 1 | „cresc.“ statt Cresc.-Gabel |
| 14 | Cor III, IV 5 | f |
| 14 | Timp 1 | f statt p |
| 15 | Clt 1 | f |
| 16 | S 3 | zwei statt einem Stacc., der zweite verwischt |
| 16 | VI I (= VI II 8 ^{vb}) | Marcato |
| 16 | Vc (= Va) 2–7 | halbe Note <i>des^o</i> statt zwei Achteltriolen |
| 18 | VI II 2 | A, N: ♩ fehlt; B: vorh.; OA: vorh. (rH) |
| 18, 19 | Vc 1 | A: punkt. ganze Note mit Faulenzerstrich (= Achteltriolen); N: punkt. ganze Note mit Faulenzerstrich in T. 18, ganze Note mit Strich in T. 19; B: punkt. ganze Note mit Faulenzerstrich (korr.) und zusätzlicher Angabe „12“ (T. 16.4–17.4 sind in A, N als Triolen ausgeschrieben, in B als Faulenzer abgek.) |
| 18f. | Cor III, IV | Bg. für T. 18.1–19.1 |
| 18f. | Trb | Bg. für T. 18.1–19.1 (ggf. radiert/rasiert) |
| 19f. | S, B | Bg. für T. 19.1–20.1 |
| 20 | B | A: Note und Pausen fehlen (in 10. <i>Confutatis maledictis</i> vorh.); N, B, OA: Viertelnote <i>c^o</i> , Viertel- und halbe Pause |
| 20f. | Vc | A: Noten und Pausen fehlen; N, B: <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb. |
| 21 | Fg 1 | p für T. 22.1 |
| 21 | VI II 4 | A, N: ♩ fehlt; B: mit anderer Tinte ergänzt; OA: vorh. (rH) |
| 22 | Fg 1 | „Solo“ |
| 22, 28 | Tr 1 | „Solo“ (urspr. war T. 22.1–23.1, 28.1–29.1 einstimmig notiert, anschließend wurde Tr II nachgetragen) |
| 22 | Cb 1 | Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 25, 31 | VI I 2 | A, N, B: \flat fehlt; OA: fehlt (rH) |
| 25 | VI I 5–8 | Bg. etwa für T. 25.5–7 (radiert/rasiert) |
| 26 | Tr | A: Note und Pausen fehlen; N: ganze Pause; B: Viertelnote <i>c^o</i> (Tr I) und <i>es'</i> mit \flat (Tr II), Viertel- und halbe Pause |
| 27 | Cor III, IV 2–3 | Bg. |
| 28 | Cor III, IV 3 | A, N, B: f |
| 28 | B 3 | A, N, B: Achtelnote <i>d'</i> ; OA: Achtelnote <i>h^o</i> mit ♩ (vgl. 10. <i>Confutatis maledictis</i>) |
| 28 | VI II 1 | A, N: Achtelnote <i>c'</i> ; B: urspr. ebenso, anschließend korr. zu Zweiklang <i>es'-g^o</i> |
| 28 | VI II 8 | A: ♩ fehlt; N: nachgetragen; B: vorh.; OA: fehlt (IH) |
| 28 | Va 1 | A, N: Achtelnote <i>c^o</i> ; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu Zweiklang <i>es'-c'</i> |
| 29 | Ob 3 | „Solo“ oder „Soli“ (unleserlich) |
| 29 | Clt II 3 | A, N: ♩ fehlt; B: vorh. |
| 29 | Fg I 1 | Note oder Pause fehlt (die Viertelnote <i>c^o</i> am Taktanfang ist nach unten gehalten, gilt also – wie die folgenden Pausen – für Fg II) |
| 29 | A 3 | A, OA: ♩ fehlt; N: nachgetragen; B: vorh. |
| 29 (= 30) | VI I 2 | A, N, B: ♩ fehlt; OA: vorh. (rH) |
| 29, 30 | Vc 5–8 | A: urspr. halbe Note <i>g^o</i> , anschließend mit anderer Tinte korr.; N, B: korr. Fassung (Achtelnoten) |
| 29f. | Vc | Bg. für T. 29.8–30.1 (Relikt von Korr.) |
| 30 | Fl 2–3 | halbe Note <i>d'</i> und Viertelnote <i>c'</i> , Oktavierungsangabe fehlt |
| 30 | Fg II 3 | A, N: ♩ fehlt; B: nachgetragen |
| 30 | VI II 1 | A: ♩ für <i>h</i> fehlt; N: nachgetragen; B: vorh.; OA: fehlt (IH) |
| 30 | VI II 4 | A, N, B: ♩ für <i>a</i> fehlt |
| 31 | Cor III 2–3 | Bg. (radiert/rasiert) |
| 31 | Trb | A: urspr. ganze Pause (Tinte), anschließend wurde der Klang mit Bleistift nachgetragen, also ggf. in einem anderen Arbeitsgang (mit erklärender Besetzungsangabe „Tromboni“ in T. 30, gleichfalls mit Bleistift); die Klänge in den folgenden Takten sind mit Tinte eingetragen; N, B: Trb im richtigen LS notiert (vgl. auch T. 25–26) |
| 31 | S 1–2 | A: punkt. Viertel- und 16telnote; N, B, OA: doppelt punkt. Viertel- und 16telnote |
| 31 | S 3–4 | A: punkt. Viertel- und 16telnote; N, OA: doppelt punkt. Viertel- und 16telnote; B: urspr. doppelt punkt. Viertel- und 16telnote, anschließend wurde einer der beiden Verlängerungspunkte rasiert und korr. zu Viertel-, punkt. Achtel- und 16telnote (Textunterlegung entsprechend verändert zu „sae-cu-lum in fa-“) |
| 31 | B 1–2 | A: doppelt punkt. Viertel- und Achtelnote; N, B, OA: doppelt punkt. Viertel- und 16telnote |

| | | | | | |
|-------|--|---|--------------|---------------|--|
| 31 | B 3–4 | A: punkt. Viertel- und Achtelnote; N, OA: doppelt punkt. Viertel- und 16telnote; B: urspr. Fassung unkenntlich, anschließend rasiert und korr. zu Viertel-, punkt. Achtel- und 16telnote (Textunterlegung entsprechend verändert zu „sae-cu-lum in fa-“) | 43–50 | Fg, Trb | Bg. für 43.1–47.1, 48.1–49.1 und 49.1–50.1 (weiterer Bg. für Fg in 43.1–44.1) |
| 32 | Fg, Cor I, II 2 | <i>f</i> am Taktanfang | 43–50 | Cb (= Vc) | Bg. für 43.1–44.1, 46.1–2, 47.1–48.1, der bis zum Taktstrich zwischen T. 48–49 reicht (Seitenumbruch zwischen T. 48–49), und 49.1–50.1 |
| 32 | Cor III, IV 1 | Marcato | 46–50 | B | Bg. für 46.1–48.1 und 49.1–50.1 |
| 32 | Cor III, IV 2 | <i>ff</i> am Taktanfang statt <i>f</i> | 51 | VI II | „ponicello“ statt „sul ponticello“ |
| 32 | T 1–2 | Stacc. | 52 f. | Fg, Cor III | Bg. für T. 52.1–53.1 |
| 32 | VI I, II 1 | A, N: <i>f</i> ; B: fehlt | 52 f., 54 f. | VI I | Bg. für T. 52.2–54.5; weiterer Bg. für T. 52.5–53.1 |
| 33 | Fg | A, N: Bassschlüssel, Viertelpause, punkt. Achtel- und 16telnote <i>as</i> ⁰ , zwei Viertelnoten <i>g</i> ⁰ , alle einfach gehalten; eine Anweisung „Solo“ oder eine ganze Pause für eine zweite Stimme fehlen; B: ergänzt für T. 33,2–5 jeweils <i>c'</i> für Fg I (vgl. Fg I in T. 35.1) | 54 f. | Cor III | Bg. für T. 54.1–55.1 |
| 33 | Va 1 | A: urspr. (punkt.) ganze Note <i>b</i> ⁰ oder <i>as</i> ⁰ mit <i>b</i> und Tremolo-Strich und/oder Marcato (unleserlich), anschließend korr. zu Achtelnote <i>as-c'-es'</i> (Mehrklang) (unleserlich); N: Achtelnote <i>b</i> ⁰ mit <i>b-es'</i> (unleserlich), anschließend rasiert und korr. zu Achtelnote <i>as</i> ⁰ ; B: Achtelnote <i>as</i> ⁰ | 55 | Clt 4 | ‡ |
| 34 | Fl 2–3 | <i>f</i> (Fl I) und <i>a'</i> (Fl II), Oktavierungsanweisung fehlt | 55, 62 | VI I 4 | das ‡ ist original |
| 34 | Ob, Va 1 | <i>f</i> | 55 | Vc, Cb 1 | das ‡ ist original (fehlt aber in T. 62) |
| 34 | Fg 1 | A: Bassschlüssel am Taktanfang (Relikt von Korr.), überschrieben mit <i>f</i> oder <i>ff</i> (unleserlich); N: <i>f</i> ; B: <i>f</i> oder <i>ff</i> | 55 f. | Clt I | Bg. für T. 55.2–5 und 56.4–5 |
| 34 | Cor III, IV 2 | Marcato ober- und unterhalb des LS | 55 f. | VI I | Bg. für T. 55.1–5 und 56.1–5 |
| 34 | VI I 3 | Marcato für T. 34.4 (Relikt von Korr.) | 56, 63 | Va 1 | das ‡ ist original |
| 34 | VI I 3–4 | Bg. (Relikt von Korr.) | 58 | Cor | <i>p</i> |
| 35 | Fl 1 | A, N, B: <i>as</i> ⁰ statt <i>f</i> (Fl I) und <i>f</i> statt <i>as</i> (Fl II), Oktavierungsanweisung fehlt (Seitenumbruch zwischen T. 34–35) (ggf. Verwechslung mit Ob) | 58 f. | Clt | Bg. für T. 58.2 oder 3–59.1 |
| 35 | Clt 1 | <i>f</i> | 58 f. | B | Bg. für T. 58–59.1 (Relikt von Korr.) |
| 35 | Fg I 1 | A: Viertelnote <i>as</i> ⁰ fehlt; N, B: vorh. | 58 f. | VI I | Bg. für T. 58.2–5 |
| 35 | Cor IV 1 | A, B: Viertelnote <i>f</i> fehlt; N: urspr. Viertelnote <i>c</i> , in beide Richtungen gehalten (ggf. Verwechslung mit Tr), anschließend rasiert und korr. zu einfach gehalten Viertelnote <i>f</i> ; B (1): Viertelnote <i>f</i> ergänzt | 58–61 | B | A, N, B, OA: Textunterlegung „tre-mor quan-tus“ statt „quantus tre-mor“ |
| 35 | Tr 1 | A, N: Viertelnote <i>c</i> , in beide Richtungen gehalten; B: Oktavklang <i>c</i> (Tr I) und <i>c'</i> (Tr II) | 59 f. | Clt | Bg. für T. 59.2 oder 3–60.1 |
| 35 | Trb I 1 | A, N, B: Viertelnote <i>c'</i> fehlt; B (1): ebenso, die Viertelnote <i>f</i> ⁰ ist verdoppelt | 59 f. | VI I | Bg. für T. 59.1–3 |
| 35 | Va 1 | A, N: Viertelnote <i>f</i> ⁰ ; B: Bassschlüssel als <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb; B (1): Zweiklang <i>c'-a</i> ⁰ für die 1. Zz, dann <i>colla parte</i> mit Cb | 60 | Clt 2, 3 | Marcato |
| 35 | Va 9–13 | Bg. | 60, 61 | B 1 | A, N, B: Viertelnote <i>d</i> statt <i>es</i> ; OA: <i>es</i> |
| 35 | Cb 5 | ‡ fehlt | 60 f. | Clt | Bg. für T. 60.4–61.1 |
| 36 | Clt 1 | Marcato | 60 f. | VI I | Bg. für T. 60.2–5 |
| 37 | S, A, T 3–4 | A: punkt. Viertel- und 16telnote; N, OA: doppelt punkt. Viertel- und 16telnote; B: urspr. doppelt punkt. Viertel- und 16telnote, anschließend wurden die beiden Verlängerungspunkte rasiert und korr. zu Viertel-, punkt. Achtel- und 16telnote (Textunterlegung entsprechend verändert zu „sae-cu-lum in fa-“) | 61 f. | VI I | Bg. für T. 59.4–61.4 oder 5 |
| 37 | A, B 1–2 | A: punkt. Viertel- und 16telnote; N, B, OA: doppelt punkt. Viertel- und 16telnote | 62 f. | Clt I | Bg. für T. 62.2–63.1 |
| 37 | B 3–4 | A, N, OA: doppelt punkt. Viertel- und 16telnote; B: urspr. ebenso, anschließend wurden die beiden Verlängerungspunkte rasiert und korr. zu Viertel-, punkt. Achtel- und 16telnote (Textunterlegung entsprechend verändert zu „sae-cu-lum in fa-“) | 62 f. | VI I | Bg. für T. 62.4–63.5 |
| 37 | Vc | A: eine Oktave höher notiert; N: eine Oktave höher notiert, anschließend mit der Anweisung „ <i>8^{va} sotto</i> “ versehen; B: in tiefer Lage notiert | 62–64 | S, A, T | Bg. für T. 62.1–63.1 und 63.1–, der nach dem Seitenumbruch zwischen T. 63–64 nicht fortgeführt wird |
| 38 | Ob 1 | <i>fp</i> statt <i>f</i> | 63 | Fg 1 | <i>p</i> |
| 38 | Cor III, IV 2 | <i>fp</i> für T. 39.1 | 63 | Fg II 1 | A: die ganze Note wurde mehrfach korr. (unleserlich), sogar ein ‡ ist vorh. (nicht zuzuordnen); es könnte am ehesten <i>f</i> ⁰ gemeint sein (eindeutig jedoch kein B als Verdoppelung des Basses); außerdem scheint unterhalb ein weiteres <i>p</i> vorh. zu sein; N: leerer Takt, lediglich ein <i>p</i> ist vorh.; B: ganze Note B (aber auch ganze Note <i>b</i> ⁰ für Fg I) |
| 38 | VI I 1 | <i>f</i> | 64 | Ob 1 | A: urspr. angebundene halbe Note <i>f'</i> (unleserlich), anschließend korr. zu ganzer Note <i>d'</i> ; N, B: ganze Note <i>d'</i> mit ‡ (die annullierte halbe Note von A wurde offensichtlich als ‡ verstanden); OA: ganze Note <i>d'</i> ohne Versetzungszeichen |
| 38 | VI I 9 | ‡ fehlt | 64 | Clt, Fg 2 | <i>ff</i> statt <i>f</i> |
| 39 | Ob 1 | <i>f</i> (unleserlich) (Relikt von Korr.) | 64 | Cor I, II 2 | <i>ff</i> am Taktanfang statt <i>f</i> |
| 39 | Trb 1, 2, 4, 5 | A: Stacc.; N, B: Stacc. nur für T. 39,4 und 5 | 64 | Cor I, II 2 | <i>f</i> am Taktanfang |
| 39 | VI I (= Fl I, VI II 8 ^{va}) 9–10 | Stacc. (Relikt von Korr.) | 64 | S 2 | A, N, OA: Viertelnote <i>es'</i> ; N: Viertelnote <i>ges'</i> (korr.); B: Viertelnote <i>ges'</i> |
| 39 | Cb (= Vc) 1 | Marcato | 64 | A 2 | A, N, B, OA: Viertelnote <i>ges'</i> Die mit T. 64.2 ansetzende Unisono-Passage würde durch eine Terz <i>ges'</i> im Klang erheblich gestört; bei der Viertelnote <i>ges'</i> für A, die dann die einzige Terz im Klang wäre, muss es sich um ein Versehen handeln |
| 39 | Cb (= Vc) 4, 6, 8, 10 | Stacc. (Relikt von Korr.) | 64 | VI II 1 | <i>b</i> fehlt |
| 39 f. | S, A, T | Bg. für T. 39.1–40.1 | 67 | Ob 1, 2 | Marcato zusätzlich zum Staccato-Punkt |
| 40 | Fl II 1 | ‡ fehlt | 67 | Clt, S 2 | <i>b</i> fehlt |
| 40 | Cor III, IV 3 | A: <i>ff</i> oder <i>sff</i> (unleserlich); N: <i>ff</i> ; B: <i>f</i> | 67 | Clt 3, 4 | <i>b</i> (Relikt von Korr.) |
| 40 | Cor III, IV 3 | Marcato | 67 | Cor 1 | A: halbe Note <i>es</i> (klingend <i>ges'</i>) mit Marcato statt Viertelnote und -pause; N: halbe Note <i>es</i> ohne Marcato; B: Viertelnote <i>es</i> ohne Marcato und Viertelpause (korr.) |
| 41 | Cor III, IV 1 | Marcato | 67 | T | Bg. für T. 67.1–2 |
| 41 | Va 1 | Viertelnote <i>g'</i> statt <i>g</i> ⁰ | 68 | Clt 1 | <i>b</i> fehlt |
| 41 f. | Timp | A: Noten und Pausen fehlen, die Fermate für T. 42 ist aber vorh.; N: ganze Pausen, Fermate für T. 42; B: Noten und Pausen vorh. | 68 | VI I 1 | <i>pp</i> statt <i>p</i> |
| 42 | Ob | A: Note und Pausen fehlen, die Fermate ist aber vorh.; N, B: nachgetragen | 68, 71 | Cb (= Vc) 1–4 | Bg. etwa für T. 68.1–3 resp. 71.1–3 |
| 42 | Clt II 1 | A: Viertelnote <i>a'</i> (unleserlich); N: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu Viertelnote <i>a</i> ⁰ ; B: Viertelnote <i>a</i> ⁰ | 68–76 | Vc | A: <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb fehlt; in T. 72–76 (zu Beginn der neuen S. 18 ^o) wurde Cb versehentlich im LS von Vc notiert; erst zu Beginn von T. 77 folgt dann für Vc eine <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb; N: <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb für T. 65–77; B: <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb für T. 66–77 |
| 43 | Trb 1 | A: weiteres <i>p</i> | 69 | B 1 | weiteres <i>p</i> |
| 43 | B 1 | A, N, B: „Soli“ (vgl. auch B, T. 5 in 2. <i>Kyrie</i> ; vgl. Fußnote 20) | 69, 71 | Cb (= Vc) 1 | das <i>b</i> ist original |
| 43 | Cb 1 | A, N, B: „Soli“ ³¹ | 69 | Cb (= Vc) 1–4 | Bg. etwa für T. 69.1 oder 2–4 |
| | | | 69 f. | S, A, T | Bg. für T. 69.1–, der bis zum Taktstrich zwischen T. 69–70 reicht |
| | | | 70 | A 1–2 | A: urspr. Viertelnoten <i>f'</i> , anschließend korr. zu <i>ges'</i> (ein <i>b</i> fehlt) (unleserlich); N: Viertelnoten <i>ges'</i> (ohne <i>b</i>); B: Viertelnoten <i>ges'</i> mit <i>b</i> ; OA: Viertelnoten <i>f'</i> [sic!] |
| | | | 70 | Cb (= Vc) 1–4 | Bg. etwa für T. 70.2 oder 3–4 |
| | | | 71 | S 1 | <i>b</i> fehlt |
| | | | 71 | B 1 | das <i>b</i> ist original (fehlt aber in T. 69) |
| | | | 71 | Cor I, II 1–4 | Bg. für T. 73.2–3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| | | | 73 | S 1 | B: ‡ für <i>c'</i> statt <i>ces'</i> [sic!] |
| | | | 73 | A, T 1–4 | Bg. etwa für T. 73.2–4 |
| | | | 73 | T 2 | <i>b</i> fehlt |
| | | | 73 | VI II 2 | A, N, B: <i>b</i> fehlt |
| | | | 73 | Va 1 | A, N: <i>b</i> fehlt; B, OA: ‡ für <i>c'</i> statt <i>ces'</i> [sic!] |
| | | | 73 | Va 1–2 | A: Bg. (unleserlich); N, B: Bg. fehlt |
| | | | 73 f. | Cb (= Vc) | A: Bg. für T. 73.1–74.1 (radiert/rasiert); N, B: Bg. fehlt |
| | | | 74 | Tr 2 | A: <i>f</i> für T. 74.4; N, B: <i>f</i> fehlt |
| | | | 74 | VI I 1 | das ‡ ist original |

³¹ Ursprünglich scheint Donizetti in T. 43–50 Cb alleine besetzt zu haben; für Vc ist in T. 43 und 44 eine ganze Pause notiert, ggf. auch in T. 45 (dort unleserlich); die folgenden T. 46–50 sind leer. Offenbar hat er die ganze Pause in T. 43 aber durch eine *colla parte*-Anweisung mit Cb überschrieben (unleserlich). N, B führen die *colla parte*-Anweisung aus T. 39.1 weiter bis zum Anfang von T. 51.

| | | | | | |
|------------|----------------|---|--------------------|---------------|--|
| 74 | VI I 3 | Cresc.-Gabel (Relikt von Korr.) | 86 | Fg 1-3 | A: Bg. etwa für T. 86.2-3 (Relikt von Korr.) |
| 74 | VI II 1 | A: Achtelnote und -pause statt Viertelnote (unleserlich; Relikt von Korr.); N, B: Achtelnote und -pause | 86 | Fg II 1 | A: Viertelnote; ein Verlängerungspunkt ist nicht zu erkennen (Relikt von Korr.) |
| 74 | Va | A: Bg. für T. 74.3-4 (Relikt von Korr.); N, B: fehlt | 86 | Fg II | A: Viertelnote <i>a</i> ^o für T. 86.4 (Relikt von Korr.) |
| 75 | Cor IV 1-2 | A, N, B: Viertelnote statt Achtelnote und -pause | 86 | Fg II | A: Bg. für T. 86.4-, der nach dem Seitenumbruch zwischen T. 86-87 nicht fortgeführt wird (Relikt von Korr.) |
| 75 | Tr | A, N, B: ganze Pause (Relikt von Korr.) | 86 | Cor III, IV 1 | A: einfach gehalste Viertelnote <i>c</i> ^o (klingend <i>c</i>) (Relikt von Korr.; zwischen T. 85-86 wurden zwei Takte gestrichen); N, B: in beide Richtungen gehalste Viertelnote <i>c</i> ^o |
| 75 | VI II 3 | A: Marcato (Relikt von Korr.); N, B: fehlt | 86 | T 6 | A: <i>q</i> fehlt; N, B: <i>q</i> vorh. |
| 75 | VI II 5 | A, N, B: das <i>b</i> ist original | 86 | VI I 1-2, 5-6 | A: Stacc. statt Bg.; N, B: Bg. fehlt (keine Stacc. in T. 86); B (2): Bg. für T. 86.1-2 |
| 75 | VI II 5-6 | A: Stacc. statt Bg. (Relikt von Korr.); N, B: Bg. | 86 | Va (1) | A, N, B: zwei halbe Noten <i>a'</i> und <i>fis'</i> |
| 76 | VI I 1 | A: <i>f</i> für T. 75.1 (Relikt von Korr.); N, B: <i>f</i> für T. 76.1 | 86 | Vc | N, B: <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb |
| 76 | VI I 3-6 | A: Bg. für T. 76.3-7; N: Bg. für T. 76.3-6; B: Bg. für T. 76.3-5 | 86 | Vc 3 | A: punkt. Viertelnote (unleserlich; Relikt von Korr.) |
| 76 | VI II 1-2, 5-6 | N, B: Stacc. statt Bg. | 86 | Cb 1-3 | A: Bg. etwa für T. 86.1-2 (Ergebnis rascher Niederschrift); N, B: Bg. fehlt |
| 76 | Va 1 | A, N, B: <i>fp</i> statt <i>p</i> | 86-87 | Ob I | A: Bg. für T. 86.3-87.1 (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 76 | VI II 2, 6 | A: Stacc. (Relikt von Korr.) | 87 | Fg 1-2 | A: der längere Bg. reicht über den Taktstrich zwischen T. 87-88 hinweg, endet aber vor T. 88.1; N, B: Bg. fehlt |
| 76 | Cb (= Vc) 3 | A: <i>f</i> für T. 77.1 (Relikt von Korr.); N, B: <i>f</i> für T. 76.3 | 87, 88, 89, 90, 91 | Fg II 2 | A, N: <i>q</i> fehlt; B: vorh. |
| 76 | Cb (= Vc) 3-5 | A, N, B: drei 32telnoten statt 16tel- und zwei 32telnoten (in OA fehlt die Figur) (vgl. T. 92) ³² | 87 | Cor III 2 | A, N, B: <i>f</i> statt <i>p</i> |
| 77 | VI I 1-2 | N, B, B (2): Bg. (fehlt in A) | 87 | S 1 | A, OA: Marcato; N: Marcato fehlt; B: Marcato für T. 87.1 und 2 |
| 77 | VI I 2 | A: Stacc.; N, B: fehlt | 87 | T 2 | A: <i>q</i> fehlt; N, B, OA vorh. |
| 77f. | A | A: Bg für T. 77.1-78.1 (unleserlich; ggf. radiert/rasiert); N, B: Bg für T. 77.1-78.1 | 87 | B 1-2 | A: urspr. zwei Viertelnoten <i>e</i> ^o , anschließend korr. zu Viertelnoten <i>g</i> ^o ; N, B: zwei Viertelnoten <i>g</i> ^o |
| 77-85 | Vc | A: T. 77.1-85.8 urspr. abgek. als <i>colla parte</i> mit Cb, anschließend mit anderer Tinte teilweise nachgetragen; die <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb blieb für T. 77 und 79 erhalten (in N, B ausgeschrieben) | 87 | VI II 2-4 | A: Stacc. (unleserlich); N, B: Stacc. |
| 78 | A 1-2 | A, N, B, OA: halbe Note statt Viertelnote und -pause | 87 | VI II 5 | A: Marcato fehlt; N, B: vorh. |
| 78 | T 2 | A, N, OA: Viertelnote <i>a</i> ^o statt <i>b</i> ^o (in N mit Bleistift als Fehler gekennzeichnet); B: urspr. Viertelnote <i>a</i> ^o , anschließend korr. zu <i>b</i> ^o | 87 | VI II 5-6 | A, N, B: Stacc. statt Bg. |
| 78 | Vc 1 | A: <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb fehlt (Relikt von Korr.); N, B: Viertelnote <i>e</i> ^o | 87, 89 | Va (2) 1 | A: urspr. halbe Note <i>b</i> ^o , anschließend korr. zu Viertelnote <i>b</i> ^o (unleserlich); N, B: Viertelnote <i>b</i> ^o |
| 78 | Vc 2 | A: Achtel- oder punkt. Achtelpause (unleserlich; Relikt von Korr.); N, B: Achtelpause | 87 | Va (2) 2-4 | A: Bg. für T. 87.2-3; N, B: Bg. fehlt |
| 78, 82, 84 | Vc 3-5 | A, N, B: drei 32telnoten statt 16tel- und zwei 32telnoten (in OA fehlt die Figur) (vgl. Cb (= Vc) in T. 92) | 87, 89, 91 | Vc | A, N, B: Viertelnote <i>g</i> ^o , Viertel- und halbe Pause |
| 78f. | Cor III | A: Bg. für T. 78.1-79.1 (unleserlich); N, B: Bg. für T. 78.1-79.1 | 87 | Cb 1 | A: <i>f</i> (oder <i>fz</i> , das teilweise radiert/rasiert wurde; unleserlich); N, B: <i>f</i> |
| 80 | Clf 3 | A: Marcato (Relikt von Korr.); N, B: fehlt | 87, 91 | Cb 4, 12 | A, N, B: <i>q</i> fehlt (das fehlende <i>q</i> in T. 91.4 wurde in B unterhalb des LS nachgetragen) |
| 80 | S 3-4 | A: zwei Viertelnoten (unleserlich; Relikt von Korr.); N, B, OA: zwei Viertelnoten (vgl. B in T. 86) | 87-90 | Cor III | A: einstimmig ausgeschrieben, wobei nur die halben Noten in T. 87.2 und 88.2 den Ansatz eines Notenhalses auch in die andere Richtung zeigen; N, B: in beide Richtungen gehalst |
| 80 | VI I 1-2 | A: punkt. Viertelnote statt Viertelnote und Achtelpause; N, B: Viertelnote und Achtelpause | 88 | Fl 6 | A, N, B: <i>q</i> fehlt (in B oberhalb des LS nachgetragen) |
| 80 | VI I 10 | das <i>q</i> ist original (fehlt aber in T. 84) | 88 | Fg 1-2 | A: weiterer Bg. etwa für T. 88.1-89.1 unterhalb des LS; N, B: Bg. fehlt |
| 80 | VI II 1-2, 5-6 | A, N, B: Stacc. statt Bg. | 88 | Cor III 3 | A, N, B: Marcato |
| 80 | Vc 2 | A: Achtelpause; N, B: punkt. Achtelpause | 88 | S 1 | A, OA: Marcato; N, B: Marcato fehlt |
| 81 | B 1-2 | A, OA: Viertelpause und halbe Note <i>c</i> ^o ; N: (nicht punkt.) halbe Note <i>c</i> ^o ; die Viertelpause fehlt; B: punkt. halbe Note <i>c</i> ^o | 88, 92 | S 3-4 | A: Stacc.; N, B, OA: fehlen |
| 81 | VI I 1-2 | N, B: Bg. (fehlt in A) | 88 | S 6 | A, N, B: <i>q</i> fehlt (in B oberhalb des LS nachgetragen); OA: vorh. |
| 81 | Vc | A: Viertelnote <i>f</i> ^o , Viertel- und halbe Pause; N, B: <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb | 88 | A 3 | A: <i>q</i> fehlt; N, B, OA: vorh. |
| 81 | Cb 3-4 | A: Bg.; N, B: Bg. fehlt; B (2): Bg. für T. 81.3-6 | 88, 92 | VI I 4 | A, N, B: <i>q</i> fehlt (das fehlende <i>q</i> in T. 88.4 wurde in B oberhalb des LS nachgetragen) |
| 81, 83 | Cb 7 | A: Stacc.; N, B: fehlt | 88 | VI II 5-6 | A: Stacc. statt Bg.; N, B: Bg. |
| 81f. | S | A: Bg. für T. 81.1-82.1 (Relikt von Korr.); N: Bg. für T. 81.1-82.1; B: Bg. fehlt | 88 | VI II 6 | A: <i>q</i> fehlt; N, B: vorh. |
| 82 | VI II 1-2 | A, N, B: punkt. Viertelnote statt Viertelnote und Achtelpause | 88 | VI II 7 | A: Achtelnote <i>e</i> ^o statt <i>fis'</i> (unleserlich; Relikt von Korr.); N, B: Achtelnote <i>e</i> ^o statt <i>fis'</i> (in B korr.) (vgl. Fl, S) |
| 82 | VI II 10 | <i>q</i> fehlt | 88 f | Vc 4 | A, N, B: <i>q</i> fehlt (in B oberhalb des LS nachgetragen) |
| 82 | Vc 1 | A: Viertelnote <i>f</i> ^o oder Viertelpause (unleserlich; Relikt von Korr.); N, B: Viertelnote <i>f</i> ^o | 88 f | Vc | A: T. 88.1-89.1 eine Oktave tiefer notiert; ein <i>8^{vb}</i> -Zeichen mit Schlangenlinie wurde mit anderer Tinte für T. 88 nachgetragen; es endet kurz nach dem Taktstrich zwischen T. 88-89; N, B: in höherer Oktavlage notiert |
| 82 | Vc 2 | A: punkt. Achtelpause (unleserlich; Relikt von Korr.); N, B: Achtelpause | 89 | A 2 | A, N: <i>q</i> fehlt; B, OA: vorh. |
| 82 | Vc 5 | A: <i>b</i> fehlt oder nicht zu erkennen (Relikt von Korr.); N, B: <i>b</i> fehlt | 89, 90 | B 3 | A, N: <i>q</i> fehlt; B, OA: vorh. |
| 83 | Cor IV 1 | A: <i>2^{do}</i> | 89 | VI I 1-2 | N, B: Bg. (fehlt in A) |
| 83 | S 4 | A: Versetzungszeichen nicht zu erkennen (unleserlich; Relikt von Korr.); N, B, OA: <i>q</i> | 89 | VI I 2 | A: Stacc.; N, B: fehlt |
| 83 | Vc | A, N, B: Viertelnote <i>f</i> ^o , Viertel- und halbe Pause (vgl. T. 81) | 90 | Va 1-2 | A: Bg. für T. 89.2-90.1; N, B: Bg. fehlt |
| 83 | Cb 1 | A: Stacc.; N, B: fehlt | 89 | Cb 4, 10 | A, N, B: <i>q</i> fehlt (in T. 89.4 in B unterhalb des LS nachgetragen) |
| 83 | Cb 1-7 | A, N, B: Viertelnote <i>F</i> statt <i>f</i> ^o , Achtelpause, 32telnoten <i>F - G - As - B</i> statt <i>f - g^o - a^o - b^o</i> und Viertelnote <i>c</i> ^o statt <i>c'</i> (tiefere Oktavlage, da für T. 83.9-12 urspr. ein mit <i>c</i> ^o beginnender aufwärtsgerichteter Lauf notiert war (unleserlich), der anschließend durch einen mit <i>c'</i> beginnenden abwärtsgerichteten Lauf korrigierend überschrieben wurde) | 89f. | S | A: Bg. für T. 89.1-90.1 (Relikt von Korr.); N: Bg. für T. 89.1-90.1; B: Bg. fehlt |
| 83 | Cb 4-5 | A: Bg. (unleserlich); N, B: Bg. fehlt; B (2): Bg. für T. 83.3-6 | 90 | T 6 | A, N, B: <i>q</i> fehlt (in B oberhalb des LS nachgetragen); OA: vorh. |
| 84 | Fg II 2 | A, N: halbe Note <i>e</i> ^o statt <i>f</i> ^o (vgl. T. 82); B: halbe Note <i>e</i> ^o (korr.; unleserlich) | 90 | VI II 4 | A: <i>q</i> fehlt; N, B: vorh. |
| 84 | VI I 1-2 | A: urspr. punkt. Viertelnote, anschließend korr. zu Viertelnote und Achtelpause (unleserlich); N, B: Viertelnote und Achtelpause | 90 | VI II 10 | A, N: <i>q</i> fehlt; B: vorh. |
| 84f. | Fg | A, N: Bg. für T. 84.2-85.1; B: Bg. fehlt | 90 | Vc 1 | A, N, B: Viertelnote <i>G</i> statt <i>g</i> ^o |
| 85 | VI I 1-2 | A: Stacc. statt Bg.; N, B: Bg. | 90 | Vc 4, 10 | A, N, B: <i>q</i> fehlt (in B einmal unter- und einmal oberhalb des LS nachgetragen) |
| 85 | Vc 1-8 | A: Viertelnote <i>f</i> ^o , zwei Viertel- und eine Achtelpause (die Pausen unleserlich; Relikt von Korr.); N, B: Viertelnote <i>f</i> ^o , zwei Viertel- und eine Achtelpause | 91 | Clf II 2-3 | Viertel- und halbe Pause |
| 85 | Cb 9-11 | A: Noten (Tonhöhen, Notenwerte und Versetzungszeichen) unleserlich (Relikt von Korr.); N, B, OA: 16tel- und zwei 32telnoten; das <i>q</i> für <i>e</i> ^o ist vorh. | 91 | S 1, 2 | A, N, B: Marcato; OA: Marcato nur für T. 91.1 |
| 86 | Fg | N, B: Viertelnote <i>b</i> ^o (Fg I) und <i>B</i> (Fg II) für T. 86.1, Viertel- und halbe Pause (Pausen fehlen in N) | 91 | B 2 | A, N: <i>q</i> fehlt; B, OA: vorh. |

³² All diese Figuren für VI I, II, Vc und Cb in T. 76-92 wurden in **B** als drei 16telnoten wiedergegeben. Leskó (Ricordi) übernahm diese Lesart und stellte die Figuren als 16tel-Triolen (mit ergänzten Triolenzeichen „3“) dar.

| | | | | | |
|-------|----------------------|---|---------|-----------------------------|--|
| 93 | Cor I, II 2 | A: weiteres <i>f</i> oberhalb des LS, drittes <i>f</i> durchgestrichen; „affrasi“ (unleserlich) nach dem durchgestrichenen <i>f</i> ; es könnte „affrettarsi“ meinen („assai“ wäre auch möglich); N, B: fehlt ³³ | 98 | Fg 1–4 | A: Bg. für T. 98.2–3; N, B: fehlt (vgl. T. 95) |
| 93 | Trb 2 | A: „Soli“ (alle Noten im Takt sind in beide Richtungen gehalst); N, B: fehlt | 98 | Trb 1 | A: Stacc.; N, B: fehlt (vgl. T. 95) |
| 94 | Clt 3 | A: <i>p</i> für T. 95.1; N: fehlt; B: <i>p</i> für T. 94.3 (vgl. T. 97) | 98 | S 1–4 | A, N, B: Marcato (vgl. T. 95) |
| 94 | Fg, Cb 2 | <i>fz</i> statt <i>f</i> (vgl. T. 97) | 98 | A | A: Bg. für T. 98.1–4; N, B: fehlt (vgl. T. 95) |
| 94 | Cor I, II 4 | A, N: Viertelpause; B: Viertelnoten <i>e</i> “ (klingend <i>g</i> “) (Cor I) und <i>c</i> “ (klingend <i>es</i> “) (Cor II) (vgl. T. 97) | 99 | Fl, Ob, Clt, VI I, II, Va 1 | A, N, B: Achtelnote und -pause statt Viertelnote (Relikt von Korr.) (vgl. T. 96) |
| 94 | Cor III, IV 3–4 | A: punkt. halbe Note statt halber und Viertelnote, Haltebogen nach T. 95.1; N: halbe Note und Viertelpause; B: halbe und Viertelnote (vgl. T. 97) | 99 | Fl 1 | A: tiefer notiert, Oktavierungsanweisung fehlt (Relikt von Korr. – drei gestrichene Takte zwischen T. 98–99); die Oktavierungsanweisung zu Beginn des ersten der gestrichenen Takte ist erkennbar und eindeutig; N, B: Oktavierungsanweisung fehlt; B (1): Oktavierungsanweisung ergänzt |
| 94 | Tr 1 | A, N: Viertelnoten <i>g</i> “ (Tr. I) und <i>g</i> ^o (Tr II); B: urspr. ebenso, anschließend wurde die Viertelnote <i>g</i> ^o durchgestrichen (vgl. T. 97) | 99 | Fg 1 | A: Achtelnoten <i>d</i> “ (Fg I) und <i>h</i> ^o mit <i>z</i> (Fg II) (Relikt von Korr. – drei gestrichene Takte zwischen T. 98–99); der Klang zu Beginn des ersten der gestrichenen Takte ist erkennbar und eindeutig; N: Achtelnoten <i>d</i> “ und <i>h</i> ^o (ohne <i>z</i>); B: Viertelnoten <i>h</i> ^o mit <i>z</i> und <i>g</i> ^o , offensichtlich im Bassschlüssel zu lesen (vgl. T. 96) |
| 94 | Tr 4 | A, N: Viertelpause; B: Viertelnoten <i>g</i> “ (Tr I) und <i>g</i> ^o (Tr II) (vgl. T. 97) | 99 | S, A 1–2 | A: Stacc.; N, B: fehlen (vgl. T. 96) |
| 94 | Trb II 2 | A: <i>z</i> fehlt; N, B: vorh. (vgl. T. 97) | 99 | S 1–2 | A: Silben „-bil-la“ (= „Sibilla“) (Relikt von Korr. – drei gestrichene Takte zwischen T. 98–99, denen der Text „Teste David cum Sibilla“ unterlegt war); N, B: Textunterlegung fehlt; OA: Silben „-vil-la“ (= „favilla“) |
| 94 | Trb 3 | A, N: Stacc.; B: fehlt (vgl. T. 97) | 99 | T 1 | A: Viertelpause <i>d</i> “ (Relikt von Korr. – drei gestrichene Takte zwischen T. 98–99); die Note zu Beginn des ersten der gestrichenen Takte ist erkennbar und eindeutig; N: urspr. Viertelnote <i>d</i> “, anschließend korr. zu <i>g</i> “; B: Viertelnote <i>g</i> “ (vgl. T. 96) |
| 94 | Timp 4 | A: weiterer Notenkopf <i>c</i> ^o oder Durchstreichung des Notenhalses für eine Achteltriole (Relikt von Korr.); N, B: Viertelnote <i>g</i> ^o eindeutig (vgl. T. 97) | 99 | T, B 1–2 | A: Silben „Da-vid“ (Relikt von Korr. – drei gestrichene Takte zwischen T. 98–99, denen der Text „Teste David“ unterlegt war); N, B, OA: Silben „-vil-la“ (= „favilla“) |
| 94 | VI I 2 | A: Marcato für T. 94.8 (Relikt von Korr.); N: Marcato für T. 94.8; B: Marcato fehlt | 99 | Va 1 | A: <i>f</i> (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 94–96 | Fl | A, N, B: tiefer notiert, Oktavierungsanweisung fehlt; B (1): Oktavierungsanweisung ergänzt (vgl. T. 97–99) | 100 | alle 1 | N, B: „Maggiore“ oberhalb der Akkolade (fehlt in A) |
| 95 | Fl | A: Bg. für T. 95.1–2 und 3–4; N, B: Bg. fehlen (vgl. T. 98) | 100 | Tr 1 | weiteres <i>p</i> oberhalb des LS |
| 95 | Ob | A: Bg. für T. 95.1 oder 2–4; N, B: Bg. fehlt (vgl. T. 98) | 100 | Timp | A, N: Noten und Pausen fehlen; B: ganze Pause. Vermutlich wurden T. 100–102 um einen Takt zu weit nach hinten verschoben eingetragen, also versehentlich in T. 101–103 (vgl. Tr) |
| 95 | Clt | A: Bg. für T. 95.2–4; N, B: Bg. fehlt (vgl. T. 98) | 100 | Timp 1 | A, N: <i>p</i> für T. 101.1; B: fehlt |
| 95 | Fg | A: Bg. etwa für T. 95.1–3; N, B: Bg. fehlt (vgl. T. 98) | 100 | VI I 1 | A: <i>fz</i> (unleserlich); N, B: <i>fz</i> |
| 95 | Cor I, II 1 | A, N: Viertelpause; B: Viertelnoten <i>d</i> “ (klingend <i>f</i> “) (Cor I) und <i>h</i> “ (klingend <i>d</i> “) (Cor II) (vgl. T. 98) | 100 | VI I 1, 2 | A, N, B: Marcato |
| 95 | Cor I, II 2 (= 3, 4) | A, N: Viertelnoten <i>e</i> “ (klingend <i>g</i> “) und <i>e</i> “ (klingend <i>g</i> ^o); B: Viertelnoten <i>c</i> “ (klingend <i>es</i> “) und <i>a</i> “ (klingend <i>c</i> “) für die 2., <i>d</i> “ (klingend <i>f</i> “) und <i>h</i> “ (klingend <i>d</i> “) für die 3. und <i>dis</i> “ mit <i>z</i> (klingend <i>fis</i> “) und <i>a</i> “ (klingend <i>c</i> “) für die 4. <i>Zz</i> (vgl. T. 98) | 100 | Va 1 | A: <i>fz</i> (unleserlich); N, B: fehlt |
| 95 | Cor III, IV 1 | A: angebundene Achtelnote und Achtelpause statt Viertelnote; N: Achtelnote und Achtelpause; B: Viertelnote (korr.) (vgl. T. 98) | 100 | Va 2 (2)–4 | A: Bg. etwa für T. 100.3–101.1; N, B: Bg. fehlt |
| 95 | Cor III, IV 2–4 | A, N, B: Marcato (vgl. T. 98) | 100f. | Clt | A: Bg. für T. 100.2–101.1 oder 2; N, B: Bg. für T. 100.1–2 und 101.1–2 |
| 95 | Tr 1 | A, N: Viertelpause; B: Viertelnoten <i>g</i> “ (Tr I) und <i>g</i> “ (Tr II) (vgl. T. 98) | 100–102 | Timp | A: notiert in T. 101–103; T. 100 ist leer; N, B: notiert in T. 101–103; ganze Pause in T. 100 |
| 95 | Tr 2 (= 3, 4) | A, N: Viertelnote <i>g</i> “, in beide Richtungen gehalst; B: Viertelnote <i>g</i> “ (Tr I) und <i>g</i> “ (Tr II) (vgl. T. 98) | 101 | Va 1–2 | A, N: Bg. für T. 101.2–102.1; B: Bg. fehlt |
| 95 | Trb 1 | A, N: Viertelnote <i>g</i> ^o statt Oktavklang <i>g</i> ^o – <i>G</i> ; B: Dreiklang <i>d</i> “ – <i>g</i> ^o – <i>G</i> (vgl. T. 98) | 102 | Vc 1–2 | A: Achtelnote und -pause fehlen; N: Achtelnote <i>c</i> ^o und punkt. Achtelpause [sic!] (eine unleserliche urspr. Fassung korrigierend überschreibend); B: Achtelnote <i>e</i> ^o und Achtelpause |
| 95 | Trb 1 | A, N: Stacc.; B: fehlt (vgl. T. 98) | 102 | Cb (= Vc) 2 | A: Stacc. statt Marcato (unleserlich); N, B: Marcato |
| 95 | A | A: Bg. etwa für T. 95.1–3; N, B: Bg. fehlt (vgl. T. 98) | 102–109 | Vc | A: <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb fehlt; N, B: vorh. ab T. 102.3 |
| 95 | VI I | A: Decresc.-Gabel etwa für T. 95.10–12; N, B: fehlt | 103 | Ob I 4 | A, N: <i>z</i> fehlt; B: vorh. |
| 95 | VI II, Va | A: Decresc.-Gabel etwa für T. 95.4–6 oder 7; N, B: fehlt (vgl. T. 98) | 103 | Tr 1–4 | A, N: punkt. Viertelnote, zwei 16tel- und zwei Viertelnoten <i>g</i> “ (in A offensichtlich nicht im ersten Arbeitsgang notiert; vermutlich Irritation durch die verschobene Eintragung von Timp in T. 100–102); B: urspr. punkt. Viertelnote <i>g</i> “ – <i>g</i> ^o , zwei 16telnoten <i>g</i> “ und zwei Viertelnoten <i>a</i> “, anschließend korr. zu Viertelnote <i>g</i> “ – <i>g</i> ^o , dann Viertelnote <i>gis</i> “ mit <i>z</i> und zwei Viertelnoten <i>a</i> “ für Tr I resp. Viertel- und halbe Pause für Tr II |
| 96 | Clt 1 | A, N: einfach gehalste Viertelnote <i>a</i> “; B: Viertelnoten <i>a</i> “ (Clt I) und <i>a</i> “ (Clt II) (vgl. T. 99) | 103 | Timp | A, N, B: Faulenzer (wie T. 102) als Wdh. von T. 101 |
| 96 | Clt 2–3 | A: Viertel- und halbe Pause fehlen; N, B: Pausen vorh. | 103 | T 1 | A: Viertelnote <i>e</i> “ (unleserlich); N, B: Viertelnote <i>e</i> “; OA: Viertelnote <i>c</i> “ |
| 96 | Fg 1 | A: Viertelnoten <i>d</i> “ (Fg I) und <i>h</i> ^o mit <i>z</i> (Fg II) (Relikt von Korr. – drei gestrichene Takte zwischen T. 95–96); der Klang zu Beginn des ersten der gestrichenen Takte ist erkennbar und eindeutig und diente als Muster für die Neuausgabe); N: Viertelnoten <i>d</i> “ und <i>h</i> ^o mit <i>z</i> ; B: Viertelnoten <i>h</i> ^o mit <i>z</i> und <i>g</i> ^o , offensichtlich im Bassschlüssel zu lesen (vgl. T. 99) | 103 | VI I 4 | A, N, B: <i>z</i> fehlt (in B oberhalb des LS nachgetragen) |
| 96 | Trb 2–3 | ganze Pause statt Viertel- und halbe Pause (Relikt von Korr.) | 104 | Tr | A: ganze Pause; N: Note oder Pause fehlen; B: Viertelnote <i>c</i> ^o , Viertel- und halbe Pause (vgl. T. 103) |
| 96 | A 2 | A: urspr. Viertelnote <i>d</i> (unleserlich), anschließend korr. zu <i>g</i> “; N, B, OA: Viertelnote <i>g</i> (vgl. T. 99) | 104f. | Clt | A: Bg. für T. 104.2–105.1; N: Bg. für T. 104.1–2 und 105.1–2; B: Bg. fehlt |
| 96 | T 1 | A: Viertelnote <i>d</i> “ (Relikt von Korr. – drei gestrichene Takte zwischen T. 95–96); die Note zu Beginn des ersten der gestrichenen Takte ist erkennbar und eindeutig); N, B, OA: Viertelnote <i>g</i> “ (vgl. T. 99) | 105 | Fg 1–2 | A: Bg. für T. 105.2–106.1 (Relikt von Korr.); N, B: Bg. fehlt |
| 96 | T 2 | A: Tonhöhe der Viertelnote mehrfach korr. (in T. 99 eindeutig); N, B, OA: Viertelnote <i>g</i> ^o | 105 | VI II 11 | A, N, B: <i>z</i> fehlt |
| 97 | Tr 3 | A, N: halbe Noten <i>d</i> “ (Tr I) und <i>g</i> “ (Tr II); B: halbe Noten <i>g</i> “ und <i>g</i> ^o (vgl. T. 94) | 105 | Va 1–2 | A: Bg. etwa für T. 104.2–105.1 (Ergebnis rascher Niederschrift); N: Bg. für T. 105.1–2; B: Bg. fehlt |
| 97 | Timp 1 | A, N: Viertelpause; B: urspr. ebenso, anschließend korr. zu Achtelnote <i>G</i> und -pause (vgl. T. 94) | 106 | S | A: Bg. für T. 106.1–2; N, B: Bg. fehlt |
| 97 | S, A 3 | A: Stacc.; N, B: fehlt (vgl. T. 94) | 106 | VI I 7 | A: Stacc.; N, B: fehlt |
| 97 | VI I, II 2 | A: <i>fz</i> statt <i>f</i> ; N: <i>fz</i> (in VI II radiert/rasiert); B: <i>fz</i> (vgl. T. 94) | 106 | VI I 9–11 | A: Bg. (unleserlich; ggf. radiert/rasiert); N, B: Bg. fehlt; B (2): Bg. ergänzt |
| 97 | Cb 3 | A, N: <i>p</i> für T. 98.1; B: <i>p</i> für T. 97.3 (vgl. T. 94) | 107 | Cor III, IV 1 | A, N, B: halbe Note statt Viertelnote und -pause |
| 98 | alle 1 | A, N: „calando“ oberhalb der Akkolade (vgl. T. 95) | 107 | B 6 | A, N, B: <i>z</i> fehlt (in B oberhalb des LS nachgetragen) |
| | | | 107 | VI I 9 | A, N, B: <i>z</i> fehlt (in B oberhalb des LS nachgetragen) |
| | | | 107f. | S | A: Bg. für T. 107.3–108.1 (Relikt von Korr.); N, B, OA: Bg. fehlt |
| | | | 108 | Fl 1 | A, N, B: tiefer notiert; Oktavierungsanweisung fehlt |
| | | | 108 | Fl 1 | A, N: Achtelnote <i>e</i> “ (Fl I) und <i>g</i> “ (Fl II); B: urspr. ebenso, anschließend <i>g</i> “ rasiert |
| | | | 108 | Ob 2 | A: Achtelpause fehlt; N, B: vorh. |
| | | | 108 | Fg 4 | A: Stacc.; N, B: fehlt |
| | | | 108 | Cor III, IV 2 | A, N: <i>f</i> ; B: <i>f</i> (unleserlich) |
| | | | 109 | Clt 3 | A: Stacc.; N, B: fehlt |
| | | | 109 | Tr 2 | A, N: einfach gehalste halbe Note <i>d</i> “; B: in beide Richtungen gehalste halbe Note <i>d</i> “; B (1): halbe Note <i>d</i> “ ergänzt |
| | | | 109 | T 2 | A: Stacc. statt Marcato; N, B, OA: fehlt |
| | | | 110 | Ob 3 | A: Stacc.; N, B: fehlt |
| | | | 110 | Cor I, II 2 | A: Marcato (radiert/rasiert); N: fehlt; B: vorh. |
| | | | 110 | Cor I, II 2 | A, N, B: <i>f</i> |
| | | | 110 | Trb 2 | A: Marcato (radiert/rasiert); N, B: fehlt |

³³ Die Passage T. 93–95 ist in A in der unmittelbar (nach drei ursprünglich notierten und anschließend durchgestrichenen Takten) folgenden Wdh. (T. 96–98) (worauf wieder drei durchgestrichene Takte folgen) präziser ausnotiert; während N die Unterschiede aus A übernahm und unkorrigiert beließ, passte B die erste an die zweite Passage an, was gewiss ganz in Donizettis Sinn gewesen sein dürfte. Die Passage ist in A schlecht leserlich und die Anschlüsse sind wegen der gestrichenen Takte nicht immer passgenau. – Auch B folgte ursprünglich A in T. 93–95 (die Korrekturen sind eindeutig, eine ursprüngliche Fassung wie die Rasuren derselben sind jedoch nicht leserlich), korrigierte anschließend aber vor allem Fg, Cor, Tr und Trb nach dem Muster der Wdh. Dabei wurde jedoch Fg an beiden Stellen melodisch erheblich abweichend zu A geführt – offenbar, weil das *es*^o von Fg II in T. 95.4 und 98.4 irritierte, das in A aber eindeutig ist; es ist außerdem unklar, ob die Passage in dem vorgezeichneten und in T. 94.2 noch einmal wiederholten Tenorschlüssel oder nicht doch in einem Bassschlüssel zu lesen sein soll. Trb schrieb B zu einer dreistimmigen Fassung aus, die gleichfalls nicht aus A abgelesen werden kann.

| | | |
|----------|--------------------------------------|---|
| 110, 111 | VI 1 (= VI II 3 ^{vb}) 4 | A: Stacc.; N, B: fehlt |
| 110–111 | S | A: Bg. etwa für T. 110.3–111.2 (ggf. radiert/rasiert); N, B, OA: fehlt |
| 111 | B 4 | A: Achtelpause fehlt; N, B, OA: Viertelnote für T. 111.3–4 |
| 112 | Ob 2 | A: Achtelpause fehlt; N, B: vorh. |
| 112 | Ob 4 | A: Stacc. statt Marcato; N, B: fehlt |
| 112 | Cor I, II 3 | A, N, B: \flat [sic!], B (1): gestrichen |
| 112 | Trb 2 | A, N, B: ff statt f |
| 112 | A 1–2 | A, N, B, OA: Viertelnote statt Achtelnote und -pause (in A korr.) |
| 112 | VI 1 4 | A: langer Vorschlag; der Durchstrich fehlt; N, B: kurzer Vorschlag |
| 113 | Fl | A, N, B: tiefer notiert; Oktavierungsanweisung fehlt |
| 113 | VI 1 3 | A: langer Vorschlag; der Durchstrich fehlt; N, B: kurzer Vorschlag |
| 113 | VI 1 9 | A: langer Vorschlag; der Durchstrich fehlt; N, B: Vorschlag fehlt |
| 114 | Clf 3 | A: Viertelnoten a'' (klingend g'') oder g'' (klingend f'') (Clf I) (unleserlich) und e'' (klingend d'') (Clf II) (Relikt von Korr.); N: Noten fehlen; B: Viertelnoten f'' (klingend e'') und d'' (klingend c'') |
| 114 | Cor IV 2 | A: Viertelnote f' oder g' (unleserlich); N, B: Viertelnote g' |
| 115 | Cor I, II 2–3 | A: Stacc.; N, B: fehlen |
| 115 | Cb (= Vc) 1–4 | A: Stacc.; N, B: fehlen |
| 115f. | Fl | A, N, B: Bg. für T. 115.2 (Fl I) oder 3 (Fl II)–116.1 |
| 116 | Va | A: ganze Note mit Faulenzerstrich statt punkt. ganze Note; N, B: punkt. ganze Note mit Faulenzerstrich (B ergänzt Triolenzeichen „3“) |
| 116 | Cb (= Vc) | A, N: ganze Note mit Faulenzerstrich statt punkt. ganze Note; B: punkt. ganze Note mit Faulenzerstrich und Triolenzeichen „3“ A, B: f ; N: fehlt |
| 117 | VI 1 1 | |
| 118 | Fl 1–3 | A, N: punkt. halbe Note des'' ; B: urspr. ebenso, anschließend korr. zu Achtelnote c'' , Achtelpause und halbe Note des'' A: fz am Taktanfang; N, B: fehlt |
| 118 | Fl 3 | A: fz am Taktanfang; N, B: fehlt |
| 118 | Ob 1 | A, N: \flat fehlt; B: vorh. |
| 118 | Fg 3 | A: f ; N, B: fehlt |
| 118 | S, A, T 3 | A: f am Taktanfang; N, B: fehlt |
| 118 | B, Va 2 | A: Achtelpause fehlt; N, B: vorh. |
| 118 | VI 1 3 | A: fz am Taktanfang; N, B: fz für T. 118.3 |
| 118 | VI 1 9 | A, N: \flat fehlt (vgl. T. 120); B: nachgetragen |
| 118 | VI II 3 | A: fz (unleserlich) am Taktanfang; N, B: fz für T. 118.3 |
| 118 | Cb (= Vc) 1 | A: fz ; N, B: fehlt |
| 118 | Cb (= Vc) 3 | A, N, B: f statt fz |
| 118f. | S | A: Bg. für T. 118.4–119.2; N: Bg. etwa für T. 119.1–4; B: Bg. für T. 119.1–4 |
| 118f. | A, T | A, N: Bg. für T. 118.3–119.1; B: fehlt |
| 118–120 | VI 1 | A, N: T. 118.3–120.1 einstimmig in tieferer Oktavlage notiert; B: urspr. ebenso, anschließend höhere Oktavlage ergänzt samt Anweisung „divisi“ (vgl. T. 120–122) |
| 119 | Tr 1–2 | A: halbe Note; N: zwei Viertelnoten; B: urspr. halbe Note, anschließend korr. zu zwei Viertelnoten |
| 119 | VI 1 | A, N: Bg. für T. 119.1–4 oder 7; B: Bg. für T. 119.1–9 |
| 119 | Cb (= Vc) | A: ganze Note mit Faulenzerstrich statt punkt. ganze Note; N, B: punkt. ganze Note mit Faulenzerstrich und zusätzlicher Angabe „12“ (vgl. T. 121) |
| 120 | Fl 1 | A, N, B: tiefer notiert; Oktavierungsanweisung fehlt |
| 120, 122 | Clf 1 1 | A, N: \sharp fehlt |
| 120 | Clf, Cb (= Vc) 3 | A: f statt fz (unleserlich); N, B: f |
| 120 | Fg 3 | A: weiteres f ; N, B: f fehlt |
| 120 | Cor I, II 3 | A, N: halbe und Viertelnote ohne Bg.; B: Bg. von der Viertelnote zu T. 121.1 (vgl. T. 118) |
| 120 | Tr 1–2 | A, N, B: Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 120 | Tr 3 | A, N, B: halbe und Viertelnote ohne Bg. |
| 120 | Trb 1–2 | A, N: Viertelnote statt Achtelnote und -pause; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu Achtelnote c' – es^0 – c^0 und Achtelpause |
| 120 | S, VI 1 1 | A: f ; N, B: fehlt |
| 120 | S 4 | A, N: \flat fehlt; B: nachgetragen (vgl. T. 118) |
| 120 | VI 1 1 | A: urspr. Achtelnote a'' ohne Versetzungszeichen, mit Stacc. (Relikt von Korr.), anschließend korr. zu Achtelnote c'' , ohne jedoch etwas zu streichen; N, B: Achtelnote c'' A: f statt fz (unleserlich); N, B: fz |
| 120 | VI II 3 | A: f am Taktanfang; N: fz ; B: f |
| 120 | Va 3 | |
| 120 | Va 3–11 | A: punkt. halbe Note as^0 mit \flat oder f' und as^0 mit Faulenzerstrich statt des' (Relikt von Korr.); N: punkt. halbe Note f' und as^0 mit \flat und Faulenzerstrich B: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu des' (vgl. T. 118) |
| 120 | Cb (= Vc) 1 | A, N: f ; B: fehlt |
| 120 f. | VI 1 | A: T. 120.3–121.12 einstimmig in tieferer Oktavlage notiert, anschließend mit anderer Tinte ergänzt durch eine Oktavierungsanweisung (hier als Abk. einer zusätzlichen Oktavierung zu verstehen); N, B: Oktavklänge (vgl. T. 118.3–119.12) |
| 121 | Clf | A, N, B: ganze Noten g'' (klingend f'') (Clf I) und b' (klingend as') (Clf II) (vgl. T. 119) |
| 121 | Cor I, II 1 | A, N, B: zwei Viertelnoten (in B die erste angebunden an T. 120) (vgl. T. 119) |
| 121 | Trb 1 | A, N: f ; B: fehlt |
| 121 | Trb 1 | A, N: halbe Note as^0 – f^0 – c^0 (in A korr.); B: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu halber Pause (vgl. T. 119) |
| 121 | Trb 1 2 | A, N: Viertelnote h^0 mit \sharp ; B: urspr. ebenso, anschließend korr. zu Viertelnote as^0 mit \flat (vgl. T. 119) |
| 121 | S 1–2 | A: Marcati statt Stacc.; N: Marcati für T. 121.1–3; B: fehlen |

| | | |
|----------|---|--|
| 121 | S 3 | A, N: \flat fehlt; B: nachgetragen (vgl. T. 119) |
| 121 | VI 1 7 | A: \flat fehlt; N, B: vorh. (vgl. T. 119) |
| 121f. | Ob | A: Bg. für T. 121.3–122.1 (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 121f. | Clf | A, N: Bg. für T. 121.1–122.1 (Relikt von Korr.); B: fehlt |
| 121f. | Fg | A: Bg. für T. 121.1 (Fg II) resp. 2 (Fg I)–122.1 (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 122, 123 | Fl, Ob 1 (= 3) | A: einfach punkt. Viertelnote (Ergebnis rascher Niederschrift); N, B: doppelt punkt. Viertelnote |
| 122 | Clf 1 | A: einfach punkt. Viertelnote (Ergebnis rascher Niederschrift); N, B: doppelt punkt. Viertelnote |
| 122, 123 | Fg II, Trb II 1 | A, N: \flat fehlt; B: vorh. |
| 122 | Cor I 1 | A, N: \flat [sic!] (ggf. Verwechslung mit Cor III); B: urspr. ebenso, anschließend rasiert |
| 122 | Cor I, II 1 (= 3) | A: einfach punkt. Viertelnote (Ergebnis rascher Niederschrift); N, B: doppelt punkt. Viertelnote |
| 122 | Cor III 2 | A, N: \flat fehlt; B: vorh. |
| 122 | Cb (= Vc) 1–6 | A: Stacc. (Relikt von Korr.); N, B: Stacc. für T. 122.2–4 |
| 123 | Clf 1 (= 3) | A: einfach punkt. Viertelnote (Ergebnis rascher Niederschrift); N, B: doppelt punkt. Viertelnote |
| 123, 124 | Cor III 1 | A, N: \flat fehlt; B: vorh. |
| 123 | Cb (= Vc) 1, 3, 5–7 | A: Stacc. (Relikt von Korr.); N, B: fehlen |
| 123 | Cb (= Vc) | A: Bg. für T. 123.2–3 oder 4 (radiert/rasiert) (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 123f. | S, B | A: Bg. für T. 123.1–124.1; N, B: fehlt |
| 124 | Fg II 1 | A, N: Viertelnote c^0 statt es (Relikt von Korr.); B: urspr. ebenso, anschließend durchgestrichen und korr. |
| 124 | Cor III, IV 4 | A, N, B: f statt ff |
| 124 | VI 1, Cb (= Vc) 4 | A: Stacc. (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 124 | Va 1 | A: Viertelnote c^0 statt c' (Relikt von Korr.); N: urspr. Viertelnote c^0 , anschließend radiert/rasiert und korr. zu Viertelnote c' ; B: Viertelnoten c' und es' |
| 124–126 | Fl, Ob, Clf, Fg, Cor I, II, Tr, Trb, Timp | A: urspr. Viertel- und halbe Pause für T. 124.2–4, ganze Pause für T. 125 und ganze Pause mit Fermate für T. 126 (in Ob, Clf, Cor I, II, Tr waren T. 125–126, in Fg, Trb, Timp T. 126 leer); anschließend wurde die halbe Pause in T. 124.3 zu einer Viertelpause verändert sowie Noten und Viertelpausen mit anderer Tinte nachgetragen (teils unleserlich) (N, B notieren die korr. Fassung) |
| 124–126 | Fg | A: im Bassschlüssel notiert (in welchen in den vorausgehenden gestrichenen Takten gewechselt wurde); N, B: falsch im Tenorschlüssel notiert (nicht als c' – c^0 sondern g' – g), da kein Bassschlüssel ausgewiesen wird; B (1): ergänzt Bassschlüssel vor T. 124.4 |
| 125 | VI 1, Cb (= Vc) 1 | A: Stacc. (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |

5. Tuba mirum (Terzettino)

A: T. 1–77 auf S. 23^r–27^r (Notenschreibpapier mit 16 Systemen, Querformat). Der Satztitel auf der ersten Notenseite lautet „Terzettino“, rechts daneben „3^o pezzo“.

Partituranordnung:

„[Violini]“ (fehlt) [2 Systeme], „Viole“, „Fl[auti]“, „Oboe“ (unleserlich), „Clarinetti in B³“, „Corni [in] E³“, „Trombe [in] C³“, „Fagotti“, „Tromboni“, „Timpani [in] C³“, [Soli:] „[Tenore]“ (fehlt),³⁴ „Tenore“ [sic!],³⁵ „Basso“, „Vi[olonce]lli“, „Basso“ oder „Bassi“; alle Fiati sind zweifach besetzt, Trb dreifach; Timp sind als c^0 und G notiert (vgl. die Anm. in der Einleitung des Kritischen Berichts); der Einsatz von T, B am Beginn von S. 23^r (T. 8) weist keine erklärenden Besetzungsangaben auf.

| | | |
|---------|-----------|--|
| 1 | Fg, Cor 4 | A: „Soli“ (radiert/rasiert); N, B: „Soli“ nur für Cor |
| 1 | Cor 4 | weiteres f (radiert/rasiert) |
| 1, 10 | Trb 4 | A, N, B: in beide Richtungen gehalste 16telnote; in den folgenden Takten/dem folgenden Takt sind die Noten nur mehr einfach gehalst; B (1): ergänzt „a 3 ^o “ (T. 1; das Frazeichen ist original) resp. „a 3“ (T. 10) (vgl. T. 67) |
| 1 | Soli | A: „Solo“ nur für B II solo in T. 6.2; fehlt für T, B I solo in T. 8.3; N, B: fehlt (die Bezeichnung des Satzes als „Terzettino“ impliziert die solistische Besetzung) |
| 1 | T solo | A: Generalvorzeichen und C (Metrumangabe) fehlen; N, B: Besetzungsangabe, Schlüssel und Generalvorzeichen korrekt |
| 1 | B I solo | A: Besetzungsangabe „Tenore“ [sic!]; C (Metrumangabe) fehlt; N, B: Besetzungsangabe, Schlüssel und Generalvorzeichen korrekt |
| 2 | Fg 4 | A: Viertelpause fehlt; N, B: vorh. |
| 2 | Cor 1 | Marcato (radiert/rasiert) |
| 3 | Trb 1 | A: Marcato (radiert/rasiert); N, B: fehlt |
| 4 | VI 1 7 | A, N, B: \flat fehlt |
| 4 | VI II 1–2 | A, N, B: der Bg. ist original |
| 4 | Cb 8 | A, N, B: Achtelnote Es ; B (1): korr. zu es^0 |
| 5 | Vc 1 | A: p (radiert/rasiert); N: vorh.; B: fehlt |
| 5 (= 6) | Vc 1–8 | A: Bg. für T. 5.2–8; N: Bg. für T. 5.1–8; B: Bg. etwa für T. 5.1–3 und 5–6 |

³⁴ Eine Besetzungsangabe fehlt, der Tenorschlüssel ist jedoch vorhanden.

³⁵ Der ursprünglich ausgewiesene Tenorschlüssel wurde anschließend zu einem Bassschlüssel korrigiert. Möglicherweise dachte Donizetti anfänglich daran, diesen Satz als Duetto T solo, B solo zu gestalten – vgl. auch die Anmerkungen zum unmittelbar anschließenden Duetto 6. *Judex ergo*, das zusammen mit dem Terzettino 5. *Tuba mirum* ein gemeinsames Faszikel bildet.

| | | |
|--------------|----------------|---|
| 5-7 | Clf | A: mit anderer Tinte notiert; offensichtlich nachgetragen; N, B: vorh. |
| 6 | Timp 2-6 | A: vier 32tel- und eine Viertelnote e^0 (nicht es^0 , da keine Generalvorzeichen für Timp vorgezeichnet sind) mit anderer Tinte; offensichtlich nachgetragen; N: vier 32tel- und eine Viertelnote e^0 ; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu c^0 ; B (1): ergänzt „mi“, auch in T. 11 (vgl. T. 11, 32, 36, wo jeweils c^0 notiert ist; die Besetzung schreibt „Timpani in Do“ vor) |
| 6, 32 | VI I 5 | A: Viertelnote b' (in T. 6 korr.; ein urspr. dort notiertes c' wurde radiert/rasiert); N: Viertelnote b' ; B: urspr. Viertelnote b' , anschließend rasiert und korr. zu g' ; OA: Viertelnote b' (rH); |
| 6 | VI II 5 | A: Viertelnote es' (korr.); eine ursprüngliche Note g wurde radiert/rasiert; N, B: Viertelnote es' (vgl. T. 32) |
| 7 (= 12, 33) | VI II 1-4 | A: Bg. für T. 7.1 oder 2-4; N: Bg. für T. 7.1-4; B: Bg. etwa für T. 7.1-3 |
| 7 (= 12, 33) | Va 1-8 | A: Bg. für T. 7.1-6 und 7-8; N: Bg. für T. 7.1-8; B: Bg. für T. 7.1-3 (= 5-7) |
| 7 (= 12, 33) | Va 3 | A, B: Achtelnote b^0 ; N: Achtelnote b^0 , mit Bleistift durchgestrichen und korr. zu g^0 (diese Version passt sehr viel besser, vor allem in der Verbindung mit Fg, Vc) |
| 7 (= 33) | Vc 1-8 | A: Bg. für T. 7.1-4 und 5-7; N: Bg. für T. 7.1-8; B: Bg. für T. 7.1-4 und 5-7 |
| 8 (= 34) | Clf | A: halbe Pause und zwei Viertelnoten (durchgestrichen, ohne eine ganze Pause zu ergänzen) (Relikt von Korr.); N, B: ganze Pause |
| 8 (= 34) | Fg | A: Achtelnote, Achtelpause und punkt. halbe Note (durchgestrichen, ohne die Pausen zu korrigieren) (Relikt von Korr.); N, B: Achtelnote, Achtel-, Viertel- und halbe Pause Ursprünglich war in A für Clf, Fg in T. 8-10 jene Phrase notiert, die später in T. 13-14 erklingt, mit einem abschließenden Klang b' (klingend as') (Clf I) und d' (klingend c') (Clf II) resp. c' (Fg I) und as^0 (Fg II) (unleserlich) in T. 10.1; anschließend durchgestrichen; N und B zeigen die korr. Fassung und setzen entsprechende Pausen A, B: Achtelnote c' ; N: Achtelnote c' , mit Bleistift durchgestrichen und korr. zu es' |
| 8 (= 13, 34) | VI II 2 | A: Bg. für T. 8.5-8; N: Bg. für T. 8.2-8; B: Bg. für T. 8.3-4, 5-6 und 7-8 |
| 8 (= 13, 34) | VI II 3 | A: ggf. Zweiklang c'' und es' (korr.; unleserlich); N, B: Achtelnote c'' |
| 8 (= 34) | Vc 4-5 | A: Bg. für T. 8.5-9.1 (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 8f. | T solo | A: Bg. für T. 8.2-9.2 und 9.1-4; N: Bg. für T. 8.2-3 und 9.1-4; B: Bg. für T. 8.2-9.4 |
| 8f. | B I solo | A: Bg. für T. 8.2 oder 3-9.4; N: Bg. für T. 8.3-10.2; B: fehlt |
| 10 | Clf, Fg 1 | A: Achtelnote (durchgestrichen), Achtel- und Viertelpause (Relikt von Korr.); N, B: halbe Pause |
| 10 | Cor 1 | A, N, B: Viertelnoten c'' (klingend es') (Cor I) und c' (klingend es^0) (Cor II) (Relikt von Korr.); B (1): Viertelnote c' durchgestrichen |
| 10 | Va 1 | A, N, B: p |
| 10 (= 11) | Va 1-8 | A: Bg. für T. 10.5-8; N: Bg. für T. 10.1-8; B: Bg. für T. 10.1-3 und 5-7 |
| 10 (= 11) | Vc 1-8 | A: Bg. für T. 10.2 oder 3-8; N: Bg. etwa für T. 10.2-8; B: Bg. etwa für T. 10.1-3 und 5-7 |
| 11 | Trb 1-2 | A, N: Viertel- und angebundene einfach gehalste Achtelnote; B: in beide Richtungen gehalste Noten; B (1): „a 3“ für T. 10.4 |
| 11 | VI I 5 | A: Viertelnote d' statt g' (Donizetti dachte urspr. wohl an eine Wdh. des Anfangs, T. 1-2; wegen der drei nachfolgenden Takte, die als Wdh. von T. 7-9 abgek. sind, muss diese Wendung jedoch mit T. 5-6 korrespondieren); N: Viertelnote d' ; B: urspr. ebenso (unleserlich), anschließend durchgestrichen und korr. zu g' ; OA: Viertelnote d' (rH) |
| 11 | VI II 5 | A, N: Viertelnote g^0 statt es' (dgl.); B: urspr. Viertelnote g^0 , anschließend durchgestrichen und korr. zu es' ; OA: Viertelnote g^0 (rH) |
| 12 (= 33) | Fg 2-4 | A: Bg. für T. 12.2-4 oder T. 12.2-13.1 (eindeutig in T. 7); N: Bg. für T. 12.2-4; B: Bg. für T. 12.3-4 |
| 12 | Vc 1-8 | A: Bg. etwa für T. 12.1-4 und 5-7; N: Bg. für T. 12.1-2, 3-4, 5-6 und 7-8; B: Bg. für T. 12.1-3 und 5-7 |
| 12-14 | | A: abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 7-9; die Takte sind mit den römischen Ziffern I, II und III markiert; abgek. sind aber nur VI I, II und Va, alle anderen Stimmen sind neu ausgeschrieben; auch ausgeschrieben sind die letzten beiden Achtelnoten für VI II in T. 14 (vgl. T. 33-35) |
| 13f. | T solo | A, N: Bg. für T. 14.1-4; B: Bg. für T. 13.3-14.4 |
| 13f. | B I solo | A: Bg. für T. 13.3-15.1; N: Bg. für T. 14.1-4; B: fehlt |
| 14 (= 35) | Fg 1-4 | A: Bg. für T. 14.1 oder 2-4; N: Bg. etwa für T. 14.2-4; B: Bg. etwa für T. 14.2-3 |
| 15 | Fg, Cor I 1 | A, N: „Solo“; B: fehlt |
| 15f. | Cor II | A: Viertelnote c' (klingend es^0), Viertel- und halbe Pause für T. 15, ganze Pause für T. 16 sowie „Solo“ (radiert/rasiert) zu Beginn von T. 16 (vermutlich Relikte von Korr.); N: Note und Pausen für T. 15 ebenso, ganze Pause und „Solo“ für T. 16 fehlen; B: Note und Pausen für T. 15-16 ebenso, „Solo“ fehlt Bg. für T. 15.1-18.2 |
| 15-19 | Cor | A: Bg. für T. 16.1-3 oder 4 (unleserlich; ggf. radiert/rasiert); N, B: Bg. für T. 16.1-4 |
| 16 | B II solo 1-4 | A: Viertelnote b^0 oder as^0 (unleserlich); N, B: Viertelnote b^0 ; OA: Viertelnote as^0 |
| 17 | B II solo | A: Bg. für T. 17.3-4 (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 17 | Va 1-4 (= 5-8) | A: Bg. für T. 17.1-3 (Ergebnis rascher Niederschrift); N: Bg. für T. 17.1-4 (= 5-8); B: Bg. für T. 17.1-3 (= 5-7) |
| 17f. | B II solo | A, N: Bg. für T. 17.4-18.1 (Relikt von Korr.); B: fehlt |
| 18 | Va 1-4 (= 5-8) | A: Bg. für T. 18.1-2 (Ergebnis rascher Niederschrift); N: Bg. für T. 18.1-4 (= 5-8); B: Bg. für T. 17.1-3 (= 5-7) |
| 18f. | B II solo | A, N, B, OA: Bg. für T. 18.1-19.1 |

| | | |
|-----------|-----------------------------|--|
| 19 | Tr 2 | A, N, B: fp statt f |
| 19 | B I solo 3-4 | A: Viertel- und halbe Pause fehlen; N, B: vorh. |
| 21 | Ob 1-2 | A, N, B: Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 21 | Trb 2 | A: fp oder fz statt f (unleserlich); N, B: f |
| 21 | Cb (= Vc) 1-8 | A: Bg. für T. 21.1 oder 2-3 und etwa 5-6 (Ergebnis rascher Niederschrift); N, B: fehlen |
| 22 | Cb (= Vc) 1-4 (= 5-8) | A: Bg. etwa für T. 22.2-3 (Ergebnis rascher Niederschrift); N: Bg. für T. 22.1-4 (= 5-8); B: Bg. für T. 22.1-3 (= 5-7) |
| 23 | B II solo 1-2 | A: Bg. (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 23 | VI I 3 | A: p (radiert/rasiert); N, B: fehlt |
| 23 | VI II 1 | A: Stacc. oder Tintenklecks; N, B: fehlt |
| 23 | Vc 1-4 (= 5-8) | A, N: Bg. etwa für T. 23.1-3 (Ergebnis rascher Niederschrift); B: fehlt |
| 24 | Vc 1-4 (= 5-8) | A: Bg. etwa für T. 24.2-4 (Ergebnis rascher Niederschrift); N: Bg. für T. 24.1-4 (= 5-8); B: Bg. für T. 24.1-3 (= 5-7) |
| 24f. | B I solo | A: Bg. für T. 24.1-, der nach dem Seitenumbruch zwischen T. 24-25 nicht fortgeführt wird; N, B: fehlt |
| 25 | Vc, Cb 1-4 (= 5-8) | A: urspr. vier Achtelnoten $c' - h^0$ mit $a - c' - c^0$ (vgl. T. 23), für Vc teilweise radiert/rasiert und korrigierend überschrieben (unleserlich); für Vc, Cb mehrere Bg. unbestimmbarer Länge; N: vier Achtelnoten $c' - h^0$ mit $a - c' - c^0$ (für Vc war urspr. $f^0 - e^0$ mit $a - f^0 - c^0$ notiert, was radiert/rasiert und anschließend überschrieben wurde); für Vc ein Bg. für T. 25.1-3 (ggf. radiert/rasiert); B: Vc in T. 25-26 abgek. als Wdh. von T. 23-24; Cb vier Achtelnoten $f^0 - e^0$ mit $a - f^0 - c^0$ ohne Bg.; OA: vier Achtelnoten $c' - h^0$ mit $a - c' - c^0$ und dann $c' - h^0 - c' - h^0$ [sic!] für die zweite Takthälfte, jeweils ohne Bg. |
| 25 | Cb 1 | A: p (radiert/rasiert) (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 25 | Cb 1 | A: Marcato (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 25 | Cb 1-4 (= 5-8) (= Vc) | B: urspr. Fassung unleserlich, anschließend rasiert und korr. zu Achtelnoten $f^0 - e^0$ mit $a - f^0 - c^0$ |
| 25 | Cb 3-4 | A: Stacc. (Relikt von Korr.); N, B: fehlen |
| 26 | Cb | A: Achtelnote c^0 , Achtel-, Viertel- und halbe Pause; N: Achtelnote d^0 , mit Bleistift als Fehler gekennzeichnet und korr. zu c^0 ; B, OA: <i>colla parte</i> mit Vc |
| 27 | Fg 3-5 | A: Bg. (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 27 | B I solo 1 | A: urspr. doppelt punkt. Viertel- und 16telnote as^0 , anschließend teilweise radiert/rasiert und korr. zu halber Note as^0 (es ist nur eine Silbe unterlegt); N, OA: doppelt punkt. Viertel- und 16telnote as^0 ; der doppelt punkt. Viertelnote ist die Silbe „-ra“ unterlegt, die beiden Silben „cum re-“ folgen unterhalb der drei weiteren Noten im Takt; B: urspr. doppelt punkt. Viertel- und 16telnote as^0 , anschließend teilweise durchgestrichen und korr. zu halber Note as^0 |
| 27f. | Trb | A, N, B: Bg. für T. 27.1-28.1 (Relikt von Korr.) |
| 28 | Ob 3-5 | A: Stacc.; N, B: fehlen |
| 28 | Clf 2-5 | A: Stacc.; N, B: fehlen |
| 28 | Fg | A: „cresc.“ am Taktende; N, B: fehlt |
| 28 | Trb | A, N, B: „cresc.“ für T. 29.1 |
| 28 | B II solo 1 | A, N, OA: a fehlt; B: nachgetragen |
| 28 | Va 1 | A, N: „cresc.“ für T. 29.1; B: Cresc.-Gabel für T. 29.1 |
| 28 | Cb 1 | A: „cresc. a poco [a poco]“ für T. 27-28 (unleserlich) statt „cresc.“; N, B: „cresc.“ für T. 27.1 |
| 28f. | Ob | A, N: Bg. für T. 28.5-29.1 (Relikt von Korr.); B: fehlt |
| 29 | Fg 1 | A, N, B: das b ist original |
| 29 | Trb | Cresc.-Gabel etwa für T. 30.1 |
| 29 | VI II | Cresc.-Gabel für die zweite Hälfte von T. 29 und die erste von T. 30 |
| 29 | Cb | Cresc.-Gabel für T. 29 und etwa die erste Hälfte von T. 30 |
| 29f. | Ob | Bg. für T. 29.5-30.1 (Relikt von Korr.) |
| 30 | Fl, Ob, Clf, Fg, Tr, VI I 1 | A: ff statt f |
| 30 | Fl II 1 | A: halbe Note as' (mit Oktavierungsanweisung) (unleserlich; Relikt von Korr.); N, B: halbe Note g'' |
| 30 | Ob 1 | A: Marcato; N, B: fehlt |
| 30 | Fg 1 | A: halbe Note des' oder ces' mit b , korrigierend überschrieben mit b^0 für Fg I (unleserlich) und es^0 für Fg II; N: halbe Note c' für Fg I und es^0 für Fg II; B: halbe Note c' für Fg I und es^0 für Fg II; B (1): korr. zu halbe Note es' für Fg I und g^0 für Fg II Cresc.-Gabel etwa für T. 30.1-3 |
| 30 | Cor | f |
| 30 | B I solo 1 | fz für T. 29.1 statt f für T. 30.1 |
| 30 | VI II 1 | Marcato (radiert/rasiert) (Relikt von Korr.) |
| 30f. | Vc 1 | Bg. für T. 30.5-31.1 (Relikt von Korr.) |
| 30f. | Fl, Fg, Cor, Tr, Trb | |
| 31 | Ob 4 | A: „Soli“ statt „Solo“; N: fehlt; B: „Solo“ |
| 31 | Fg 6 | A, N, B: fp statt f |
| 31 | Tr 6 | A: fz oder fp statt f (unleserlich); N: f ; B: fehlt |
| 31 | T solo, B I solo 2-3 | A: Viertel- und halbe Pause fehlen; N, B: vorh. |
| 31 (= 32) | Va | A: Bg. etwa für T. 31.2-6 oder 7 (Ergebnis rascher Niederschrift); N: Bg. für T. 31.1-4 und 5-8; B: Bg. etwa für T. 31.1-3 und 5-6 |
| 31 (= 32) | Vc | A: Bg. etwa für T. 31.2-4 und 5-8 (Ergebnis rascher Niederschrift); N: Bg. für T. 31.1-4 und 5-8; B: Bg. etwa für T. 31.1-3 und 5-6 |
| 31 f | Fg | A, N, B: 16telnote $b' - b^0$ für T. 31.6, Viertel- und angebundene Achtelnote $b' - b^0$ für T. 32.1-2; ein Bassschlüssel fehlt (in welchem die Klänge als $es' - es^0$ Sinn ergeben; ein Tenorschlüssel für T. 33.2 fehlt, da T. 33-35 als Wdh. von T. 7-9 abgek. sind); B (1): ergänzt Bassschlüssel (analog zu T. 10-11 im Tenorschlüssel notiert) Bg. etwa für T. 32.3-33.1 Viertelpause fehlt |
| 32 | Fl 2-3 | Bg. etwa für T. 32.3-33.1 |
| 32 | Ob 3 | Viertelpause fehlt |
| 32 | Cor 1 | Marcato für T. 31.6 |

| | | | | | |
|------------|---------------|--|------------|--|--|
| 33 | Fl 1 | A, N: Viertelnote statt Achtelnote und -pause; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert (in B wurden Ob in T. 31.4–32.1 und Fl in T. 32.2–33.1 erst niedergeschrieben, anschließend rasiert und durch Pausen ersetzt) | 52 | Cb (= Vc) 1–4 (= 5–8) | A: wegen zahlreicher Überschreibungen unleserlich (N, B sind eindeutig) |
| 33–35 | | A: abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 7–9; die Takte sind mit den römischen Ziffern I, II und III markiert; abgek. sind alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurden lediglich Soli sowie Fl in T. 33 (vgl. T. 12–14) | 53 | Clf 1–4 | A: Bg. für T. 53.2–3 oder 4 (Ergebnis rascher Niederschrift); N: Bg. für T. 52.2–53.4; B: Bg. für T. 53.1–4 |
| 34f. | B I solo | A: Bg. etwa für T. 34.2–35.1; N, B: fehlt | 53 | T solo 1 | A: ganze Note es' oder ges' (unleserlich, da mehrfach korr.); N, B: ganze Note es' |
| 36 | Fg 1 | A, N, B: weiterer Tenorschlüssel | 53 | B II solo 1 | A: b fehlt; N: mit Bleistift als Fehler gekennzeichnet und nachgetragen; B: nachgetragen |
| 36 | Cor I 1 | A, N, B: weiteres „Solo“ | 53f. | VI II 1 | A: b fehlt; N, B: vorh. |
| 36 | Va 1–8 | A: Bg. für T. 36.2–4 und 5–8; N: Bg. für T. 36.1–3 und 5–8; B: Bg. etwa für T. 36.2–3 oder 4 und 5–6 (vgl. T. 10) | 54 | Cor II | A: Bg. für T. 53.1–54.1 (Relikt von Korr.; N, B: fehlt „accelerando“ oberhalb der Akkolade (VI I ab T. 54.5), oberhalb Soli (T ab der Taktmitte) und unterhalb der Akkolade (Cb ab T. 54.8)) |
| 36 | Vc 1–8 | A: Bg. etwa für T. 36.1 oder 2–3 oder 4 und 5–8; N: Bg. für T. 36.1–4 und 5–8; B: Bg. etwa für T. 36.1–4 und 5–6 (vgl. T. 10) | 54 | Ob, Cor | A, N, B: „cresc.“ für T. 55.1 |
| 36f. | Fg | A: Bg. für T. 36.2 oder 3–4, 36.4–37.1 (radiert/rasiert) und 37.1–4; N: Bg. für T. 36.2–4, 36.4–37.1 und 37.1–4; B: Bg. für T. 36.2–37.4 Bg. für T. 36.5–37.1 (radiert/rasiert) | 54 | VI II, Va 2 | A: Marcato (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 36f. | VI I | A: Bg. für T. 37.3–38.1; N: Bg. für T. 37.2–38.1; B: Bg. etwa für T. 37.2–4 | 54 | Cb (= Vc) 1 | A: „cresc.“ für T. 56.1; N, B: fehlt |
| 37 | Clf 2–4 | A: Bg. für T. 37.3–38.1; N: Bg. für T. 37.2–38.1; B: Bg. etwa für T. 37.2–4 | 54 | Cb (= Vc) 1–2, 5–6 | A, N, B: Stacc. statt Bg.; B (1): Bg. ergänzt |
| 37 | VI I 1–4 | A: Bg. für T. 37.1 oder 2–3 oder 4 (Ergebnis rascher Niederschrift); N: Bg. etwa für T. 36.5–37.3; B: Bg. etwa für T. 37.1–4 | 54 | Cb (= Vc) 6 | A, N: q fehlt; B: nachgetragen |
| 37 | Vc 1–8 | A: Bg. für T. 37.4–6 (Ergebnis rascher Niederschrift); N: Bg. für T. 37.2–4 und 5–8; B: Bg. etwa für T. 37.1–3 und 5–7 (vgl. T. 11) | 54f. | Fl | Cresc.-Gabel für die zweite Hälfte von T. 55, die in T. 56 hineinreicht, aber vor dem Notenkopf der halben Note auf T. 56.1 endet; N, B: fehlt |
| 37f., 39f. | Cor I | A: Bg. für T. 37.1–38.1 resp. 39.1–40.1 (radiert/rasiert); N, B: Bg. vorh. | 54–56 | Fl | A: Bg. für T. 54.1–55.1 (unleserlich) und 55.1–2; N, B: fehlt |
| 38 | VI I 2–8 | A: Bg. für T. 38.2 oder 3–7 oder 8 (Ergebnis rascher Niederschrift); N: Bg. etwa für T. 38.2–6; B: Bg. für T. 38.3–4, 5–6 und 7–8; B (2): Bg. für T. 38.1–4 und 5–8 (vgl. T. 13) | 54–56 | Ob | A: Bg. für T. 54.1–55.1 und 56.1–2; N, B: Bg. nur für T. 54.1–55.1 |
| 38 | VI II 2–8 | A: Bg. für T. 38.2–4 und 4 oder 5–6 (Ergebnis rascher Niederschrift); N: Bg. etwa für T. 38.2–7; B: Bg. etwa für T. 38.2–8 (vgl. T. 13) | 54–56 | Ob | A: Cresc.-Gabel für T. 55 (Taktmitte)–56.2 |
| 38f. | Clf | A: Bg. etwa für T. 39.1–3; N: Bg. für T. 38.2 oder 3–39.4; B: Bg. für T. 38.2–39.4 | 54–56 | Clf, Cor | Cresc.-Gabel für T. 56 |
| 38f. | Clf II | A: „Solo“ in der Mitte von T. 38 (radiert/rasiert) und halbe Pause für dessen zweite Takthälfte sowie ganze Pause für T. 39 (Relikt von Korr.); N, B: fehlt | 54–56 | Clf I | Bg. etwa für T. 54.1–55.1 |
| 38f. | Fg | A: Bg. für T. 38.2–3 und 39.1 oder 2–3 oder 4; N: Bg. für T. 39.1–4; B: Bg. für T. 38.2–39.4 | 54–56 | Cor I | A, N, B: Bg. für T. 54.1–55.1 |
| 38f. | T solo | A: Bg. für T. 38.1 oder 2–40.4 [sic!]; N: Bg. für T. 38.2–39.2 oder 3; B: Bg. für T. 39.1–4 | 54–56 | Cor II | A, N, B: Bg. für T. 54.2–55.1 |
| 38f. | B I solo | A: Bg. für T. 38.2–39.1; N, B: fehlt | 54–56 | T solo | Cresc.-Gabel für T. 54.2–55.2 |
| 39 | VI I 1–8 | A: Bg. etwa für T. 39.3–5 (Ergebnis rascher Niederschrift); N: Bg. etwa für T. 39.2–8; B: Bg. für T. 39.2–6; B (2): Bg. für T. 39.1–4 und 5–8 | 54–56 | VI I | Cresc.-Gabel für T. 54.3–55.6 oder 56.1 |
| 39 | VI I 5 | A, N, B: b fehlt (in N mit Bleistift als Fehler gekennzeichnet und nachgetragen); B (1): ergänzt | 54–56 | VI II | Cresc.-Gabel für T. 54.1 oder 2–55.2 |
| 39 | VI II 1–8 | A: Bg. für T. 39.1–4 und etwa für 5–8; N: Bg. für T. 39.1–4 und 5–8; B: Bg. für T. 39.1–8 | 54–56 | Va | A: urspr. einstimmig notiert (die jeweils tiefe Lage der Klänge), anschließend mit anderer Tinte resp. in einem anderen Arbeitsgang ergänzt; in T. 54 einfach, in T. 55–56 in beide Richtungen gehalst; N, B: zweistimmige Fassung vorh. |
| 40 | Fg 1 | A, N, B: Achtelnote und -pause statt Viertelnote; B (1): korr. zu Viertelnote | 54–56 | Cb (= Vc) | Cresc.-Gabel für T. 54.1–55.8, deren unterer Zinken bis T. 56.7 reicht; N: Gabel für T. 54.2–55.4 |
| 40 | B II solo 1 | A: Silbe „-tur“ fehlt; N, B, OA: vorh. | 55 | T solo 1–2 | A: halbe Note ohne Textunterlegung statt doppelt punkt. Viertel- und 16telnote (Relikt von Korr.); in T. 54.2–3 ist „un-de“ unterlegt, in T. 55.3–4 „ju-di-“, es fehlt also das zweisilbige „mun-dus“; N, B: doppelt punkt. Viertel- und 16telnote, unterlegt mit „mun-dus“; OA: zwei Viertelnoten es' mit Textunterlegung „mun-dus“ |
| 40 | B II solo 1–2 | A, N, B, OA: Viertelnote statt Achtelnote und -pause | 55 | Cb (= Vc) 1–2 alle | Bg. für T. 55.1–3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 43 | Fg 1 | A, N, B: „Soli“ | 56 | T solo 1–4 | A, N: „calando“ für VI I für T. 56.4 |
| 43f. | B II solo 1 | N: zweistimmig notiert; eine alternative Stimmführung in höherer Oktavlage (ganze Note a ⁹ mit q für T. 43 und halbe Note b ⁹ für T. 44.1) wurde offensichtlich ergänzend nachgetragen | 56 | T solo 1–2, 3–4 | A: Bg.; N, B, OA: fehlt |
| 43f. | B II solo | A: Bg. für T. 43.1–, der nach dem Seitenumbruch zwischen T. 43–44 nicht fortgeführt wird; N: vorh.; B: fehlt | 56 | T solo 1–2, 3–4 | A: einfach punkt. Viertel- und 16telnote (Relikt von Korr.); N, B, OA: doppelt punkt. Viertel- und 16telnote |
| 44 | Fg I, VI II 1 | A, N, B: das b ist original | 56 | B II solo 1 | A: Verlängerungspunkt (Relikt von Korr.); N, B, OA: fehlt |
| 44 | T I 1 | A, N, B, OA: das b ist original | 56 | B II solo 3–4 | A: doppelt punkt. Viertel- (unleserlich) und 16telnote (Relikt von Korr.); N, B, OA: doppelt punkt. Viertel- und 16telnote |
| 44 | B I solo 2 | A: Marcato (ggf. radiert/rasiert; unleserlich); N, B, OA: fehlt | 57 | | „Primo Tempo“ oberhalb der Akkolade, oberhalb T (Soli) und „Primo Tempo“ unterhalb der Akkolade |
| 44f. | Clf | A: Bg. für T. 44.1–45.1 (ggf. radiert/rasiert); N: vorh.; B: fehlt; B (1): Bg. für T. 44.1–45.4 oder 46.1 | 57 (= 58) | Fl, Clf, Vc 1–4 (= 5–8) | Bg. für T. 57.1–3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 45f. | Vc | A, B: <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb auf dem Taktstrich zwischen T. 45–46 (Relikt von Korr.); N: urspr. ebenso, anschließend rasiert | 57 | Clf 2 | A: q fehlt; N: mit Bleistift als Fehler gekennzeichnet und nachgetragen; B: oberhalb des LS nachgetragen |
| 46 | Fg, VI I 1 | A, N, B: Achtelnote und -pause statt Viertelnote | 57 | Cb 1 | A: p für T. 57.3; N, B: fehlt |
| 46 | T solo 1 | A, N, B, OA: das b ist original | 59 | VI I 1–4 (= 5–8) (= VI II 8 ^b) | A: Faulenzer („Brille“) mit (halbtaktigem) Bg. |
| 46 | VI II | A: Achtelpause, Achtelnote e' und punkt. halbe Note e', einfach durchstrichen (Faulenzer), mit sechs Punkten darunter; N, B: die Punkte fehlen | 59 | Va 1 | A: ganze Note c'; N: urspr. ganze Note c', anschließend radiert/rasiert und korr. zu ganzer Note a ⁹ ; B: urspr. ganze Note a ⁹ , anschließend radiert/rasiert und korr. zu ganzer Note c' |
| 46 | Va | A, N, B: Achtelpause, Achtelnote e ⁹ und punkt. halbe Note e ⁹ , einfach durchstrichen (Faulenzer) | 59 | Cb 1 | A: „primo [tempo]“, durchgestrichen (Relikt von Korr.) |
| 46 | Vc 1 | A: Viertelpause statt Achtelnote e ⁹ und Achtelpause; N: Viertelnote e ⁹ (eine urspr. eingetragene <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb korrigierend); B: Viertelnote e ⁹ | 59–62 | Cb | A: Bg. für T. 59.1–60.1 und 60.1–, der nach T. 62 in den Seitenrand hineinreicht, nach dem Seitenumbruch zwischen T. 62–63 nicht fortgeführt wird; N: Bg. für T. 59.1–60.1 und 61.1–62.1; B: Bg. für T. 59.1–60.1 und 60.1–61.1 |
| 47 | VI II | A: Bg. etwa für T. 47.2–5 (radiert/rasiert); N, B: fehlt | 60 | T solo 1 | drei Punkte über und neben dem Notenkopf (Relikt von Korr.) |
| 48 | Cor 2 | A: „Soli“ (unleserlich); N, B: fehlt | 60, 61, 62 | VI I 1–8 (= VI II 8 ^b) | A: Bg. für T. 60.1–62.8; N, B: Bg. für T. 60.1–8, Bg. für T. 61, 62 fehlen |
| 48 | T solo | A: Decresc.-Gabel etwa für T. 48.2–3 (radiert/rasiert); N, B: fehlt; OA: annähernd ganztaktige Gabel, die nach der doppelt punkt. Viertelnote am Taktanfang beginnt und vor der 16telnote am Takteende endet | 62f. | Va | A: Bg. für T. 62.1–, der in den Seitenrand hineinreicht, nach dem Seitenumbruch zwischen T. 62–63 nicht fortgeführt wird; N: Bg. für T. 62.1–63.1 [sic!]; B: fehlt |
| 48 | Cb (= Vc) 5–6 | Bg. für T. 48.5–7 (Ergebnis rascher Niederschrift) | 63 | B I solo 3 | A: Viertelnote es statt a ⁹ ; N: urspr. Viertelnote e ⁹ , anschließend radiert/rasiert und korr. zu Viertelnote a ⁹ ; B, OA: Viertelnote a ⁹ |
| 50 | Cor I 1 | A, N, B: Achtelnote und -pause statt Viertelnote | 63 | Cb (= Vc) 1–4 (= 5–8) | A, N: Faulenzer („Brille“) mit (halbtaktigem) Bg. |
| 50 | T solo 1 | A: Viertelnote oder Achtelnote und -pause (Relikt von Korr.; unleserlich); N, B, OA: Viertelnote | 64 | T solo, B I solo 1–2 | A: Bg. (radiert/rasiert); N, B, OA: fehlt |
| 51 | VI I 1–4 | A: Bg. etwa für T. 51.1–2 oder 3 und 3–4 (Ergebnis rascher Niederschrift); N, B: Bg. für T. 51.1–4 | 64 | Cb (= Vc) 1–8 | A: Bg. für T. 64.1–6 oder 7 (Ergebnis rascher Niederschrift); N, B: Bg. für T. 64.1–8 |
| 51f. | B I solo | A: Bg. für T. 51.1–52.1 (radiert/rasiert) (Relikt von Korr.); N, B: fehlt | 64f. | B II solo | A: Bg. für T. 64.1–65.1 (radiert/rasiert); N, B: fehlt |
| 52 | Clf 2 | A: <i>fp</i> statt <i>p</i> (unleserlich); N, B: <i>f</i> | 65f. | T solo | A, N: Bg. für T. 65.1–, der mit dem Taktstrich zwischen T. 66–67 endet; B, OA: Bg. für T. 65.1–66.1 |
| 52 | T solo 1 | A: einfach punkt. Viertelnote (Relikt von Korr.); N, B, OA: doppelt punkt. Viertelnote | 65f. | B I solo | A, N, OA: Bg. für T. 65.1–66.1 und 66.2–67.1; B: Bg. nur für T. 65.1–66.1 |
| | | | 66 | VI II 3 | A: Stacc.; N, B: fehlt |
| | | | 66 | Cb (= Vc) 1–8 | A: Bg. für T. 66.1–5 (Ergebnis rascher Niederschrift); N: Bg. für T. 66.1–8; B: Bg. für T. 66.1–7 |
| | | | 67 | Trb | A, N, B: Noten in beide Richtungen gehalst (vgl. T. 1, 10) |

| | | |
|--------|---------------------------------|--|
| 67 | Timp 2 | A: <i>f</i> (unleserlich); N, B: <i>f</i> |
| 67, 69 | Timp 2 | A, N: <i>tr</i> mit Schlangenlinie zusätzlich zu Tremolo-Strichen |
| 67 | VI II, Va 3–8 | A: halbe Note mit Faulenzerstrich statt punkt. halbe Note; N, B: punkt. halbe Note mit Faulenzerstrich |
| 67–72 | Fg | A, N, B: im Bassschlüssel notiert, obgleich kein solcher vorgezeichnet ist (zuvor im Tenorschlüssel notiert); ein Tenorschlüssel folgt zu Beginn von T. 73 (Seitenumbruch zwischen T. 72–73) |
| 68 | Cb (= Vc) 1–4 | A: Bg. für T. 67.4–68.4; N, B: Bg. für T. 68.1–4 |
| 69f. | VI I | A, N, B: Bg. für T. 69.3–70.1 |
| 70 | B I solo 1–4 | A: Bg. für T. 70.1–2 oder 3, der bereits in T. 69 ansetzt (Relikt von Kor.); N, B, OA: Bg. für T. 69.2–70.3 |
| 70 | B II solo 1–4 | A: Bg. für T. 69.3–70.4 oder 71.1 (unleserlich); N, B, OA: Bg. für T. 70.1–4 |
| 72 | Clf 1 | A: „Sole“ oder „Soli“ (unleserlich); N: „Sole“; B: fehlt |
| 72 | VI II | A: punkt. halbe Note <i>d'</i> und Viertelnote <i>d''</i> , jeweils mit Tremolo-Strich; N: urspr. ebenso, anschließend radiert/rasiert und korr. zu ganzer Note <i>d'</i> mit Tremolo-Strich; B: ganze Note <i>d'</i> mit Tremolo-Strich |
| 73f. | Clf | A: Bg. für T. 73.1–74.1; N, B: fehlt |
| 73f. | Tr, Trb | A: Bg. für T. 73.1–74.1 (radiert/rasiert); N, B: fehlt (dafür Bg. für Fg vorh.) |
| 74 | Trb 1 | A, N, B: <i>ff</i> ; B: fehlt |
| 74f. | B II solo | A: Bg. für T. 74.1–75.1; N, B, OA: fehlt |
| 77 | Fl, Ob, Clf, Ottoni, Timp, Soli | ganze Pause fehlt |
| 77 | Fiati, Timp, Soli | Fermate fehlt |

6. Duetto Judex ergo

A: T. 1–116 auf S. 27–32³⁶ (Notenschreibpapier mit 16 Systemen, Querformat wie das Terzettino 5. *Tuba mirum*). Der Satztitel auf der ersten Notenseite lautet „Duetto“, eingetragen in T. 1 im System von T solo.

Partituranordnung; ohne jede Besetzungsangabe, ohne Schlüssel und Generalvorzeichen – eine gleiche Anordnung wie im Terzettino 5. *Tuba mirum* war zweifellos beabsichtigt:³⁶ Violini [2 Systeme], Violen, Flauti, Oboi, Clarinetti in Sib, Corni in MiB, Trombe in Do, Fagotti, Tromboni, Timpani in Do, [1 Leersystem], [Soli:] Tenore, Basso, Violoncelli, Contrabbassi; alle Fiati sind zweifach besetzt, Trb dreifach; Timp sind als *c'* und *G* notiert (vgl. die Anm. in der Einleitung des Kritischen Berichts); ab T. 44 Stimmungsänderung für Clf (von Sib zu Do) ohne erklärende Besetzungsangabe,³⁷ für Cor (von MiB zu Fa) mit der Angabe „[Corni] In F.“ und auch für Tr (die in Do verbleiben) mit der Angabe „[Trombe in C]“ zu Beginn von T. 44.

| | | |
|-------|----------------|---|
| 1 | alle | A: Schlüssel, Generalvorzeichen fehlen |
| 1, 44 | Vc | A: C (Metrumangabe) im leeren LS zwischen Timp und T solo |
| 1–38 | Vc | A: <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb fehlt; da aber Vc in T. 39–40 ausgeschrieben sind und sich zu Beginn von T. 41 eine <i>colla parte</i> -Anweisung findet, müssen sie hier auch besetzt sein; N, B: die <i>colla parte</i> -Anweisung aus dem Terzettino 5. <i>Tuba mirum</i> (dort T. 63.1) wird für T. 1–43 weiter fortgesetzt |
| 2 f | Fg | A: Bg. für T. 2.1–3 und 3.1–2; N, B: Bg. für T. 2.1–3 und 3.1–3 |
| 2–102 | Fg | A, N, B: ein Schlüssel zu Beginn der neuen Nummer (T. 1) fehlt; weiterhin gilt der Tenorschlüssel aus dem Terzettino 5. <i>Tuba mirum</i> (dort T. 36.1); bei den Bassschlüsseln in T. 102.1 (= 106.1) und 110.1 handelt es sich um <i>colla parte</i> -Anweisungen mit Cb; Tenorschlüssel sind jeweils anschließend zu Beginn von T. 104 (= 108) und 114 ausgewiesen; B (1): Tenorschlüssel vor T. 2 ergänzt |
| 4f. | Fg | A: Bg. für T. 4.1–2 oder 3, der nach dem Seitenumbruch zwischen T. 4–5 nicht fortgeführt wird; N, B: fehlt |
| 6 | Fg | A: Bg. für T. 6.1–2; N, B: fehlt |
| 8 | Clf I 3 | A, N: #; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert; OA: # fehlt (= 7) |
| 8 | Clf I, Fg I 4 | A, N: b; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert; OA: b fehlt (= 8) |
| 8 | Fg 2–4 (= 6–8) | A, N, B: Bg. für T. 8.1–4 |
| 8 | Fg I 3 (= 7) | A, N: q; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert; OA: q fehlt |
| 8 | Va 1, 4 | A, N: Zweiklang <i>f' – c'</i> ; B: urspr. ebenso, anschließend <i>f'</i> rasiert |
| 9 | Fg 1 | Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 9 | Va 1 | A, N: <i>f'</i> statt <i>c'</i> ; B: urspr. vermutlich ebenso, anschließend <i>f'</i> rasiert und <i>c'</i> notiert |
| 9f. | Clf I | A, N, B: Bg. etwa für T. 9.4–10.1 |
| 9f. | Fg I | A: Bg. für T. 9.3–, der bis zum Taktstrich zwischen T. 9–10 reicht; N, B: Bg. für T. 9.4–10.1 |
| 10 | Clf 1 | Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 10f. | T solo | A: Bg. für T. 10.1–2; N, B: Bg. für T. 10.1–3 |
| 11 | T solo 3 | A: Silbe „-go“ für T. 11.2; N, B, OA: Silbe für T. 11.3 (vgl. B in T. 28) |
| 12f. | T solo | A: Bg. für T. 12.3–13.3 (unleserlich); N: Bg. für T. 12.2–13.3; B: fehlt |

³⁶ Der Satz schließt unmittelbar an den vorausgehenden an: Das Terzettino 5. *Tuba mirum* endet etwa in der Mitte von S. 27; und nach einem doppelten Taktstrich schließt sich unmittelbar das Duetto 6. *Judex ergo* an. Donizetti hat weiter das gleiche Notenschreibpapier verwendet und auch die Partituranordnung wurde im Wesentlichen beibehalten.

³⁷ Der Wechsel der Stimmung der Clf (von Sib zu Do) wird – im Unterschied zu Cor, Tr – nirgends angezeigt oder ausgewiesen.

| | | |
|---------------------------|-----------------------------------|---|
| 15–17 (= 32–34) | Fg II | A, N, B: Bg. für T. 16.1–17.1 |
| 16 | T solo 3 | A: Silbe „-pa-“ für T. 16.2; N, B, OA: Silbe für T. 16.3 |
| 18f. | T solo | A: Bg. für T. 19.1–4; N: Bg. etwa für T. 18.2 oder 19.1–4; B: Bg. für T. 19.1–3 oder 4 |
| 20f. | T solo | A: Bg. für T. 20.1–2 und 21.1–2; N: Bg. nur für T. 20.1–2; B: fehlt |
| 21 | T solo 3 | A, N: Silbe „-bit“ für T. 21.2–3; B, OA: Silbe für T. 21.3 |
| 23 (= 40) | Archi 1 | A: <i>fz</i> ; N, B: <i>f</i> |
| 24 | T solo 4 | A: Silbe „-ma-“ für T. 24.3; N, B, OA: Silbe für T. 24.4 (vgl. B in T. 41) |
| 25f. | T solo | A, N, B: Bg. für T. 25.1–26.1 und 26.1–2 |
| 25–27 (= 42–44) | Fg I | A, N, B: Bg. für T. 26.1–27.1 |
| 26f. (= 43f.) | Cor | A: Bg. für T. 25.1–26.2, der bis zum Taktstrich zwischen T. 26–27 reicht, und 26.2–27.1; N: Bg. für T. 25.1–26.2; B: Bg. für T. 26.1–2 |
| 27f. | B solo | A: Bg. für T. 27.1–28.1; N, B: fehlt |
| 27–34 | | A: abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 10–17; vor T. 27 ist jenes <i>segno</i> ausgewiesen, das sich zu Beginn von T. 10 findet, während ein anderes <i>segno</i> am Ende von T. 17 nicht wiederholt wird; abgek. sind alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurden lediglich Soli sowie Cb (= Vc) in T. 27 |
| 28 | B solo 3 | A: Silbe „-go“ für T. 28.2; N, B, OA: Silbe für T. 28.3 (vgl. T in T. 11) |
| 28f. | T solo | A: Bg. für T. 28.1–29.2; N: Bg. für T. 28.1–4; B: Bg. für T. 28.1–2 |
| 29 | T solo 4 | A: Silbe „-go“ für T. 29.2–3; N, B, OA: Silbe für T. 29.4 |
| 29f. | B solo | A: Bg. für T. 29.1–30.1; N, B: fehlt |
| 31 | T solo 1 | A, N, B: langer Vorschlag; OA: kurzer Vorschlag |
| 31 | B solo | A: Bg. für T. 31.1–3, der bis zum Taktstrich zwischen T. 31–32 reicht; N, B: fehlt |
| 36–38 | Fg, Cor | A, N: Noten und Pausen fehlen; eine Anweisung zur Wdh. von T. 19–21 fehlt; da aber die folgenden T. 39–43 als Wdh. von T. 22–26 abgek. sind, müssen Fg, Cor hier auch bereits besetzt sein; B: ganze Pausen |
| 37f. | B solo | A: Bg. für T. 38.1–2; N, B: fehlt |
| 38f. | Ob | A, N, B: Bg. für T. 38.2–3 |
| 39 | Vc, Cb | A: <i>crescendo</i> -Gabel (radiert/rasiert); N: vorh.; B: fehlt |
| 39–43 | | abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 22–26; die Takte sind an beiden Stellen mit den arabischen Ziffern 1 bis 5 markiert; abgek. sind alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurden lediglich Soli und Cb sowie Ob in T. 39 und Vc in T. 39–40 |
| 41 | B solo 1–3 | A, N: Bg. für T. 41.1–4; B: Bg. für T. 41.1–3 oder 4 (vgl. T in T. 24) |
| 41 | B solo 4 | A: Silbe „-ma-“ für T. 41.3 (Relikt von Textkorrekturen); N, B, OA: Silbe für T. 41.4 (vgl. T in T. 24) |
| 44 | Fiati, Timp, B solo, VI I, II, Va | A: C (Metrumangabe) (fehlt T solo, Vc, Cb) |
| 44 | Fg, Cor | A, N: Noten und Pausen fehlen; B: nachgetragen |
| 44 | Vc 2 | A: „pizz.“ (radiert/rasiert); N: „pizz.“; außerdem mit Bleistift für Va nachgetragen (in T. 53.1 folgt „arco“; außerdem mit Bleistift für Va nachgetragen); B: urspr. vorh., anschließend rasiert (ein nachfolgendes „arco“ fehlt, wurde aber von B (1) nachgetragen) |
| 45 (= 83) | T solo, B solo 1 | A, N, B, OA: <i>p</i> für T. 46.2 |
| 45f. | Clf | A: Bg. für T. 45.1–3 und 46.1–2; N, B: Bg. nur für T. 45.1–3 |
| (= 49f., 83f., 87f.) | | |
| 45f. | T solo, B solo | A: Bg. für T. 45.1–46.1; N: Bg. für T. 45.1–3; B: Bg. etwa für T. 45.1–2 |
| 47 (= 51, 89)–48 (= 85f.) | Clf | A, N, B: Bg. für T. 47.1–4 und 48.1–2 (Bg. für T. 52.1–2 fehlt) |
| 47f. (= 85f.) | T solo | A, N, B: Bg. für T. 47.1–4 |
| 47f. (= 85f.) | B solo | A, N: Bg. für T. 47.1–4 und 48.1–2; B: Bg. nur für T. 47.1–4 |
| 49f. (= 87f.) | T solo | A: Bg. für T. 49.1–3 (unleserlich); N, B: Bg. nur für T. 49.1–3 |
| 49f. (= 87f.) | B solo | A: Bg. für T. 49.1–2 (unleserlich); N: Bg. für T. 49.2–3; B: fehlt |
| 49f. (= 87f.) | VI I | A, N: Bg. für T. 49.1–50.1 und 50.1–2; B: Bg. für T. 49.1–2 und 50.1–2 |
| 49f. (= 87f.) | VI II | A, N: Bg. für T. 49.1–3 und 50.1–2; B: Bg. nur für T. 50.1–2 |
| 51f. (= 89f.) | T solo | A: Bg. für T. 51.1–2 oder 3 (unleserlich); N, B: Bg. nur für T. 51.1–4 |
| 51f. (= 89f.) | B solo | A: Bg. für T. 51.1–4; N, B: Bg. nur für T. 51.1–4 |
| 51f. (= 89f.) | VI I | A, N: Bg. für T. 51.1–4 und 52.1–2; B: Bg. nur für T. 51.1–4 |
| 51f. (= 89f.) | VI I | A: Bg. für T. 51.1–4 und 52.1–2; N, B: Bg. nur für T. 51.1–4 |
| 53 (= 91) | Fg 1 | A, N, B: Marcato statt Stacc. |
| 53 (= 91) | Cb 1 | A: Marcato statt Stacc.; N, B: fehlt |
| 53f. (= 91, 92) | VI I 3–4 | A: Bg. für T. 53.3–55.3; A: Bg. für T. 53.3–4 und 54.1–55.3; B: Bg. für T. 54.3–4 und 55.3–4; B (1): Bg. für T. 53.3–4 |
| 53, 54 (= 91, 92) | VI II 3–4 | A: Bg. für T. 54.1–55.3; N, B: fehlt |
| 53 (= 91) | Cb 1 | A, N, B: Viertelnote statt Achtelnote und -pause (vgl. T. 57) |
| 54 (= 92) | T solo | A: weiterer Bg. für T. 54.1–8; N, B: fehlt |
| 54f. (= 92f.) | T solo | A: Bg. für T. 54.4–8; N: Bg. für T. 54.3–8; B: Bg. für T. 54.2–8 |
| 54f. (= 92f.) | B solo | A: Bg. für T. 54.4–8; N, B: fehlt |
| 55, 59 (= 93, 97) | VI I, II 1–2 | A, N, B: Viertelnote; B (1): korr. zu Achtelnote und -pause; OA: Viertelnote in T. 55 (= 93) |
| 55f. (= 93f.) | VI I | A: Bg. für T. 53.3–55.3; A: Bg. für T. 53.3–4 und 54.1–55.3; B: Bg. für T. 54.3–4 und 55.3–4; B (1): Bg. für T. 53.3–4 |
| 55f. (= 93f.) | VI II | A: Bg. für T. 54.1–55.3; N, B: fehlt |
| 57 (= 95) | Trb 1 | A, N, B: <i>ff</i> statt <i>f</i> |
| 57f. (= 95f.) | Clf | A: Bg. etwa für T. 57.3–58.3; N: Bg. für T. 57.3–58.1; B: Bg. für T. 57.3–4 |
| 57f. (= 95f.) | T solo, B solo | A: Bg. für T. 57.2–3, der bis zum Taktstrich zwischen T. 57–58 reicht; N, B: Bg. für T. 57.2–3 |

| | | |
|---------------------|-----------------------|---|
| 57–59 (= 95–97) | B solo | A, N, B, OA: Textunterlegung „sit securus cum vix justus“ statt „cum vix justus sit securus“ für T. 57.2–59.2 (vgl. T. 53–55) |
| 58f. (= 96f.) | Clf | A: Bg. etwa für T. 58.3–6; N, B: Bg. für T. 58.3–8 |
| 58f. (= 96f.) | T solo | A: Bg. etwa für T. 58.6–59.1 (unleserlich); N: Bg. für T. 58.3–8; B: Bg. für T. 58.4–8 |
| 59 (= 97) | Clf 1–2 | A: Bg.; N, B: fehlt |
| 59 (= 97) | Clf 4 | A: Versetzungszeichen unleserlich |
| 59 (= 97) | Clf I 4 | N: ♯ fehlt; mit Bleistift als Fehler gekennzeichnet und nachgetragen; B: ♯ nachgetragen |
| 59 (= 97) | Clf II 4 | N, B: ♯ vorh. |
| 59 (= 97) | Clf II 6 | A: ♭ für T. 59.7 (= 97.7) (unleserlich); N: fehlt; B: vorh. |
| 59 (= 97) | Clf 8 | N: Versetzungszeichen fehlen; mit Bleistift nachgetragen |
| 59 (= 97) | Clf I 8 | A: ♭ für T. 59.7 (= 97.7) (unleserlich) |
| 59 (= 97) | Clf I 8 | N: ♭ fehlt; mit Bleistift als Fehler gekennzeichnet und nachgetragen; B: fehlt; B (1): nachgetragen |
| 59 (= 97) | Clf II 8 | N: ♯ fehlt; mit Bleistift als Fehler gekennzeichnet und ♭ statt ♯ nachgetragen; B: vorh. |
| 59f. (= 97f.) | Cltr | A: Bg. für T. 59.4–6 und 60.1, der mit dem Taktstrich zwischen T. 59–60 ansetzt (Seitenumbruch zwischen T. 59–60); N: Bg. für T. 59.2–8; B: Bg. für T. 59.3–8 |
| 59f. (= 97f.) | T solo | A: Bg. für T. 59.4–8; N: Bg. für T. 59.5–8; B: Bg. für T. 59.4–8 |
| 60 (= 98) | T solo 2 | A: Marcato (ggf. radiert/rasiert); N, B, OA: Marcato |
| 60–63 (= 98–101) | Vc | A: <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb fehlt; eine solche findet sich erst zu Beginn von T. 64; N, B: <i>colla parte</i> -Anweisung vorh. |
| 62 (= 100) | T solo | A: Bg. für T. 63.4–6; N: Bg. etwa für T. 63.4–7; B: fehlt |
| 64 (= 70) | Va 1 | A: <i>fp</i> statt <i>f</i> ; N, B: <i>p</i> |
| 68–70 | T solo | A: Bg. für T. 68.3–70.1; N: Bg. für T. 68.2–3; B: fehlt |
| 70 | Cb (= Vc) 2–8 | A: halbe Pause (eine solche ließe die Wdh. unberücksichtigt); N, B: punkt. Viertelnote <i>des'</i> und Achtelnote <i>c'</i> abgek. als Wdh. von T. 64–69; abgek. sind alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurden lediglich <i>Soli</i> sowie <i>Fg</i> , <i>Trb</i> , <i>Timp</i> , <i>VI I</i> und <i>Cb</i> in T. 70 |
| 70–75 | | A, N, B: Noten und Pausen fehlen |
| 76 | Clf | A, B: Noten und Pausen fehlen; N: ganze Pause |
| 76 | Fg | A: ♭ fehlt; N: fehlt, mit Bleistift ergänzt; B: nachgetragen |
| 76 | Vc 2 | A, N, B: Bg. für T. 77.2–4 |
| 77f. | Ob | A, N, B: Bg. für T. 77.2–4 |
| 79f. | Ob | A, N, B: Bg. für T. 79.2–4 |
| 80f. | Fg | A: <i>crescendo</i> -Gabel für T. 81.1–4; N: Gabel etwa für T. 80.3–4; B: Gabel für T. 80.2–3 |
| 80f. | T solo | A: <i>crescendo</i> -Gabel für T. 80.4–81.4; N: Gabel etwa für T. 80.4–81.2; B: Gabel für T. 80.4–81.1 |
| 80f. | VI I | A: <i>crescendo</i> -Gabel für T. 80.1–81.8; N: Gabel für T. 80.1–8; B: Gabel für T. 80.2–8 |
| 80f. | VI II | A: <i>crescendo</i> -Gabel für T. 80.4–81.8; N, B: Gabel für T. 80.2–8 |
| 80f. | Va | A: <i>crescendo</i> -Gabel etwa für T. 80.4–81.8; N: Gabel für T. 80.2–8; B: Gabel für T. 80.3–8 |
| 80f. | Vc | A: <i>crescendo</i> -Gabel für T. 80.4–81.4; N, B: Gabel für T. 80.2–4 |
| 80–82 | Ob, Fg | Bg. für T. 80.1–4 (= 81) |
| 80–82 | T solo | A: Bg. für T. 80.1–82.1 und 82.1–3; N: Bg. etwa für T. 80.1–82.2; B: Bg. für T. 80.2–81.4 |
| 80–82 | B solo | A: Bg. für T. 82.1–2; N, B: fehlt |
| 80–82 | Vc | A: Bg. für T. 80.2–3; N, B: fehlt |
| 81 | B solo 2 | A, N: ♯ fehlt; B: nachgetragen |
| 83–101 | | A: abgek. mit der Anm. „19“ (das ist die Anzahl der Takte) und einem Zeichen (<i>segno</i>) als Wdh. von T. 45–63; vor T. 45 ist jenes <i>segno</i> ausgewiesen, nach T. 63 ein anderes Zeichen; abgek. sind sämtliche Stimmen |
| 102 | | A, N, B: „Più“; OA: „Più mosso“ |
| 102 (= 106) | Clf II 1 | A, N: Viertelnote <i>c''</i> statt <i>a'</i> ; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu <i>a'</i> |
| 102 (= 106) | Trb 1 | <i>f</i> für T. 102.3 |
| 102 (= 103) | VI I, Va 1 (= 106) | <i>f</i> statt <i>fp</i> |
| 102f. (= 106f.) | Fl | A, N, B: tiefer notiert, Oktavierungsanweisung fehlt |
| 102–116 | Vc | A: <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb fehlt; N, B: vorh. |
| 103 (= 107) | Cb (= Fg, Vc) 3 | A, N, B: ♯ fehlt (in B oberhalb des LS nachgetragen); OA: vorh. |
| 103 (= 107) | Cb (= Fg, Vc) 7 | A, N, B: ♯ fehlt (in N mit Bleistift nachgetragen; in B oberhalb des LS nachgetragen); OA: ♯ fehlt in T. 103 (in T. 107 vorh.) |
| 104 (= 108f.) | Tr 2 | A, N: halbe Note <i>d''</i> in beide Richtungen gehalst; B: urspr. ebenso, anschließend wurde eine halbe Note <i>d'</i> für Tr II hinzugefügt |
| 104f. (= 108f.) | Fg | A, N, B: im Tenorschlüssel notiert; in A zu Beginn von T. 104 (= 108) urspr. Violinschlüssel, der zu einem Tenorschlüssel korr. wurde (unleserlich wegen weiterer Korr.) |
| 104f. (= 108f.) | Trb 1, 2 | A, N, B: Marcato |
| 106 | T solo 1 | A, N, B: Achtelnote <i>a^o</i> statt <i>f'</i> (abgek. als Wdh. von T. 102); OA: Achtelnote <i>a^o</i> (vgl. T. 110) |
| 106 | B solo 1 | A, N, B: Viertelnote <i>f^o</i> statt <i>a^o</i> (abgek. als Wdh. von T. 102); OA: Viertelnote <i>f^o</i> (vgl. T. 110) |
| 106–109 | | A, N, B: abgek. (mit Wiederholungszeichen) als Wdh. von T. 102–105 |
| 110 (= 111) | Cb (= Fg, Vc) | A, N: Bg. etwa für T. 110.3–5; B: Bg. etwa für T. 110.1–4 |
| 111 (= 113) | VI I | A, N, B: Bg. für T. 111.7–10 |
| 112f. | | abgek. als Wdh. von T. 110–111; abgek. sind alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurden lediglich <i>Soli</i> |
| nach 116 | | A, N, B: „Organo“ oberhalb des Schlusstrichs |

7. Rex tremendae majestatis (Pieno con Soli)

A: T. 1–92 auf S. 33^r–36^r (Notenschreibpapier mit 20 Systemen, Querformat). Der Satztitel auf der ersten Notenseite lautet „Pieno“, rechts daneben „4^a pezzo.“

Partituranordnung:

„VV[.]“ (meint „Violini“) [2 Systeme], „Viole“, „F[laute]“, „Ob[o]“, „Clarinetti in Do“, „Corni in C“, „Trombe in C“, „F[a]g[ott]“, „Tr[um]boni“, „Timp[ani in C]“, [1 Leer-system], „Corni in Sol“, [1 Leersystem], [Coro:] „Sop[ran]“, „Cont[ralti]“, „Ten[ori]“, „Bas[s]“, „Viol[oncell]“, „Basso“ oder „Bassi“; alle *Fiati* sind zweifach besetzt, *Trb* dreifach; *Timp* sind als *e^o* und *G* notiert (vgl. die Anm. in der Einleitung des Kritischen Berichts).

| | | |
|-------------------------|--|--|
| 1 | Fiati, Timp, Archi | A: Schlüssel fehlt |
| 3 | Vc 1 | weiteres <i>p</i> |
| 4 | VI I 6 | Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 5 | Coro 1 | A: „ <i>Tutti</i> “ für T. 4, diagonal vor den LS der Chorstimmen; N, B, OA: „ <i>Tutti</i> “ fehlt |
| 5f. | | A: abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 1–2; die Takte sind an beiden Stellen mit den arabischen Ziffern 1 und 2 markiert; abgek. sind alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurden lediglich <i>Coro</i> und <i>Cb</i> (= <i>Vc</i>) |
| 7 | Cor I, II, Cb (= Vc) 1 | <i>f</i> |
| 8 | Fg I, VI I 6 | Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 8 | Cor I 1 | A: Viertelnote <i>e''</i> (klingend <i>e'</i>) (unleserlich); N: Viertelnote <i>e''</i> ; B: korr. zu Viertelnote <i>d''</i> (klingend <i>d'</i>) |
| 8 | S 1 | A: urspr. halbe Note <i>g'</i> , anschließend radiert/rasiert und korr. zu <i>h'</i> (weitere Korr. in T. 7.5–6, auch für <i>A</i> in T. 7.5–8.1); N, B: halbe Note <i>h'</i> ; OA: halbe Note <i>h'</i> für <i>S I</i> und halbe Note <i>g'</i> für <i>S II</i> (Stimmteilung) |
| 9 | | A: abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 1; der Takt ist an beiden Stellen mit der arabischen Ziffer 1 markiert; abgek. sind alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurde lediglich <i>Coro</i> |
| 10 | Fl 1 | tiefer notiert, Oktavierungsanweisung fehlt |
| 10 | Ob I, VI I 6 | Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 10 | B | Bg. für T. 10.1–2 |
| 11 | Cor I, II 1 | <i>f</i> |
| 11 | Cb (= Vc) 1 | Marcato |
| 12 | Ob, Clf, Fg, Cor I–IV, Tr, Trb, Timp 2 | A, N, B: Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 14 | Va 1 | <i>p</i> für T. 13.1 (Relikt von Korr.) |
| 14f. | Va | Bg. für T. 13.1–14.1 [sic] (Relikt von Korr.) |
| 14–17 | S solo | Bg. für T. 14.1–2, der bis zum Taktstrich zwischen 14–15 reicht, für 15.1–16.1 (unleserlich) und T. 17.1–2 |
| 18f. | Va | Bg. für T. 18.1–2 |
| 18–21 | S solo | Bg. für T. 18.2–19.1, 19.2–20.1 und 21.1–2 |
| 21f. | Va | Bg. für T. 21.3–4 |
| 22–25 | Fg | Bg. für T. 22.1–23.1 (zwei Bg.), 23.1–24.1 und 24.1–25.1 (jeweils ein Bg.) |
| 22–25 | S | Bg. für T. 22.1–2 und 22.2–23.1 |
| 22–25 | T | Bg. für T. 22.1–24.2 |
| 22–25 | B | Bg. etwa für T. 23.1–25.1 oder 2 (unleserlich) und 25.1–2 |
| 24 | A 1, 2 | A, N: halbe Note <i>c'</i> [sic]; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu halber Note <i>d'</i> ; OA: halbe Note <i>d'</i> |
| 25f. | Fg | Bg. für T. 25.1–26.1 |
| 26–28 | Fg | Bg. für T. 28.1–2 |
| 26–29 | S | Bg. für T. 26.2–28.1 (unleserlich) |
| 26–29 | A | Bg. für T. 26.1–2 |
| 26–29 | T | Bg. etwa für T. 26.1 oder 2–27.2 |
| 26–29 | B | Bg. für T. 26.1–28.2 |
| 28 | Vc | Bg. für T. 28.2–4 |
| 29 | Fg 1 | A, N, B: Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 29 | Cor III, IV 3 | weiteres <i>f</i> |
| 29, 31 | Cor III, IV 4 | Marcato |
| 30 | T 2 | A: Marcato ggf. radiert/rasiert; N, B: vorh.; OA: fehlt |
| 30 | Cb (= Vc) 1–3 | A, N, B: Schleifer fehlt (in T. 57 vorh.) |
| 31 (= 58) | Fg 3 | A: Marcato; N, B: fehlt |
| 31 (= 58) | Cor III, IV 1 | A: Viertelpause statt -note; N: Viertelpause (korr.); B: Viertelpause |
| 31 (= 58) | T 1 | A: Marcato (ggf. radiert/rasiert); N, B, OA: fehlt |
| 31, 33 (= 58, 60) | VI I 1–3 | A: drei 32telnoten (unleserlich; Relikt von Korr.); N, B: drei 32telnoten; OA: drei 16telnoten (rH) |
| 31, 33 (= 58, 60) | VI I 3 | A, N, OA: ♯ fehlt; B: oberhalb des LS nachgetragen |
| 31–35 (= 58–62) | VI II, Va | A, N: abgek. als Wdh. von T. 30 (= 57) (Faulenzer); ob auch das <i>fp</i> für jeden dieser Takte zu wiederholen ist (mit einer initialen Forcierung am jeweiligen Taktanfang), oder ob im <i>p</i> verblieben werden soll, ist nicht mit letzter Sicherheit zu klären. Das <i>fp</i> in T. 29.1 (= 56.1) sowie die <i>Marcato</i> in den anderen Stimmen, die gleichfalls die Taktanfänge betonen, legen die Wdh. auch des <i>fp</i> nahe |
| 32 | T 1 | A: Silbe „-das“ für T. 31.4 (Textunterlegung für T. 32.1 fehlt); N, B, OA: Silbe für T. 32.1 |

³⁸ Offenbar in einem zweiten Arbeitsgang nachgetragen im mittleren der ursprünglichen drei Leersysteme zwischen *Timp* und *Coro*.

| | | |
|------------|------------------|---|
| 32 | Cb (= Vc) 1–3 | A, N: Schleifer vor dem Taktstrich zwischen T. 32–33; B: Schleifer im gleichen Takt |
| 32 | Cb (= Vc) 3 | A, N: # fehlt; B: oberhalb des LS nachgetragen |
| 32, 57, 59 | Cb (= Vc) 5 | A, B: Marcato; N: fehlt (vgl. T. 34) |
| 33 | S 1 | A: Marcato ggf. radiert/rasiert; N, B, OA: vorh. |
| 34 (= 61) | Cor III, IV 1 | A, N, B: Marcato |
| 34 (= 61) | Tr 3–4 | A, N, B: halbe Note statt Viertelnote und -pause |
| 34 (= 61) | VI 1 1 | A, N, B: Marcato |
| 35 | Trb, Cb (= Vc) 1 | A: Marcato; N, B: fehlt |
| 35 | B | A: Silbe „di-“ für T. 35.1, gefolgt von Silbentrennstrichen bis zum Taktende; N, B, OA: „di-e“ für T. 35.1 und 3 |
| 35f. | Cor I, II | A: Bg. für T. 35.5–36.1 (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 35f. | T | A: Bg. für T. 35.3–36.1 (Relikt von Korr.); N, B, OA: fehlt |
| 36 | Clf 1 | A, N, B: Marcato |
| 36 | Cor I, II, Tr 1 | A: <i>f</i> (unleserlich); N, B: dynamische Angabe fehlt |
| 36 | Trb 1 | A: <i>f</i> oder <i>p</i> (unleserlich); N, B: <i>f</i> |
| 36 | Trb II, III 1 | A: Marcato; N, B: fehlt |
| 36 | VI 1 1 | A: <i>p</i> (radiert/rasiert); N, B: <i>p</i> |
| 36 | Cb (= Vc) 1 | A: <i>p</i> (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 36f. | Tr | A: Bg. für T. 36.1–37.1 [sic!]; N, B: fehlt |
| 36–38 | Fg | Bg. für T. 36.1–37.1 |
| 36–40 | Ob | Bg. etwa für T. 36.1–40.2 [sic!] (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 36–40 | Clf | Bg. von Ende von T. 36 bis zum Ende von T. 39 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 36–40 | Cor I, II | Bg. für T. 36.1–37.1 |
| 36–40 | Trb I | Bg. für T. 36.1–37.1 und 39.1–40.1 |
| 36–40 | S | Bg. etwa für T. 38.1–40.1 (unleserlich) |
| 36–40 | A | Bg. für T. 36.1–37.1 |
| 36–40 | T | Bg. für T. 36.1–39.1 |
| 36–40 | B | Bg. für T. 36.1–37.1 und 39.1–40.1 |
| 38 | alle | A: „calando“ für die Mitte von T. 36 (unterhalb der Akkolade), für T. 38.1 zwischen Clf und Cor I, II sowie zwischen Cor I, II und Tr; N: „calando“ für die Mitte von T. 36 (unterhalb der Akkolade), für T. 38.1 zwischen Clf und Cor I, II; B: „calando“ für Cb in T. 36.2 und Ob in T. 37.1; OA: „calando“ für T. 36.1 |
| 38–40 | Cor III | Bg. für T. 38.1–39.1 |
| 38–40 | Tr | Bg. für T. 38.1–39.1 und 39.1 bis zum Taktstrich zwischen T. 39–40 |
| 39 | Tr | A, N: ganze Pause (Korr. im Takt wurden radiert/rasiert); B: urspr. ebenso, anschließend korr. zu Viertelnote, Viertel- und halber Pause |
| 40 | A 1 | A, N: ♭ fehlt; B: nachgetragen; OA: vorh. |
| 41–44 | B solo | Bg. für T. 41.1–44.1 |
| 44 | B solo 2 | A, N, OA: ♭ fehlt; B: oberhalb des LS nachgetragen |
| 44 | VI II 4 (= 8) | A: ♭ fehlt; N, B: vorh. |
| 45 | VI II 4 | A, N, B: ♭ fehlt |
| 45 | VI II 8 | A: Achtelnote es' oder f' (unleserlich, aber eher es'); N: Achtelnote f' statt es' (korr.); B: urspr. Achtelnote f', anschließend korr. zu es'; B (1): ergänzt Tonbuchstabe „mi“ |
| 45f. | Va (1) | A: Bg. für T. 45.1–2; N, B: fehlt |
| 45–48 | B solo | Bg. für T. 46.1–47.2, der in den Seitenrand des Blattes hineinreicht (Seitenumbruch zwischen T. 47–48) und danach nicht fortgeführt wird |
| 46 | VI II 4, 7 | A, N, B: ♭ fehlt; B (1): ergänzt |
| 47 | VI II 3 | A, N: Achtelnote ges' statt as'; B: urspr. Achtelnote ges', anschließend rasiert und korr. zu as' |
| 48 | VI II 2 | A: ♭ fehlt (Warnakzidenz); N: nachgetragen; B: vorh. |
| 48 | Va 2 | A, N: ♭ fehlt (Warnakzidenz); B: nachgetragen |
| 48f. | Va | Bg. für T. 48.2–3 |
| 49 | Fg 1 | A: <i>p</i> radiert/rasiert; N, B: fehlt |
| 49 | VI I 4 | A, N: ♭ fehlt; B: nachgetragen |
| 49–52 | Fg | Bg. für T. 50.1–51.1 |
| 49–52 | Cor I | Bg. für T. 51.1–52.1 |
| 49–52 | S | Bg. für T. 49.1–52.3 [sic!] |
| 49–52 | T | Bg. etwa für T. 49.1–50.2 (unleserlich) und etwa für T. 50.2–52.2 |
| 50, 51 | Vc 2 | A, N: ♭ fehlt; B: nachgetragen |
| 51 | T 1 | A, N, B: ♭ fehlt; OA: vorh. |
| 52 | T 2 | A: ♭ fehlt; N, B, OA: vorh. |
| 52 | B 2 | A, N, OA: halbe Note statt Viertelnote und -pause; B: Viertelnote und -pause (ggf. korr.) |
| 52 (= 53) | Vc 1 | A: ♭ fehlt; N, B: vorh. |
| 53 | Cb | A, N, B: wie T. 50–52 abgek. als Wdh. von T. 49 (das wäre also As für T. 53.1 und 3) |
| 53f. | Cor I, II | A: Bg. für T. 53.1–54.1; N, B: fehlt |
| 53f. | Cor III | A, N, B: Bg. für T. 53.1–54.1 |
| 53f. | VI I | A: Cresc.-Gabel etwa für T. 53.6–54.8 (ggf. radiert/rasiert); N: Gabel für T. 53.2–54.3 oder 4; B: Gabel für T. 53.6–54.4 oberhalb der Akkolade |
| 53–55 | Fg | Bg. für T. 53.1–54.1 |
| 53–55 | VI I | A: Bg. etwa für T. 53.6–55.2 (radiert/rasiert); N: Bg. für T. 53–54; B: fehlt |
| 54 | Cor II | A, N: „2 ^{do} “; B: fehlt |
| 55f. | Fg | Bg. für T. 55.1–56.1 |
| 56 | Fg 1–2 | A, N: doppelt punkt. Viertelnote statt Viertelnote und punkt. Achtelpause; B: korr. |
| 56 | Fg 3 | A: <i>f</i> etwa für T. 57.1 oder 2; N, B: <i>f</i> für T. 57.3 |
| 56 | Timp 1 | weiteres <i>f</i> oberhalb des LS |
| 57 | VI I 1 | A, N: <i>f</i> [sic!]; B: fehlt |
| 57 | Cb (= Vc) 3 | A, N, B: # fehlt |
| 57 | Cb (= Vc) 5 | A: Marcato; N, B: fehlt |

| | | |
|----------------|---------------------|---|
| 57–62 | | A: abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 30–35; die Takte sind an beiden Stellen mit den arabischen Ziffern 1 bis 6 markiert; abgek. sind alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurde lediglich Corro, Cb (= Vc) sowie Fg, Cor III, IV und Timp in T. 57 |
| 58 | B 3 | A: Silbe „-bor“ für T. 58.2; N, B, OA: Silbe für T. 58.3 |
| 59 | Cb (= Vc) 1–3 | A, N, B: Schleifer fehlt (in T. 32 vorh.) |
| 59 | Cb (= Vc) 5 | A, N, B: Marcato |
| 62 | T 1, 3 | A: Marcato; N, B, OA: fehlt |
| 62 | Cb (= Vc) 3–4 | A: Stacc. (fehlen in T. 35); N, B: fehlen |
| 63 (= 70) | Cor I, II 3 | <i>f</i> am Taktanfang |
| 63 (= 70) | Tr 1–2 | A: Viertelpause; B: Achtelnote c' und c' sowie Achtelpause |
| 63 (= 70) | Tr | N: halbe Pause und zwei Viertelnoten g' (Verwechslung mit T. 64 (= 71)) |
| 63 (= 70) | Tr 3 | Marcato für T. 63.4 (Relikt von Korr.) ³⁹ |
| 63 | A 1 | A: Silbe „non“ statt „sit“ (Relikt von Korr.); N, B: Silbe „non“; OA: Silbe „sit“ |
| 63, 64 | A 6–7 | punkt. Achtel- und 16telnote statt zwei Achtelnoten (vgl. T. 65, vgl. Ob I, Fg I, VI I) |
| 63 (= 70) | VI I 4 | Marcato für T. 63.3 |
| 63 (= 70) | VI II 1–2 | Viertelnote e' statt Achtelnote e' und Achtelpause (Relikt von Korr.) |
| 63 (= 70) | VI II 4 | Zeichen (verdickter Staccato-Punkt?) (Relikt von Korr.) |
| 63 | Cb (= Vc) | <i>f</i> etwa am Taktanfang |
| 64 (= 71) | Tr | N: halbe Pause und zwei Viertelnoten d' (Verwechslung mit T. 65 (= 72)) |
| 64 (= 71) | S 1–3 | Bg. (Relikt von Korr.) |
| 64, 65, 66 | T 1–2 | zwei Achtelnoten statt punkt. Achtel- und 16telnote (vgl. Clf I, Va) |
| (= 71, 72, 73) | | |
| 64 (= 71) | VI I 1 | Stacc. |
| 64, 65 | VI I 3 | Marcato |
| (= 71, 72) | | |
| 64 (= 71) | VI II 5 | Marcato (radiert/rasiert) |
| 64 | Cb (= Vc) 1 | Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 64 | Cb (= Vc) 2 | Marcato für T. 64.1 |
| 64 | Cb (= Vc) 7 | Marcato |
| 65 (= 72) | Fl 6–7 | zwei Achtelnoten statt punkt. Achtel- und 16telnote |
| 65 (= 72) | Clf 7 | Stacc. (Relikt von Korr.) |
| 65, 66 | Fg I 4–5 | zwei Achtelnoten statt punkt. Achtel- und 16telnote (vgl. T. 63, 64, vgl. Ob I, A, VI. I) |
| (= 72, 73) | | |
| 65 (= 72) | A 1–2 | Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 65 (= 72) | VI I 1 | mehrere Stacc. (Relikt von Korr.) |
| 65 (= 72) | VI II 5 | Stacc. unter und Zeichen (verdickter Stacc.-Punkt oder unvollständiges Marcato?) über der Note (Relikt von Korr.) |
| 65 | Cb (= Vc) 1 | Marcato |
| 66 (= 73) | Fg II 1 | A, N: Viertel- statt Achtelnote (das Fähnchen fehlt); B: Achtelnote |
| 66 (= 73) | Cor III, IV 4 | A: Stacc., eher ein Tintenklecks; N: Stacc.; B: fehlt |
| 66 (= 73) | VI I 3 | A: Stacc.; N, B: fehlt |
| 66 (= 73) | Cb (= Vc) 1 | Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 67 (= 74) | Clf I 1–4 | Bg. für T. 67.2–4 |
| 67 (= 74) | VI I | Cresc.-Gabel etwa für T. 67.3–5 |
| 67–68 | Ob | Bg. für T. 67.1–68.1 (unleserlich) |
| (= 74–75) | | |
| 67–68 | Clf II | Bg. (radiert/rasiert; Relikt von Korr.) |
| (= 74–75) | | |
| 70 | T 1 | A, N, B, OA: Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 70 | B 6 | A: Achtelnote und -pause statt Viertelnote (unleserlich); N, B, OA: Achtelnote und -pause |
| 70 | Cb (= Vc) 7 | Stacc. |
| 70–76 | | A: abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 63–69; die Takte sind an beiden Stellen mit den arabischen Ziffern 1 bis 7 markiert; abgek. sind alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurde lediglich Corro in T. 70 und Cb in T. 70–72 |
| 71 | Cb 1 | Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 72 | Cb (= Vc) 1 | Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 77 | Fl 1 | tiefer notiert; Oktavierungsanweisung fehlt |
| 77 | Fl, Ob, Clf, VI I 1 | Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 77 (= 78) | Vc 1–4 | Bg. für T. 77.2–4 |
| 78 | Fg 1 | weiteres <i>p</i> |
| 78–81 | S | Bg. für T. 79.1–82.1 |
| 78–81 | A | Bg. für T. 78.1–2, der bis zum Ende des Taktes reicht (Seitenumbruch zwischen T. 78–79), und danach nicht fortgeführt wird |
| 78–81 | T | Bg. für T. 79.1–81.3 [sic!] |
| 79 | Vc | Bg. für T. 79.1 oder 2–3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 80 | Vc | Bg. für T. 80.2–3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 80 | Vc 3 | A, N: Viertelnote As statt G; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu G (vgl. T. 84) |
| 81 | Timp 1 | Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 82–85 | S | Bg. für T. 82.1–85.3 [sic!] |
| 82–85 | A | Bg. für T. 82.1–85.2 oder 3 |
| 82–85 | T | Bg. für T. 82.1–85.1 (unleserlich) |
| 83 | Vc 3 | A: ♭ fehlt; N, B: nachgetragen |

³⁹ In T. 63–66 (= 70–74) sind die Marcati – abweichend zu T. 30–35 und 57–62 – eindeutig nicht dem Initial des Motivs, sondern dessen zweiter Note zugeordnet; die dadurch bedingte Verschiebung der Akzentuierung und damit der Betonung dürfte der Steigerung des Ausdrucks gelten. Auch die durchaus ungewöhnliche Verschiebung der Textunterlegung für A und T trägt dazu bei.

| | | |
|-------|---------------|---|
| 84 | Vc 3 | A: urspr. As mit <i>b</i> ; korr. (unleserlich) und mit dem Tonbuchstaben „sol“ versehen; N: As mit <i>b</i> ; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu G |
| 86–89 | VI I | Bg. für T. 86.1–87, der bis zum Ende des Taktes reicht, und über den ganzen Note von T. 88 |
| 86–91 | S | Bg. für T. 86.1–88.1 oder 2 und 90.1–91.1 |
| 86–91 | A, B | Bg. für T. 90.1–91.1 |
| 86–91 | T | Bg. für T. 87.2–88.1 und 90.1–91.1 |
| 87 | Cor III, IV 1 | A, N: „Solo“, aber Noten in T. 87, 88 doppelt (zweistimmig) notiert; B: „Soli“, urspr. Fassung korr. und ganze Pausen für Cor IV in T. 87, 88 ergänzt A, N: „calando“ für S, B |
| 89 | alle | A: „calando“ zwischen VI II und Va für T. 86.1; N: „calando“ für VI II für T. 86.1 |
| 89 | alle | „2 ^{do} “ |
| 89 | Fg II 1 | A: Stacc. oder Tintenklecks; N, B: fehlt |
| 89 | VI I 1 | |

8. Ingemisco (Solo)

A: T. 1–110 auf S. 37^r–38^r (Notenschreibpapier mit 20 Systemen, Querformat), S. 38^r vakant. – Der Satztitel auf der ersten Notenseite lautet „a Solo“, rechts daneben „5^o pezzo“.

Partituranordnung:

„Solo | Violino Principale | Obbl^o“ (meint „obbligato“), „Violini“ [2 Systeme], „Viola“ oder „Viole“, „Canto“ (notiert im Tenorschlüssel), „Solo Violoncello“ (korr.), „Basso“ oder „Bassi“ in drei Akkoladen pro Seite: auf S. 37^r zu 7, 6 und 7 Systemen, auf S. 37^v zu 7, 7 und 6 Systemen sowie auf S. 38^r zu 6, 7 und 7 Systemen; In der zweiten Akkolade von S. 37^r (T. 12–24) wurde Va ausgelassen und mittels „Viola col Basso“ (unleserlich) vor der Akkolade abgek.; in der dritten Akkolade auf S. 37^v wurde erst (T. 65–68) T solo ausgelassen (ohne erklärende Besetzungsangabe); darauf folgen die als Wdh. von T. 12–18 abgekürzten T. 69–75, wo zu Beginn von T. 69 wieder „Viola col Basso“ (unleserlich; zusammen mit einem Bratschenschlüssel) angemerkt ist; schließlich (T. 76–81) wurde wieder Va ausgelassen, die weiter *colla parte* mit Vc, Cb geführt sind; in der ersten Akkolade auf S. 38^r (T. 82–94) wurde Va ausgelassen, die weiter *colla parte* mit Vc, Cb geführt sind.

| | | |
|-----------------|---------------------------|---|
| 1, 2 | Va | Bg. für T. 1.1 oder 2–2.2, teilweise radiert/rasiert |
| 3 | VI I 1 | A: Stacc.; N, B: fehlt |
| 3 | VI II 1, 2 | A: Stacc.; N, B: fehlt |
| 3 | Vc solo 3 | „Solo“ |
| 5 | VI solo 5 | weiteres Marcato zwischen den LS von VI solo und VI I (dort für T. 5.4) (radiert/rasiert) |
| 5 | Vc, Cb (= Va) 3 | A: Cresc.-Gabel (radiert/rasiert) |
| 6 | Vc solo | Bg. für T. 6.1–4 |
| 8 | VI solo | Decresc.-Gabel etwa für T. 7.8–8.6 oder 7 |
| 8 | Vc solo | Decresc.-Gabel etwa für T. 7.7 oder 8–8.6 |
| 9, 10 | Va | Bg. für T. 9.1–10.1 und 10.1–2 |
| 9, 10 | Vc, Cb | Bg. für T. 9.2–10.2 ober- und etwa 9.3–10.3 [sic!] unterhalb des LS |
| 11 | T solo, VI solo, VI II | Pause und Fermate fehlen |
| 11 | VI I, Va, Vc solo, Vc, Cb | Pause fehlt |
| 12 f. (= 69 f.) | T solo | Bg. für T. 12.1–13.2 oder 3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 14 (= 71) | T solo 2 | die Durchstreichung für den kurzen Vorschlag fehlt |
| 14 f. (= 71 f.) | T solo | Bg. für T. 15.1–2 |
| 15 (= 72) | VI solo 3 | A: urspr. 16telnote e“, anschließend korr. zu g“; N, B, OA: g“ |
| 15 (= 72) | Vc solo 3 | A: urspr. 16telnote e’, anschließend korr. zu g’; N, B, OA: g’ |
| 16–19 (= 73–75) | T solo | A: Zeichen zur Wdh. der zuvor, für T. 12–15, unterlegten Verse; N: „tamquam reus“ neu geschrieben für T. 16–17 und Zeichen zur Wdh. für T. 18–19 (der teilweise geschriebene Wdh. T. 73–76 ist dagegen „Ingemisco, tamquam reus“ unterlegt); B, OA: „tamquam reus, tamquam reus“ für T. 16–19 und „Ingemisco, tamquam reus“ für T. 73–76 Bg. für T. 20.1–2 |
| 20 f. | T solo | |
| 23 | T solo 5 | A: Achtelpause fehlt; N, B, OA: vorh. |
| 25 | VI solo 2 | A: 16telnote f“ oder e“ (unleserlich); N, B: 16telnote f“ |
| 25 | Vc solo 3 | A: 16telnote e’; N: ebenso (korr.); B: urspr. ebenso, anschließend korr. zu f’ |
| 27 | VI solo 2–4 | Bg. für T. 27.2–3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 28 f. | T solo | Bg. für T. 28.1–2, der bis zum Taktstrich zwischen 28–29 reicht |
| 28 f. | Va | Bg. für T. 28.1–29.1 |
| 29 f. | Va | Bg. für T. 30.1–31.1 |
| 30 | VI solo 2–4 | Bg. etwa für T. 30.2–3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 31 (= 32) | VI solo 5–8 | Bg. für T. 31.5–7 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 31 f. | Vc solo | Bg. für T. 32.1–4 |
| 31 f. | VI solo | A, N, B: Cresc.-Gabel etwa für T. 31.8–32.8 |
| 31–34 | T solo | Bg. etwa für T. 31.4–33.1 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 33 | T solo 2 | die Durchstreichung für den kurzen Vorschlag fehlt |
| 34 | VI solo, VI II, Vc solo | Pause und Fermate fehlen |
| 34 | VI I, Va, Vc, Cb | Pause fehlt |
| 35 f. | VI I | Bg. für T. 35.1–36.1 und 36.1–2 (unklar) (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 35 f. | Va | Bg. für T. 35.1–36.1 |

| | | |
|-----------|---------------------------------------|--|
| 36 | T solo 4 | A: Achtelnote f’; N, B: kurzer Vorschlag g’ und zwei zusammengebalkte 16telnoten f’ und d’; OA: zwei zusammengebalkte 16telnoten f’ und d’ ⁶⁰ |
| 36 | VI I | A: Decresc.-Gabel etwa für die erste Takthälfte; N, B: fehlt |
| 36 | VI II | A, N: Decresc.-Gabel etwa für die zweite Takthälfte; B: fehlt |
| 37 f. | VI solo | Bg. für T. 37.3–4 oder 5 (Relikt von Korr.) |
| 37–39 | T solo | A: Bg. für T. 37.1–, der in den Seitenrand nach T. 37 hineinreicht (Seitenumbruch zwischen T. 37–38), und danach nicht fortgeführt wird, sowie für T. 38.2–39.1; N: Bg. für T. 37.1–38.2 (rasiert) und 38.2–39.1; B: Bg. für T. 37.1–38.2; OA: Bg. für T. 38.2–39.1 A, N: die Durchstreichung für den kurzen Vorschlag fehlt; B, OA: vorh. Bg. für T. 38.1–39.1 [sic!] (Relikt von Korr.) Bg. etwa für T. 38.4–5 oder 6 (Ergebnis rascher Niederschrift) Bg. etwa für T. 39.3–4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 38 | T solo 1 | Bg. etwa für T. 39.2–4 (Ergebnis rascher Niederschrift) Bg. etwa für T. 41.1–2 (Ergebnis rascher Niederschrift) Bg. etwa für T. 44.1 oder 2–45.1 (Ergebnis rascher Niederschrift) A, N, B: 16telnote c” statt e” (abgek. als Wdh. von T. 39); B (1): 16telnote e’ A, N, B: 16telnote e’ statt c’ (abgek. als Wdh. von T. 39); B (1): 16telnote c’ |
| 38 f. | Va | abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 39–44; die Takte sind an beiden Stellen mit den arabischen Ziffern 1 bis 6 markiert; abgek. sind VI solo, VI I, II; neu ausgeschrieben wurden T solo, Va und Vc, Cb sowie Vc solo in T. 45 |
| 38 f. | Vc solo | Bg. für T. 48.2–49.1 |
| 39 (= 45) | VI solo 3–6 | Bg. etwa für T. 50.1 oder 2–4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 39 (= 45) | VI II 2–8 | Cresc.-Gabel etwa für T. 51.5–52.3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 41 (= 47) | VI solo 1–4 | Decresc.-Gabel etwa für T. 52.3–8 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 44 | T solo 1–4 | Cresc.-Gabel etwa für T. 53.4 oder 5–54.1 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 45 | VI I 1 | Decresc.-Gabel etwa für T. 54.1–4 oder 5 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 45 | VI II 1 | A, N, B: Bassschlüssel (gleichzeitig <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb) zwischen T. 55.2–3; die Achtelnote T. 55.3 ist im Bassschlüssel notiert; T. 56–58 sind leer |
| 45–50 | | Bg. für T. 56.1–4 und 5–8 |
| 48 | Va 2–3 | |
| 50 | T solo | |
| 52 | VI solo (= VI I 8 ^{vb}) 1–6 | Bg. für T. 58.1–, der über die halbe Note in T. 59.2 hinausragt, den folgenden Taktstrich aber nicht erreicht |
| 52 | VI solo (= VI I 8 ^{vb}) 7–8 | A, N, B: die Durchstreichung für den kurzen Vorschlag fehlt; OA: vorh. |
| 54 | VI solo (= VI I 8 ^{vb}) 1–6 | A: Tenorschlüssel fehlt; N, B: Tenorschlüssel vorh. für T. 59.1 |
| 54 | VI solo (= VI I 8 ^{vb}) 7–8 | A: Achtel- statt 16telnote (eines der beiden Fähnchen fehlt); N, B, OA: 16telnote |
| 55–58 | Vc solo | Bg. für T. 60.2–3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 56 | T solo 1–2, 3–4, 5–6, 7–8 | f für T. 60.3 |
| 58–60 | T solo | Stacc. statt Marcato |
| 59 | T solo 1 | Bg. für T. 61.2–62.1 |
| 59 | Vc solo 2 | A: zwei 16telnoten e’ und f’ sowie dazwischen – ähnlich einer Verzierung – zwei 16telnoten f’ und g’, die ebenso wie die Hauptnoten nach unten gehalt sind (unleserlich; Relikt von Korr.); eine 16telnote vorher fehlt; N, B, OA: eine 16tel- und drei 32telnoten (ohne Triolenzeichen „3“) |
| 60 | T solo 4 | A: Bg. für T. 62.4–7; N: Bg. für T. 62.4–6; B: Bg. für T. 62.4–5; OA: fehlt |
| 60 (= 62) | VI solo 2–4 | abgek. als Wdh. von T. 60–61; abgek. sind VI solo, VI I, II und Vc solo; ausgeschrieben wurden T solo und Vc, Cb (= Va) |
| 60 | Vc, Cb (= Va) 1 | A: urspr. Pause und Noten (wie VI solo, aber eine Oktave tiefer; ohne Bg.), anschließend durchgestrichen (Verwechslung mit T. 65); N, B: Pause und Noten (wie VI solo, aber eine Oktave tiefer) [sic!] |
| 60 f. | T solo | Bg. für T. 66.1–2 [sic!] |
| 62 | T solo 3–6 | Bg. für T. 66.1–67.1 |
| 62 f. | | Bg. für T. 66.1–8 [sic!] |
| 64 | Vc solo | abgek. mit der Anm. „7“ und einem Zeichen (<i>segno</i>) als Wdh. von T. 12–18; das Zeichen findet sich vor T. 12 und ein weiteres nach T. 18; abgek. sind alle Stimmen |
| 66 | VI solo 2–4 | Bg. für T. 76.1–2 (T. 76.1–2 und 3–4 sind separat gebalkt) |
| 66 f. | Va | A, B: Bg. fehlt; N, OA: Bg. vorh. |
| 67 | VI solo 2–8 | abgek. als Wdh. von T. 76–78; die Takte sind an beiden Stellen mit den arabischen Ziffern 1 bis 3 markiert; abgek. sind alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurde T solo |
| 69–75 | | A, N, B, OA: Textunterlegung „rubet culpa“ statt „culpa rubet“ |
| 76 (= 79) | VI II | A: zwei Achtelnoten; N, B, OA: punkt. Achtel- und 16telnote |
| 78 | T solo 3–4, 5–6 | A: f _z oder f _p (unleserlich; Relikt von Korr.); N, B: f _p |
| 79–81 | | Cb (= Va, Vc solo, Vc) 1 weiteres Marcato unterhalb des LS |
| 80 f. | T solo | |
| 81 | T solo 1–2 | |
| 82 | VI II | |
| 82 | Cb (= Va, Vc solo, Vc) 1 | |
| 83 | alle 1 | A: „calando“ für VI I, II; N: „calando“ für VI. I zwischen T. 82–83; OA: „calando“ fehlt |

⁶⁰ Was auf einen ersten flüchtigen Blick wie ein besserer, geschmeidiger Übergang erscheinen mag, ist im Grunde genommen ein recht gravierender Eingriff in die Melodieführung, der sich erheblich von Donizettis Notation, die in A eindeutig ist, unterscheidet. Es ist nicht nachzuvollziehen, wie die Kopisten beider Abschriften an dieser Stelle auf jene abweichende Melodieführung gekommen sein könnten.

| | | |
|----------------|-----------------------------|--|
| 83 | Cb (= Va, Vc solo, Vc) 1 | p |
| 83 f. | Vc, Cb | Bg. für T. 83.1–84.1 |
| 85 | VI solo | Bg. etwa für T. 85.2–7 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 85 | VI I | Bg. für T. 84.3–85.1 und 85.2–3 oder 4 (Relikt von Korrr.) |
| 85 | VI II | Bg. für T. 85.2 oder 3–4 |
| 85 | Vc solo | Bg. etwa für T. 85.2–4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 86 | alle | A: „affrettando poco“ oberhalb der Akkolade; N: „affrettando poco“ oberhalb der Akkolade und „affrettando“ für Vc solo für T. 86.3 (mit anderer Tinte nachgetragen); OA: „affrettando poco“ für die Mitte von T. 86 |
| 88 | Vc, Cb (= Va) 1 | „cresc.“ für T. 87.2 [sic!] |
| 88–90 | VI solo | Cresc.-Gabel (oberhalb der Akkolade) für T. 88.2–90.1 |
| 88–90 | Vc solo | Cresc.-Gabel für T. 88.3–89.1 |
| 89 | VI solo 2–4 (= 6–8) | Bg. für T. 89.2–3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 90 | Vc solo | A: weiteres „cresc.“ für T. 90.3 (ggf. radiert/rasiert); N, B: weiteres „cresc.“ für T. 90.3 |
| 90f. | T solo | Bg. für T. 90.2–91.1 |
| 91 | T solo 1 | A: doppelt punkt. Viertelnote; N, B, OA: einfach punkt. Viertelnote |
| 91, 92 | VI I 1–4 (= 5–8) | Bg. etwa für T. 91.2–4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 91–94 | VI II | A: Bg. für T. 92.1–93.1 und 93.1–94.1; N, B: Bg. nur für T. 93.1–94.1 |
| 92, 94 | Vc solo 1 | A, N: ♭ fehlt (in N mit Bleistift nachgetragen); B: nachgetragen |
| 94 | VI II 1 | A: angebundene Achtelnote <i>es'</i> oder <i>f'</i> (unleserlich); N: angebundene Note <i>es'</i> ; B: urspr. ebenso, anschließend korr. zu <i>f'</i> |
| 94 | VI II 1, 3 | A: urspr. Achtelnote <i>f'</i> , anschließend korr. zu <i>b'</i> , ohne etwas zu streichen; möglicherweise auch Zweiklang <i>f' – b'</i> ; N, B: Achtelnote <i>b'</i> |
| 95 | VI I, II, Vc, Cb 1 | p |
| 96 | Vc solo 3–5 | Bg. für T. 96.4–5 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 99 | T solo 2 | A: Viertelnote <i>e'</i> ; N, B, OA: punkt. Achtelnote <i>e'</i> mit Marcato und 16telnote <i>d'</i> , zusammengebalkt und mit Bg. (nicht in B) (vgl. T. 101 ⁴¹) |
| 100f. | | abgek. als Wdh. von T. 98–99; abgek. sind alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurden T solo und Vc, Cb |
| 102 (= 104) | VI I 2 | Stacc. (oder Klecks) |
| 102 (= 104) | VI I 2–8 | Bg. für T. 102.3–7 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 102 | Vc, Cb 1–2 | A, N, B: Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 103 | VI solo 6 | A: ♭ statt ♯; N, B: ♯ |
| 103 (= 105) | VI I 1, 4 | Stacc. (oder Klecks) |
| 103 (= 105) | VI I 1–8 | Bg. für T. 103.3–6 oder 7 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 104 | Vc, Cb | zusätzliche (überzählige) halbe Pause im Takt |
| 104f. | VI I, II | abgek. als Wdh. von T. 102–103 |
| 105 | VI solo 2–3 | A: Bg. für T. 105.3 (Ergebnis rascher Niederschrift); N, B: fehlt |
| 105 | Vc solo 5 | A, N, B: 32telnote <i>eis'</i> (mit ♯) statt <i>f'</i> ; OA: 32telnote <i>f'</i> |
| 106 (= 107) | VI I 2–8 | Bg. für T. 106.3–7 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 109 | Vc, Cb (= Vc solo) 4–6 | Bg. für T. 109.5–6, der bis zum Taktstrich zwischen T. 109–110 reicht (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 110 | Va 1 | A, N, B: Achtelnote <i>d^o</i> (auf der Hilfslinie) statt <i>e^o</i> |

9. Preces meae (Terzettino)

A: T. 1–57 auf S. 39^a–39^v (Notenschreibpapier mit 24 Systemen, Querformat). – Der Satztitel auf der ersten Notenseite lautet „Terzettino“ (korr.), eingetragen in T. 2–3 in den Systemen von Soli, und „6^o pezzo:“ im oberen Seitenrand.

Partituranordnung:

„Corni [in] E^{fa}“, „Corni [in] B^{fa}“, „Fagotti“, [Soli:] „Contralto“ (im Sopranschlüssel notiert),⁴² „Tenore“, „Basso“, „Trombone Solo“ in drei Akkoladen pro Seite: auf S. 39^v folgen unter den drei Akkoladen zu jeweils 7 Systemen drei Leersysteme, auf S. 39^r ist nur eine erste Akkolade ausgeschrieben und es folgen 17 Leersysteme.

O: „Cadenza in“ [sic!] zu Beginn des ersten Systems von S. 67^r, dann Cadenza (vor T. 1) und gleich anschließend (und damit den zuvor begonnenen Satz abschließend) „per il preces mee.“ Zwischen 9. *Preces meae* (Terzettino) und 12. *Lacrimosa* fehlen jegliche Eintragungen für 10. *Confutatis maledictis* (Pieno con Soli) und 11. *Oro supplex* (Solo).

⁴¹ Ein weiterer recht gravierender Eingriff in die Melodieführung, der sich von der Notation, die in **A** eindeutig ist (und in T. 101 wiederholt wird), unterscheidet. Auch hier ist nicht nachzuvollziehen, wie die Kopisten beider Abschriften auf jene abweichende Melodieführung gekommen sein könnten.

⁴² Den Kopisten der Abschrift Neapel (Quelle **N**) irritierte der Widerspruch zwischen der Besetzungsangabe „Contralto“ und der Notation der Stimme im Sopranschlüssel. Ursprünglich hatte er einen Altschlüssel ausgewiesen, den er anschließend radierte/rasierte und mit einem Sopranschlüssel korrigierend überschrieb. Oberhalb der Besetzungsangabe „Contralto“ ergänzte er „In Soprano“. Der Kopist der Abschrift Bergamo (Quelle **B**) wies als Besetzungsangabe „Soprano Cont[r]alto“ aus und notierte die Stimme im Sopranschlüssel. Und Alessandro Nini ergänzte mit blauem Farbstift vor dem Einsatz in T. 5 „Sop“. **OA** weist als Besetzungsangabe „Contralto“ aus, übertrug die Stimme aber in einen Violinschlüssel. – Die ausgeschriebene Stimme liegt recht tief, ohne die für einen Sopran typischen Höhen, aber auch nicht sehr tief, so dass sie auch für einen (Mezzo-)Sopran ausführbar sein sollte.

| | | |
|---------------|---------------|--|
| 1 | Cor I, II 1–3 | Bg. für T. 1.1–2.1 |
| 2 | Fg | A: <i>fp</i> (unleserlich); N: fehlt; B: <i>fp</i> |
| 2 | Fg II 2 | A: Viertelnote <i>F</i> statt <i>Es</i> (die Hilfslinie fehlt); N: Viertelnote <i>F</i> , mit Bleistift zu <i>Es</i> korr.; B: Viertelnote <i>Es</i> (ggf. korr.) |
| 2 | Cor III, IV | A: <i>fp</i> oder <i>fz</i> (unleserlich); N, B: <i>fp</i> |
| 4 | Cor III, IV 1 | A: Marcato (ggf. radiert/rasiert); N, B: fehlt |
| 4 | Cor IV 2 | A: angebundene Viertelnote <i>c'</i> (klingend <i>b'</i>) fehlt; N: urspr. fehlende Viertelnote samt Haltebogen mit Bleistift nachgetragen; B: vorh. (ggf. nachgetragen) |
| 5 | B solo | Bg. für T. 5.1–2 |
| 6 (= 22) | Fg I 1 | A, N, B: halbe Note <i>g^o</i> statt <i>b^o</i> (vgl. T. 2) |
| 7 (= 23) | Cor III 1 | A: Viertelnote <i>c''</i> (klingend <i>b'</i>) statt halbe Note <i>g'</i> (klingend <i>as^o</i>) [sic!] (unleserlich; Relikt von Korrr.) |
| 7 (= 23) | Cor III, IV | N: Noten oder Pause fehlen; B: ganze Pause |
| 7 (= 23) | Cor IV 1 | A: urspr. halbe Note <i>c'</i> (klingend <i>b^o</i>), korr. zu <i>d'</i> (klingend <i>c'</i>) (unleserlich) |
| 7 | T solo 1–2 | Bg. für T. 7.1–8.1 oder 2 |
| 8 | B solo | Bg. für T. 8.1–2 |
| 9 | A solo 2 | A: doppelt statt einfach punkt. Viertelnote (Ergebnis rascher Niederschrift); N, B, OA: einfach punkt. Viertelnote |
| 9 | T solo 1–2 | Bg. für T. 9.1–10.2 |
| 9 | B solo 1–2 | Bg. etwa für T. 9.1–10.2 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 10 (= 26) | Cor III 1 | A: Marcato (Relikt von Korrr.); N, B: fehlt |
| 10 (= 26) | Cor III 1–3 | Bg. für T. 10.2–3 (unleserlich; Relikt von Korrr.) |
| 10 | B solo 1–2 | Bg. etwa für T. 10.2–11.1 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 11 (= 27) | Cor III 1–3 | Bg. für T. 11.1–2 (unleserlich; Relikt von Korrr.) |
| 11 | A solo 2 | A: ♯ mit anderer Tinte nachgetragen; N: mit Bleistift nachgetragen; B, OA: vorh. (vgl. T. 27) |
| 11, 27 | T solo 2–3 | der rhythmische Unterschied ist original |
| 11, 27 | T solo 3 | A: ♯ fehlt; N, B, OA: vorh. |
| 11 | B solo | Bg. für T. 11.1–2 (radiert/rasiert) |
| 11 | B solo 1 | A, N, B: <i>p</i> ; OA: fehlt (vgl. T. 27) |
| 12 | B solo 1 | A: Marcato (durchgestrichen); N, B, OA: fehlt |
| 13 | Fg 1 | A: <i>fz</i> (unleserlich) und <i>fp</i> statt <i>f</i> ; N, B: <i>fp</i> |
| 13f. | B solo | A: Bg. für T. 13.2–14.1 (ggf. radiert/rasiert); N, B, OA: fehlt |
| 15 | A solo 1 | A: Marcato; N, B, OA: fehlt |
| 15 | T solo 1–3 | Bg. für T. 15.1–2 oder 3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 16 | T solo 2 | A: ♯ (radiert/rasiert oder mit anderer Tinte nachgetragen); N: fehlt; B, OA: vorh. |
| 18 | Cor II 2 | „2do“ |
| 19 | T solo 1–3 | Bg. für T. 19.1–20.2 |
| 19f. | B solo | A, N: Bg. für T. 19.1–20.1; B, OA: fehlt |
| 20 | Fg, Cor 1 | A: <i>fp</i> oder <i>fz</i> (unleserlich); N, B: <i>f</i> |
| 20 | T solo 1–2 | weiterer Bg. |
| 21 | T solo 1–2 | Bg. für T. 21.1–22.1 |
| 21 | B solo 1 | A, N, B: <i>p</i> für T. 23.1; OA: fehlt (vgl. T. 5, 7) |
| 21 | B solo | Bg. für T. 21.1–2 |
| 21–28 | Fiati | abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 5–12; beide Stellen sind mit arabischen Ziffern von 1 bis 8 markiert; neu ausgeschrieben wurden Soli |
| 25, 26 | A solo | Bg. für T. 25.1–26.2, der bis zum Taktstrich zwischen T. 26–27 reicht (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 26 | T solo 1–4 | Bg. für T. 26.1–27.1 |
| 27 | A solo 1–3 | Bg. etwa für T. 27.1–2 und 27.3–28.1 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 28 | B solo 1 | <i>f</i> (vgl. T. 12) |
| 29f. | Cor III | Bg. für T. 29.1–30.1 (radiert/rasiert) |
| (= 37f.) | | |
| 29f. | B solo | Bg. für T. 29.1–30.2 oder 3 [sic!] |
| 30 | Soli 2–3 | A: das Fähnchen der angebundene Achtelnote sowie die Achtelpause wurden radiert/rasiert; der in A solo und B solo mit T. 30.2 ansetzende Bg. scheint diese Änderungen zu berücksichtigen; N, B, OA: angebundene Achtelnote und Achtelpause |
| 30f. (= 38f.) | Cor III, IV | Bg. für T. 30.3–31.1 (radiert/rasiert) |
| 30f. (= 38f.) | A solo | Bg. für T. 30.2–31.1 und 31.1–3 |
| 30f. (= 38f.) | B solo | Bg. für T. 30.2–31.2 |
| 32 (= 40) | Cor I, II 2–4 | Bg. für T. 32.3–4 |
| 32 (= 40), | Cor II 1 | Viertelpause |
| 34 (= 42) | | |
| 33 (= 41) | Cor II | ganze Pause |
| 33 (= 41) | A solo 1–2 | Bg. für T. 33.1–, dessen Ende nicht zu erkennen ist (vermutlich mit dem Taktstrich zwischen T. 33–34) |
| 33 (= 41) | T solo | Bg. für T. 33.1–2 |
| 34 (= 42) | A solo 1–4 | Bg. etwa für T. 33.1–34.1 |
| 34 (= 42) | T solo 1–4 | Bg. für T. 34.1–3 oder 4 |
| 34 (= 42) | B solo 1–4 | Bg. für T. 34.1–4, der etwas über den Taktstrich zwischen T. 34–35 hinausreicht |
| 35f. (= 43–) | B solo | A: Korr. der Textunterlegung (urspr. vielleicht „de-xtra“, anschließend überschrieben mit „de-xte-ra“; unleserlich); N, B, OA: „de-xte-ra“ für T. 35–36 und 43–44 |
| 37 | B solo 1 | p (radiert/rasiert) |
| 37–43 | | abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 29–35; beide Stellen sind mit Buchstaben von A bis G markiert; abgek. wurden alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurde A solo in T. 37 und B solo in T. 37–38 (jeweils ohne Textunterlegung) sowie Trb in T. 43 |
| 38 | B solo 1–3 | A: punkt. halbe Note statt halbe und angebundene Achtelnote sowie Achtelpause; N, B: leerer Takt; OA: halbe und angebundene Achtelnote sowie Achtelpause |

| | | |
|-------|-----------------------|---|
| 44 | Fg II 1 | A: Viertelnote <i>es^o</i> und <i>Es</i> , eine davon soll die andere korrigieren; die urspr. notierte und die korrigierende Note sind aber nicht zu unterscheiden; N, B: Viertelnote <i>es^o</i> |
| 44 | A solo, T solo 1–2 | A, N, B, OA: halbe Note statt Viertelnote und -pause |
| 45 | T solo | Bg. für T. 45.2–3 |
| 47f. | B solo | Bg. etwa für T. 47.2–48.1 |
| 48 | Fg, B solo 1 | das ♪ (Warnakzidenz) ist original |
| 48 | Cor I, A solo 2 | das ♪ (Warnakzidenz) ist original |
| 48f. | Cor I | Bg. für T. 48.2–49.2, der bis zum Taktstrich zwischen T. 49–50 reicht |
| 51 | Fg 1 | Marcato (durchgestrichen) |
| 51 | Cor I, II, Trb 2–3 | Stacc. statt Marcato |
| 51 | Cor III, IV 1 | weiteres <i>f</i> |
| 51 | A solo, T solo 1 | A: einfach statt doppelt punkt. Viertelnote; N, B, OA: doppelt punkt. Viertelnote |
| 52 | Trb 1–4 | Stacc. statt Marcato (teilweise unleserlich) |
| 52 | B solo | Bg. für T. 52.1–2 und 3–4 |
| 53–55 | A solo | Bg. für T. 53.1–54.1, der zum Taktstrich zwischen T. 54–55 gerichtet ist, diesen aber nicht erreicht |
| 53–55 | T solo | Bg. für T. 53.1–54.1, der bis zum Taktstrich zwischen T. 54–55 reicht (unleserlich), und weiterer Bg. für T. 53.1–54.1 |
| 53–55 | B solo | Bg. für T. 54.1–55.1 |

10. Confutatis maledictis (Pieno con Soli)

A: T. 1–42 auf S. 40^r–41^v und T. 43–112 auf S. 42^r–44^r (Notenschreibpapier mit 16 Systemen, Querformat), S. 44^v vakat. – Der Satztitel auf der ersten Notenseite lautet „7^o pezzo“, rechts daneben „Pieno con Soli“.

Partituranordnung für T. 1–42; nahezu (bis auf Clt) ohne jede Besetzungsangabe: Violini [2 Systeme], Violen, Flauti, Oboi, „[Clarinetti in] B^a oder B^b“; auf den folgenden vier Systemen wären sechs Stimmen oder Stimmgruppen unterzubringen: Corni in Mi^b, Corni in Do, Trombe in Do, Fagotti, Tromboni und Timpani in Do, [Coro:], Soprani, Contralti, Tenori, Bassi, Violoncelli, Contrabbassi. Da im ersten Abschnitt (T. 1–42 auf S. 40^r–41^v) lediglich Coro und Cb ausgeschrieben wurden und alle anderen Stimmen als Wdh. aus *Sequentia 4. Dies irae* abgek. sind, war die Anzahl der leergelassenen Systeme wenig relevant (vgl. dazu auch die Anmerkung Donizettis).

Neue Partituranordnung für T. 43–112; ohne jede Besetzungsangabe: Violini [2 Systeme], Violen, Flauti, Oboi, Clarineti in Si^b, Corni in Mi^b, Corni in Do und Trombe in Do in einem gemeinsamen System (mit der Anweisung „Corni secondi colle Trombe | da qui in avanti“ in T. 43 unterhalb der Akkolade; der nächste Einsatz von Cor III, IV, Tr folgt erst in T. 60), Fagotti, Tromboni, [Soli:], Soprano, Contralto, Tenore, Bassi (zweistimmig), Violoncelli, Contrabbassi. Ein System für Timp fehlt; diese sind in T. 61–66 (S. 42^r), 76–84 (= 89–97) (S. 43^r), 85–88 (= 98–101) und 102–106 (S. 42^v) sowie 107–112 (S. 44^r) auf einem unterhalb der Akkolade im unteren Seitenrand händisch hinzugefügten Liniensystem notiert mit der erklärenden Besetzungsangabe „Timpani“ vor T. 61 und 85 (= 98). Alle Fiati sind zweifach besetzt, Trb dreifach; Timp sind als *c^o* und *G* notiert (vgl. die Anm. in der Einleitung des Kritischen Berichts)

| | | |
|------|--|---|
| 1 | | A: „Allegro vivace“ oberhalb und „Allegro“ unterhalb der Akkolade; N, B: Tempoangabe fehlt (vgl. „Allegro agitato“ und „Allegro“ in 4. <i>Dies irae</i>) A: Schlüssel fehlt |
| 1 | Legni, VI I, II, Va | A: Schlüssel fehlt |
| 1 | Fl, Ob, Fg, Otoni, Timp, VI I, II, Va, Cb | A: <i>c</i> (Metrumangabe) fehlt |
| 1–42 | | A: abgek. mit der Anm. „L'orchestra di questo principio, e la stessa del <i>Dies irel.</i> [sic!] Se ne veda il Contrabasso [korr.] per regola[.] N. B. La 2 ^a Coppia de Corni che sono in fondo nel Dies ire. Dal maggiore ⁴³ in poi va colle trombe corre si trova scritto.“ ⁴⁴ (im oberen Bereich von S. 40 ^r) als Wdh. der T. 1–42 von <i>Sequentia 4. Dies irae</i> ; nur Coro, Cb wurde neu ausgeschrieben ↳ fehlt |
| 6 | S 2 | weiteres Marcato unterhalb des LS |
| 6 | Cb 2 | Bg. für T. 9.1–10.1 |
| 9f. | A | Viertelnote und -pause |
| 10 | Cb 1 | A: halbe Note <i>G</i> und halbe Pause statt des aufwärtsgerichteten, mit VI II in T. 18 korrespondierenden Laufs; N: urspr. aufwärtsgerichteter Lauf und <i>f</i> oder <i>ff</i> am Taktanfang (unleserlich), anschließend radiert/rasiert und korr. zu halber Note <i>G</i> und halber Pause; B: beide Fassungen, wobei unklar ist, welche als Korrektur der jeweils anderen zu verstehen ist; <i>f</i> am Taktanfang und <i>p</i> für die Viertelnote der 3. Zz (vgl. <i>Sequentia 4. Dies irae</i>) |
| 19 | Cb | <i>f</i> statt <i>fp</i> (vgl. <i>Sequentia 4. Dies irae</i>) Bg. für T. 26.3–27.1 (Relikt von Korr.) |
| 25 | Cb 1 | A, B, OA: Viertelnote statt Achtelnote und -pause; N: Viertelnote mit Stacc. (vgl. <i>Sequentia 4. Dies irae</i>) |
| 26f. | A | A, N, B, OA: vier Viertelnoten mit Stacc. statt Achtelnoten und -pausen (vgl. <i>Sequentia 4. Dies irae</i>) |
| 27 | B 3–4 | Cresc.-Gabel etwa für T. 28.2 oder 3–6 oder 7 |
| 28 | B 1–8 | |
| 28 | Cb | |

| | | |
|------------------------|-----------------------------|---|
| 29 | Cb 4 | A, N: Viertelnote <i>d'</i> statt <i>d^o</i> ; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu Viertelnote <i>d^o</i> |
| 29 | Cb 4 | p |
| 31 | B 3–4 | A, N, B, OA: zwei Viertelnoten |
| 31f. | T | Bg. für T. 31.1–32.1 |
| 34 | Cb 2–4 | Stacc. für T. 34.1–3 |
| 39f. | Coro | Bg. für T. 39.1–40.1 |
| 40 (= 41) | Cb 1–6 (7–12) | A, N: Bg. für T. 40.1–2 und 4–5, Stacc. für T. 40.3 und 6; B: Bg. und Stacc. fehlen (vgl. <i>Sequentia 4. Dies irae</i>) A: „Maggiore“ zwischen A und T vor der neuen Akkolade (S. 42 ^r) A: Schlüssel fehlt |
| 43 | | ↳ (Generalvorzeichen) fehlen |
| 43 | alle | A, N, B: „Soli“ statt „Solo“; OA: „Solo“ für S, A, T und „2 Soli“ für B |
| 43 | Ob 1 | Bg. für T. 43.1–44.1 resp. 44.1–45.1 |
| 43 | Soli 1 | |
| 43–44, 44–45 | A solo, T solo, B soli | Bg. für T. 43.1–44.1, der mit dem Taktstrich zwischen T. 43–44 beginnt, und weiterer Bg. etwa für T. 44.1–45.3 unterhalb des LS, der ebenfalls mit dem Taktstrich zwischen T. 43–44 beginnt |
| 43–45 | Clt | Bg. für T. 44.1–45.1, der mit dem Taktstrich zwischen T. 43–44 beginnt, und weiterer Bg. etwa für T. 44.1–45.3 unterhalb des LS, der ebenfalls mit dem Taktstrich zwischen T. 43–44 beginnt |
| 43–45 | S solo | Bg. für T. 43.1–44.4 und 45.1–4 |
| 43–112 | Cor III, IV | A: „Corni Secondi Colle Trombe da 8 ^{va} in avanti“ für T. 43 (zu Beginn der neuen S. 42 ^r im unteren Seitenrand); leere Takte für T. 43–59; für T. 60–112 sind nur Tr ausgeschrieben (Cor III, IV abgek. als <i>colla parte</i> mit Tr); N: „unis[ono] Corni ... do“ (unleserlich) für T. 60; anschließend bis zum Ende des Satzes <i>colla parte</i> -Anweisungen mit Tr (bis auf den ausnotierten T. 66) |
| 45 f., 46 f., 48 f. | T solo, B soli | Bg. für T. 44.1–45.1 resp. 46.1–47.1 resp. 48.1–49.1 |
| 46 | Fl 4 | A: Vorschlagnote <i>g^o</i> statt <i>b^o</i> (die Hilfslinie fehlt); N, B: Vorschlagnote <i>b^o</i> |
| 46 | Clt 2, 5 | A, N: Marcato; B: fehlt |
| 46 | Clt 2–3, 5–6 | Bg. etwa für T. 46.2–6 |
| 46 | Clt 4 | A, N, B: Vorschlagnote fehlt; B (1): ergänzt |
| 46 | A solo 3–4 | Bg. für T. 46.4–47.1 (Relikt von Korr.) |
| 46 | Vc 1 (= 2, 3, 4) | A: urspr. Viertelnote <i>f</i> , anschließend korr. zu Klang <i>G – C</i> , ohne jedoch etwas zu streichen; N, B: Klang <i>G – C</i> |
| 47 | Fl 1–2 | Bg. für T. 47.1–2, der bis zum Taktstrich zwischen T. 47–48 reicht |
| 47 | Cor II 1 | A, N: # fehlt; B: nachgetragen |
| 47 | Vc | A: urspr. Viertelnote <i>g^o</i> , Viertel- und halbe Pause, anschließend korr. zu Klang <i>G – C</i> , ohne jedoch die Viertelnote zu streichen (die Pausenzeichen wurden ggf. radiert/rasiert); N, B: Klang <i>G – C</i> |
| 47–49 | S solo | Bg. für T. 47.1–50.1 [sic!] |
| 48, 49 | Vc | A: urspr. ganze Pause, anschließend korrigierend überschrieben durch Faulenzler als Wdh. von T. 47; N, B: Faulenzler als Wdh. von T. 47 |
| 48f. | Fl | Bg. für T. 48.1–4 und 49.1–4 |
| 48f. | Clt | Bg. etwa für T. 48.2–4 und 49.1 oder 2–3 oder 4 |
| 49f. | B soli | Bg. für T. 49.1–50.1 |
| 50 | Fl 1, 4 | A: Vorschlagnote <i>g^o</i> statt <i>b^o</i> (die Hilfslinie fehlt); N, B: Vorschlagnote <i>b^o</i> |
| 50 | A solo 3–4 | Bg. für T. 50.4–51.1 (Relikt von Korr.) |
| 50 | B I solo | A: urspr. ganze Note <i>g^o</i> , anschließend korr. zu <i>h^o</i> , ohne jedoch etwas zu streichen; N: urspr. ganze Note <i>h^o</i> , anschließend radiert/rasiert und korr. zu <i>g^o</i> ; B, OA: ganze Note <i>g^o</i> (vgl. T. 46) |
| 50 | Vc 1–4 | A: urspr. vier Viertelnoten <i>g^o</i> , anschließend radiert/rasiert und die erste korr. zu Klang <i>G – C</i> (gefolgt von drei Faulenzern); N, B: Klang <i>G – C</i> |
| 51 (= 67) | Fl | A: Note und Pausen fehlen; N: ganze Pause; B: urspr. ganze Pause, anschließend korr. zu Viertelnote <i>g^o</i> , Viertel- und halber Pause |
| 51 (= 67) | Cor I, II | A, N: Note und Pausen fehlen; B: urspr. ganze Pause, anschließend korr. zu Viertelnote <i>e^o</i> (klingend <i>g^o</i>) (Cor I) und <i>cis^o</i> mit # (klingend <i>e^o</i>) (Cor II), Viertel- und halber Pause |
| 51 (= 67) | T solo | Bg. für T. 51.1–52.1 (unleserlich) |
| 51 (= 67) | B II solo 1 | A: <i>p</i> (unleserlich); N, B, OA: fehlt |
| 51 (= 67) | B II solo | Bg. für T. 51.1–52.1 |
| 51–52 (= 67–68) | B II solo | weitere Textunterlegung „vo-ca me“ oberhalb des LS |
| 52 (= 68) | Fg | A: „Solo“ für T. 55.1 zu Beginn der neuen Akkolade (S. 42 ^r); N, B: „Solo“ für T. 52.1 |
| 53 (= 69) | T solo | Bg. für T. 53.2–54.1 |
| 53 (= 69) | Va (2) 1 | A, N: halbe Note <i>h^o</i> ; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu halbe <i>f^o</i> |
| 53 (= 69) | Vc 1–2 | Bg. für T. 53.1–54.1 |
| 54 (= 70) | B I solo 1–2 | A: Bg. für T. 54.2–, der nach dem Seitenumbruch zwischen T. 54–55 nicht fortgeführt wird; N, B: fehlt; OA: Bg. für T. 54.1–55.1 |
| 55 (= 71) | Cor II | A, B: ganze Pause |
| 55 (= 71) | S solo, A solo, B soli 1 | „Soli“ vor der neuen Akkolade (S. 42 ^r) |
| 55 (= 71) | A solo | Bg. oberhalb der ganzen Note (Relikt von Korr.) |
| 55, 56 (= 71, 72) | Vc | Bg. für T. 55.1–56.2 |
| 56, 57 (= 72, 73) | S solo | A: Bg. für T. 56.1–58.1; N, B: Bg. für T. 57.1–2; OA: Bg. für T. 55.1–56.1 (resp. 70.1–2) und 56.2–57.2 (fehlt in T. 71–72) |
| 57 (= 73) | Clt, Cor I 1 | A, N, B: Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 57 (= 73) | Clt 2 | A: Viertelpause fehlt; N, B: vorh. |
| 57 (= 73) | A solo 1–4 | Bg. etwa für T. 57.1–58.1 |
| 57 (= 73) | B II solo 1–3 | Bg. für T. 57.1–2 |
| 57 (= 73) | Vc 2–4 | Bg. für T. 57.2–59.1 |
| 58f. (= 74f.) | A solo | Bg. für T. 58.1–60.1 |

⁴³ Meint den Maggiore-Abschnitt ab T. 43.

⁴⁴ Ab dort *colla parte* mit Tr.

| | | |
|---------------------------------|---------------------|--|
| 58f. (= 74f.) | T solo | Bg. für T. 59.1–60.1 |
| 58f. (= 74f.) | Vc | Bg. für T. 57.2–59.1 |
| 59f. | S solo | Bg. für T. 59.1–60.1 |
| 60 | Cl1 | A: in beide Richtungen gehalste Viertelnote (Relikt von Korr.); N, B: einfach gehalste Viertelnote |
| 61, 64 | Cb (= Vc) 1 | A, N, B: <i>ff</i> statt <i>f</i> |
| 61 (= 62), 65 | Cb (= Vc) 1–12 | A, N, B: ganze Note mit Tremolo-Strich, ohne Triolenzeichen „3“ |
| 63 | Cl1, Fg 2 | A, N, B: <i>f</i> |
| 63 | Fg 2–8 | A, N: einstimmig notiert; B: urspr. ebenso, anschließend wurde die untere Oktave mit anderer Tinte ergänzt |
| 63 | Timp | A, N: Faulenzer als Wdh. von T. 62; B: urspr. ebenso, anschließend korr. zu Viertelnote <i>c</i> ^o , Viertel- und halber Pause |
| 64 | Cb (= Vc) 1–12 | A: urspr. punkt. ganze Note mit Tremolo-Strich, ohne Triolenzeichen „3“; anschließend wurde der Verlängerungspunkt durchgestrichen; N, B: ganze Note mit Tremolo-Strich, ohne Triolenzeichen „3“ |
| 64f. | | abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 61–62; die Takte sind an beiden Stellen mit den arabischen Ziffern 1 und 2 markiert; abgek. sind alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurde lediglich Timp, Coro (mit anderer Tinte) und Cb (= Vc) |
| 66 | S 1, 2 | A, N, B, OA: Marcato (vgl. T. 63) |
| 66 | A 1 | A: Marcato (radiert/rasiert); N, B, OA: fehlt (vgl. T. 63) |
| 67–75 | | abgek. mit der Anm. „9“ und einem Zeichen (<i>segno</i>) als Wdh. von T. 51–59; zu Beginn von T. 51 ist ein Zeichen (<i>segno</i> 1) eingetragen und am Ende von T. 59 ein weiteres (<i>segno</i> 2); abgek. sind alle Stimmen; zu Beginn dieser Abk. ist zwischen S und A, für B und Vc jeweils <i>p</i> eingetragen |
| 76 | Ob II 1–3 | A, N, B: Note und Pausen fehlen |
| 76 | Cl1 1–3 | A, B: ganze Pause; N: Note und Pausen fehlen |
| 76 | Fg 1–3 | A, N, B: ganze Pause |
| 76 | Cor I, II 1–3 | A, N, B: ganze Pause |
| 76 (= 89) | A 1 | A: # oder ♯ (unleserlich; radiert/rasiert); N, B, OA: fehlt |
| 76 | B 3 | A: „Tutti“ fehlt; N, B, OA: vorh. |
| 76 (= 77–82) | VI I, Vc (= 89) | A: punkt. ganze Note mit Tremolo-Strich und zusätzlicher Angabe „12“ |
| 76 (= 90–95) | VI II, Va (= 89) | A: punkt. ganze Note mit Tremolo-Strich, ohne Triolenzeichen |
| 76 (= 90) | Cor I, II 2 | A, N: <i>p</i> statt <i>d</i> ; B: urspr. <i>p</i> , anschließend korr. zu <i>f</i> |
| 77 | S, A, T 2 | A, N, B: „Tutti“ fehlt; OA: vorh. |
| 77f. (= 90 f.) | B | A, N: Bg. für T. 77.1–78.1 resp. 79.1–80.1; B: fehlt; OA: Bg. für T. 77.1–78.1 |
| 79f. (= 92 f.) | | A, N, B: ♯ fehlt; B (1): ergänzt |
| 78, 80, 82 (= 91, 93, 95) | Cl1 1, 5 | A, N, B: das # ist original |
| 78, 80, 82 (= 91, 93, 95) | Cl1 3 | A, N, B: das # ist original |
| 79, 81 (= 92, 94) | Cl1 1 | A, N, B: das # ist original |
| 80 (= 93) | Vc 1 | A, B: „cresc.“ für T. 82.1; N: „cresc.“ für T. 81.1 |
| 81 (= 94) | Cl1 3 | A, N, B: ♯ fehlt; B (1): ergänzt |
| 81 (= 94) | Cor I, II 1 | A: Marcato; N, B: fehlt |
| 81 (= 94) | VI I 1 | A, N, B: „cresc.“ für T. 80.1 |
| 81 (= 94) | VI II 1 | A: „cresc.“ für T. 81.1; N, B: „cresc.“ für T. 80.1 |
| 81f. (= 94 f.) | Cl1 | A: Cresc.-Gabel etwa für T. 81.2–82.2; N, B: fehlt |
| 81f. (= 94 f.) | Fg | A: Cresc.-Gabel für T. 82.1–2; N, B: fehlt |
| 81f. (= 94 f.) | Cor I, II | A: Cresc.-Gabel etwa für T. 81.2–82.2; N: Gabel für T. 81.2–82.1; B: Gabel für T. 81.2 |
| 81f. (= 94 f.) | Trb | A: Cresc.-Gabel für T. 82.1–2; N, B: Gabel für T. 81.2–82.1 |
| 81f. (= 94 f.) | Trb | Bg. für T. 81.2–82.1 (Relikt von Korr.) |
| 81f. (= 94 f.) | VI I | A: die Cresc.-Gabel oberhalb der Akkolade beginnt in der Mitte von T. 80 und reicht bis zum Ende von T. 82; N: die Cresc.-Gabel oberhalb der Akkolade beginnt am Anfang von T. 80 und reicht bis zum Anfang von T. 82; B: die Cresc.-Gabel oberhalb der Akkolade beginnt am Ende von T. 80 und reicht bis zum Anfang (oberer Zinken) resp. zur Mitte von T. 82 (unterer Zinken) |
| 81f. (= 94 f.) | VI II | A: die Cresc.-Gabel beginnt etwa in der Mitte von T. 80 und reicht bis zum Anfang von T. 82; N: die Cresc.-Gabel beginnt am Anfang von T. 80 und reicht bis zum Anfang von T. 82; B: fehlt |
| 81f. (= 94 f.) | Vc | A, N, B: Cresc.-Gabel für T. 82 |
| 82 (= 95) | Cl1 4 | A, N: # fehlt; B: oberhalb des LS nachgetragen |
| 82 (= 95) | A 2 | A: urspr. halbe Note <i>g</i> ^o , anschließend mit anderer Tinte korr. zu <i>b</i> ^o mit <i>b</i> , ohne jedoch etwas zu streichen; N, B, OA: halbe Note <i>b</i> ^o |
| 82 (= 95) | B 2 | A: urspr. halbe Note <i>b</i> ^o , anschließend korr. zu <i>g</i> ^o , ohne jedoch etwas zu streichen; N, B, OA: halbe Note <i>g</i> ^o |
| 83 (= 96) | Trb 1 | A: <i>f</i> statt <i>ff</i> ; N, B: <i>ff</i> |
| 83, 84 (= 96, 97) | Vc | punkt. ganze Note mit Tremolo-Strich, ohne Triolenzeichen |
| 83, 84 (= 96, 97) | Cb | ganze Note mit Tremolo-Strich, ohne Triolenzeichen |
| 83f. (= 96f.), 84f. (= 97f.) | Fl, Ob | Bg. für T. 83.1–84.1 resp. 84.1–85.1 |
| 83–88 (= 96–101) | VI I, II, Va | punkt. ganze Note mit Tremolo-Strich, ohne Triolenzeichen |
| 84 (= 97) | Timp 1 | A: urspr. ganze Note <i>c</i> ^o , anschließend korr. zu <i>G</i> , ohne jedoch etwas zu streichen; N, B: ganze Note <i>G</i> |
| 85 (= 98) | Tr (= Cor III, IV) | A, N: <i>f</i> ; B: fehlt |
| 85–88 (= 98–101) | Cb (= Vc) | ganze Note mit Tremolo-Strich, ohne Triolenzeichen |

| | | |
|-----------------------------------|--|--|
| 87f. (= 100f.), 88f. (= 101f.) | B | Bg. für T. 87.4–88.1 resp. 88.1–89.1 (Relikt von Korr.) |
| 88 | S 1 | A: Marcato (ggf. radiert/rasiert); N, B, OA: fehlt |
| 89 | S 1 | A, N, B: Viertelnote <i>b</i> ^o mit <i>b</i> (Wdh. von T. 76); B (1): ergänzt Viertelnote <i>cis</i> ^o mit #; OA: Viertelnote <i>cis</i> ^o mit # |
| 89 | A 1 | A, N, B: Viertelnote <i>e</i> ^o (Wdh. von T. 76); B (1): ergänzt Viertelnote <i>b</i> ^o mit <i>b</i> ; OA: Viertelnote <i>b</i> ^o |
| 89 | T 1 | A, N, B: Viertelnote <i>cis</i> ^o mit # (Wdh. von T. 76); B (1): ergänzt Viertelnote <i>e</i> ^o ; OA: Viertelnote <i>e</i> ^o wie in T. 102 |
| 89–101 | | abgek. mittels Wdh.-Zeichen als Wdh. von T. 76–88 |
| 102 (= 104) | Fl 1 | A: Stacc. statt Marcato; N, B: fehlt |
| 102 (= 104) | Fg 1, 3 | A: Stacc. statt Marcato; N, B: fehlt |
| 102, 103 (= 104, 105) | VI I 1 | weiteres Marcato unterhalb des LS |
| 103 (= 105) | Fg 1 | A: Stacc. statt Marcato; N, B: fehlt |
| 103 (= 105) | Fg II 1 | A, N: Viertelnote <i>g</i> ^o statt <i>a</i> ^o ; B: urspr. Viertelnote <i>g</i> ^o , anschließend korr. zu <i>a</i> ^o |
| 103 (= 105) | VI I (= VI II <i>g</i> ^o) 1 | A, B: <i>fp</i> ; N: <i>fp</i> (radiert/rasiert) |
| 103 (= 105) | VI I (= VI II <i>g</i> ^o) 7 | A: <i>fp</i> (radiert/rasiert); N, B: fehlt |
| 104 | Cor II 1 | A, N, B: Viertelnote <i>e</i> ^o (klingend <i>g</i>) (Wdh. von T. 102) |
| 104 | Vc 1 | A, N: <i>f</i> statt <i>fp</i> ; B: <i>fp</i> |
| 104f. | Fiati, VI I, II, Va | abgek. als Wdh. von T. 102–103 |
| 106 (= 107) | Fg, Trb 1, 2 (= 3, 4) | A, N, B: Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 106 | A, T 2–3 | A: Viertel- und halbe Pause fehlen; N, B, OA: vorh. |
| 106 | B 1 | A: punkt. Viertelnote statt Viertelnote (Relikt von Korr.); N, B, OA: Viertelnote |
| 106 (= 107) | Va | punkt. ganze Note mit Tremolo-Strich, ohne Triolenzeichen |
| 107 | S 1 | A: <i>f</i> (unleserlich); N, B, OA: fehlt |
| 108 | Cl1 3 | A, N: <i>f</i> ; B: fehlt |
| 108 | Cor I, II 3 | A: <i>f</i> oder <i>ff</i> (unleserlich); N, B: <i>f</i> |
| 109 | Va 1 | A, N, B: Klang <i>g</i> ^o – <i>g</i> ^o (Wdh. von T. 108); B (1): ergänzt und korr. zu <i>e</i> ^o – <i>c</i> ^o |
| 109 f. | Trb | A, N, B: Noten in beide Richtungen gehalst |
| 112 | Va 1 | A, N, B: halbe Note <i>d</i> ^o statt <i>c</i> ^o (ggf. Verwechslung mit Violinschlüssel); B (1): korr. zu <i>c</i> ^o |

11. Oro supplex (Solo)

A: T. 1–66 auf S. 45^v–45^r (Notenschreibpapier mit 20 Systemen, Querformat). Der Satztitel auf der ersten Notenseite lautet „8^o pezzo.“, rechts daneben „a Solo“.

Partituranordnung:

„VV.“ (meint „Violini“), „Viole“, „Corni [in] F.“, „Canto“ (notiert im Bassschlüssel), „Bassi e Violoncelli“ in drei Akkoladen pro Seite: auf S. 45^v zu 6, 6, [1 Leersystem] und 7 Systemen (dort ist zwischen B solo und Vc/Cb ein Leersystem) sowie auf S. 45^r zu 6 und 6 Systemen sowie 8 Leersystemen. Vc und Cb sind in einem gemeinsamen System notiert; wo sie nicht *unisono* geführt sind, wurden Vc nach oben und Cb nach unten gehalst, teils mit Pausen in der jeweils pausierenden Stimme (T. 7 für Cb) sowie den Anweisungen „Viol[oncelli]“ vor T. 5 und „Bassi“ (meint Vc und Cb *unisono*) vor T. 8.

| | | |
|-----------|-------------------|---|
| 1 | | A: Generalvorzeichen <i>b</i> für F-Dur fehlt in allen Stimmen; N, B: vorh. |
| 1 | Cor | A: „Soli“ (unleserlich); N, B: „Soli“ |
| 9f., 25f. | B solo | Bg. etwa für T. 9.2–10.3 [sic!] (Ergebnis rascher Niederschrift) resp. 25.1–2 und 26.1–2 |
| 11f. | B solo | Bg. für T. 11.1–5 und 12.1–2 |
| 13f. | B solo | Bg. für T. 13.1–2 und 14.1–2 |
| 15, 27 | B solo 3 | A: Silbe „-si“ für T. 15.3 resp. etwa für T. 27.3 (unleserlich); N, B, OA: Silbe „-si“ für T. 15.4 resp. 27.4 |
| 15f. | B solo | Bg. für T. 15.1–2, 15.3–5 und 16.1–2, der unmittelbar nach dem Taktstrich zwischen T. 15–16 ansetzt (Zeilenbruch zwischen T. 15–16) |
| 18 | Vc, Cb | Länge der Cresc.-Gabel unklar |
| 18f. | Cor | Bg. für T. 18.1 oder 2–19.2 (unleserlich) |
| 18f. | B solo | Bg. für T. 18.4–19.1 |
| 19 | Vc, Cb | Länge der Decresc.-Gabel unklar |
| 21 | Cor | A: „Soli“; N: „Solo“; B: fehlt |
| 21 | Vc 1–2 | Bg. für T. 21.1–22.1 |
| 21f. | B solo | Bg. für T. 21.1–22.1 |
| 23 | Vc, Cb 1–4 | Bg. für T. 23.2–4 |
| 25f. | Cor | Bg. für T. 25.2–26.1 |
| 27f. | B solo | Bg. für T. 27.1–2 und 4–5 |
| 27–33 | | abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 11–17; die Takte sind an beiden Stellen mit den arabischen Ziffern 1 bis 7 markiert; abgek. sind alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurde lediglich B solo |
| 31f. | B solo | Bg. für T. 31.1–3 |
| 34 | VI I 1–2, 2–5 | Bg. etwa für T. 34.1–3 |
| 34f. | Cor | Bg. für T. 34.3–35.1 und 35.1–2 (vgl. T. 18–19) |
| 35, 49 | B solo 2 | A, N, B: langer Vorschlag; der Durchstrich fehlt; OA: kurzer Vorschlag |
| 35f. | B solo | Bg. für T. 35.1–2 und 35.3–36.1 (vgl. T. 19–20) |
| 36 | Cor 1–4 | Bg. für T. 36.2–3 oder 4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 36 | VI I, II, Va 1 | Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 38, 39 | Cb | A: ganze Pause fehlt; N, B: vorh. (vgl. T. 5–6) |
| 42f. | Cor I | Bg. für T. 42.2–43.1 |

| | | |
|-------|------------|--|
| 44 f. | Va | Bg. für T. 44.1–45.1 resp. 45.1–46.1 |
| 45 f. | | |
| 45 | VI I 1 | A: das \grave{a} ist original |
| 47 | B solo 1–8 | Bg. für T. 47.4 oder 5–8 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 48 | B solo 3–6 | Bg. etwa für T. 48.3–5 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 49 | Vc, Cb 1 | A: p für T. 50.1 |
| 52 | B solo 1 | OA: „calando“ (fehlt in A) |
| 53 | B solo 1 | N, B: „calando“ (fehlt in A) |
| 54 f. | Va | Bg. für T. 54.3–55.1 [sic!] (Relikt von Korrr.) |
| 55 | B solo | Bg. für T. 55.1–2 (vgl. T. 51) |
| 56–59 | Cor | Bg. für T. 56.1–57.1 und 57.1–59.1 |
| 56–59 | B solo | Bg. für T. 56.1–57.1 und 59.1–2 |
| 56–59 | Va | Bg. für T. 56.1–57.1 |
| 59 | alle 1 | A: „calando“ unterhalb der Akkolade für T. 59.1, zwischen Cor und B solo etwa für T. 59.1 sowie zwischen VI I, II etwa für T. 60.1; N: „calando“ unterhalb der Akkolade für T. 59.1 sowie für VI I und Cor etwa für T. 60.1; OA: „calando“ für T. 60.1 |
| 61 | B solo 1 | A: Fermate rechts von der ganzen Note, unmittelbar vor dem Taktende und bündig mit den Fermaten für Cor, Archi (Platzmangel zwischen den LS); N, B, OA: Fermate für die ganze Note |
| 61 | B solo 1 | A: Marcato; N, B, OA: fehlt |
| 61 | Vc, Cb 3 | A, N, B: Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 66 | Cor 3 | A: Fermate fehlt oder nicht zu erkennen; N, B: vorh. |
| 66 | alle | A: Schlussstrich fehlt oder nicht zu erkennen; N, B, OA: vorh. |

12. Lacrimosa

A: T. 1–154 auf S. 46–51' (Notenschreibpapier „o“ 20 Systemen, Querformat, S. 51' vakat. – Der Satztitle auf der ersten Notenseite lautet „9^o pezzo.“, rechts daneben „Lacrimosa“ [sic!].

Partituranordnung:
 „VV.“ (unleserlich; meint „Violini“) [2 Systeme], „Viole“, „Fl[auti]“, „Obo[en]“, „Clari[netti in] B^{fa} oder B^{si}“, „Corni [in] E^{fa}“, „Corni [in] C¹“, „Trombe [in] C¹“, „Fagotti“, „Tromboni“, „Timpani [in] C¹“, [2 Leersysteme], [Coro], „Soprani“, „Cont[ralti]“, „Tenori“, „Bassi“, „Violoncelli“, „Bassi“; alle Fiati sind zweifach besetzt, Trb dreifach; Timp sind als c^0 und G notiert (vgl. die Anm. in der Einleitung des Kritischen Berichts).

O: Satztitle „Lacrimosa“ [sic!] zu Beginn des zweiten Systems von S. 67', dann T. 1–35 bis zum Ende des vierten Systems. – Ab dem Beginn des fünften Systems T. 36–85 bis zum Ende der Seite und anschließend T. 86–154 im ersten bis achten LS von S. 68'.

| | | |
|---------|-------------------------------|---|
| 1 | Org 1 | p [sic!] |
| 2 | Cor III 1 | A: ein p ober- und ein p unterhalb des LS; N, B: p |
| 2 (= 3) | Va 1–4 (= 5–8) | Bg. etwa für T. 2.1 oder 2–4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 3–6 | S | Bg. für T. 3.1–2 und 5.1–6.2 |
| 3–6 | A | Bg. für T. 3.1 oder 2–4.1 oder 2 und 6.1–2 |
| 3–6 | T | Bg. für T. 3.1–2 und 6.1–2 |
| 3–6 | B | Bg. für T. 4.1–2 und 5.2–6.2 |
| 4 | Tr 1 | A: p ; N, B: fehlt |
| 4 | Va 1–4 (= 5–8) | Bg. etwa für T. 4.2–4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 4 (= 5) | Cb (= Vc) 1–4 (= 5–8) | Bg. etwa für T. 4.2–3 oder 4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 5 | Timp 1 | A: „Solo“; N, B: fehlt |
| 5 | B | A: urspr. zwei halbe Noten f , anschließend ergänzt mit anderer Tinte durch zwei Notenköpfe d , ohne etwas zu streichen; die halbe Noten in T. 6.1, die urspr. einfach gehalten waren, wurden durch einen Notenhals in die andere Richtung ergänzt (die Viertelnote in T. 6.2 wurde korr.; auch sie ist in beide Richtungen gehalten); N, B, OA: zusammengehaltene halbe Noten f und d (vgl. T. 9–10) |
| 5 | VI I (= VI II) 1–4 (= 5–8) | Bg. etwa für T. 5.2–4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 6 | VI I (= VI II) 1–4 (= 5–8) | Bg. etwa für T. 5.1–3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 6 f. | Cor I, II | A, N: Bg. für T. 6.1–7.1; B: fehlt |
| 7 | Cb (= Vc) 1–4 (= 5–8) | Bg. etwa für T. 7.1 oder 2–3 oder 4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 7 f. | Ob | A: mit anderer Tinte nachgetragen (unleserlich); N, B: vorh. |
| 7 f. | Org | Bg. für T. 7.1–8.1 |
| 7–9 | S, B | Bg. für T. 7.1–9.2, der bis zum Taktstrich zwischen T. 9–10 reicht |
| 8 | Tr 1 | A, N, B: p |
| 8 (= 9) | VI I (= VI II) 1–4 (= 5–8) | Bg. etwa für T. 8.2–4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 8 f. | Cor I, II | A: Bg. für T. 8.1–9.1; N: urspr. vorh., anschließend radiert/rasiert; B: fehlt |
| 8–10 | Tr | A, N, B: einstimmig notiert als b' ; B (1): ergänzt b^0 für Tr II |
| 10 | S 1 | A: Marcato (ggf. radiert/rasiert); N, B: vorh.; OA: fehlt |
| 10 | S | A: Bg. für T. 10. 1–3 [sic!]; N, B: Bg. für T. 10. 1–2; OA: fehlt |
| 10 | A | A: Bg. für T. 10. 1–2 fehlt; N, B, OA: vorh. |
| 10 | Va 1–4 (= 5–8) | A, N: Achtelnoten $es^0 - f^0 - g^0 - b^0$ statt $g^0 - as^0 - b^0 - es^0$ (vermutlich Verwechslung mit den vorausgehenden Takten); B: urspr. ebenso, anschließend radiert/rasiert und korr. |
| 10 | Va 1–4 (= 5–8) | Bg. etwa für T. 10.1 oder 2–4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 10 | Cb (= Vc) 1–4 (= 5–8) | Bg. für T. 10.1–3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 10 f. | Fg, Cor III | Bg. für T. 10.1–11.1 |
| 11 | Cor III 1 | „Solo“ |

| | | |
|--------------|--------------------------------------|---|
| 11 | Tr | A: Note und Pausen fehlen; Seitenumbruch zwischen T. 10–11; N: ganze Pause; B: urspr. ganze Pause, anschließend korr. zu Viertelnote c' (Tr I), Viertel- und halber Pause (auch B (1) ergänzt keine Note für Tr II) |
| 11 f., 13 f. | Fg I | Bg. für T. 11.1–16.1, der bis zum Taktstrich zwischen T. 16–17 reicht |
| 11 f. | S | Bg. für T. 11.1–13.1 |
| 11 f. | T | Bg. für T. 11.2–12.1 (Relikt von Korrr.) |
| 11 f. | B | Bg. etwa für T. 11.1–13.1 |
| 11–17 | Va | A: unspezifizierte <i>colla parte</i> -Anweisung, die sich sowohl auf Cb (= Vc) als auch auf VI I (= VI II) beziehen mag; N, B: ebenso, mit der Anm. „unis.“ in T. 11, die jedoch nichts zu einer Konkretisierung beiträgt; B (1): ergänzt die Noten <i>colla parte</i> mit Cb (= Vc), in T. 13–16.4 und 8 sowie T. 17.1–8 in jeweils höherer Oktavlage |
| 12 | VI I (= VI II) 1–4 (= 5–8) | Bg. für T. 12.1 oder 2–3 oder 4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 12 f. | Clf, Fg | Bg. für T. 12.1–13.1 |
| 13 | Cb (= Va, Vc) 1–4 (= 5–8) | Bg. etwa für T. 13.2–4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 13 f. | Cor I, II | Bg. für T. 14.1–15.1 |
| 13 f. | S | Bg. für T. 13.1–16.1 |
| 13 f. | T | Bg. für T. 12.1 oder 2–15.1 |
| 13 f. | B | Bg. für T. 13.1–14.2, der bis zum Taktstrich zwischen T. 14–15 reicht |
| 14 | Fg II 1 | A, N: ganze Note d^0 statt e^0 ; B: ganze Note e^0 |
| 14 | VI I (= VI II) 1–4 (= 5–8) | Bg. etwa für T. 14.2–4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 14 f. | Clf | Bg. für T. 14.1–15.1 |
| 15 | VI I (= VI II) 1–4 (= 5–8) | Bg. etwa für T. 15.2–4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 15 | Cb (= Va, Vc) 1–4 (= 5–8) | Bg. etwa für T. 15.1–3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 15–17 | Fg II, Cor I, II | Bg. für T. 16.1–17.1 |
| 15–17 | S | Bg. für T. 16.2–18.1 |
| 15–17 | B | Bg. für T. 15.2–16.2, der bis zum Taktstrich zwischen T. 16–17 reicht |
| 16 | T 1 | A: halbe Note es' oder d' (unleserlich); N: urspr. notierte halbe Note es' (radiert/rasiert), mit Bleistift korr. zu es' ; B: halbe Note d' ; OA: halbe Note es' |
| 17 | Clf II 2 | A, N, B: halbe Note a' (klingend g') statt g' (klingend f') |
| 17 | Cb (= Va, Vc) 1–4 (= 5–8) | Bg. etwa für T. 17.1–2 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 18 | VI I, Va 1 | A: f statt ff (unleserlich); N: f (VI I) resp. ff (VI II); B: f |
| 18 | VI II 1 | A: fp statt ff (unleserlich); N, B: f ; B: f |
| 18 f. | A, T, B | Bg. für T. 18.1–19.1 |
| 18 f. | Timp, VI II, Va | Bg. für T. 18.1–19.1 (Relikt von Korrr.) |
| 19 | S 1 | A, B: Viertelnote as' ; N: Viertelnote as' ; mit Bleistift durchgestrichen und korr. zu c'' ; OA: Viertelnote c'' |
| 20 | Fg 1 | A: pp statt p (unleserlich); N, B: pp |
| 20 | Cor I 2 | A, N, B: b [sic!] (in B durchgestrichen) (ggf. Verwechslung mit Cor III; vgl. Cor II in T. 22) |
| 20 | A 1–2 | Bg. für T. 20.1–21.1 |
| 21 | T, B | Bg. für T. 21.1–2 |
| 22 | Clf, S 1–2 | Bg. für T. 22.1–23.3 [sic!] |
| 22 | Fg 1–2 | Bg. für T. 22.1–23.1 |
| 22 | T | Bg. für T. 21.1–2, der bis zum Taktstrich zwischen T. 22–23 reicht |
| 23 | T | zwei Bg. für T. 23.1–2 |
| 23 | B | Bg. für T. 23.1–2 |
| 24–26 | T | Bg. für T. 25.1–26.2 |
| 26 | T 1 | A, B: b fehlt; N: b fehlt; mit Bleistift nachgetragen; OA: vorh. |
| 26 f. | Cor III | Bg. für T. 26.2–27.1 |
| 26 f. | Va | Bg. für T. 26.1–27.1 |
| 27 | Timp 1 | A: „Solo“ (unleserlich); N: „Soli“; B: „Solo“ |
| 27 | VI I (= VI II 8 ^{ab}) 1 | A: p (ggf. radiert/rasiert); N, B: p |
| 28 f. | S | Bg. für T. 28.1–30.1 [sic!] |
| 28 f. | A | Bg. für T. 28.1–29.1 oder 2 und 29.1–2 |
| 28 f. | T | Bg. etwa für T. 28.1–29.2 |
| 29 | Tr 1–6 (= 7–12) | A: einfach, ggf. auch doppelt punkt. Viertel- (unleserlich) und zwei statt vier 32telnoten; N, B: doppelt punkt. Viertel- und zwei 32telnoten; OA: Viertelnote, punkt. Achtelpause und zwei 32telnoten für die erste, doppelt punkt. Viertel- und zwei 32telnoten für die zweite Takthälfte (vgl. Timp) |
| 30 | alle 1 | A: „calando“ oberhalb der Akkolade (VI I), für Cor I, II, Cor III, IV, Tr und Trb für T. 30.1 sowie zwischen Vc und Cb etwa für T. 32.2 |
| 30 | Trb 1 | weiteres p |
| 30 | S | Bg. für T. 30.1–2 |
| 30 f. | T, B | Bg. für T. 30.1–31.1 |
| 31 | Va 1 | A, N, B: p |
| 34 | Ob 1 | A: „fortiss[imo]“ statt ff ; N, B: ff |
| 34 | Ob 3 | A, B: einfach gehaltene 16telnote; N: in beide Richtungen gehaltene Note |
| 34 | Cor I, II 1 | A: fz oder fp (unleserlich) statt f ; N, B: ff |
| 34 | Tr 1 | A, N: „Soli“ [sic!]; B: fehlt |
| 34 | Trb 1 | A: „fortissimo“ statt ff ; N: fehlt; B: ff |
| 34 | S, A T 1 | A: „forte“ statt f ; N, B: ff ; OA: f |
| 34 | B 1 | A: fp (unleserlich) statt f ; N: fehlt; B: ff ; OA: f |

Amen

36 **A, N, B, OA:** „Vivace“
 36 Vc 1 **A:** *fp* (unleserlich); **N, B:** *f*
 36 Org „Allegro“
 36 Org 1 **O:** Violinechlüssel fehlt, aber T. 36.1–43.1 sind so notiert, als wäre ein Violinechlüssel vorgezeichnet; ein Basschlüssel folgt vor T. 43.2
 37f. Va Bg. für T. 37.1–38.1
 37f. Vc Bg. für T. 37.1–38.1, der bis zum Taktstrich zwischen T. 38–39 reicht (Seitenumbruch zwischen T. 38–39)
 40 A Bg. für T. 40.2–4, der bis zum Taktstrich zwischen T. 40–41 reicht
 40 T 1 **A, N, B:** das *b* ist original; **OA:** fehlt
 40–42 Vc Bg. für T. 40.1–42.1, der mit dem Taktstrich zwischen T. 39–40 ansetzt
 40–43 Va Bg. für T. 40.1–43.1, der mit dem Taktstrich zwischen T. 39–40 ansetzt
 45–51 Cb (= Vc) Bg. für T. 45.1–51.1
 50 T 1 **A:** urspr. Silbe „-men“ unterlegt, anschließend gestrichen; **N, B, OA:** Textunterlegung „-men, a-“ für T. 50.1 und 2
 51 Org 1 ganze Note *G* statt *g^o* (vgl. B, Vc, Cb)
 51 Org 1 Bezifferung „3“ (ggf. radiert/rasiert)
 52 Clt 1 „Solo“ [sic!] (ggf. Relikt von Kor.)
 53–57 Clt Bg. für T. 53.1–57.1, der bis zum Taktstrich zwischen T. 57–58 reicht
 53–57 Vl Bg. für T. 53.1, der mit dem Taktstrich zwischen T. 52–53 ansetzt, –57.1, der bis zum Taktstrich zwischen T. 57–58 reicht
 55 A 2 **A, B, N:** Silbe „-is“ für T. 55.1; **OA:** Silbe für T. 55.2
 56 Clt, S, Vl I 1 **A, N, B:** das *b* ist original; **OA:** vorh. (S, rH)
 57 Clt 1 **A:** Doppelganze *a'* (klingend *g'*) (Clt I) und *a^o* (klingend *g^o*) (Clt II) statt *g'* und *g^o* (klingend *f'* und *f^o*) (unleserlich); **N:** Doppelganze *a'* (Clt I) und Oktavierungsanweisung für Clt II; **B:** ebenso, anschließend rasiert und korr. zu Doppelganze *h'* (klingend *a^o*) (vgl. S, Vl I)
 57 S **A:** Doppelganze *g'* statt *f'*; **N:** Doppelganze *g'*, mit Bleistift als Fehler gekennzeichnet, durchgestrichen, korr. zu Doppelganzer *f'* und mit dem Tonbuchstaben „fa“ versehen; **B:** urspr. Doppelganze *g'*, anschließend korr. zu Doppelganzer *a'* und mit dem Tonbuchstaben „la“ versehen (vgl. Clt, Vl I); **OA:** Doppelganze *f'*
 57 Vl I 1 **A, N:** Doppelganze *a'* statt *f'* (unleserlich); **B:** Doppelganze *a'* (korr.); **B (2):** ergänzt Tonbuchstabe „la“; **OA:** Doppelganze *a'* (rH) (vgl. Clt, S)
 57 Org 2 Bezifferung „3“ mit Unterstrich (unleserlich)
 57f. Vl I Bg. für T. 57.1–58.1
 59 Tr 2–3 Stacc. statt *Marcati*
 59 Tr II 4 **A:** halbe Note *g'* statt *a'*; **N:** halbe Note *g'*, mit Bleistift korr. zu *a'*; **B:** urspr. halbe Note *g'*, anschließend rasiert und korr. zu *fis'* mit \sharp
 59 Vl I, II, Va 2–4 Stacc. statt *Marcati*
 59f. S Bg. für T. 59.2–60.1 (radiert/rasiert)
 60 Cor III, IV, Tr, Timp 3 **A:** ganze Pause fehlt; **N, B:** vorh.
 60 Trb 2–3 **A:** halbe und ganze Pause fehlen; **N, B:** vorh.
 60 Timp 1 Stacc.
 60 Va 1 **A, N, B:** halbe Note und Pause statt ganze Note
 60 Cb 1 **A, N:** *Marcato*; **B:** fehlt
 60f. Fg II Bg. für T. 60.1–61.1 (radiert/rasiert)
 61 Clt 3 **A:** \ddagger radiert/rasiert oder mit anderer Tinte nachgetragen (unleserlich); **N, B:** vorh.
 61f. Fg II Bg. für T. 61.1–62.1
 61–63 Vc Bg. für T. 61.1–63.1 (unleserlich; ggf. radiert/rasiert)
 63 S II 3 **A, N, B:** halbe Note *g'*; **OA:** halbe Note *h'* mit \ddagger statt *g'*
 63–65 Fg II Bg. für T. 63.1–65.1 oder 2, der mit dem Taktstrich zwischen T. 62–63 ansetzt
 65 Fg I Bg. für T. 65.1–2
 65 S **A:** Bg. für T. 65.2–3 (ggf. radiert/rasiert); **N, B:** Bg. für T. 65.2–3; **OA:** fehlt
 65 S 2–4 **A:** Textunterlegung „Do-mi-“ statt „Do-na“ (Seitenumbruch zwischen T. 65–66); **N, B, OA:** Textunterlegung „Do-na“
 65 S 4 **A:** Stacc. (ggf. radiert/rasiert); **N, B:** Stacc.; **OA:** fehlt
 66 Vc Bg. für T. 66.1–2
 67 Ob, Cor I, II, Cb (= Vc) 2–4 Stacc. statt *Marcati*
 67 Fg II 1 **A, N:** halbe Pause; **B:** urspr. ebenso, anschließend korr. zu halber Note *g^o*
 67 S 3 **A, N:** Silbe „-qui-“ für T. 67.2; **B, OA:** Silbe „-qui-“ für T. 67.3
 67 Org 2–4 Stacc.
 67f. Timp **A, N, B:** Noten und Pausen fehlen; **B (1):** ergänzt die halben Noten
 68 Fl 1–2 **A, N, B:** ganze Note statt halbe Note und halbe Pause
 68 Ob 1 **A, N, B:** halbe Pause
 68 Ob 1 2 weiteres „Solo“ am Taktfang
 68 Ob 1 Bg. für T. 68.2–4
 68 Fg 1 **A, N, B:** *p* statt *fp*
 68 Fg II 1–2 **A, N, B:** Doppelganze statt ganze Note und Pause
 68 Cor III, IV, Tr 2 **A:** halbe Pause fehlt; **N, B:** vorh.
 68 Cor IV 1 **A:** halbe Note *a'* oder *g'* (unleserlich); **N:** halbe Note *a'*; **B:** urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu *c'* (klingend *c'*) – gleichzeitig halbe Note *es'* (klingend *es'*) für Cor III
 68 Trb 2–3 **A:** halbe und ganze Pause fehlen; **N, B:** vorh.
 68f., Fg I Bg. für T. 68.1–69.1 resp. 69.1–70.1 resp. 70.1–71.1
 69f., 70f. 70f. Bg. für T. 68.1–69.1 resp. 69.1–70.1
 68f., T Bg. für T. 68.1–69.1 resp. 69.1–70.1

69 Cor III, IV 2 weiteres *p* oberhalb des LS (radiert/rasiert)
 70 Ob Bg. für T. 70.2–4
 70, 72 Fg II 1 **A, N, B:** halbe Note und Pause statt ganze Note
 71f. Fg I Bg. für T. 71.1–72.1, der bis zum Taktstrich zwischen T. 72–73 reicht
 71–75 B **A, N, B, OA:** Textunterlegung: „a-men“ für T. 71.2–72.1 und 73.1–75.1 statt „Do-na re-qui-em.“
 74 T 3 **A:** Silbe „-na“ für T. 74.2; **N, B, OA:** Silbe „-na“ für T. 74.3
 75 Ob 1 **A:** ganze Note statt Doppelganze; eine Pause fehlt; **N, B:** Doppelganze
 75 Cor III, IV 1 **A, N, B:** halbe Note und Pause statt ganze Note
 75 Va 1–3 **A:** Stacc. (Relikt von Kor.); **N:** Stacc.; **B:** fehlen
 75f. Ob **A:** Bg. für T. 75.1–76.1
 76 Vc 1 **A:** halbe Note *d^o*, ggf. mit *Marcato* (unleserlich) statt halbe Pause; **N, B:** halbe Note *d^o* ohne *Marcato*
 76f. Fg II **A:** Bg. für T. 76.2–77.1 (unleserlich); **N, B:** fehlt
 77 Fg 1 **A, N, B:** halbe Note und Pause statt ganze Note
 77, 79 S Bg. für T. 77.2–4 resp. 79.2–4
 77f., Ob **A:** Bg. für T. 77.1–78.1 resp. 78.1–79.1
 79 Clt I 1–2 **A, N, B:** Doppelganze statt ganze Note und Pause
 79 Vl II 3 **A:** Bg. ab T. 79.3 bis zum Taktende (Seitenumbruch zwischen T. 79–80; Relikt von Kor.); **N, B:** fehlt
 79f. Ob, Fg, Cor I, II Bg. für T. 79.1–, der nach dem Seitenumbruch zwischen T. 79–80 nicht fortgeführt wird
 81 Ob 2 **A, N, B:** weiteres „Solo“
 81 Clt 1 **A, N, B:** Doppelganze Pause fehlt
 81–83 Cb (= Vc) Bg. für T. 81.1–83.1, der bis zum Taktstrich zwischen T. 83–84 reicht
 82 Vl I 4 **A:** Stacc. (Relikt von Kor.); **N, B:** Stacc.
 83 Ob **A:** Bg. für T. 83.2–4, der noch über den Taktstrich zwischen T. 83–84 hinausreicht (zusätzlich zu Stacc.-Punkten); **N:** Bg. für T. 83.2–4 statt Stacc.; **B:** weder Bg. noch Punkte
 83 Clt **A:** Bg. für T. 83.3–4; **N:** Bg. für T. 83.2–4; **B:** fehlt
 84 Fl **A:** Note und Pausen fehlen; **N, B:** ganztaktige Pause
 84 Clt 3 **A:** ganze Pause fehlt; **N, B:** vorh.
 84 A **A:** Bg. für T. 84.2–3; **N:** Bg. für T. 84.2–4; **B, OA:** fehlt
 85 Fl I 2–4 **A:** Stacc. statt *Marcati*; **N, B:** weder Stacc. noch *Marcati*
 85 Fg 2–4 **A, N, B:** Stacc. statt *Marcati*
 85 Trb 2–4 **A:** Stacc. statt *Marcati*; **N, B:** weder Stacc. noch *Marcati*
 85 Vl I 2, 3 **A:** Stacc. statt *Marcato*; **N, B:** Stacc. für T. 85.3; weder Stacc. noch *Marcato* für T. 85.2
 85 Va 2 **A:** Stacc. (zusätzlich zum *Marcato*); **N, B:** fehlt
 85 Va 3, 4 **A, N:** Stacc. statt *Marcato*; **B:** fehlt
 85 Cb 2–4 **A, N:** Stacc. (zusätzlich zu *Marcati*); **B:** fehlen
 86 Cor I–IV 1–2 **A, N, B:** ganze Note statt halbe Note und Pause
 86 Vl I 1 **A, N, B:** Stacc.
 86 Cb 1, 2 **A:** Stacc.; **N:** Stacc. nur für T. 86.1; **B:** fehlt
 87 Vc 3–4 **A:** Bg. für T. 87.3–4 (statt Stacc.); **N, B:** Stacc.
 88 Vc 1–2 **A:** Bg. ggf. radiert/rasiert (unleserlich); **N, B:** fehlt
 89 Fg **A, N, B:** Bg. für T. 89.2–3 oder 4 (statt Stacc.)
 90–93 Fg **A:** Bg. für T. 91.1–93.2; **N, B:** Bg. für T. 90.1–92.1
 91 Fl 1 **A, N, B:** halbe Note und Pause statt ganze Note; **B (1):** korr. zu ganzer Note
 91 A **A:** Bg. für T. 91.2–4; **N, B, OA:** fehlt
 91f. Cor III Bg. für T. 91.1–92.1, der mit dem Taktstrich zwischen T. 90–91 ansetzt und bis zum Taktstrich zwischen T. 92–93 reicht (unleserlich; ggf. radiert/rasiert)
 92 Ob 2 **A:** Note oder Pause fehlt; **N, B:** ganze Pause
 93 Fg 2, 3 **A:** Stacc. statt *Marcato*; **N, B:** Stacc. für T. 93.2–4
 93 Cor I–IV, Cb (= Vc) 2–4 **A, N, B:** Stacc. statt *Marcati*
 93 Cor III 1 **A, N, B:** in beide Richtungen gehalste halbe Note
 93 A 2 **A:** halbe Note *d'* mit \ddagger statt *e'* (unleserlich; Relikt von Kor.); **N, B, OA:** halbe Note *e'* mit \ddagger
 93 A 3 **A:** halbe Note *e'* mit \ddagger statt *f'*; **N, B, OA:** halbe Note *f'* ohne \ddagger
 93 Vl I 2–4 **A:** Stacc. statt *Marcati*; **N, B:** fehlen
 93 Vl II 2, 3 **A:** Stacc. statt *Marcato*; **N, B:** fehlt
 93 Cb (= Vc) 1 **A:** *f* (radiert/rasiert) (Relikt von Kor.); **N, B:** vorh.
 93 Cb (= Vc) 2 **A:** *f*; **N, B:** fehlt
 93 Org 3 *b* für Bezifferung „6“ (radiert/rasiert)
 94 S **A:** Bg. für T. 94.1–4 [sic!]; **N, B:** fehlt; **OA:** Bg. für T. 94.2–4
 94 Vl II 1 **A, N, B:** halbe Note und Pause statt ganze Note
 94 Cb (= Vc) 1 **A:** punkt. ganze Note; **N, B:** ganze Note und halbe Pause
 96 Vl I 1 **A:** \ddagger fehlt; **N, B:** vorh.
 96 Vl II 1–2 **A, N, B:** Doppelganze *g'* statt ganze Note und Pause (vgl. Cor III, T)
 97 Fg I 2 „Solo“
 97 Va 1 **A, N:** \ddagger fehlt; **B:** vorh.
 98 T, Vl II 1–2 **A, N, B:** Doppelganze *f'* resp. *f''* statt ganze Note und Pause; **OA:** ganze Note statt Doppelganze *f'* für T [sic!] (vgl. Fg I)
 98 Va 2–4 **A:** Bg. für T. 98.2–4 statt Stacc. (ggf. radiert/rasiert); **N, B:** fehlt
 98 Org 3–4 ganze Note statt halbe Note und Pause (vgl. Vc.)
 99 Fg II 3 weiteres „2^{do}“
 99 Cor I 2 **A:** halbe Note *d''* (klingend *f'*); **N:** urspr. halbe Note *c''* (klingend *es'*), anschließend korr. zu *d''* (unleserlich); **B:** urspr. halbe Note *d''*, anschließend rasiert und korr. zu *e''* (klingend *g'*)
 100 Fg II Bg. für T. 100.1–3 (Relikt von Kor.)
 100 Cor I 2 **A:** ganze Pause fehlt; **N, B:** vorh.
 100 A **A:** Silbe „-quie-“ oder „-quiem“ (unleserlich) statt „-qui-“ (ggf. Relikt von Kor.); **N:** Silbe „-quie-“ (Seitenumbruch zwischen T. 100–101); **B:** Silbe „-quie-“ oder „-quiem“ (ggf. korr.) (Seitenumbruch zwischen T. 100–101); **OA:** Silbe „-quiem“

| | | |
|--------------|---------------|--|
| 101 | Fg I 1 | A: „I Solo“; N, B: „Solo“ |
| 101 | Fg I 1 | weiteres „I“ |
| 101 | Fg II | A, N, B: Note und Pause fehlen |
| 101 | Cor I, II 1 | A: „Soli“ oder „Solo“; N: „Soli“; B: fehlt |
| 101 | A 1 | A, N, B, OA: halbe Pause statt halbe Note <i>f'</i> mit unterlegter Silbe „-em“ (vgl. B in T. 107–108) |
| 101f. | Ob I | Bg. für T. 101.1–102.1 (Relikt von Korrr.) |
| 101–105 | Fg I | Bg. etwa für T. 101.1–105.1 |
| 101–105 | Trb I | Bg. für T. 101.1–105.1 |
| 102, 103, | Ob I, II 1 | A: ganze Note statt Doppelganze; N, B: Doppelganze |
| 104 | | |
| 102, 104 | Tr 1 | A: das Marcato ist original; N, B: fehlt |
| 102 | VI II, Vc 7 | A, N: \sharp fehlt; B: oberhalb des LS nachgetragen |
| 102–105 | Ob I | A: Bg. für T. 102.1–105.1 |
| 103 | VI I 3 | A, N: \sharp fehlt; B: oberhalb des LS nachgetragen (vgl. Va) |
| 103f. | Ob | Bg. für T. 103.1–104.1 |
| 103–105 | Clf I | Bg. für T. 103.2 oder 3–105.1 (unleserlich; ggf. radiert/rasiert) |
| 104 | VI II 2 | A, N: \sharp fehlt; B: nachgetragen |
| 104 | Vc 2 | A, N: \sharp fehlt; B: oberhalb des LS nachgetragen |
| 104 | Vc 6 | A: \sharp für T. 104.5 [sic!]; N: fehlt; mit Bleistift nachgetragen; B: oberhalb des LS nachgetragen |
| 105 | Trb 1 | A: \flat fehlt; N: vorh.; B: nachgetragen (vgl. B) |
| 105 | S 2 | A, N, OA: \flat fehlt; B: nachgetragen (vgl. B) |
| 105 | VI I, Va 5 | A, N: \flat fehlt; B: oberhalb des LS nachgetragen |
| 105 | Vc 1 | A, N: \flat fehlt; B: nachgetragen (vgl. B) |
| 106 | Fl, Fg I 2 | A, N: \flat fehlt; B: nachgetragen |
| 106 | Ob I 1 | A: ganze Note statt Doppelganze (der Haltebogen ist vorh.); N, B: Doppelganze |
| 106 | Clf I, Tr 1 | A, N: \flat fehlt; B: nachgetragen |
| 106 | Cor IV 1 | A, N: \flat fehlt; B: vorh. |
| 106 | Vc 6 | A: \flat fehlt; N: \flat fehlt; mit Bleistift nachgetragen; B: oberhalb des LS nachgetragen |
| 107 | Trb 1 | A: Marcato; N, B: fehlt |
| 107 | Trb 1 | A: „3.“ oder „3.“; N, B: fehlt |
| 107 | S 1 | A: urspr. ganze Note <i>as'</i> , anschließend korrr. zu <i>b'</i> mit \flat (unleserlich); N: ganze Note <i>as'</i> mit \flat ; B: Note und Versetzungszeichen der ursprünglichen Fassung (unleserlich) wurden rasiert und korrr. zu <i>g'</i> sowie mit dem Tonbuchstaben „sol“ versehen; außerdem wurde ein Haltebogen für T. 106.3–107.1 ergänzt; OA: ganze Note <i>e'</i> mit \sharp |
| 107 | T 1–2 | A, N: halbe Note <i>f'</i> statt <i>e'</i> mit \sharp und halbe Note <i>f'</i> statt <i>e'</i> mit \sharp ; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korrr. zu halber Note <i>e'</i> mit \sharp und halber Note <i>e'</i> (ohne \sharp ; ein urspr. vor der nachfolgenden ganzen Note eingetragenes \sharp wurde anschließend radiert/rasiert); OA: ganze Noten <i>g'</i> und <i>e'</i> mit \sharp |
| 107 | T 2 | A, N, OA: \sharp ; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert |
| 107 | Org 1 | Bezifferung: \sharp fehlt |
| 107 | Org 6 | \sharp fehlt (vgl. Cb (= Vc)) |
| 108 | Cor I, II | A: in beide Richtungen gehalste halbe Note, eine ganze Note und einfach gehalste halbe Note (der Ansatz eines Halses in die andere Richtung ist ansatzweise vorh.); N, B: in beide Richtungen gehalste halbe Note, eine ganze Note und in beide Richtungen gehalste halbe Note |
| 108 | Cor III, IV 3 | A, N: halbe Pause; B: urspr. Fassung unleserlich, schließlich für T. 108 eine halbe Pause und drei halbe Noten <i>c''</i> ; B (2): ergänzt Marcato auf den drei halben Noten |
| 108 | Tr 1 | A: Marcato; N, B: fehlt |
| 108 | Tr 3 | A: weitere halbe oder ganze Pause für eine zweite Stimme (Relikt von Korrr.); N, B: fehlt |
| 108 | Tr 4 | A, N: <i>f</i> am Taktanfang; B: fehlt |
| 108 | Trb 2 | A, N, B: <i>f</i> am Taktanfang |
| 109 | Clf I | Bg. für T. 109.2–4 |
| 109 | Clf II 1–2 | A, N, B: Doppelganze statt punkt. ganze und halbe Note (vgl. B, Cb (= Vc), Org) |
| 109 | Fg 4 | A, N: einfach gehalste halbe Note; B: in beide Richtungen gehalste halbe Note |
| 109 | A 4 | A, N, B: das \flat ist original; OA: fehlt |
| 109f. | Cor I, II | Bg. für T. 109.2–110.1 |
| 110 | Fg I 4 | A, N: \sharp fehlt; B: oberhalb des LS nachgetragen |
| 110f. | Clf | Bg. für T. 110.1–4, der bis zum Taktstrich zwischen T. 110–111 reicht |
| 110f. | S | Bg. für T. 110.1–111.4 |
| 110f. | VI I | Bg. etwa für T. 110.4–111.7 |
| 110f. | VI II | Bg. für T. 110.1–111.2 [sic!] |
| 111 | Clf I | Bg. für T. 111.2–4 |
| 111 | Cor I, II 2 | A: einfach gehalste halbe Note; N, B: in beide Richtungen gehalste Note |
| 111 | Cor III 1–2 | A, N, B: angebundene ganze Note statt halbe Note und Pause |
| 112f. | Fl | Bg. für T. 112.2–4, der bis zum Taktstrich zwischen T. 112–113 reicht |
| 113 | Clf I | Bg. für T. 113.1–2 |
| 113 | Clf II 1 | A, N: \sharp fehlt; B: vorh. |
| 113 | Cor I | Bg. etwa für T. 113.3–4 |
| 113 | Cor III | Bg. für T. 113.2–4 |
| 113 | S 1 | A: Stacc.; N, B, OA: fehlt |
| 113 | S | Bg. für T. 113.2–4, der bis zum Taktstrich zwischen T. 113–114 reicht |
| 113 | A 1 | A: \sharp fehlt; N, B, OA: vorh. |
| 114 | VI II | A: halbe, ganze und halbe Note <i>b''</i> statt <i>c''</i> ; N, B: Noten <i>c''</i> |
| (= 115, 116) | | |
| 115 | Org 4 | halbe Note <i>g'</i> statt <i>f'</i> |
| 116 | Trb III | A: drei Marcato (Relikt von Korrr.); N, B: fehlen |

| | | |
|----------|-------------------------|---|
| 116 | A 4 | A: Silbe „-men“ für T. 116.1 (Relikt von Korrr.); N: Silbe „-men“ für T. 116.1; B, OA: Silbe „-men“ für T. 116.4 |
| 117 | Fg 1 | A, N: <i>ff</i> ; B: fehlt |
| 117 | Cor III, IV 1 | A: <i>fz</i> ; N, B: fehlt |
| 117 | Tr 1 | A: <i>f</i> oder <i>fz</i> (unleserlich); N: <i>f</i> ; B: fehlt |
| 117 | Trb 1 | A: <i>fz</i> ; N, B: <i>ff</i> |
| 117 | Timp 1 | A: <i>f</i> oder <i>fz</i> (unleserlich); N, B: <i>f</i> |
| 118 | Fg 1 | A: <i>f</i> (unleserlich); N, B: fehlt |
| 118 | Trb | A, N, B: in beide Richtungen gehalste angebundene halbe Note und Pause statt ganze Note |
| 120 | Fl 1–2 | A, N, B: Doppelganze statt ganze Note und Pause |
| 120, 122 | Ob, Cor III, IV 1–2 | A, N, B: Doppelganze statt ganze Note und Pause |
| 120f. | B | A, N, OA: Textunterlegung „a-men“ (N: Silbe „-men“ für T. 121.1 statt 121.2) |
| 121 | Fg 1 | A: <i>fz</i> oder <i>fp</i> (unleserlich); N: <i>fp</i> ; B: fehlt |
| 121 | T | A, B: Bg. für T. 121.2–3; N: Bg. für T. 121.2–4 |
| 121f. | T | A, OA: Textunterlegung „Re-qui-em“; N, B: Textunterlegung „Re-qui-em“ [sic!] (Seitenumbruch zwischen T. 121–122) |
| 122 | Fg 1–2 | A, N, B: angebundene Doppelganze statt ganze Note und Pause |
| 122 | Cor I, II | A, N, B: angebundene halbe Note und Pause statt ganze Note |
| 122 | T 1–2 | A, N, B, OA: Doppelganze statt ganze Note und Pause |
| 123, 124 | Clf 1, 2 | A, N, B: Marcato |
| 123, 124 | Cor III, IV 1 | A, N: ganze Note statt Doppelganze; eine Pause fehlt; B: Doppelganze |
| 123f. | Cor III, IV | A: Bg. für T. 123.1–124.1; N, B: fehlt |
| 124 | Trb 1 | A, B: Marcato; N: fehlt |
| 124f. | S | A, N, B, OA: Bg. für T. 124.1–125.1 |
| 125 | S 1 | A: angebundene Doppelganze <i>g''</i> (unleserlich) ohne Textunterlegung; N, B, OA: angebundene Doppelganze <i>g''</i> mit unterlegter Silbe „-men“ |
| 126 | Clf 1 | A, N, B: Doppelganze <i>cis''</i> mit \sharp (klingend <i>h'</i>) statt <i>d''</i> (klingend <i>c''</i>) |
| 126 | Cor III 1 | A, N: \flat fehlt (vgl. T. 124); B: Doppelganze <i>d''</i> und <i>h'</i> für Cor III, IV in T. 126 |
| 128 | Fl II 1 | A: \sharp fehlt; N, B: Doppelganze <i>d'''</i> für T. 128 |
| 128 | S | Bg. für T. 128.2–4 |
| 129f. | Ob | Bg. für T. 129.4–130.1 |
| 132 | B 1 | A: Silbe „-men“ statt „nam“ (Seitenumbruch zwischen T. 128–129); N, B, OA: Silbe „-men“ statt „nam“ |
| 132 | Org 1 | Bezifferung „3“ |
| 132f. | Org | Bg. für T. 132.1–133.1 (Zeilenumbruch zwischen T. 132–133) |
| 133 | Ob 1 | A: halbe Note, ggf. in beide Richtungen gehalst (unleserlich); N, B: in beide Richtungen gehalste halbe Note |
| 133 | VI I, II, Cb (= Vc) 2–4 | Stacc. statt Marcato |
| 133 | Va 1 | A: Note oder Pause fehlt; N, B: halbe Note <i>g'</i> |
| 133f. | A | Bg. für T. 133.1–134.1 |
| 134 | Tr 1 | A, N, B: <i>f</i> |
| 135 | Fg 1 | A, N: Doppelganze <i>f'</i> statt <i>g'</i> ; B: Doppelganze <i>d'</i> und <i>h'</i> für Fg III, IV in T. 135 |
| 135 | B 4 | A: Silbe „-men“ für T. 135.3–4; N, B, OA: Silbe „-men“ für T. 135.4 |
| 137 | Cor I 1 | A, N, B: \sharp fehlt |
| 139f. | A | A, N, B: Bg. für T. 139.1–140.1; OA: fehlt |
| 140 | Fg 1, 2 | A, B: Stacc. statt Marcato; N: fehlt |
| 140 | Timp 1, 2 | A, N: Stacc. statt Marcato; B: fehlt |
| 141 | Trb 1 | A, N, B: halbe Note und Pause statt ganze Note (vgl. Fg.) |
| 143 | Cor I, II 1 | A, N: <i>f</i> ; B: fehlt |
| 143f. | Ob, S | Bg. für T. 143.1–144.1 |
| 143f. | Org | der Bg. für T. 143.1–144.1 ist original |
| 144, 147 | Tr 1 | A: Marcato; N, B: fehlt |
| 144f. | Fg | Bg. für T. 144.1–145.1 |
| 145f. | Ob II | Bg. für T. 145.1–146.1 |
| 148 | Org 1 | halbe Note und Pause statt ganze Note |
| 148 | Org 2 | Fermate |
| 149 | | A: der Takt war urspr. nicht vorh.; ein Taktstrich wurde ergänzt, Fermaten (galten urspr. für das Ende von T. 148) wurden dem neuen Takt zugeordnet, aber Pausen nicht in allen Stimmen nachgetragen usw.; O: auch dort wurde der Takt ergänzt, indem einfach eine Fermate nachgetragen wurde; N, B: Takt vorh. |
| 149 | Org | O: Pause fehlt |
| 150 | | A: „Poco meno“ ober- und unterhalb der Akkolade, für Ottoni (oberhalb Cor I, II) und Coro (oberhalb S) |
| 150 | Org | O: „Poco meno“ |
| 150 | Ob 1 | A: <i>fp</i> statt <i>f</i> (unleserlich); N, B: <i>f</i> |
| 150 | Cor III, IV 1 | A: <i>ff</i> oder <i>fp</i> statt <i>f</i> (unleserlich); N: <i>ff</i> ; B: <i>f</i> |
| 150 | Timp 1 | A: <i>fz</i> oder <i>fp</i> statt <i>f</i> (unleserlich); N, B: <i>f</i> |
| 150f. | Timp | Bg. für T. 150.1–151.1 |
| 152 | Trb 1 | A: Marcato; N, B: fehlt |
| 154 | VI I, II, Va 1 | A, N: halbe Note und Pause statt ganze Note; B: ganze Note |

13. Offertorium Domine Jesu Christe

A: T. 1–90 auf S. 55–57^a (Notenschreibpapier mit 24 Systemen, Hochformat). – Der Satztitel auf der ersten Notenseite lautet „No 10 –“, darunter „Offertorio dopo l'Evangelo“.

Partituranordnung:

„Violini“ [2 Systeme], „Violo“, „Clarineti [in] A^{re}“ (unleserlich), „Corni [in] E^{mi}“, „Fagotti“, „Basso“ (im Bassschlüssel notiert), „Coro“ [2 Systeme] (notiert im Tenor- und Bassschlüssel), „Violo[nce]lli“ und „Bassi“ in zwei Akkoladen zu jeweils 11 Systemen pro Seite, jeweils mit einem Leersystem unterhalb. In der ersten Akkolade von S. 55^a (T. 18–25) ließ Donizetti verse-

hentlich ein System zwischen Clt und Cor leer; unterhalb konnte er auf dasjenige von Vc verzichten (die *unisono* mit Cb geführt sind); vor der Akkolade ergänzte er die erklärenden Besetzungsangaben „Cor[ni]“ und „Fag[otti]“. In der zweiten Akkolade von S. 56^r (T. 38–45) ließ er versehentlich ein System zwischen Fg und B solo leer; der Choreinsatz in T. 45 erfolgt für T im System von B und für B in demjenigen von Vc, welche ab T. 42 *unisono* mit Cb geführt werden (mit der erklärenden Angabe „Coro“ vor T. 45). In der ersten Akkolade von S. 56^v (T. 46–52) vergaß er, die Pausentakte für Fg zwischen Cor und B solo zu notieren; er ergänzte die Stimme in dem urspr. leeren System zwischen der ersten und zweiten Akkolade (mit den erklärenden Angaben „Fagotti | sotto“ vor dem System von B solo und „Fagotti“ vor dem nachgetragenen System); T. 46–52 sind für Fg mit ganzen Pausen angefüllt. Vor der zweiten Akkolade, wo Fg wieder im korrekten System notiert ist, steht die erklärende Angabe „F[a]g[otti]“.

O: Anmerkung „Dopo L'Evangelo“ und Satztitel „*Offertorio*“ [sic!] zu Beginn des neunten (vorletzten) Systems von S. 68^r, dann Cadenza (vor T. 1).

| | | |
|-----------|------------|---|
| 1 | Cor 1–2 | A, N : in beide Richtungen gehalste Noten; B : ebenso (auch in T. 2) |
| 1–3 | Fg | Bg. für T. 1.1–2.2 |
| 1–3 | Cor | Bg. für T. 1.1–2.2 und 3.1–2 |
| 2 f. | Cor | einfach gehalste Noten |
| 4–25 | Vc | A : <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb fehlt; N, B : <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb für T. 1–25 |
| 8 | Cor 4–5 | A, N, B : punkt. Viertelnote statt Viertelnote und Achtelpause |
| 9 | B solo | A : Bg. für T. 9.1–3 (radiert/rasiert); N, B, OA : fehlt |
| 9 (= 54) | VI I 1 | A : urspr. Achtelnote <i>gis'</i> ; anschließend korr. zu <i>e'</i> ; N, B : Achtelnote <i>e'</i> |
| 9 (= 54) | VI I 4 | A, N, B : Achtelnote <i>e'</i> statt <i>gis'</i> (Faulenzer als Wdh. der ersten Takthälfte für die zweite Takthälfte); B (1) : Achtelnote <i>gis'</i> |
| 10 | B solo | A, N : Bg. für T. 10.1–2; B, OA : fehlt |
| 11 | Va 1, 3 | A, N : Achtelnote <i>h^o</i> statt <i>cis'</i> ; B : Achtelnote <i>cis'</i> (korr.) |
| 12 | B solo | A, N, B : punkt. Viertel-, zwei nach oben gehalste 32telnoten (Verzierung), Viertelnote und Achtelpause; Textunterlegung „glorie“ [sic!] ohne Silbentrennstiche, so dass die Silben nicht konkret zuzuordnen sind; OA : punkt. Viertel-, zwei 16telnoten in Kleinstich (Verzierung), Viertelnote und Achtelpause; Textunterlegung „gloriae“ unter die punkt. Viertelnote auf der 1. Zz und die Viertelnote auf der 4. Zz (vgl. T. 57) |
| 12–13 | Cor | A : Bg. für T. 12.4–6, der bis zum Taktstrich zwischen T. 12–13 reicht; N, B : fehlt |
| (= 57–58) | | |
| 17 (= 62) | Cor II 1 | A, N, B, p für T. 19.1 |
| 20–21 | Cor I | Bg. für T. 20.1–2 |
| (= 65–66) | | |
| 21 (= 66) | VI II 4 | A : Stacc.; N, B : fehlt |
| 21 (= 66) | Va 3 | A, N : Achtelnoten <i>h^o</i> und <i>gis^o</i> ; B : urspr. Achtelnote <i>gis^o</i> , anschließend rasiert und korr. zu <i>h^o</i> |
| 21 (= 66) | Va 4, 6 | A, N : Achtelnote <i>gis^o</i> ; B : urspr. Achtelnote <i>gis^o</i> , anschließend rasiert und korr. zu <i>h^o</i> |
| 22 (= 67) | Fg 3 | „Solo“ |
| 22 | B solo 1 | A : urspr. punkt. Achtel- oder Viertelnote <i>cis'</i> , anschließend radiert/rasiert und korr. zu punkt. Achtelnote <i>e^o</i> ; N, B : Achtelnote <i>e^o</i> ; OA : punkt. Achtelnote <i>e^o</i> |
| 22 | B solo | Bg. für T. 22.2–3 (Relikt von Korr.) |
| 22 (= 67) | VI I 4 | A, N : „cresc.“ ober- und „rinf.“ unterhalb des LS; B : „cresc.“ fehlt |
| 22 (= 67) | Va 4 | A, N : „cresc.“ statt „rinf.“; B : „rinf.“ |
| 22 f. | Fg, Cor | Cresc.-Gabel für T. 23.1, die vor dem Taktstrich zwischen T. 22–23 ansetzt |
| (= 67 f.) | | |
| 22 f. | VI I | Cresc.-Gabel etwa für T. 23.1–3 |
| (= 67 f.) | | |
| 22 f. | VI II | Cresc.-Gabel etwa für T. 22.4–23.3 |
| (= 67 f.) | | |
| 22 f. | Cb (= Vc) | Cresc.-Gabel für T. 22.6–23.3 |
| (= 67 f.) | | |
| 25 (= 69) | Va 4 | A : Stacc. (Relikt von Korr.); N, B : fehlt |
| 26, 27 | VI I 8–12 | Bg. etwa für T. 26.7–10 resp. 26.7–10 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 27 | VI I 2–6 | Bg. etwa für T. 27.1–4 oder 5 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 27 | Cb 6 | A : Stacc. (unleserlich); N, B : fehlt |
| 28 | B solo 1–3 | A, N : punkt. Viertel- und zwei 32telnoten [sic!]; B : ebenso (Punktierung korr., ggf. durchgestrichen); OA : Viertel- und zwei 16telnoten |
| 28 | VI I 8–12 | Bg. etwa für T. 28.8–10 oder 11 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 28 | Va 3–5 | Bg. für T. 28.3–4 |
| 28 f. | Va | Bg. für T. 28.7–8, der über den Taktstrich zwischen T. 28–29 hinausreicht |
| 28 f. | Vc | Bg. für T. 28.7–8, der bis zum Taktstrich zwischen T. 28–29 reicht |
| 29 | Clt 3 | A : Achtelpause fehlt; N, B : vorh. |
| 29 | Fg I 3 | A, N : \sharp fehlt; B : nachgetragen |
| 29 | B solo | Bg. etwa für T. 29.1–2 (unleserlich) |
| 29 | VI I 2 | A, N : \sharp fehlt; B : nachgetragen |
| 29 | VI I 2–6 | Bg. etwa für T. 29.2–4 oder 5 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 29 | Vc 3–5 | Bg. für T. 29.3–4 |
| 29 | Va 6, 7 | A, N, B : \sharp fehlt; B (1) : ergänzt |
| 29 f. | VI II | Bg. für T. 29.6–30.1 (Relikt von Korr.) |
| 30 | Fg II 1 | A, N, B : \sharp fehlt; B (1) : ergänzt |
| 30, 31 | Cor 1 | weiteres „Solo“ |
| 30 | Va 1 | A, N, B, p |
| 30 | Vc, Cb 1 | A, N : \sharp fehlt; B : nachgetragen |
| 30 | Vc | Bg. für T. 30.1–2 (Relikt von Korr.) |
| 30 | Cb 2 | A, N, B : „cresc.“ |
| 30 f. | VI I | Cresc.-Gabel für T. 31.1–7 oder 9 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 30 f. | VI II, Cb | Cresc.-Gabel für T. 31 |
| 31 | Fg I 1–5 | A : Bg. für T. 31.1–2 (Relikt von Korr.); N, B : fehlt |

| | | |
|-----------|------------------|---|
| 31 | Fg I 2–5 | A, N, B : punkt. Viertel- und zwei 32telnoten [sic!]; B (1) : korr. die beiden 32tel- zu 16telnoten |
| 31 | VI I 2–6 | A : Bg. etwa für T. 31.2–4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 31 | VI I 9 | A, B : \sharp fehlt; N : mit Bleistift als Fehler gekennzeichnet und nachgetragen |
| 32 | Clt, Fg, VI I 1 | A : <i>f</i> oder <i>fp</i> (unleserlich); N, B : <i>f</i> |
| 32 | B solo 1–3 | A, N : punkt. Viertel- und 16telnote [sic!]; B : urspr. ebenso, anschließend korr. zu punkt. Achtel- und 16telnote [sic!]; OA : Viertelnote, 16telpause und -note |
| 32 | Vc 1 | A : Viertelnote statt punkt. Viertelnote; N, B : punkt. Viertelnote |
| 32 | Vc 4 | A : weiteres <i>p</i> ; N, B : <i>p</i> fehlt |
| 32 f. | Va | A, B : Bg. für T. 33.1–4; N : fehlt; B (2) : Bg. für T. 32.4–33.4 |
| 32 f. | Vc | A, N, B : Bg. für T. 33.1–4; B (2) : Bg. für T. 32.4–33.4 |
| 32–35 | B solo | A : Bg. für T. 32.6–33.3 (Ergebnis rascher Niederschrift) und 34.1–35.1; N, B : Bg. für T. 32.6–33.4 und 34.1–35.1; OA : Bg. für T. 32.6–35.1 |
| 33 | B solo, Va, Vc 2 | A, N, B, OA : das \sharp ist original |
| 33 | Va 3 | A, N : \sharp fehlt; B : nachgetragen (vgl. Vc) |
| 34 | VI I, Cb 2–4 | Bg. für T. 34.2–4, der bis zum Taktstrich zwischen T. 34–35 reicht |
| 34 | Cb 3 | A, N, B : das \sharp ist original |
| 35 | Clt 4 | A, N : \flat statt \sharp [sic!]; B : urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu \sharp |
| 35 | B solo 4–5 | A : Viertel- und Achtelpause fehlen; N, B, OA : vorh. |
| 35 | VI I 1 | A, N, B : das \sharp ist original |
| 35 | VI I 5 | A, N, B : \sharp fehlt |
| 35 | Vc 1 | A, N, B : \sharp fehlt; B (1) : ergänzt |
| 35 | Cb 1 | A, N, B : \sharp fehlt; B (1) : ergänzt |
| 36 | Clt 1–5 | Bg. für T. 36.1–3 und 36.4–5 oder 36.4–37.1 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 36 | VI I 5 | A, N, B : Achtelnote <i>h'</i> statt <i>d'''</i> ; ein \sharp fehlt (vgl. Clt); OA : Achtelnote <i>h''</i> (rH) |
| 36 | VI II 3 | A : \sharp (unleserlich); N, B : vorh. |
| 36 (= 37) | Cb 1 | A : \sharp fehlt; N, B : vorh. |
| 37 | B solo 4 | A : \sharp fehlt; N, B, OA : vorh. |
| 37 f. | Cor | Bg. für T. 37.1–5 und 37.5–38.1 |
| 37 f. | Fg | A, N, B : Bg. für T. 37.1–38.1 |
| 39 | B solo 3 | A : \sharp fehlt; N, B, OA : vorh. |
| 40 | B solo 1–6 | Bg. für T. 40.1–41.1 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 40 | B solo 6 | A, N, OA : \sharp fehlt; B : oberhalb des LS nachgetragen |
| 40 f. | Fg | Bg. für T. 41.1–2, der bis zum Taktstrich zwischen T. 41–42 reicht |
| 41 | B solo 1 | A, N : \sharp fehlt; B, OA : vorh. |
| 41 | B solo 1–3 | Bg. etwa für T. 41.2–3 oder 4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 41 f. | Cor | A : Bg. für T. 41.6–42.1 (Relikt von Korr.); N, B : vorh. |
| 42 | Fg II 1 | A, N : Achtelnote <i>g^o</i> mit \sharp statt <i>a^o</i> ; B : urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu Achtelnote <i>a^o</i> |
| 42 | B solo 1–4 | Bg. für T. 42.1–4, der bis zum Taktstrich zwischen T. 42–43 reicht |
| 43 | B solo 1 | A : urspr. zwei Achtelnoten <i>h^o</i> , anschließend wurde das Fähnchen der ersten und die zweite Note komplett radiert/rasiert; N, B, OA : Viertelnote <i>h^o</i> |
| 45 | Clt | A : Viertel-, Achtel- und Viertelpause sowie Achtelnote <i>d'</i> (klingend <i>h^o</i>) mit <i>p</i> (Seitenumbruch zwischen T. 45–46); N : ebenso; B : urspr. ebenso, anschließend wurden Achtelnote und <i>p</i> rasiert und korr. zu Achtelpause ⁴⁵ |
| 45 | Cor 2 | A, N, B : <i>p</i> am Taktanfang (vgl. Cb (= Vc)) |
| 45 | Coro 1 | A : „Coro“; N, B, OA : fehlt |
| 45 | T I, II 4 | A, N, B, OA : einfach gehalste Achtelnote (vgl. T. 49, 83) |
| 45 f. | B solo | A : Bg. für T. 45.1–, der in den Seitenrand des Blattes reicht (Seitenumbruch zwischen T. 45–46) und danach nicht fortgeführt wird; N, B, OA : fehlt |
| 46 | B solo | A : Note samt Textunterlegung und Pausen fehlen (T. 46–48 leer); N, B : Viertelnote <i>h^o</i> mit Textunterlegung „-ctam“, Achtel-, Viertel- und Achtelpause (T. 47–48 ganze Pausen); OA : Viertelnote <i>h^o</i> ohne Textunterlegung, Achtel-, Viertel- und Achtelpause |
| 46 f. | Cor | A : Bg. für T. 46.1–47.1 [sic!] (Relikt von Korr.); N, B : Bg. für T. 46.1–47.1 (vgl. T. 48–49, 50–51 (= 52–53)) |
| 46–49 | Clt | A : ganze Pausen fehlen; in T. 46 war urspr. „col ...“ eingetragen (radiert/rasiert; unleserlich); N : Verdoppelung der Melodieführung von VI I; B : ganze Pausen |
| 47 | T I, II 3–4 | A : urspr. punkt. Viertelnote, anschließend wurde der Verlängerungspunkt mit einer Achtelpause überschrieben; N, B, OA : Viertelnote und Achtelpause |
| 47 | T II 3 | A, N, B : \sharp fehlt; OA : \sharp statt \sharp [sic!] (vgl. T. 51) |
| 47 | B 3–4 | A, N, B, OA : punkt. Viertelnote statt Viertelnote und Achtelpause |
| 47 (= 51) | VI I 1–4 | Bg. für T. 47.1 oder 2–3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 47 (= 51) | VI II 1–4 | Bg. für T. 47.2–3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 47 (= 51) | VI II 2 | A, N, B : Achtelnote <i>g'</i> mit \sharp statt <i>fisis'</i> mit Doppelkreuz |
| 47–48 | B | A, N : Bg. für T. 47.3–48.1; B, OA : fehlt |
| 48 (= 52) | VI I 4–6 | Bg. für T. 48.2 oder 3–5 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 50 | T I, II 1–3, 4–5 | Bg. für T. 50.1–6 |
| 50–52 | VI I, II, Va | abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 46–48; die Takte sind an beiden Stellen mit den Buchstaben A bis C bezeichnet |
| 51 | Clt 1–4 | Bg. etwa für T. 51.2–4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 52 | Clt 1–3 | Bg. für T. 52.1–4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |

⁴⁵ Vermutlich hatte Donizetti ursprünglich bereits die erste Phrase des Chors von Clt begleiten lassen wollen, entschied sich dann jedoch, dies erst für die zweite Phrase (ab T. 50) zu tun. Die auftaktige Note am Ende von T. 45 hat er nicht gestrichen; er hat sie aber auch in T. 49 nicht neu ausgeschrieben. **N** verdoppelt für T. 46–49 die Melodieführung von VI I durch Clt (Solo oder „a 2“ ist dabei nicht spezifiziert). **B** hat ganze Pausen in T. 46–49.

| | | |
|-----------|--------------------|---|
| 52 | T I, II | Bg. für T. 52.1–4 |
| 54 | VI I 1 | A, N, B: Achtelnote e' statt gis' (Wdh. von T. 9); B (1): Achtelnote gis' p zwischen VI I und VI II (unleserlich) |
| 54 | VI I, II 1 | A, N, B: Achtelnote gis' statt h ^o (Wdh. von T. 9); B (1): Achtelnote h ^o |
| 54 | VI II 1 | A, N, B: Achtelnote e ^o statt e' (Wdh. von T. 9); B (1): Achtelnote e' |
| 54 | Va 1 | A, N, B: abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 9–25; die Takte sind an beiden Stellen mit den arabischen Ziffern 1 bis 17 bezeichnet; abgek. sind alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurde B solo |
| 54–70 | | |
| 57 | B solo 1–4 | A: Viertel- und zwei 32telnoten [sic!]; B: urspr. punkt. Viertel- und zwei 16telnoten, anschließend wurde der Verlängerungspunkt rasiert; OA: Viertel- und zwei 16telnoten (vgl. T. 12) |
| 61 | B solo 1–2 | A: Viertelnote und Achtelpause; die Pause scheint einen urspr. gesetzten Verlängerungspunkt für die Note korrigierend zu überschreiben; B: urspr. punkt. Viertelnote, anschließend wurde der Verlängerungspunkt rasiert und eine Achtelpause ergänzt; N, OA: punkt. Viertelnote |
| 64 | B solo 3–5 | A, N: punkt. Viertel- und 16telnote e ^o [sic!]; B: urspr. Fassung unleserlich, anschließend rasiert und korr. zu Viertel- und Achtelnote e ^o ; OA: Viertel- und Achtelnote e ^o (vgl. T. 19) |
| 69 | B solo | A, N, B: Bg. für T. 69.1–2; OA: fehlt |
| 71 (= 75) | B solo 1 | A: Achtelnote g ^o mit α (unleserlich); N: Achtelnote f ^o mit α , anschließend mit Bleistift als Fehler gekennzeichnet, durchgestrichen und zu g ^o korr.; B, OA: Achtelnote g ^o mit α |
| 71 (= 75) | VI II 1 | A: Marcato (radiert/rasiert); N, B: fehlt |
| 71 (= 75) | VI II 2 | A: p ; N, B: fehlt |
| 71–80 | Fg | A, N: im Bassschlüssel notiert; danach wieder im Tenorschlüssel, obwohl zu Beginn von T. 81 kein solcher Schlüssel vorgezeichnet ist (B hat vor T. 81 einen Tenorschlüssel nachgetragen) |
| 72 (= 76) | VI II 1–2 | Bg. für T. 71.2–72.2 (Relikt von Korr.) |
| 72 (= 76) | Cb (= Vc) 1–2 | Bg. für T. 72.1–73.1 |
| 73 (= 77) | Va 2 | A, N, B: p für T. 73.1; N: Marcato; B: fehlt |
| 73 (= 77) | Va 2 | A: Marcato oder Decresc.-Gabel (radiert/rasiert) |
| 73 (= 77) | Cb 1 | A, N, B: p für T. 72.1 |
| 74 (= 78) | VI II, Va 1–2 | Decresc.-Gabel etwa für T. 74.1 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 74 (= 78) | Cb | Bg. etwa für T. 74.1–2 |
| 74 f. | Va | Bg. für T. 74.2–, der in den Seitenrand hineinreicht (Seitenumbruch zwischen T. 74–79) und danach nicht fortgeführt wird |
| (= 78 f.) | | |
| 75 | B solo 1 | A, OA: Achtelnote g ^o mit α statt e ^o ; N: ergänzt Achtelnote e ^o mit Bleistift; B: ergänzt Achtelnote e ^o mit andere Tinte mit der Anm. „2 ^a [volta]“ (vgl. T. 79) |
| 75–78 | | abgek. mit Wdh.-Zeichen und der Anm. „bis“ als Wdh. von T. 71–74 |
| 79 | Cor 4–6 | A, N: Stacc.; B: fehlt (vgl. T. 81) |
| 79 | Vc 2, 4–6 | A: Stacc.; N, B: fehlen |
| 80 | Clf 1–5 | Bg. für T. 80.1 oder 2–3 oder 4 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 80 | T I, II 1–5 | Bg. für T. 80.1–2 oder 81.1 (Ergebnis rascher Niederschrift); weiterer Bg. etwa für T. 80.2–4 (radiert/rasiert) |
| 80 | Vc 1 | A: Achtelnote e ^o statt E (Faulenzer als Wdh. von T. 79); N, B: Achtelnote E |
| 81 | Clf | Bg. für T. 81.1–3 oder 82.1 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 82 | B solo | Bg. für T. 82.1–2 (radiert/rasiert) |
| 84 | Fg 1–5 | Bg. für T. 84.1–3 und 4–5, der bis zum Taktstrich zwischen T. 84–85 reicht |
| 84 | T I, II 1–5 | Bg. für T. 84.2–5 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 84–86 | VI I, II, Va | abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 80–82; die Takte sind an beiden Stellen mit den Buchstaben A bis C bezeichnet |
| 85 | Clf 2–6 | Bg. etwa für T. 85.4–6 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 85 | Clf 8–12 | Bg. etwa für T. 85.8–10 oder 11 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 85 f. | Fg I | Bg. für T. 85.5–86.1 |
| 85 f. | Fg II | Bg. für T. 85.3–86.1 und 86.2–, der in den Seitenrand hineinreicht (Zeilenumbruch zwischen T. 86–87) und danach nicht fortgeführt wird |
| 86 | Clf 2–6 | Bg. etwa für T. 86.2 oder 3–6 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 86 | Clf 8–12 | Bg. etwa für T. 86.8–11 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 86 | Clf 9 | A, N, B: α fehlt; B (1): ergänzt |
| 86 f. | T I, II | Bg. für T. 86.2–, der in den Seitenrand hineinreicht (Zeilenumbruch zwischen T. 86–87) und danach nicht fortgeführt wird |
| 87 (= 88) | Clf 3 | A, N, B: ff |
| 87 | B 2 | A: Viertelnote statt punkt. Viertelnote (der Verlängerungspunkt fehlt); N, B, OA: punkt. Viertelnote |
| 87 (= 88) | VI I 2–3 | Bg. etwa für T. 87.2–4 |
| 87 (= 88) | VI II 2–6 (= 8–12) | Bg. etwa für T. 87.2–5 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 87 (= 88) | Va 2 | A: ff ; N, B: fehlt |
| 87 (= 88) | Vc 2–6 (= 8–12) | Bg. etwa für T. 87.3–5 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 87 f. | B | Bg. für T. 87.2–88.1 (Relikt von Korr.) |
| 89 | alle | A: „calando“ für Vc für die zweite Hälfte von T. 87 und für Cb (unterhalb der Akkolade) für die zweite Hälfte von T. 89; N: „calando“ für Cb (unterhalb der Akkolade) für T. 89.2; OA: „calando“ für B solo, Coro etwa für die Mitte von T. 89 |
| 89 | Clf | Decresc.-Gabel etwa für die letzten beiden Zz im Takt |
| 89 | B solo, T I, II | A: Decresc.-Gabel etwa für die letzten beiden Zz im Takt; N: Decresc.-Gabel für B solo, T I, II etwa für die letzte Zz im Takt (fehlt für B); B: kurze Decresc.-Gabel für B solo, T I, II in der Taktmitte; OA: Decresc.-Gabel für B solo, Coro für T. 89.1–90.1 |
| 89 | VI I 2–6 | Bg. für T. 89.1–2 oder 3 und 4–6 |
| 89 | VI I 8–12 | Bg. etwa für T. 89.8–11 |
| 89 | VI II, Va 6–10 | Decresc.-Gabel etwa für die letzte Zz im Takt |
| 89 | Va 6 | A, N: Achtelnote h ^o statt gis' (Faulenzer als Wdh. der ersten Takt-hälfte); B: urspr. ebenso, anschließend wurde der Faulenzer ausgeschrieben mit gis' als erster Note |

| | | |
|-------|------------|---|
| 89 | Vc 1–6 | Bg. etwa für T. 89.2–6 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 89 | Vc 4–6 | Decresc.-Gabel für T. 89.6 |
| 89 f. | Cor II 1–6 | A: Bg. für T. 89.6–90.1 |

14. Communio Lux aeterna

A: T. 1–37 auf S. 58^r–59^r (Notenschreibpapier mit 24 Systemen, Hochformat wie das Offertorium 13. *Domine Jesu Christe*). Ein Satztitel fehlt.

Partituranordnung; ohne oder mit stark abgekürzten Besetzungsangaben:
Violini [2 Systeme], Violen, Flauti, Oboi, Clarinetten in Do, „[Corni] in Em“, „[Corni] in A“, „[Trombe] in A“, Fagotti, „Tromboni“, „Timpani [in] A“, [6 Leersysteme], [Coro:] Soprani, Contralti, Tenori, Bassi, Violoncelli, Contrabbassi; alle Fiati sind zweifach besetzt, Trb dreifach; Timp sind als c^o und G notiert (vgl. die Anm. in der Einleitung des Kritischen Berichts).

O: Anmerkung „Dopo la consumazione“ und Cadenza (vor T. 1) in der zweiten Hälfte des neunten (vorletzten) Systems von S. 68^r.

| | | |
|------------------|---|--|
| 1 | Fl, Ob, Clf, Cor, Tr, Timp, Coro, Archi | Schlüssel fehlt |
| 1 | Fg, Trb, Vc, Cb | c (Metrumangabe) fehlt |
| 1 | Cor III, IV 1 | weiteres p |
| 1 | Trb, Vc | Generalvorzeichen fehlen |
| 1 (= 2, 3, 4), 5 | Timp 1 | A, N, B: versehentlich ganze Note G (Dominante) statt A (Tonika); B (2): ergänzt Tonbuchstabe „la“ in T. 1 |
| 1 | S 1 | A: urspr. „pizz.“ (ggf. auch „piano“), anschließend korr. zu p ; N, B, OA: p |
| 1 | VI I, Cb 1 | „cresc.“ am Ende von T. 2 |
| 1 | VI II 1 | „cresc.“ zu Beginn von T. 3 |
| 1 | Vc 1 | A, N, B: p statt fp |
| 1 | Cb 1 | A: urspr. ganze Note a ^o und halbe oder ganze Note A, deren Hals ggf. ergänzt und dann nachträglich mit einem Fähnchen versehen und so zu einer separat gehaltenen Achtelnote korr. wurde; die Notenköpfe wurden radiert/rasiert; als schließlich die Achtelnote erneut notiert wurde, nun mit den folgenden zusammengebalkt, blieben Notenhals und Fähnchen erhalten; N, B: Achtelnote A |
| 1 | Cb 1 | A: urspr. „pizz.“, anschließend offensichtlich mit fp korrigierend überschrieben, ohne es komplett durchzustreichen; N: „pizz.“ (ein nachfolgendes „arco“ fehlt); B: „pizz.“ fehlt |
| 1 f. | Cor III, IV | Bg. für T. 1.1–2.1 [sic!] |
| 1 f. | T | Bg. etwa für T. 1.2–2.2 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 1–4 | VI I | Cresc.-Gabel für T. 1.1–4.1 oder 2 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 1–4 | Cb | Cresc.-Gabel für T. 4.1–6 oder 7 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 2 | VI II 1 | A: nur ein statt zwei Schrägstriche für das Tremolo; N, B: zwei Schrägstriche |
| 2 f. | Cor I, II | A: Bg. für T. 2.1–3.1 (ggf. radiert/rasiert); N, B: vorh. |
| 3 | Trb 1 | „cresc.“ [sic] |
| 3 f. | Fg | die Cresc.-Gabel beginnt in der Mitte von T. 2 und endet mit T. 4.1 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 3 f. | S | Cresc.-Gabel für T. 2.3–4.1 oder 2 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 4 | T 1–2 | A: ganze Note e'; N, OA: zwei halbe Noten e'; B: urspr. zwei halbe Noten e', anschließend wurde die zweite derselben rasiert und korr. zu einer halben Note a ^o |
| 4 | Va 2 | A, N: Viertelnote d'' statt e''; B: urspr. ebenso, anschließend korr. zu d'' (unleserlich) |
| 4 | Cb 1–8 | A: urspr. Wdh.-Zeichen für T. 1 (wie T. 2 und 3), anschließend Noten nachgetragen; N, B: acht Achtelnoten |
| 5 | Fl, Ob, Cor I, II, VI II, Va 1 | ff (unleserlich) statt f |
| 5 | Clf, Tr, Cb 1 | ff statt f |
| 5 | S 1 | f für T. 5.2 |
| 5 | Cb 1–8 | A: urspr. Wdh.-Zeichen für T. 1 (wie T. 2 und 3; vgl. auch T. 4), anschließend korr. zu ganzer Note A mit einem Tremolo-Strich (meint acht Achtelnoten A); N: urspr. ganze Note A, anschließend radiert/rasiert und korr. durch ein Wdh.-Zeichen für T. 4 [sic!]; B: urspr. Wdh.-Zeichen für T. 4, anschließend rasiert und korr. durch jeweils zwei Achtelnoten A, d ^o , f ^o mit α und a ^o |
| 6 (= 27) | Timp 1 | A, N, B: versehentlich Viertelnote G (Dominante) statt A (Tonika); B (1): ergänzt Tonbuchstabe „mi“ |
| 6 | S 1, 2 | A, N, OA: Marcato; B: fehlt |
| 6 | A 1 | A, N, OA: f ; B: fehlt |
| 6 | T 1 | A: f ; N, B, OA: fehlt |
| 6, 7 | Cb 1, 5 | A, N: Marcato; B: fehlt (vgl. T. 27, 28) |
| 7 (= 28) | Ob I 1 | A: urspr. halbe Note h'', anschließend mit ganzer Note a'' korrigierend überschrieben; N, B: ganze Note a'' |
| 7 (= 28) | Ob II 1–2 | A, N: ganze Note fis''; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu zwei halben Noten cis'' und fis'' |
| 7 (= 28) | Clf II 1 | A: urspr. ganze Note h', anschließend radiert/rasiert und korr. zu ganzer Note a' (unleserlich); N, B: ganze Note a' |
| 7 f. (= 28 f.) | Clf | A, N, B: Bg. für T. 7.1 (Clf II) oder 2 (Clf I)–8.1 |
| 8 (= 29) | Tr 1 | A, N: eine ganze Note d'' mit Marcato; B: urspr. ebenso, anschließend wurde eine ganze Note d' für Tr II ergänzt |
| 8 | Cb 1 | A, N: Marcato; B: fehlt (vgl. T. 29) |
| 9 (= 30) | Fl 4 | A, B: f ; N: f (radiert/rasiert) |
| 9 (= 30) | Fg 1 | A: urspr. Achtelnote a ^o und A (eine nachfolgende Achtelpause fehlt), anschließend überschrieben mit Tenorschlüssel; eine Viertel-pause wurde nicht nachgetragen; N, B: Viertel-pause |
| 9 | Vc 1 | A: Note oder Pause fehlt; N, B: <i>colla parte</i> -Anweisung mit Cb ab dem Taktanfang (vgl. T. 30) |

| | | |
|----------------------|---------------------|---|
| 10 (= 31) | Fg 1 | A, N: Viertelpause (abgek. als Wdh. von T. 9); B: ergänzt Viertelnote a° (Fg I) und A (Fg II) |
| 10 (= 31) | Trb III 4 | A, N, B: Viertelnote e°; B (1): korr. zu Viertelnote a° (vgl. T. 9) |
| 12–14 | S | Bg. für T. 12.1–14.3 [sic!], der bis zum Taktstrich zwischen T. 14–15 reicht |
| 12–14 | B | Bg. für T. 12.1–14.2 [sic!] |
| 12–14 | VI I | Bg. für T. 12.1–13.1 und weiterer ab T. 12.1–, der bis zum Taktstrich zwischen T. 13–14 reicht |
| 15 | Cb 1 | Keil statt Stacc. (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| (= 16–21) | (= 3, 5, 7) | |
| 16 | Fg II 1–2 | Bg. für T. 16.2–17.1 |
| 16 | Cor I, II 1 | „2do“ (Relikt von Korr.) |
| 17 | Fg I 1–2 | Bg. für T. 17.1–2, der über den Taktstrich zwischen T. 17–18 hinausreicht, die Note in T. 18.1 aber nicht erreicht (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 18 | Clf 1 | A: „Solo“ oder „Soli“ (unleserlich); N, B: „Solo“ |
| 18 | Clf 1–4 | Bg. etwa für T. 18.2–4 |
| 18 | Timp 1 | A: versehentlich ganze Note G (Dominante) statt A (Tonika); N: Viertelnote G, Viertel- und halbe Pause (vermutlich Verwechslung mit T. 19) (ganze Pause für T. 19); B: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu ganzer Pause (ganze Pause auch für T. 19) |
| 18 | VI 1 | A: einfach punkt. Viertelnote (Ergebnis rascher Niederschrift); N, B: doppelt punkt. Viertelnote |
| 18f. | Vc | Bg. für T. 18.1–19.1 (Relikt von Korr.) |
| 19 | Timp 1 | A: versehentlich Viertelnote G (Dominante) statt A (Tonika); N, B: ganze Pause für T. 19 |
| 20 | Fl 3 | A: „Soli“ statt „Solo“ am Taktanfang; N, B: fehlt |
| 20 | Ob 2 | A: „Soli“ statt „Solo“ am Taktanfang; N: „Soli“; B: „Solo“ |
| 20 | Ob 2–6 | Bg. etwa für T. 20.2–4 |
| 20f. | Fg | A: Bg. für T. 20.2–, der in den Seitenrand reicht, nach dem Seitenumbruch zwischen T. 20–21 nicht fortgeführt wird; N, B: fehlt |
| 21 | Ob 3–7 | Bg. für T. 21.3–22.1 |
| 21 | Fg 3–7 | Bg. für T. 21.3–7, der über den Taktstrich zwischen T. 21–22 hinausreicht, die Note in T. 22.1 aber nicht erreicht (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 21 | S 1–4 | Bg. für T. 21.1–22.1 |
| 21 | A 1–4 | Bg. für T. 21.1–4, der bis zum Taktstrich zwischen T. 21–22 reicht |
| 21 | T 1–2 | Bg. für T. 21.1–2, der bis zum Taktstrich zwischen T. 21–22 reicht |
| 21 | B 1–2 | Bg. für T. 21.1–22.1 |
| 22 | Vc, Cb 1 | A, N, B: Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 22–25 | B | Bg. für T. 22.3–24.1 oder 2 |
| 23 | Cor I, II 1 | A: „Solo“ oder „Soli“ (unleserlich); N, B: fehlt |
| 23 | VI I 3–7 | Bg. für T. 23.3–6 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 23 | VI II 2–6 | Bg. für T. 23.2–4 oder 5 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 23f. | B | A, N, B: Silbe „-tu-“ für T. 23.2, „-a“ für T. 24.1 und „lu-ceat“ für T. 24.2 und 3; OA: Silbe „-tua“ für T. 23.2 und „lu-ce-at“ für T. 24.1–3 |
| 23–25 | T | Bg. für T. 23.2–25.1, der bis zum Taktstrich zwischen T. 25–26 reicht |
| 23–26 | Cb (= Vc) | Bg. für T. 23.1–25.1 und 25.1–26.1 |
| 24 | VI II 2–6 | Bg. etwa für T. 24.2 oder 3–5 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 25 | VI I 3–7 | Bg. für T. 25.4–6 oder 7 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 25 | VI II 2–6 | Bg. etwa für T. 24.2–5 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 26f. | | A, N, B: doppelter statt einfacher Taktstrich; OA: einfacher Taktstrich |
| 27 | Fl, VI II, Vc, Cb 1 | f |
| 27 | S 2 | Stacc. statt Marcato |
| 27 | S 3 | Marcato (unleserlich) |
| 27 | Cb 1 | A, N: Marcato; B: fehlt (vgl. T. 6) |
| 27 | Cb 4 | A, N: weiteres f; B: fehlt (vgl. T. 6) |
| 27f. | S, A, T | OA: Textunterlegung „cum san-ctis“ für T. 27.2–4, „tu-is“ für T. 28.1–2 und 29.1–30.1 |
| 27f. | T | A: Silbe „cum“ für T. 27.2, „san-“ für T. 27.4, „-ctis“ für T. 28.1 und „tu-is“ (ohne Trennstrich) für T. 28.2 (Relikt von Korr.); N, B: „cum san-ctis“ für T. 27.2–4 und „tu-is“ für T. 28.1–2; OA: „cum san-ctis“ für T. 27.2–4 und „tu-is“ für T. 28.1–2 |
| 27–32 | | abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 6–11; die Takte sind an beiden Stellen mit den Buchstaben A bis F bezeichnet; abgek. wurden alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurden Coro, Vc und Cb |
| 29 | Vc 1 | A, N, B: ganze Note h° mit zwei Tremolo-Strichen statt H (vgl. T. 8) |
| 29, 56 | Cor IV 3 | Sechzehntelnote c° (klingend g°); N, B: Sechzehntelnote c° (klingend g°) |
| 30 | B 4–5 | A, N, B, OA: punkt. Achtel- und 16telnote e° statt a° (vgl. T. 9, 10, 31) |
| 31 (= 58), 33 (= 60) | Cor IV 3 | Sechzehntelnote c° (klingend g°); N, B: Sechzehntelnote c° (klingend g°) |
| 32 | A 2 | A, N, B, OA: Viertelnote g° statt e° (vgl. T. 11) |
| 32 | B 1, 2 | A: Stacc.; N, B, OA: fehlt (vgl. T. 11) |
| 32 | Cb 1 | A: Keil; N, B: fehlt (vgl. T. 11) |
| 33 (= 34, 35) | Timp 1 | A, N, B: ganze Note G; als Dominante (klingend e°) in T. 33–34 korrekt, aber versehentlich G (Dominante) statt A (Tonika) in T. 35; B (1): ergänzt Tonbuchstaben „mi“ für T. 33, 34, „la“ für T. 35 |
| 33–35 | Cor III, IV | Bg. für T. 33.1–34.1 |
| 33–35 | VI II | Bg. für T. 33.1–34.1 |
| 34 | T 1–2 | A, B: punkt. halbe und Viertelnote e°; N: urspr. punkt. halbe und Viertelnote e°, anschließend mit Bleistift als Fehler gekennzeichnet und korr. zu h°; OA: punkt. halbe und Viertelnote h° |
| 35 | Cb (= Vc) 1–4 | Bg. etwa für T. 35.1–4 oder 36.1 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 35f. | Va | A: Bg. für T. 35.5–36.1; N, B: fehlt |
| 35 (= 62) | Cor IV 3, 4 | A, N, B: Sechzehntel- und doppelt punktierte Viertelnote c° (klingend g°) |

| | | |
|----|-----------|--|
| 36 | Timp 1, 3 | A, N, B: versehentlich Viertelnote G (Dominante) statt A (Tonika); B (1): korr. zu A |
| 36 | T 2–3 | A: Pausen fehlen; N, B: vorh. |
| 37 | Timp 1 | A, N, B: versehentlich Viertelnote G (Dominante) statt A (Tonika); B (1): korr. zu A |
| 63 | Cor IV 1 | A, N, B: Achtelnote c° (klingend g) |

15. Responsorium Libera me, Domine

A: T. 1–122 auf S. 60°–65°, T. 123°–150 abgek. als Wdh. von T. 1–28 (Anmerkung auf S. 65° nach dem Schlussstrich nach T. 122) und T. 151–182 auf S. 65°–66° (Notenschreibpapier mit 24 Systemen, Querformat). Der Satztitel auf der ersten Notenseite lautet „Libera“.

Partituranordnung für T. 1–122:

„VV[.]“ (meint „Violini“) [2 Systeme], „Viole“, „Flauti“, „Oboe“, „Clarinetti in C!“; „Corni in G!“; „Corni in E!“; „Trombe in C!“; „Fagotti!“; „Tromboni“, „Timpani“ (ein urspr. darunter eingetragenes „Clarini“ wurde radiert/rasiert),⁴⁶ [6 Leersysteme], [Coro:] „Soprano“, „Contralto“, „Tenore“, „Basso“, „Violoncelli“, „Bassi“ (unleserlich);⁴⁷ alle Fiati sind zweifach besetzt, Trb dreifach; Timp sind durchgehend als e und H notiert (vgl. die Anm. in der Einleitung des Kritischen Berichts). In T. 20–26 (den letzten sieben Takten auf S. 61°) Verschiebung von Fg um ein System nach unten (obgleich die vorhergehende Passage auf der gleichen Seite notiert ist) und in der Folge in T. 25–26 Verschiebung von Trb, Timp ebenfalls um ein System nach unten (mit den erklärenden Besetzungsangaben „Fagotti“ vor T. 20 und „Tromboni“ vor T. 25); auf der folgenden Seite (S. 61°, vor T. 27), wo Fg, Trb und Timp wieder in ihren korrekten Systemen notiert sind, stehen die erklärenden Angaben „Fagotti“ und „Tromboni“.

Neue Partituranordnung für T. 151–182; ohne jede Besetzungsangabe und ohne Schlüssel – mit der gleichen Anordnung wie zuvor. Nach dem Schlussstrich von T. 182 (dem einzigen Takt, den Donizetti noch auf S. 66° notiert hat; der Rest der Seite verblieb leer) schrieb er „Fine“ (was sich weniger auf das Ende des Satzes bezieht, als vielmehr – da kein anderes Satzende ähnlich bezeichnet ist – auf das Ende der *Messa di Requiem*).

O: Satztitel „Libera me Domine“ und Anmerkung „Cadenza in“ [sic!] zu Beginn des zehnten (letzten) Systems von S. 68°, dann Cadenza (vor T. 1).

| | | |
|--------------------------------------|-----------------|---|
| 1 [^] (= 123 [^]) | VI I, II, Coro, | Schlüssel fehlt |
| | Vc, Cb | |
| 1 [^] (= 123 [^]) | S | Generalvorzeichen fehlt |
| 1 [^] (= 123 [^]) | Fl, Ob, Clf, | c° (Metrumangabe) fehlt |
| | Cor I–IV, | |
| | S, Va | |
| 1 [^] (= 123 [^]) | S | Achtelpause fehlt |
| 1 [^] (= 123 [^]) | Vc 2 | A: # fehlt; N, B: vorh. |
| 1 [^] (= 123 [^]) | Cb 1–3 | A, N, B: Achtelpause statt Noten; B (1): ergänzt „coi Celli“ |
| 1 (= 123) | VI I 3 | A, N, B: punkt. Achtel- statt Achtelpause |
| 1 (= 123) | VI I 4–6 | A: Marcato etwa für T. 1.5 statt Cresc.-Gabel; N, B: fehlt |
| 1 (= 123) | VI I 5 | A, N: # fehlt; B: oberhalb des LS nachgetragen |
| 1 (= 123) | Cb 1–2 | A, N, B: halbe Pause statt Viertelnote und -pause |
| 1 (= 123) | Cb (= Vc) 4 | A: Achtelpause; N, B: punkt. Achtelpause |
| 1 (= 123) | Cb (= Vc) 5–7 | A: Decresc.- statt Cresc.-Gabel; N, B: fehlt; B (2): ergänzt |
| 1 (= 123) | Cb (=Vc) 6 | A: # fehlt (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N: # fehlt; B: oberhalb des LS nachgetragen |
| | | A, N, B: „Tutti“; OA: fehlt |
| 2 (= 124) | T 1 | A, N: # fehlt; B: oberhalb des LS nachgetragen |
| 2 (= 124) | Cb (=Vc) 7, 8 | A, N, B: punkt. Achtel- statt Achtelpause |
| 3 (= 125) | VI I 4 | A, N: Marcato für T. 3.2; B: fehlt |
| 3 (= 125) | VI II 1 | |
| 3 (= 125) | VI II 14–16 | A: 16telnoten h°, ais° mit # und h°; N: urspr. ebenso, anschließend korr. zu a°, gis° mit # und a° (Vc wurde freilich nicht korr.); B: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu a°, gis° mit # und a° (auf gleiche Weise wurde Vc korr.); OA: 16telnoten a°, gis° mit # und a° (die Korr. wurden vorgenommen, um die Kollision zwischen ais in VI II, Vc und a in VI und Cb zu vermeiden) |
| 3 (= 125) | Vc 2 | A: „stacc.“ (unleserlich) am Taktanfang statt „staccatissimo“; N: „stacc.“; B: fehlt |
| 3 (= 125) | Cb 5 | A: f (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N, B: fehlt |
| 3 (= 125) | Cb 5–7 | A: Cresc.-Gabel (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N, B: fehlt |
| 3f. (= 125f.) | Fg | A, N, B: Bg. für T. 3.1–4.1 |
| 4 (= 126) | Clf 1 | A: urspr. ganze Note d° (Clf I) und d° (Clf II), anschließend radiert/rasiert und korr. zu a° und f° mit #; N, B: ganze Note a° (Clf I) und f° mit # (Clf II) |
| 4 (= 126) | S 1 | A, N, B: das # ist original; OA: fehlt |
| 4 (= 126) | VI II 1 | A: Marcato für T. 4.1–2; N, B: fehlt |
| 4 (= 126) | VI II 2 | A: urspr. Marcato, anschließend radiert/rasiert und korr. zu Staccato-Punkt (unleserlich); N, B: fehlt |
| 4 (= 126) | VI II 5 | A: #-Versetzungs- statt #; N: urspr. #, anschließend korr. zu # (unleserlich); B: urspr. #, anschließend rasiert und korr. zu # (unleserlich) |
| 4 (= 126) | Va 5 | A, N: # statt #; B: abgek. als <i>colla parte</i> mit VI. II |
| 4 (= 126) | Cb (= Vc) 7 | A, N: # fehlt; B: oberhalb des LS nachgetragen (vgl. VI I) |
| 5 (= 127) | VI I 4 | A, N: Achtel- statt punkt. Achtelpause; B: punkt. Achtelpause |
| 5 (= 127) | VI II 1 | A: ff (unleserlich); N, B: fehlt |
| 5 (= 127) | VI II 1 | A: Marcato (unleserlich); N, B: fehlt |
| 5 (= 127) | Cb 4 | A: Achtel- statt punkt. Achtelpause (Relikt von Korr.); N, B: punkt. Achtelpause |
| 5 (= 127) | Cb 5–6 | A: Decresc.- statt Cresc.-Gabel; N, B: fehlt |
| 5f. (= 127f.) | Ob, Clf I, Fg | A, N, B: Bg. für T. 5.1–6.1 |

⁴⁶ Vgl. Fußnote 14.

⁴⁷ Der untere Seitenrand des Papiers wurde teilweise beschnitten.

| | | | | | |
|----------------|------------|---|----------------|------------------------------------|---|
| 6 (= 128) | Fl 1 | A: „Solo“ (unleserlich); N, B : fehlt; B (1) : ergänzt „a 2“ | 17 (= 52) | VI I (= VI II 8 ^b) 1 | A: „sotto“; Korrektur von T. 17.1–8 im LS von VI II (Relikt von Korrr.) (in N, B korrekt notiert) |
| 6 (= 128) | T 1 | A, N, B, OA : das ♯ ist original | (= 139) | | |
| 6 (= 128) | Va 1 | A: Stacc. statt Marcato; N, B : fehlt | 18 (= 53) | VI I (= VI II 8 ^b) 1 | A: weiteres Marcato unterhalb des LS; N, B : fehlt |
| 7 (= 129) | VI II 1 | A: 16telnote g ⁰ ; N, B : 16telnote h ⁰ (beide Kopisten hielten die beiden eng übereinanderliegenden Hilfslinien für eine einzige); OA : 16telnote g ⁰ (rH) | (= 140) | B | A: Bg. für T. 18.1–19.1 (Relikt von Korrr.); N, B, OA : fehlt |
| | | A, N, B : Achtelnote und -pause statt Viertelnote | 18f. (= 140f.) | | |
| 7 (= 129) | Va 1 | A: p (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N, B : fehlt | 19 (= 141) | Temp 1 | A: Stacc. (unleserlich); N : Note und Pausen für T. 19 fehlen; B : fehlt |
| 7 (= 129) | Cb 4 | A: Bg. für T. 7.3–8.1 (Relikt von Korrr.); N, B : fehlt | 20 (= 142) | Fg 1 | A: weiteres p oberhalb des LS; N, B : fehlt |
| 7f. (= 129 f.) | Ob I | A: Bg. für T. 7.1–8.1 (Relikt von Korrr.); N, B : fehlt | 20 (= 142) | S 1 | A: urspr. Fassung (unleserlich) korrr. zu halber Note c', der ein Notenhals fehlt; N, B, OA : halbe Note c' |
| 7f. (= 129 f.) | Ob II, Clt | A, N, B : Bg. für T. 7.1–8.1 | 20 (= 142) | S 1 | A: p ; N, B, OA : fehlt |
| 7f. (= 129 f.) | Fg | A: Bg. für T. 7.4–8.1 (Relikt von Korrr.); N, B : fehlt | 20 (= 142) | VI II, Va 1 | A, N, p ; B : fehlt |
| 7f. (= 129 f.) | Cb | A: Note oder Pause fehlt resp. stark verwischt; Textunterlegung „aeter-“ (ohne Trennstrich) für T. 8.3 (Relikt von Korrr.) (eine Viertelnote a' aus einer ursprünglichen, anschließend getilgten Fassung, ist mehr zu errahnen als zu erkennen); N, B, OA : Viertelnote a' | 20 (= 142) | VI II 2 | A: Stacc. (Relikt von Korrr.); N, B : fehlt |
| 8 (= 130) | S 2 | A, N : 16telnote dis ⁰ (die Figur ist als Faulenzer notiert); B : urspr. ebenso, anschließend wurde der Faulenzer teilweise aufgelöst und die letzte Note korrr. zu g ⁰ | 20 (= 142) | VI II 2 | A, N, B : das ♯ ist original |
| | | A, N, B : Viertelnote statt Achtelnote und -pause | 21 (= 143) | S 1–4 | Bg. für T. 21.2–22.1 oder 2 (Relikt von Korrr.) |
| | | Bg. für T. 9.2–10.1 | 22 (= 144) | T 1–4 | Bg. etwa für T. 22.1–3 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| | | A, N, B : Stacc. (Relikt von Korrr.); OA : fehlt | 22 (= 144) | VI I 1 | A, N, B : p |
| | | A: Bg. für T. 9.2–5 (Relikt von Korrr.); N, B : fehlt | 22 (= 144) | VI I 2–6 | Bg. etwa für T. 22.3–6 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| | | A: Bg. für T. 9.4–10.1 | 22 (= 142) | Va, Vc 3 | A, N, B : das ♯ ist original |
| | | p (Seitenumbruch zwischen T. 9–10) | 22f. (= 144f.) | Fg II | A: Bg. für T. 22.2–23.1, der mit dem Taktstrich zwischen T. 22–23 ansetzt (Ergebnis rascher Niederschrift); N, B : Bg. für T. 22.2–23.1 |
| | | Bg. für T. 10.1–2 und 11.1–2 (Relikt von Korrr.) | (= 144f.) | Cor III | A: weiterer Bg. für T. 22.2–23.1 unterhalb des LS (Relikt von Korrr.); N, B : fehlt |
| | | Bg. für T. 10.1–2, 10.3–11.1 und 11.1–2 (Relikt von Korrr.) | 23 (= 145) | S | Bg. für T. 23.1–2 (Relikt von Korrr.) |
| | | Bg. für T. 10.1–11.1 und 11.1–2 (Relikt von Korrr.) | 23 (= 145) | A 1 | A: zwei halbe statt einer ganzen Note e', deren erster die Silbe „i-“ unterlegt ist; N, B : zwei halbe Noten e' ohne Textunterlegung; OA : zwei aneinandergebundene halbe Noten e' (T. 23) resp. zwei halbe Noten e' ohne Haltebogen (T. 145), deren erster jeweils die Silbe „i-“ unterlegt ist (vgl. T. 25) |
| | | Bg. für T. 10.2–11.1 (Relikt von Korrr.) | 23 (= 145) | VI II 3 | A: einfach statt doppelt punkt. Viertelnote (Relikt von Korrr.); N, B : doppelt punkt. Viertelnote |
| | | A: urspr. Viertelnote und -pause, anschließend korrr. zu halber Note, ohne jedoch die Pause durchzustrichen; N, B : halbe Note | 23 (= 145) | Vc 1–2 | A: Bg. für T. 23.2–, der bis zum Taktstrich zwischen T. 23–24 reicht (Ergebnis rascher Niederschrift); N, B : fehlt |
| | | A: urspr. Viertelnote, anschließend korrr. zu halber Note; N, B : halbe Note | 24 (= 146) | Va | A: Bg. etwa für T. 24.1–4 (Relikt von Korrr.); N, B : fehlt |
| | | A, N : einfach gehalten halbe Note; B : in beide Richtungen gehalten halbe Note | 25 (= 147) | Ob 1 | A: Achtelnote g' und Achtelpause statt Viertelpause (unleserlich; ggf. korrr.); N, B : Viertelpause |
| | | A: Achtelnote und -pause statt Viertelnote (Relikt von Korrr.); N, B, OA : Viertelnote | 25 (= 147) | Ob 1 | A: „Solo“ (Relikt von Korrr.); N, B : fehlt |
| | | A: halbe statt Viertelpause (Relikt von Korrr.); N, B : Viertelpause | 25 (= 147) | Ob 1 | A: f (unleserlich) (Relikt von Korrr.); N, B : fehlt |
| | | A: Cresc.-Gabel (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N, B : fehlt | 25 (= 147) | VI I, II 1 | A: f (unleserlich) (Relikt von Korrr.); N, B : fehlt |
| | | A, N, B : ♯ fehlt | 25 (= 147) | Va 1 | A: urspr. halbe Note, anschließend korrr. zu Viertelnote statt Achtelnote und -pause (Relikt von Korrr.); N : Viertelnote (korrr.); B : Achtelnote und -pause |
| | | A, N : f statt ff ; B : ff | 25 (= 147) | Va 1 | A: f (unleserlich) (Relikt von Korrr.); N, B : f |
| | | A, N : f statt ff ; B : ff | 25f. (= 147f.) | Cb | A: Bg. für T. 25.6–26.2 (Relikt von Korrr.); N, B : Bg. für T. 25.6–26.1 |
| | | A, N, B : Marcato fehlt | 26 (= 148) | Temp, Cb 1 | A: f ; N, B : fehlt |
| | | A: ff (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N, B : fehlt (vgl. T. 47) | 26 (= 148) | Va 1 | A, N : Achtelnote h ⁰ statt Oktavklang; B : Oktavklang h' und h ⁰ |
| | | N, B : „stacc.“; A: fehlt (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand) (vgl. T. 47) | 26f. (= 148f.) | Coro 1 | A: Bg. für T. 26.1–27.1; N : Bg. nur für S; B : Bg. nur für S, A, T; OA : fehlt |
| | | A, B : Marcato; N : fehlt (vgl. T. 15) | 27 (= 149) | Fl, Ob, Clt, Cor I–IV, Tr, Trb 1–2 | A: urspr. halbe Pause, anschließend überschrieben mit doppelt punkt. Viertel- und 16telnote; N, B : doppelt punkt. Viertel- und 16telnote |
| | | A, N, B : Marcato (vgl. T. 15) | 27 (= 149) | Fl 1–2 | tiefer notiert, Oktavierungsanweisung fehlt |
| | | A, N, B : halbe Note statt Viertelnote und -pause | 27 (= 149) | Ob, Clt, Cor III, IV, Tr, Trb 3 | f (Relikt von Korrr.) |
| | | A: urspr. 16telnote a ⁰ , anschließend korrr. zu c' (intendierte Lösung nicht eindeutig); N, B, OA : 16telnote c' | 27 (= 149) | Tr 1 | A: doppelt punkt. Viertelnote g' (Tr I) und e' (Tr II) (Seitenumbruch zwischen T. 26–27); N, B : doppelt punkt. Viertelnote g' und e' (vgl. Trb) |
| | | A: f oder fz (unleserlich); N, B : fp (T. 14) resp. f (T. 16, 18) | 27 (= 149) | Temp 1–3 | A: urspr. halbe Pause, anschließend überschrieben mit Viertelnote, punkt. Achtelpause (unleserlich) und 16telnote; N, B : Viertelnote, punkt. Achtelpause und 16telnote |
| | | A, N : Marcato; B : fehlt | 27 (= 149) | Temp 4 | A: Marcato; N, B : fehlt |
| | | A: f (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N, B : fehlt | 27 (= 149) | Temp 4 | A: f (Relikt von Korrr.); N : f für T. 27.2; B : fehlt |
| | | A, N : Marcato; B : fehlt | 27 (= 149) | VI I 3 | A, N, B : Marcato |
| | | A: f (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N, B : fehlt | 28 (= 150) | Fl 1 | tiefer notiert, Oktavierungsanweisung fehlt |
| | | A: halbe Pause fehlt; N, B : vorh. | 28f., 46f. | alle | A: einfacher Taktstrich; N, B : doppelter Taktstrich; OA : doppelter Taktstrich für T. 28–29, einfacher für T. 46–47 |
| | | A: Marcato (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N, B : vorh. | 29 | B solo 1 | A: „Solo“ oder „Soli“ (unleserlich); N, B, OA : „Solo“ |
| | | A: doppelt punkt. Viertelnote e' (unleserlich; Relikt von Korrr.); N, B : doppelt punkt. Viertelnote e' | 29 | Cb (= Vc) 1 | A: p (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N, B : vorh. |
| | | A, N : halbe und angebundene Viertelnote h ⁰ ; B : urspr. ebenso, anschließend rasiert und korrr. zu g ⁰ ; OA : halbe und angebundene Viertelnote g ⁰ | 30 | B solo 1–2 | A: Bg. für T. 29.1–30.4 [sic!] (Relikt von Korrr.); N, B, OA : Bg. für T. 30.1–2 |
| | | A, N : 16telnote h ⁰ ; B : 16telnote c'; OA : 16telnote g ⁰ | 31 | B solo | A: Bg. etwa für T. 31.1–4 [sic!] (Relikt von Korrr.); N, B, OA : fehlt |
| | | A, N : 16telnote fis ⁰ ohne Versetzungszeichen; B : urspr. ebenso, anschließend wurde ein ♯ oberhalb des LS nachgetragen, aber dann wieder rasiert; B (2) : ergänzt ♯; OA : 16telnote f ⁰ mit ♯ | 33f. | B solo | Bg. für T. 33.1–34.1 |
| | | A, N, B : halbe Note statt Viertelnote und -pause | 35f. | B solo | A: Bg. für T. 35.1–36.1 oder 2 [sic!]; N, B, OA : fehlt |
| | | A: „Solo“ (unleserlich); N, B, OA : „Solo“ | 37f. | Fg | A: Bg. für T. 38.1–39.1 [sic!]; N : Bg. für T. 37.2–38.1; B : fehlt (ganze Pause für T. 37) |
| | | A: ff (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N, B : f | 38 | VI I, II, Va 4 | A, N, B : p für T. 39.1 |
| | | A: p (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N : fehlt; B : p für T. 39.1 | 38, 40 | Cb (= Vc) 1 | A: ff (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N, B : f |
| | | A, N, B : p für T. 41.1 | 38 | Cb (= Vc) 4 | A: p (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N : fehlt; B : p für T. 39.1 |
| | | A: p ; N, B : p für T. 41.1 | 40 | VI I, II 4 | A, N, B : p für T. 41.1 |
| | | A: Bg. für T. 40.4–41.1; N, B, OA : fehlt | 40 | Va 4 | A: p ; N, B : p für T. 41.1 |
| | | weiteres p | 40 | Cb (= Vc) 4 | A: Bg. für T. 40.4–41.1; N, B, OA : fehlt |
| | | A, N, B : p für T. 43.1 | 40f. | B solo | A: Bg. für T. 40.4–41.1; N, B, OA : fehlt |
| | | A: ff (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N : f (radiert/rasiert); B : fehlt | 41 | Va 1 | A: Bg. für T. 40.4–41.1; N, B, OA : fehlt |
| | | A: ganze Pause fehlt; N, B : vorh. | 42 | VI II, Va 4 | A, N, B : p für T. 43.1 |
| | | | 42 | Cb (= Vc) 1 | A: ff (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N : f (radiert/rasiert); B : fehlt |
| | | | 43 | Fg I | A: ganze Pause fehlt; N, B : vorh. |

| | | |
|--------|---------------|--|
| 43 | Fg II 2 | A: p für T. 44.1; N, B: fehlt |
| 43 | Cb (= Vc) 1 | A, N, B: das # ist original |
| 43 f. | B solo | A: Bg. für T. 43.1–44.1 (unleserlich; ggf. radiert/rasiert); N, OA: Bg. für T. 43.1–44.2; B: fehlt |
| 44 | alle | A: „calando“ oberhalb der Akkolade (VI I) für die Mitte von T. 44, für Va auf dem Taktstrich zwischen T. 44–45 und unterhalb der Akkolade (Cb) auf dem Taktstrich zwischen T. 43–44 (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N: „calando“ oberhalb der Akkolade und für Va für die Mitte von T. 44 sowie unterhalb der Akkolade für die Mitte von T. 43 |
| 44, 46 | VI II 1 | A, N, B: das ♯ ist original |
| 44 f. | B solo | A: Bg. für T. 44.1–45.1, der bis zum Taktstrich zwischen T. 45–46 reicht (unleserlich; ggf. radiert/rasiert); N, B, OA: fehlt |
| 45 f. | B solo | A, N, B: Bg. für T. 45.1–46.1; OA: fehlt |
| 46 | Cor I, II 1 | A, N, B: „Soli“ |
| 46 | Cor I, II 1–5 | A: urspr. als <i>g</i> “ (Cor I; klingend <i>d</i> “) und <i>g</i> “ (Cor II; klingend <i>d</i> “) notiert, anschließend mit Bleistift korr. zu <i>e</i> “ (klingend <i>h</i> “) und <i>e</i> “ (klingend <i>h</i> “); N, B: als <i>e</i> “ und <i>e</i> “ notiert |

Quando coeli movendi sunt

| | | |
|-------------------|-------------------|--|
| 47 | A 3 | A, N: 16telnote <i>g</i> “ statt <i>h</i> “ (ohne Berücksichtigung der Korrektur in T. 12); B: urspr. 16telnote <i>g</i> “, anschließend rasiert und korr. zu <i>h</i> “; OA: 16telnote <i>h</i> “ |
| 47 | VI I 1 | A: f statt ff ; N, B: fehlt (vgl. T. 12) |
| 47 | Cb (= Vc, Va) 1 | A: f ; N, B: fehlt (vgl. T. 12) |
| 47–53 | | A: abgek. ohne weitere Anm. als Wdh. von T. 12–18; die Takte sind an beiden Stellen mit Zeichen (<i>segni</i>) markiert; in T. 47 sind alle Stimmen abgek.; neu ausgeschrieben wurde lediglich S, A; in T. 48–53 sind alle Stimmen abgek. mit der Anweisung „6“ (= Anzahl der Takte); N, B: Coro neu ausgeschrieben |
| 48 | B 2 | A: „Tutti“ für T. 47.1; N, B: fehlt; OA: „Tutti“ für T. 48.2 |
| 53 | S 3 | A: punkt. Achtelpause und 16telnote <i>h</i> “ mit Textunterlegung „Dum“ aus T. 18 statt Viertelpause; N: urspr. punkt. Achtelpause und 16telnote <i>h</i> “ mit Textunterlegung „Dum“, anschließend radiert/rasiert und überschrieben mit einer Viertelpause; B, OA: Viertelpause |
| 54 (= 56) | Cor I–IV, Trb 3 | A: Marcato; N: Marcato nur für Cor II; B: fehlt |
| 54 (= 56) | Cor III, IV 3 | A, N: Viertelnoten <i>e</i> “ mit ♯ (Cor I; klingend <i>g</i> “) und <i>c</i> “ (Cor II; klingend <i>e</i> “); B: urspr. ebenso (unleserlich), anschließend rasiert und korr. zu <i>e</i> “ ohne ♯ und <i>d</i> “ mit ♭ (klingend <i>f</i>) |
| 54 (= 56) | Timp 3 | A: Stacc.; N, B: fehlt |
| 54 | A | A: Bg. für T. 54.1–2; N, B: fehlt |
| 54 | A | A: Bg. etwa für T. 54.3–5; N, B: fehlt; OA: Bg. für T. 54.2–5 |
| 54 | T | A: Bg. für T. 54.3–5; N, B: fehlt; OA: vorh. |
| 54, 55 (= 56, 57) | VI I 1 | A: Stacc.; N, B: fehlt |
| 54 (= 56) | VI II 1 | A, N, B: f |
| 54 (= 56) | Cb (= Va, Vc) 1 | A: f (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N, B: vorh. |
| 54 (= 56) | Cb (= Va, Vc) 1 | A: „staccatissimo“ (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N: vorh.; B: „stacc.“ |
| 55 (= 57) | Cor I, II 3–5 | A: Stacc.; N: Stacc. nur für Cor I, II in T. 55.4; B: fehlen |
| 55 (= 57) | Timp 2 | A: Achtelpause fehlt; N, B: vorh. |
| 55 (= 57) | Timp 3–5 | A: Stacc.; N, B: fehlen |
| 55, 57 | S 3 | A, N, B: das # ist original; OA: fehlt |
| 55 | S 4–5 | A, N, B, OA: Bg. für T. 55.3–5 |
| 55, 57 | T 3 | A: # (radiert/rasiert) (Relikt von Korr.); N, B, OA: fehlt |
| 55 (= 57) | VI I 5 | A: das # ist original (ggf. radiert/rasiert); N, B: das # ist original |
| 56 | Fg 1 | A, N: Achtelnote <i>e</i> ° (im Tenorschlüssel) aus T. 54; B: Achtelnoten <i>e</i> “ (Fg I) und <i>g</i> ° (Fg II) |
| 56 | Trb 1 | A, N: Achtelnote <i>e</i> ° aus T. 54; B: Achtelnoten <i>e</i> “ (Trb I), <i>g</i> ° (Trb II) und <i>e</i> ° (Trb III) |
| 56 | S | A, B, OA: Bg. für T. 56.3–5; N: fehlt |
| 56 | B 3–5 | A: Stacc. statt Marcato; N, B, OA: fehlen |
| 56 f. | | abgek. als Wdh. von T. 54–55; abgek. sind alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurde lediglich Coro |
| 57 | S 4–5 | A: Bg. etwa für T. 57.3–4 (unleserlich); N: fehlt; B: Bg. für T. 57.2–4; OA: Bg. für T. 57.3–5 |
| 57 | A 4–5 | A, N: Bg. für T. 57.3–5; B: fehlt; OA: Bg. für T. 57.3–5 |
| 57 f. | T, B | A, N: Bg. für T. 57.4–58.1; B, OA: fehlt |
| 58 (= 59) | Ob II 5 | A, N: Achtelnote <i>g</i> “ aus T. 58.1 statt <i>e</i> “; B: Achtelnote <i>e</i> “ |
| 58 (= 59) | Clt 1, 3 (= 5, 7) | A: Stacc.; N, B: fehlt |
| 58 (= 59) | Cor I, II 3 | A: f (unleserlich; ggf. durchgestrichen); N, B: fehlt |
| 58 | A 3 | A: Stacc. zusätzlich zum Marcato; N, B, OA: fehlt |
| 58 | Va 1 | A, N: „stacc.“; B: fehlt |
| 58 | Cb (= Vc) 1 | A: „staccate“; N: „stacc.“; B: fehlt |
| 59 | Ob II 1 | A, N: Achtelnote <i>g</i> “ aus T. 58.1 statt <i>e</i> “; B: Achtelnote <i>e</i> “ |
| 59 | S, A, B | A: Textunterlegung fehlt; N, B: ergänzt für T in T. 59.3–60.1; OA: Silbe „-li“ für T. 59.4, „et“ für T. 59.5 und „ter-“ für T. 59.6 |
| 59 | T | A: Textunterlegung fehlt; N, B: Silbe „-li“ für T. 59.4, „et“ für T. 59.5 und „ter-“ für T. 59.6–7 (nachgetragen) (Textunterlegung für S, A fehlt); OA: ebenso |
| 59 | T 5–7 | A: zwei Bg. für T. 59.5–6; N, B, OA: fehlen |
| 59 | B 5 | A: Stacc. (Relikt von Korr.); N, B, OA: fehlt |
| 59 | B 7 | A: Silbe „ter-“ etwa für T. 59.9 (Ergebnis rascher Niederschrift); N: Silbe „ter-“ etwa für T. 59.11; B, OA: Silbe „ter-“ für T. 59.7 |

| | | |
|-------|-------------|--|
| 59 | B 7–14 | A: Bg. für T. 59.7–9 oder 10 (Relikt von Korr.); N, B, OA: fehlt |
| 59 f. | S, A | A: Bg. für T. 59.6–60.1; N, B, OA: fehlt |
| 59 f. | T | A: Bg. für T. 59.6–60.1 (unleserlich; ggf. radiert/rasiert); N, B, OA: fehlt |
| 60 | Va 1 | A, N: Achtelnote und -pause statt Viertelnote; B: Viertelnote |
| 60 | Va 3 | A, N, f ; B: fehlt |
| 60 | Cb (= Vc) 3 | A: Marcato; N: Marcato für T. 60.4; B: fehlt |
| 61 f. | alle | A: einfacher statt doppelter Taktstrich (unleserlich); N, B: doppelter Taktstrich |

Dies irae

| | | |
|--------------|--------------------|--|
| 62 | alle 1 | A: Generalvorzeichen (♯) am Ende von T. 61 fehlt (auf einer neuen Seite wird eine neue Akkolade und damit ein neuer Abschnitt begonnen; es wird also eine neue Grundtonart ausgewiesen, die in diesem Fall keine Generalvorzeichen hat); N: da der neue Abschnitt auf der gleichen Seite und in der gleichen Akkolade anschließt, müssten ♯ gesetzt werden; dies unterblieb, weil der Kopist offensichtlich nicht zu T. 1 ^A zurückblätterte, wo zuletzt Generalvorzeichen ausgewiesen sind (nur zu Beginn von Sätzen oder Abschnitten, nicht mehr am Beginn nachfolgender Seiten/Akkoladen); B: ergänzt ♯ für Archi, Legni, Trb vor T. 62 (nicht aber für Soli) |
| 62 | Soli | A: „4 ^{no} “ (= „Quartetto“) im LS oberhalb S solo statt jeweils „Solo“; N, B: „Quartetto“ als Überschrift oberhalb der Akkolade; „Soli“ für S, B (fehlt für A, T); OA: Besetzungangaben für T. 63 (A solo, T solo, B solo) resp. T. 64 (S solo) fehlen |
| 62 | A solo | p im linken Seitenrand vor der Akkolade |
| 62 | B solo | „piano“ im linken Seitenrand vor der Akkolade |
| 62 | VI I 1–3 | A: Bg. für T. 62.2–3 (Ergebnis rascher Niederschrift); N, B: Bg. für T. 62.1–3 |
| 62 | Vc 1–3 | A: Bg. für T. 62.1–2 (Ergebnis rascher Niederschrift); N: fehlt; B: Bg. für T. 62.1–63.1 |
| 62 | Cb 1 | A: p (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N, B: vorh. |
| 63 | A solo 1–2 | Bg. für T. 63.1–2, der bis zum Taktstrich zwischen T. 63–64 reicht |
| 63 | T solo, B solo 1–2 | Bg. für T. 63.1–64.1 |
| 64, 67 | Fg 1 | A: urspr. (in T. 64 angebundene) punkt. halbe Note <i>c</i> “, anschließend korr. zu <i>d</i> “ (unleserlich); N: punkt. halbe Note <i>c</i> “ für T. 64, punkt. halbe Note <i>d</i> “ für T. 67; B: punkt. halbe Note <i>c</i> “ für T. 64 (abgek. als Wdh. von T. 63), urspr. punkt. halbe Note <i>d</i> “ für T. 67, anschließend rasiert und korr. zu <i>c</i> “ (vgl. T. 70, 73) |
| 65 | Cor I, III 1 | A, N, B: Marcato (vgl. T. 68) |
| 65 | S solo 1 | A: urspr. Marcato, vom Bg. korrigierend überschrieben; N, B, OA: fehlt (vgl. T. 68) |
| 66 | Fg 1 | A, N: ♭; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert |
| 66 | B solo 1 | A, N, OA: p ; B: p für T solo |
| 67 | Fg 1 | A, N, B: fp |
| 67 f., 70 f. | B solo | weiterer Bg. für T. 67.1–68.1 (radiert/rasiert) resp. 70.1–71.1 (ggf. radiert/rasiert) |
| 68 | S solo 1–2 | Bg. etwa für T. 67.2–68.1 |
| 68 | VI II 2 | A, N, B: p |
| 68 | Cb (= Vc) 2–3 | Bg. für T. 68.3–69.1 |
| 68 | Cb (= Vc) 3 | A: Marcato; N, B: Marcato für T. 68.2 |
| 69 | Fg, Cor III 1 | A, N, B: p |
| 69 | B solo 1–3 | Bg. etwa für T. 69.1–70.1 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 69 | Cb (= Vc) 1 | A, N: Achtelnote und -pause statt Viertelnote; B: Viertelnote |
| 70 | Fg 1 | A: urspr. punkt. halbe Note <i>d</i> “, anschließend korr. zu <i>e</i> “; N, B: punkt. halbe Note <i>e</i> “ (vgl. T. 73) |
| 70 | Fg 1 | A, N: f ; B: „cresc.“ |
| 70 | Fg 1 | A: Cresc.-Gabel oberhalb des LS (radiert/rasiert); N, B: fehlt |
| 70 | Cor III 1 | A: „cresc.“ zusätzlich zur Cresc.-Gabel; N, B: „cresc.“ statt Cresc.-Gabel |
| 70 | S solo 1–3 | Bg. für T. 70.1–3, der bis zum Taktstrich zwischen T. 70–71 reicht |
| 71 | Fg 1 | A: Marcato; N, B: fehlt |
| 71 | Cor III 1 | A: Marcato; N, B: fehlt |
| 71 | VI I 2 | A: p am Taktanfang (radiert/rasiert); N, B: vorh. |
| 72 | T solo, B solo 1–2 | Bg. für T. 72.1–2, der bis zum Taktstrich zwischen T. 72–73 reicht |
| 73 | Fg 1 | A: fp oder fz (unleserlich); N, B: fehlt |
| 73 | Cor I 1 | A: fp oder fz (unleserlich); N, B: f |
| 73 | Cor III 1 | A: f (unleserlich); N, B: fehlt |
| 73 | A solo 1 | A, N: f ; B: f für S solo, T solo; OA: fehlt |
| 73 f. | A solo | A: Bg. für T. 73.1–74.1 (ggf. radiert/rasiert); N, B, OA: fehlt |
| 74 | Fg 2 | A, B: Marcato; N: Marcato (radiert/rasiert) (vgl. Cb (= Vc)) |
| 74 | Cor I 1 | A: Marcato; N, B: fehlt |
| 74 | Cor I 1–3 | Bg. etwa für T. 74.1–3, der bis zum Taktstrich zwischen T. 74–75 reicht |
| 74 | Cor III 1–2 | A, N, B: punkt. halbe Note <i>c</i> “ (klingend <i>e</i>) |
| 75 | Fl 1 | A: f oder fp (unleserlich); N, B: f |
| 75 | Fg 3 | A: f am Taktanfang; N, B: fehlt |
| 75 | T solo 2 | A: Silbe „-es“ fehlt (erst im gestrichenen nachfolgenden Takt vorh.); N, B, OA: Textunterlegung „di-es“ für T. 75.1–2 |
| 75 | VI I 1 | f ober- und unterhalb des LS (Relikt von Korr.) |
| 75 | VI II 1 | A: p ober- und fp unterhalb des LS (Relikt von Korr.); N, B: f |
| 75 | Va 1 | A, N, B: Achtelnote und -pause statt Viertelnote |
| 76 | Cor I, II 1 | A, N: Marcato; B: fehlt |

| | | |
|------------|--------------------------|---|
| 76 | S solo | A: Bg. für T. 76.1–, der in den nachfolgenden (gestrichenen) Takt hineinreicht; N, B, OA: fehlt |
| 76 | S solo 1–2 | A: punkt. halbe Note ohne Textunterlegung (Relikt von Korr.); N, B, OA: halbe und Viertelnote mit Textunterlegung „di-es“ |
| 76 | A solo 1 | A, N, B, OA: das \grave{a} ist original |
| 76 | A solo 1–2 | A: punkt. halbe Note, unterlegt mit der Silbe „di-“ (Relikt von Korr.); die Silbe „-es“ fehlt (erst im gestrichenen nachfolgenden Takt vorh.); N, B, OA: halbe und Viertelnote mit Textunterlegung „di-es“ |
| 76 | T solo 1 | A: Silbe „ma-“ für T. 76.2; die Silbe „-gna“ fehlt (erst im gestrichenen nachfolgenden Takt vorh.); N, B, OA: Textunterlegung „ma-gna“ |
| 77 | S solo, A solo | Bg. für T. 77.1–, der in den folgenden (gestrichenen) Takt hineinreicht |
| 77 | S solo 1–2 | A: punkt. halbe Note ohne Textunterlegung (Relikt von Korr.); N: punkt. Achtel-, 16tel- und zwei Viertelnoten mit Textunterlegung „magna amara“ (ohne Trennstriche); B: punkt. Achtel-, 16tel- und zwei Viertelnoten ohne Textunterlegung; OA: punkt. Viertel- und drei separat gehalte Achtelnoten mit Textunterlegung „ma-gna_a-ma-ra“ |
| 77 | A solo 1–2 | A: punkt. halbe Note, unterlegt mit der Silbe „ma-“ (Relikt von Korr.); die Silbe „-gna“ fehlt (erst im gestrichenen nachfolgenden Takt vorh.); N: punkt. Achtel-, 16tel- und zwei Viertelnoten ohne Textunterlegung; B: punkt. Achtel-, 16tel- und zwei Viertelnoten mit Textunterlegung „magna amara“ (ohne Trennstriche); OA: punkt. Viertel- und drei separat gehalte Achtelnoten mit Textunterlegung „ma-gna_a-ma-ra“ |
| 77 | T solo 1–4 | OA: punkt. Viertel und drei separat gehalte Achtelnoten mit Textunterlegung „et a-ma-ra“ |
| 77 | B solo 1–2 | A: punkt. halbe Note mit Textunterlegung „ma-“; die Silbe „-gna“ fehlt (erst im gestrichenen nachfolgenden Takt vorh.); N: punkt. halbe Note mit Textunterlegung „magna“ (ohne Trennstrich); B, OA: punkt. halbe Note mit Textunterlegung „ma-“ („-gna“ für T. 78.1) |
| 78 | Ob 1 | A: fp (unleserlich) (Relikt von Korr.); N: f; B: fehlt (T. 78 abgek. als Wdh. von T. 77) |
| 78 | Clf 1 | A: f (Relikt von Korr.); N: f; B: fehlt |
| 78 | S solo 1 | A: halbe und Viertelnote ohne Textunterlegung (Relikt von Korr.); N, OA: punkt. halbe Note mit Textunterlegung „val-“; B: punkt. halbe Note ohne Textunterlegung |
| 78 | S solo, A solo, T solo 1 | A: Marcato; N, B, OA: fehlt |
| 78 | A solo 1 | A: halbe und Viertelnote mit Textunterlegung „et a-“ (Relikt von Korr.); N: punkt. halbe Note ohne Textunterlegung; B, OA: punkt. halbe Note mit Textunterlegung „val-“ |
| 78 | T solo 2 | A: Viertelnote a° oder h° und/oder e° (unleserlich) (Relikt von Korr.); N, B, OA: Viertelnote a° |
| 78 | VI I (= Fl) 2 | A, N: \flat fehlt; B: vorh. |
| 78 | Va | A: Bg. für T. 78.1–2 (ggf. radiert/rasiert) (Relikt von Korr.); N, B: Bg. für T. 78.1–2 |
| 78 | Cb (= Vc) 1 | A: kurzer Vorschlag e° vor der halben Note f° (Relikt von Korr.); N: kurzer Vorschlag g° vor der halben Note f° ; B: Vorschlag urspr. vorh., anschließend durchgestrichen (vgl. Va) |
| 78 | Cb (= Vc) 2 | A: Stacc.; N, B: fehlt |
| 78f. | Cb (= Vc) 2 | A: doppelter Taktstrich (Relikt von Korr.); N, B, OA: doppelter Taktstrich |
| 79 | S solo 1 | A: Viertelnote h' (Relikt von Korr.); N, B, OA: Viertelnote h' |
| 79 | A solo 1 | A: Viertelnote d' (Relikt von Korr.); N, B, OA: Viertelnote d' |
| 79 | B solo 1 | A: urspr. halbe Note G mit Textunterlegung „-de“, anschließend korr. zu zwei Viertelnoten, ohne den unterlegten Text anzurühren; N, B, OA: zwei Viertelnoten G mit Textunterlegung „val-de“ |
| 79 | Cb (= Vc) 1 | A: urspr. Viertelnote g° , anschließend radiert/rasiert und mit Viertelnote G korrigierend überschrieben; N, B: Viertelnote G |
| 80 | Fg | Bg. etwa für T. 80.1–2 |
| 80 | Tr 4 | A: f (unleserlich) zusätzlich zum f ; N, B: fehlt |
| 80 | T solo 1–3 | A, N, OA: Stacc.; B: Marcato |
| 80 | Cb (= Vc) 1 | A: p (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N, B: p |
| 81 | alle 1 | A: „accelerando e cresc. un poco“ für T. 81–85 im LS oberhalb Soli (S) statt „accelerando“; N, B, OA: „accelerando“ fehlt |
| 81 | Fg | Bg. für T. 81.1–2 oder 3 |
| 81 | VI I 1 | A: f (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 81 | VI I 1 | A: Marcato (radiert/rasiert) (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 82 | Fg | Bg. für T. 82.1–2 oder 3 |
| 82 | S solo 1, 2 | A: Stacc.; N, B, OA: fehlt |
| 82, 84, 86 | VI I 2 | A, N, B: das \grave{a} ist original |
| 83 | Clf I, S 2 | A, N: \flat fehlt; B: vorh. |
| 83 | Fg | Bg. für T. 83.1–3 |
| 83 | Cor I 3 | A, N: \flat fehlt; B: oberhalb des LS nachgetragen |
| 83 | B solo | Bg. für T. 83.1–2 |
| 83 | B solo 3 | A: Silbe „-di-“ für T. 83.2; N, B, OA: Silbe „-di-“ für T. 83.3 (vgl. T. 85) |
| 83 | VI I 1 | A: Marcato (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 83, 85, 87 | Va 2 | A, N, B: das \grave{a} ist original |
| 84 | Clf 1 | A, N, B: „cresc.“ für T. 81.1 |
| 84 | Fg | Bg. für T. 84.1–3 |
| 84 | Fg 1 | A: „cresc.“ für T. 85.1; N, B: fehlt |
| 84 | Cor III 2 | A: „Soli“ statt „Solo“; N, B: „Solo“ |
| 84 | Cor III 2 | A: f statt p ; N, B: fehlt |
| 84 | Tr 4 | A: f oder fp oder f (unleserlich; ggf. durchgestrichen); N, B: fehlt |

| | | |
|------|--------------------|---|
| 84 | S solo 1 | A: „accelerando e cresc. un poco“ für T. 81–85 im LS oberhalb Soli (S) statt „cresc.“; N: „cresc. poco“ oberhalb der Akkolade; B: fehlt; OA: „cresc. a poco a poco“ für Soli, Org für T. 82.2–83.3 |
| 84 | S solo 1 | A: Silbe „-ca-“ für T. 84.2 (Relikt von Korr.); N, B, OA: Silbe „-ca-“ für T. 84.1 |
| 84 | VI II 1 | A, N: „cresc.“ für T. 84.2; B: fehlt |
| 84 | VI II 3 | A: Cresc.-Gabel; N, B: fehlt |
| 84 | Cb (= Vc) 1 | A: „cresc.“ (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N: „cresc.“ für T. 81.1 und Cresc.-Gabel für T. 82.1–84.3; B: fehlt |
| 84f. | Cor III | A: Bg. für T. 84.2–85.3; N, B: fehlt |
| 85 | Fg | Bg. für T. 85.2–3 |
| 85 | S solo 1 | A: Silbe „-re“ für T. 85.2 (Relikt von Korr.); N, B, OA: Silbe „-re“ für T. 85.1 |
| 86 | Ob II 2 | A: \flat fehlt; N, B: vorh. |
| 86 | Tr 4 | A: fz (unleserlich); N, B: fehlt |
| 86 | Tim 1 | A: f statt fp ; N: fehlt; B: urspr. f ; anschließend rasiert; B (2): ergänzt f |
| 86 | S solo 1 | A: Silbe „-ju-“ für T. 86.2 (Relikt von Korr.); N, B, OA: Silbe „-ju-“ für T. 86.1 |
| 86 | B solo 3 | A, N: \flat fehlt; B: nachgetragen; OA: vorh. |
| 86 | Cb (= Vc) 3 | A: \flat fehlt; N, B: vorh. |
| 86f. | Cor I | A: Bg. für T. 86.3–87.3 (unleserlich; ggf. radiert/rasiert); N, B: fehlt |
| 87 | Clf I 3 | A: \flat fehlt; N, B: vorh. |
| 87 | S solo 1 | A: Silbe „-di-“ für T. 87.2 (Relikt von Korr.); N, B, OA: Silbe „-di-“ für T. 87.1 |
| 87 | T solo | Bg. für T. 87.1–2 (Relikt von Korr.) |
| 87 | T solo 1 | A, OA: Viertelnote c' ; N, B: urspr. Viertelnote c' , anschließend überschrieben mit Viertelpause |
| 87 | T solo 3 | A: Silbe „-re“ für T. 87.1 oder 2 (Relikt von Korr.); N, B: Silbe „-re“ für T. 87.2 (Viertelpause statt -note für T. 87.1); OA: Silbe „-re“ für T. 87.2 |
| 87 | B solo 1, 2 | A: \flat fehlt; N, B, OA: vorh. |
| 88 | Tim 1 | A: p ; N, B: fehlt; B (2): ergänzt f |
| 88 | B solo | Bg. für T. 88.1–2 |
| 88 | Cb (= Vc) 1 | A: f (unleserlich im beschnittenen unteren Seitenrand); N, B: fehlt |
| 89 | Fg | A, N: Bg. für T. 89.1–3; B: fehlt (vgl. T. 88) |
| 89 | Va 1, 2 | A, N, B: das \grave{a} ist original |
| 90 | VI II 1 | A, N, B: das \grave{a} ist original |
| 90 | Va 2 | A, N, B: das \grave{a} ist original |
| 90f. | S solo | A: Bg. für T. 90.1–91.1; N, B, OA: fehlt |
| 90f. | B solo | A: Bg. für T. 90.1–91.1 (Relikt von Korr.); N, B, OA: fehlt |
| 91 | Cor I, II 1 | A, N, B: einfach gehalte Viertelnote |
| 91 | Tim 2–3 | A: Pausen fehlen; N: fehlen (auch die Note für T. 91.1 fehlt); B: vorh. |
| 91 | Va 1 | A: urspr. oder zusätzlich notierter Notenkopf fis' (ohne \sharp) (radiert/rasiert); N, B: fehlt |
| 92f. | B solo | A: Bg. für T. 92.3–93.1 (Relikt von Korr.); N: urspr. vorh., anschließend radiert/rasiert; B, OA: fehlt |
| 92f. | Vc | A: Bg. für T. 92.3–93.1 (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 93 | A solo, VI I 3 | A, N, B, OA: das \grave{a} ist original |
| 93f. | VI II | A: Bg. für T. 93.3–94.1; N, B: fehlt |
| 94 | A solo, T solo 1–2 | A: Bg. etwa für T. 94.1–95.1 (Relikt von Korr.); N, B, OA: fehlt |
| 94 | T solo 1 | A: Silbe „-i-“ für T. 94.2 (Relikt von Korr.); N, B, OA: Silbe „-i-“ für T. 94.1 |
| 94 | VI I 1–2 | Bg. für T. 94.1–3, der bis zum Taktstrich zwischen T. 94–95 reicht |
| 94f. | S solo | A: Bg. für T. 94.3–95.1 (Relikt von Korr.); N, B, OA: fehlt |
| 94f. | B solo | A: Bg. für T. 94.1–95.1 (Relikt von Korr.); N, B, OA: fehlt |
| 94f. | Cb | A: Bg. für T. 94.1–95.1 (Relikt von Korr.); N, B: fehlt |

Requiem aeternam

| | | |
|---------|----------------------------|--|
| 96 | Cor I, II 1 | p [sic] |
| 96 | A solo 1 | A: „piano“ statt p ; N, B: p ; OA: fehlt |
| 97, 100 | VI II 2 | A, B: Achtelnote h' ; N: Achtelnote h' , mit Bleistift als Fehler gekennzeichnet, korr. zu c'' und mit dem Tonbuchstaben „do“ versehen (vgl. Vc) |
| 97 | Vc 1 | A: Achtelpause fehlt oder nicht zu erkennen (wurde vermutlich vom Tenorschlüssel überschrieben); N, B: vorh. (vgl. T. 100) |
| 97f. | Fg | A, N, B: Bg. für T. 97.1–98.1 [sic!] |
| 98, 101 | Fl 1–2 | A, N, B: Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 98 | Fl 3–4 | A: Pausen fehlen; N, B: vorh. |
| 98 | Fg 2 | A, N, B: Oktavklang g° und G statt d' und d° (vgl. T. 101) (vermutlich dachte Donizetti im Tenorschlüssel) |
| 98 | Cor II 1 | A, N, B: Achtelpause |
| 99 | Clf 2–4 | A: Bg. etwa für T. 99.2–4; N, B: fehlt |
| 99 | A solo, T solo, B solo 1–4 | A: Bg. für T. 99.1–3 oder 4 (Ergebnis rascher Niederschrift); N, B, OA: fehlt |
| 100 | S solo 1–4 | A: Bg. etwa für T. 100.1–101.2; N: Bg. etwa für T. 100.1 oder 2–4; B, OA: fehlt |
| 100f. | A solo | A: Bg. für T. 100.1–2 und 100.2–101.1; N: Bg. für T. 100.1–2; B, OA: fehlt |
| 100f. | T solo, B solo | A: Bg. für T. 100.1–2, der bis zum Taktstrich zwischen T. 100–101 reicht; N, B, OA: fehlt |
| 101 | Cor I 1 | A, N: Achtelpause; B: Achtelnote c'' (klingend g') |
| 101 | Cor II 1 | A, N, B: Achtelpause |
| 101 | Cor III 1 | A: „Solo“ [sic!]; N, B: fehlt |

| | | |
|-------------|---------------------------------------|---|
| 101 | Cor III 1–3 | A, N: halbe Note <i>c'</i> (klingend <i>e'</i>) und Viertelnote <i>es'</i> mit <i>♭</i> (klingend <i>cis'</i>); B: urspr. halbe Note <i>c'</i> , anschließend korr. zu halber Note <i>des'</i> mit <i>♭</i> (klingend <i>f'</i>) und Viertelnote <i>es'</i> mit <i>♭</i> |
| 101 | Cor IV 1–3 | A, N: punkt. halbe Note <i>c'</i> (klingend <i>e'</i>); B: ursprüngliche Fassung unleserlich, anschließend korr. wie Cor III zu halber Note <i>des'</i> mit <i>♭</i> und Viertelnote <i>es'</i> |
| 101, 104 | S solo 3–4 | A, N, B, OA: Viertelnote statt Achtelnote und -pause (vgl. T. 98, 107, auch T. 65, 68, 71, 74) |
| 102 (= 105) | Clf | A: Bg. etwa für T. 102.1–4, der bis zum Taktstrich zwischen T. 102–103 reicht; N, B: fehlt |
| 102 (= 105) | Clf 1 | A: <i>p</i> ; N, B: fehlt |
| 102 (= 105) | Clf 1 | A, N: „legato“; B: fehlt |
| 102 | A solo 1–3 | A: Bg. etwa für T. 102.1–3, der bis zum Taktstrich zwischen T. 102–103 reicht (unleserlich); N, B, OA: fehlt |
| 102 (= 105) | VI I 3–6 | A: Stacc. fehlen (unleserlich im beschnittenen oberen Seitenrand); N: fehlt; B: vorh. |
| 102 (= 105) | VI I 5–6 | A: Achtelnoten <i>a''</i> und <i>d'''</i> (unleserlich im beschnittenen oberen Seitenrand); N, B: Achtelnoten <i>a''</i> und <i>d'''</i> |
| 102 f. | Fl | A: Bg. für T. 102.1–103.1; N, B: fehlt |
| (= 105 f.) | T 2 | A: urspr. <i>♯</i> , anschließend durchgestrichen; N, B, OA: fehlt |
| 103 | VI I 1 | A: Stacc. fehlt (unleserlich im beschnittenen oberen Seitenrand); N, B: fehlt |
| 103 f. | T solo | A: Bg. für T. 103.1–2; N, B, OA: fehlt |
| 103 f. | B solo | A: Bg. für T. 103.1–2, der bis zum Taktstrich zwischen T. 103–104 reicht; N, B, OA: fehlt |
| 104 (= 107) | Cor I, II 1 | A, N, B: Achtelpause |
| 105–107 | | abgek. als Wdh. von T. 102–104; abgek. wurden alle Stimmen; neu ausgeschrieben wurden Soli, Vc und Cb |
| 108 | Ob 1 | A: „Soli“ (unleserlich) statt „Solo“; N: „Soli“; B: „Solo“ |
| 108 | Clf 1 | A: „Soli“ (unleserlich) statt „Solo“; N, B: „Solo“ |
| 108 | Cor I, II 2, 4 | A, N: Achtelnoten <i>c''</i> (klingend <i>g'</i>) (Cor I) und <i>c'</i> (klingend <i>g'</i>) (Cor II) statt <i>d''</i> (klingend <i>a'</i>) und <i>d'</i> (klingend <i>a'</i>) |
| 108 | VI I (= VI II), Cb (= Va, Vc) 1 | A, N, B: „pizz.“ |
| 108 | VI I (= VI II) 1 | A: <i>p</i> ; N, B: fehlt |
| 108 f. | S solo | A: Bg. etwa für T. 108.1–110.2; N: Bg. für T. 107.1 oder 2–110.2; B: fehlt; OA: Bg. für T. 108.1–109.2 |
| 109 | S solo 1 | A, N, B, OA: das <i>♯</i> ist original |
| 109 | VI I (= VI II) 3 | A, N, B: das <i>♯</i> ist original |
| 109 | Cb (= Va, Vc) 3 | A, N, B: das <i>♯</i> ist original |
| 109–112 | Clf | Bg. für T. 109.1–110.1 und 111.1–112.1 |
| 110 f. | S solo, T solo | Bg. für T. 110.1–111.1 oder 2 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 110 f. | A solo | Bg. für T. 110.1–111.1 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 110 f. | B solo | Bg. für T. 110.1–111.1 oder 2 sowie für T. 110.1–2 und 111.1–2 |
| 112 f. | S solo | A, N: Bg. für T. 112.1–113.1; B, OA: fehlt |
| 112–114 | Ob | Bg. für T. 113.1–114.1 |
| 113 f. | Clf | Bg. für T. 113.1–2 oder 3; N, B: fehlt |
| 114 | Fl 1 | A, N: Achtelnote <i>c''</i> ; B: Achtelnote <i>a''</i> (eine unsauber gezogene Hilfslinie wurde ignoriert) |
| 114 | T solo 2–3 | A: Pausen fehlen; N, B, OA: vorh. |
| 114 | B solo 1 | A: urspr. Viertelnote <i>c'</i> , anschließend korr. zu <i>a'</i> ; N, B, OA: Viertelnote <i>a'</i> |
| 114 | Vc 1 | A: „Solo“; N, B: fehlt |
| 114 | Cb 1 | A: Marcato (radiert/rasiert); N, B: fehlt |
| 115 | B solo 3 | A: Viertelpause fehlt oder nicht zu erkennen (Relikt von Korr.); N, B, OA: vorh. |
| 115 f. | Fg | A: Bg. für T. 115.1–116.1; N, B: fehlt |
| 115–117 | | A: die Takte waren urspr. notiert, anschließend wurden sie durchgestrichen und schließlich mittels der Anm. „si fanna queste tre“ ober- und unterhalb der Akkolade (beides unleserlich im beschnittenen Seitenrand) und oberhalb Coro wieder für gültig erklärt; N, B: vorh. |
| 116 | A solo 2–3 | A: Stacc.; N, B, OA: fehlen |
| 116 f. | B solo | N, B: punkt. halbe Note mit Textunterlegung „re-“ für T. 116; angebundene halbe und Viertelnote mit Textunterlegung „-qui-em“ ohne Trennstrich für T. 117; OA: punkt. halbe Note mit Textunterlegung „re-“ für T. 116; ein Haltebogen fehlt; halbe und Viertelnote mit Textunterlegung „-qui-em“ für T. 117 (A ist eindeutig) |
| 117– | Ob, Clf | A: Bg. für T. 117.1–, der in den nachfolgenden, anschließend gestrichenen Takt reicht; N, B: fehlt |
| 118 | Fl 1 | A, N: „loco“ (nach vorhergehenden Oktavierungen); B: fehlt |
| 118 | Ob, Clf 1 | A: weiteres „Solo“; N, B: fehlt |
| 118, 119 | Cor I 2 | A: weiteres „Solo“; N, B: fehlt |
| 118 | B solo 1 | A: <i>pp</i> statt <i>p</i> ; N, B, OA: fehlt |
| 118 | VI I (= Va <i>g'</i> [♭]) 2 | A, N: <i>p</i> ; B: fehlt |
| 118 | VI I (= Va <i>g'</i> [♭]) 4 | A, N, B: das <i>♯</i> ist original |
| 118 | Cb 1 | A, N, B: „pizz.“ |
| 118–120 | A solo | Bg. etwa für T. 118.1–122.1 (unleserlich) |
| 118–120 | T solo | Bg. für T. 118.1–119.1 und etwa 119.1–121.1 |
| 118–122 | Ob I | Bg. für T. 118.1–120.1 |
| 118–122 | Clf | Bg. für T. 118.1–119.1, 119.1–120.1 und 121.1–122.1 |
| 118–122 | S solo | Bg. etwa für T. 118.1–122.1 |
| 119 | alle 1 | A: „calando“ für Fg; N: „calando“ für Fg auf dem Taktstrich zwischen T. 118–119 (fehlt in OA) |

| | | |
|--------|---------------------------------------|---|
| 119 | VI I (= Va <i>g'</i> [♭]) 2 | A, N: Achtelnote <i>f'</i> ; B: urspr. ebenso, anschließend korr. zu Achtelnote <i>g'</i> |
| 119 f. | B solo | A: Bg. für T. 120.1–121.1; N: fehlt; B, OA: Bg. für T. 119.1–120.1 |
| 120 | Timp 4 | A, N, B: <i>pp</i> für T. 119.4 |
| 121 | VI I (= Va <i>g'</i> [♭]) 3 | A, N: Achtelnote <i>f'</i> ; B: urspr. ebenso, anschließend korr. zu Achtelnote <i>g'</i> |
| 122 | Fg 1 | A, N: <i>p</i> ; B: fehlt |
| 122 | Fg 1 | A: Marcato; N, B: fehlt |
| 122 | Cor I 1 | A: Verlängerungspunkt der punkt. halben Note fehlt oder nicht zu erkennen; N, B: vorh. |
| 122 | A solo 1 | A: Fermate fehlt; N, B, OA: vorh. |

Libera me, Domine

| | | |
|-----------------------|--|--|
| 123 ^A | | OA: Auftakt fehlt; die Noten sind als Schleifer zu T. 123.1 ausgewiesen (Kleinstich) |
| 123 ^A –150 | | abgek. mit der Anm. „Da Capo il Libera fino al Segno [<i>segno</i>] poi Segue“ als Wdh. von T. 1 ^A –28; verwiesen wird auf das Zeichen (<i>segno</i>) am Ende von T. 28 |

Kyrie eleison

| | | |
|-----------------|-----------------|--|
| 151 | | A: „Larghetto“ vor und unterhalb der Akkolade, fehlt oberhalb der Akkolade (unleserlich im beschnittenen oberen Seitenrand); N, B: „Larghetto“ |
| 151 | A solo 1 | A: „Soli“ statt „Solo“; N, B: „Soli“ für S solo, B solo; OA: „Solo“ für alle Soli |
| 151 | B solo | Bg. für T. 151.1–4 |
| 152 | Ob 3 | A: „Soli“ statt „Solo“; N, B: fehlt |
| 152 | Ob 3–6 | Bg. etwa für T. 152.5–6 |
| 152, 154 | Cb (= Vc) 2–3 | A, N, B: Viertelpause statt angebundener Achtelnote und -pause |
| 153 | T solo | Bg. für T. 153.1–4, der bis zum Taktstrich zwischen T. 153–154 reicht |
| 153 | Cb (= Vc) 1 | A, N, B: <i>p</i> |
| 154 | Fl 3–6 | Bg. etwa für T. 152.4–6 |
| 154 | T solo 1–3 | Bg. für T. 154.1–2 (unleserlich; ggf. radiert/rasiert) |
| 155 | VI I | Bg. etwa für T. 155.1–156.1 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 155 | Va | Bg. für T. 155.1–4, der bis zum Taktstrich zwischen T. 155–156 reicht |
| 156 | A solo 1 | A: Marcato (Relikt von Korr.); N, B, OA: fehlt |
| 156 | Va | weiterer Bg. für T. 156.2–4 |
| 156 | Cb (= Vc) 2–4 | A: Stacc.; N, B: fehlen; B (1): ergänzt |
| 156 f. | Fl | A: Bg. für T. 156.3–5, der bis zum Taktstrich zwischen T. 156–157 reicht; N, B: fehlt |
| 157 | Ob 2–3 | A: urspr. halbe Note <i>dis''</i> (unleserlich), anschließend korr. zu zwei Viertelnoten <i>e''</i> (jeweils mit Marcato); N: Viertelnoten <i>cis''</i> und <i>e''</i> ; B: urspr. Viertelnoten <i>cis''</i> und <i>e''</i> , anschließend wurde die erste derselben rasiert und korr. zu Viertelnote <i>h'</i> (vgl. Va) |
| 157 | S solo 3 | A: Verlängerungspunkt für die Achtelnote (unleserlich; ggf. radiert/rasiert); N, B, OA: punkt. Achtelnote (vgl. Fl) |
| 157 | S solo 4–5 | A: zwei 16telnoten; N, B, OA: zwei 32telnoten (der Bindestrich der Textunterlegung wurde als dritter Balken missverstanden) (vgl. Fl) |
| 157 | A solo 2 | A, N: Achtelnote <i>d'</i> statt <i>e'</i> ; B: urspr. ebenso, anschließend korr. zu Achtelnote <i>e'</i> und mit dem Tonbuchstaben „mi“ versehen; OA: Achtelnote <i>e'</i> (vgl. VI II) |
| 157 | T solo 3–4 | A: Stacc.; N, B, OA: fehlen |
| 157 | B solo 1 | A: <i>p</i> ; N, B, OA: fehlt |
| 157 | VI I 1–4 | A: Bg. für T. 157.1–3 (Ergebnis rascher Niederschrift); N: Bg. für T. 157.1–4; B: Bg. für T. 157.2–4 |
| 157 f. | Fl | A: Bg. für T. 157.4–158.1 |
| 158 | Va 1 | A, N: Achtelnote <i>h'</i> [♭] ; B: urspr. ebenso, anschließend rasiert und korr. zu Achtelnote <i>gis'</i> |
| 158 | Cb (= Vc) 1–2 | A, N, B: Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 159 | Cor III, IV 1 | A: „Soli“; N, B: „Solo“ |
| 159–166 | Clf | A, N: versehentlich in A- statt C-Stimmung notiert (eine Terz höher) (ab T. 173 wieder korrekt notiert); B: ebenso; in T. 165–166 rasiert und korr. |
| 160 | Ob 3 | A, N, B: „Solo“ |
| 160 f. | Cor I–IV | Bg. für T. 160.1–161.1 |
| 161 | Clf 3–5 | Bg. etwa für T. 161.4–5 (Ergebnis rascher Niederschrift) |
| 161 | S | Bg. für T. 161.1–162.1 |
| 161 | T, B | Bg. für T. 161.1–2, der bis zum Taktstrich zwischen T. 161–162 reicht |
| 162 f. | Cor I | A: Bg. für T. 162.1–163.1 (radiert/rasiert); N, B: vorh. |
| 162 f. | Cor III, IV | A, N, B: Bg. für T. 162.1–163.1 |
| 163 f. | Cor I | A, N: Bg. für T. 163.1–164.1 (radiert/rasiert); B: vorh. |
| 164 f. | Cor I | A: Bg. für T. 164.1–165.1 (radiert/rasiert); N: vorh.; B: fehlt |
| 164 f. | Cor III, IV | A: Bg. für T. 164.1–165.1; N, B: fehlt |
| 165 | S 1–4 | Bg. für T. 165.1–3, der bis zum Taktstrich zwischen T. 165–166 reicht |
| 165 | Va | A, N, B: <i>colla parte</i> mit Cb in T. 159–165, was hier jedoch zu tief liegen würde |
| 166 | Fg 1–2 | A, N, B: Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 166 | Cor I 1 | A: „Solo“ oder „Soli“ (unleserlich; Relikt von Korr.); N, B: fehlt |
| 166 (= 167–173) | Cor III, IV 3–6 | A: Stacc.; N, B: fehlen |
| 167 | S solo 1 | A, N, B: „Soli“ statt „Solo“; OA: „Solo“ |

| | | |
|----------|---|---|
| 167f. | VI II | A: Bg. für T. 167.1–168.1 (ggf. radiert/rasiert); N, B: fehlt |
| 168f. | VI II, Vc | Bg. für T. 168.1–169.1 |
| 169 | Fg I 1 | A: „lo“ zusätzlich zu „Solo“; N, B: fehlt |
| 169, 173 | T solo 1 | A, N, B, OA: das # ist original |
| 169, 173 | VI I 2 | A, N, B: das # ist original |
| 170 | Vc 2–4 | A: zwei Viertelpausen oder Achtel- und Viertelpause (unleserlich) statt angebundener Achtelnote, Achtel- und Viertelpause (Relikt von Korrr.); N, B: zwei Viertelpausen |
| 171 | Fg II 1 | A: „2 ^{da} “; N, B: fehlt |
| 171f. | Vc | A: Bg. für T. 171.1–173.1; N, B: fehlt |
| 171–173 | S solo | A: Bg. für T. 171.1–172.1, 172.1–173.1 und 173.2–174.1 (teils Relikte von Korrr.); N, OA: fehlt; B: nur Bg. für T. 172.1–173.1 |
| 171–173 | B solo | A: Bg. für T. 173.1–2; N, B, OA: fehlt |
| 172f. | T solo | A: Bg. für T. 172.1–173.1 (Relikt von Korrr.); N, B, OA: fehlt |
| 172f. | Va | Bg. für T. 172.1–173.1 |
| 173 | Cl I 1 | A, N, B: das # ist original |
| 173 | T solo 1, 2 | A: Silbe „-lei-“ ohne Trennstrich für T. 173.2; N, B, OA: Silbe „-le-“ für T. 173.1 und „-i-“ für T. 173.2 |
| 173 | B solo 2 | A: Silbe „-i-“ für T. 173.1 (Relikt von Korrr.); N, B, OA: Silbe „-i-“ für T. 173.2 |
| 174 | Cor III, IV 3 | A: „Solí“; N, B: fehlt |
| 174 | VI I, II, Va, Vc 1–2 | A, N, B: Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 174f. | Cor III, IV, B | A: Bg. für T. 174.3–4; N, B: fehlt; B (2): Bg. für T. 174.3–175.1 (vgl. T. 177–178) |
| 174f. | B | A, N, B, OA: Bg. für T. 174.3–4 |
| 176 | Ob 1–3 | A: Bg. für T. 176.1–3, der bis zum Taktstrich zwischen T. 176–177 reicht; N: Bg. für T. 176.1–3; B: fehlt; B (2): Bg. für T. 176.1–177.1 |
| 177 | Ob 1–2 | A, N, B: Viertelnote statt Achtelnote und -pause |
| 178 | Fg 2 | A, N, B: <i>p</i> |
| 178f. | Fg | A, N: Bg. für T. 178.2–3; B: fehlt; B (2): Bg. für T. 178.2–179.1 |
| 178f. | B | A, N: Bg. für T. 178.1–179.1 (ggf. Relikt von Korrr.); B, OA: fehlt |
| 179 | A, T 1 | A: <i>p</i> ; N, B, OA: <i>p</i> für S, A, T |
| 180 | Cor III, IV, Tr, Trb, VI I, Cb (= Vc) 1 | A: <i>ff</i> statt <i>f</i> |
| 180 | S, A, T 1 | A: <i>fp</i> oder <i>f</i> (unleserlich); N, B: <i>f</i> ; OA: fehlt |
| 181 | Timp 1 (= 2, 3) | A: Keil statt Staccato-Punkt; N, B: fehlt |
| 182 | Ob 1 | A: einfach gehalste Viertelnote <i>d</i> “ oder Viertelnoten <i>h</i> “ und <i>gis</i> “ (unleserlich) (Seitenumbruch zwischen T. 181–182); N, B: Viertelnoten <i>h</i> “ und <i>gis</i> “ |
| 182 | S 1 | A: Viertelnote <i>h</i> ‘ (Seitenumbruch zwischen T. 181–182); N, B, OA: Viertelnote <i>h</i> ‘ |
| 182 | A 1 | A: Viertelnote <i>gis</i> ‘ (Seitenumbruch zwischen T. 181–182); N, B, OA: Viertelnote <i>gis</i> ‘ |