



Giuseppe  
**VERDI**

Te Deum

Giuseppe Verdis *Te Deum* für Doppelchor und großes Orchester ist der am häufigsten aufgeführte Teil seiner *Quattro pezzi sacri* und sein vorletztes Werk, entstanden 1895/1896. Verdi setzte sich intensiv und sehr persönlich mit dem Text, dem ambrosianischen Lobgesang, auseinander. In einer gedrängten formalen Anlage entfaltet sich eine große stilistische Bandbreite vom einstimmigen Beginn im Gregorianischen Choral über große dramatische Effekte bis zum leisen, zweifelnden Verklingen. Die vorliegende Neuauflage ist die erste Kritische Ausgabe des *Te Deums*.

Giuseppe Verdi's *Te Deum* for double choir and large orchestra is the most frequently performed work of his *Quattro pezzi sacri*; composed in 1895/96, the *Te Deum* was his next to last work. Verdi came to terms intensively and in a very personal manner with the text of the Ambrosian hymn of praise. In a compact formal structure a broad range of styles unfolds, from the monodic beginning in Gregorian chant via large dramatic effects to the soft, doubtful dying away of the conclusion. The work is now published for the first time in a critical edition.

Il *Te Deum* per doppio coro e grande orchestra è il più eseguito fra i *Quattro pezzi sacri*: composto fra il 1895 e il 1896, è anche la penultima opera di Verdi. Il compositore trattò con intensa forza emotiva e in modo molto personale il testo dell'inno ambrosiano, sviluppando una vasta gamma di stili in una struttura formale compatta: l'inizio monodico sul *cantus firmus* gregoriano porta ai grandiosi effetti drammatici nel cuore del brano, che si chiude, sommerso, in ambiguo *morendo*. L'inno viene pubblicato per la prima volta in edizione critica.



Carus 27.194

Giuseppe  
**VERDI**

---

Te Deum

per Coro SATB/SATB  
3 Flauti, 2 Oboi, Corno inglese, 3 Clarinetti, 4 Fagotti  
4 Corni, 3 Trombe, 4 Tromboni, Timpani, Cassa  
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso

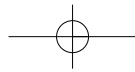
herausgegeben von / edited by  
Michele Girardi

Partitur / Full score



---

Carus 27.194



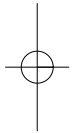
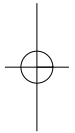
Giuseppe  
**VERDI**

---

**Te Deum**

per Coro SATB / SATB  
3 Flauti, 2 Oboi, Corno inglese, 3 Clarinetti, 4 Fagotti  
4 Corni, 3 Trombe, 4 Tromboni, Timpani, Cassa  
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso

herausgegeben von / edited by  
Michele Girardi

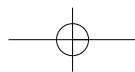


Partitur / Full score



---

Carus 27.194



# Vorwort

## Verdi gegen den Tod: das Te Deum

### 1. In te, Domine, speravi

Als sich Verdi 1895 in der letzten Phase seiner langen Schaffenszeit entschloss, das *Te Deum* zu vertonen, stellte er eingehende Überlegungen zum dramatischen Potenzial des lateinischen Lobgesangs an.<sup>1</sup> Der Komponist hatte, auch auf die Gefahr hin, wie bei der *Messa da Requiem*<sup>2</sup> wegen der nur schwach ausgeprägten Bindung an den Kanon der Kirchenmusik kritisiert zu werden, in einer ganz und gar persönlichen Sicht auf den Text des *Te Deums* eine dramatische Interpretation desselben entwickelt. Er schrieb, wie es der Chordirigent und Musikwissenschaftler Giovanni Tebaldini ausdrückt, „eine wahre Exegese des ambrosianischen Hymnus“:

Ich kenne einige alte Vertonungen des *Te Deums*, und ich habe einige wenige andere, moderne gehört, und nie hat mich (abgesehen von ihrem jeweiligen musikalischen Wert) die Interpretation dieses Gesangs überzeugt. Gemeinhin wird dieser Hymnus zu großen, feierlichen und lärmenden Festen oder anlässlich eines Sieges oder einer Krönung etc. angestimmt. Im Prinzip bedient man sich hier des Umstands, dass Himmel und Erde jubeln ... „Sanctus Sanctus Deus Sabaoth“; aber zur Mitte des Gesangs hin ändern sich Farbe und Ausdruck ... „Tu ad liberandum“ ... das ist Christus, der von der Jungfrau geboren wird und sich der Menschheit zuwendet: „Regnum celorum“ ... [sic] Die Menschheit glaubt an „Judex venturus“ ... ruft ihn an: „Salvum fac“ und endet mit einem Gebet: „Dignare [Domine] in die isto“ ... bewegend, dunkel, traurig bis hin zum Schrecken! All dies hat nichts mit Siegesfeiern und Krönungen zu tun [...].<sup>3</sup>

Mit Blick auf die für den 26. Mai 1898 in Turin festgesetzte italienische Erstaufführung seines *Te Deums* bekräftigte Verdi im Gespräch mit Arturo Toscanini diese Interpretation.<sup>4</sup>

In der Partitur intoniert der Chor nach dem Gebet, das oben mit „traurig, bis hin zum Schrecken“ bezeichnet worden ist, die letzten vier Zeilen:

Fiat misericordia tua, Domine, super nos,  
quem ad modum speravimus in te.  
In te, Domine, speravi:  
non confundar in aeternum.

Auf der letzten Seite (von T. 224 an; vgl. das folgende Notenbeispiel) beendet die „voce sola“ eines einzelnen Soprans die Komposition, wobei sie den tröstlichen Zuspruch des Schlussverses [„non confundar in aeternum“] umgeht. Imitiert von den Chören intoniert die „voce solo“ lediglich die Aussage des dritten Verses „in te, Domine, speravi“. Dabei steigt sie über die vom vollen Orchester pianissimo ausgeführten E-Dur-Akkorde bis zum zweigestrichenen *H* hinauf, während die Komposition gleichsam auf dem düsteren *E* der Kontrabässe auf der vierten leeren Seite erlischt. Giuseppe Depanis, der bei dem Treffen zwischen Verdi und Toscanini anwesend war, hielt folgende Aussage des Maestro fest:

Verdi empfahl, die Sängerin so weit weg wie möglich und vor dem Publikum verborgen aufzustellen, so dass sie gleichsam zu einer Stimme aus dem Jenseits würde, einer Stimme der Bestürzung und des Flehens. „Es ist die Stimme der Menschheit, die Angst vor der Hölle hat“

schloss er, um seine Vorstellung besser zu illustrieren, wobei er das „u“ von „umanità“ [Menschheit] und „paura“ [Angst] wie „ü“ aussprach, so wie im Französischen üblich und wie es im Piemont unsere Vorfahren taten [...].<sup>5</sup>

In einer Linie mit seiner musikdramaturgischen Entwicklung, die im *Falstaff* (1893), einem alles andere als optimistischen Werk<sup>6</sup>, ihren Höhepunkt fand, interpretiert Verdi den Lobgesang also tragisch: Nach den von den „himmlischen Heerscharen“ an den mächtigen Gott gerichteten Beifallsstürmen (Verse 1–13), flehen die Chöre Christus, den zu den Menschen herabgestiegenen Retter, an, um sich seiner Gnade am Tag des Jüngsten Gerichts zu versichern (Verse 14–21) und bitten ihn demütig, sein Volk zu erlösen (Verse 22–25). Aber die resignierende abschließende Bitte (Verse 26–28) macht im letzten Vers, den die Solistin und der Chor ausführen, die Angst vor dem Tod und das Misstrauen in jede Hoffnung klar wahrnehmbar, und zwar in einem zaghaft einsetzenden und sich bis zur Schrilheit steigernden Crescendo, auf das schlagartig ein Piano folgt (die drei Schlusstakte verklingen im Pianissimo), das gleichermaßen unreal wie beklemmend wirkt:

Voce sola

mm. 224–233

- <sup>1</sup> Die erste Erwähnung dieses Kompositionsvorhabens findet sich in einem Brief Verdis an Giuseppe Galignani vom 31. Januar 1895, siehe: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, herausgegeben und kommentiert von Gateano Cesari und Alessandro Luzio, versehen mit einem Vorwort von Michele Scherillo, Mailand, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913 (fotomechanischer Nachdruck, Bologna: Forni, 1968), S. 411f.
- <sup>2</sup> Derartige Kritiken wurden von englischen Zeitungen am Tag nach der Aufführung des *Requiem*s in der Royal Albert Hall in London 1875 formuliert. Giuseppina Strepponi, Verdi's 2. Ehefrau, konterte, indem sie darauf bestand, dass „ein Mann wie Verdi schreiben muss wie Verdi, d. h. gemäß seiner Art, Texte zu empfinden und zu interpretieren.“ (in: Mercedes Mundula, *La moglie di Verdi*, Mailand: Treves, 1938, S. 260).
- <sup>3</sup> Brief von Giuseppe Verdi an Giovanni Tebaldini, Genua, 1. März 1896, in: Giovanni Tebaldini, „Giuseppe Verdi nella musica sacra“, *Nuova Antologia*, Bd. XLVIII/251, 1913, S. 566–569. Das *Te Deum* wurde lange als „ambrosianischer Lobgesang“ bezeichnet, da man glaubte, dass er vom Heiligen Augustinus und Ambrosius von Mailand gemeinsam verfasst wurde und aus dem Jahr 386 stamme, bevor man ihn Niketas, dem Bischof von Remesiana (um ca. 400) zuschrieb.
- <sup>4</sup> Die Partitur wurde im Juni 1896 beendet, wie ein Brief von Verdi an Arrigo Boito vom 11. Juni 1896 bezeugt. In: *Carteggio Verdi-Boito*, in Zusammenarbeit mit Marisa Casati hrsg. von Mario Medici und Marcello Conati, 2 Bde., Parma: Istituto di studi verdiani, 1978, Bd. I, S. 245/246. Die Hinweise auf Taktnummern in diesem Text beziehen sich auf die vorliegende Edition des *Te Deums*. Als Toscanini die *Tre pezzi sacri* („drei“, da damals Verdi noch nicht wollte, dass das *Ave Maria* zusammen mit den anderen Stücken aufgeführt wird) dirigierte, war seit der Uraufführung (Paris, 7. April 1898), wenig mehr als ein Monat vergangen.
- <sup>5</sup> Giuseppe Depanis, *Una visita di Toscanini a Verdi* (Turin, 1914/1915), zitiert nach *Carteggio Verdi-Boito*, op. cit., Bd. II, S. 490.
- <sup>6</sup> Man lese hierzu die Interpretation von Anselm Gerhard, „Ultimi baci nei 'giardini del <Decameron>'. Allusioni intertestuali nei libretti di Boito per Verdi“, in: *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, hrsg. von Alessandro Grilli, Pisa: Plus, 2006, S. 141–150.

Im Gegensatz zu dem, was Franco Abbiati behauptet, der das Kapitel seiner Monographie, das sich dem Schwanengesang des Komponisten widmet<sup>7</sup>, mit „Zeit zu beten“ überschreibt, reflektiert Verdi, weit davon entfernt die Knie zu beugen, ein letztes Mal das Verhältnis zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen, das in seinen Werken so stark präsent ist. Er offenbart der Nachwelt damit das Resultat seiner langen ethischen Entwicklung, der eines Italieners, der gleichermaßen tief in spirituelle Fragen eintaucht wie er der in seinem Land vorherrschenden Bigotterie fern steht.

## 2. Ein *Te Deum* wird inszeniert

Zusammen mit den anderen *Pezzi sacri* ist das *Te Deum* Gegenstand eines außergewöhnlichen Briefwechsels, der den Ausführlichen den Blick des Komponisten auf sein Werk offenbart und damit verschiedene, wertvolle Hinweise auf die intendierte Interpretation gibt. Da Verdi nicht an der in der Pariser Oper vorgesehenen Premiere des *Te Deums* teilnehmen konnte, der die Aufführung des *Stabat Mater* und der *Laudi alla Vergine Maria* aus dem Zyklus der *Tre Pezzi sacri* unter dem Dirigat von Paul Taffanel am 7. April 1898 voranging, wurde er von Arrigo Boito vertreten, der von Paris aus in einem fast täglichen Briefkontakt mit dem Maestro stand. Verdi beginnt diesen Briefwechsel im Januar 1898, indem er die komplexen Proportionen der drei Teile (in der Zwischenzeit hatte er entschieden, das *Ave Maria*<sup>8</sup> auszuschließen) beschreibt:

Ein *Te Deum* für zwei Chöre und großes Orchester – Angenommen, der Chor besteht z. B. aus hundert Personen, müsste man ihn in fünfzig für den einen Teil und fünfzig für den anderen teilen.

Die Besetzung jedes Chores 12 Soprane, 12 Alte, 12 Tenöre, 14 Bässe, Totalsumme 50

Idem beim anderen Chor [...]

Die Dauer der Stücke: *Te Deum* weniger als 12 Minuten.<sup>9</sup>

Zwei Monate später (29. März 1898) schildert der Komponist dem Freund Boito die Artikulation der Komposition und schlägt die aus seiner Sicht angemessensten interpretativen Entscheidungen vor:

Im *Te Deum* sind die wesentlichsten Punkte

Der Beginn der Hymne bis zum „Sanctus“ der Soprane [T. 1–42], die sich in einem *Morendo* verlieren, das mit den *Flageolettnoten* der Geigen endet.

Ein anderer Punkt ist, die Bewegung bei der Phrase der Trompeten [T. 92/93] ein wenig zu dehnen,



aber so, dass man keine Änderung des Tempos bemerkt.

Zum 1. Tempo bei „Salvum fac“ [ab T. 138] zurückkommen und zwar mit aller Kraft.

Noch wichtiger ist das Unisono des „Dignare Domine“ [T. 173ff.], das sehr ausdrucksvoll feierlich und ohne Akzente sein und *pianissimo* schließen muss.

Wichtig ist auch noch das *Pianissimo* der Soprane [T. 186/187]



Noch wichtiger ist das *pp* des „Fiat misericordia“ [ab T. 203], obwohl mit vollem Chor.

Passt auf die Trompete auf, damit sie auch in den ersten zwei Takten [T. 224/225] nicht so klingt, dass man sie für ein Englischhorn oder eine Klarinette usw. hält; und die Note der Trompete soll zwei Takte lang sein, wie geschrieben.

Ich weise nochmals auf die Aufstellung der Chöre und des Orchesters hin. Die Geigen dürfen von den Chören und dem Orchester nicht erdrückt werden, und die Chöre sollen recht entfernt vom Orchester sein, und die beiden Chöre entschieden getrennt. Es wäre ein Fehler und schrecklich, wenn die Chöre sitzend sängen.<sup>10</sup>

Man bemerke die Sensibilität des Komponisten hinsichtlich der Klangfarben in ihrer dramatischen Funktion: Die erste Trompete antizipiert und begleitet drei Mal das *e*<sup>2</sup> der „voce sola“, und ihr ersterbender („*morendo*“) Einsatz ist ein zarter und eindringlicher Klang, der die pessimistische Perspektive des Finales intensiviert.

Drei Tage später (am 2. April 1898) beschäftigt Verdi sich erneut mit bedeutsamen Momenten des Stückes, so auch mit der bestmöglichen Art, den Anfangs-cantus-firmus einzuführen, der für die Solostimmen [gemeint sind unbegleitet singende Stimmen] halbsbrecherisch beginnt:

Ich würde die Intonation auf der Orgel im *Te Deum* mit einem Pedalton in dieser Lage geben



zusammen mit dem vollen Bass, die Note schön lang halten, damit sie gut ins Ohr dringt. Und im Anfang des *Te Deums* würde ich nur acht gute Stimmen für jeden Chor verwenden (aber intonationssichere Stimmen) bis zum „Sanctus“, wo beim großen *Forte* der ganze Chor mit dem Orchester einzusetzen hat.

Ich hoffte, dass dieser Anfang bis zu den *Flageolettnoten* der Geigen eine gewisse Wirkung haben könnte; aber ich sehe, dass wir sie mit diesen Stimmen nicht erzielen werden.

Andere wichtige Punkte außer dem liturgischen Gesang im *Forte* [T. 94–95]



<sup>7</sup> Es handelt sich um das drittletzte Kapitel in Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, 4 Bde., Mailand: Ricordi, 1959, Bd. 4, S. 561–602. In einem aktuellen Artikel hält man den Auftritt des Solosoprans „für die endgültige Hoffnung der Menschheit, mit der der Lobgesang zu seinem Abschluss kommt“, um Verdi wieder in das Volk der Gläubigen eingliedern zu können (in: Silvia Mendicino, „Il „Te Deum“ di Giuseppe Verdi. Genesi, contesto storico e significato socio-culturale“, *Rivista italiana di musicologia*, 41, 2006, Nr. 2, S. 307–331, hier S. 325). Laut Boito war der Komponist „im ideellen, moralischen und sozialen Sinn ein großer Christ, aber man muss sich davor hüten, ihn als einen Katholiken im politischen bzw. eng theologischen Sinn des Wortes zu präsentieren. Nichts wäre weiter von der Wahrheit entfernt“ (*Lettere di Arrigo Boito*, gesammelt und kommentiert von Raffaello De Rensis, Rom: Società Editrice Novissima, 1938, S. 354). Giuseppina Strepponi beschrieb Cesare Vigna aus ihrer Sicht Verdi als „die Perle eines aufrichtigen Mannes, der jede höhere und feinere Regung sowohl in der Lage ist zu verstehen als auch zu empfinden – trotzdem erlaubt sich dieser Brigant, ich will nicht sagen atheistisch, aber doch wenig gläubig zu sein (Brief vom 9. Mai 1872, in: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, op. cit., S. 500/501, hier S. 501). Aber in seinem *The Man Verdi* (London: J. M. Dent, 1962), stellt Frank Walker eine Streichung im Entwurf dieses Briefes heraus, die eine weit weniger geschönte Beurteilung beinhaltet: „Dieser Brigant erlaubt sich, mit einer Nachdrücklichkeit und Ruhe Atheist zu sein, für die man ihn prügeln möchte.“ (in der ital. Übersetzung: *L'uomo Verdi*, Mailand: Mursia, 1964, S. 340, kursive Hervorhebungen vom Autor).

<sup>8</sup> Das *Ave Maria* war ursprünglich das zuerst komponierte und aufgeführte Stück der *Pezzi sacri* (die erste Fassung geht auf das Jahr 1889 zurück, vgl. *Carteggio Verdi-Boito*, op. cit., Bd. I, S. 139/140); es wurde bei einer Privataufführung unter Giuseppe Galignani am 29. Juni 1895 im Konservatorium von Parma uraufgeführt (*Carteggio Verdi-Boito*, op. cit., Bd. II, S. 463/464).

<sup>9</sup> [Mailand, Januar 1898], in: *Carteggio Verdi-Boito*, op. cit., Bd. I, S. 253/254, hier S. 254, Nr. 254. Anlässlich der Aufführung des *Te Deums* in Turin schrieb Verdi an Giuseppe Depanis (18. April 1898): Ein Chor von 200 Stimmen ist meiner Ansicht nach zu groß. Solche großen Massen haben immer einen gewaltig-behäftigen Klang und die Akzente werden (würde ich sagen) zu grob. Das wäre hier nicht angebracht und auch bei einer Zweiteilung des Chores würden 120 Stimmen mit ein paar mehr Bässen genügen (*Carteggio Verdi-Boito*, op. cit., Bd. II, S. 489/490).

<sup>10</sup> Ebda., S. 255/256, Nr. 255.

gibt es im Unisono „Dignare Domine“ usw., ohne Akkordbegleitung, mit schmerzlichem Ausdruck und verschleiertem, akzentuierungslosem Stimmklang. Die einfache Note, sorgfältig und exakt ausgeführt, sollte genügen.

Weiterhin gebt gut acht auf die *Voce sola*, die danach kommt [T. 224–233]. Man müsste eine saubere Stimme haben, die aus dem Chorsopran hervorstäche, ohne dass man die Person sähe. Eine Solostimme, nicht aus dem Chor. Die *Gran Jean* [der Sopran Louise Grandjean], die eine gute Musikerin ist und in der Opéra-Comique *bon enfant* war, könnte sich dafür eignen. Gegebenenfalls soll sie sich unter die Soprane und weit entfernt vom Publikum stellen – [...]

Ich komme auf den Anfang des *Te Deums* zurück. – Eure Idee einer Verstärkung ist völlig richtig und notwendig. Man muss alles Mögliche tun, sie durchzusetzen, wenn es auch nur für das *Te Deum* wäre, vielleicht nur für die ersten Takte [...]

Und es bleibt auch bei Eurer Idee, in dem Fall ein *E* der Orgel hören zu lassen: nicht hoch, aber lang

Dieses ist der richtige Klang

Einen Tag später (3. April 1898) zog Verdi ein „Präludium mit voller Orgel [...] von 12 oder 16 Takten“ in Erwägung:<sup>12</sup>

Ich habe Euch heute früh um 8 geschrieben; ich schreibe Euch wieder um 5 über den Beginn des *Te Deums*; ich bin nach wie vor der Ansicht, dass, wenn die Choristen Unterstützung brauchen, ein entschiedenes Präludium mit voller Orgel das geringere Übel ist. Lasst von der Orgel außerdem auch die ersten Noten des Liturgischen Gesangs hören; also:

Das Präludium soll durch 8 oder 10 Takte immer auf der Tonika und Dominante fortgesetzt werden und folgendermaßen enden

um auch die Subdominante des Tones hören zu lassen.<sup>13</sup>

Hier enden die Anweisungen Verdis für Boito und Taffanel, jedoch hinterließ Verdi eine letzte, nicht zu umgehende Aussage im Hinblick auf die korrekte Agogik der Komposition, die er während des Treffens mit Toscanini in Vorbereitung auf die italienische Erstaufführung traf. Der große Dirigent, der damals wenig mehr als dreißig Jahre alt war, spielte mit verständlicher Ehrfurcht vor dem Maestro diesem das gesamte Stück auf dem Klavier vor. Dies ist der Ablauf der Ereignisse:

[Verdi] hatte folgendes zum *Te Deum* angemerkt: „Das gesamte Stück sollte in einem einzigen Tempo ausgeführt werden, so wie es vom Metronom angegeben wird“, und hinzufügt, dass „es an bestimmten Punkten des Ausdrucks und der Klangfarbe wegen besser sei, das Tempo zu *verlangsamen* oder zu *beschleunigen*, jedoch nur um dann wieder zum *eigentlichen Tempo* zurückzukehren [...]. Der gewissenhafte und unschlüssige Toscanini wollte den Komponisten wegen eines be-

stimmten Details um Rat fragen, das ihm gut interpretiert schien, wenn er die Bewegung verzögerte [...]. Zaghaft begann er das *Te Deum* zu spielen, nahm sich ein Herz und führte mit Eleganz aus, was ihm sein Gefühl eingegeben hatte. Am Ende wartete Verdi nicht darauf, dass der junge Man ihn um sein Urteil bat: „Bravo, so habe ich mir das gedacht“, rief er aus und klopfte ihm zufrieden mit familiärer Geste auf die Schulter. Erfreut wagte der Interpret zu fragen: „Maestro, warum haben sie das denn nicht hingeschrieben?“. Verdi antwortete: „Weil ich Angst hatte, man würde es dann zu langsam spielen.“<sup>14</sup>

Alle aufführungspraktischen Anweisungen, die wir bis hierhin einer kurzen Prüfung unterzogen haben, zeigen (jenseits von Verdis Gewohnheit, seine eigenen künstlerischen Fähigkeiten herunterzuspielen), wie wichtig Verdi dieses *Te Deum* war – das vorletzte, vor seinem Tod vollendete Werk.<sup>15</sup>

Die Vorbemerkung des Komponisten auf der ersten Notenseite, die in der Neuauflage als Fußnote wiedergegeben ist, lautet in deutscher Übersetzung:

Dieses ganze Stück muss in einem einzigen Zeitmaß, wie in der Metronomzahl angezeigt, ausgeführt werden. Dennoch ist an gewissen Stellen nach Maßgabe von Ausdruck und Kolorit ein Verlangsamen (*allargare*) oder Beschleunigen (*stringere*) ratsam, wobei aber immer zum ersten Zeitmaß zurückzukehren ist.

Gedankt sei der Bayerischen Staatsbibliothek München für die Bereitstellung des Quellenmaterials.

Cremona, April 2012  
Übersetzung: Christine Hausmann

Michele Girardi

<sup>11</sup> Ebda., S. 258/259, Nr. 258.

<sup>12</sup> Ebda., S. 260, Nr. 259.

<sup>13</sup> Ebda., S. 260/261, Nr. 260. In einem folgenden Brief kam Verdi, der Boito bis zum 8. April jeden Tag schrieb, erneut auf die wichtigsten Punkte des *Te Deums* zurück (4. April 1898, in: ebd., S. 261/262).

<sup>14</sup> Andrea della Corte, *Toscanini visto da un critico*, Turin: Ilte, 1958, S. 70/71.

<sup>15</sup> Das letzte vollendete Stück war das *Stabat Mater* (1897). Zu einer anderen Gelegenheit hatte Verdi ein *Te Deum* für Chor komponiert, wengleich er sich bei der Vertonung des Textes auf die ersten beiden Anfangsverse beschränkte. Im Finale der *Battaglia di Legnano* verwendet er eines seiner bevorzugten dramaturgischen Mittel, nämlich das des allgemeinen Jubels, der dem Tod des Helden gegenübergestellt wird (siehe Giuseppe Verdi, *La battaglia di Legnano*, Orchesterpartitur, Mailand: Ricordi, o.J., Verlags- bzw. Plattennummer 130182, S. 496ff.).

## Foreword

### *Verdi against death: the Te Deum*

#### 1. In te, Domine, speravi

When Verdi decided in 1895 to set the *Te Deum* in the last phase of his long period of creativity, he gave detailed consideration to the dramatic potential of the Latin hymn of praise.<sup>1</sup> At the risk of being criticized on account of the inadequate relationship with the canon of religious music, as with the *Missa da Requiem*,<sup>2</sup> the composer had developed a dramatic interpretation of the *Te Deum* with an entirely personal view of the text. This led him to write, as the choirmaster and musicologist Giovanni Tebaldini put it, “a true exegesis of the Ambrosian hymn”:

I know a few old settings of the *Te Deum*, and I have heard a few other modern ones, and (apart from their respective musical worth) the interpretation of this song has never convinced me. Generally, this hymn is sung at grand, ceremonial and loud festivals, on the occasion of a victory or a coronation, etc. The principle here is that heaven and earth are rejoicing ... “Sanctus Sanctus Deus Sabaoth”; but towards the middle, it changes tone and expression ... “Tu ad liberandum” ... it is Christ, born of the Virgin who turns towards mankind: “Regnum celorum” ... [sic] The mankind which believes in the “Judex venturus” ... calls upon him: “Salvum fac” and finishes with a prayer: “Dignare [Domine] in die isto” ... moving, dark, sad, to the point of terror! All this has nothing to do with victories and with coronations [...].<sup>3</sup>

With an eye on the Italian premiere of his *Te Deum* in Turin, fixed for 26 May 1898, Verdi returned to the Finale once more, perfecting this interpretation in conversation with Toscanini.<sup>4</sup>

In the score, after the prayer marked “triste, fino al terrore” [sad, to the point of terror], the chorus intones the last four lines:

Fiat misericordia tua, Domine, super nos,  
quem ad modum speravimus in te.  
In te, Domine, speravi:  
non confundar in aeternum.

And on the last page (from m. 224 onwards; see the following music example) the “voce sola” of a single soprano ends the composition, omitting the exhortation of the final verse [“non confundar in aeternum”] to intone, imitated by the choirs, merely the message of the third verse “in te, Domine, speravi.” She ascends over the E major chords played by the full orchestra pianissimo to B<sup>2</sup>, while the composition dies out, as it were, with the dark E of the double basses on the lowest open string. Giuseppe Depanis, who was present at the meeting between Verdi and Toscanini, noted the maestro’s words:

Verdi recommended placing the singer as far away as possible, hidden from the audience, so that it was almost a voice from beyond, a voice of dismay and of supplication. “It is mankind which fears hell,” he concluded, to illustrate his idea better, with the “u” of “umanità” [mankind] and of “paura” [fear] pronounced in the French way, as it used to be by our ancestors in Piedmont [...].<sup>5</sup>

In line with his music-dramatic development culminating in *Falstaff* (1893), anything but an optimistic work,<sup>6</sup> Verdi interpreted the

hymn of praise as a tragic work: after the acclamations from the “heavenly armies” to almighty God (verses 1–13), the choirs implore Christ, the Saviour descended among men, for his clemency on the day of judgement (verses 14–21), and pray humbly to him for salvation for his people (verses 22–25). But the resigned final supplication (verses 26–28) in the last verse, sung by the soloist and the chorus, perceptibly unleashes a fear of death and mistrust in any hope, with a crescendo, feeble before increasing to shrillness, before a sudden *piano* (the three final bars are *pianissimo*), the effect of which is both unreal and anguished:

Voce sola

T. 224–233

Contrary to Franco Abbiati’s assertion in the chapter of his monograph devoted to the composer’s swansong,<sup>7</sup> entitled “Tempo di

<sup>1</sup> The first mention of the project can be found in a letter from Verdi to Giuseppe Gallignani dated 31 January 1895, see: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, edited and with a commentary by Gateano Cesari and Alessandro Luzio, with a foreword by Michele Scherillo, Milan, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913 (photomechanical reprint, Bologna: Forni, 1968), p. 411f.

<sup>2</sup> These criticisms were made in English newspapers following the performance of the *Requiem* at the Albert Hall in London in 1875. Giuseppina Strepponi, Verdi’s second wife, responded, insisting that “a man like Verdi must write as Verdi, i. e., according to the way he perceives and interprets texts.” (in: Mercedes Mundula, *La moglie di Verdi*, Milan: Treves, 1938, p. 260).

<sup>3</sup> Letter from Giuseppe Verdi to Giovanni Tebaldini, Genoa, 1 March 1896, in: Giovanni Tebaldini, “Giuseppe Verdi nella musica sacra,” *Nuova Antologia*, Vol. XLVIII/251, 1913, pp. 566–569. The *Te Deum* was long described as an “Ambrosian hymn of praise” because it was believed that it was written jointly by St. Augustine and St. Ambrose of Milan, and dated from 386, before it was attributed to Nicetas, the Bishop of Remesiana (today Bela Palanka, Serbia) (ca. 400).

<sup>4</sup> The full score was completed in June 1896, as stated in a letter from Verdi to Arrigo Boito on 11 June 1896. In: *Carteggio Verdi-Boito*, in collaboration with Marisa Casati ed. Mario Medici and Marcello Conati, 2 vols., Parma: Istituto di studi verdiani, 1978, vol. I, pp. 245/246. For an English translation see: *The Verdi-Boito Correspondence*, ed. Marcello Conati, trans. William Weaver, Chicago: University of Chicago Press, 1994. References to measure numbers in the text are to the present edition of the *Te Deum*. When Toscanini conducted the *Tre pezzi sacri* (“three,” for at that time Verdi did not want the *Ave Maria* to be performed with the other pieces), little more than a month had passed since the premiere (Paris, 7 April 1898).

<sup>5</sup> Giuseppe Depanis, *Una visita di Toscanini a Verdi* (Turin, 1914/1915), quoted in *Carteggio Verdi-Boito*, op. cit., Vol. II, p. 490.

<sup>6</sup> See the interpretation of Anselm Gerhard, “Ultimi baci nei ‘giardini del <Decameron>’. Allusioni intertestuali nei libretti di Boito per Verdi,” in: *L’opera prima dell’opera. Fonti, libretti, intertestualità*, ed. Alessandro Grilli, Pisa: Plus, 2006, pp. 141–150.

<sup>7</sup> It is the third-last chapter in Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, 4 vols., Mailand: Ricordi, 1959, vol. 4, pp. 561–602. In a recent article, the entry of the soprano soloist is regarded as “the final hope of humanity with which the hymn of praise comes to its end,” to bring Verdi back into the community of the faithful, in Silvia Mendicino, “Il ‘Te Deum’ di Giuseppe Verdi. Genesi, contesto storico e significato socio-culturale”, *Rivista italiana di musicologia*, 41, 2006, No. 2, pp. 307–331,

pregare" [time to pray], Verdi, far from bending the knee, reflects for a final time the relationship between the human and the divine, which is so strongly present in his works. With this, he reveals for posterity the result of his long ethical development, that of an Italian who is as deeply immersed in spiritual problems as he is distant from the dominant bigotry in his own country.

## 2. A *Te Deum* is staged

Together with the other *Pezzi sacri*, the *Te Deum* was the subject of an exceptional correspondence which allows the composer to reveal his work to the performers from his point of view, thus giving various valuable suggestions concerning the intended interpretation. Verdi, in fact, was unable to go to Paris for the premiere of the *Te Deum* scheduled to take place at the Opéra, preceded by performances of the *Stabat Mater* and the *Laudi alla Vergine Maria* from the *Tre Pezzi sacri* conducted by Paul Taffanel (7 April 1898). He was represented by Arrigo Boito, who was in almost daily correspondence with the maestro from Paris. Verdi began this correspondence in January 1898 by describing the complex proportions of the three parts (in the meantime he had decided to exclude the *Ave Maria*<sup>8</sup>), up to this point:

A *Te Deum* for two choirs and large orchestra – assuming the chorus numbers, for example, a hundred people, it should be divided into two groups of fifty.  
The division of each chorus 12 sopranos, 12 altos, 12 tenors, 14 basses, total 50  
The same for the other choir [...]  
The duration of the pieces: *Te Deum* less than 12 minutes.<sup>9</sup>

Two months later (29 March 1898) the composer described to his friend Boito the articulation of the composition, and offered his vision of the most appropriate interpretive choices:

In the *Te Deum* the main points are  
The beginning of the hymn up to the "Sanctus" in the sopranos [mm. 1–42], which leads into a *morendo* and finishes with harmonics in the violins.  
Another point is to slow down the movement a little on the phrase of the trumpets [mm. 92/93]



but in such a way that no change of tempo is noticeable.

Return to tempo primo at the "Salvum fac" [from m. 138] and indeed with all force.

Even more important is the unison at "Dignare Domine" [mm. 173ff.], which must be very expressively pathetic and without accents, ending pianissimo.

Also important is the pianissimo of the sopranos [mm. 186/187]



More important is the *pp* of the "Fiat misericordia" [from m. 203], although this is with full choir.

Make sure that the trumpet rings out right from the first two measures [mm. 224/225], so that no one thinks it sounds like an English horn, a clarinet, etc., and the trumpet note should be two measures long, as written.

Once again, I point out the placement of the choirs and orchestra. The violins should not be overwhelmed by the choirs and the orchestra, and the choirs should be quite far away from the orchestra, and both choirs definitely separated from each other. It would be a mistake and terrible for the choirs to sing seated.<sup>10</sup>

One senses the composer's sensitivity to the color of the sound in its dramatic function. The first trumpet anticipates and accompanies three times the *e*<sup>2</sup> of the "voce sola," and the sound of its dying ("morendo"), tender and penetrating entrance increases the intensity of the pessimistic perspective of the finale.

Three days later (on 2 April 1898), Verdi occupied himself again with the significant moments in the piece, and the best means of introducing the initial *cantus firmus*, which begins perilously for the solo voices [what is meant are voices singing unaccompanied]:

I would give the intonation on the organ in the *Te Deum* with a pedal note in this range



with the full bass holding the note for long time, so that it establishes itself well in the ear. And at the beginning of the *Te Deum*, I would only use eight good voices for each choir (but voices with sure intonation) up to the "Sanctus," where at the great forte the full choir has to enter with the orchestra.

I was hoping that this beginning, up to the violin harmonics, might have a particular effect: but I see that we cannot achieve it with these voices. Other important points apart from the liturgical chant in *forte* [mm. 94–95]



there is the unison "Dignare Domine" etc., without chordal accompaniment, with an expression of sadness and a veiled, colorless vocal sound. The simple note, played with care and precisely should be enough.

In addition, pay good attention to the *Voce sola* which follows [mm. 224–233]. One should have a clear voice, coming from the choir sopranos, but the person should not be seen. A solo voice, not from the choir. The *Gran Jean* [the soprano Louise Grandjean], who is a good musician and was a *bon enfant* in the Opéra-Comique, might be suitable for this. If necessary, place her hidden among the sopranos and as far away from the audience as possible – [...]

I return to the beginning of the *Te Deum*. – Your idea of a strengthening is absolutely right and necessary. We must do everything possible to bring this about, even if it is only for the *Te Deum*, and perhaps only for the first measures [...]

here p. 325). According to Boito, the composer was "in the ideal, moral and social sense a great Christian, but one must beware of presenting him as a Catholic in the political or narrow theological sense of the word. Nothing would be further from the truth" (*Lettere di Arrigo Boito*, collected and with a commentary by Raffaello De Rensis, Rome: Società Editrice Novissima, 1938, p. 354). Giuseppina Strepponi, on the other hand, describes Verdi to Cesare Vigna from her point of view as "a shining example of honesty; he understands and feels every delicate and elevated sentiment. And yet this brigand permits himself to be, I won't say an atheist, but certainly very little of a believer." (Letter dated 9 May 1872, in: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, op. cit., pp. 500/501, here p. 501). However, in his book, *The Man Verdi* (London: J. M. Dent, 1972), Frank Walker points out a deletion in a draft of this letter which contains a much less flattering evaluation: "This brigand permits himself to be an atheist with an obstinacy and calm that make one want to beat him" (p. 280; italics from the editor and author of the foreword).

<sup>8</sup> The *Ave Maria* was the first of the *Pezzi sacri* to be composed and performed (the first version dates from 1889, see *Carteggio Verdi-Boito*, op. cit., vol. I, pp. 139/140); this was premiered in a private performance under Giuseppe Galgani on 29 June 1895 in the Conservatorio di Parma (*Carteggio Verdi-Boito*, op. cit., vol. II, pp. 463/464).

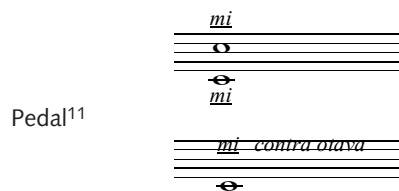
<sup>9</sup> [Milan, January 1898], in: *Carteggio Verdi-Boito*, op. cit., vol. I, pp. 253/254, here p. 254. On the occasion of the performance of the *Te Deum* in Turin Verdi wrote to Giuseppe Depanis (18 April 1898): A chorus of 200 voices is in my opinion too big. These great masses always have a bloated, ponderous sound and the accents (I would say) are too coarse. Here that would not be appropriate, and even by dividing the choir into two, 120 voices with a few more basses would suffice (*Carteggio Verdi-Boito*, op. cit., vol. II, pp. 489/490).

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 255/256, No. 255.



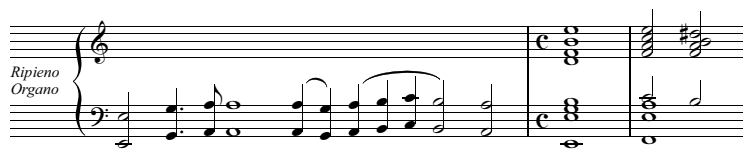
And it is also your idea, in this case, to have the solo *E* played on the organ: not penetrating, but long

This is the right sound



The following day (3 April 1898) Verdi turned to the idea of a "Prelude with full organ [...] of 12 or 16 bars":<sup>12</sup>

I wrote to you this morning at 8; I am writing to you again at 5 about the beginning of the *Te Deum*; I am still of the opinion that, if the choral singers need support, a clear Prelude with full organ is the lesser evil. And have the organ also play the first notes of the liturgical chant, so:



Continue the prelude for 8 or 10 measures always based on the tonic and dominant, and end like this



so that the subdominant is also heard.<sup>13</sup>

Here Verdi's instructions for Boito and Taffanel end, but the composer left a final essential message on what was the correct agogic for the composition which he decided on during the meeting with Toscanini in preparation for the Italian premiere. The great conductor, then little over thirty years old, played the entire piece for the maestro on the piano, with understandable nervousness. This is what happened:

[Verdi] had noted about the *Te Deum*: "The whole piece should be performed at a single tempo, as given by the metronome marking," adding that, "at certain points, for requirements of expression and tonal color, it would be better to *broaden* or *increase* the tempo, though always returning to the *tempo primo* [...]. The conscientious and doubtful Toscanini wanted to ask the composer's advice about a passage which seemed to cry out for him to broaden the tempo [...]. Tentatively he began to play the *Te Deum*, took his courage in his hands and played with the flexibility which his feelings suggested to him. At the end Verdi did not wait for the young man to ask him his opinion: "Bravo, that's how I imagined it," he exclaimed, well pleased, and patted him on the back with his hand in a familiar gesture. Rejoicing, the interpreter dared to ask: "Maestro, why didn't you write that?" Verdi answered: "Because I was afraid that then it would be performed too slowly."<sup>14</sup>

All of the practical performance markings, which we have subjected to a brief examination here, show (beyond his tendency to play down his own artistic abilities) how much importance Verdi attached to this *Te Deum* – the penultimate completed work before his death.<sup>15</sup>

The following English translation of the composer's preliminary remark on page one of the score appears as a footnote in the present new edition:

This entire piece is to be performed at one single tempo, as indicated by the metronome marking. Nonetheless, in certain passages, in accordance with the demands of expression and color it is advisable to slow down (*allargare*) or accelerate (*stringere*), but always returning to the initial tempo.

### 3. Concerning this edition of the *Te Deum*

Verdi's autograph was not available for the preparation of the present edition since the historic archive of Ricordi publishers (now held in the Biblioteca Nazionale Braidense in Milan) is not accessible. Therefore, the first edition of the orchestral score was used as the main source for this first critical edition of the work (Milan: Ricordi, 1898 = Source **A**). A further source used was the first vocal score, prepared by Gaetano Luporini (Milan: Ricordi, 1898), in particular for the vocal parts (= Source **B**). All differences in the vocal parts between the two sources are listed in the Critical Report, and other important differences are documented.

Editorial additions, kept to the minimum, are shown in the full score graphically with diacritical marks. The use of italic type shows the addition of performance instructions such as "dolcissimo," "morendo," "staccato" (but also the missing triplet numbers), details of scoring, such as "a 2," "Tutti," "I" and dynamic markings (such as "cresc.," "più forte"). Additionally inserted notes, rests, accidentals, dynamic markings (such as *p*, *f*) and accents are shown in small type. Added slurs and hairpin marks for crescendos/decrescendos are shown with broken, while added staccato dots are printed in parentheses. Where it was not possible to show the editor's additions in the full score itself, these are described in the Critical Report; additions adopted from Source **B** are also indicated in the score diacritically and in addition are documented in the Einzelanmerkungen of the Critical Report.

Thanks are due to the Bayerische Staatsbibliothek, Munich, for placing the source materials at our disposal.

Cremona, April 2012  
Translation: Elizabeth Robinson

Michele Girardi

<sup>11</sup> Ibid., pp. 258/259, No. 258

<sup>12</sup> Ibid., p. 260, No. 259.

<sup>13</sup> Ibid., pp. 260/261, No. 260. In a subsequent letter, Verdi, who wrote to Boito every day until 8 April, returned to the most important points of the *Te Deum* (4 April 1898, in: *ibid.*, pp. 261/262).

<sup>14</sup> Andrea della Corte, *Toscanini visto da un critico*, Turin: Ilte, 1958, pp. 70/71.

<sup>15</sup> The last piece to be completed was the *Stabat Mater* (1897). On another occasion Verdi had composed a *Te Deum* for chorus, although in this setting of the text he limited himself to the first two verses from the beginning. In the finale of the *Battaglia di Legnano* he used one of his most favorite dramatic means, namely that of general rejoicing, contrasted with the death of the hero (see Giuseppe Verdi, *La battaglia di Legnano*, orchestral score, Milan: Ricordi, n. d., publisher's plate number 130182, pp. 496ff.).

## Prefazione

### Verdi contro la morte: il Te Deum

#### 1. In te Domini, speravi

Quando decise di intonare il *Te Deum*, nell'ultimo impulso della sua lunga stagione creativa, Verdi intraprese nel 1895 un'approfondita ricerca sulle potenzialità drammatiche dell'inno.<sup>1</sup> Il compositore, anche a costo di farsi criticare per la scarsa adesione ai canoni della musica religiosa com'era avvenuto in occasione della *Messa da Requiem*,<sup>2</sup> aveva maturato un'interpretazione drammatica del tutto personale del brano, che lo portò a scrivere «una vera esegesi dell'inno ambrosiano» secondo il musicologo e direttore di coro Giovanni Tebaldini:

Io conosco alcuni *Te Deum* antichi, ne ho sentiti altri pochi moderni, e mai sono stato convinto dell'interpretazione (a parte il valore musicale), data a questa cantica. Questa viene ordinariamente cantata nelle feste grandi, solenni, chiassose o per una vittoria, o per una incoronazione, etc. Il principio vi si presta, ché Cielo e Terra esultano ... «Sanctus Sanctus Deus Sabaoth»; ma verso metà cambia colore ed espressione ... «Tu ad liberandum» ... è il Cristo che nasce dalla Vergine, ed apre all'Umanità: «Regnum Celorum» ... [sic] L'umanità crede al «Judex venturus» ... lo invoca: «Salvum fac» ... e finisce con una preghiera: «Dignare [Domine] in die isto» ... commovente, cupa, triste, fino al terrore! Tutto questo ha nulla a fare colle vittorie e colle incoronazioni [...].<sup>3</sup>

Verdi tornò sul finale, perfezionando questa interpretazione, a colloquio con Arturo Toscanini, in vista della prima esecuzione italiana del suo *Te Deum*, fissata a Torino, il 26 maggio 1898.<sup>4</sup>

In partitura, dopo la preghiera «triste, fino al terrore» sopra citata, il coro intona l'ultima quartina:

Fiat misericordia tua, Domine, super nos,  
quem ad modum speravimus in te.  
In te, Domine, speravi:  
non confundar in aeternum.

E nell'ultima pagina (da b. 224, vedi il successivo esempio) la «voce sola» di un soprano chiude la composizione eludendo l'esortazione del verso finale, per intonare, imitata dai cori, solo l'affermazione del terzo verso, «in te, Domine, speravi», salendo al *Si*<sub>4</sub> sugli accordi di *Mi* maggiore della piena orchestra, mentre la composizione si spegne nel cupo *Mi* dei contrabbassi, sulla quarta corda vuota. Così Giuseppe Depanis, presente all'incontro tra Verdi e Toscanini, fissò sulla carta le parole del Maestro:

Verdi raccomandava di collocare l'artista il più lontano possibile, nasco- sta al pubblico, quasi una voce dell'aldilà, voce di sgomento e di supplicazione. «È l'umanità che ha paura dell'inferno» finì per dire a meglio spiegare il concetto appoggiando sulla «ü» di «umanità» e di «paura», alla francese come anche in Piemonte usavano i nostri vecchi [...].<sup>5</sup>

In linea con l'evoluzione stessa della sua drammaturgia musicale culminata nel *Falstaff* (1893), tutt'altro che un'opera ottimista,<sup>6</sup> Verdi interpreta dunque tragicamente l'inno: dopo le acclamazioni rivolte al dio possente «degli eserciti» (vv. 1–13), i cori invocano il Cristo salvatore sceso fra gli uomini, onde ottenere la sua clemen-

za nel giorno del giudizio (14–21) e lo pregano umilmente di salvare il suo popolo (vv. 22–25). Ma la rassegnata supplica conclusiva (vv. 26–28) sfoga nell'ultimo versetto che la solista e i cori pronunciano facendo nettamente percepire il terrore della morte e la sfiducia nella speranza nel *crescendo* velleitario fino all'acuto, cui subentra di colpo un *piano*, fino al *pianissimo* delle tre battute finali tanto irreali quanto angosciosi:

Voce sola

bb. 224–233

Contrariamente a quanto afferma Franco Abbiati, che intitola *Tempo di pregare* il capitolo della sua monografia dedicato al canto del cigno del musicista,<sup>7</sup> Verdi, ben lungi dal piegare le ginocchia, riflette per l'ultima volta sul rapporto tra l'umano e il divino, tanto presente nelle sue opere, e consegna ai posteri l'esito di una lunga peripezia etica, la sua, quella di un italiano tanto profondamente immerso in problemi spirituali quanto lontano affatto dal bigotismo dominante nel suo paese.

<sup>1</sup> Si legga la prima menzione del progetto nella lettera che Verdi indirizzò a Giuseppe Gallignani il 31 gennaio 1895, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo, Milano, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913 (rist. fotomeccanica: Bologna, Forni, 1968), p. 411n.

<sup>2</sup> Tali critiche vennero formulate sui giornali inglesi all'indomani dell'esecuzione del *Requiem* all'Albert Hall di Londra nel 1875. Giuseppina Strepponi replicò sostenendo che «un uomo come Verdi deve scrivere come Verdi, cioè secondo il suo modo di sentire e interpretare i testi» (MERCEDES MUNDULA, *La moglie di Verdi*, Milano, Treves, 1938, p. 260).

<sup>3</sup> Lettera di Giuseppe Verdi a Giovanni Tebaldini, Genova, 1 marzo 1896, in GIOVANNI TEBALDINI, «Giuseppe Verdi nella musica sacra», *Nuova antologia*, XLVIII/251, 1913, pp. 566–569. Il *Te Deum* era definito «inno ambrosiano» perché lo si riteneva scritto a quattro mani da Sant'Ambrogio e Sant'Agostino nel 386, prima che lo si attribuisse al vescovo Niceta di Remesiana (400 ca).

<sup>4</sup> La partitura era stata terminata nel giugno 1896, come attesta la lettera di Verdi a Arrigo Boito dell'11 giugno 1896, in *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, con la collaborazione di Marisa Casati, 2 voll., Parma, Istituto di studi verdiani, 1978, I, n. 242, pp. 245–246. I riferimenti nel testo con il numero di battute vanno all'edizione del *Te Deum* pubblicata nelle pagine seguenti. Quando Toscanini diresse i *Tre pezzi sacri* (allora Verdi non volle che l'*Ave Maria* fosse eseguita insieme agli altri lavori) era passato poco più di un mese dalla *première* (Parigi, 7 aprile 1898).

<sup>5</sup> GIUSEPPE DEPANIS, *Una visita di Toscanini a Verdi* (Torino, 1914–1915), cit. da *Carteggio Verdi-Boito*, cit., II, p. 490.

<sup>6</sup> Si legga l'interpretazione di ANSELM GERHARD, «Ultimi baci nei "giardini del 'Decameron'». Allusioni intertestuali nei libretti di Boito per Verdi», in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Pisa, Plus, 2006, pp. 141–150.

<sup>7</sup> È il terz'ultimo: cfr. FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, IV, pp. 561–602. In un articolo recente si ritiene che l'intervento del soprano solista sia «la speranza finale dell'umanità con cui si conclude la cantica», per ricondurre Verdi nel popolo dei credenti (SILVIA MENDICINO, «Il "Te Deum" di Giuseppe Verdi. Genesi, contesto storico e significato socio-culturale», *Rivista italiana di musicologia*, 41, 2006, n. 2, pp. 307–331: 325). Il compositore, secondo Boito, «nel senso ideale, morale, sociale, era un grande cristiano, ma bisogna

## 2. Va in scena un *Te Deum*!

Il *Te Deum* è protagonista, insieme agli altri *Pezzi sacri*, di un carteggio d'eccezione, che ci permette di offrire agli esecutori il punto di vista dell'autore sulla sua composizione, e diversi, preziosi suggerimenti per interpretarlo al meglio. Verdi, infatti, non poté recarsi a Parigi per la *première* prevista all'Opéra del *Te Deum*, preceduto dallo *Stabat Mater* e dalle *Laudi alla Vergine Maria* nel ciclo dei *Tre pezzi sacri* diretti da Paul Taffanel (7 aprile 1898). Gli supplì Boito, che dalla capitale francese si tenne in contatto epistolare pressoché giornaliero col Maestro. Verdi inizia il colloquio nel gennaio 1898 descrivendo le proporzioni complessive dei tre brani (nel frattempo aveva deciso di escludere l'*Ave Maria*),<sup>8</sup> fino a che arriva a:

Un *Te Deum* a due Cori e grande orchestra – Supponendo il Coro per es.: di cento persone bisognerebbe dividerlo in cinquanta da una parte, e cinquanta dall'altra.

La distribuzione di ciascun coro 12 Soprani, 12 Contralti, 12 Tenori, 14 Bassi. Totale 50

Idem per l'altro Coro [...]

La durata dei pezzi: *Te Deum* meno di 12 minuti.<sup>9</sup>

Due mesi dopo (29 marzo 1898) il compositore descrive all'amico Boito l'articolazione della composizione, e propone la sua visione delle scelte interpretative più opportune:

Sul *Te Deum* i punti principali sono

Il principio dell'Inno fino al «Sanctus» dei Soprani [bb. 1–42] che si perdono in un morendo e finisce cogli *armonici* dei Violini.

Altro punto si è d'allargare un poco il movimento sulla frase delle Trombe [bb. 92–93]



in modo però che non si senta un cambiamento di tempo.

Ritornare al 1.° Tempo sul «Salvum fac» [b. 138 e segg.] et con tutta la forza – Più importante ancora è l'unissono del «Dignare Domine» [bb. 173 e segg.] che deve essere molto espressivo patetico e senza accenti e terminare pianissimo.

Importante ancora il pianissimo dei soprani [bb. 186–187]



Più importante è il *pp* del «Fiat misericordia» [b. 203 e segg.] benché a pieno coro –

Badate alla tromba che abbia lo squillo anche nelle prime due battute [bb. 224–225] onde non si creda un suono di Corno inglese, di Clarino et. e la nota della Tromba sia lunga due battute come è scritto.

Raccomando ancora la collocazione dei Cori e l'orchestra. Che i Violini non vengano schiacciati dai Cori e dall'orchestra, e che i Cori sieno ben divisi dall'orchestra ed i due Cori decisamente separati – Sarebbe un errore ed un orrore che i Cori cantassero seduti.<sup>10</sup>

Si noti la sensibilità del compositore verso il colore dei suoni in funzione drammatica: la prima tromba anticipa e accompagna per tre volte il *Mi*<sub>4</sub> della «voce sola», e il suo squillo, in «morendo», è un tocco sottile e penetrante che intensifica la prospettiva pessimistica del finale.

Tre giorni dopo (2 aprile 1898) Verdi si occupa nuovamente dei momenti significativi del brano, e del modo migliore per avviare il *cantus firmus* iniziale, pericoloso esordio a voci sole:

Io darei l'intonazione coll'organo al *Te Deum* con un pedale in questo centro



col ripieno basso tenendo ben lunga la nota, onde penetri bene bell'orecchio: e nel principio del *Te Deum* metterei soltanto otto buone voci per ogni Coro (ma voci sicure intonate) fino al «Sanctus» in cui entrerebbero nel *gran forte* coll'orchestra.

Speravo che questo principio fino agli armonici dei violini potesse fare un certo effetto: ma vedo che con quelle voci non l'otterremo. – Altri punti importanti oltre il Canto liturgico nel forte [bb. 94–95]



vi sono nell'Unissono «Dignare Domine» et. accompagnato senza accordi, con un'espressione dolente, con un velo sulla voce e senza colori. La nota semplice esattamente rigorosamente eseguita dovrebbe bastare.

Inoltre fate ben attenzione alla Voce sola che vien dopo [bb. 224–233]. Si vorrebbe una voce netta che sortisse dalla massa dei Cori Soprani ma che non si vedesse la persona. Una voce solista, non dei Cori. La *Gran Jean* [il soprano Louise Grandjean] che è buona musicista, ed all'Opera-Comique era *bon enfant*, si potrebbe prestare. Nel caso Si metta dunque nascosta fra i Soprani e la più lontana dal pubblico – [...]

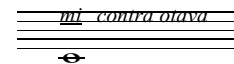
Ritorno al principio del *Te Deum*. – La Vostra idea d'un rinforzo è giustissima e necessaria. – Bisogna fare il possibile per ottenerla. Sia pure soltanto per il *Te Deum* magari soltanto per le prime battute [...]

E resta pure la vostra idea di far sentire nel caso il solo *mi* dell'Organo: non acuto ma lungo

Questo è il canto giusto



Pedaliera<sup>11</sup>



bene guardarsi dal presentarlo come un cattolico nel senso politico e strettamente teologico della parola; nulla sarebbe più contrario al vero» (*Lettere di Arrigo Boito*, raccolte e annotate da Raffaello De Rensis, Roma, Società Editrice Novissima, 1938, pp. 354). Giuseppina Strepponi, dal canto suo, lo aveva descritto a Cesare Vigna come «una perla d'onest'uomo, capisce e sente ogni delicato ed elevato sentimento, con tutto ciò questo brigante si permette d'essere, non dirò ateo, ma certo poco credente» (lettera del 9 maggio 1872, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 500–501: 501). Ma nel suo *The Man Verdi* (London, J. L. Dent: 1962), Frank Walker mette in rilievo una cancellatura nella minuta di questa lettera, dove in origine si leggeva una frase meno edulcorata «questo brigante si permette di essere un ateo con una ostinazione e una calma da bastonarlo» (trad. it.: *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964, p. 340, il corsivo è mio).

<sup>8</sup> Era stato il primo pezzo 'sacro' composto (la prima stesura risale al 1889: cfr. *Carteggio Verdi-Boito*, cit., I, pp. 139–140), ed eseguito, sia pure in forma privata al Conservatorio di Parma, diretto da Galignani, il 29 giugno 1895 (*ivi*, II, pp. 463–464).

<sup>9</sup> [Milano, gennaio 1898], in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., I, pp. 253–254: 254, n. 254. In occasione dell'esecuzione torinese del *Te Deum*, Verdi scrisse a Giuseppe Depanis (18 aprile 1898): «Un Coro di 200 voci secondo me è troppo. Queste grandi masse hanno sempre un colore grosso gonfio, e gli accenti (dirò così) troppo profani. Qui non sarebbe il caso, e basterebbero, anche dividendo il Coro in due, 120 voci tutt'al più qualche basso maggiore» (*ivi*, II, pp. 489–490). Le lettere sono qui riprese senza alcuna correzione al testo pubblicato nel carteggio in versione diplomatica.

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 255–256, n. 255.

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 258–259, n. 258.

Il giorno dopo (3 aprile 1898) Verdi si orienta verso «un preludio ad Organo pieno [...] di 12 o 16 battute».<sup>12</sup>

V'ho scritto stamattina alle 8; torno a scrivervi alle 5 intorno il principio del *Te Deum*; sono sempre d'opinione che, avendo i Coristi bisogno di sostegno, il meno male è un preludio deciso d'Organo a tutto *Ripieno*. Di più anche far presentare dall'Organo le prime note del Canto Liturgico; così:



Continuare il preludio per 8 o 10 battute sempre fondato sulla *tonica* e *dominante*, e finire così



Anche per far sentire la 4<sup>a</sup>. del tono.<sup>13</sup>

Qui finiscono le istruzioni di Verdi per Boito e Taffanel, ma il compositore lasciò un'ultima testimonianza, imprescindibile, su quale fosse l'agógica corretta del brano, sempre riferita all'incontro con Toscanini in vista della prima italiana. Il grande direttore, allora poco più che trentenne, suonò per il Maestro tutto il brano al pianoforte, con timore ben comprensibile. Questa la cronaca dell'episodio:

[Verdi] aveva così postillato il *Te Deum*: «Tutto questo pezzo dovrà eseguirsi in un sol tempo, come è indicato dal metronomo», aggiungendo che «in certi punti, per esigenza di espressione e di colorito, converrà *allargare* o *stringere*, ritornando sempre però al *primo tempo*». [...] Lo scrupoloso e dubbioso Toscanini volle consultare l'autore, specialmente per un frammento che egli sentiva di ben esprimere, ritardandone il moto [...]. Titubante, iniziò il *Te Deum*, e preso ardire, lo condusse con l'elasticità che il sentimento gli suggeriva. Alla fine Verdi non attese che il giovane gli chiedesse il giudizio: «Bravo, così l'ho pensato», esclamò e, compiaciuto, gli batté familiarmente con la mano la spalla. Rallegrandosi, l'interprete osò domandare: «Maestro, perché non l'ha scritto?». Verdi rispose: «Per timore che venisse eseguito troppo lento».<sup>14</sup>

Tutte le indicazioni di prassi esecutiva che abbiamo sin qui preso sommariamente in esame, mostrano quanto Verdi tenesse, al di là della sua abitudine a minimizzare quanto riguardasse la sua arte, a questo *Te Deum*, il penultimo brano portato a termine prima di morire.<sup>15</sup>

### 3. Su questa edizione del *Te Deum*

L'autografo di Verdi non è disponibile per la questa edizione, poiché l'Archivio storico Ricordi dov'è conservato (ora ospitato dalla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano) non è accessibile. Perciò abbiamo adottato come fonte principale per la nostra edizione critica la prima partitura d'orchestra pubblicata (Milano, Ricordi, 1898 = fonte **A**). La prima riduzione dell'opera per canto e pianoforte realizzata da Gaetano Luporini (nel contesto dei *Quattro pezzi sacri*, Milano, Ricordi, 1898), è stata utilizzata per la comparazione delle parti vocali (= fonte **B**). Tutte le differenze delle parti vocali fra le due fonti sono state dettagliatamente descritte nel commento critico.

Gli interventi del curatore nella partitura, per quanto possibile limitati, sono distinti graficamente e mediante segni diacritici. L'impie-

go del corsivo caratterizza l'aggiunta di prescrizioni esecutive come «dolcissimo», «morendo», «staccato» (ma anche dei numeri mancanti alle terzine), di indicazioni di distribuzione, come «a 2», «Tutti», «l») e di dinamica (come «cresc.», «più forte»). L'inserimento di note, così come di pause, accidenti, di alcuni simboli di dinamica (*p*, *f*, ad esempio) e di accenti, viene distinto dall'uso del corpo minore. Le legature e forcelle di *crescendo*/*decrescendo* aggiunte vengono tratteggiate, mentre i puntini di staccato sono racchiusi fra parentesi tonde. Quando non è stato possibile caratterizzare gli interventi del curatore nella partitura, il lettore li troverà nel commento critico, dove potrà anche reperire l'elenco di tutti gli elementi della fonte **B** introdotti nell'edizione, anche se già caratterizzati da segni diacritici.

Si ringrazia la Bayerische Staatsbibliothek München per aver messo a disposizione le fonti.

Cremona, aprile 2012

Michele Girardi

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 260, n. 259

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 260–261, n. 260. In una lettera successiva Verdi, che scrive a Boito ogni giorno fino all'otto aprile, torna sui punti più importanti del *Te Deum* (4 aprile 1898, *ivi*, pp. 261–262, n. 261).

<sup>14</sup> ANDREA DELLA CORTE, *Toscanini visto da un critico*, Torino, ILTE, 1958, pp. 70–71.

<sup>15</sup> L'ultimo brano compiuto fu lo *Stabat Mater* (1897). In un'altra circostanza Verdi aveva fatto intonare un *Te Deum* al coro, sia pure limitandosi ai soli due versetti iniziali. Nel finale della *Battaglia di Legnano*, per produrre uno dei suoi segni drammatici prediletti, l'esultanza generale contrapposta alla morte dell'eroe (cfr. GIUSEPPE VERDI, *La battaglia di Legnano*; partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, s.d., n. ed. 130182, pp. 496 e segg.).

## Te Deum

Giuseppe Verdi  
1813–1901

**Senza misura** **Sostenuto** ♩ = 80 <sup>1)</sup>

**Senza misura** **Sostenuto** ♩ = 80 <sup>1)</sup>

Flauto I  
II, III  
Oboe I, II  
Corno inglese  
Clarinetto I, II  
in Si<sup>b</sup>/B  
Clarinetto III (basso)  
in Si<sup>b</sup>/B  
Fagotto I, II  
III, IV  
Corno I, II  
in Mi<sup>b</sup>/Es  
III, IV  
Tromba I, II, III  
in Mi<sup>b</sup>/Es  
Trombone I, II, III  
Trombone IV basso  
Timpani  
Cassa  
Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso  
Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso  
Violino I  
II  
Viola  
Violoncello  
Contrabbasso

**Canto fermo**

Coro I  
Coro II

Te De - um lau - da - mus:  
Te ae - ter - num Pa - trem o - mnis  
te Do - mi - num con - fi - te - mur.  
Te ae - ter - num Pa - trem o - mnis

*p* a tempo *più pp*  
*p* a tempo *più pp*

1) Tutto questo pezzo dovrà eseguirsi in un solo tempo come è indicato dal metronomo. Ciò malgrado in certi punti per esigenze di espressione e di colorito converrà *allargare* o *stringere*, ritornando però sempre al *Primo tempo*. (Übersetzung am Ende des Vorworts / For a translation see the end of the Foreword)

Aufführungsdauer / Duration: ca. 15 min

© 2012 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 27.194

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

edited by  
Michele Girardi

4

Timpani

morendo *sempre pp*

ter - ra ve - ne - ra - tur. ti - bi coe - li et u - ni - ver - sae pot - e - sta - tes:

morendo *sempre pp*

ter - ra ve - ne - ra - tur. ti - bi coe - li et u - ni - ver - sae pot - e - sta - tes:

*pp* (come in lontananza) *sempre pp*

Ti - bi o - mnes An - ge - li, ti - bi

*pp* (come in lontananza) *sempre pp*

Ti - bi o - mnes An - ge - li, ti - bi

4

12

San - - ctus, San - - ctus,  
 San - - ctus, San - - ctus,  
 et Se - ra-phim pro-cla - mant: San - - ctus, San - - ctus,  
 et Se - ra-phim pro-cla - mant: San - - ctus, San - - ctus,  
 Che - ru-bim in-ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant: San - - ctus, San - - ctus,  
 Che - ru-bim in-ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant: San - - ctus, San - - ctus,  
 trem. ff tutta forza  
 trem. ff tutta forza  
 trem. ff tutta forza  
 trem. ff tutta forza  
 ff tutta forza

Poco più animato

San - - - ctus Do - mi - nus De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt

San - - - ctus Do - mi - nus De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt

San - - - ctus Do - mi - nus De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt

San - - - ctus Do - mi - nus De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt

San - - - ctus Do - mi - nus De - us Sa - - ba - oth.

San - - - ctus Do - mi - nus De - us Sa - - ba - oth.

San - - - ctus Do - mi - nus De - us Sa - - ba - oth.

San - - - ctus Do - mi - nus De - us Sa - - ba - oth.

Poco più animato

*f* e molto stacc. div.

*f* e molto stacc. div.

*f* e molto stacc. div.

*f* e molto stacc. div.

*f* e molto stacc. div.



The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 24-27) features a piano accompaniment with a complex texture of chords and moving lines in both hands. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with the lyrics: "coe - li, ple - ni sunt coe - li et ter - ra ma - je - sta - tis". The second system (measures 28-31) continues the piano accompaniment and the vocal parts repeat the phrase "San - - ctus,". The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C).

8 va

28

*ff* *stent.*

*ff* *stent.*

*ff* *stent.*

*ff* *stent.*

*ff* *stent.*

*ff* *stent.*

*ff* *stent.*

*ff* *stent.*

*f* *stent.*

Cassa *pp* *cresc.* *ff* *cupo*

*ff* *stent.* *ff* *stent.*

glo - - - ri - ae tu - - - - - *stent.* *ff* *ae.*

glo - - - ri - ae tu - - - - - *stent.* *ff* *ae.*

sta - - - - - tis glo - ri - ae tu - - - - - *stent.* *ff* *ae.*

sta - - - - - tis glo - - - ri - ae tu *stent.* *ff* *ae.*

San - ctus, San *stent.* ctus. *ff*

San - ctus, San - - - - - ctus. *ff*

San - ctus, San *stent.* ctus. *ff*

San - ctus, San - - - - - ctus, San *stent.* - - - - - ctus.

*f* *div. trem. stent.*

*f* *div. trem. stent.*

*f* *trem. stent.*

*f* *trem. stent.*

*f* *trem. stent.*

*f* *stent.* *ff* *trem.*

33 **Tempo I**

(come in lontananza)  
morendo

*ppp* San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

*ppp* San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

*ppp* San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

(come in lontananza)  
morendo

*ppp* San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

*ppp* San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

*ppp* San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

33 **Tempo I**

*ppp* armonico

*ppp* armonico

*ppp* armonico

Piano accompaniment for measures 42-47. The score consists of six staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in a minor key and features a delicate, flowing texture. Dynamics include *pp* and *dolciss.*. The notation includes various note values, slurs, and ties.

Empty musical staves for measures 42-47, consisting of six staves (three for the right hand and three for the left hand).

Vocal line for Coro I + II. The score consists of three staves. The top staff contains the vocal melody with lyrics: "Te glo - ri - o - sus A - po - sto - lo - rum cho - rus, te pro - phe -". Dynamics include *pp*. The bottom two staves are empty.

Piano accompaniment for measures 42-47. The score consists of six staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in a minor key and features a delicate, flowing texture. Dynamics include *pp* and *dolciss.*. The notation includes various note values, slurs, and ties.

48

*sempre dolcissimo*

**pp**  
*sempre dolcissimo*

**pp**  
*sempre dolcissimo*

**pp**  
*sempre dolcissimo*

**pp**  
*sempre dolcissimo*

**pp**  
*sempre dolcissimo*

**pp**  
*sempre dolcissimo*

ta - rum lau - da - bi - lis nu - me - rus;

**pp** te mar - ty - rum can - di - da - - tus **P** lau -

48

con sordino *dolcissimo*

**pp**

con sordino div. *dolcissimo*

**pp**

53

stent. le terzine

stent. le terzine

stent. le terzine

stent. le terzine

I solo

III solo

a 2 dolce espress.

a 2 dolce espress.

cantabile

I solo

III solo

p

p

cantabile, dolce

Te per or - - bem ter-

cantabile, dolce

Te per or - - bem ter-

or - - bem ter-

morendo

pp sottovoce

dat ex - er - ci - tus. Te per or - bem ter-

cantabile

Te per or - bem ter - ra - rum, te per or - bem ter -

53

senza sordino

senza sordino

senza sordino

senza sordino

stent. le terzine

cantabile

pp

p

59

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*dolce*

*dolce*

stent. le terzine

stent. le terzine

stent. le terzine

stent. le terzine

*p*

*p*

*dolce* *sempre dolciss.* *stent. le terzine*

ra - rum san - - - cta con - fi - te - tur Ec - cle - - si -

*dolce* *sempre dolciss.* *stent. le terzine*

ra - rum san - - - cta con - fi - te - tur Ec - cle - - si -

ra - rum san - - - cta con - fi - te - tur Ec - cle - - si -

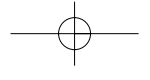
ra - rum san - cta, san - cta con - fi - te - tur, con - fi - te - tur Ec - cle - - si -

59

*dolce*

The score is divided into several systems. The first system (measures 64-71) features a piano introduction with multiple staves for strings and piano, all marked *ff tutta forza*. The second system (measures 72-79) continues the piano introduction. The third system (measures 80-87) introduces the vocal parts. The vocal staves are labeled "Coro I" and "Coro II". The lyrics for the vocal parts are: "Pa - trem im - men - sae ma - je - sta - tis;". The vocal parts are marked with a forte *f* dynamic. The piano accompaniment continues with *ff tutta forza*. The Timpani part is also marked *ff tutta forza*. The score concludes with a final measure (measure 88) where the piano accompaniment and timpani parts are marked *ff tutta forza* and the vocal parts have a *pp dolce* dynamic marking.





71 cominciare *ppp*

*pp*  
a 2  
*pp*

*pp*  
I solo  
*p*  
III solo  
*pp*

*pp*  
III solo  
*p*

Tromboni  
*pp*

*pp*  
a 2  
*pp*

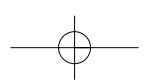
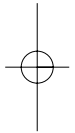
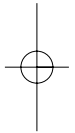
*pp*

cresc.  
et u - ni - cum  
cresc.  
et u - ni - cum  
cresc.  
et u - ni - cum  
cresc.  
et u - ni - cum

*pp cresc.*  
ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum et u - ni - cum  
*pp cresc.*  
ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum et u - ni - cum  
*pp cresc.*  
ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum et u - ni - cum

71 cominciare *ppp*

*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*



75 *f* *dolcissimo* *leggiere*

*a 2* *f* *dolcissimo*

*f* *I solo dolcissimo*

*f* *pp*

*f* *pp*

*f* *pp*

*f* *I solo p*

*f* *III solo p*

*f* *a 2 pp*

*f* *mf*

*f*

*f* *dolce*

et u - - - - - ni - cum Fi - - - - li -

Fi - li - um;

Fi - li - um;

Fi - li - um;

Fi - li - um;

Fi - li - um;

Fi - li - um;

Fi - li - um;

75 *f* *sempre leggiere*

*f* *sempre leggiere*

*f* *p*

*f*

78

*p* dolce legato

*pp*

*p*

*p* dolce legato

*p* dolce legato

*p*

*p*

Trombe

*p*

um; San - ctum quo - que, San - ctum

*p dolcissimo*

San - ctum

*p dolcissimo*

San - ctum, San - ctum

*p dolcissimo*

San - ctum quo - que Pa -

*p dolcissimo*

San - ctum quo - que, San - ctum

*p*

San - ctum quo - que, San - ctum

*p*

San - ctum quo - que, San - ctum quo - que, San - ctum

*p*

San - ctum quo - que, San - ctum quo - que, San - ctum

78

*mf* stacc.

*p* legato

*p*

*p*

*p*

*p*

82

quo - que Pa - ra - cli - tum Spi - ri - tum.  
 quo - que Pa - ra - cli - tum Spi - ri - tum.  
 ctum quo - que Pa - ra - cli - tum Spi - ri - tum.  
 ra - cli - tum Spi - ri - tum.

quo - que Pa - ra - cli - tum Spi - ri - tum.  
 quo - que Pa - ra - cli - tum Spi - ri - tum.  
 quo - que Pa - ra - cli - tum Spi - ri - tum.  
 quo - que Pa - ra - cli - tum Spi - ri - tum.

82

86

(dal canto liturgico)

*ff*

86

**un poco più sostenuto**

90 Flauti

Flauti

a 2 *ff*

a 2 *ff*

a 2 *ff*

*ff*

a 2 grandioso *ff*

a 2 grandioso *ff*

*ff* grandioso

Tromboni

Timpani

*ff*

Tu rex glo - ri - ae, tu rex

Tu rex glo - ri - ae, tu rex

Tu rex glo - ri - ae, tu rex

Tu rex glo - ri - ae, tu rex

Tu rex glo - ri - ae, tu rex

Tu rex glo - ri - ae, tu rex

Tu rex glo - ri - ae, tu rex

Tu rex glo - ri - ae, tu rex

90 **un poco più sostenuto**

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

95

glo - ri - ae, tu rex glo - ri - ae, Chri - ste. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es

glo - ri - ae, tu rex glo - ri - ae, Chri - ste.

glo - ri - ae, tu rex glo - ri - ae, Chri - ste. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es

glo - ri - ae, tu rex glo - ri - ae, Chri - ste. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es

glo - ri - ae, tu rex glo - ri - ae, Chri - ste. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es

glo - ri - ae, tu rex glo - ri - ae, Chri - ste. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es

glo - ri - ae, tu rex glo - ri - ae, Chri - ste. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es

glo - ri - ae, tu rex glo - ri - ae, Chri - ste. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es

95

98

*I solo*  
*p*

Fi - li - us. *p* Tu, ad li - be - ran - dum su - sce - ptu - rus ho - mi - nem, non hor - ru - i - sti Vir - gi - nis *f*

Fi - li - us.  
Fi - li - us.  
Fi - li - us.  
Fi - li - us.  
Fi - li - us.  
Fi - li - us.

98

*p*

*p*



102

Flauti

*dolce*

*a 2 dolce*

*I solo p*

*I p*

*I solo p*

Trombe

*III solo p*

Tu, de - vi - cto mor - tis a - cu - le -  
 u - te - rum. Tu, de - vi - cto mor - tis a -  
 Tu, de - vi - cto mor - tis a - cu - le - o,  
 a - pe - ru -  
 a -  
 a - pe - ru - i - sti

102

105

o, cu - le - o, a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus,  
 a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus, a - pe - ru - i - sti cre -  
 i - sti cre - den - ti - bus re - gna coe - lo - rum, a - pe - ru - i - sti cre -  
 - pe - ru - i - sti, a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna coe -  
 Tu, de - vi - cto mor - tis a - cu - le - o,  
 cre - den - ti - bus,  
 a - pe - ru - i - sti cre -

105

Musical score for piano accompaniment, measures 108-117. The score consists of eight staves. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include forte (f) and accents (a2).

Vocal score with lyrics in Latin. It includes ten staves with lyrics such as "den - ti - bus, a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna coe - lo - rum,". Dynamics include forte (f) and accents (a2).

Musical score for piano accompaniment, measures 108-117. It features multiple staves with complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and triplets. Dynamics include forte (f).

110

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

Trb *ff*

Timpani

*p*

*p*

*p*

*p*

i - sti re - gna coe - lo - - - rum. ad dex - te - ram De - i  
 bus re - gna coe - lo - - - rum. ad dex - te - ram  
 lo - rum, re - gna coe - lo - - - rum. Tu ad  
 rum, a - pe - ru - i - sti re - gna coe - lo - - - rum. Tu ad dex - te - ram De - i  
 i - sti re - gna coe - lo - - - rum.  
 lo - rum, re - gna coe - lo - - - rum.  
 lo - rum, re - gna coe - lo - - - rum.  
 a - pe - ru - i - sti re - gna coe - lo - - - rum.

110

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*p*

*p*

*p*

*p*

114

*p*

*f*

*ff*

*p*

*f*

*ff*

*f*

*ff*

*ppp*

*f* *stacc.* <sup>6</sup>

*ff* *stacc.* <sup>3</sup>

se - des, in glo - ri - a Pa - tris. Ju - - - dex

De - i se - des. Ju - - - dex

dex - te - ram De - i se - des, in glo - ri - a Pa - tris. Ju - - - dex

se - des, in glo - ri - a Pa - tris. Ju - - - dex

se - des, in glo - ri - a Pa - tris. Ju - - - dex

in glo - ri - a Pa - - - tris. Ju - - - dex

in glo - ri - a Pa - tris. Ju - - - dex

114

Piano accompaniment for measures 118-124. The score consists of six staves. Measures 118-121 feature a dense texture of triplets in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include *ff* and *stacc.*. Measure 122 shows a change in texture with a more melodic line in the right hand. Measure 123 includes a *a 3* triplet and a *sf* dynamic. Measure 124 concludes with a *morendo* instruction and a *p* dynamic.

Vocal staves with lyrics for measures 118-124. The lyrics are: "cre - de-ris es - se ven - tu - rus." repeated on six staves. The vocal lines are arranged in a choir setting with various parts. Dynamics include *ff* and *pp*.

Piano accompaniment for measures 118-124, continuing from the previous block. It features similar textures and dynamics, including *ff*, *stacc.*, *a 3*, *sf*, and *pp*. The final measure (124) includes a *con espress.* instruction and a *p* dynamic.

123

*p*  
a 2  
*p*

*p*

*p*

Trombe  
*III solo*  
*p*

*p espress.*  
Te er - go quae - su - mus, tu - is fa - mu - lis sub - ve - ni, quos pre - ti -  
*p*  
Te er - go quae - su - mus,

*p espress.*  
Te er - go quae - su - mus, tu - is fa - mu - lis sub - ve - ni, quos pre - ti -  
*p*  
Te er - go quae - su - mus,

123

128

o - so san - gui - ne red - e - mi - sti.  
red - e - mi - sti.

o - so san - gui - ne red - e - mi - sti.  
red - e - mi - sti. Ae - ter - na  
cum san - ctis  
Ae - ter - na fac cum san - ctis

128 dolce



132

*p*

*a 2*  
*p*

*f* *p* *poco cresc.* *pp*

*a 2*  
*p*

*I*  
*p poco cresc.*

*I, II*  
*pp*

*p*

Ae - ter - - na fac cum san - - ctis

*p*

Ae - ter - na fac cum san - ctis tu - is

fac cum san - - ctis tu - - - is

tu - is,

tu - is,

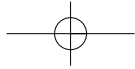
cum san - ctis

132

*p*

*6* *6*

*p*



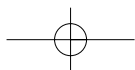
135

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 135-144) includes vocal parts and instrumental accompaniment for strings, woodwinds, and brass. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) sing the lyrics: "tu - is in glo - ri - a nu - me - ra - ri. in glo - ri - a nu - me - ra - ri. in glo - ri - a nu - me - ra - ri. in glo - ri - a nu - me - ra - ri. cum san - ctis tu - is in glo - ri - a nu - me - ra - ri. tu - is nu - me - ra - ri." The instrumental parts feature various textures, including triplets, crescendos, and a "Solo" section for the strings. The second system (measures 145-154) continues the instrumental accompaniment with a prominent sixteenth-note pattern in the strings and woodwinds, marked with a forte (*f*) dynamic and a crescendo.

Tromboni

Timpani

tu - is in glo - ri - a nu - me - ra - ri.  
 in glo - ri - a nu - me - ra - ri.  
 in glo - ri - a nu - me - ra - ri.  
 in glo - ri - a nu - me - ra - ri.  
 cum san - ctis tu - is in glo - ri - a nu - me - ra - ri.  
 tu - is nu - me - ra - ri.



**Tempo I**

138

Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae.

Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae.

Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae.

Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae.

Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae.

Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae.

Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae.

Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae.

**Tempo I**

138

146 allarg.

This section contains two systems of empty musical staves. The first system has six staves (three vocal staves and three piano staves). The second system has four staves (two vocal staves and two piano staves). The key signature is B-flat major and the time signature is common time.

allarg.

*pp* Et re - ge e - os, *pp dolce* et ex - tol - le il - los, *mf* et ex - tol - le il - los us - que in ae - ter - num.

*pp* Et re - ge e - os, *pp dolce* et ex - tol - le il - los, *mf* ex - tol - le il - los us - que in ae - ter - num.

*pp* Et re - ge e - os, *pp dolce* et ex - tol - le il - los, *mf* et ex - tol - le il - los us - que in ae - ter - num.

*pp* Et re - ge e - os, *pp dolce* et ex - tol - le il - los, *mf* et ex - tol - le il - los us - que in ae - ter - num.

*mf* et ex - tol - le il - los us - que in ae - ter - num.

*mf* et ex - tol - le il - los us - que in ae - ter - num.

*mf* ex - tol - le il - los in ae - ter - num.

*mf* et ex - tol - le il - los us - que in ae - ter - num.

146 allarg.

This section contains two systems of empty musical staves. The first system has six staves (three vocal staves and three piano staves). The second system has four staves (two vocal staves and two piano staves). The key signature is B-flat major and the time signature is common time.

154 *a tempo* *dolcissimo*

*p* *dolcissimo* *ff*

*I solo* *p* *ff* *a 2*

*p* *ff* *a 2* *ff*

*I solo* *p* *ff*

*III solo* *p* *ff*

*I solo* *p* *ff*

*IV solo* *p* *ff*

*f*

*f*

*a tempo* *f*

et lau - da - - - -

et

*p* Per sin - gu - los di - es be - ne - di - ci - mus te; et lau -

*p* Per sin - gu - los di - es be - ne - di - ci - mus te; et lau -

*f* et lau - da - - - - mus,

*f* et lau - da - mus,

*marcato* *f* et lau - da - mus,

*f* et lau - da - mus,

*a tempo* *dolcissimo* *ff*

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

160

160

164

tu - um, et lau - da - mus no - men tu - um in sae - cu -  
 tu - um, et lau - da - mus no - men  
 tu - um, et lau - da - mus no - men  
 da - mus no - men, et lau - da - mus no - men tu - um in sae - cu -  
 et lau - da - mus no - men tu - um in sae - cu -  
 et lau - da - mus no - men  
 et lau - da - mus no - men  
 da - mus no - men, et lau - da - mus no - men tu - um in sae - cu -  
 et lau - da - mus no - men tu - um in sae - cu -  
 et lau - da - mus no - men tu - um in sae - cu -  
 et lau - da - mus no - men tu - um in sae - cu -

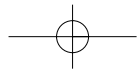
164

168

sae - cu - lum, et in sae - cu - lum sae - - - cu -  
tu - um et in sae - cu - lum sae - - - cu -  
tu - um et in sae - - - cu - lum sae - cu -  
lum, et in sae - - - cu - lum sae - - - cu -  
sae - cu - lum, et in sae - cu - lum sae - - - cu -  
tu - - um in sae - cu - lum sae - - - cu -  
tu - - um et in sae - cu - lum sae - - - cu -  
tu - - um in sae - - - cu - lum sae - - - cu -

168





171 cupo, senza accenti

*pp*  
a 2

*pp*  
I solo

muta in La / A

*p*

*pp*

*p*

*pp*

muta in Mi<sup>2</sup> / E

muta in Mi<sup>2</sup> / E

Cassa

*pppp*

Coro I + II

li. Di - gna - re Do - mi - ne in di - e i - sto si - ne pec -

li. Di - gna - re Do - mi - ne in di - e i - sto si - ne pec -

li. Di - gna - re Do - mi - ne in di - e i - sto si - ne pec -

li. Di - gna - re Do - mi - ne in di - e i - sto si - ne pec -

171

*pp*  
4<sup>a</sup> corda

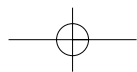
*pp*  
4<sup>a</sup> corda

*pp*  
4<sup>a</sup> corda

*p*

*ppp*

*ppp*



178

portando *pp*

portando *pp*

portando *pp*

portando *pp*

portando *pp*

ca - to nos cu - sto - di - re, si - ne pec - ca - to nos cu - sto - di - re.

ca - to nos cu - sto - di - re, si - ne pec - ca - to nos cu - sto - di - re.

ca - to nos cu - sto - di - re, si - ne pec - ca - to nos cu - sto - di - re.

ca - to nos cu - sto - di - re, si - ne pec - ca - to nos cu - sto - di - re.

178

4<sup>a</sup> corda

portando *pp*

portando *pp*

portando *pp*

186

*ppp dolce* *sempre più piano*

Mi - se - re - re, mi - se - re - re,

*ppp dolce* *sempre più piano*

Mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se -

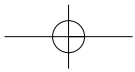
*ppp* *sempre più piano*

Mi - se - re - re, mi - se - re - re,

*ppp* *sempre più piano*

Mi - se - re - re, mi - se - re - re,

186



193 *espressivo*

*pp* *dolcissimo*

*pp* *espressivo*

*pp* *espressivo*

*pp*

*pp*

*a 2*  
*p*

*pp*

*a 2*  
*p*

*a 2*  
*p*

*pp*

*a 2*  
*p*

*pp*

Tromboni

*p con espressione*

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - - stri.

re - re no - stri, Do - mi - ne, mi - - se - - re - - - re.

mi - se - re - re no - - - stri, mi - se - re - - re, *p*

*p con espressione*

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - - stri.

re - re no - stri, Do - mi - ne, mi - - se - - re - - - re.

mi - se - re - re no - - - stri, mi - se - re - - re, *p*

mi - - se - - re - - - re, mi - se -

193 *espressivo*

*pp* *dolcissimo*

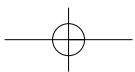
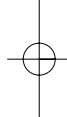
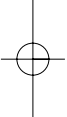
*pp*

div.

*pp*

*pp*

*pp*





208 *ancora più p*

*ppp*  
nos, quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus, spe - ra - vi - mus in te. In te spe - ra - vi,  
*ppp*  
nos, quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus, spe - ra - vi - mus in te. In te spe - ra - vi,  
*ppp*  
nos, quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus, spe - ra - vi - mus in te. In te spe - ra - vi,  
*ppp*  
nos, quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus, spe - ra - vi - mus in te. In te spe - ra - vi,  
*ppp*  
nos, quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus, spe - ra - vi - mus in te. In te spe - ra - vi,  
*ppp*  
nos, spe - ra - vi - mus. In te spe - ra - vi,  
*ppp*  
nos, quem - ad - mo - dum spe - ra - vi - mus, spe - ra - vi - mus in te. In te spe - ra - vi,

208 *ancora più p*

215 morendo

**Strings:** Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses. Dynamics: *ff*, *p*, *pp*.

**Woodwinds:** Tromboni (I, II, III). Dynamics: *ff*, *p*, *pp*. Includes markings *a 3* and *I, II*.

**Percussion:** Timpani, Cassa sola. Dynamics: *ff*, *pp*, *p*.

**Vocalists:** Soprano, Alto, Tenor, Bass. Dynamics: *ff*, *mf*, *ppp*. Lyrics: in te spe - ra - vi: non con - fun - dar in ae - ter - nam.

**215** morendo

**Woodwinds:** Flutes, Clarinets, Bassoons. Dynamics: *ff*, *p*, *pp*. Includes marking *trem.*

**Strings:** Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses. Dynamics: *ff*, *p*, *pp*. Includes marking *trem.*

222 G.P.

G.P.  
Voce sola (Soprano)

In te, Do - mi - ne, in te spe - ra - vi,

Coro I + II

222 G.P. dolcissimo



230

*ff* *p* *a 2* *pp* *pp*

The piano accompaniment consists of three systems of staves (Grand Staff). The first system starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a decrescendo leading to piano (*p*). A hairpin crescendo then leads to pianissimo (*pp*). The second system continues with *pp* dynamics, featuring a melodic line in the right hand with *a 2* (second ending) and *a 3* (third ending) markings. The bass line includes *pp* dynamics. The third system concludes with *pp* dynamics across all staves.

*cresc. ancora*

in te spe - ra - vi, in te, in te.  
*ff* In te spe - ra - vi.  
*ff* In te spe - ra - vi.  
*ff* In te spe - ra - vi.  
*ff* In te spe - ra - vi.

The vocal section features five lines of music. The first line is an introduction with lyrics "in te spe - ra - vi, in te, in te." and a *ff* dynamic. The following four lines are vocal entries with the lyrics "In te spe - ra - vi." and *ff* dynamics. A hairpin crescendo is indicated above the first three vocal lines.

230

*ff* *p* *pp*

The piano accompaniment continues with three systems of staves. The first system begins with *ff* dynamics, followed by a decrescendo to piano (*p*). A hairpin crescendo then leads to pianissimo (*pp*). The second system maintains the *pp* dynamic with complex chordal textures. The third system concludes with *pp* dynamics and includes some melodic movement in the right hand.

# Kritischer Bericht

## I. Quellen

Das Partiturotograph liegt im Archivio Storico Ricordi, heute in den Beständen der Biblioteca Nazionale Braidense in Mailand.<sup>1</sup> Da das Archivio Storico Ricordi nicht zugänglich ist, konnte das Autograph für diese Edition nicht herangezogen werden.

**A:** Partitur der Erstaussgabe, Mailand (Ricordi) 1898  
Hochformat, 32 Seiten mit Umschlag, paginiert „1–32“, Umschlagvorderseite = Titelseite, die inneren Umschlagseiten sind vacat, auf der Umschlagrückseite sind die Ricordi-Ausgaben zu Verdis „Quattro pezzi sacri“ samt Verlagsnummern (= Plattennummern) und Preisangaben aufgelistet. Sowohl die Schrift auf der Umschlagvorder- und rückseite als auch dort wiedergegebener stilisierter Blumenschmuck sind vom Jugendstil geprägt.

Titel des Titelblatts: „G. VERDI | TE DEUM | PER DOPPIO CORO A QUATTRO | PARTI ED ORCHESTRA | PARTITURA | G. RICORDI & C. | EDITORI“.

Links unten stilisierte Jahreszahl „1+98“, in der Mitte „Copyright 1898 by G. RICORDI & C.“, in der Zeile darunter links „(PRINTED IN ITALY)“ und rechts „IMPRIMÉ EN ITALIE“. Platten-Nr. „100000“.

Für die Edition wurde das Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek, München (D-Mbs) benutzt, Signatur 2 *Mus.pr.* 8791.

Überschrift über der ersten Notenseite (= S. 1): „TE DEUM | PER DOPPIO CORO A 4 PARTI ED ORCHESTRA | [rechts über den Noten:]G. Verdi“

Direkt über den Tempoangaben steht über die gesamte Systembreite die Erläuterung zum Tempo „Tutto questo pezzo ...“, die in der vorliegenden Neuausgabe als Fußnote zur Tempoangabe „Sostenuto“ wiedergegeben ist.

Die Partitur umfasst durchgehend 28 Systeme, wobei die Tempoangaben auch unter dem untersten System wiederholt werden.

Partituraufbau mit originalen Instrumentenbezeichnungen und Schlüsselungen, sofern letztere nicht in die Neuausgabe übernommen worden sind (in einer Zeile werden immer durch eine eigene Systemklammer verbundene Systeme wiedergegeben):

FLAUTO 1.° | „ 2.° e 3.°  
OBOE 1.° e 2.° | CORNO INGLESE  
CLARINI *in Si<sup>b</sup>* | CLARONE [= Clarinetto basso] *in Si<sup>b</sup>*  
CORNI *in Mi<sup>b</sup>* [4, paarweise verteilt auf 2 Systeme mit Klammer]  
TRE TROMBE *in Mi<sup>b</sup>* [1 System]  
QUATTRO FAGOTTI [paarweise verteilt auf 2 Systeme mit Klammer]  
TRE TROMBONI [1 System] | TROMBONE BASSO  
TIMPANI  
CASSA

I.° CORO  
A QUATTRO PARTI  
[Soprani] (C<sub>1</sub>-Schlüssel)  
[Alti] (C<sub>3</sub>-Schlüssel)  
[Tenori] (C<sub>4</sub>-Schlüssel)  
[Bassi]

II.° CORO  
A QUATTRO PARTI  
[Soprani] (C<sub>1</sub>-Schlüssel)  
[Alti] (C<sub>3</sub>-Schlüssel)  
[Tenori] (C<sub>4</sub>-Schlüssel)  
[Bassi]

VIOLINI [2 Systeme mit Klammer]

VIOLE

VIOLONCELLI | CONTRABASSI

Trotz der Enge des Notenbildes von **A**, die zu zahlreichen Unklarheiten vor allem in der Zuweisung von Beischriften und auch in der Platzierung dynamischer Angaben führt, ist die Partitur insgesamt gut lesbar. Vor allem der sekundäre Notentext (Dynamik und Phrasierung) ist durch Inkonsistenzen gekennzeichnet, die aber durchaus auch schon auf die Stichvorlage zurückgehen und evtl. durch die Nachlässigkeit des Notenstechers nur noch vermehrt worden sein können. Ohne Kenntnis des Autographs müssen das aber Vermutungen bleiben.

**B:** Klavierauszug, Erstaussgabe der gesamten *Quattro pezzi sacri*, Mailand (Ricordi) 1898

Hochformat, 80 Seiten mit kartoniertem, unbeschriftetem Umschlag, davon 67 Notenseiten, mit „1–67“ paginiert. S. [I, II] vacat, S. [III] Schmutztitel: „G. VERDI | Quattro Pezzi Sacri“, S. [IV] vacat, S. [V] Zwischentitel, stilistisch entsprechend zur Titelseite von **A** gestaltet:

„G. VERDI | QUATTRO PEZZI SACRI | RIDUZIONE PER CANTO | E PIANOFORTE | DI G. LUPORINI<sup>2</sup> | G. RICORDI & C. | EDITORI“. Darunter in der Mitte stilisierte Jahreszahl „1+98“, rechts davon „Copyright 1898 by G. Ricordi & C.“

S. [VI] vacat, S. [VII] Haupttitel:

„**Quattro Pezzi Sacri** | DI | G. VERDI | PER CANTO E PIANOFORTE | **Ave Maria**. Scala enigmatica armonizzata a quattro voci. | **Stabat Mater** per Coro a quattro parti ed Orchestra. | **Laudi alla Vergine Maria**, tolte dall'ultimo Canto del *Paradiso* | di DANTE, per quattro voci bianche. | **Te Deum** per doppio Coro a quattro parti ed Orchestra. | (Riduzione di G. LUPORINI) | 101729 — (A) netti Fr. 5 — | Proprietà degli Editori per tutti i paesi. — Deposito a norma dei trattati internazionali. | Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati. | R. STABILIMENTO TITO DI GIO. RICORDI E FRANCESCO LUCCA | Di | **G. RICORDI & C.** | EDI-

<sup>1</sup> Verdi hatte das Autograph am 21.10.1897 als Stichvorlage an Ricordi geschickt.

<sup>2</sup> Gaetano Luporini (1865–1948).

TORI – STAMPATORI | MILANO — ROMA — NAPOLI — PALERMO — PARIGI — LONDRA | COPYRIGHT 1898 by G. RICORDI & Co. I (PRINTED IN ITALY)“.

S. [VIII] vacat, S. 1–4 „Ave Maria“, S. 5–30 „Stabat Mater“, S. 31–36 „Laudi alla Vergine Maria“, S. 37–67 „Te Deum“, S. [68] –[71] vacat, S. [72] Auflistung der Ricordi-Ausgaben zu Verdi „Quattro pezzi sacri“ samt Verlagsnummern (= Plattennummern) und Preisangaben wie in **A**.

Platten-Nr. „101729“. Für die Edition wurde das Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek, München (D-Mbs) benutzt, Signatur *Mus. pr. 2° 4863*.

Überschrift über der ersten Notenseite des *Te Deums*: „TE DEUM I PER DOPPIO CORO A 4 PARTI ED ORCHESTRA“

Direkt über den Tempoangaben steht über die gesamte Systembreite die Erläuterung zum Tempo „N. B. Tutto questo pezzo ...“ (s. **A**).

Der Klavierauszug umfasst auf der ersten Seite eine Akkolade mit 10 Systemen und auf den folgenden Seiten je zwei Akkoladen mit 10 je Systemen.

Die Akkolade der ersten Notenseite ist wie folgt aufgebaut (mit originalen Stimmenbezeichnungen):

PRIMO CORO	Soprani
	Contralti
	Tenori [Violinschlüssel und C <sub>4</sub> -Schlüssel überlagert = oktavierender Violinschlüssel]
	Bassi
SECONDO CORO	Soprani
	Contralti
	Tenori [Violinschlüssel und C <sub>4</sub> -Schlüssel überlagert = oktavierender Violinschlüssel]
	Bassi
	[Pianoforte unbezeichnet, 2 Systeme mit geschweiffter Klammer]

Der Klavierauszug weicht im sekundären Notentext deutlich von der Partitur ab, wobei es sich um eine eigenständige Bearbeitung von Luporini zu handeln scheint. Zwar werden einige Inkonsistenzen der Partitur beseitigt, dafür treten aber neue auf, auch Fehler wie in T. 114 die Tonhöhe *e*<sup>1</sup> der 3. Note von Tenor I. Gegenüber der Partitur wurde die Schlüsselung der Singstimmen modernisiert und eigenständige Lösungen wiedergegeben: vgl. die geänderte Zuweisung des Tenors I zum ersten Chor in T. 1 oder die abweichende Tonhöhe von Alt II in T. 31/32.

Da die Erstausgabe im Kontakt des Komponisten mit seinem Verleger erfolgte, kann davon ausgegangen werden, dass die Erstausgabe die Intentionen des Komponisten hinreichend widerspiegelt. Inwieweit der Notentext von **B** mit Verdi abgestimmt war, kann nicht gesagt werden. Damit ist auch der Quellenwert des Klavierauszugs für eine Edition der Partitur nachgeordnet.

## II. Zur Edition

Hauptquelle für die Neuausgabe ist **A**. Die Partituranordnung wurde normalisiert. Ohne Nachweis wurden die Balkung und Halsung modernisiert, in einem System gemeinsam geführte Bläserstimmen nach Möglichkeit gemeinsam gehalten, abgekürzt notierte Wiederholungen und Tremoloschreibweisen von Achtel- und Sechzehntelnoten aufgelöst, statt Doppelhalsungen oder der originalen Formulierung „a due“ „a 2“ gesetzt und die Schreibweise „cres.“ durch „cresc.“ ersetzt.

Dynamische Angaben und Beischriften sind häufig und in der Regel aus Platzgründen uneinheitlich über und unter den Stimmen platziert oder fehlen bei „mittleren“ Stimmen einer Stimmgruppe ganz. Die Neuausgabe nimmt eine Vereinheitlichung vor und versucht, aufgrund der oftmals schwierigen Zuordnung zu einer darüber oder darunter stehenden Stimme eine plausible Lösung zu finden. Beischriften, die oberhalb und unterhalb einer Stimmgruppe in Form einer Klammerfunktion notiert sind (bspw. „*f* e molto stacc.“ T. 22 der Streicher oberhalb von Violine I und unterhalb des Kontrabasses), werden ohne Kennzeichnung für alle Stimmen der Gruppe übernommen. Nur echte Zweifelsfälle wurden diakritisch gekennzeichnet. Nicht in die Editions kritik einbezogen wurden Warnakzidenzen, d. h. überflüssige wurden ohne Nachweis getilgt und notwendige ohne Nachweis ergänzt.

Weitere Eingriffe des Herausgebers, die nicht durch die oben stehenden Ausführungen gedeckt werden, sind so weit als möglich in den Noten selbst diakritisch gekennzeichnet (dynamische Angaben durch Kleinstich, Bögen durch Strichelung, Beischriften durch kursive Type) oder werden in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Hingewiesen sei hier vor allem auf die kursive Ergänzung von Ziffern bei mehrfach besetzten Blasinstrumenten zu den originalen Angaben „Solo“, falls eine eindeutige Zuweisung nicht durch die Quelle gedeckt ist; dies gilt auch bei Unklarheiten der Quelle hinsichtlich der Führung „a 2“ oder „a 3“ (vgl. T. 29 der Posaunen), wobei in derartigen Fällen zusätzlich noch auf die Einzelanmerkungen verwiesen sei.

Unter Nachweis in den Einzelanmerkungen werden in der Vorlage nicht ausnotierte Übernahmen der Partien darüber stehender Instrumente wie der Flöte I durch die Flöten II/III, der Fagotte I/II durch die Fagotte III/IV etc. aufgelöst. In der Vorlage steht hier in der Regel „Unis. 1<sup>o</sup>“ oder eine ähnliche Formulierung. Ebenfalls in den Einzelanmerkungen nachgewiesen sind alle Abweichungen der Vokalstimmen zwischen den Quellen **A** und **B** sowie bei besonderen Auffälligkeiten auch Lesarten der Klavierstimme von **B**. Sind Ergänzungen des Herausgebers durch **B** belegt, werden diese zwar ebenfalls diakritisch gekennzeichnet, aber in den Einzelanmerkungen wird zusätzlich auf **B** verwiesen.

Die Studierziffern von 1 bis 16 in **A** und **B** werden nicht übernommen. Sie befinden sich in den T. 16, 32, 44, 56, 67, 75, 85, 98, 112, 120, 130, 154, 171, 185, 203, 233.

Orthographie und Interpunktion des lateinischen Gesangstextes wurde ohne Nachweis an die der heute liturgisch verbindlichen Fassung angeglichen (vgl. *Graduale Romanum*, Tournai 1974); die wenigen weitergehenden textlichen Änderungen gegenüber **A**, wobei es sich ausschließlich um die Korrektur von Stichfehlern handelt, sind in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

## III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Cb = Contrabbasso, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Cs = Cassa sola, Eh = Corno inglese, Fl = Flauto, Fg = Fagotto, LH = linke Hand, NA = Neuausgabe, Ob = Oboe, Pfte = Pianoforte, rH = rechte Hand, S = Soprano, Str = Streicher, T = Tenore, T. = Takt, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Trb = Trombone, Va = Viola, Vc = Violoncello, Vl = Violino, Zz = Zählzeit. Unterschiedliche Stimmen von gleichen Instrumenten sowie die Einzelstimmen der beiden Chöre werden durch römische Ziffern unterschieden; fehlen diese Ziffern, sind alle Stimmen gemeint.

Zitierweise: Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Noten oder Pausen), Sigle der Quellen und Anmerkungen

1	T II	B: zweite Textzeile im T I
1	Coro II	B: zwischen SA, TB und den Systemen des Pfte Beischrift „VUOTA I SENZA MISURA“
2		A: Beischrift „(VOCI SOLE A DUE CORI)“ oberhalb Coro I; B: nur oberhalb Pfte Beischrift „(VOCI SOLE)“. Da die Angabe lediglich darauf hinweist, dass die Singstimmen unbegleitet singen, aber damit kein solistischer Vortrag gemeint ist, übernimmt NA sie nicht.
2	T I, VI I	A: Wiederholung der Beischrift „A tempo“ oberhalb des Leertaktes von VI I; aufgrund der doppelten Platzierung (über T I und VI I) kennzeichnet NA „a tempo“ durch größere Schrift als für alle Singstimmen gültig
2	TB 1	p in B vorhanden
3	T 4	B: statt <i>più pp</i> bei 1 <i>più p</i> (auch bei B)
8	B I 3	<i>sempre pp</i> in B vorhanden
11	B II 3	<i>sempre pp</i> in B vorhanden
13	T I, B I 1	A: einfach punktierte Achtelnote, Takt damit unvollständig; NA folgt B
13	T II 3	B: ohne Beischrift <i>sempre pp</i>
16	Pfte 1	B: ohne „tutta forza“
22	Pfte 1	B: ohne <i>f</i>
23	T I 1–2	B: mit Bogen
26	Eh 1	A: klingend <i>b<sup>1</sup></i>
27	S I 1–5	B: Bogen nur 2–5
27	T I 2–4	B: mit Bogen
28	S I, A I 2–3	B: mit Bogen
28/29	SATB	A, B: Text „gloriae“
29	Fl I 1	A: <i>ges<sup>3</sup></i>
29	Fg I/II 1	A: einfach gehalst
29	Trb 2–7	A: lediglich Doppelhalsung, keine Angabe für 3. Posaune
29	S I 1–2	B: ohne Bogen
29	SATB, Pfte	B: lediglich Dynamik <i>f</i> bei 3 in S II und T II
29/30	A II	B: Bogen T. 29.1–30.2
30	Trb IV, VI I, Cb	A: Beischrift „poco stent.“
30	S I, Pfte	B: ausschließlich Beischrift „poco stent.“ und dies über S I und im System Pfte
31	SATB 1	B: alle Stimmen ohne <i>ff</i>
31/32	A II	B: jeweils <i>b<sup>1</sup></i>
33	SATB, Pfte	B: Tempoangabe „COME PRIMA“
33	TB	B: in beiden Chören jeweils <i>pp</i>
33	Pfte	B: <i>pp</i>
39	S II	A: „morendo“ beginnt zwischen 2 u. 3; an B angegliedert
41	Pfte	B: Beischrift „armonioso“; vgl. das „armonico“ in A
42	Fl I	A: Bogen T. 42.2–43.1 anstatt Bogen 2–3
44	Fl I 2	A: isoliertes <i>pp</i>
44, 47	Fl I, Ob I, Clt I 2	B: in Pfte Bogen über der Achtelgruppe des Vortaktes jeweils bis hierher fortgesetzt
44	S 2	B: in beiden Chören <i>mf</i>
48	S 1–2, 5–6	B: in beiden Chören mit Bogen
49	Fl II/III 2	A: mit isoliertem $\wedge$
49/50	T	B: in beiden Chören Crescendogabel T. 49 nach 2 bis Taktende und Decrescendogabel T. 50.1–4
50	VI II	A: Beischrift „Con Sordina“
51	T 1	B: in beiden Chören Bogen vom Vortakt nur bis T. 50.5
51	VI I 2	A: großer Bogen zu T. 53 erst ab 3
52	Clt II 1	A: klingend <i>as<sup>1</sup></i>
54/55	Fl I, Ob I, VI I	Portato aus B übernommen
55	Fg I/III 1–2	A: Bogen; NA folgt Vc; in B (Pfte) ebenfalls kein Bogen
55	B 2	A: in beiden Chören Beischrift „Canto“; NA folgt B
55	VI, Va	A: „via sordino“
56–63	Fg III/IV	A: nicht ausnotiert, Colla-parte-Devise „Unis.“ mit Fg I/II
56	S II 2	A: ohne „Cantabile dolce“

56	A II 2	A: Beischrift „Canto“; B (auch in S II und A I) Beischrift „dolce“
56	T 2	A: T I ohne <i>pp</i> , T II ohne „sotto voce“
56	T 2	B: in beiden Chören jeweils <i>pp sottovoce</i>
60	S II 2	A: ohne „dolce“
60	S II, A 2	„dolce“ in B vorhanden
61	S I 4	B: Beischrift „sempre dolciss.“ erst bei T. 62.1, auch bei S II
61	S II 4	A: ohne „sempre dolcissime“
61	Vc 1	A: Bogen aus T. 60 bis 2
62	S II 1–8	A: ohne Bogen
62	S II, A 1–8	B: mit Bogen
63	Fl I 1	A: isolierte Beischrift „dolce“ unter Stimme
63	S I 1	A: isolierte Beischrift „dolce“ (vgl. Beischriften T. 60 und T. 62/63)
63	A I 1	A: ohne „stent. le terzine“
63	SAT	B: mit Bogen 1. bis 3. Taktviertel
64–66	Cor III/IV	A: T. 64.3–66 nicht ausnotiert, Colla-parte-Devise „Unis.“ mit Cor I/II
64	Pfte	B: 3. Taktviertel ohne Akzent und <i>ff</i> ohne „tutta forza“
65	Fl I 1	A: mit Akzent
65	Pfte 2–3	B: ohne Akzente
67	SATB	A: Beischrift „(VOCI SOLE)“ oberhalb Coro I zu Systembeginn. Da die Angabe lediglich darauf hinweist, dass die Singstimmen unbegleitet singen, aber damit kein solistischer Vortrag gemeint ist, übernimmt die Neuausgabe sie nicht. B: ohne Beischrift „(VOCI SOLE)“ und in beiden Chören jeweils <i>ff</i> statt <i>f</i>
70	B II 1	A: ohne doppelten Hals
72/73	VI I	A: Beischrift <i>cominciare ppp</i> wiederholt; NA ersetzt dieses durch die Wahl einer größeren Schrifttype für die Beischrift über dem obersten Notensystem
72	Pfte	B: 3. Taktviertel mit Dynamik <i>ppp</i>
72–74	A II, T II; B II	A: T. 72/73 Text „venerandum“; B: T. 72 bei jedem Einsatz <i>pp</i> , zudem in A II Beischrift „cres.“ und Crescendogabel bis Ende T. 74
74	Fl I, VI I	A: durchgehende Crescendogabel durch Beischrift „cres.“ unterbrochen
74	S II 3	B: Beischrift „cres.“
75	Fl I, VI I	A: über Ende von Decrescendogabel zusätzlich Beischrift „dim.“
75	S I, A I, T I	B: Decrescendogabel ab 3 bis Taktende (S I, A I) bzw. 1–2 (T I)
75/76	S I	B: zusätzlicher Bogen T. 75.3–76.2
75/76	Pfte	B: Dynamik Fortsetzung der Crescendogabel von T. 74 bis T. 75, Zz 3+, „dim.“, Decrescendogabel ab Zz 4+ bis Ende 1. Viertel T. 76
76	S I	A: „dolce“ bei 1; NA folgt B; B: „dim.“ bei 3
77	Eh 8	A: mit isoliertem $\wedge$
78	Pfte	B: Crescendogabel ab Zz 2+ bis Taktende, zusätzlich p bei 3. Taktviertel
79	Clt III 2	A: klingend <i>es<sup>1</sup></i>
79	A I, B I 1	B: <i>p dolciss.</i> (A I) bzw. „dolciss.“ (B I)
79	S II, A II 1	B: <i>p</i>
79–81	S I 2–6	B: jeweils zusätzlicher Bogen; T. 81.2 mit Akzent
79/80	Pfte rH	B: jeweils ganztaktige Bögen bei Figur der Fl I, Ob I, Clt I und S I
80/81	T I	B: mit zusätzlichen Bögen T. 80.2–5 und T. 81.1–5
81	S I 2	B: Akzent
84	Pfte	B: ohne Crescendogabel
85	Ob II/III 1	A: nur einfach gehalst
89/90	Pfte	B: Beischrift „grandioso“ bereits bei T. 89, 3. Taktviertel; „(DAL CANTO LITURGICO)“ erst in T. 90
92	Pfte	B: Bläserinsatz in 2. Takthälfte mit Dynamik <i>f</i>
97	T I 6	A: <i>c<sup>1</sup></i>
100	A I 6	B: ohne <i>f</i>
101	A I 1–3	B: ohne Akzente
102	A I 1–2	B: ohne stacc., dafür mit Bogen
102	T I 2	p in B vorhanden
104	B 2	B I Akzent und p in B vorhanden; B II p in B vorhanden
105	A II 2	B: <i>f</i>
105	B I 7	Akzent in B vorhanden
106	Clt I/III 1	A: zusätzlich zur Pausensetzung Stimmenkennzeichnung durch „1.°“ bzw. „2.°“
108–110	Fg III/IV	A: nicht ausnotiert, Colla-parte-Devise „unis.“ mit Fg I/II
108	A II 3–5	A: 2–3 zusammengebalkt mit Silbe „a-“, 4 Silbe „-pe“, 5 Silbe „-rui-“; NA folgt B
109	S	B: S I 6–7 und S II 5–6 jeweils mit Bogen
109	A	B: A I 1–3 und A II 3–5 jeweils mit Bogen
109	T II 7	$\wedge$ in B vorhanden
109	B I 4–5	B: mit Bogen

109/110	B II	<b>B:</b> andere Textverteilung, Silbe „[coelo-] rum“ T. 110.1 (Bogen T. 109.7–8), „a [T. 110.2] – pe [T. 110.3–4] – ru [T. 110.5] – isti“ (wie in <b>A</b> ) <b>A:</b> e bzw. E <b>B:</b> mit Bogen <b>A:</b> Crescendogabel beginnt bereits bei 1; NA passt an VI an <b>B:</b> e' <b>A:</b> 1, 3 mit Akzenten; NA folgt <b>B</b> ; <b>B:</b> mit Bogen 4–5 <b>B:</b> mit Bogen <b>B:</b> in beiden Chören Text „Judes“ <b>A:</b> nicht ausnotiert, Colla-parte-Devise „Unis.“ mit FI I <b>A:</b> über durchgehender Crescendogabel zusätzlich Beischrift „cres.“ <b>A:</b> Beischrift <i>staccate e ff</i> <b>A:</b> T. 118.4–119 nicht ausnotiert, Colla-parte-Devise „Unis.“ mit Fg I/II <b>A:</b> Beischrift „Tutti“, vermutlich für das gemeinsame Spielen aller Trb <b>A:</b> T. 118.4–119 nicht ausnotiert, Colla-parte-Devise „Unis.“ mit Trb I–III <b>A:</b> nicht ausnotiert, Colla-parte-Devise „Unis.“ mit Vc <b>A:</b> große Bögen T. 123/124 bereits ab T. 122.3 <b>B:</b> T. 123.2 ohne Beischrift „espress.“; T. 124.2–3 mit Bogen <b>A:</b> Note nur einfach gehalst <b>A:</b> Bogen bereits ab 1 <b>B:</b> S I großer Bogen T. 125.2–126.3; S II großer Bogen nur T. 125.2–7; S I/II mit zusätzlichem Bogen T. 125.4–5; T. 126.3 mit Decrescendogabel bis Taktende <b>B:</b> ohne Decrescendogabel <b>B:</b> mit Portatobogen <b>A:</b> großer Bogen jeweils bereits ab 1 <b>A:</b> mit Bogen <b>B:</b> A I 4–5 mit Bogen; A II 1–3 mit Bogen <i>p</i> in <b>B</b> vorhanden <b>A:</b> Triolen zusätzlich mit eckiger Triolenklammer <b>A:</b> Bogen 1–4 <b>A:</b> Triolen zusätzlich mit eckiger Triolenklammer; in T. 134 auch in <b>B</b> Akzent in <b>B</b> vorhanden <b>B:</b> Triole jeweils zusätzlich mit eckiger Triolenklammer <b>B:</b> T. 135.2 mit Beischrift „cres.“, T. 135.2–4 ohne Bogen; T. 136.1–2 ohne Bogen <b>B:</b> mit Beischrift „cres.“ <b>A:</b> Beischrift „cres.“ erst bei 2; NA passt an Fg I/II an <b>B:</b> mit Beischrift „cres.“ <b>A:</b> Beischrift „cres.“; NA ersetzt diese durch Crescendogabel <b>B:</b> ohne Crescendogabel <b>A:</b> isoliertes <i>f</i> <b>A:</b> Beischrift „VOCI SOLE“ oberhalb Coro I zu Beginn von T. 139; <b>B:</b> Beischrift „(VOCI SOLE)“ zu Beginn von T. 138. Da die Angabe lediglich darauf hinweist, dass die Singstimmen unbegleitet singen, aber damit kein solistischer Vortrag gemeint ist, übernimmt die Neuausgabe sie nicht. <b>B:</b> mit Beischrift „cres.“ Akzente in <b>B</b> vorhanden <b>B:</b> Bogen 1–4 anstatt Bogen 2–3 <b>A:</b> mit Bogen <b>B:</b> ohne Portatopunkte und Bogen <b>B:</b> ohne Bogen <b>A:</b> Beischrift „dolce“ oberhalb S I bei 1 und unterhalb T I bei der Generalvorzeichnung; <b>B:</b> „dolce“ oberhalb S I bei 1 und unterhalb B I bei 1; NA interpretiert den Befund als „Rahmenangabe“ und ergänzt „dolce“ bei jeder Stimme <b>B:</b> T I mit Dynamik <i>pp</i> ; B I ohne Dynamik <b>A:</b> mit isoliertem Akzent <b>A:</b> Crescendo- und Decrescendogabeln über S I, unter B I (= wegen Enge der Partitur auch gleichzeitig über S II) und unter B II; <b>B:</b> Crescendo- und Decrescendogabeln über S I und im System Pfte; NA übernimmt die eindeutige Rahmendynamik in <b>A</b> für alle Stimmen in <b>B</b> Akzente (Λ) auf letztem Taktviertel vorhanden <i>mf</i> in <b>B</b> in A I, T II vorhanden; <b>B:</b> T I, A II und B II ohne Dynamik <b>A:</b> in S I, A I, T I <i>ff</i> statt <i>f</i> ; <b>B:</b> in S I und A <i>ff</i> statt <i>f</i> , A I ohne Dynamik; NA vereinheitlicht gemäß der Mehrzahl der Stimmen in <b>A</b>	153 T 158 S, A II, T II 158/160 T II, B II  158 Pfte 1 159 Trb IV 1–3  159/161 S I 1–5 159/161 T I 4–5 160 A II 2–3 162 T II 1, 4, 5 164 Tr III 2 165–167 S 165 SA 1 165–168 VI II 165 T II 1–2 166/167 T I 4–5 168 Cor I 2  168 Trb IV, Timp 2  168 T II 1 169 Eh 2 171 Ob I/II 1 171–181 Cb 173 alle  173–184 VI II 173 Vc 1 174–184 FI II  175/176 S 177–180 S I 182 alle 2  182 SATB 2  183/184 Clt III, Fg II–IV, Vc, Cb 184 SATB 1–5 187 T 2 187 B II 2 188 S I 190 T 2 192/193 Cor I/II 195 S II 1 195 ATB 1 195/196 A II 197–199 A I  197/198 B  198 S 1–2 198 A II 1–2 199–201 B 203 SATB 1 207 SATB 207/208 S I 208/209 SATB 208 S I 4  208–210 S II 209/210 T I 211 A I, T I 1–2 211/212 T II 212 S I, Pfte 213 FI I, S I, VII, Cb 1  213 S I, Pfte 1  217/218 Tr 218–221 Fg III/IV	<b>B:</b> T I 1–2 ohne Bogen; T II mit Bogen 1–3 <i>f</i> in <b>B</b> vorhanden <b>B:</b> jeweils 3. und 4. Taktviertel mit Akzenten und entsprechender Silbenverteilung im Text „la-u-“ (entsprechend B II T 158.2–3 ohne Bogen); zusätzlich Akzent T. 158.1 in T II; T. 160.1–3 T II ohne Bogen <b>B:</b> mit Dynamik <i>f</i> <b>A:</b> zusätzlich jeweils untere Oktave(!), vermutlich Stichfehler; NA verzichtet aus Gründen der Stimmführung auf die untere Oktave <b>B:</b> mit zusätzlichem Bogen <b>B:</b> Text mit Silbenverteilung „la- [bei 4] u- [bei 5]“ <b>B:</b> ohne Bogen <b>B:</b> mit Akzenten <i>g</i> <b>B:</b> mit Bögen 2–4 sowie 5–6 (nur T. 165 und 167) <i>f</i> auch in <b>B</b> <b>A:</b> nicht ausnotiert, Colla-parte-Devise „Unis.“ mit VI I <b>B:</b> mit Bogen <b>B:</b> mit Bogen <b>A:</b> Haltebogen zu Folgetakt irrtümlich ab 4. Taktviertel (= Note Cor II) <b>A:</b> isoliertes <i>mf</i> unterhalb von Trb IV, könnte aber auch für die direkt darunter stehende Timp gelten; NA verzichtet auf diese Angabe <b>A:</b> <i>as</i> <sup>1</sup> <i>e</i> <sup>1</sup> <b>A:</b> nur einfach gehalst <b>A:</b> nicht ausnotiert, Colla-parte-Devise „Unis.“ mit Vc <b>A:</b> Beischrift „cupo, senza accenti“ über FI I, Fg I, S I, S II und – aus Platzgründen – unter VI I; NA setzt diese Rahmenangabe in größerer Schrifttype (= Gültigkeit für alle Stimmen) über FI I. <b>A:</b> nicht ausnotiert, Colla-parte-Devise „Unis.“ mit VI I <b>A:</b> Wiederholung der Beischrift „cupo“ <b>A:</b> nicht ausnotiert, Colla-parte-Devise „Unis. 1.°“ mit FI I <b>B:</b> Bogen T. 175.1–176.2 <b>B:</b> Bogen T. 177.1–180.2 <b>A:</b> (ohne Clt III, Fg II–IV, Vc, Cb): <i>pp</i> vermutlich aus Platzgründen nur bei S direkt über Note, bei allen anderen Stimmen nach 2 (vgl. folgende Anmerkung) <b>B:</b> <i>pp</i> als Gruppendynamik erst bei T. 183.1 jeweils von S portamenti durch <b>B</b> (Pfte IH) bestätigt <b>B:</b> mit Bogen <b>B:</b> Dynamik <i>ppp</i> <b>A:</b> ohne Dynamik <b>B:</b> über S I Beischrift „(VOCI SOLE)“ <b>B:</b> Beischrift <i>sempre pp</i> <b>A:</b> Portatobogen in T. 193 beginnt bereits T. 192.1 <b>B:</b> ohne <i>p con espressione</i> <b>B:</b> mit Dynamik <i>p</i> <b>B:</b> mit taktübergreifendem Bogen <b>A:</b> T. 199.1 nur einfach gehalst; <b>B:</b> Text, Silbenverteilung T. 197 „-re [T. 198] – [T. 199] -re“, Bögen entsprechend nur T. 197/198 <b>B:</b> mit taktübergreifenden Bögen bzw. taktübergreifendem Bogen <b>B:</b> mit Bogen <b>B:</b> mit Bogen <b>B:</b> mit Bogen T. 199.3–201.1 <b>B:</b> Dynamik <i>pp</i> nur in S und B II <b>B:</b> Decrescendogabel nur bei S I <b>B:</b> mit Bogen T. 207.1–208.1 <b>A:</b> Text „quem admodum“ <b>A:</b> bei <i>ppp</i> Beischrift <i>tutte sempre pp</i> , die aber im Widerspruch zu <i>ppp</i> steht; <b>B:</b> <i>pp sempre</i> anstatt <i>ppp</i> (auch bei A II) Bogen T. 208.4–210.3 in <b>B</b> vorhanden <b>B:</b> mit Bogen T. 209.4–210.1 und T. 210.4–5 <b>B:</b> ohne Bogen <b>A:</b> Text „in te.“; NA folgt <b>B</b> <b>B:</b> Decrescendogabel 1–2 <b>A:</b> zusätzlich zur großen Crescendogabel Beischrift „cres. sempre“ <b>B:</b> Beischrift „cres. molto“, die Crescendogabeln beginnen erst danach <b>A:</b> T. 217. 3–4 doppelt gehalst; T. 218 Beischrift „a due“, NA überträgt diese mit „I, II“ <b>A:</b> nicht ausnotiert, Colla-parte-Devise „Unis.“ mit Fg I/II
110	Fg 7			
111	A I 1–2			
111	Fl, Ob I, Cl I 2			
114	T I 3			
115	S I			
115	A I 1–4			
116	SATB			
117–119	FI II/III			
117	Timp			
118	Fg I/II 1			
118/119	Fg III/IV			
118	Trb I–III 1			
118/119	Trb IV			
118/119	Cb			
122–124	VI I, Va			
123/124	S I			
124	Fg III/IV 3			
125	Fg I 2			
125/126	S			
126	A II 3			
127	S II 1–3			
128/129	Fg I 2			
129	S I 1–3			
129	A			
131	T II 2			
132/133	T II, B II			
132	Va 1–3			
133/134	T I, B I			
133	B I 3			
135	T II, B II			
135/136	B I			
135	T II 1			
135	Vc 6			
136	T I 1			
137	Trb IV 2			
137	T I, A II, T II			
138	Tr 1			
138	SATB			
138	B II 2			
142/143	S II, A			
143	A I, T I			
144	S I 1–4			
146/147	A I			
146/147	T I, B I			
148	S I, A I, T I, B I			
148	T I, B I			
148	T I 4			
150–153	SATB			
150	S, A, T I, B			
150	A, T, B II			
152	SAT 1			

220	Fl I, S I, VI I, Cb 1	<b>A:</b> zusätzlich zur großen Decrescendogabel zusätzlich Beischrift „dim.“	222	S, Pfte	<b>B:</b> Beischrift „VUOTA“
220	S I, Pfte 1	<b>B:</b> große Decrescendogabel nur bis 1, danach Beischrift „dim: .....“	223	Pfte	<b>B:</b> Dynamik <i>p dolciss.</i>
220	T 2	<b>B:</b> Dynamik <i>pp</i>	224	S solo 3	<i>p</i> in <b>B</b> vorhanden
221	Fl I, Trb IV, S I, VI I	<b>A:</b> Beischrift „morendo“ als Rahmendynamik; NA berücksichtigt diese durch größere Type über Fl I	226	Fl II, II	<b>A:</b> „a2“ von T. 218 gilt vermutlich weiterhin
222	Fl, S I, Cb	<b>A:</b> Beischrift „VUOTA“; NA ersetzt diese durch „G.P.“ in allen Stimmen	228	Tr I	<b>A:</b> über Ende von Decrescendogabel zusätzlich Beischrift „dim.“
222	S solo	<b>A:</b> Beischrift „VOCE SOLA“ zu Beginn von T. 224 (Akkoladenbeginn); NA ergänzt „(Soprano)“ aufgrund des vorgezeichneten Sopranschlüssels; <b>B:</b> Beischrift „UNA VOCE SOLA“	230–233	S solo	<b>B:</b> T. 230 Beischrift „ancora cres.“; T. 231.1 Dynamik <i>ff</i> ; T. 231 nach 1 bis Ende 223 Crescendogabel, T. 233 mit $\wedge$ , aber ohne Decrescendogabel
			231	B I 3	<b>A:</b> ohne <i>ff</i>
			232	S	<b>B:</b> Crescendogabel bis Taktende; 1–2 mit Bogen
			232	A	<b>B:</b> ohne $\wedge$
			233	SATB	<b>B:</b> mit $\wedge$ , ohne Decrescendogabel
			234	Pfte	<b>B:</b> 2. Takthälfte mit <i>ppp</i>

Für die *Quattro pezzi sacri* ist das folgende Aufführungsmaterial erhältlich:  
Partitur (Carus 27.500), Klavierauszug (Carus 27.500/03),  
Chorpartitur (Carus 27.500/05)

Einzelangaben:

1. *Ave Maria*

Partitur (= Klavierauszug, Carus 40.152/20)

2. *Stabat Mater*

Partitur (Carus 27.294), Klavierauszug (Carus 27.294/03),  
Chorpartitur (Carus 27.294/05), komplettes Orchestermaterial  
(Carus 27.294/19), Bearbeitung für Chor und Orgel  
von Zsigmond Szathmáry (Carus 27.294/45)

3. *Laudi alla Vergine Maria*

Partitur (= Klavierauszug, Carus 40.703)

4. *Te Deum*

Partitur (Carus 27.194), Klavierauszug (Carus 27.194/03),  
Chorpartitur (Carus 27.194/05), komplettes Orchestermaterial  
(Carus 27.194/19), Bearbeitung für Chor und Orgel  
von Zsigmond Szathmáry (Carus 27.194/45)

The following performance material is available for *Quattro pezzi sacri*:  
full score (Carus 27.500), vocal score (Carus 27.500/03),  
choral score (Carus 27.500/05)

Separate editions:

1. *Ave Maria*

full score (= vocal score, Carus 40.152/20)

2. *Stabat Mater*

full score (Carus 27.294), vocal score (Carus 27.294/03),  
choral score (Carus 27.294/05), complete orchestra material  
(Carus 27.294/19), arrangement for choir and organ  
by Zsigmond Szathmáry (Carus 27.294/45)

3. *Laudi alla Vergine Maria*

full score (= vocal score, Carus 40.703)

4. *Te Deum*

full score (Carus 27.194), vocal score (Carus 27.194/03),  
choral score (Carus 27.194/05), complete orchestra material  
(Carus 27.194/19), arrangement for choir and organ  
by Zsigmond Szathmáry (Carus 27.194/45)

Il materiale per l'esecuzione dei *Quattro pezzi sacri* è disponibile in  
partitura d'orchestra (Carus 27.500),  
riduzioni per canto e pianoforte (Carus 27.500/03),  
partiture per il coro (Carus 27.500/05)

Edizioni separate:

1. *Ave Maria*

Partitura (= riduzione per canto e pianoforte, Carus 40.152/20)

2. *Stabat Mater*

Partitura d'orchestra (Carus 27.294), riduzione per canto e pianoforte  
(Carus 27.294/03), partitura per il coro (Carus 27.294/05),  
materiale d'orchestra (Carus 27.294/19), arrangiamento per coro e  
organo di Zsigmond Szathmáry (Carus 27.294/45)

3. *Laudi alla Vergine Maria*

Partitura (= riduzione per canto e pianoforte, Carus 40.703)

4. *Te Deum*

Partitura d'orchestra (Carus 27.194), riduzione per canto e pianoforte  
(Carus 27.194/03), partitura per il coro (Carus 27.194/05),  
materiale d'orchestra (Carus 27.194/19), arrangiamento per coro e  
organo di Zsigmond Szathmáry (Carus 27.194/45)