

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  
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabasso

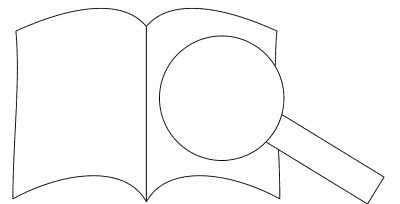
herausgegeben von / edited by  
Michele Girardi

Partitur / Full score



---

Carus 27.194



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

# 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 Menschheit zuwendet: „Regnum celorum“ ... [sic] Die Menschheit glaubt an „Judex venturus“ ... ruft ihn an: „Salvum fac“ und ... in einem Gebet: „Dignare [Domine] in die isto“ ... beweint ... traurig bis hin zum Schrecken! All dies hat nichts mit ... Krönungen zu tun [...].<sup>3</sup>

Mit Blick auf die für den 26. Mai 1898 in Turin festgesetzte erste öffentliche Erstaufführung seines *Te Deums* trug Verdi einen ausführlichen Gespräch mit Arturo Toscanini diese Interpretation durch.<sup>4</sup>

In der Partitur intoniert der Chor „traurig, bis hin zum Schrecken“ in vier Zeilen:

Fiat misericordia tua,  
quem ad modum speravi.  
In te, Domine, speravi.  
non confundar.

Auf der letzten Seite (siehe folgende Notenbeispiele) beendete Verdi die Sopranstimme des Schlussverses [„non confundar“] mit einer Aussage des dritten Verses „in te, Domine, speravi“, die sie über die vom vollen Orchester gebildeten Harmonik-Akkorde bis zum zweigestrichelten Bass der Komposition gleichsam auf dem düsteren Ende der vierten leeren Seite erlischt. Giuseppe De Simone trifft zwischen Verdi und Toscanini anwesend die folgende Aussage des Maestro fest:

„Ich habe die Sängerin so weit weg wie möglich und vor dem Orchester 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, von „umanità“ [Menschheit] und „paura“ [Angst] vor dem Tod so wie im Französischen üblich und wie es im Pierrot opernten taten [...].<sup>5</sup>

In einer Linie mit seiner musikdramaturgischen Haltung in *Falstaff* (1893), einem alles andere als dem Höhepunkt fand, interpretiert Verdi die nach den von den „himmlischen“ Beifallsstürmen Gott gerichteten Beifallsstürmen Christus, den zu den Menschen zuwenden (Verse 14–21) und bittet um sich seiner Gnade am Ende des Hymnus (Verse 22–25). Aber die dramatische Wirkung (Verse 26–28) macht im letzten Augenblick die Angst vor dem Tod wahrnehmbar, die jede Hoffnung klar bis zu den letzten Zeilen einsetzenden und sich bis zum Ende der Partitur (auf das schlagartig einsetzende *Andante* im Pianissimo), das die Wirkung bewirkt:



Die erste Erwähnung dieses Kompositionsvorhabens findet sich in einem Brief Verdis an Giuseppe Gallignani vom 31. Januar 1895, siehe: *I copiate lettere 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.

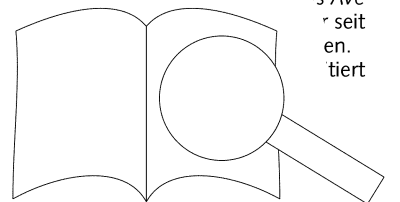
<sup>2</sup> Derartige Kritiken wurden von englischen Zeitungen am Tag nach der Aufführung des *Requiem*s in der Royal Albert Hall in London 1875 formuliert. Giuseppina Strepponi, Verdis 2. Ehefrau, konterte, indem sie darauf bestand, dass „ein Mann wie Verdi schreiben muss wie Verdi, d. h. gemäß seiner 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 Ausgabe. Als Toscanini die *Tre pezzi sacri* („drei“, da darunter die *Missa*, die *Maria* zusammen mit den anderen *Requiem* seit der Uraufführung (Paris, 7. April 1875) komponiert.

<sup>5</sup> Giuseppe Depanis, *Una visita di Te Deum*, in: *Carteggio Verdi-Boito*, op. cit.

<sup>6</sup> Man lese hierzu die Interpretation von Giuseppe De Simone in *Allusioni in L'opera prima dell'opera. Fonti, lil 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 Maters* 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>

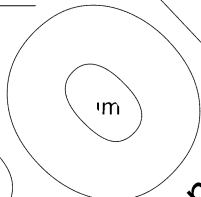
Zwei Monate später (29. März 1898) schildert der Komponist seinem Freund Boito die Artikulation der Komposition und schlägt seine Sicht angemessensten interpretativen Entscheidungen vor.

Im *Te Deum* sind die wesentlichsten Punkte:  
Der Beginn der Hymne bis zum „Sanctus“  
sich in einem *Morendo* verlieren, das rasch  
gen endet.  
Ein anderer Punkt ist, die Bewegung  
[T. 92/93] ein wenig zu dehnen



aber so, dass man

Zum 1. Tempo  
mit aller  
Nocivität  
sich



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



... der Soprane [T. 186/187]  
... des „Fiat misericordia“ [ab T. 203], obwohl  
... ompete auf, damit sie auch in den ersten zwei Takten  
... 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 der sterbender („*morendo*“) Einsatz ist ein zarter und eindringlicher Klang, der die pessimistische Perspektive des Finales in

Drei Tage später (am 2. April 1898) beschäftigt Verdi sich mit bedeutsamen Momenten des Stückes, und schlägt in möglicher Art, den Anfangs-cantus-firmus der Solostimmen [gemeint sind ungesungene Solostimmen] als halbsbrecherisch beginnt:

Ich würde die Intonation auf der ersten Violine  
in dieser Lage geben

zusammen mit der ersten Violine  
gut ins Ohr dringen  
gute Stimmen  
Stimmen  
mit der ersten Violine  
Ich würde die Intonation auf der ersten Violine  
ne  
sen



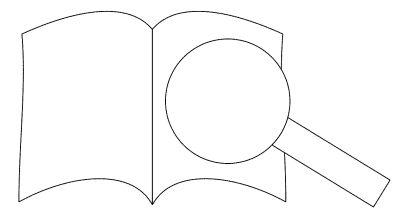
...en, damit sie  
...de ich nur acht  
intonationssichere  
...orte der ganze Chor  
...solettnoten der Geigen ein  
ich sehe, dass wir sie mit die-

... in liturgischen Gesang im Forte

... um das drittletzte Kapitel in Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Mailand: Ricordi, 1959, Bd. 4, S. 561–602. In einem aktuellen Artikel hält er den Auftritt des Solosoprans „für die endgültige Hoffnung der Menschheit, 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. 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 aufrechten 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 Konzerthaus in Mailand aufgeführt (*Carteggio Verdi-Boito*, op. cit., Bd. I, S. 139/140).

<sup>9</sup> [Mailand, Januar 1898], in: *Carteggio Verdi-Boito*, op. cit., Bd. I, S. 254, Nr. 254. Anlässlich der Aufführung des *Te Deum* durch Giuseppe Depanis (18. April 1898): Ein Chor von 100 Personen hat nach zu groß. Solche großen Massen haben einen unangenehmen Klang und die Akzente werden nicht richtig gebracht und auch bei einer Zweiteilung der Chöre ein Paar mehr Bässen genügen (*Carteggio Verdi-Boito*, op. cit., Bd. I, S. 255/256, Nr. 255).





# 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 1896 and for 26 May 1898, Verdi returned to the Finale once more, giving this interpretation in conversation with Toscanini.<sup>4</sup>

In the score, after the prayer marked “tristemente” [to the point of terror], the chorus intones:

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 the first example) the “voce sola” [voice solo] (omitting the exhortation “non confundar in aeternum”) to intone the third verse “in te, Domine, speravi” [in the E major chords p<sup>1</sup> ...] ... to B<sup>2</sup>, while the composition of the double basses on the ... [sic], who was present at the ... [sic], noted the maestro’s words:

... singer as far away as possible, hidden ... was almost a voice from beyond, a voice ... [sic]. “It is mankind which fears hell,” he con- ... [sic] idea better, with the “u” of “umanità” ... [sic] “aura” [fear] pronounced in the French way, as it ... [sic] ancestors in Piedmont [...].<sup>5</sup>

In 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 “heavenly armies” to almighty God (verses 1–13), the Saviour descended among men, for on the day of judgement (verses 14–21), and prayer for salvation for his people (verses 22–25). The supplication (verses 26–28) in the last verse and the chorus, perceptibly unleashes a sense of hope, with a crescendo, feeling of tension, before a sudden *piano* (the effect of which is both un-

Voce sola

The image shows a musical score for the voice solo. It consists of two staves of music in G major. The first staff is for the voice and the second is for the piano accompaniment. The lyrics are: "In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum". The score includes dynamic markings like *p* and *f*, and a tempo marking "T. 22♩".

... in the chapter of his mono- ... r’s swansong,<sup>7</sup> entitled “Tempo di

... project can be found in a letter from Verdi to Giuseppe ... January 1895, see: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, edited ... [sic] by Gateano Cesari and Alessandro Luzio, with a fore- ... [sic] Scherillo, Milan, Commissione per le onoranze a Giuseppe Ver- ... centenario della nascita, 1913 (photomechanical reprint, Bologna: ...), p. 411f.

... criticisms were made in English newspapers following the performance of ... *Requiem* at the Albert Hall in London in 1875. Giuseppina Streponi, 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).

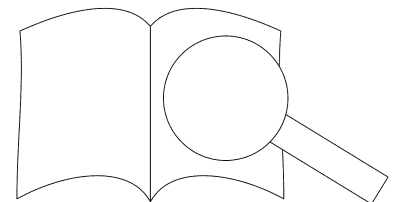
<sup>3</sup> Letter from Giuseppe Verdi to Giovanni Tebaldini, Genoa, 1 March 1896, in: Giovanni Tebaldini, “Giuseppe Verdi nella musica sacra,” *Nuova Antologia*, Vol. XLVIII/251, 1913, pp. 566–569. The *Te Deum* was long described as an “Ambrosian hymn of praise” because it was believed that it was 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, “Ultime ... [sic] -De- ... [sic] Allusioni intertestuali nei libretti ... [sic] *ma dell’opera. Fonti, libretti, intertestue* ... [sic] 2006, pp. 141–150.

<sup>7</sup> It is the third-last chapter in Franco Abbi- Ricordi, 1959, vol. 4, pp. 561–602. In a ... soloist is regarded as “the final hope of hu- comes to its end,” to bring Verdi back into Mendicino, “Il ‘Te Deum’ di Giuseppe Ver- socio-culturale”, *Rivista italiana di music*



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 own vision of the most appropriate interpretive choices:

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



but in such a way that

Return to tempo primo with all force.  
 Even more so, which must be pianissimo. Also immerse the trumpets [mm. 186/187]



the "Fiat misericordia" [from m. 203], the trumpet rings out right from the first two measures, so that no one thinks it sounds like an English horn, as the trumpet note should be two measures long, as pointed out by Boito. The trumpets should point out the placement of the choirs and orchestra. They should not be overwhelmed by the choirs and the orchestra, and the trumpets should be quite far away from the orchestra, and both choirs should be quite far away from the orchestra, and both choirs should be completely separated from each other. It would be a mistake and terrible to have 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 way of introducing the initial *cantus firmus*, which begins with the solo voices [what is meant are voices singing]

I would give the intonation on the organ in the first note in this range



with the full bass holding the note itself well in the ear. And at the same time use eight good voices for the first part up to the "Sanctus," with the full orchestra. I was hoping that this particular effect would have a particular effect. Other important points, might have been these voices. Forte [mm. 94–95]

In the beginning of the *Te Deum*, without chordal accompaniment and a veiled, colorless vocal line with care and precisely should be

to the *Voce sola* which follows [mm. 94–95]. A clear voice, coming from the choir should not be seen. A solo voice, not from the soprano Louise Grandjean, who is a good *bon enfant* in the Opéra-Comique, might be suitable, place her hidden among the sopranos and as far as possible – [...]

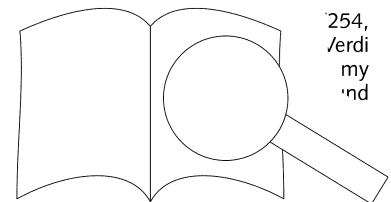
to the beginning of the *Te Deum*. – Your idea of a strengthened beginning is absolutely right and necessary. We must do everything possible to do this about, even if it is only for the *Te Deum*, and perhaps only for the first measures [...]

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 Galganani on 29 June 1895 in the Conservatorio di Milano. (*Carteggio Verdi-Boito*, op. cit., vol. II, pp. 463/464).

<sup>9</sup> [Milan, January 1898], in: *Carteggio Verdi-Boito*, here p. 254. On the occasion of the premiere of the *Te Deum*, Verdi wrote to Giuseppe Depanis (18 April 1898) his opinion too big. These great masses and the accents (I would say) are too much, and even by dividing the choir would suffice (*Carteggio Verdi-Boito*, op. cit., vol. II, pp. 254/255).

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





# 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: «agnare [Domine] in die isto»... commovente, cupa, triste, fino al te. Tutto questo ha nulla a fare colle vittorie e colle incoronazioni [...].<sup>3</sup>

Verdi tornò sul finale, perfezionando questa interpretazione con Arturo Toscanini, in vista della prima esecuzione del suo *Te Deum*, fissata a Torino, il 26 maggio 1896.

In partitura, dopo la preghiera «triste, finché il terrore» il coro intona l'ultima quartina:

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

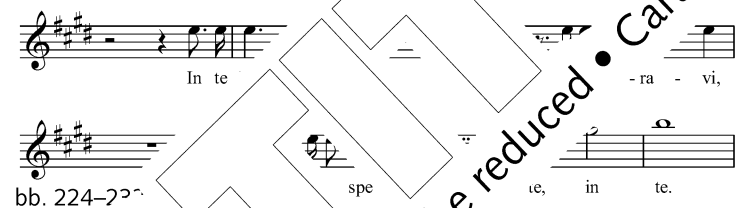
E nell'ultima pagina (riferita alla «voce sola» di un soprano che esortazione del verso finale dell'affermazione del terzo verso di Mi ma spegne nel Giuramento tra Verdi e Toscanini, fissò

l'artista il più lontano possibile, nascondendoli «aldilà, voce di sgomento e di supplica paura dell'inferno» finì per dire a meglio aggiungendo sulla «ü» di «umanità» e di «paura», che in Piemonte usavano i nostri vecchi [...].<sup>5</sup>

linee: soluzione stessa della sua drammaturgia musicale in *Falstaff* (1893), tutt'altro che un'opera ottimista,<sup>6</sup> diretta dunque tragicamente l'inno: dopo le acclamazioni 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 il suo popolo (vv. 22–25). Ma la rassegnata sintonia (vv. 26–28) sfoga nell'ultimo versetto che la speranza ciano facendo nettamente percepire il terrore sfiducia nella speranza nel *crescendo* verosimilmente subentra di colpo un *piano*, fino al finale tanto irrealista quanto angoscioso.

Voce sola



Cruciale quanto a quanto Abbiati, che intitola *Tem-* monografia dedicato al canto del lungi dal piegare le ginocchia, rapporto tra l'umano e il divino, tanto consegna ai posteri l'esito di una lunga quella di un italiano tanto profondamente spirituale quanto lontano affatto dal bigottismo del suo paese.

La prima menzione del progetto nella lettera che Verdi indirizzò a Giuseppe Tebaldini il 31 gennaio 1895, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e curati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Schenker, Milano, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913 (rist. fotomeccanica: Bologna, Forni, 1968), p. 411n.

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).

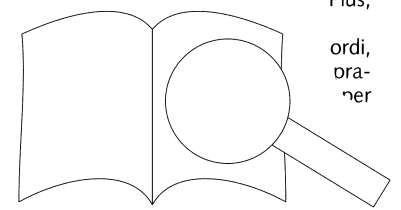
Lettera di Giuseppe Verdi a Giovanni Tebaldini, Genova, 1 marzo 1896, in GIOVANNI TEBALDINI, «Giuseppe Verdi nella musica sacra», *Nuova antologia*, XLVIII/251, 1913, pp. 566–569. Il *Te Deum* era definito «inno ambrosiano» perché lo si riteneva scritto a quattro mani da Sant'Ambrogio e Sant'Agostino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

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).

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

Si legga l'interpretazione di ANSELM GERHARD, «Ultimi baci nei "giardini del 'Decameron'». Allusioni intertestuali nei libretti di Verdi», in *Opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 141–150.

È il terzo: cfr. FRANCO ABBIATI 1959, IV, pp. 561–602. In un articolo no solista sia «la speranza finale dell'opera» ricondurre Verdi nel popolo dei credenti, cfr. *Verdi e il suo tempo*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 102. Si veda anche *Verdi e il suo tempo*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 102. Si veda anche *Verdi e il suo tempo*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 102. Si veda anche *Verdi e il suo tempo*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 102.





## 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.] e forza – Più importante ancora è l'unissono del «Dignare Don. 173 e segg.] che deve essere molto espressivo p e senza terminare pianissimo.  
Importante ancora il pianissimo dei soprani



Più importante è il *pp* del pieno coro –  
Badate alla tromba [bb. 224–225] e due battute di Clarino e la nota del Clarinetto e scritto.  
Raccomando a l'orchestra. Che i Violini non vengano divisi e che i Cori sieno ben separati – Sarebbe un errore.<sup>10</sup>

verso il colore dei suoni in funzione anticipa e accompagna per tre il suo squillo, in «morendo», è un'intensificazione della prospettiva pessimistica

(7 aprile 1898) Verdi si occupa nuovamente dei dettagli del brano, e del modo migliore per avviare il *canon* iniziale, pericoloso esordio a voci sole:

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



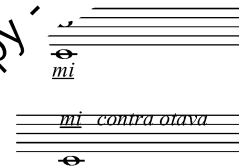
col ripieno basso tenendo ben lunga la nota, onde penetri bene bell'orecchio: e nel principio del *Te Deum* metterei soltanto otto buone voci per ogni Coro (ma voci sicure intonate) fino al «Sanctus» in cui entrerebbero nel gran forte coll'orchestra.

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



vi sono nell'unissono «Dignare Domine» cordi, con un'espressione dolente, con i. La nota semplice esattamente r bastare.  
Inoltre fate ben attenzione alla dopo  
Si vorrebbe una voce netta c' ai Cori  
che non si vedesse la per e s. Jean [il soprano Louise re. l'Opera-Comique era bon er. etta dunque nascosta fra i ...]

Ritorno al principio e ne rinforzo è giustissima e ne tenerla. Sia pure soltanto p e battute [...]  
E resti a battute [...] so il solo *mi* dell'Organo:



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).

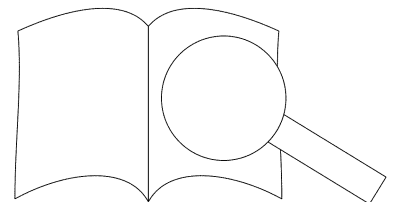
<sup>8</sup> Era stato il primo pezzo 'sacro' composto (la prima stesura risale al 1889: cfr. *Carteggio Verdi-Boito*, cit., I, pp. 139–140), ed eseguito, sia pure in forma privata al Conservatorio di Parma, diretto da Gallignani, il 29 giugno 1895 (*Ivi*, II, pp. 463–464).

<sup>9</sup> [Milano, gennaio 1898], in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., I, pp. 254–255, n. 254.

In occasione dell'esecuzione torinese di Giuseppe Depanis (18 aprile 1898): «Un Cc Queste grandi masse hanno sempre un c così) troppo *profani*. Qui non sarebbe il c il Coro in due, 120 voci tutt'al più qualc 490). Le lettere sono qui riprese senza alc carteggio in versione diplomatica.

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

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

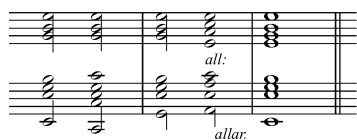


Il giorno dopo (3 aprile 1898) Verdi si orienta verso «un preludio ad Organo pieno [...] di 12 o 16 battute»:<sup>12</sup>

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 presentire 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'agogica 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 guirsi in un sol tempo, come è indicato dal metronomo», aggiunge che «in certi punti, per esigenza di espressione e di colorito, conv. *allargare* o *stringere*, ritornando sempre però al *primo tempo* scrupoloso e dubbioso Toscanini volle consultare l'autor per un frammento che egli sentiva di ben esprimere moto [...]. Titubante, iniziò il *Te Deum*, e preso ardi l'elasticità che il sentimento gli suggeriva. Alla fine Verdi il giovane gli chiese il giudizio: «Bravo, così l'ho pensato. compiaciuto, gli batté familiarmente con la spalla; si, l'interprete osò domandare: «Maestro...» di rispose: «Per timore che venisse es...

Tutte le indicazioni di prassi erano state sommarie e, per la sua abitudine a mirare alla perfezione, a questo *Te Deum*, il primo giorno prima di morire.<sup>15</sup>

3. Su questa

L'autografo di questa edizione, poiché conservato (ora ospitato dalla Biblioteca di Parma) non è accessibile. Perciò il principale per la nostra edizione critica è la prima edizione pubblicata (Milano, Ricordi, 1898) e la sua edizione dell'opera per canto e pianoforte di Giuseppe Luporini (nel contesto dei *Quattro pezzi sinfonici*, 1898), è stata utilizzata per la comparazione con i manoscritti (= fonte B). Tutte le differenze delle parti vocali sono state dettagliatamente descritte nel commento critico.

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», «I») 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* vengono tratteggiate, mentre i puntini di staccato sono fra parentesi tonde. Quando non è stato possibile con gli interventi del curatore nella partitura, il lettore li troverà nel commento critico, dove potrà anche reperire l'elenco degli elementi della fonte B introdotti nell'edizione, a cominciare dai segni diacritici.

Si ringrazia la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera a disposizione le fonti.

Cremona, aprile 2012

Carus

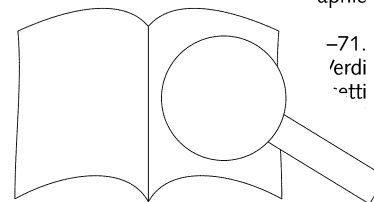


<sup>12</sup> *Ivi*, p. 260, n. 259

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 260–261, n. 260. In una lettera scritta a Boito ogni giorno fino all'otto aprile, torna sui suoi passi il 10 aprile 1898, *ivi*, pp. 261–262, n. 261).

<sup>14</sup> ANDREA DELLA CORTE, *Toscanini visto*

<sup>15</sup> L'ultimo brano compiuto fu lo *Stabat Mater* che Verdi aveva fatto intonare un *Te Deum* al momento di morire. Nel finale della *Battaglia di Legnano* drammatici prediletti, l'esultanza gesuitica. GIUSEPPE VERDI, *La battaglia di Legnano*, s.d., n. ed. 130182, pp. 496 e segg.



# Te Deum

Giuseppe Verdi  
1813–1901

Senza misura

Sostenuto  $\text{♩} = 80$  <sup>1)</sup>

Flauto I  
Flauto 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  
Fagotto III, IV  
Corno in Mi<sup>b</sup>/Es I, II  
Corno 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  
Vic  
Contrabbasso

Canto fermo

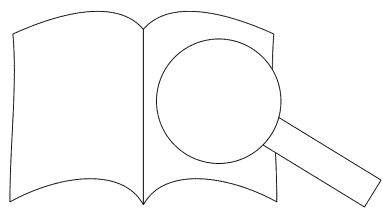
Coro I

*p* a tempo *più pp*  
Te ae-ter-num Pa - trem o-mnis  
*p* a tempo *più pp*  
Te ae-ter-num Pa - trem o-mnis

te Do - mi - num con-fi - te - mur.

*isura*

Sostenuto  $\text{♩} = 80$  <sup>1)</sup>



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  
ter - ra ve - ne - ra - tur.  
morendo  
ter - ra ve - ne - ra

sempre *pp*  
ti - bi coe - li et u - ni - ver - sae pot - e - sta - tes:  
sempre *pp*  
ti - bi coe - li et u - ni - ver - sae pot - e - sta - tes:

*pp* (come in lontananza)  
Ti - bi o - mnes An - ge - li,  
*pp* (come in lontananza)  
Ti - bi o - mnes An - ge - li,

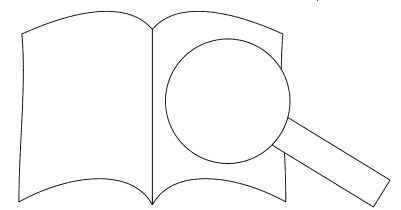
sempre *pp*  
ti - bi  
sempre *pp*  
ti - bi

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

Musical score for instruments including strings and woodwinds. The score consists of multiple staves with various dynamic markings such as *ff* and slurs. The notation includes notes, rests, and articulation marks.

Vocal score with lyrics and musical notation. The lyrics include: "et Se-ra-phim", "et Se-ra-r", "San-ctus, San-ctus, San-ctus, San-ctus, San-ctus, San-ctus, San-ctus, San-ctus, bi-li vo-ce pro-cla-mant: San-ctus, San-ctus, San-ctus, -ces-sa-bi-li vo-ce pro-cla-mant: San-ctus, San-ctus, trem.", "tutta forza". The score includes dynamic markings like *pp* and *ff*.

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



Poco più animato

20

Piano accompaniment for the first system, including staves for right and left hand and a grand staff.

San - - - ctus Do - mi - nus D Ple - ni sunt  
 San - - - ctus Do - mi - nus De ba - oth. Ple - ni sunt  
 8 San - - - ctus Γ - - - ba - oth. Ple - ni sunt  
 San - - - ba - oth. Ple - ni sunt  
 San - - - Sa - - - ba - oth.  
 San - - - De - us Sa - - - ba - oth.  
 San - - - ni - nus De - us Sa - - - ba - oth.  
 Do - mi - nus De - us Sa - - - ba - oth. div.

Poco più animato

Piano accompaniment for the second system, featuring a grand staff with multiple staves and dynamic markings: *f e molto stacc.*

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

Piano accompaniment for the first system, featuring treble and bass staves with various musical notations, including chords and melodic lines.

coe - li, ple - ni - ma - je - sta - tis  
 coe - li, cor - ra ma - je - sta - tis  
 coe - li, e - r - ra ma - je -  
 coe - li, ter - ra ma - je -

San - ctus,  
 San - ctus,  
 San - ctus,  
 San - ctus,

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

Piano accompaniment for the second system, featuring treble and bass staves with various musical notations, including chords and melodic lines.

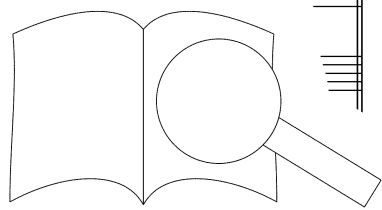
musical score with vocal lines and piano accompaniment. Includes lyrics: glo - ri - ae tu, sta - ti - ti - glo - ri - ae tu, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus.

Performance markings: *ff*, *stent.*, *pp*, *cresc.*, *f*, *f* cupo, *div.*, *trem.*, *stent.*, *ff*.

Technical markings: *a 3*, *it.*

Instrumentation: Cassa.

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





*ppp*  
San - ctus, San - ctus, San - ctus.

*ppp*  
San - ctus, San - ctus, San - ctus. *morendo* *morendo*

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

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

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

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

*ppp*

*ppp*

*ppp*

armonico

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

42

*dolciss.*

*pp*

*dolciss.*

*pp*

*dolciss.*

*pp*

*dolciss.*

*pp*

*dolciss.*

*pp*

*dolciss.*

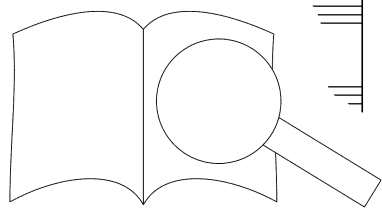
*pp*

Coro I + II

ri - o - sus A - po - sto - lo - rum cho - rus,

*pp*

te pro - phe -



48

*sempre dolcissimo*

*pp*  
*sempre dolcissimo*

*pp*  
*sempre dolcissimo*

*pp*  
*sempre dolcissimo*

*pp*  
*sempre dolcissimo*

*pp*  
*sempre dolcissimo*

*pp*  
*sempre dolcissimo*

Empty musical staves for piano accompaniment.

ta - rum lau - da

mar - ty - rum can - di - da - - tus *p* lau -

48

*con sordino* *dolcissimo*

*pp*

*con sordino div.* *dolcissimo*

*pp*



PROBEPARTITUR

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

stent. le terzine

stent. le terzine

stent. le terzine

stent. le terzine

I solo

III solo

cantabile

a 2 dolce espress.

a 2 dolce espress.

I solo

III

abile, dolce

Te per or - bem ter-

cantabile, dolce

Te per or - bem ter-

pp sottovoce

or - bem ter-

dat tus. Te per or - bem ter-

cantabile

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

senza sordino

senza sordino

stent. le terzine

senza sordino

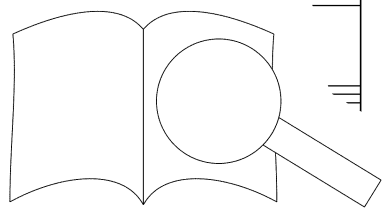
cantabile

pp

p

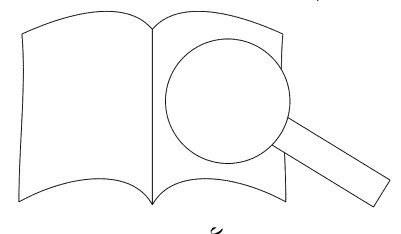
PROBE PAPIER

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



stent. le terzine

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





cominciare *ppp*

pp a 2

pp

a 2

pp

I solo p

III solo p

III solo p

pp a 2

pp

Tromboni

pp

cresc.

et u - ni - cum

cresc.

et u - ni - cum

cresc.

et u - ni - cum

cresc.

et u - ni - cum

- dum tu - um ve - rum et u - ni - cum

- ran - dum tu - um ve - rum et u - ni - cum

re

cominciare *ppp*

pp

pp

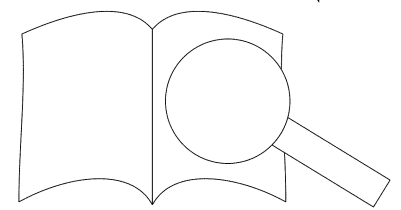
pp

pp

pp

PROBENPAPIER

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



*f* *dolcissimo* *leggiere*

*f* *dolcissimo* *I solo dolcissimo*

*f* *pp* *I solo* *pp* *III solo* *p* *a 2* *pp*

*f* *mf*

*f* *et* *u* *cum* *Fi* *li*

Fi - li - um; cum Fi - - - li -

Fi - li - um;

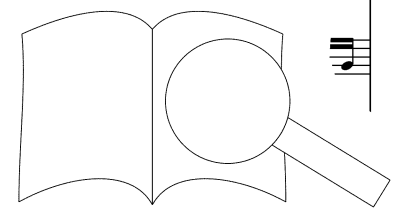
Fi - li

Fi

Fi

PROBEPARTITUR

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





*p* dolce legato

*pp*

*p*

*p* dolce legato

*p*

*p* dolce legato

*p*

*p*

*p*

Trombe

um; San - ctum *dolcissimo* San - ctum

*p dolcissimo*

San - ctum

*p dolcissimo*

San - ctum

*p dolci*

quo - que Pa -

quo - - - que, San - - - ctum

- ctum quo - - - que, San - ctum

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

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

*p* legato

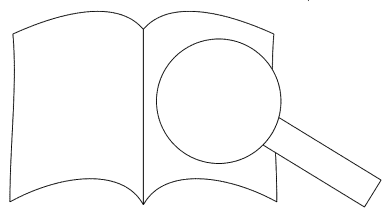
*p*

*p*

*p*

*p*

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



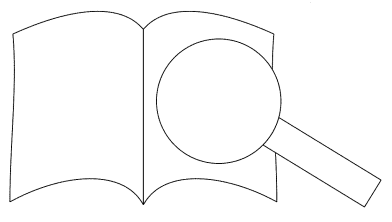
Musical score for the first system, featuring piano accompaniment with multiple staves and vocal lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

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

Musical score for the second system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics. The score features dynamic markings such as *sim.*, *p*, and *mf*.

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

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



90 un poco più sostenuto  
Flauti

Flauti

a 3 *ff*

a 2 *ff*

a 2 *ff*

a 2 grandioso *ff*

a 2 grandioso *ff*

grandioso *ff*

Tromboni *ff*

Timpani *ff*

Tu re  
rex  
glo  
ri - ae,  
glo - ri - ae,  
rex glo - ri - ae,  
Tu rex glo - ri - ae,  
Tu rex glo - ri - ae,

tu rex  
tu rex  
tu rex  
tu rex  
tu rex  
tu rex  
tu rex

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

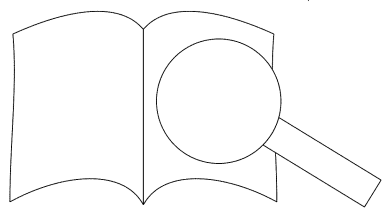
glo - ri - ae, tu rex glo - ri - ae, Chri - ste. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es

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

PROBENPAPIER

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



*I solo*  
*p*

Fi - li - us.  
 Tu, ad li - be - ran - dum sa - tu - ru - mi - nem, non hor - ru - i - sti Vir - gi - nis

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

*p*

Flauti

*p*

*I solo*

*dolce*

a 2 *dolce*

Musical score for Flutes (Flauti) in B-flat major, 3/4 time. The score consists of two staves. The first staff has a dynamic marking of *p* and a *I solo* instruction. The second staff has a dynamic marking of *p* and a *dolce* instruction. Both staves feature a melodic line with triplets and a final *dolce* marking.

Trombe

Musical score for Trombones (Trombe) in B-flat major, 3/4 time. The score consists of two staves. The first staff has a dynamic marking of *p*. The second staff has a dynamic marking of *p*. The score is mostly rests with some melodic fragments.

u - te - rum. Tu, de

Tu, -

u, -

tis a - cu - le - o,

to mor - - tis a - cu - le -

vi - - cto mor - tis a -

a - pe - ru -

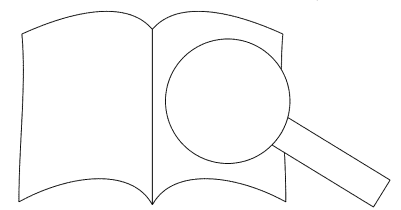
a -

a - pe - ru - i - sti

Vocal score with lyrics in Latin. The lyrics are: "u - te - rum. Tu, de Tu, - u, - tis a - cu - le - o, to mor - - tis a - cu - le - vi - - cto mor - tis a - a - pe - ru - a - a - pe - ru - i - sti". The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment with dynamic markings like *p* and *p*.

Musical score for strings in B-flat major, 3/4 time. The score consists of two staves. The first staff has a dynamic marking of *p*. The second staff has a dynamic marking of *p*. The score features a melodic line with a sextuplet and some rests.

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



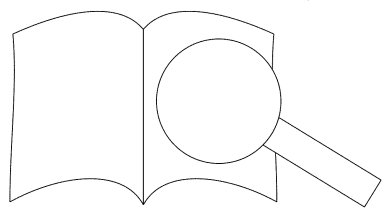




den - - ti - - bus, - - - - - pe - ru -  
 a - - - - - cre - den - - ti - -  
 ru - - i - - sti ti - bus re - - gna coe -  
 den - - ti - b - - gna coe - lo - -  
 lo - - rum, a - - pe - ru -  
 re - - gna coe -  
 - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - - gna coe -  
 re - - gna coe - - lo - - rum,

PROBENPAPIER

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



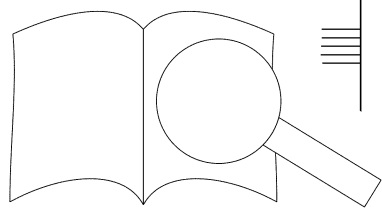




Musical score for piano and voice. The score includes piano accompaniment and vocal lines. Dynamics include *ff*, *stacc.*, *tr.*, *molto*, *p*, *pp*, *con espress.*, and *dolcissimo*. Articulations include *tr.* and *stacc.*. The piano part features complex textures with triplets and sixteenth-note patterns. The vocal part includes lyrics:

cre - de-ris es - se ven - tu -  
 cre - de-ris es - se ven - rus.  
 cre - de-ris es - se - rus.  
 cre - de-ris es - rus.  
 cre - de-ris - rus.  
 cre - dr - rus.  
 cr - tu - rus.  
 ven - tu - rus.

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



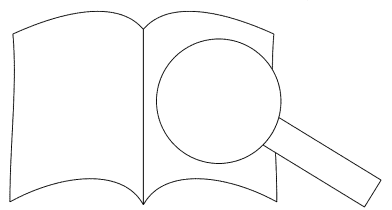
Musical score for strings and Trombe. The strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) play a melodic line with a dynamic marking of *p*. The Trombe part is mostly silent.

Vocal line 1 with lyrics: *p espress.* Te er - go quae - su - mus, quos pre - ti -

Vocal line 2 with lyrics: *p espress.* Te er - go a - is fa - mu - lis sub - ve - ni, quos pre - ti -  
quae - su - mus,

Musical score for strings, continuing the melodic line from the previous section.

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



First system of musical notation, featuring piano accompaniment and vocal lines. The piano part includes a triplet in the right hand and a melodic line in the left hand. The vocal part has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *p*.

Second system of musical notation, continuing the piano accompaniment and vocal lines. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal part has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *p*.

Third system of musical notation, including lyrics. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal part has a melodic line with lyrics: "o - so san - gui - ne red - e - mi - sti." and "red - e - mi - sti." with a dynamic marking of *p*.

Fourth system of musical notation, including lyrics. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal part has a melodic line with lyrics: "o - so san - gui", "Ae - ter - - na", and "cum san - ctis" with a dynamic marking of *p*.

Fifth system of musical notation, including lyrics. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal part has a melodic line with lyrics: "Ae - ter - na fac cum san - ctis" with a dynamic marking of *p* and a *dolce* marking. The system concludes with a large graphic of an open book.

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

132

*p*

*a 2*

*p*

*a 2*

*p*

*f*

*p*

*poco cresc.*

*poco cresc.*

*pp*

*p*

Ae - ter - - - na fac

cum san - - - ctis

an - ctis tu - is

Ae - - - tr - - - am - - - ctis tu - is

*p*

fac

tu -

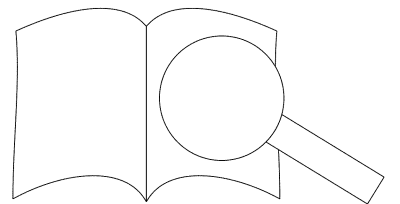
cum san - - - ctis tu - - - is

cum san - ctis

*p*

*p*

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

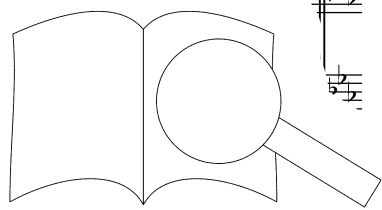


Musical score for a choral and instrumental ensemble. The score includes vocal parts with lyrics, piano accompaniment, and parts for Tromboni and Timpani. It features various musical notations such as triplets, crescendos, and dynamics like 'f' and 'mf'.

Lyrics:

tu - - - me - ra - ri.  
 - glo - ri - a nu - me - ra - ri.  
 a nu - me - ra - ri.  
 - ri - a nu - me - ra - ri.  
 is in glo - ri - a nu - me - ra - ri.  
 nu - me - ra - ri.

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

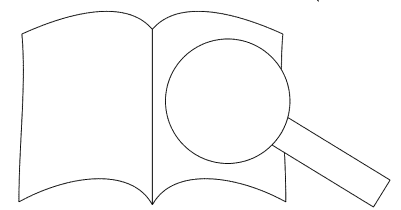




Tempo I

138

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



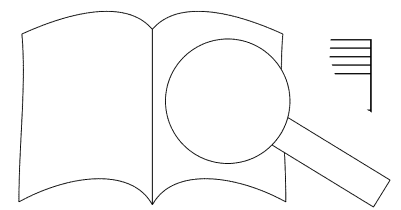
PROBENPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Empty musical staves for piano accompaniment, including grand staff and individual parts.

Vocal parts with lyrics and musical notation. Includes dynamic markings such as *pp*, *pp dolce*, *mf*, and *f*. The lyrics are: "Et re-ge e-os, et ex-tol-le il los us-que in ae-ter-num." and "Et re-ge e-os, et ex-tol-le il los us-que in ae-ter-num.".

Empty musical staves for piano accompaniment at the bottom of the page.

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



dolcissimo

Instrumental score for strings and woodwinds. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello I, Violoncello II, and Bassoon. Dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). Performance markings include *dolcissimo*, *I solo*, *III solo*, and *IV solo*. The music features melodic lines with slurs and dynamic markings.

a tempo

Vocal score with Latin lyrics. The lyrics include: "et lau - da - - -", "et", "Per sin - - - ci - mus te; et lau -", "e - ne - di - ci - mus te; et lau -", "et lau - da - - - mus,", "et lau - da - mus,", "et lau - da - mus,", "et lau - da - mus,". The score includes dynamics such as *p*, *f*, and *marcato f*. A large watermark "PROBE" is overlaid on the page.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom four staves are piano accompaniment. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. It features complex rhythmic patterns and melodic lines.

The second system continues the musical score with six staves, maintaining the same instrumental and vocal parts as the first system.

The third system includes vocal lyrics: "mus, et lau - da - - et lau - da - - mus no - men". The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns.

The fourth system includes vocal lyrics: "— lau-da-mus, da - mus, e - - da - mus no - - - men -". The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns.

The fifth system includes vocal lyrics: "da - mus, et - - mus no - men tu - - - um,". The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns.

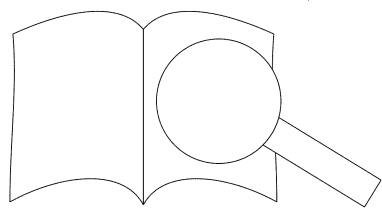
The sixth system includes vocal lyrics: "et et mus no - men tu - um, da - mus no - - men tu - um, lau -". The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns.

The seventh system includes vocal lyrics: "mus no - men tu - um, lau -". The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns. A large watermark is visible in the bottom right corner of this system.

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

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

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





cupo, senza accenti

pp a 2

pp I solo

muta in La / A

pp

pp

pp

pp

pp

pp

muta in Mi $\sharp$  / E

muta in Mi $\sharp$  / E

Cassa

pppp

Coro I + II

li. ti

li. - mi - ne in di - e i - sto si - ne pec -

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

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

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

4<sup>a</sup> corda

pp

4<sup>a</sup> corda

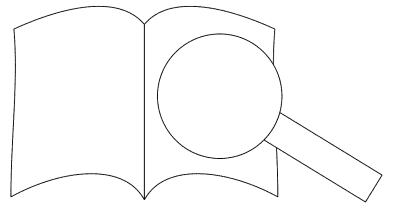
pp

4<sup>a</sup> corda

pp

ppp

ppp



PROBENPAPIER

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

portando *pp*

portando *pp*

portando *pp*

portando *pp*

portando *pp*

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

ca - to no - ne pec - ca - to nos cu - sto - di - re.

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

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

portando *pp*

portando *pp*

portando *pp*

portando *pp*

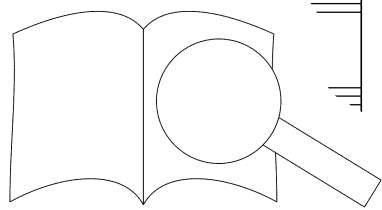
portando *pp*

portando *pp*

portando *pp*

portando *pp*

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





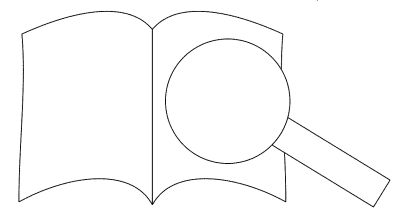
*ppp dolce*  
Mi - se - re - re, se - re - re,

*ppp dolce*  
Mi - se - re

*più piano*  
mi - se - re - re, mi - se -

*sempre più piano*  
mi - se - re - re,

*sempre più piano*  
- re - re, mi - se - re - re,



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

espressivo

pp dolcissimo

pp espressivo

pp espressivo

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

div.

pp

pp

pp

pp

Tromboni

Coro I

Coro II

p con espressione

mi

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

mi - se - re

re - re

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

mi - se - re

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

mi - se - re re, mi - se -

espressivo

pp dolcissimo

pp

pp

pp

pp

pp

pp









pp  
a 2  
pp  
pp  
a 2  
p dolcissimo

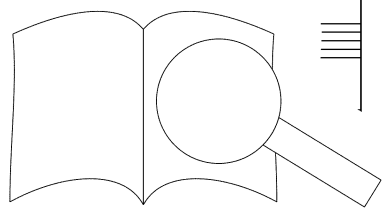
I solo  
p  
morendo  
in fo

G.P.  
Voce sola (Soprano)

cresc.  
in te spe - ra - vi,

Coro I + II

pp  
pp  
pp

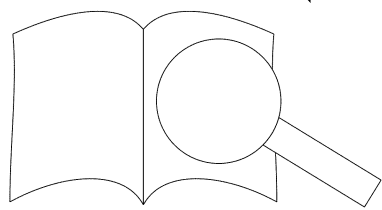


PROBENPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

8va

ff p a 2 p p p p p p p a 2 p a 3 pp pp pp ff cresc. ancora in te spe - ra - vi. ff spe - ra - vi. 8va

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



# 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 Erstausgabe, 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. 870.

Überschrift über der ersten Notenseite (= S. 1): „DOPPIO CORO A 4 PARTI ED ORCHESTRA | G. VERDI“

Direkt über den Tempoangaben steht die Erläuterung zum Tempo „Tu’ der vorliegenden Neuausgabe als F-stenuto“ wiedergegeben ist.

Die Partitur umfasst durch Angaben auch unter der Partituraufbau mit Schlüsseln, sofern übernommen worden sind. Systemklammern:

FLAUTO 1.  
OBOE  
CORO BASSO] in Si  
auf 2 Systeme mit Klammer]  
auf 2 Systeme mit Klammer]  
] TROMBONE BASSO

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  
VIOLE  
VIOI

Die Partitur ist eine hochwertige Ausgabe, die zu zahlreichen Unklarheiten führt, ist die Partitur insgesamt sekundäre Notentext (Dynamik und Phrasenkonsequenzen gekennzeichnet, die aber auf die Stichvorlage zurückgehen und evtl. die Genauigkeit des Notenstechers nur noch vermehren können. Ohne Kenntnis des Autographs müssen das Original geblieben.

Die Partitur ist eine hochwertige Ausgabe, die zu zahlreichen Unklarheiten führt, ist die Partitur insgesamt sekundäre Notentext (Dynamik und Phrasenkonsequenzen gekennzeichnet, die aber auf die Stichvorlage zurückgehen und evtl. die Genauigkeit des Notenstechers nur noch vermehren können. Ohne Kenntnis des Autographs müssen das Original geblieben.

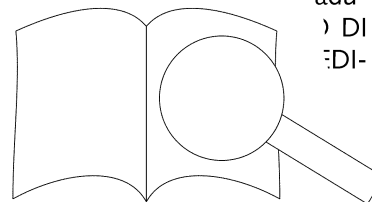
Die Partitur ist eine hochwertige Ausgabe, die zu zahlreichen Unklarheiten führt, ist die Partitur insgesamt sekundäre Notentext (Dynamik und Phrasenkonsequenzen gekennzeichnet, die aber auf die Stichvorlage zurückgehen und evtl. die Genauigkeit des Notenstechers nur noch vermehren können. Ohne Kenntnis des Autographs müssen das Original geblieben.

Die Partitur ist eine hochwertige Ausgabe, die zu zahlreichen Unklarheiten führt, ist die Partitur insgesamt sekundäre Notentext (Dynamik und Phrasenkonsequenzen gekennzeichnet, die aber auf die Stichvorlage zurückgehen und evtl. die Genauigkeit des Notenstechers nur noch vermehren können. Ohne Kenntnis des Autographs müssen das Original geblieben.

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. — Questo volume è conforme dei trattati internazionali. | Tutti i diritti di traduzione e trascrizione sono riservati. | GIO. RICORDI E FRANCESCO |

<sup>1</sup> Verdi hatte das Autograph am 21.11.  
<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 Verdis „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 geschl. Klammer]

Der Klavierauszug weicht im sekundären der Partitur ab, wobei es sich um ein von Luporini zu handeln scheint. Die Abweichungen der Partitur beseitigt. Fehler wie in T. 114 die Tonbezeichnungen gegenüber der Partitur wurden modernisiert und eigenständig geändert. Zuweisung abweichende Tonbezeichnungen.

Da die Erstausgabe mit seinem Verleger erfolgreich war, dass die Erstausgabe in der Edition widerspiegelt. In der Edition Verdi abgestimmt war, kann die Edition der Quellenwert des Klavierauszugs nachgeordnet.

## II. Zur Edition

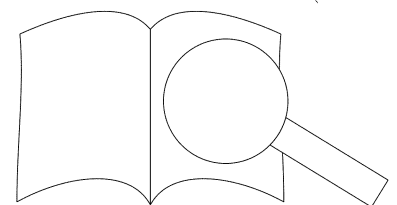
Hauptquelle für die Neuausgabe ist **A**. Die Partituranordnung wurde normalisiert. Ohne Nachweis wurden die Balkung und Halsung modernisiert, in einem System gemeinsam geführte Bläserstimmen nach Möglichkeit gemeinsam gehalten, abgekürzt notierte Wiederholungen und Tremoloschreibweisen von Achtel- und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

Dynamische Angaben und Beischriften sind häufig, aus Platzgründen uneinheitlich über und unterzeichnet oder fehlen bei „mittleren“ Stimmen. Die Neuausgabe nimmt eine Vereinheitlichung vor, aufgrund der oftmals schwierigen Zuordnung der darunter stehenden Stimme eine einheitliche Bezeichnung, die oberhalb und unterhalb einer Klammerfunktion notiert. Die Bezeichnungen der Streicher oberhalb von den Bläsergruppen (z. B. Clarabases), werden ohne Krümmung übernommen. Nur die Bläsergruppen sind gekennzeichnet. Nicht gekennzeichnete Bläsergruppen wurden Warnakzidenzien, die durch die Bezeichnung „a 2“ oder „a 3“ (vgl. T. 29 der Posaunen), notwendig sind, durch die oben stehenden Bezeichnungen, sind so weit als möglich gekennzeichnet (dynamische Angaben durch Stricheln, Beischriften durch die Einzelanmerkungen nachgewiesen, vor allem auf die kursive Ergänzung von Bläsergruppen zu den originalen Bezeichnungen als eine eindeutige Zuweisung nicht durch die Bezeichnung „a 2“ oder „a 3“ (vgl. T. 29 der Posaunen), in besonderen Fällen zusätzlich noch auf die Einzelanmerkungen verwiesen sei.

Weitere Einzelanmerkungen sind in den Einzelanmerkungen werden in der Vorlage nicht ausnotierte Übernahmen der Parteien 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 der Edition wurde ohne Nachweis an die der Originalfassung angeglichen (vgl. *Graduale*), wenigen weitergehenden textliche Ergänzungen, wobei es sich ausschließlich um die Bezeichnung der Stimmen handelt, sind in den Einzelanmerkungen



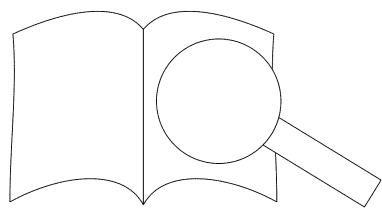
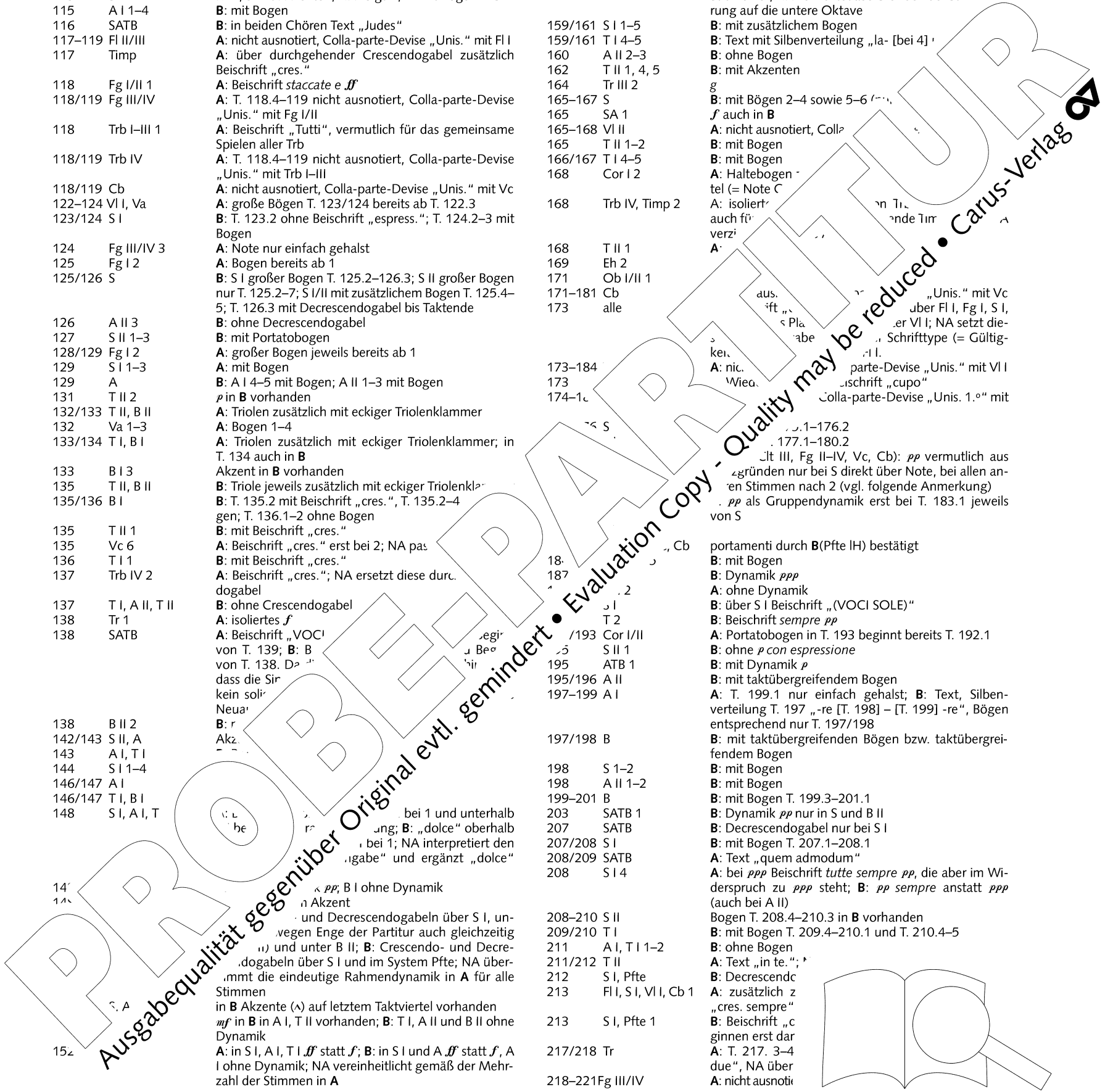


109/110 B II  
 110 Fg 7  
 111 A I 1-2  
 111 Fl, Ob I, Cl I 2  
 114 T I 3  
 115 S I  
 115 A I 1-4  
 116 SATB  
 117-119 Fl II/III  
 117 Timp  
 118 Fg I/II 1  
 118/119 Fg III/IV  
 118 Trb I-III 1  
 118/119 Trb IV  
 118/119 Cb  
 122-124 VI I, Va  
 123/124 S I  
 124 Fg III/IV 3  
 125 Fg 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  
 147  
 148  
 149  
 150  
 151  
 152

**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 A)  
**A:** e bzw. E  
**B:** mit Bogen  
**A:** Crescendogabel beginnt bereits bei 1; NA passt an VI an  
**B:** e<sup>7</sup>  
**A:** 1, 3 mit Akzenten; NA folgt **B**; **B:** mit Bogen 4-5  
**B:** mit Bogen  
**B:** in beiden Chören Text „Judes“  
**A:** nicht ausnotiert, Colla-parte-Devise „Unis.“ mit Fl I  
**A:** über durchgehender Crescendogabel zusätzlich Beischrift „cres.“  
**A:** Beischrift *staccate e ff*  
**A:** T. 118.4-119 nicht ausnotiert, Colla-parte-Devise „Unis.“ mit Fg I/II  
**A:** Beischrift „Tutti“, vermutlich für das gemeinsame Spielen aller Trb  
**A:** T. 118.4-119 nicht ausnotiert, Colla-parte-Devise „Unis.“ mit Trb I-III  
**A:** nicht ausnotiert, Colla-parte-Devise „Unis.“ mit Vc  
**A:** große Bögen T. 123/124 bereits ab T. 122.3  
**B:** T. 123.2 ohne Beischrift „espress.“; T. 124.2-3 mit Bogen  
**A:** Note nur einfach gehalst  
**A:** Bogen bereits ab 1  
**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:** ohne Decrescendogabel  
**B:** mit Portatobogen  
**A:** großer Bogen jeweils bereits ab 1  
**A:** mit Bogen  
**B:** A I 4-5 mit Bogen; A II 1-3 mit Bogen  
*p* in **B** vorhanden  
**A:** Triolen zusätzlich mit eckiger Triolenklammer  
**A:** Bogen 1-4  
**A:** Triolen zusätzlich mit eckiger Triolenklammer; in T. 134 auch in **B**  
 Akzent in **B** vorhanden  
**B:** Triole jeweils zusätzlich mit eckiger Triolenklammer  
**B:** T. 135.2 mit Beischrift „cres.“, T. 135.2-4 gen; T. 136.1-2 ohne Bogen  
**B:** mit Beischrift „cres.“  
**A:** Beischrift „cres.“ erst bei 2; NA pas  
**B:** mit Beischrift „cres.“  
**A:** Beischrift „cres.“; NA ersetzt diese durch  
 dogabel  
**B:** ohne Crescendogabel  
**A:** isoliertes *f*  
**A:** Beischrift „VOCI“  
 von T. 139; **B:** B  
 von T. 138. Da  
 dass die Sir  
 kein soli  
 Neua  
**B:** r  
 Akz.  
 bei 1 und unterhalb  
 ung; **B:** „dolce“ oberhalb  
 bei 1; NA interpretiert den  
 gabe“ und ergänzt „dolce“  
 „pp“, B I ohne Dynamik  
 n Akzent  
 und Decrescendogabeln über S I, un-  
 wegen Enge der Partitur auch gleichzeitig  
 ) und unter B II; **B:** Crescendo- und Decre-  
 dogabeln über S I und im System Pfte; NA über-  
 mmt die eindeutige Rahmendynamik in **A** für alle  
 Stimmen  
 in **B** Akzente (Λ) auf letztem Taktviertel vorhanden  
*mf* in **B** in A I, T II vorhanden; **B:** T I, A II und B II ohne  
 Dynamik  
**A:** in S I, A I, T I *ff* statt *f*; **B:** in S I und A *ff* statt *f*, A  
 I ohne Dynamik; NA vereinheitlicht gemäß der Mehr-  
 zahl der Stimmen in A

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  
 173  
 174-1  
 18  
 187  
 193  
 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 Fl I, S I, VI I, Cb 1  
 213 S I, Pfte 1  
 217/218 Tr  
 218-221 Fg III/IV

**B:** T I 1-2 ohne Bogen; T II mit Bogen 1-3  
*f* in **B** vorhanden  
**B:** jeweils 3. und 4. Taktviertel mit Akzenten und ent-  
 sprechender Silbenverteilung im Text „la-u-“ (ent-  
 sprechend B II T 158.2-3 ohne Bogen); zusätzlich Ak-  
 zent T. 158.1 in T II; T. 160.1-3 T II ohne Bogen  
**B:** mit Dynamik *f*  
**A:** zusätzlich jeweils untere Oktave(!), vermutlich  
 Stichfehler; NA verzichtet aus Gründen der Stimm-  
 rung auf die untere Oktave  
**B:** mit zusätzlichem Bogen  
**B:** Text mit Silbenverteilung „la- [bei 4]“  
**B:** ohne Bogen  
**B:** mit Akzenten  
**B:** mit Bögen 2-4 sowie 5-6  
*f* auch in **B**  
**A:** nicht ausnotiert, Colla  
**B:** mit Bogen  
**B:** mit Bogen  
**A:** Haltebogen  
 tel (= Note C  
**A:** isoliert  
 auch für  
 verzi  
**A:**  
 „Unis.“ mit Vc  
 über Fl I, Fg I, S I,  
 er VI I; NA setzt die-  
 Schrifttype (= Gültig-  
 I.  
 parte-Devise „Unis.“ mit VI I  
 Beischrift „cupo“  
 Colla-parte-Devise „Unis. 1.“ mit  
 1-176.2  
 177.1-180.2  
 it III, Fg II-IV, Vc, Cb): *pp* vermutlich aus  
 zgründen nur bei S direkt über Note, bei allen an-  
 en Stimmen nach 2 (vgl. folgende Anmerkung)  
*pp* als Gruppendynamik erst bei T. 183.1 jeweils  
 von S  
 portamenti durch **B**(Pfte IH) bestätigt  
**B:** mit Bogen  
**B:** Dynamik *ppp*  
**A:** ohne Dynamik  
**B:** über S I Beischrift „(VOCI SOLE)“  
**B:** Beischrift *sempre pp*  
**A:** Portatobogen in T. 193 beginnt bereits T. 192.1  
**B:** ohne *p con espressione*  
**B:** mit Dynamik *p*  
**B:** mit taktübergreifendem Bogen  
**A:** T. 199.1 nur einfach gehalst; **B:** Text, Silben-  
 verteilung T. 197 „-re [T. 198] – [T. 199] -re“, Bögen  
 entsprechend nur T. 197/198  
**B:** mit taktübergreifenden Bögen bzw. taktübergrei-  
 fendem Bogen  
**B:** mit Bogen  
**B:** mit Bogen  
**B:** mit Bogen T. 199.3-201.1  
**B:** Dynamik *pp* nur in S und B II  
**B:** Decrescendogabel nur bei S I  
**B:** mit Bogen T. 207.1-208.1  
**A:** Text „quem admodum“  
**A:** bei *ppp* Beischrift *tutte sempre pp*, die aber im Wi-  
 derspruch zu *ppp* steht; **B:** *pp sempre* anstatt *ppp*  
 (auch bei A II)  
 Bogen T. 208.4-210.3 in **B** vorhanden  
**B:** mit Bogen T. 209.4-210.1 und T. 210.4-5  
**B:** ohne Bogen  
**A:** Text „in te.“;  
**B:** Decrescend  
**A:** zusätzlich z  
 „cres. sempre“  
**B:** Beischrift „c  
 ginnen erst dar  
**A:** T. 217. 3-4  
 due“, NA über  
**A:** nicht ausnoti



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

Einzelausgaben:

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 Orchesterma-  
 terial (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  
 Chorpartitur (Carus 27.194/05), kom-  
 plettes Orchestermaterial  
 (Carus 27.194/19), Bearbeitung für  
 Chor und Orgel  
 von Zsigmond Szathmáry (Carus 27.194/45)

The full score for *Quattro pezzi sacri*:  
 Partitur (Carus 27.500),  
 Klavierauszug (Carus 27.500/03),  
 Chorpartitur (Carus 27.500/05)

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 Orchesterma-  
 terial (Carus 27.294/19), Bearbeitung für Chor und Orgel  
 von Zsigmond Szathmáry (Carus 27.294/45)

3. *Laudi alla Vergine Maria*

Partitur (= vocal score, Carus 40.703)

4. *Te Deum*

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

Una delle *Quattro pezzi sacri* è disponibile in:  
 Partitura (Carus 27.500),  
 Klavierauszug e pianoforte (Carus 27.500/03),  
 Partitura per il coro (Carus 27.500/05)

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)

