

Giuseppe
VERDI

Messa da Requiem

Soli (SMsTB), Coro (SATB)
Ottavino, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 4 Fagotti
4 Corni, 4 Trombe, 4 Trombe da lontano, 3 Tromboni, Oficlëide
Timpani, Gran Cassa
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso

herausgegeben von / edited by
Norbert Bolin

Urtext

Partitur / Full score



Carus 27.303

Inhalt

| | |
|----------------------------|------|
| Vorwort | III |
| Foreword | VIII |
| Introduzione | X |
| Faksimileabbildungen | XII |
| | |
| 1. Requiem | 1 |
| Kyrie | 7 |
| | |
| <i>Sequentia</i> | |
| 2. Dies irae | 20 |
| Tuba mirum | 41 |
| Mors stupebit | 51 |
| Liber scriptus | 53 |
| Quid sum miser | 77 |
| Rex tremendae | 82 |
| Recordare | 95 |
| Ingemisco | 101 |
| Confutatis | 107 |
| Lacrimosa | 125 |
| | |
| 3. Offertorio | 139 |
| | |
| 4. Sanctus | 171 |
| | |
| 5. Agnus Dei | 194 |
| | |
| <i>Communio</i> | |
| 6. Lux aeterna | 205 |
| | |
| 7. Libera me | 219 |
| | |
| Kritischer Bericht | 285 |

Besetzung:

Ottavino (auch Flauto III)
Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II
Fagotto I–IV

Corno I–IV
Tromba I–IV
Tromba da lontano I–IV
Trombone I, II, III
Oficläide

Timpani
Gran Cassa

Soli:

Soprano
Mezzosoprano
Tenore
Basso

Coro:

Soprano
Contralto
Tenore
Basso

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial käuflich erhältlich:

Partitur (kartoniert, Carus 27.303/00), Partitur (Leinen, Carus 27.303/01), Studienpartitur (Carus 27.303/07), Klavierauszug (Carus 27.303/03), Klavierauszug XL Großdruck (Carus 27.303/04), Chorpartitur (Carus 27.303/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 27.303/19).

The following performance material is available for sale:

Full score (paperback, Carus 27.303/00), full score (clothbound, Carus 27.303/01), study score (Carus 27.303/07), vocal score (Carus 27.303/03), vocal score XL in large print (Carus 27.303/04), choral score (Carus 27.303/05), complete orchestral material (Carus 27.303/19).

Zu diesem Werk ist **carus music**, die Chor-App, erhältlich. Sie enthält die Noten, eine Einspielung des Werkes und einen Coach zum Üben der eigenen Chorstimme. Weiterhin ist eine Übe-CD aus der Reihe Carus Choir Coach erhältlich.

For this work **carus music**, the choir app, is available. In addition to the score and a recording, the app offers a coach to learn the choral parts. A practice CD from the Carus Choir Coach series is also available. www.carus-music.com

Vorwort

Im kompositorischen Schaffen Verdis, das die Kirchenmusik nicht sonderlich umfangreich mit Werken bedenkt, nimmt die *Messa da Requiem* eine besondere Stellung ein. Denn mit Ausnahme der *Quattro pezzi sacri* (*Vier geistliche Stücke*),¹ einem Zyklus von Vokalkompositionen auf liturgische Texte, der in den späten 1880er und 1890er Jahren entstanden ist, hat Verdi keine bedeutenden kirchenmusikalischen Werke geschaffen, geschweige denn mit Kontinuität Kirchenmusik komponiert.²

Die Entstehungsgeschichte der Requiem-Vertonung ist von zwei Aspekten gekennzeichnet: dem Wunsch, eine Komposition mit Memorialfunktion zu schaffen, sowie der Absicht eine national und künstlerisch bedeutsame italienische Persönlichkeit zu ehren. Zunächst war Gioacchino Rossini (1792–1868) Adressat einer *Messa per Rossini*, die in engem Zusammenhang zur *Messa da Requiem* steht. Dann wurde aber der italienische Nationaldichter Alessandro Manzoni (1785–1873) zum Widmungsträger des vorliegenden Werkes.

Messa per Rossini

Als Gioacchino Rossini am 13. November 1868 in Paris 78jährig verstarb, unterbreitete Verdi seinem Verleger Giulio Ricordi in Mailand die Idee einer nationalen Requiem-Komposition zum Gedenken an den Komponisten. Neben Verdi selbst sollten zwölf weitere bedeutende italienische Komponisten jeweils einen von einer Kommission ausgewählten und musikalisch in Tonart, Umfang, Charakter und Besetzung vorgegebenen Textabschnitt des Requiemtextes komponieren.³ Er selbst wollte die Komposition des *Libera me* übernehmen (die er im Sommer 1869 abschloss). Zum ersten Jahrestag von Rossinis Tod sollte diese Komposition Verdis Vorstellung gemäß in der Basilika San Petronio in Bologna erklingen. Trotz intensiver Bemühungen scheiterte die Aufführung dieser Gemeinschaftskomposition letztlich aber an der Ignoranz des Bologneser Theaterdirigenten Angelo Mariani und der Unmöglichkeit, eine kostenlosen Mitwirkung von Chor und Orchester durch den Impresario des Theaters in Bologna zu erreichen. Bis zur Uraufführung 1988⁴ verblieb die Partitur der *Messa per Rossini* unbeachtet in den Archiven des Verlages Ricordi in Mailand.

Chronologie und Kompositionsprozess

Als zu Beginn des Jahres 1871 Alberto Mazzucato⁵ im Arbeitszimmer von Giulio Ricordi zufällig Verdis Manuskript zum *Libera me* für die *Messa per Rossini* liegen sah, schrieb er einen glutvollen Brief an den Komponisten mit dem Ziel, Verdi zu einer eigenen Requiem-Komposition zu bewegen. Verdi hingegen antwortete sehr distanziert:

Wenn man in meinem Alter noch verschämt erröten könnte, würde ich erröten ob der Lobeshymnen, die Ihr über meine Komposition anstimmt. [...] Und – bemerkt den Ehrgeiz des Komponisten! – diese Eure Worte hätten beinahe den Wunsch in mir geweckt, die *Messa* später ganz zu schreiben; und das um so mehr, als ich mich auf einer höheren Entwicklungsstufe befinden würde, da ich das „Requiem“ und das „Dies irae“ schon geschrieben habe, deren Zusammenfassung im „*Libera me*“ bereits komponiert ist.

Bedenkt also und macht Euch Gewissensbisse, welch bedauernswerte Folgen Eure Lobreden haben könnten! – Doch seid unbesorgt; es ist eine Versuchung, die wie so viele andere vorübergehen wird. Ich mag nichts wissen von überflüssigen Dingen. *Totenmessen* gibt es viele, viele, viele!!! Es ist sinnlos, noch eine hinzuzufügen.⁶

Eine eigene, vollständige Requiem-Komposition scheint Verdi unter anderem aufgrund anderer attraktiver Kompositionsaufträge (*Aida*) nach den gescheiterten Bemühungen um die *Messa per Rossini* zunächst nicht weiter in Angriff genommen zu haben. Einen neuerlichen Impuls zu einer solchen Komposition erhielt er erst mit dem Tod des von ihm hoch geachteten Alessandro Manzoni am 22. Mai 1873.

Seinem eigenem Bekunden zufolge begleitete Manzoni 1827 erstmals publizierter Schlüsselroman *I promessi sposi* (dt. *Die Verlobten*) Verdi seit seinen Jugendjahren. In seiner Begeisterung für den Poeten komponierte er Manzoni's *Hymne auf den Tod Napoleons* (*Il Cinque maggio*, 1821) und Chöre aus den Dramen *Il Conte di Carmagnola* (1819) und *Adelchi* (1822). In den Jahren nach 1840 soll Verdi sogar den Plan einer Oper nach *I promessi sposi* erwogen haben, der aber nicht zur Ausführung gelangt ist.

Tatsächlich begegnet sind sich Verdi und Manzoni wohl nur ein einziges Mal, am 30. Juni 1868 in Mailand. Verdi verblieb in offenkundig grenzenloser, wenn auch ferner Bewunderung zu Manzoni. Neben seinem Ruf als bedeutendster literarischer Vertreter Italiens galt dieser auch als einer der Initiatoren des Aufstands, der 1859 zur Befreiung der Lombardei von der österreichischen Herrschaft geführt hatte. Die von Volkstümlichkeit, Einfachheit und Wahrhaftigkeit geprägte literarische Ästhetik seiner Literatur machte Manzoni Verdi wesensverwandt. Wie Verdi war auch Manzoni eine Identifikationsfigur des italienischen Risorgimento; was beide Künstler zu Lebzeiten ideell vereinte, war ihr Interesse und ihr politisches Engagement in der Risorgimento-Bewegung, die Italiens Befreiung, seine kulturelle und politische Vereinigung verfolgte.

Von der Todesnachricht Manzoni's war Verdi persönlich derart betroffen, dass er an der mit außerordentlichem Prunk in der Art eines Staatsbegräbnisses begangenen Beisetzung in Mailand nicht teilnehmen konnte. Erst nach den Beisetzungsfestlichkeiten, am 2. Juni 1873, besuchte er dessen Grab. Von dieser *privatissime*

¹ Sie sind im Carus-Verlag erhältlich (Carus 27.500, auch als Einzelausgaben).

² Zu nennen wären – neben dem *Libera me* für die *Messa per Rossini* – die 1835 uraufgeführte Jugendmesse *Messe solenne*, ein *Tantum ergo*, ebenfalls aus der Jugendzeit, sowie *Pater noster* für fünfstimmigen Chor und *Ave Maria* für Sopransolo und Streicher, beide 1880 uraufgeführt; vgl. u.a. das *Verdi-Handbuch*, hg. v. Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, Kassel/Stuttgart 2001, S. 508–512.

³ Ulrich Prinz (Hg.), *Messa per Rossini: Geschichte, Quellen, Musik* (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Bd. 1), Stuttgart 1988.

⁴ In der Liederhalle Stuttgart.

⁵ Alberto Mazzucato (1813–1877), italienischer Komponist und Mitglied der Kommission für die *Messa per Rossini*.

⁶ Brief Verdis an Alberto Mazzucato vom 4. Februar 1871; zitiert nach: *Verdi. Eine Dokumentation*, zusammengestellt und herausgegeben von William Weaver, Berlin 1980 [im Folgenden: *Weaver*], hier S. 224.

inszenierten „Begegnung“ ging offenbar der endgültige Impuls zur Komposition des Requiems aus. Zielstrebig wie gewöhnlich verfolgte Verdi die Realisierung seines Planes und unterbreitete seinem Verleger erste Umrisse zur Werkgestalt – unter Berücksichtigung aller Unwägbarkeiten:

Auch ich möchte zeigen, wieviel Zuneigung und Verehrung ich jenem Großen, der nicht mehr ist, und den Mailand so würdig geehrt hat, entgegengebracht habe und noch bringe. Ich möchte eine *Totenmesse* komponieren, die im kommenden Jahr anlässlich der Wiederkehr seines Todestages aufgeführt werden soll. Die Messe würde ziemlich umfangreich werden, und außer einem großen Orchester und einem großen Chor wären auch (heute kann ich es noch nicht genau sagen) vier bis fünf erste Sänger vonnöten.

Glaubt Ihr, dass der Magistrat die Kosten für die Aufführung übernehmen würde? Die Partitur würde ich auf eigene Kosten kopieren lassen und sowohl die Proben wie auch die Aufführung in der Kirche selbst leiten. Wenn Ihr die Sache für möglich haltet, sprecht mit dem Bürgermeister darüber. Gebt mir schnellstens Antwort, denn Ihr könnt diesen meinen Brief für verbindlich ansehen.⁷

Während der Komposition soll sich Verdi mit Requiem-Vertonungen anderer Komponisten (Mozart, Cherubini, Berlioz) auseinandergesetzt haben. Eine intensive Beschäftigung mit dem lateinischen Text der Totenmesse und dessen Verteilung ist durch Skizzenblätter bezeugt. Sie beinhalten die syllabische Aufbereitung des Textes zur Komposition, die zunächst eine ganz praktische Notwendigkeit des kompositorischen Handwerks darstellt, sicherlich aber nicht ohne intensivere Beschäftigung mit dem Skopus des Textes geblieben ist. Mit der Zustimmung des Magistrates der Stadt Mailand zur Komposition und Aufführung der *Messa da Requiem* erreichte das Kompositionsprojekt schließlich eine konkrete Dimension. Verdi antwortete dem Mailändischen Bürgermeister aus Sant'Agata:

Weder Sie noch der Rat der Stadt sind mir Dank schuldig für das Angebot, eine *Totenmesse* zu Manzoni's Gedenktag zu schreiben. Es ist ein Impuls, oder besser gesagt, ein Herzensbedürfnis, das mich drängt, diesen Großen, den ich als Schriftsteller sehr geschätzt und als Mensch verehrt habe, so gut ich vermag zu ehren!

Wenn das Opus weit genug gediehen ist, werde ich nicht verfehlen, Ihnen mitzuteilen, welche Kräfte erforderlich sind, damit die Aufführung des Landes und des Mannes würdig wird, dessen Verlust wir alle beklagen.⁸

Um die notwendige Ruhe zur Komposition zu haben zog er sich – wie immer in den Sommermonaten – gemeinsam mit seiner Frau nach Paris zurück. Immer wieder gab es Nachrichten über den Fortgang der Arbeit am *Requiem*. Seinem französischen Verleger Léon Escudier schrieb er nach der Rückkehr aus Italien:

Seit ich aus Paris zurück bin, habe ich nichts anderes getan, als kreuz und quer über die Felder zu laufen, zu essen und zu schlafen. Es fehlte nicht viel, und ich hätte nicht einmal die Zeitungen gelesen, denn ich schlief ein, sobald ich die Nase hineinsteckte. Doch wenn das Wetter jetzt, wie es scheint, schlechter wird, dann werde ich wohl im Hause bleiben müssen, und dann werde ich mir meine Messe wieder vornehmen, denn ich möchte sie fertig haben, bevor ich nach Genua gehe; zumindest den schöpferischen Teil möchte ich beenden.⁹

Bis Mitte Januar 1874 müssen Skizzen und Particell zur Komposition soweit abgeschlossen gewesen sein, dass Verdi mit der Instrumentierung beginnen konnte. Er bat Ricordi brieflich darum, ihm „französisches Musikpapier von exzellenter Qualität, schwer und stark liniert“¹⁰ zu besorgen. Am 14. Februar 1874 beklagt er sich über die schlechte Qualität des Papiers, da die von ihm benutzte Tinte darauf verschmiere, „und während ich eine Seite orchestriere wird die Seite schmutzig und die Noten unleserlich.“¹¹ In einem

Schreiben an den Leiter der Opéra Comique, Camille Du Locle, vom Frühjahr 1874 deutete Verdi eine Wesensveränderung seiner selbst an:

Ich arbeite an meiner Messe und wirklich mit großer Lust. Mir scheint, ich bin ein seriöser Mensch geworden und bin nicht mehr der Bajazzo des Publikums, der – mit einer großen Trommel oder großen Pauke – ausruft: „Avanti, avanti, tretet näher etc.“ Ihr werdet verstehen, wenn man heute über Opern mit mir spricht, dann empört sich mein Gewissen, und ich mache schleunigst das Kreuzzeichen!! Was meint Ihr dazu?¹²

Etwas später informierte er Giulio Ricordi post scriptum darüber, dass er bis Ende März *Requiem* und *Dies irae* senden wolle, „den Rest bis zum 10. April“.¹³ Wenige Tage darauf berichtete er Tito Ricordi, dass er mit der Post „einen großen Teil der *Messa*, das heißt *Requiem* und das ganze *Dies irae*“¹⁴ geschickt habe. Am 8. April 1874 heißt es in einem Schreiben an Ricordi, er wolle „morgen [...] den Rest der Messe schicken mit Ausnahme des *Offertorio*, in dem ich am Beginn noch eine kleine Veränderung vornehmen möchte.“¹⁵ Mehrere Briefe bezüglich der Fertigstellung des *Offertorio* folgten, bis Verdi schließlich am 15. April 1874 mitteilt: „Ich sende die Partitur des *Offertorio* und dann *Amen!*“¹⁶ In der Zwischenzeit hatte Ricordi den Klavierauszug und die Anfertigung der Stimmen von den bereits vorhandenen Abschnitten in Auftrag gegeben.¹⁷

Von der Besetzung des Solistenquartetts standen zu Beginn des Jahres 1874 offenbar nur zwei Mitwirkende fest: Teresa Stolz, die österreichische Sopranistin und *Aida* der italienischen Premiere, sowie die Mezzosopranistin Maria Waldmann. Sie hatte die Amneris der *Aida*-Premiere gesungen. Teresa Stolz schrieb an das Ehepaar Verdi:

Wenn Sie beide bald nach Mailand kämen (was ich sehnlichst wünsche), dann brauchte ich die Partie nicht und würde sie lieber mit dem Maestro einstudieren; ich glaube, das wäre besser für mich und für Sie auch, denn als echter *Grützkopf, der ich bin*, könnte ich einen großen Bock schießen, wenn ich sie allein durchgehe und studiere [...]. Die Waldmann möchte auch gern wissen, wann die Proben beginnen.¹⁸

⁷ Brief Verdis an Giulio Ricordi vom 3. Juni 1873; zitiert nach Weaver, S. 229. Die schwankende Anzahl der Solisten rührt wohl von der Orientierung Verdis an der *Messa per Rossini* her, die mit einem zusätzlichen Bariton insgesamt fünf Solisten fordert.

⁸ Brief Verdis an den Bürgermeister von Mailand, Giulio Bellinzaghi, vom 9. Juni 1873; zitiert nach Weaver, S. 229.

⁹ Brief Verdis an Léon Escudier vom 19. Oktober 1873; zitiert nach Weaver, S. 229.

¹⁰ Brief vom 17. Januar 1874, in dem er zwanzig Bögen mit zwanzig Systemen und je vierzig Bögen mit vierundzwanzig und dreißig Systemen ordert. In einem Brief vom 23. Januar bevorzugte er dann aber doch Bögen mit nur 28 Systemen, da diese „die Augen weniger schnell ermüden“; vgl. David Rosen (Hg.), *Giuseppe Verdi, Messa da Requiem* (= The Works of Giuseppe Verdi, Series III, Vol. 1), Partitur, The University of Chicago Press, Chicago/London and Ricordi, Milano 1990, darin „Introduction“ bzw. „Introduzione“ [im Folgenden: Rosen Vorwort], hier S. XVII bzw. XLVII.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Brief Verdis an Camille Du Locle vom 28. Februar 1874; zitiert nach Weaver, S. 229.

¹³ Brief Verdis an Ricordi vom 25. März 1874; vgl. Rosen Vorwort, S. XVIII bzw. XLVIII.

¹⁴ Brief Verdis an Ricordi vom 30. März 1874; vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Vgl. dazu auch: David Rosen (Hg.), *Giuseppe Verdi, Messa da Requiem*, Critical Commentary, The University of Chicago Press, Chicago/London and Ricordi, Milano 1990, S. 3, 17–20, 24f.

¹⁸ Brief Anfang 1874; zitiert nach Weaver, S. 230. In einem Schreiben vom 6. September 1874 an Ricordi hatte Verdi auf einem exquisiten Sängerkvartett bestanden und unter anderem die kompositorische Ausführung der Mezzosopran-Partie von der Mitwirkung Maria Waldmanns abhängig gemacht. Obwohl ihre Mitwirkung bereits im Juli 1873 besprochen war, ergaben sich aus ihrem Opereengagement in Florenz immer wieder Komplikationen. Erst am 13. März 1874 konnte Verdi Ricordi mitteilen, dass Maria Waldmann im *Requiem* singen werde.

Verdi hatte den Probenbeginn – zumindest für den Chor – wohl früher erwartet, als er tatsächlich begann. Am 26. April 1874 fragte er überrascht bei Ricordi nach: „Wie? Ihr habt noch nicht mit den Chorproben begonnen? Ach, Ihr seid ein wenig zu unbesorgt!“ und ergänzt: „Ich hatte damit gerechnet, am 1. Mai mit der Probe der Sänger beginnen zu können.“¹⁹ Schon zuvor – sicherlich aus der negativen Erfahrung mit der *Messa per Rossini* – hatte Verdi kategorisch erklärt:

Ich wünsche nicht, dass auch nur eine Note meinen Raum verlässt, wenn ich nicht sicher sein kann, dass die Feierlichkeiten stattfinden. Ich weiß nicht, ob ich mich klar ausgedrückt habe, aber um es noch einmal klar zu sagen: Es muss formal entschieden sein, dass es keinen Hinderungsgrund gibt und dass, in Kürze, die Zeremonie am 22. Mai stattfindet, bevor ich die Partitur den Kopisten übergebe.²⁰

Aus dem Briefwechsel Verdis lässt sich der Kompositionsprozess des *Requiem*s auf den Zeitraum zwischen Mai 1873 und 15. April 1874 (dem finalen Datum der Partiturabgabe) eingrenzen. Diese Zeitangaben schließen auch die Umarbeitung des *Libera me* mit ein, das ja bereits zwischen dem 1. und 20. August 1869 für die *Messa per Rossini* komponiert worden war.

Uraufführung – Aufführungen

Von Anbeginn an hatte Verdi die Uraufführung auf den Jahrestag von Manzoni's Tod terminiert. Bereits am 8. Juni 1873 annoncierte die *Gazzetta musicale di Milano* in einem kleinen Artikel unter der Überschrift „Manzoni e Verdi“ das Datum der Uraufführung und benannte gleich die beiden zentralen Probleme der Aufführung: nämlich eine für die Aufführung noch zu findende Kirche und die innerhalb des römischen Ritus nicht gestattete Mitwirkung von Frauen im Chor sowie eines Orchesters.

Dass die Uraufführung trotz widriger Umstände am 22. Mai 1874 unter Verdis Leitung stattfand, verdankte sie in nicht geringem Maße der tatkräftigen Unterstützung von Arrigo Boito, Verdis Librettisten und Freund. Die Bedenken des Mailänder Magistrates, mit Manzoni einen in seinen religiösen Ansichten durchaus streitbaren Geist zu ehren, vermochte Boito mit dem Hinweis darauf zu zerstreuen, dass die Frage der Kunst und Ehrung vor derjenigen der religiösen Zeremonie rangiere. Die Wahl des Aufführungsortes war nach vielen Überlegungen – eher aufgrund akustischer Vorzüge – auf die Mailänder Domkirche San Marco gefallen. Hinsichtlich der Mitwirkenden verfügte das Erzbistum zahlreiche Vorkehrungen (insbesondere, dass die mitwirkenden Damen verschleiert hinter einem Gitter auftreten sollten). Einem Artikel der Zeitung *La perseveranza* vom 21. Mai 1874 zufolge war das Orchester auf der linken, der Chor auf der rechten Seite der Kirche platziert.

Um dem Eindruck einer bloßen Konzertdarbietung des *Requiem*s entgegenzuwirken war weiterhin verfügt, dass während der Aufführung eine stille Messe in einer Mischung aus ambrosianischem und römischem Ritus zu zelebrieren sei. An welchem liturgischen Ort innerhalb dieser so gestalteten Messe-Zeremonie die musikalischen Abschnitte des *Requiem*s ihren Platz fanden, ist anhand der Einlegeseiten vor den jeweiligen musikalischen Abschnitten im Autograph exakt nachzuvollziehen (vgl. Faksimile Seite XII).

Verdi hatte für die Uraufführung und die Mailänder Aufführungen ein exquisites Solistenensemble zusammengestellt. Neben den beiden bereits erwähnten Sängerinnen Teresa Stolz und Maria Waldmann (s. o.) den Tenor Giuseppe Capponi und den Bass Orlando Maini, die ebenfalls mit Verdis Opern vertraut waren; bei der

Uraufführung wurden sie von 120 Choristen und 110 Orchestermusikern begleitet. Nicht allein der Raum forderte solchen Besetzungsumfang, sondern vor allem die Differenzierungen der Partitur: Der Chor ist im *Dies irae* mehrfach geteilt, im *Sanctus* zum Doppelchor erweitert. Auch das Instrumentarium ist für die Extreme in der Höhe (Ottavino) und in der Tiefe (Oficleide) mit Sonderinstrumenten ergänzt und mit zahlreichen Vierfachbesetzungen über das traditionelle Maß eines Orchesters hinaus erweitert.

Von den drei auf die Uraufführung folgenden Darbietungen in der Mailänder Scala dirigierte Verdi nur noch die erste am 25. Mai 1874²¹ und reiste dann nach Paris ab, um dort weitere sieben Aufführungen des Werkes in der Opéra-Comique zu dirigieren. Danach führte die Erfolgsserie der *Messa da Requiem* an die Royal Albert Hall in London, schließlich nach Wien. Verdi dirigierte dort die Erstaufführung des *Requiem* in der Hofoper; unter den Zuhörern der zweiten Aufführung befand sich Johannes Brahms. Eine Aufführung in Berlin sagte Ricordi ab, was Verdi sehr verärgerte. Schließlich dirigierte er im März 1876 – neben drei (von 25) *Aida*-Aufführungen – vier Aufführungen des *Requiem*s am Théâtre Italien in Paris.

Form – dramatisierte Liturgie – Religiosität

Dass Verdi die Titulatur „Messa“ nicht für die Partitur nutzt, die er nur mit „Requiem“ überschreibt, mag seinen Grund in der weit verbreiteten Identifikation des Begriffes ‚Requiem‘ mit einer komponierten Totenmesse im 19. Jahrhundert finden. Verdi selbst spricht in seinen Briefen hingegen überwiegend von der „Messa“, und nicht vom „Requiem“. Unter den liturgischen Formularen des römischen Exequialkomplexes greift Verdi tatsächlich auf das Formular der *Missa pro defunctis* zurück, deren Textzusammenstellung und Liturgie auf einen Begräbnisgottesdienst „praesente cadavere“ mit anschließender Beisetzung des Leichnams zielt. Von daher wäre der allgemein verbreitete Titel *Messa da Requiem* verständlich, da die Komposition Verdis neben dem Requiemtext noch das gesamte Responsorium ad absolutem der *Missa pro defunctis* (mit den Textabschnitten „Libera me“, „Dies irae“ und „Requiem aeternam“) in der Komposition für Sopran solo, Chor und Orchester am Ende anschließt.

Eine übrigens von vielen Komponisten vor Verdi geübte Variante der Textbehandlung besteht im Verzicht auf die Komposition von *Graduale* bzw. *Tractus*. Anstelle der Wiederholung des *Introitus* (*Requiem aeternam*) als *Graduale* („In memoria aeterna erit justus ...“), das Verdi ersatzlos streicht, ist das *Kyrie* gerückt, das aber auf die traditionelle Wiederholung des *Herr-erbarme-Dich*-Anrufs verzichtet, so dass aus der ursprünglich dreiteiligen eine zweiteilige Floskel wird. So umfasst Verdis Requiem-Komposition schließlich sieben Abschnitte:

1. Requiem und Kyrie
2. Dies irae (mit insgesamt zehn miteinander verbundenen Nummern)
3. Offertorium
4. Sanctus und Benedictus
5. Agnus Dei
6. Lux aeterna
7. Libera me

¹⁹ Brief Verdis an Ricordi vom 26. April 1874; zitiert nach Weaver, S. 230.

²⁰ Brief Verdis an Ricordi vom 7. März 1874; übersetzt nach: Rosen Vorwort, S. XX bzw. LI.

²¹ Die beiden Folgeaufführungen dirigierte Franco Faccio am 27. und 29. Mai 1874.

Mit dem *Requiem* Verdis ist erstaunlicherweise immer die Frage nach der Religiosität verknüpft; zum einen nach dem religiösen Gehalt des Werkes, zum anderen nach der Gläubigkeit des Komponisten. Das religiöse Empfinden und Denken Verdis ist hinreichend dokumentiert, so äußerte sich Verdis Frau Giuseppina etwa ein Jahr vor Manzonis Tod wie folgt:

Er [Verdi] ist ein Muster an Aufrichtigkeit, versteht und fühlt die zartesten und erhabensten Empfindungen; trotz alledem erlaubt sich dieser Räuber, ich will nicht gerade sagen, Atheist, aber doch nur ein nicht sehr gläubiger Mensch zu sein, und dies mit einer Hartnäckigkeit und einer Ruhe, dass [...] man ihn dafür prügeln möchte.²²

Andererseits ließ Verdi z.B. seiner Frau zuliebe an sein Haus in Sant'Agata eine Kapelle anbauen, um dort ungestört Gottesdienst feiern zu können. Es mag seiner Haltung schließlich eine Differenzierung zwischen dem persönlichen Glauben und der Institution Kirche zugrunde liegen.²³

Für die Komposition des *Requiem*s hingegen klingt seit ihrer Uraufführung unterschwellig oft an, dass Verdi im Verdacht stehe, in ihr nicht seinem Glauben Ausdruck verliehen zu haben, sondern die Musik viel eher als Imitation der Zeichen einer Gemütsbewegung und nicht als die Gemütsbewegung selbst komponiert zu haben. Vor dem Hintergrund einer solchen Argumentationsbasis ist der Schritt vom Areligiösen zum Opernhaften naheliegend und nur ein kleiner, wobei undifferenziert mitschwingt, dass sich Religiosität und Opernhaftigkeit als unvereinbares Gegensatzpaar gegenseitig ausschließen, ähnlich wie Gläubigkeit und Atheismus.

Hintergrund dieser latent schwelenden Diskussion bilden offenkundig unterschiedliche Ansprüche und Erwartungen an ein kirchenmusikalisches Werk, die durchaus auf national geprägten ästhetischen Anschauungen beruhen. Die Diskrepanz zwischen deutscher und italienischer Auffassung vom Wesen der Kirchenmusik prägte das gesamte 19. Jahrhundert: „Was in Verdi's Requiem zu leidenschaftlich, zu sinnlich erscheinen mag, ist eben aus der Gefühlsweise seines Volkes heraus empfunden, und der Italiener hat doch ein gutes Recht, zu fragen, ob er denn mit dem lieben Gott nicht Italienisch reden dürfe?“²⁴, befand Eduard Hanslick anlässlich der Wiener Aufführungen der *Messa da Requiem*.

Aus deutscher Perspektive fehlt der Komposition jener asketische, verinnerlichende Zug, den eine cäcilianistisch geprägte Ästhetik von einem kirchlichen Kunstwerk erwartet, die jede subjektive (und damit „theatralische“) Äußerung aus der Kirchenmusik verbannt wissen will. Weltabgewandtheit, mit dem Ziel zu Gott hinzulenken, fordert die Beschränkung musikalischer Ausdrucksmittel, was sich Verdi versagt. Im Gegenteil, in der Komposition der *Messa da Requiem* sind viele Momente musikalischer Ausdruckssteigerung zu erkennen. Auch wenn opernhafte Formen in den Hintergrund treten, ist doch die dramatische Dimension unstrittig, mit der Verdi das liturgische Geschehen musikalisch inszeniert.²⁵

Einer der Grundzüge der Komposition besteht zweifelsohne in der Reduktion, dem Aussparen, im Kontrast zu extremen Klangmassen. Beide Gestaltungsmittel erzielen enorme Wirkung durch ihr augenblickliches Eintreten. Immer wieder setzt Verdi das Stilmittel des Kontrastes eindrucksvoll ein, zumeist, um den Gegensatz zwischen der Majestät des Herrn und dem flehentlichen Bitten um Erbarmen darzustellen (z. B. im Kontrast zwischen *Rex tremendae* und *Salva me*, Takt 326ff.). In diesem Sinne sind auch rezitativ-ähnliche und psalmodierende Partien eingesetzt (nicht nur solistisch, sondern auch chorisches). Ebenso kann die Instrumentation durchaus als gebärdenvoll empfunden werden, einerlei ob nun der

fahle Klang von Querflöten in der Tiefe oder der schrille Klang der Piccoloflöte in der Höhe, die unheilvoll anmutende Stimmung des Fagotts in seiner Begleitfigur zum Terzett *Quid sum miser* oder das glöckchenartige Echo der Querflöte und Oboe im *Recordare* angeführt werden, oder gar die Verräumlichung des Klanges durch die bedrohlich „näher rückenden“ Bläserfanfaren zu Beginn des *Tuba mirum*.

Bei aller Klangrede der Instrumente herrscht im Denken Verdis ein klares Bewusstsein für die in Oper bzw. Kirche unterschiedlich anzustrebende Klangdimension vor. So mahnte er Ricordi – sicherlich nicht nur aus der leidvollen Erfahrung des Scheiterns der *Messa per Rossini* – die Komposition nicht zu unterschätzen und seine Klangästhetik zu berücksichtigen:

[...] es mag so leicht sein wie Ihr wollt, doch es gibt Probleme hinsichtlich der Ausdrucksweise, vor allem aber hinsichtlich der Charaktere. Ihr werdet gewiss besser als ich einsehen, dass diese *Messa* nicht so gesungen werden darf, wie man eine Oper singt, und mich mithin die Klangfarben, die im Theater durchaus gut sein können, keineswegs zufriedenzustellen. Dasselbe gilt für Akzente etc. etc.²⁶

Zur Komposition

In der Auswahl, Zusammenstellung und Strukturierung der Texte, der Tonartenwahl wie der Ensemblegestaltung der einzelnen Abschnitte bleibt Verdi nahe an den Vorgaben, die die Kommission für die *Messa per Rossini* gemacht hatte. Auch Verdi bevorzugt den Typus der Kantaten-Messe, bei der die Verteilung des Textes auf Solo-, Chor- und Ensembleabschnitte ein ausgewogenes Verhältnis einnimmt, sodass der kompositorischen Interpretation des jeweiligen Textgehaltes großer Raum gelassen wird.²⁷

Das musikalische Zentralmotiv (ein absteigend rhythmisierter a-Moll-Dreiklang), das das Requiem eröffnet (Nr. 1 *Requiem*, Takt 1–2), exemplifiziert die grundsätzliche Vorstellung von der Bitte um Ruhe für die verstorbene Seele. Dass Verdi mit diesem Zentralmotiv wie mit anderen Motiven die einzelnen Abschnitte sinnfällig miteinander zu einem Zyklus verbindet, mag die Vorstellung kontinuierlicher Wendung von Trauer zu Trost innerhalb dieses Werk befördern.

Ein Reigen von Schreckens- und Hoffnungsbildern während der jenseitigen Wandlungen der Seele, vor allem im Angesicht des Jüngsten Gerichtes, bestimmt den zweiten Abschnitt (Nr. 2 *Dies irae*). Die dramatische Intensität der musikalischen Deutung lässt ihn – obwohl liturgisch nicht zentral – in den Mittelpunkt der Komposition rücken. Dies vor allem, weil Verdi sowohl den Text als auch den eindrucksvollen kompositorischen Abschnitt der „*Dies irae, dies illa*“-Wortfolge an markanten Punkten der Komposition wieder zitiert und dabei nicht nur auf die dreimalige Reprise des „*Dies*

²² Brief von Giuseppina Strepponi an Cesare Vigna vom 9. Mai 1872; zitiert nach: Julian Budden, *Verdi: Leben und Werk*, Stuttgart 2000, S. 124.

²³ Sie lässt sich in ähnlicher Weise übrigens sicherlich auch für Manzoni behaupten, dessen Abneigung gegenüber dem Klerus demjenigen Verdis vergleichbar ist, aber nicht zwingend in Glaubensferne mündet.

²⁴ Wien, 1875; in: Eduard Hanslick, *Musikalische Stationen, Verdis Requiem*, Berlin 1880, S. 5.

²⁵ Constantin Floros weist darauf hin, dass auch »Franz Liszt und Anton Bruckner dramatisch inspirierte geistliche Musik geschrieben haben – Liszt in seiner Gruner Messe, Bruckner in seinen drei großen Messen aus der Linzer Zeit.« Vgl. Constantin Floros, „Verdis ‚Requiem‘“, in: ders., *Hören und Verstehen. Die Sprache der Musik und ihre Deutung*, Mainz 2008, S. 198.

²⁶ Brief Verdis an Giulio Ricordi vom 26. April 1874; zitiert nach Weaver, S. 230.

²⁷ Zur Werkgestalt vgl. auch Bernd Scherers, „Giuseppe Verdi. Requiem“, in: Siegmund Helms, *Große Chorwerke. Werkanalyse in Beispielen*, Regensburg 1994, S. 125–138.

irae“-Aufschrei setzt, sondern auch (nach dem *Liber scriptus*) das Textzitat vom Chor in sechsfachem Piano formgestaltend stimmlos murmeln lässt.²⁸ Akustische Extreme als Äquivalent zur physischen Gewalt des Geschehens spiegeln nur die äußere Satzgestaltung. Das *Dies irae* offenbart weit mehr als gewöhnlich wahrgenommen den Musikdramatiker Verdi, zum Beispiel in der Weitung der räumlichen Dimension in der *Tuba mirum*-Strophe durch den terrassierten Klंगाufbau der im Orchester und in der Ferne (*lontano*) platzierten Trompeten.

Eine tatsächliche Anlehnung an eine Opernszene findet sich im *Lacrimosa*-Duett. Es nimmt Bezug auf die französische Fassung der Oper *Don Carlo*, bei der im vierten Akt zu dieser Melodik die Klage König Philipps vor dem Leichnam Posas erklang; allerdings hatte Verdi diese Passage 1867 schon während der Proben zur Pariser Uraufführung der Oper gestrichen.

Auch das Offertorium (Nr. 3 „Domine Jesu“), das grundsätzlich eher dem Gestus der Anrufung als demjenigen des überzeugten musikalischen Triumphes folgt, nimmt die traditionelle liturgische Einteilung des Textes auf. In Verdis (Text-)Bearbeitung wird das „libera animas“ im Verlauf des Satzes allmählich zu dessen Zentrum, indem er diesen Satzteil mit seinem musikalischen Motiv aus dem Zusammenhang herausnimmt und an exponierter Stelle – wie z. B. dem Schluss des Satzes – einfügt. Unter dem bewussten Verzicht auf manche Vokabel (z. B. „Domine“ – „Herr“) wirkt er damit der Entpersönlichung des Satzes entgegen, seine Aussage wird gerade in der Verbindung der letzten beiden Textzeilen persönlich und verbindlich.

Für den Jubilus der himmlischen Heerscharen im *Sanctus* (Nr. 4) komponiert Verdi eine Doppelfuge im repräsentativen Sinne, d. h. die Bedeutung des Textinhaltes wird durch die Größe musikalischer Techniken umgesetzt.

Einen deutlicheren Kontrast zur kontrapunktischen Organisation der Chorscharen im *Sanctus* als durch den unbegleiteten Sologesang des *Agnus Dei* (Nr. 5) mit scheinbar volkstümlicher Melodik, ist kaum denkbar. Die monoton erscheinenden, litaneiartigen Wiederholungen der Bitte wirken selbst unter den variativen Wandlungen des Chor- oder Orchestersatzes streng und archaisch.

Die beiden letzten Sätze des *Requiem*s (Nr. 6 *Lux aeterna* und Nr. 7 *Libera me*) exemplifizieren einmal mehr Verdis Streben nach der Komposition einer *Missa pro defunctis*. Während er die Licht-Metaphorik des *Lux aeterna* (Communio) in eine eher unkonkrete Analogie zum Requiemtext stellt, bezieht sich das Responsorium *Libera me* auf die konkrete Situation der Grablegung des Leichnams.

Für das *Lux aeterna* bevorzugt Verdi anfänglich hohe orchestrale Klangschichten, die er mit der in der Tiefe vorgetragenen Bitte um ewige Ruhe kontrastiert. Abschnitte dieses Solistenterzetts erklingen ohne Beteiligung des Orchesters, was für die Individualisierung der wiederholten Bitte spricht.

Zweifelsohne stellt das (überarbeitete) *Libera me* der *Messa per Rossini* die Keimzelle von Verdis Requiem-Vertonung dar. Allerdings ist der Kompositionsprozess des *Requiem*s mit der Uraufführung keineswegs zu seinem Abschluss gekommen.

Die erste Fassung des *Liber scriptus* als Chorfuge tauschte Verdi 1875 gegen das heute übliche Solo für Mezzosopran aus. In dieser Gestalt erklang das Werk zum ersten Mal am 12. Mai 1875 in der

Royal Albert Hall in London. Für Paris hatte Verdi die Aufführung nicht gewagt, wie er Maria Waldmann mitteilte:

Noch etwas: Ihr wisst, dass ich ein Solo für Euch geschrieben habe [...], *Liber scriptus*], doch ich bin der Meinung, es nicht in Paris vorzutragen. Ihr wisst, dass die ersten Eindrücke beim Publikum immer schrecklich sind, und selbst dann, wenn die Nummer wirkungsvoll wäre, würden alle sagen: „Vorher war's besser“. Das wäre dann der Lohn, den Ihr und ich ohne Zweifel dafür bekämen.²⁹

Er begegnete damit der Kritik, das Fugenthema ähnele zu sehr demjenigen des *Kyrie* aus Donizettis *Requiem*, zudem wurden in dieser Fassung Tonartenplan und Spannungsbogen als unbefriedigend empfunden.

Rezeption und Wertung

Der europäische Siegeszug der *Messa da Requiem* war keineswegs von ungeteilter Zustimmung begleitet, es gab durchaus Unverständnis und Ablehnung. Unbestritten kam dem *Requiem* Verdis im Rahmen der Totenmessen des 19. Jahrhunderts eine Sonderstellung zu. Das von George Bernard Shaw überlieferte Bonmot, das *Requiem* Verdis sei dessen „größte Oper“, diskreditiert die Komposition ebenso wie Hans von Bülow's Kritik, die offenbar nur auf dem Studium des Klavierauszugs beruhte. Von Bülow berichtete über mehrere musikalische Ereignisse in Mailand, wovon das zweite Ereignis

die morgen Vormittags in der hierfür theatralisch hergerichteten Kirche San Marco vom Autor, Senator Giuseppe Verdi, ausnahmsweise selbst geleitete Monstre-Aufführung [ist]. Seine neueste Oper im Kirchengewande wird nach dem ersten Scheincompliment an das Andenken des gefeierten Dichters zunächst drei Abende hindurch in der Scala den Händen des weltlichen Enthusiasmus überantwortet werden, worauf dann unverzüglich in Begleitung der von ihm eigens dressierten Solosänger die Wanderung nach Paris, zur Krönung des Werkes in diesem ästhetischen Rom der Italiener, angetreten werden soll.³⁰

Von Bülow hat sich am 7. April 1892 für seine „journalistische Dummheit“ in einem in italienischer Sprache geschriebenen Brief persönlich bei Verdi entschuldigt,³¹ der diese Entschuldigung mit einer freundlichen Entgegnung angenommen hat.³²

Dessen ungeachtet war durch zahlreiche Aufführungen und Einladungen Verdis, sein Werk bei Musikfesten zu dirigieren, eine positive Rezeption der Komposition eingeleitet, die allerdings das *Requiem* weniger der sakralen als vielmehr der profanen Sphäre zugehörig erscheinen lässt.

Bergisch-Gladbach, Frühjahr 2012

Norbert Bolin

²⁸ Die Ausführungsanweisung in den Stimmen lautet hier „estremamente piano con voce cupa e tristissima“, entsprechend nach Strophe 6 *Nil inultum*; danach setzt Verdi wieder das Zitat vom Anfang der Sequenz wie auch im *Lux aeterna*. Mit dem Stilmittel der Wiederholung schafft Verdi eine bewusste Dramatisierung der Komposition, die die Textvorlage nicht vorsieht.

²⁹ Brief Verdis an Maria Waldmann vom 5. März 1875; zitiert nach Weaver, S. 231.

³⁰ Hans von Bülow, „Musikalisches aus Italien [Verdi, Glinka, Tschairowsky]“, *Augsburger Allgemeine Zeitung*, 21. Mai 1874, in: ders., *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, Leipzig 1896 (= Briefe und Schriften, Bd. 3), S. 340–352, hier S. 341.

³¹ Vgl. Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Mailand 1959, Bd. 4, S. 438.

³² Brief Verdis an Hans von Bülow vom 14. April 1892; vgl. *Briefe von Giuseppe Verdi*, hg. u. eingeleitet v. Franz Werfel, übersetzt v. Paul Stefan, Berlin u.a. 1926, S. 351f.

Foreword (abridged)

In Verdi's compositional output, which does not contain an extensive number of church works, the *Messa da Requiem* occupies a special position. For with the exception of the *Quattro pezzi sacri* (*Four sacred pieces*),¹ a cycle of vocal compositions to liturgical texts written in the late 1880s and 1890s, Verdi composed no significant church music works, nor did he compose church music with any consistency.²

Two aspirations distinguish the history of the composition of the Requiem setting: the wish to create a composition as a memorial, and the intention of honoring a nationally and artistically important Italian figure. In the first instance Gioacchino Rossini (1792–1868) was the focus of a *Messa per Rossini*, which is closely related to the *Messa da Requiem*. Then, however, the Italian national poet Alessandro Manzoni (1785–1873) became the dedicatee of the present work.

Messa per Rossini

When Gioacchino Rossini died on 13 November 1868 in Paris at the age of 78, Verdi proposed to his publisher Giulio Ricordi in Milan the idea of a national Requiem composition in memory of the composer. In addition to Verdi himself, a further twelve leading Italian composers were each to compose a section of the Requiem text chosen by a commission that musically also prescribed the key, extent, character and scoring for each section of the text.³ He himself wanted to undertake the composition of the *Libera me* (which he completed in summer 1869). According to Verdi's proposal, this composition was to be performed on the first anniversary of Rossini's death in the Basilica of San Petronio in Bologna. Despite intensive efforts, the performance of this collaborative composition was ultimately frustrated by the ignorance of the Bologna theater director Angelo Mariani, and the impossibility of achieving the participation of the chorus and orchestra without remuneration through the impresario of the theater in Bologna. The score of the *Messa per Rossini* then lay undiscovered in the archives of the publishers Ricordi in Milan until its premiere in 1988.⁴

Chronology and compositional process

When by chance Alberto Mazzucato⁵ saw Verdi's manuscript for the *Libera me* for the *Messa per Rossini* lying in Giulio Ricordi's study at the beginning of 1871, he wrote an impassioned letter to the composer with the aim of urging Verdi to write his own Requiem composition. Verdi, however, answered very cautiously:

If, at my age, one could still blush from shame, I would blush on account of the paean of praise you sing about my work. [...] And – note the ambition of the composer! – those words of yours almost awoke the desire in me to write the *Messa* later in its entirety; and this all the more so, as if I would find myself on a higher plane of development, as I have already written the 'Requiem' and the 'Dies irae', the sum of which is already composed in the 'Libera me'. Think about it, therefore, and have a guilty conscience about what regrettable consequences your praises might have! – But don't worry; it is a temptation which, like so many others, will pass. I'm not interested in superfluous things. There are so many, far too many Requiem Masses!!! And it is pointless writing another.⁶

Following the failed attempts to bring the *Messa per Rossini* to fruition, and because of other attractive commissions for works (*Aida*), Verdi does not seem to have considered a separate, complete Requiem composition further. Renewed inspiration to write such a composition only came following the death of Alessandro Manzoni on 22 May 1873, whom he regarded highly.

According to Verdi's own statements, he had known Manzoni's roman à clef *I promessi sposi* (*The Betrothed*), first published in 1827, since his youth. In his enthusiasm for the poet, he set to music Manzoni's *Hymn on the death of Napoleon* (*Il Cinque maggio*, 1821) and choruses from the dramas *Il Conte di Carmagnola* (1819) and *Adelchi* (1822). In the years after 1840, Verdi is even said to have contemplated plans for an opera after *I promessi sposi*, but this did not come to fruition.

In fact, Verdi and Manzoni probably only met once, on 30 June 1868 in Milan. Obviously Verdi retained a boundless, if distant admiration of Manzoni. As well as his reputation as the most important Italian literary figure, he was also regarded as one of the initiators of the rebellion which had led in 1859 to the liberation of Lombardy from Austrian rule. Manzoni's literary aesthetic, characterized by its traditional folklike character, simplicity and truthfulness, made him a kindred spirit to Verdi. Like Verdi, Manzoni was also a figure identified with the Italian Risorgimento; what united the two artists spiritually during their lifetimes was their interest and their political engagement in the Risorgimento movement which pursued Italy's liberation, and its cultural and political unification.

Verdi was so personally affected by the news of Manzoni's death that he could not attend the funeral in Milan, which was celebrated with exceptional grandeur in the style of a state funeral. Only after the funeral solemnities did he visit his grave on 2 June 1873. It was from this *privatissime* staged "encounter" that the final impulse for the composition of the Requiem evidently emerged.

While composing the work, Verdi is said to have studied the Requiem settings of other composers (Mozart, Cherubini, Berlioz). Sketches reveal an intensive study of the Latin text of the Requiem mass and its structure. These contain the syllabic preparation of the

¹ They are available from Carus Verlag (Carus 27.500, also as separate editions).

² In addition to the *Libera me* for the *Messa per Rossini*, the youthful mass *Messe solenne* premiered in 1835, a *Tantum ergo*, also from his youthful period, and a *Pater noster* for five-part chorus and *Ave Maria* for soprano solo and strings, both premiered in 1880, should be mentioned; see, among others, the *Verdi-Handbuch*, ed. Anselm Gerhard and Uwe Schweikert, Kassel/Stuttgart, 2001, pp. 508–512.

³ Ulrich Prinz (ed.), *Messa per Rossini: Geschichte, Quellen, Musik* (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Vol. 1), Stuttgart, 1988.

⁴ In the Liederhalle, Stuttgart.

⁵ Alberto Mazzucato (1813–1877), Italian composer and member of the commission for the *Messa per Rossini*.

⁶ Verdi's letter to Alberto Mazzucato from Genoa dated 4 February 1871; translated from: *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, ed. Gaetano Cesari and Alessandro Luzio, Milan, 1913, p. 243f.

text for composition, which is a practical necessity of the compositional craft, but certainly did not come about without a more intensive consideration of the scope of the text. With the agreement of the magistrate of Milan to the composition and performance of the *Messa da Requiem*, the composition project finally became a reality.

From Verdi's correspondence it is possible to date the composition of the *Requiem* to the period between May 1873 and 15 April 1874 (the final date of the submission of the full score). These dates also include the reworking of the *Libera me*, which had been composed previously between 1 and 20 August 1869 for the *Messa per Rossini*.

Premiere

Right from the beginning Verdi had arranged for the premiere to be given on the anniversary of Manzoni's death. As early as 8 June 1873 the *Gazzetta musicale di Milano* announced the date of the premiere in a short article under the heading "Manzoni e Verdi," straight away identifying the two central problems facing the performance: namely, finding a church for the performance and the issue that in the Roman rite, women were not permitted to participate in the chorus and an orchestra was not allowed.

The fact that, despite the unfavorable circumstances, the premiere took place under Verdi's direction on 22 May 1874 was thanks in no small part to the energetic support of Arrigo Boito, Verdi's librettist and friend. Boito was able to allay the reservations of the Milan magistrate about honoring Manzoni, with the thoroughly pugnacious intellect displayed in his religious views, by indicating that the question of art and honor would prevail over that of religious ceremony. The choice of the place of performance fell, after much deliberation – and rather because of acoustic preferences – to the cathedral church of San Marco in Milan. With regard to the performers, the archdiocese ordered numerous precautions (in particular, that the ladies participating should appear veiled behind a screen). According to an article in the newspaper *La perseveranza* of 21 May 1874, the orchestra was placed on the left-hand side of the church and the choir on the right.

In order to counteract the impression of a mere concert performance of the *Requiem* it was also decided that during the performance a solemn mass in a mixture of the Ambrosian and Roman rites should be celebrated. It is possible to reconstruct exactly at which liturgical point the musical sections of the *Requiem* were performed within the mass ceremony from the pages inserted before the relevant musical excerpts in the autograph score (see facsimile page XII).

For the premiere and the Milan performances, Verdi assembled an exquisite ensemble of soloists. Alongside the two female singers Teresa Stolz and Maria Waldmann, tenor Giuseppe Capponi and bass Orlando Maini were also familiar with Verdi's operas and were accompanied at the premiere by a chorus of 120 and an orchestra of 110.

About the composition

In the choice, compilation and structuring of the texts, the choice of keys and the shaping of the ensemble in the individual sections, Verdi remained close to the guidelines drawn up by the commission for the *Messa per Rossini*. He also favored the form of the cantata-mass, in which the division of the text into solo, chorus and ensemble sections is in proportion, so that greater space is allowed for the compositional interpretation of the particular meaning of the text.⁷

The central motif (a descending rhythmic A minor triad) which opens the *Requiem* (No. 1, *Requiem*, measures 1–2), exemplifies the fundamental concept of the plea for peace for the deceased soul. The fact that with this central motif, as with other motifs, Verdi patently unites the individual sections with each other into a cycle in an easily understood way may convey the idea of a continuous transition from mourning to consolation within this work.

Without a doubt the (revised) *Libera me* of the *Messa per Rossini* represents the nucleus of Verdi's *Requiem* setting. However, the compositional process of the *Requiem* did not by any means end with its premiere.

In 1875 Verdi exchanged the first version of the *Liber scriptus*, a choral fugue, for the solo for mezzo-soprano usually heard today. The work was heard in this form for the first time on 12 May 1875 in the Royal Albert Hall, London. Criticisms were voiced that the fugue theme was too similar to that in the *Kyrie* of Donizetti's *Requiem*, and that in this version the sequence of keys and the build-up of tension were felt to be unsatisfactory.

Reception and assessment

The triumphal European progress of the *Messa da Requiem* was by no means accompanied by unanimous approval – on the contrary, it was met by considerable lack of understanding and rejection. But indisputably, Verdi's *Requiem* acquired a special position among 19th century requiem masses. George Bernard Shaw's oft-quoted bon mot, that Verdi's *Requiem* was his "greatest opera", discredits the composition, as does Hans von Bülow's criticism, which evidently was based solely on a study of the vocal score. Von Bülow reported on several musical events in Milan, of which the second event

[is] the monster performance, as an exception conducted by its author, Senator Giuseppe Verdi, tomorrow morning in the theatrically-staged church of San Marco. His latest opera, in the guise of a sacred work, will, after the initial pseudo-compliment to the memory of the celebrated poet, firstly be entrusted to the hands of profane enthusiasm in La Scala, whereupon, in the company of solo singers specially trained by him, it is then to go forthwith on its travels to Paris, to the coronation of the work in this aesthetic Rome of the Italians.⁸

In a letter written in Italian on 7 April 1892, von Bülow personally apologized to Verdi for his "journalistic stupidity",⁹ who accepted this letter of apology with a friendly reply. Notwithstanding this, the composition met with a positive reception through numerous performances and invitations for Verdi to conduct his work at music festivals; these, however, made the *Requiem* appear to belong less to the sacred realm than the secular.

Bergisch-Gladbach, spring 2012

Norbert Bolin

Translation: Elizabeth Robinson

⁷ For information on the form of the work, see also Bernd Scherer, "Giuseppe Verdi. Requiem", in: Siegmund Helms, *Große Chorwerke. Werkanalyse in Beispielen*, Regensburg, 1994, pp. 125–138.

⁸ Translated from: Hans von Bülow, "Musikalisches aus Italien [Verdi, Glinka, Tschairowsky]", *Augsburger Allgemeine Zeitung*, 21 May 1874, in: *ibid.*, *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, Leipzig, 1896 (= Briefe und Schriften, Vol. 3), pp. 340–352, here p. 341.

⁹ See Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milan, 1959, Vol. 4, p. 438.

Introduzione (abbreviato)

Considerando il fatto che Verdi ha scritto un numero limitato di pezzi di musica sacra, la *Messa da Requiem* assume un ruolo particolare nell'ambito della sua opera compositiva. Fatta eccezione, infatti, per i *Quattro pezzi sacri*¹, un ciclo di composizioni vocali su testi liturgici nato alla fine degli anni 1880 e 1890, Verdi non ha né creato altri lavori significativi di musica sacra né composto regolarmente musica religiosa.²

L'origine della composizione del Requiem è connotata da due aspetti: da un lato il desiderio di creare una composizione commemorativa e dall'altro l'intenzione di onorare una personalità italiana significativa sia dal punto di vista nazionale che da quello artistico. Verdi lavorò dapprima a un progetto di stesura collettiva di una *Messa (Messa per Rossini)* dedicata a Gioacchino Rossini (1792–1868) che è in stretto rapporto con la futura *Messa da Requiem*. In seguito, però, si cimentò con tutto il testo e dedicò la composizione ad Alessandro Manzoni (1785–1873), scrittore e poeta italiano famosissimo a livello nazionale.

La Messa per Rossini

Quando Gioacchino Rossini morì a Parigi il 13 novembre 1868 all'età di 78 anni, Verdi propose al suo editore Giulio Ricordi l'idea di un Requiem nazionale in memoria del compositore. Oltre a Verdi avrebbero dovuto essere coinvolti altri dodici importanti compositori italiani, ciascuno dei quali avrebbe dovuto mettere in musica una delle sezioni del testo del Requiem, scelta da una commissione apposita che avrebbe dovuto anche stabilirne la tonalità, la durata, il carattere e l'organico.³ Egli stesso volle comporre personalmente il *Libera me* (che terminò di scrivere nell'estate del 1869). Il piano di Verdi prevedeva che la composizione venisse eseguita nella Basilica di San Petronio a Bologna il giorno del primo anniversario della morte di Rossini. Nonostante gli sforzi intensi, il progetto andò a monte sia a causa dell'ignoranza del direttore d'orchestra del teatro bolognese, Angelo Mariani, sia perché l'impresario teatrale non riuscì a ottenere che il coro e l'orchestra partecipassero senza onorario. La partitura della *Messa per Rossini* giacque completamente dimenticata negli archivi della casa editrice Ricordi di Milano fino al 1988, data della prima esecuzione assoluta.⁴

Cronologia e processo compositivo

Quando Alberto Mazzucato⁵ all'inizio del 1871 scoprì casualmente nello studio di Giulio Ricordi il manoscritto del *Libera me* di Verdi per la *Messa per Rossini*, scrisse una lettera infocata al compositore sperando di motivarlo a comporre un Requiem tutto suo. Ma Verdi rispose molto distaccatamente:

Se alla mia età si potesse ancora decentemente arrossire, arrossirei per gli elogi che mi fate di quel mio pezzo. [...] E, vedete ambizione di compositore! Quelle vostre parole avrebbero quasi fatto nascere in me il desiderio di scrivere, più tardi, la *Messa* per intero; tanto più che con qualche maggiore sviluppo mi troverei aver già fatti il *Requiem* ed il *Dies irae*, di cui è il riepilogo nel *Libera* già composto. Pensate dunque, e abbiatene rimorso, quali deplorabili conseguenze potrebbero avere quelle vostre lodi! Ma state tranquillo: è una tentazione che passerà come tante altre. Io non amo le cose inutili. – *Messe da morto* ve ne sono tante, tante e tante!!! È inutile aggiungerne una di più.⁶

Dopo la delusione per l'insuccesso degli sforzi intrapresi per realizzare la *Messa per Rossini* e occupato con altre attraenti commissioni compositive (l'*Aida*), Verdi mise da parte l'idea di scrivere un Requiem completamente di sua mano. Ma il 22 maggio 1873 la morte di Alessandro Manzoni, da lui caldamente stimato, gli diede un nuovo impulso.

Secondo le sue dichiarazioni, Verdi era stato affascinato fin dall'età giovanile dal romanzo *I promessi sposi* di Manzoni, pubblicato nel 1827. Nel suo entusiasmo per lo scrittore compose l'*Inno sulla morte di Napoleone (Il Cinque maggio, 1821)* e cori tratti dai drammi *Il conte di Carmagnola* (1819) e *l'Adelchi* (1822). Dopo il 1840 Verdi progettò addirittura di scrivere un'opera su *I promessi sposi*, un piano che però non realizzò mai.

In realtà il compositore e lo scrittore si incontrarono solo una volta personalmente, il 30 giugno 1868 a Milano, ma Verdi conservò per tutta la vita, anche se a distanza, la sua ammirazione sconfinata per Manzoni. Oltre alla fama di essere il rappresentante letterario italiano più significativo, Manzoni era considerato come uno degli iniziatori della rivolta che portò alla liberazione della Lombardia dalla dominazione austriaca nel 1859. L'estetica della letteratura manzoniana, caratterizzata da semplicità, veridicità e carattere popolare aveva grandi affinità con quella verdiana e sia Verdi che Manzoni, durante il Risorgimento italiano, furono figure chiave con cui i rivoluzionari si identificavano pienamente. Entrambi gli artisti erano uniti idealmente dai loro interessi e dal loro impegno politico nei moti risorgimentali, la cui meta era la liberazione dell'Italia dalle dominazioni straniere e l'unità politica e culturale della nazione.

Verdi fu talmente scioccato dalla notizia della morte di Manzoni che non ebbe la forza di partecipare al funerale che ebbe luogo a Milano e che fu celebrato con un fasto degno di una cerimonia di stato. Solo più tardi, il 2 giugno 1873, Verdi visitò la tomba dello scrittore. Da questo «incontro» inscenato e privatissimo nacque l'impulso definitivo alla composizione del Requiem.

A quanto pare, durante la composizione del lavoro, Verdi studiò altre versioni di Requiem di diversi compositori, come Mozart, Cherubini e Berlioz. Le annotazioni e gli schizzi conservati testimo-

¹ Sono disponibili nel Carus-Verlag (Carus 27.500, anche singolarmente).

² Andrebbero citati – oltre al *Libera me* scritto per la *Messa per Rossini* – la *Messa solenne*, un lavoro giovanile eseguito per la prima volta nel 1835, un *Tantum ergo*, anche questo un lavoro giovanile, e inoltre un *Pater noster* per coro a cinque voci e un *Ave Maria* per soprano solo e archi, entrambi eseguiti per la prima volta nel 1880; si veda, fra l'altro, il *Verdi-Handbuch*, a cura di Anselm Gerhard e Uwe Schweikert, Kassel/Stuttgart 2001, pagg. 508–512.

³ Ulrich Prinz (curatore), *Messa per Rossini: Geschichte, Quellen, Musik* (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, vol. 1), Stuttgart 1988.

⁴ A Stuttgart, nella Liederhalle.

⁵ Alberto Mazzucato (1813–1877) compositore italiano e membro della commissione per la *Messa per Rossini*.

⁶ Lettera di Verdi ad Alberto Mazzucato spedita da Genova il 4 febbraio 1871; da *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano 1913, CCX, pag. 243 e segg.

niano anche il suo studio approfondito del testo latino e della sua ripartizione. Negli schizzi si trova la divisione in sillabe delle parole, il che, oltre a essere una necessità pratica per il lavoro compositivo, dimostra anche l'intensità con cui Verdi si è occupato del contenuto e dello scopo del testo. Quando il Sindaco della città di Milano diede il suo assenso alla composizione e all'esecuzione della *Messa da Requiem* il suo progetto assunse infine una dimensione concreta.

Dalla corrispondenza di Verdi è possibile delimitare il processo compositivo del Requiem allo spazio di tempo compreso fra il maggio 1873 e il 15 aprile 1874 (data di consegna della partitura). In questo periodo egli rielaborò anche il *Libera me*, composto originariamente fra l'1 e il 20 agosto 1869 per la *Messa per Rossini*.

Prima esecuzione

Fin da principio Verdi aveva fissato la data della prima esecuzione al primo anniversario della morte di Manzoni. La *Gazzetta musicale di Milano* annunciò già l'8 giugno 1873, in un breve articolo dal titolo «Manzoni e Verdi», la data della prima e presentò i due problemi fondamentali del concerto: il primo era trovare una chiesa adatta e il secondo era che il Rito Romano non ammetteva né la partecipazione di donne nel coro né la presenza in chiesa di un'orchestra.

Grazie all'appoggio energico di Arrigo Boito, amico e librettista di Verdi, la prima esecuzione ebbe luogo, nonostante le circostanze sfavorevoli, il 22 maggio 1874, diretta dallo stesso Verdi. I dubbi del Sindaco di Milano, che pensava che onorare Manzoni significasse anche onorare uno spirito dalle idee religiose alquanto discutibili, vennero messi a tacere da Boito, che osservò che le questioni artistiche e le onoranze dovute alla personalità avevano la precedenza su quelle della cerimonia religiosa. La scelta del luogo cadde, dopo molte riflessioni e soprattutto per motivi acustici, sulla Chiesa di San Marco. L'Arcivescovato prese molte misure precauzionali concernenti gli esecutori, in particolare impose che le donne fossero velate e nascoste dietro una grata. In un articolo del giornale *La perseveranza* del 21 maggio 1874 si legge che l'orchestra fu sistemata sul lato sinistro e il coro sul lato destro della chiesa.

Per evitare l'impressione che il *Requiem* non fosse che un mero concerto, era stato previsto che durante l'esecuzione venisse celebrata una Messa in una miscela di Rito Ambrosiano e Rito Romano. Grazie alle pagine inserite nell'autografo è possibile ricostruire con esattezza in quali punti della liturgia le parti musicali erano state annesse alla cerimonia eucaristica (cfr. il facsimile, pag. XII).

Per la prima esecuzione e per gli altri concerti milanesi Verdi aveva riunito un gruppo di solisti veramente eccellenti. Accanto a Teresa Stolz e Maria Waldmann c'erano il tenore Giuseppe Capponi e il basso Ormando Maini, tutti esperti delle opere verdiane, che alla prima esecuzione furono accompagnati da 120 coristi e da un'orchestra di 110 musicisti.

La composizione

Nella scelta, nel raggruppamento e nella strutturazione dei testi, nella scelta delle tonalità e nell'impostazione delle parti d'insieme delle singole sezioni, Verdi restò fedele alle direttive che erano state fatte dalla commissione della *Messa per Rossini*. Anche Verdi scelse il genere della Messa cantata in cui la distribuzione dei testi fra solisti, coro e parti d'insieme si trova in un rapporto equilibrato e l'interpretazione compositiva dei contenuti è relativamente libera.⁷

Il motivo musicale centrale (un accordo discendente di la minore caratterizzato ritmicamente) che apre il Requiem (n° 1 *Requiem*, battute 1–2) rappresenta la preghiera di donare la pace all'anima del defunto. Il fatto evidente che Verdi colleghi per mezzo di questo e di altri motivi le singole sezioni in un ciclo completo, evidenzia la sua intenzione di dare alla composizione il significato di un'evoluzione progressiva dal lutto alla consolazione.

Il *Libera me* della *Messa per Rossini*, nella sua forma rielaborata, costituisce indubbiamente la cellula germinale della composizione verdiana. Ma il processo compositivo del *Requiem*, al momento della prima esecuzione, non era ancora concluso.

Nel 1875 Verdi sostituì la prima versione del *Liber scriptus*, una fuga corale, con il Solo per mezzosoprano oggi usuale. In questa versione il Requiem fu eseguito per la prima volta il 12 maggio 1875 nella Royal Albert Hall a Londra. La critica gli rimproverò che il tema della fuga assomigliava troppo a quello del *Kyrie* del *Requiem* di Donizetti, e che in questa versione la successione delle tonalità e la tensione drammatica erano insoddisfacenti.

Ricezione e critica

Il trionfo europeo della *Messa da Requiem* non fu accompagnato solo da consensi unanimi ma anche da incomprensioni e rifiuti. Senza dubbio il *Requiem* di Verdi assunse una posizione eccezionale nell'ambito delle messe funebri dell'Ottocento. Il bon mot di George Bernard Shaw che disse che il *Requiem* di Verdi era «la sua Opera migliore» discreditò la composizione altrettanto duramente quanto la critica di Hans von Bülow, basata chiaramente solo sullo studio della riduzione pianistica. Von Bülow descrisse diverse esperienze musicali milanesi, la seconda delle quali

[è] lo spettacolo mostruoso di domani mattina nella Chiesa di San Marco, addobbata per l'occasione in modo teatrale, diretto eccezionalmente dall'autore, il Senatore Giuseppe Verdi. Dopo il primo fittizio omaggio alla memoria del famoso poeta, la sua ultima Opera in abito ecclesiastico verrà consegnata per tre sere consecutive all'entusiasmo mondano, per poi intraprendere immediatamente, in compagnia dei cantanti da lui stesso personalmente ammaestrati, il viaggio per Parigi, la Roma estetica degli italiani.⁸

Von Bülow chiese scusa personalmente⁹ a Verdi il 7 aprile 1892, in una lettera scritta in italiano, per la sua «bestialità giornalistica» e il compositore accettò le scuse con una risposta amichevole. Nonostante queste reazioni negative, Verdi venne invitato a dirigere la sua composizione in molti festival musicali e le numerose esecuzioni hanno dato inizio a una ricezione positiva del lavoro, il che crea tuttavia l'impressione che il *Requiem* appartenga più alla sfera profana che a quella sacra.

Bergisch-Gladbach, primavera 2012

Norbert Bolín

Traduzione: Lucia Cericola

⁷ Per la forma della composizione cfr. anche Bernd Scherer, «Giuseppe Verdi. Requiem» da: Siegmund Helms, *Große Chorwerke. Werkanalyse in Beispielen*, Regensburg 1994, pagg. 125–138.

⁸ Tradotto secondo: Hans von Bülow, «Musikalisches aus Italien [Verdi, Glinka, Tschairowsky]», *Augsburger Allgemeine Zeitung*, 21 maggio 1874, da: *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, Leipzig 1896 (= Briefe und Schriften, vol. 3), pagg. 340–352, qui pag. 341.

⁹ Cfr. Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano 1959, vol. 4, pag. 438.

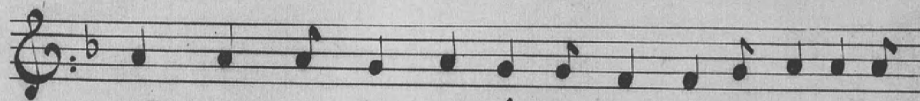
N. 4.

Prefazio

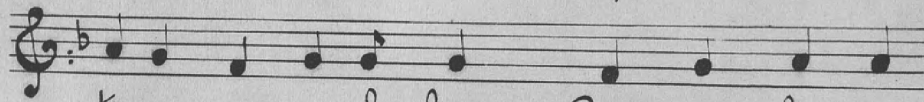


Do-mi-nus vo-bi-scum

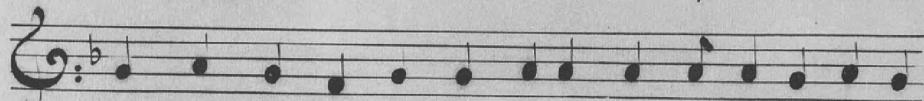
Il prefazio finisce colle parole sotto notate, ma sarà bene avvisare di star pronti a queste prime



quem Che-ru-bim et Se-ra-fim so-cia exulta-



-tione con-ce-le-brant. Cum qui-bus et



no-stras vo-ces ut ad-mitti ju-be-as de-pre-ca-



-mur sup-pli-ci confessione dicentes

Segue subito

Partiturotograph, Vorsatzblatt zum *Sanctus* mit Angaben zur liturgischen Einordnung: „Die Präfation endet mit den unten notierten Worten, aber sollte gut angekündigt werden, damit sie schnell auf diese ersten folgt.“

Autograph score, endpaper to the *Sanctus*, with information concerning the liturgical arrangement: “The Preface ends with the words quoted below, but should be well announced, so that they quickly follow upon these initial ones.”

Abbildung nach der Faksimileedition, Ricordi: Milano [1941], Bd. 2, Seite [54].

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of approximately 15 staves. The top four staves contain instrumental parts for high strings, oboes, clarinets, and horns/bassoons. The bottom half of the page contains vocal parts for a double choir and a violoncello. The lyrics are in Latin and include "Sanctus, Sanctus, Sanctus" and "Gloria in excelsis Deo." The notation is dense and features many slurs that extend to the margins, as well as various accent markings.

Takte 19–23 im *Sanctus*; die Seite aus dem Partiturautograph enthält (von oben nach unten) die Stimmen der hohen Streicher, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, darunter der Doppelchor und Violoncello. Gut zu erkennen ist die wechselnde und bis in den Seitenrand reichende Bogensetzung sowie die unterschiedliche Notierung der Akzente.

Measures 19–23 of the *Sanctus*; the page from the autograph score contains (from top to bottom) the parts for the high strings, 2 oboes, 2 clarinets, 2 horns and 2 bassoons, below the double choir and violoncello. The changing placement of the slurs, extending into the margins, as well as the differing notation of the accents are easily recognizable.

Abbildung nach der Faksimileedition, Ricordi: Milano [1941], Bd. 2, Seite [59].

Messa da Requiem

Uraufführung am 22. Mai 1874 in Mailand

1 Jahr nach dem Todestag des italienischen Dichters Alessandro Manzoni (22. Mai 1873)

1. Requiem

Giuseppe Verdi
1813–1901

Andante ♩ = 80

Ottavino

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in La / A

I, II
Fagotto

III, IV

Corno I, II
in Mi / E

Corno III, IV
in La / A
(basso)

Timpani
in Mi-La / e-A

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

Coro

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

con sord.

pp

con sord.
div.

pp

con sord.

pp

con sord.

pp

sotto voce

Re-qui-em,
sotto voce

Re-qui-em,

sotto voce

Re-qui-em,

sotto voce

Re-qui-em,

sotto voce

Re-qui-em,

sotto voce

pp

Aufführungsdauer / Duration: ca. 90 min.

© 2012 by Carus-Verlag, Stuttgart – 2. Auflage / 2nd Printing 2018 – CV 27.303

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
Norbert Bolin

10 *il più piano possibile* Soli quattro Soprani

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

C re-qui-em ae - ter-nam:

T re-qui-em ae - ter-nam:

B re-qui-em ae - ter-nam:

VI *con espressione*

Va *uniti* *rf*

Vc *rf*

Cb *cresc.*

17 Tutti sempre *ppp*

S et lux per - pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a

C et re-qui-em ae - ter-nam per - pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a

T *sempre ppp* et lux per - pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a

B et lux per - pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a

VI *dolcissimo* *ppp* *rf* *pp*

Va *ppp* *rf* *pp*

Vc *ppp* *rf* *pp*

Cb *ppp* *pp*

23

S *ppp* lu - ce - at e - is, lu - ce - at

C *ppp* lu - ce - at e - is.

T *ppp* lu - ce - at e - is.

B *ppp* lu - ce - at e - is.

VI *p* *ppp*

Va *p* *ppp*

Vc *p* *ppp*

Cb *p* *ppp*

28 **Poco più** ♩ = 88 **Voci sole**

S e - is. *f* Te de - cet

C *f* Te de - cet hy - mnus De - -

T *f* Te de - cet hy - mnus De - us in Si - on, et ti -

B *f* Te de - cet hy - mnus De - - us in Si - on, et ti - bi red - de - - tur

VI

Va

Vc

Cb

35

S hy - mnus De - - - us in Si - on, et ti - bi red - de - tur vo -

C - us in Si - - - on, et ti - bi red - de - tur, ti - bi red - de - tur

T bi red - de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem: ex - au - di o -

B vo - tum in Je - ru - sa - lem: ex - au - di

dim. *ppp* cresc. *ff*

VI

Va

Vc

Cb

42

S - sa lem: ex - au - di o - ra - ti - o - nem

C v - tum in Je - sa - lem: o - ra - ti - o - nem me - - -

T ra - me - - - am, o - ra - ti - o - nem me - - -

B o - ra - ti - o - nem me - am, o - ra - ti - o - - - - nem me -

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

VI

Va

Vc

Cb

49

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

C am, *p* ad te o - mnis ca - ro ve - ni - et. *dim. sempre*

T am, *p* ad te o - mnis ca - ro ve - ni - et. *dim. sempre*

B am, *p* ad te o - mnis ca - ro ve - ni - et. *dim. sempre*

VI

Va

Vc

Cb

attacca subito

56 **Come prima** ♩ = 80

S *ppp* voce Re-qui-em, re-qui-em ae - ter - nam

C *ppp* sotto voce Re-qui-em, re-qui-em ae - ter - nam:

T *ppp* sotto voce Re-qui-em, re-qui-em ae - ter - nam:

B Re-qui-em, re-qui-em ae - ter - nam:

VI *pp* div.

Va *pp*

Vc *pp*

Cb *pp*

62 quattro Soprani

S do - na, do - na e - is Do - mi - ne: Tutti *ppp* et lux

C et lux

T et lux

B et lux

con espressione

VI *uniti* *rf* *ppp* *dolcissimo*

Va *rf* *pp*

Vc *rf* *ppp*

Cb *ppp*

69

S per - tu - a, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is,

C tu - a, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is,

T per - pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a


B a, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

VI *rf* *pp* *a poco* *a poco* sempre cresc.

Va *rf* *pp* *a poco* *a poco* sempre cresc.

Vc *pp* *a poco* *a poco* sempre cresc.

Cb *pp* *a poco* *a poco* sempre

* Der Chor in T. 71f. mit folgendem Rhythmus im Autograph:  ; vgl. aber T. 21f. / but see m. 21f.

Kyrie
animando un poco

76

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

S

Ms

Soli

T

B

S

C

Coro

T

B

VI

Va

Vc

Cb

lu - is.

- at e is.

lu - is.

e - is.

levare i sordini senza sord.

levare i sordini senza sord.

levare i sordini senza sord.

levare i sordini senza sord.

a poco a poco

a poco a poco

a poco a poco

a poco a poco

a poco a poco

a poco a poco

cresc.

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

S

Ms

T

B

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

son,

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

Ky - ri - e e -

pp

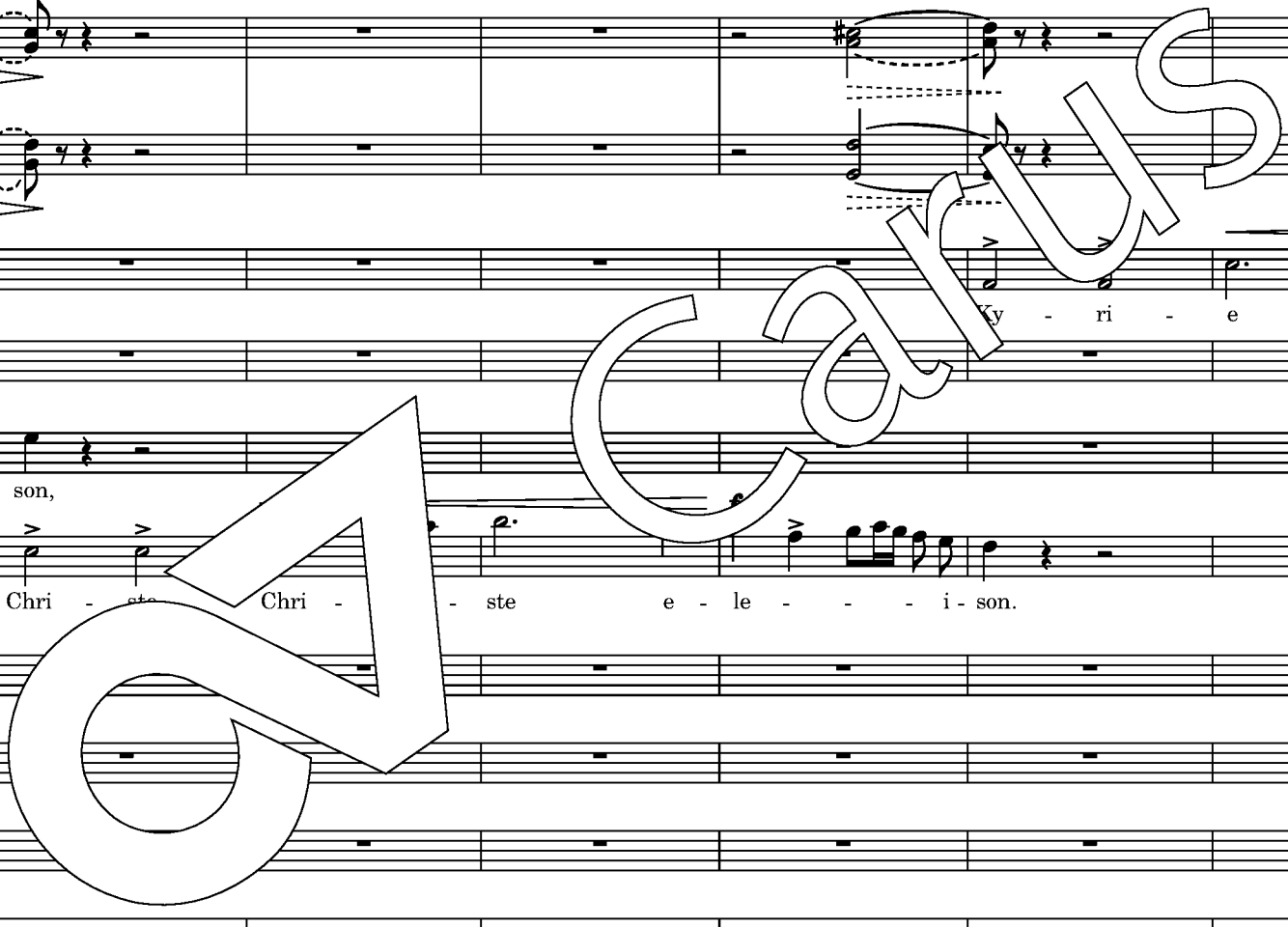
pp

pp

pp

pp

pp



Ott

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

S

Ms

T

B

S

C

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

e - le - i - son,

e - le - i - son. Ky - ri - e

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

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

e - - - le - i - son,

e - - - le - i - son,

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

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

staccato assai

pp leggerissimo

97 I Solo *

Ott Fl *pp* leggerissimo

Ob Solo

Cltr Solo

Fg Solo *

Cor Solo *

S e - le - i - son,

Ms e - le - i - son.

T le - i - son,

B e - le - i -

S *ppp* Ky - ri - e e -

C *ppp* Ky - ri - e e - le - i - son,

T Ky - ri - e e - le - i - son.

B *ppp* Ky - ri - e e - le - i - son.

VI *pp* leggerissimo

Va *pp* leggerissimo

Vc *pp* pizz.

Cb *pp*

* „Solo“-Einträge entsprechen der autographen Notation und gelten, sofern keine abweichende Stimmverteilung angegeben ist, für den ersten Spieler des jeweiligen Stimmpaars. Zu Einzelheiten siehe den Kritischen Bericht. / “Solo” entries correspond to the autograph notation and, unless a different division of the parts is indicated, they are valid for the first player of each pair of instruments. For further details, see the Critical Report.

101 I

Ott, Fl II, Ott *pp*

Ob *pp*

Cltr *pp*

Fg *pp*

Cor *pp*
a 2

S *cantando*
e - - - le - i - son. Chri - ste e - le - - i -

Ms
Chri - ste e - - - son, Chri - ste e - le - - i -

T
- i - son. Chri -

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

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

C
e - le - i - son,

T
Chri

B
Chri

VI *pp*
div.
4^a corda

Va *pp*

Vc *pp*
arco

Cb *pp*

105

Ott, Fl I, II Ott *ff*

Ob *ff*

Cltr *ff*

Fg *ff*

Cor *ff*

Timp

S
son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

Ms
son, Chri - e - - i son, e - le - i - son, e - le - i - son.

T
ste e - le - i - son e - - - le - i - son.

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

S
son, e - le - i - son,

C
e - le - i - son,

T
ste e - le - i - son,

B
ste e - le - i - son,

Vl *ff*

Va *ff*

Vc *ff*

Cb *ff*

uniti

Ott

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Timp

S

Ms

T

B

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

son,

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

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

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

p

a2

Ott
 Fl
 Ob
 Clt
 Fg
 Cor
 Timp
 S
 Ms
 T
 B
 S
 C
 T
 B
 Vl
 Va
 Vc
 Cb

Musical score for page 114, featuring vocal parts and a full orchestra. The page contains a large watermark reading "CARUS" diagonally across the center. The score includes parts for Oboe (Ott), Flute (Fl), Clarinet (Clt), Bassoon (Fg), Horn (Cor), Trumpet (T), Trombone (B), Soprano (S), Mezzo-soprano (Ms), Alto (C), Tenor (T), Bass (B), Violin (Vl), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Double Bass (Cb). The vocal parts (S, Ms, T, B) have lyrics: "e - le - i - son, e - - le - i - son, e - - le - i -". The instrumental parts include woodwinds, brass, and strings. Dynamic markings such as *ff* and *f* are present throughout the score.

Ott *ff* *pp*

Fl *ff* *pp*

Ob *f* *pp*

Cl *ff* *pp*

Fg *ff* *pp* *p*

Cor *f* *pp* Solo *pp* Solo *pp* a 2

Timp *f* *ff*

S *ppp* *pp*

Ms *f* *ppp* *pp*

T *f* *ppp* *pp* *espr.*

B *f* *ppp* *pp*

S *f*

C *ppp* *p*

T *f* *ppp* *ppp* 4 Tenori div. *ppp*

B *f* *ppp* *p* 2 Bassi *ppp*

Vi *ff* *p* dolce

Va *ff* *p* dolce

Vc *f* *pp* *p*

Cb *f* *pp* *p*

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

son, e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, *espr.*

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

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

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

Carus

124

Ott

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Timp

S

Ms

T

B

S

C

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

espressivo

f

ff

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

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

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

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

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

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

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

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

128

dim. ed allarg. a tempo

The musical score is arranged in a grand staff format. The top section includes woodwinds (Ott, Fl, Ob, Clt) and strings (Fg, Cor, Timp). The bottom section includes brass (VI, Va, Vc, Cb) and a vocal choir (S, Ms, T, B). Dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). Performance instructions include 'dim. ed allarg.' and 'a tempo'. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

Lyrics:

- Son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste
- son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste
- le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste
- son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste
- le - i - son, Chri - ste

134 poco allarg.

Ott

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Timp

S

Ms

T

B

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Chri - ste e - le - i - son. morendo

Chri - ste e - le - i - son. morendo

Chri - ste i - son. morendo

Chri - ste e - i - son. morendo

Chri e i - son. morendo

Chri ste e - le - i - son. morendo

Chri - ste e - le - i - son. morendo

Chri - ste e - le - i - son. morendo

stacc. e legg. pp stacc. e legg. pp

stacc. e legg. pp stacc. e legg. pp

pp pp

Sequentia
2. Dies irae

Allegro agitato $\text{♩} = 80$

The score is for a symphonic work titled "2. Dies irae". It features a full orchestra and vocal soloists. The tempo is "Allegro agitato" with a metronome marking of 80 quarter notes per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The instruments listed on the left are: Flauto I, II (with Oboe II and Clarinet II in B-flat as alternatives), Fagotto (with Bassoon III, IV as alternatives), Corno I, II in E-flat and Corno III, IV in C, Tromba in C (with Trombone I, II, III as alternatives), Oficléide, Timpani in D2 and G2, Gran Cassa, Soprano, Contralto, Tenore, Basso, Violino I, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenore, Basso) have lyrics in Italian: "Di - - es i - - - rae, di - es" and "Di - - es i - - - rae, di - es". The score includes various musical notations such as dynamics (ff), articulation (accents), and performance instructions (e.g., "a 3", "a 2", "a 4"). A large, stylized watermark "CARUS" is overlaid on the score.

5

Ott.
Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

Gr. C.

S
I
Di - - - - - rae,
ff

C
I
Di - es - - - - - rae,
ff

T
i - - - rae, di - es i - - - - - rae,
ff

B
i - - - - - rae,

Vi

Va

Vc

Cb

10

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

Gr. C.

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

I, Ott II

a 3

a 2

a 2

a 4

I, II

III

Le corde ben tese onde riesca secco e molto forte

ritempo *

fff

fr

di - - - es

fr

di - - - es

* Das Fell muss gut gespannt sein, damit dieser Zwischenschlag kurz und sehr stark klingt. / The skin must be tightly adjusted, so that the offbeat sounds short and very loud.

I
II, Ott
14

Ott, Fl
Ob
Cltr
Fg
Cor
Tr
Trb
Ofc
Timp
Gr. C.
S
C
T
B
VI
Va
Vc
Cb

a 3
a 2
a 2
I, III
II, IV
ff
il - - - es il
di - - - es il
il - - - es il
il - - - la, di - - - es il - - - la, di - - - es il
il - - - la, di - - - es il

Musical score for Carus 27.303, measures 18-24. The score includes parts for woodwinds (Ott. Fl., Ob., Clt., Fg., Cor., Tr., Trb., Ofc.), brass (Timp., Gr. C.), strings (S., C., T., B., Vl., Va., Vc., Cb.), and vocal soloists (S., C., T., B.). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note passages. Dynamic markings such as *ff*, *fz.*, and *sf* are present. Performance instructions include accents (*v*), breath marks (*a 2*, *a 3*), and articulation marks (*v*). The vocal lines include the lyrics: "la, sol - - vet", "sol - - vet", "la, sol - - vet,", and "sol - - - - - vet,". A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

22

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

Gr. C.

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

ae in fa - vil - - - - la:

sae - clum in fa - vil - - - - la:

- vet sae - clum in fa - vil - - - - la:

sol - - - - - vet sae - clum in fa - vil - - - - - la:

25

Ott.
Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tr.

Trb.

Ofc.

Timp.

Gr. C.

S.

C.

T.

B.

VI.

Va.

Vc.

Cb.

te - - - ste, te - - - ste Da - - - vid cum Si -

te - - - ste, Da - - - vid cum Si -

te - - - ste, te - - - ste Da - - - vid cum Si -

te - - - ste, te - - - ste Da - - - vid cum Si -

te - - - ste, te - - - ste Da - - - vid cum Si -

te - - - ste, te - - - ste Da - - - vid cum Si -

28

Ott

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

ff

f

a 2

8 va

byl - - - la. Di - - - es, di - - - es

byl - - - la. Di - es i - - rae, di - - - es

32 (8va)

Ott

Fl (8va) a 2

Ob a 2

Cltr a 2

Fg

Cor

Tr

Trb a 3

Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

di - - - es il - - - la,
i - - - rae, di - - - es il - - - la,
i - - - rae, di - - - es il - - - la,
i - - - rae, di - - - es il - - - la,

35 (8va)

Ott

Fl (8va)

Ob a 2

Cl a 2

Fg

Cor

Tr a 2

Trb a 3

Ofc

Timp

S

C sol - - - vet - - - - - clum, sol - - - - - vet

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

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

B sol - - - - - vet sae - - - - - clum, sol - - - - - vet

VI

Va

Vc

Cb

I, Ott
38

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

ff

a 2

Solo

marcato

pesante

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

48

Ott, Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

Gr. C.

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

il - - la, sol - vet sae - clum

di - - es il - - la, sol - vet sae - clum

di - - es il - - la, sol - vet sae - clum

di - - es il - - la, sol - vet sae - clum

(8va)

57

Fl *pp* ancora dim.

Ob

Clt *pp* ancora più *p*

Fg a 2 *pp* ancora dim.

Cor

Tr (muta in Mi^b/Es)

Trb *ppp*

Timp *pp* ancora dim.

S *pp* es la, di - es i - rae, di - es

C *p* la: - ste - Da - vid cum Si - byl - la, *pp*

T *p* vil te - ste Da - vid cum Si - byl - la, *pp*

B *p* vil - la: te - ste - Da - vid cum Si - byl - la, *pp*

VI *pp* ancora dim.

Va *pp* ancora dim.

Vc *pp* ancora dim.

Cb *pp* ancora dim.

Carus

62

Fl

Ob

Clt

Fg

Solo

legato e *pp*

Cor

Trb

Timp

S

C

T

B

sempre più *ppp*

il - la,

p cupo

di - es i - rae.

Vi

Va

Vc

Cb

sempre più *ppp*

sempre più *ppp*

sempre più *ppp*

sempre più *ppp*

68

Fl

Ob

Clt

Fg

Solo

Solo

Cor

Trb

Timp

S

C

T

B

pp cupo

es

pp cupo

di - es i - rae.

VI

Va

Vc

Cb

74

Ott, Fl *a 3*

Ob *pp* Solo

Clt *pp*

Fg *pp* *a 2*

Cor *ppp* Solo

Trb *ppp* ten.

Timp *pppp*

S

C

T

B

VI *ppp*

Va *ppp* div. pizz.

Vc *ppp* div. pizz.

Cb *ppp*

Ott, Fl
Ob
Cltr
Fg

ppp

Cor
Trb

ppp

Timp

S
C
T
B

ppp sotto voce
ppp sotto voce
voce
ppp

Quan - tus mor - tus est fu - tu - rus,
Qu - mor est fu - tu - rus,
Qu - tus tre - mor est fu - tu - rus,
Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus,

VI
Va
Vc
Cb

82

Ott, Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Trb

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Solo

quar ju - - - dex est ven - tu - rus,

quan - - - dex est ven - tu - rus,

quan ju - - - dex est ven - tu - rus,

quan - do ju - - - dex est ven - tu - rus,

Carus

Ott, Fl
 Ob
 Clt
 Fg
 a 2

Musical score for woodwinds and strings. The Flute (Fl) and Oboe (Ob) parts feature a melodic line with eighth notes. The Clarinet (Clt) and Bassoon (Fg) parts provide harmonic support with sustained notes. The Bassoon part is marked 'a 2' and 'ppp'.

Cor
 Trb

Musical score for Horns (Cor) and Trumpets (Trb). The Horns part is marked '(muta in Mi^b/ Es)'. The Trumpets part has a rest.

Timp

Musical score for Timpani (Timp) with a rhythmic pattern of eighth notes.

S
 C
 T
 B

Vocal staves for Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 'cun - dis - cus - su - cta - cte dis - cus - su - cta stri - cte dis - cus - su -'. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

VI
 Va
 Vc
 Cb

Musical score for strings: Violins (VI), Violas (Va), Cellos (Vc), and Double Basses (Cb). The Violins and Cellos play a rhythmic eighth-note pattern. The Violas and Double Basses play sustained notes. The score is marked 'ppp' and 'arco'.

Tuba mirum

91 Allegro sostenuto ♩ = 88

Ott, Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

I, II

Tr

III, IV

Trb, Ofc

Timp

Gr. C.

Tr I-IV da lont

in Mi^b/Es

I

II

III, IV

in Mi^b/Es

in Mi^b/Es

Due Trombe in lontananza

I, II

Altre due Trombe in lontananza ed invisibili *

III, IV

p

p

S

C

T

B

VI

Vc

Cb

rus!

rus!

rus!

rus!

* Die anderen beiden Trompeten aus der anderen Richtung in der Ferne und unsichtbar. / The other two trumpets from the other direction in the distance and invisible.

97

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

Tr da lont

pp Solo

poco cresc.
a 2

pp

poco cresc.

poco cresc.

104

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

Tr da lont

poco a poco

staccato
3

cresc.

sempre
staccato
3

a poco

cresc.

sempre

a poco

poco cresc.

cresc. staccato
3

a poco

cresc. staccato
3

a poco

109 a 4 *tutta forza*

Fg *fff*

Cor (in Mi^b/Es) *tutta forza*
in Mi^b/Es *fff* *tutta forza*

Tr *fff* *tutta forza*
a poco *fff* *tutta forza*

Trb, Ofc *fff* *tutta forza*

Timp *fff* *tutta forza*

Tr da lont a poco *fff* *tutta forza*

114 *sempre animando*

Fg

Cor *staccato* a 2

Tr *staccato* a 2

Trb, Ofc *staccato*

Timp

Tr da lont

a poco a poco

117

Ott, Fl
ff 6

Ob
ff 6

Clt
ff 6

Fg
I, III
II, IV
staccato
3
a 4

Cor
ff

Tr
ff

Trb, Ofc
ff

Timp
fff

Gr. C.
ff

Tr da lont
tutta forza
a 4 3
ff

S
Tu - - -

C

T

B
ff...
Tu - - - ba mi - rum spar - gens so - num,

VI
staccato
3

Va
uniti
staccato
3

Vc, Cb
ff
staccato
3

Ott, Fl
Ob
Clf
Fg

Cor
Tr
Trb, Ofc

Timp
Gr. C.

Tr da lont

S
C
T
B

ba - - - rum spar - - - gens **ff**
spar - gens **ff**
spar - gens **ff**

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

VI
Va
Vc, Cb

animando sempre sino alla fine; ma sempre a

125

Ott, Fl II, Ott I

Ob

Clt

Fg I, III II, IV

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

Gr. C.

Tr da lont

S

C

T

B

VI

Va

Vc, Cb

128 *poco* *a* *poco* *a 3*

Ott, Fl I, Ott II

Ob *a 2*

Clf *a 2*

Fg *a 4* I, III II, IV

Cor *a 4* I, II III, IV

Tr 3

Trb, Ofc 3

Timp

Tr da lont III, IV 3

S spar - - - gens

C spar - - - gens

T

B tu - - ba mi - - rum

VI

Va

Vc

Cb

131

Ott, Fl I, Ott II

Ob

Cltr

Fg a 4

Cor a 4

Tr 3

Trb, Ofc 3

Timp

Tr da lont 3

S num,

C num,

T spar - - gens so - num,

B per se - pul - - - cra

VI vno

Va vno

Vc vno

Cb vno

134 a 3

Ott, Fl

Ob

Clf

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

Tr da lont

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

I, Ott
II

I, III
II, IV

I, II
III, IV

I, II
III, IV

a 4

a 4

re - o - num,

re - gi - o - num,

co - get o - mnes

Mors stupebit

140 **Molto meno mosso** ♩ = 72 [G.P.]

Ob

Clf

Fg

Cor

Ca. sola
allentate le corde **ppp**
Basso solo

B
Mors s - pe-bit mors stu -

VI
ppp

Va
pppp

Vc
pppp

Cb
pppp
pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz.

Ca. sola

B
pe - bit et na - tu - - ra, cum re - sur - get cre - a - tu - - ra, ju - di -

VI
ppp

Va
ppp

Vc
arco **ppp** pizz. arco **ppp** pizz. arco **ppp** pizz.

Cb
ppp

149

Ob a 2 [G.P.] [G.P.]

Cl^t a 2

Fg *ff*

Cor a 2 frizzante (muta in Re / D)

a 2 frizzante (muta in Re / D)

ff

Ca. sola *ppp*

B can - ti re - spon - su - - - - ra, mors,

VI

Va

Vc arco pizz. pizz. arco pizz. pizz.

Cb

155 [G.P.]

Ca. sola cupo

B mors, mors stu - pe - - bit.

VI *pppp*

Va *pppp*

Vc *pppp*

Cb *pppp* arco

Liber scriptus

162 Allegro molto sostenuto ♩ = 88

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tr), Trombone (Trb), Ophicleide (Ofc), Timpani (Timp), Mezzosoprano solo (Ms), Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), Bass (B), Violin (VI), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *ppp*, and *dim.*, as well as performance instructions like "in Re / D" and "Mezzosoprano solo". The Mezzosoprano part has lyrics: "Li - ber scriptus pro - - - re - - - tur, in quo". The score is overlaid with a large, stylized watermark that reads "CARUS".

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

Ms
to - tum a - tur, un - de

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

171

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

Ms

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Solo

mf

f

f

Solo

mun - - - - - de mun - - - - - dus ju - - - - - di - - - - -

Fl
Ob
Clc
Fg
Cor
Tr
Trb
Ofc
Timp
Ms
S
C
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

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

The musical score is for page 177. It features an orchestral arrangement with woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Horns, Trumpets, Trombones, Ophicleide, and Timpani), and a string section (Violins I and II, Violas, Cellos, and Contrabasses). A vocal choir is also present with parts for Soprano (S), Alto (C), Tenor (T), and Bass (B). The vocal parts have lyrics in Latin: 'Di-es i-rae.' and 'Ju - - - dex - er - go cum se -'. The score includes various dynamic markings such as *p*, *f*, *fff*, and *pp*. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid across the center of the page.

* Äußerst leise, mit düsterer Stimme und sehr traurig / *Extremely soft, with dark voice and very sad.*

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

Ms

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

de - bit. quid - - - - quid_ la - tet ap - pa -

190 dolce dolce poco

Fl *p*

Ob *p* *dolce*

Clt *p* Solo

Fg *p* Solo

Cor

Tr *ppp* Solo

Trb

Ofc

Timp

Ms
re - - bit: mil in - ul - tum re - ma - ne-bit, quid- quid la- tet ap- pa -

S *pppp* sotto voce

C *pp* Di- e

T *ppppp* Di- es i- rae. sempre sotto voce

B *ppppp* Di- es i- rae.

VI *p*

Va *p*

Vc *p*

Cb *p*

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

Ms

S

C

T

B

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

VI

Va

Vc

Cb

Fl

Ob Solo

Clt

Fg

Cor Solo

Tr

Trb

Ofc

Timp

Ms
ne - - - ne - bit, nil in - ul - tum, nil in -

S

C

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

Ms

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb



Fl
Ob
Cl
Fg
Cor
Tr
Trb
Ofc
Timp
Ms
S
C
T
B
Vi
Va
Vc
Cb

cresc.
cresc. sempre
a 2
cresc. sempre
cresc.
cresc. sempre
a 2
cresc. sempre
cresc. sempre
cresc.
cresc. sempre
re - in uo - tum con - ti - ne - tur, un - de
cresc.
cresc. sempre
cresc. sempre
cresc. sempre
cresc. sempre
cresc.
cresc. sempre
cresc. sempre
cresc. sempre
cresc.
cresc. sempre
cresc. sempre

211 a 2

Fl
Ob
Cl
Fg
Cor
Tr
Trb
Ofc
Timp
Ms
S
C
T
B
VI
Va
Vc
Cb

(in Re / D)
(in Re / D)

ppp
Solo
Solo
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp

Di - es i - rae.
Di - es i - rae.
Di - es i - rae.
Di - es i - rae.

64

Fl

Ob

Cl[#]

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

(muta in Do / C)

(muta in Do / C)

Timp

Ms

er - go c... quid - qu... - tet ap - pa - re - bit: nil in - ul - tum

ppp

S

C

T

B

VI

Va

Vc, Cb

ancora più *ppp*

ancora più *ppp*

ancora più *ppp*

ancora più *ppp*

Fl
Ob
Cl[#]
Fg

Cor
Tr
Trb
Ofc
Timp

Carus

Ms
S
C
T
B

re-ma-ne-b
nil, nil, nil. Li - ber

sempre più *p* morendo *fff*

VI
Va
Vc, Cb

morendo perdendosi *ff*

morendo perdendosi *ff*

morendo perdendosi *ff*

Fl

Ob

Cl[#]

Fg

Solo \wedge

pp

Solo \wedge

pp

Solo \wedge

pp

Cor

(muta in Mi \flat /Es)

(muta in Do/C)

Tr

Trb

Ofc

Timp

Ms

scri-ptus pro

S

Di - es i - rae,

sempre cupo e *pp*

C

Di - es i - rae,

sempre cupo e *pp*

T

Di - es i - rae,

sempre cupo e *pp*

B

Di - es i - rae,

sempre cupo e *pp*

VI

Va

Vc, Cb

pp

pp

pp

pp

Vc

231

Fl
Clt
Fg

S
C
T
B

di - es i - - rae,
di - es i - - rae,
di - es i - - rae,
di - es i - - rae,

VI
Va
Vc

Carus

233

Fl
Clt
Fg

S
C
T
B

rae.
di - es i - rae.
di - es i - rae.
di - es i - rae.

VI
Va
Vc

tra le sei note

Allegro di prima
stesso movimento

236

Fl

Ob

Clf

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

in Mi^b/Es

in Do / C

in Do / C

in Do / C

a 2

f

a 2

f

a 2

f

Solo

f

Solo

f

a 2

f

a 2

cresc.

e le otto note

cresc.

pp

cresc.

pp

cresc.

pp

cresc.

pp

cresc.

f

f

f

f

239

Ott, Fl I, II, Ott

Ob

Clt

Fg

Cor a 2

Tr

Trb, Ofc

Timp

Gr. C.

S

C

T

B

8va

VI

Va

Vc

Cb

243

Ott. Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

Gr. C.

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

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

sol - - sae - clum in fa - - vil - - la,

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

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

(8 va)

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

Gr. C.

S

C

T

B

di - es i - rae, di - es
 sae - clum in fa - vil - la:
 sol - vet sae - clum in fa - vil - la:
 sol - vet sae - clum in fa - vil - la:

VI

Va

Vc

Cb

251

Fl *pp*

Ob

Cltr *pp*

Fg a 2 *pp*

Trb a 3 *ppp*

Ofc *mf*

Timp *pp*

S
il - la, - - - es i - rae, di - - - es

C
te cum Si - - - byl - - - la,

T
te - - - vid cum Si - - - byl - - - la,

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

VI *pp*

Va *pp*

Vc *pp*

Cb *pp*

Carus

Fl

Ob *a 2* *pp*

Cl^t *a 2* *pp*

Fg

Trb *pp*

Ofc *pp*

Timp *pp*

S *pp*
i - - di - - es il - - la,

C *pp*
di - - es il - - la,

T *pp*
di - - es il - - la,

B *pp*
di - - es il - - la,

Vi

Va

Vc

Cb

258

Fl

Ob

Clt

Fg

Trb

Ofc

Timp

S

C

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

di - - es i - - - - rae,

di - - es i - - - - rae,

di - - es i - - - - rae,

di - - es i - - - - rae,

di - - es i - - - - rae,

Fl
Ob
Cltr
Fg

Trb
Ofc

Timp

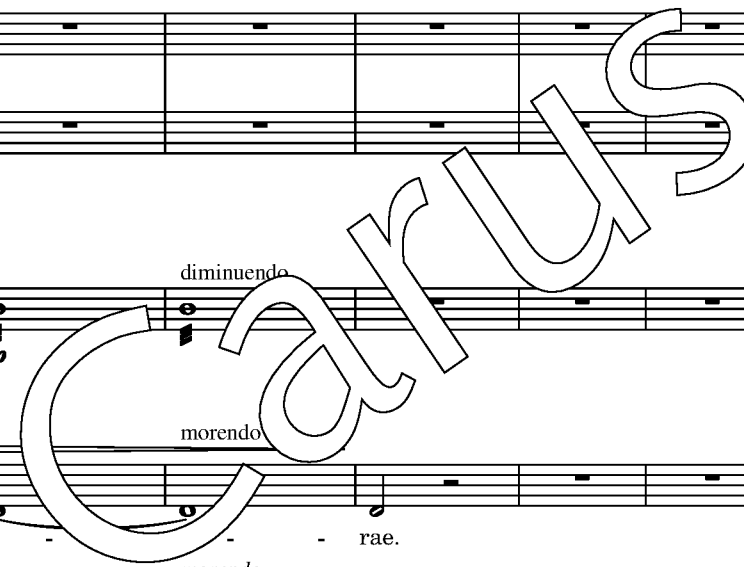
S
di - es i - - - - - rae.

C
di - - - - - rae.

T
es i - - - - - rae.

B
di - es i - - - - - rae.

VI
Va
Vc
Cb



Quid sum miser

270 Adagio ♩ = 100

Clt

Fg

S

Ms

T

VI

Va

Vc

Cb

I Solo

pp

ppp

espressivo

Quid sum mi - - - ser tunc di -

col canto

275

Clt

Fg

S

Ms

T

VI

Va

Vc

Cb

ctu - rus? Quem pa - tro - - - num ro - ga -

ppp

The musical score is for the piece 'Quid sum miser'. It is in 8/8 time and marked 'Adagio' with a tempo of 100 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 270. The vocal parts (Clt, Ms, T) and the Flute (Fg) have parts. The Ms part has the lyrics 'Quid sum mi - - - ser tunc di -'. The instrumental parts include Violin (VI), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The Flute part has a 'Solo' marking. Dynamic markings include 'pp' and 'ppp'. The second system starts at measure 275. The vocal parts (Clt, Ms, T) and the Flute (Fg) have parts. The Ms part has the lyrics 'ctu - rus? Quem pa - tro - - - num ro - ga -'. The instrumental parts include Violin (VI), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). Dynamic markings include 'p' and 'ppp'. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

280 *a tempo*

Clt

Fg

S

Ms
tu - rus? Cum vix ju - - - stus *ben legato e dolce* sit se - cu - - rus.

T

VI

Va

Vc

Cb

pizz.

pp

285

Clt

Fg

S

Ms
pp dolce
Quem pa - tro - num
pp
Quid sum,

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

VI

Va

Vc

Cb

290

Clt

Fg

S
ro - ga - tu - rus? Cum vix ju - stus sit se - cu -

Ms
quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus, quid sum mi -

T
quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus, quid sum mi -

Vi

Va

Vc

Cb

dolce e legato

pizz.

295

Clt

Fg

S
rus. Quem pa - tro - num, quem pa - tro - num ro - ga -

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

T
ser? Quem pa - tro - num, quem pa - tro - num ro - ga - tu -

Vi

Va

Vc

Cb

pizz.

300

Solo

Fl
Ob
Cltr
Fg
Cor
(in Do / C)
III Solo

S
Ms
T
rus? Cum vix ju - stus sit se - cu - - - rus. Quid
rus? Cum vix ju - - - - stus sit se - cu - - - rus. Quid
rus? Cum vix ju - stus sit se - - - - rus. Quid

pp *ppp* *ppp* *pp*

VI
Va
Vc
Cb
arco *pizz.* *pizz.* *pp* *ppp*

305

Fl
Cltr
Fg
Cor

S
Ms
T
sum - mi - - ser tunc di - ctu - rus, quid sum - mi - -
sum - mi - - ser tunc di - ctu - rus, quid sum - mi - -
sum - mi - - ser, quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus, quid sum - mi - -

310

Fl

Cl

Fg

Cor

S
dolce
ser tunc di - ctu - rus, quid sum?

Ms
ser, quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus, quid sum

T
ser, quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus, quid sum,

VI

Va

Vc
arco

Cb
arco

315

S
portate
Cum vix ju - stus sit se - cu - rus.

Ms
mi - ser? Quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus?

T
quid sum mi - ser tunc di - ctu - rus?

VI

Va

Vc

Cb

attacca subito

Rex tremendae

322 Adagio maestoso ♩ = 72

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Horns (Cor), Trumpets (Tr), Trombones (Trb), Bassoon (Ofc), Timpani (Timp), Snare (S), Cymbals (C), Tenor (T), Bass (B), Violins (VI), Violas (Va), Cellos (Vc), and Double Basses (Cb). The score includes various musical notations such as dynamics (ff, ppp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (fingerings, breath marks). The vocal parts (T and B) include the Latin lyrics: "Rex tre-men-dae ma - je - sta - tis, Rex tre-men-dae ma - je -". A large, stylized watermark "CARUS" is overlaid across the center of the page.

Fl

Ob

Cl

Fg I, II III, IV *pp* a 2 Solo I II *pp*

Cor *ppp* *pp* Solo

Tr

Trb

Ofc

Timp

S

Ms Sal - va

T

B dolce Sal - va me, fons pi - e - ta - tis,

S

C

T *pp* *ppm* qui sal - van - dos sal - vas gra - tis,

B sta - tis,

VI *pp* *pp*

Va *pp*

Vc *pp*

Cb *pp*

The musical score is for a piece titled 'Carus'. It features a full orchestral arrangement with woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone, Horn, Tuba, Euphonium, Timp), strings (Violin, Viola, Violoncello, Contrabass), and vocal parts (Soprano, Mezzo-soprano, Tenor, Bass). The score includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppm*, and performance instructions like 'Solo' and 'dolce'. The lyrics are in Latin: 'Sal - va me, fons pi - e - ta - tis, qui sal - van - dos sal - vas gra - tis, sta - tis,'.

Ott
Fl
Ob
Cltr
Fg
Cor
Tr
Trb
Ofc
Timp
S
Ms
T
B
S
C
T
B
Vi
Va
Vc
Cb

me, sal - va me, sal - va me,
Sal - va pi - e - ta - Sal - va me, fons pi - e - ta - tis,
Sal - - - va
Sal - - - va
sal - - - va
Rex tre - men - dae ma - je -

337

Ott (8va)

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

S

Ms

T

B

S

C

T

B

VI

Va

Vc, Cb

sal - - - va me, sal - - - va me, sal - - - va me, sal - - - va me,

me, sal - - - va me, sal - - - va

me, sal - - - va me, sal - - - va

me, sal - - - va me, sal - - - va

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

341

Ott

Fl (8va)

Ob

Cl

Fg I, III II, IV

Cor Solo

Tr

Trb

Ofc

Timp

S

Ms

T

B

S

C

T

B

VI

Va

Vc, Cb

fons sal - va, sal - va, sal - va, sal - va,

me, sal - va, sal - va, sal - va,

va sal - va, sal - va, sal - va,

me, sal - va, sal - va, sal - va,

me, sal - va, sal - va, sal - va,

me, sal - va, sal - va, sal - va,

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



346

Fl

Ob

Cl

I, II
Fg
III, IV

Cor

S
- - va me, sal - - - va me, sal - - - pi - e -

Ms
sal - - - va me, sal - - - va me,

T

B

estremamente piano
pppp **^**
sal - va me, sal - va

C
sal - va me, sal - va

T
sal - va me, sal - va

B
sal - va me, sal - va

VI

Va

Vc

Cb

351

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

S

Ms

T

B

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Solo

p

a 2

pppp

ta - tis, - va, sal - va

fons pi - e - ta - tis, sal - va

va me, fons e - ta tis, sal - - - va

sal - va me, fons pi - e - ta - tis, sal -

me, sal - va me,

me, sal - va me,

me, sal - va me,

me, sal - va me,

18

animando a poco a poco

355

Ott, Fl I, Ott II, Ott

Ob

Cltr

Fg a 2

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

S me, fons pi - e - ta sal - - - - va me,

Ms me, fons pi - e - ta tis, sal - - - - va me,

T me, fons pi sal - - - - va me,

B sal - - - - va Rex tre-men - dae ma - je - sta - tis,

S sal - - - - va me, sal - - - - va

C sal - - - - va me, sal - - - - va

T sal - - - - va me, sal - - - - va

B Rex tre-men - dae ma - je - sta - tis, Rex tre-men - dae ma - je -

VI

Va

Vc

Cb

sempre animando

359 I. Ott II

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

S

Ms

T

B

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

sal - va sal - va, sal - va me, sal - va

sal - va me, sal - va me, sal - va

sal - va me, sal - va

Re - nen - dae ma - ie, qui sal - van - dos sal - vas gra - tis,

me, sal - va me, sal - va

me, sal - va me, sal - va

me, sal - va me, sal - va

sta - tis, qui sal - van - dos sal - vas gra - tis, sal - va me, fons pi - e -

sempre animando

363

Ott, Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

S

Ms

T

B

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

a 3

a 2

legato

legato

legato

sal - va, sal - va, me, fons pi - e -

sal - va sal - va me, fons pi - e -

sal - va, e - ta - tis, sal - va,

sal - va sal - va s pi - e - ta - tis, sal - va me, sal - va

me, va me, sal - va,

me, fons pi - e - ta - tis,

me, fons pi - e - ta - tis, sal - va,

ta - tis, fons pi - e - ta - tis, sal - va me, sal - va

367 I, Ott II

allarg. stentate *a tempo*

(muta in Fa / F)

Gr. C.

Timp. *f*

S
Ms
T
B
S
C
T
B

sal - - - va me,
ta - - - tis,
sal - - - al - - - va me,
me, - - - va me, dolce sal - va me,
sal - - - va me,
sal - - - sal - - - va me,
me, sal - - - va me,

VI
Va
Vc
Cb

Fl
Ob
Cl
Fg
Cor
Tr
Trb, Ofc
Timp
S
Ms
T
B
S
C
T
B
VI
Va
Vc
Cb

sal - va me, fons pi - e - va,
sal - - - - - va,
sal - va me, fons pi - e -
me, sal - - - - - va,
metà sal - va me, fons pi - e -
l'altra metà sal - va me, sal - - - - - va,
metà sal - va me, l'altra metà Tutti
sal - va me, sal - va me, sal - - - - - va,
metà i Tenori Tutti
metà i Bassi sal - va me, Tutti
sal - va me, sal - va me, fons pi - e -



378

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

S

Ms

T

B

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

in Fa / F

p

a 4

ppp

a 4

Trb a 3

Ofc

sal - - va me.

ta - - - - -

sal - - va me.

ta - - - - -

sal va

sal me.

ta - - - - - tis.

ta - - - - - tis.

mf

dim.

Recordare

383 *Stesso tempo*

Fl *p*

Ob *Solo dolcissimo*

Cl[#] *p*

Cor I, II in Fa / F *pp*

S

Ms *espressivo*
Re - - - cor - da - re Je - - - su - pi - e, qui sum

VI

Va

Vc, Cb *pp*

388

Fl

Ob

Cl[#] *Solo*

Cor

S *cantabile*
Re - - - cor - da - re Je - - - su -

Ms
cau - sa tu - - ae - vi - ae,

VI *pp*

Va *pp*

Vc, Cb *pp*

394

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

S

Ms

VI

Va

Vc, Cb

I Solo

a 2

pp

pi - e, quod sum cau - sa, quod sum cau - - - sa tu - ae

quod sum cau - - sa tu - - ae vi - - ae:

400

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

S

Ms

VI

Va

Vc, Cb

Solo

pp

Solo

pp

Solo

pp

(in Do / C)

a poco a

vi - ae: ne me - per - das il - la di - - - e,

ne me - per - das il - la di - e, ne me - per - - das,

406 *poco animando* *a tempo* Solo *col canto*

Fl
Ob
Cl
Fg
Cor

S
ne me per-das il - la di - - e. Quae - rens me, quae - rens

Ms
ne me per-das il - la di - - e. Quae - rens me, quae - rens

VI
Va
Vc
Cb

412 *col canto*

Fl
Ob
Cl
Fg
Cor

S
me, se - di - sti las - sus: red - e - mi - - sti, red - e - mi - sti cru - cem pas - sus:

Ms
me, se - di - sti las - sus: red - e - mi - - sti, red - e - mi - sti cru - cem pas - sus:

VI
Va
Vc
Cb

I Solo *dolcissimo* *pp*

Fl

Ob

Cltr

Fg
I, II
mf
H, III
IV

Cor
mf
III

S
tan - - tus la - bor non sit cas - - sus. Ju - ste

Ms
tan - tus la - bor non sit cas - - sus. Ju - ste

VI

Va

Vc

Cb

pp

pp

pp

pp

pp

pp

sempre *si* alla fine

Fl

Ob

Cltr

Fg
a 2

Cor
pp
III

S
ju - dex ul - - ti - o - nis, do - - num fac

Ms
ju - dex ul - - ti - o - nis, do - num

VI

Va

Vc, Cb
pizz.

un poco animato

428

Fl

Ob

Clt *dolce*

Fg *dolce* *pp*

Cor *pp*

S *pp*
re-mis-si-o-nis, an-te di-em ra-ti-

Ms *pp*
fac re-mis-si-o-nis, an-te di-em r-ti-

VI *pp*

Va *pp*

Vc, Cb *pp* arco Vc

433

Fl

Ob Solo

Clt

Fg Solo

Cor Solo

S *p dolce*
o-nis, do-num fac re-mis-si-o-

Ms *p dolce*
o-nis, do-num fac re-mis-si-o-

VI *pp*

Va *pp*

Vc, Cb *pp*

animando

legato

438

Fl

Ob

Clt

Fg

pp

Solo

f

Cor

(muta in \flat/B)

S

nis, ai - em an - te di - em, an - te di - em,

Ms

te di - - - - em, an - te di - em ra - ti - o - nis, an - te

VI

Va

Vc

Cb

pp

legato

f

Ingemisco

443 *col canto*

Fl
Ob
Cl
Fg

Cor I, II (muta in Mi^b/Es)

S
Ms
T

an-te di - - - em ra-ti-o - - - nis.
di - - - em ra-ti-o - - - nis.
In - ge - - - sco, tam - quam

VI
Va
Vc
Cb

449

Fl
Ob
Cl
Fg

Cor

T

re - - - us: cul - pa ru - bet vul - tus me - us: sup - pli - can - ti, sup - pli - can - ti par - ce

VI
Va
Vc

pp *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

455

Poco meno mosso

Fl

Ob

Clt

Fg

I, II

p

I dolce

Solo dolce

I dolce

3

3

3

Cor

in Mi^b/ Es

I Solo

pp

T

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

dolce con calma

dolcissimo morendo

3

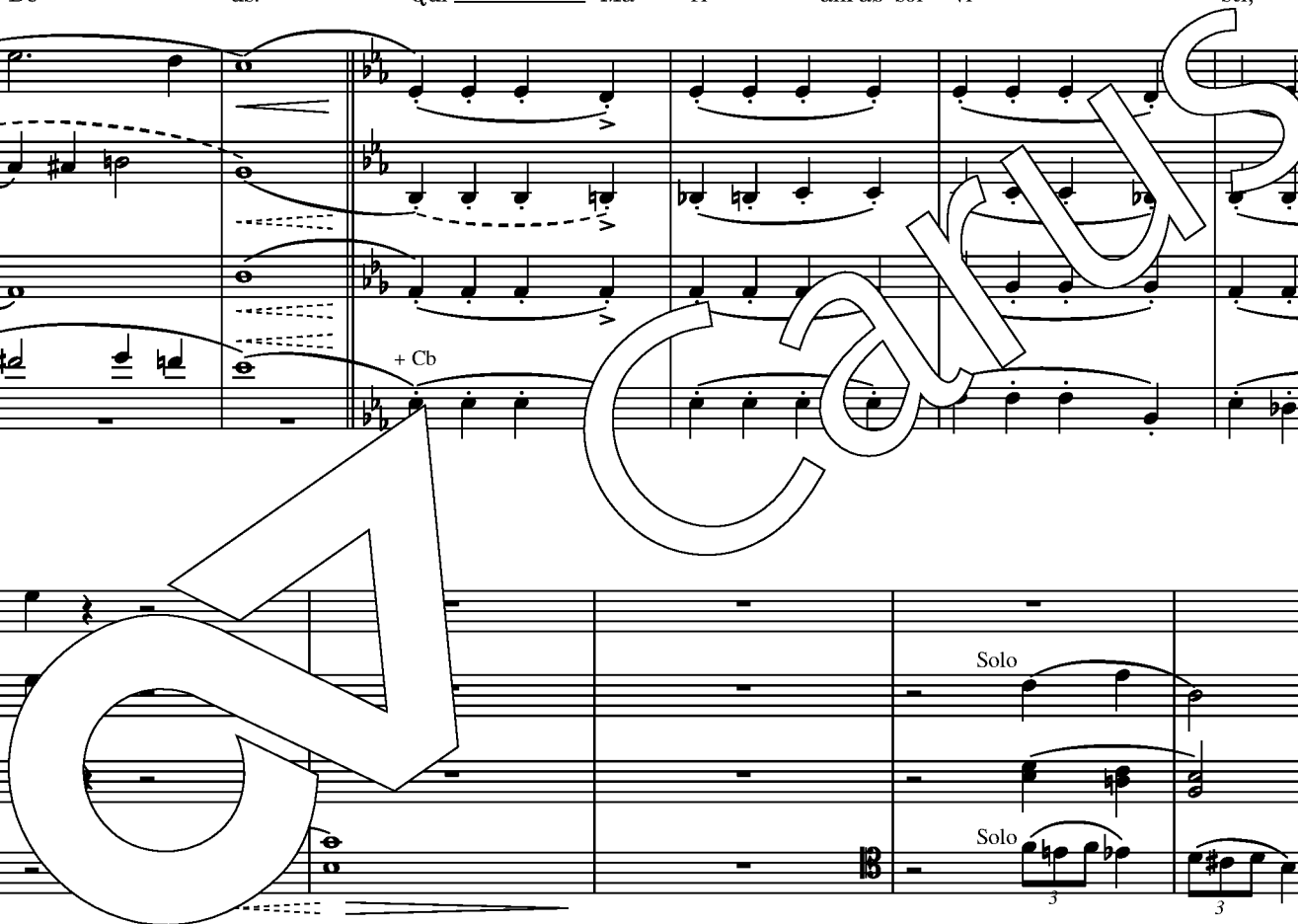
3

VI

Va

Vc

+ Cb



461

Fl

Ob

Clt

Fg

Solo

Solo

3

3

3

Cor

T

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

dolcissimo morendo

3

3

VI

Va

Vc, Cb

466

Fl

Ob

Clt

Fg

(in Mi \flat /Es) cresc.

Cor

in Si \flat /B

T

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

VI

Va

Vc, Cb

+ Cb

470

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

lunga

T

sti. Pre - ces me - ae non sunt di - gnae: sed tu

VI

Va

Vc, Cb

Ott

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

T

Vl

Va

Vc

Cb

nus fac be - ni - gne, ne per-en - ni cre-mer i -

pp

f

a 2

I

3

478

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

T

VI

Va

Vc, Cb

Solo

espressivo

Solo

I-III
IV

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

div. *pp*

div. *pp*

dolce

3

3

3

3

484

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

T

VI

Va

Vc

Solo

Solo

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

uniti *pp*

uniti *pp*

pizz. *p*

Vc pizz. *p*

arco *pp*

488 *animando* *a tempo*

Fl
Ob
Cl
Fg
Cor
T
VI
Va
Vc
Cb

stra, sta - tu - ens, sta - tu - ens

pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp

f
f
f
f
f
f
f
f
f
f

III
IV

492

Fl
Ob
Cl
Fg
Cor
T
VI
Va
Vc
Cb

Solo *con espressione*
I Solo *con espressione*

Solo *pp*
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp

con espressione
con espressione
con espressione
con espressione
con espressione
con espressione
con espressione
con espressione
con espressione
con espressione

morendo
div.

in par - te dex - tra, et ab hae - dis me se -

3
3
3
3
3
3
3
3
3
3

498 *poco accelerando*

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

T

VI

Va

Vc, Cb

que-stra, sta-tu-ens in par-te dex - - tra.
uniti

(muta in Do / C)

(muta in Mi $\frac{4}{4}$ / E)

(muta in Mi $\frac{4}{4}$ / E)

a 2

Vc, Cb

Confutatis
Andante ♩ = 96
 503 in Do / C

Clt

Fg

Cor

Timp

B

VI

Va

Vc

Cb

in Mi $\frac{4}{4}$

a 4

con forza

dolce

Con - fu-ta - tis ma - le - di - - ctis, flam - mis a - cri-bus ad - di - - ctis: vo - - ca

ff

pp

pp

pp

pp

pp

508

Clf

Fg

Cor

B

me — cum be-ne - di - ctis. O - - ro sup - plex et ac - cli - nis,

cantabile

VI

Va

Vc

Cb

pp

I Solo

pp

pizz.

pp

514

Clf

Fg

Cor

B

cor con - tri - tum qua - si ci - nis: ge - - re cu - ram me - i

VI

Va

Vc

Cb

519

Clt Solo

Fg Solo

Cor Solo

B

fi - nis. O - ro sup-plex et ac - cli-nis, cor con - tri-tum qua-si ci - nis: ge - - re, - ge - re cu - -

VI

Va

Vc

Cb ar

526

Ott, Fl

Ob

Clt

Fg Solo

Cor

Timp

B

ram me - i fi - nis. Con - fu-ta - tis ma - le - di - - - - ctis,

VI

Va

Vc

Cb

a 3

a 2

a 2

I, III

II, IV

gva

530

Ott, Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Timp

B

flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis: ca

(8 va)

VI

Va

Vc, Cb

Solo espressivo

dolce cantabile

espressivo

mf, *f*, *p*, *pp*, *a 2*, *I, III*, *II, IV*, *I*, *II-IV*, *-Cb*, *+Cb*

533

Ott, Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

B

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

VI

Va

Vc

mf, *f*, *p*, *pp*, *a 2*, *I, III*, *II, IV*, *I*, *II-IV*, *-Cb*, *+Cb*

539

Ott

Fl

Ob

Clt

Fg
I, II, III, IV

Cor
a 4 I, II, III, IV

B

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

VI

Va

Vc, Cb

f

pp

- Cb

544

Clt

Fg
I Solo

Cor

B
cantabile

O - - - ro sup - plex et ac - cli - nis, cor con - tri - tum qua - si

VI

Va

Vc

Cb
pizz.

pp

549

Clt

Fg

Cor (in Mi^b/E)

B

ci - nis: ge - - - re cu - ram me - i fi - nis, o - ro sup-plex et ac -

VI

Va

Vc

Cb

Solo

I

554

Clt

Fg

Cor

B

cli - nis, cor con - tri - tum qua - si ci - nis: ge - - - re, - ge - re cu - ram me - i fi - nis,

VI

Va

Vc

Cb

arco

560

Ott

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

B

VI

Va

Vc

Cb

Solo

p

f

ff

pp

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

poco rallentando

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

B

VI

Va

Vc. Cb

con espressione

Solo

pp

a 2

nis. cedendo un poco

O - ro sup ex et ac -

pizz.

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

B

VI

Va

Vc. Cb

(muta in Si^b/B)

(muta in Mi^b/Es)

(muta in Do/C)

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

arco

f

Allegro come prima $\text{♩} = 80$

573 I, Ott II

Ott, Fl *ff*

Ob *ff*

Cl^t in Si^b/B *f*

Fg *ff*

Cor in Mi^b/Es *ff*

in Do/C *ff*

Tr (in Do/C) *ff*

Trb, Ofc *ff*

Timp *ff*

B nis.

S

C

T *ff*

B *f*

VI *ff*

Va *f*

Vc *f*

Cb *f*

a 3

a 2

a 2

a 4

I, II, Ott

I, III

II, IV

I, II

III, O

Di - - es i - - - rae, di - es

Di - - es i - - - rae, di - es

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

582

I, Ott II

a 3

a 2

a 2

a 4

Cor

Tr

Trb, Ofc

III, Ofc

Timp

Gr. C.

Le corde ben tese onde questo e riesca secco e molto forte *fff*

S

C

T

B

di - - - es

di - - - es

VI

Va

Vc

Cb

586

Ott, Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

I, III

II, IV

a 3

a 2

di - - - es il - - -

il - - -

di - - - es il - - -

il - - -

il - - - la, di - - - es il - - -

il - - - la, di - - - es

il - - -

590

Ott.
Fl.

Ob.

Cl.
I, II

Fg.
III, IV

Cor.

Tr.

Trb.

Ofc.

Timp.

Gr. C.

S.

C.

T.

B.

VI.

Va.

Vc.

Cb.

la, sol - - - vet

la, sol - - - vet

la, sol - - - vet,

la, sol - - - - - vet,

594

Ott, Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

Gr. C.

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

sae in fa - vil - - - - la:

sae - - - - - clum in fa - vil - - - - - la:

- - - - - vet sae - clum in fa - vil - - - - - la:

sol - - - - - vet sae - clum in fa - vil - - - - - la:

597

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

Gr. C.

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

te - - - - - ste Da - - - - - vid cum Si -

te - - - - - ste Da - - - - - vid cum Si -

- ste Da - - - - - vid cum Si -

te - - - - - ste Da - - - - - vid cum Si -

600 I, Ott II

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

Gr. C.

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

es i - - rae, di - es i -

di - - es i - - rae, di - es i -

byl - - la, di - - es i - - rae, di - es i -

byl - - la, di - - es i - - rae, di - es i -

gva

605

Ott. Fl. a 3

Ob. a 2 Solo

Cl. a 2 Solo

Fg. a 2 3

Cor. a 2

Tr. (muta in Mi^b/Es)

Trb.

Ofc.

Timp. dim.

Gr. C.

S. - es il - la, di - es i - rae, di -

C. rae, di - es i - rae, di - es il - la, di -

T. rae, di - es i - rae, di - es il - la, di -

B. rae, di - es i - rae, di - es il - - la,

(8^{va})

Vi.

Va.

Vc. dim.

Cb. dim.

611

Ob

Clt

Fg

Cor

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

(muta in Si^b/B)

es il -

es la.

il

di il - la.

dim.

morendo

pp

pp

Lacrimosa

con molta espressione

Largo ♩ = 60

618

Ms

VI

Va

Vc

Cb

La - cri -

lunghe e lamentose

morendo

pp

626

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Ms

VI

Va

Vc, Cb

mo - sa di - es_ il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo _ re - us: hu - ic_

(in M)

in Sib/ B

Solo

pp

Fl

Ob

Clt

Fg

Solo *come un lamento*

Solo *come un lamento*

Cor

Ms

er - go par - ce De - - us.

piangente

cantabile La - - cri - - - mo - - - sa,

B

La - cri - mo - sa di - es - - - - - la, a re -

VI

Va

Vc, Cb



Fl

Ob

Clt

Fg

I 8va

Cor

III

pp

Ms

la - - cri - - mo - - - sa di - - es - - - - - il - - - - - la,

B

sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo - re - us: hu - ic -

VI

Va

Vc, Cb

640

Ott

Fl (8va) *pp*

Ob *f*

Cl *f*

Fg *f* Solo *pp*

Cor

S *pp* *dolcissimo*

Ms *f* *ppp*

T

B

S *pp* *ssimo*

C *pp* *ssimo*

T

B

VI *pp* *leggere* *div.*

Va *pp* *leggere*

Vc *pp* *pizz.*

Cb

Hu - ic er - - - par - De - - -
 di - es il - la. Hu - i - go par - De - us, par - ce De - -
 er - go par - ce De - -
 - ic er - go par - ce - De - us, par - ce, par - ce De - -

Carus

645

Ott. Fl. II, Ott. I

Ob. a 2 cantabile

Cl. cantabile

Fg. I, III cantabile
II, IV

Cor. Solo
in Mi b/ Es
I Solo

Tr. a 2

Trb. *ppp*

Timp. *ppp*

Ca. sola. *ppp*

S. *ppp* lamentoso
us. La - - - cri - - - sa, - - - la - - - cri -

Ms. *ppp* cantabile
us. a - - - cri - mo - sa di - es il - la, qua re - sur -

T. *p* cantabile
mo - sa di - - es - - il - la, qua re - sur - get ex fa -

B. cantabile

S. cantabile
La - - - cri - - - mo - sa di - es il - la, qua re - sur -

C. cantabile
La - - - cri - - - mo - sa di - es il - la, qua re - sur -

T. *p* cantabile
La - cri - mo - sa di - - es - - il - la, qua re - sur - get ex fa -

B. *p* cantabile

VI. *ppp* 8va
uniti

Va. *ppp* cantabile

Vc. arco

Cb.

649

Ott. Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

Ca. sola

S

Ms

T

B

S

C

T

B

(8va)

VI

Va

Vc

Cb

mo - - sa di - es, di - es il - la, le - ri - mo - - -

get - ex fa - vil - la di - can - dus ho - mo re - us: hu - ic er - go par - ce De - - -

vil - la ca - us ho - mo - re - us: hu - ic er - go par - ce De - - -

get - ex fa - vil - ju - di - can - dus ho - mo re - us: hu - ic er - go par - ce De - - -

vil - la ju - di - can - dus ho - mo - re - us: hu - ic er - go par - ce De - - -

Carus

653

Solo

ppp Solo

ppp

ppp

I

II, III, IV

p

p

animando un poco

Cor

Tr

Trb

Timp

Ca. sola

dolcissimo

S
sa, la - cri - mo - sa di - es, di - es il - la.

Ms
us, hu - ic - go pa - ce De - us,

T
us,

B

S
ppp
hu - ic er - go par - ce De - us, par - ce, par - ce De - us,

C
ppp
us, er - go par - ce De - us, par - ce, par - ce De - us, 2 di Tenori

T
us,

B
2 di Bassi hu - ic

hu - ic er - go

(8va)

dolcissimo

ppp *dolcissimo*

ppp

VI

Va

Vc

Cb

AGUS

658

Fl

Ob

Clf

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

Ca. sola

S

Ms

T

B

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

p cresc.

I

pp cresc.

a 2

pp cresc.

ic er - go

par - ce, par - ce

hu - ic

hu - ic er -

hu - ic er - go par - ce

er - go, hu - ic er - go

1^{mi} Tenori

er - go par - ce De - us, hu - ic

1^{mi} Bassi

par - ce De - us, hu - ic er - go

Tutti pp

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

come prima

662

Ott, Fl
 II, Ott
 Ob
 Clt
 Fg
 I, III
 II, IV
 Cor
 Tr
 in Mi \flat /Es
 Trb, Ofc
 Timp
 Ca. sola
 S
 Ms
 T
 B
 S
 C
 T
 B
 VI
 Va
 Vc
 Cb



666 *pp* *dolcissimo*

S Pi - e Je - su Do - mi - ne, do - na e - is re - qui - em, pi - e Je - su Do - mi - ne,

Ms *pp* *dolcissimo*

Pi - e Je - su Do - mi - ne, do - na e - is re - qui - em, pi - e Je - su Do - mi - ne, do - na

T *pp* *dolcissimo*

Je - - - su, do - na e - is re - qui - em, pi - e Je - su Do - mi - ne, do - na

B *pp* *dolcissimo*

do - na e - is re - qui - em, pi - e Je - su Do - mi - ne,



673

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

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

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

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

S *pp* Pi - e Je -

C *pp* Pi - e Je -

T *pp* Pi - e Je - su Do - mi -

B *pp* Pi - e Je - su Do - mi -

VI *pp*

Va *pp*

Vc *pp* div.

Cb *pp*

Musical score for Carus 27.303, page 134. The score includes parts for Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Soprano, Mezzo-Soprano, Tenor, Bass, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabasso. It features a large watermark 'CARUS' across the vocal staves.

Instrumentation: Ottoboa (Ott), Flauto (Fl), Oboe (Ob), Clarinetto (Cl), Fagotto (Fg), Coro (Cor), Soprano (S), Mezzo-Soprano (Ms), Tenore (T), Basso (B), Violini (VI), Viola (Va), Violoncello (Vc), Contrabbasso (Cb).

Vocal Lyrics:
 S: pi - - - e, pi - e Je - - - su, do - - - e is re - qui -
 Ms: pi - - - e Je - - - su, do - na e - is re - qui -
 T: pi - - - e Je - - - su, do - na e - is re - qui -
 B: pi - - - e do - na e - is re - qui -
 S: su, do - na e - is re - qui - em, re - - - qui -
 C: do - na e - is re - qui - em, re - - - qui -
 T: ne, do - na e - is re - qui - em, do - na e - -
 B: su, do - na e - is re - qui - em, do - na e - -

Performance Markings: Solo dolce, Solo, pp dolcissimo, espress., mf, a 2, I, III II, IV.

Ott

Fl *dolcissimo*
p

Ob Solo *dolcissimo*
p

Cl

Fg *a 4*
legato e *pp*

Cor (in Mi \flat /Es) Solo
(in Si \flat /B) *p*

Timp corde molto allentate *ppp*

Ca. sola *ppp*

S *pp* *dolcissimo*
em, re - - qui - em, re - - qui -

Ms *pp*
em, re - qui - em, re - qui -

T *p dolce*
em, - na e - - is e - is re - qui -

B *pp*
em, - e - su Do - mi - ne, do - na e - is re - qui -

S *pp* *dolcissimo*
em, re - - qui - em, re - - qui -

C *pp*
em, re - - qui - em, re - - qui -

T *p dolce*
is, do - na e - - is, e - is re - qui -

B *ppp*
is, pi - e - Je - su Do - mi - ne, do - na e - is re - qui -

VI *pp*

Va *pp*

Vc legato e *ppp*

Cb legato e *ppp*



Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Timp

Ca. sola

S
em, re - - qui - em, re - - qui -
pp ancora più *pp*

Ms
em, re - qui - er, re - - qui -
pp ancora più *pp*

T
em, re - qui - em, re - - qui -
pp ancora più *pp*

B
em, re - qui - em, re - - qui -
pp ancora più *pp*

S
em, re - - qui - em, re - - qui -
pp ancora più *pp*

C
re - - qui - em, re - - qui -
pp ancora più *pp*

T
re - - qui - em, re - - qui -
pp ancora più *pp*

B
em, re - - qui - em, re - - qui -
pp ancora più *pp*

VI
sulla 4^a corda *pp* ancora più *p*

Va
pp ancora più *p*

Vc
ppp ancora più *p*

Cb
pp

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Timp

Ca. sola

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

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

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

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

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

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

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

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

VI

Va

Vc

Cb

calando

p

ppp

ppp

3. Offertorio

A quattro voci

Andante mosso ♩. = 66

Ottavino

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Si^b/ B

I, II
Fagotto
III, IV

Corno I, II
in Mi^b/ Es

Corno III, IV
in La^b/ As (basso)

I, II
Tromba
in Mi^b/ Es
III, IV

Trombone
I, II, III

Oficlèide

Timpani in Mi^b -
Re^b - La^b - Sol /
es-des-As-G

Soprano solo

Mezzosoprano solo

Tenore solo

Basso solo

I
Violino
II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

The image shows a page of a musical score for '3. Offertorio' by Carus. The score is for a full orchestra and four vocal soloists. The tempo is 'Andante mosso' with a metronome marking of 66. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes staves for woodwinds (Ottavino, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Horn, Trumpet, Trombone, Eb Cornet), percussion (Timpani, Cymbal), and strings (Violin, Viola, Violoncello, Contrabasso). The vocal soloists are Soprano, Mezzosoprano, Tenor, and Bass. The score is marked with 'Solo' and 'p' (piano) in several places. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

9

Fl

Ob

Cltr

Ms

T

B

Vc

Do - mi - ne,

Do - mi - ne,

cantabile dolce un poco marcato

ppp

18

Ms

T

B

Vc

Do - mi - ne Je - su Chri - ste,

Do - mi - ne Je - su Chri - ste,

Je - su Chri - ste, Rex glo - -

Je - su Chri - ste, Rex glo - -

un marcato

cresc.

f

26

Fg

Cor

Ms

T

B

Va

Vc

Cb

I Solo

cantabile

I Solo

dolcissimo

dolcissimo

cantabile

Li - be - ra a - ni -

dim.

ppp

p

p

pizz.

33

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

S

Ms

T

B

VI

Va

Vc

Cb

espressivo

p

espressivo

p

III

p

p

Solo

espressivo

p

li - be - ni - mas o - mni - um fi - de - li - um de - fun -

li - be - ni - mas o - mni - um fi - de - li - um de - fun -

mas o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - rum

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

S

Ms

T

B

cto - rum de - poe - nis in - fer - ni, et de pro -

rum de poe - nis in - fer - ni, et de pro -

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

VI

Va

Vc

Cb

46

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

S

Ms

T

B

VI

Va

Vc

Cb

mf

f

a 2

f

f

f

arco

f

fun - do re de o - re le - o - - - nis,

fun la-cu: be - ra e - - - as de o - - re le - o - nis, _____

- - - be - ra e - - - as de o - re le - o - - - nis, _____ ne ab -

Fl

Ob

Clt

Fg

Solo

p

Solo

p

Solo

pp

Cor

S

Ms

T

B

ne ab - sor - be - at e - - - as, e - as tar - ta -

ne sor - - be - at e - - as, ne ab - sor - be - at e - as tar - ta -

be e - - - - as tar - - - - ta - - - -

p

dim.

pp

VI

Va

Vc

Cb

p

dim.

pp

dim.

sempre

p

dim.

sempre

58

Fl

Ob

Cl

Fg

p

ancora più *p*

Cor

S

pp

Sed _____

dim. sempre

Ms

rus, ca - dant in _____ ob - scu - rum:

dim. sempre

T

rus, ca - dant in ob - scu - rum:

più *p*

B

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

VI

p

ancora più *p*

p

ancora più *p*

Va

p

ancora più *p*

Vc

p

ancora più *p*

Cb

p

ancora più *p*

63

Fl

Ob

Clf

Fg

Cor

S

Ms

T

B

portando voce

2 VI

VI

Va

Vc

Cb

Due Viol.

pp

div.

pp leggere

pp leggere

* T. 63-67 in B: | | sempre cresc. | | vgl. die Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts. / see the detailed remarks in the Critical Report.

ppp

69

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor (in Mi \flat /Es)

(in La \flat /As (basso))

S

Ms

T

B

2 VI

VI

Va

Vc

Cb

Solo

p

Solo

p

Solo

p

p

a 2

Solo

Solo

*cantabile
dolcissimo*

più espansione

si - gni - fer san Mi - cha - el re - prae - sen -

p

p

pizz.

arco

pizz.

uniti

(8va)

cresc. a poco a poco

75

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

S

Ms

T

B

2 VI

VI

Va

Vc

Cb

ppp

pp

p

ppp

pp

ppp

pp

ppp

pizz.

arco

ppp

re - tet as lu - - - cem

re - sen - tet e - as in lu - - -

re - prae - sen - tet

(8va)

poco allarg.

Allegro mosso ♩ = 152

86

Ott

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

S

Ms

T

B

ctar

ctam,

in

lu - cem

san - ctam: Quam o - lim

A - bra - hae, quam o - lim

(8va) []

senza sord.

2 VI

VI

Va

Vc

Cb

arco

92

Ott

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

S

Ms

T

B

VI

Va

Vc

Quam o - lim A - bra - hae, quam o - lim A - bra - hae, quam o - lim A - bra - hae, bra - hae, quam o - lim A - bra - hae, A - hae lim A - bra - hae pro - mi - si - sti, A - bra - hae pro - - - mi - si - sti, pro - - mi - si - sti, uni uniti arco

99

Ott

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

S

Ms

T

B

VI

Va

Vc

I

mf

Solo

mf

Solo

mf

hae ni - sti, e - mi - ni e - jus,

quam o - lim A - bra - hae pro - mi -

105

Ott, Fl II, Ott I

Ob a 2

Clt

Fg

Cor a 2

S

Ms

T

B

VI

Va

Vc + Cb

quam o - lim A - bra - hae pro - mi -

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

si et ni - ni e - jus, quam o - lim A - bra - hae pro - mi - si - sti,

quam o - lim A - bra - hae pro - mi -

118 Adagio ♩ = 66

Ott. Fl *p*

Ob *p*

Clf *p*

Fg *p*

Cor (muta in Fa / F) *p*
(muta in Do / C) *p*

Tr *p*

Trb *p*

Ofc *p*

Timp *p*

S *pp*

Ms *pp*

T *pp*
jus. - - sti - as et pre - - ces - ti - bi Do - mi - ne,

B *pp*
jus.

VI *p* div. *ppp*

Va *p* *ppp* *pp*

Vc *p* *ppp* *pp* pizz.

Cb *p* *ppp* *pp* pizz. *pp*

* Die Sechzehntel langsam. / The sixteenth notes slow.

animando un poco

dolcissimo

Ott

Fl

Ob

Clt

Fg

Musical score for woodwinds. Oboe (Ott), Flute (Fl), Clarinet (Clt), and Bassoon (Fg) staves. The Clarinet part has a 'Solo' marking and a **ppppp** dynamic. The Flute part has a **ppp** dynamic and 'dolcissimo' marking.

Cor

in Fa / F

in Do / C

Solo

ppppp

ppp

Musical score for horns. Trumpet (top staff) and Horn (bottom staff) parts. Both have 'Solo' markings and **ppppp** dynamics.

S

Ms

T

B

ti bi Do-mi - fe - ri - mus:

Ho - sti-as et

Ho - sti-as et

Ho - sti - as et

dolcissimo

dolcissimo

dolcissimo

ten.

Vocal staves for Soprano (S), Mezzo-soprano (Ms), Tenor (T), and Bass (B). The Tenor part has lyrics: 'ti bi Do-mi - fe - ri - mus:'. The Soprano and Bass parts have lyrics: 'Ho - sti-as et'. Dynamics include 'dolcissimo' and 'ten.'.

VI

Va

Vc

Cb

div. 4 a 4

pppp

pp

pp

arco

pizz.

pizz.

pp

pizz.

pppp

pizz.

pppp

Musical score for strings. Violin (VI), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb) staves. Includes dynamics like **pppp**, **pp**, **pp**, **pppp** and markings like 'arco', 'pizz.', and 'div. 4 a 4'.

132

Ott

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

S

Ms

T

B

VI

Va

Vc

Cb

pre - ces ti - Do mi - ne

pre - ces ti - bi Do - mi - ne

pre - ces ti - bi Do - mi - ne, ti - bi Do - mi - ne lau - dis of - fe - ri -

ppp

p

arco

pizz.

arco

p

Ott
Fl
Ob
Cl
Fg
Cor
S
Ms
T
B
Vi
Va
Vc
Cb

pp
p
p
pp
p
p
pp
pp
pp
p
pp
pp
pizz.
arco
pp
pp
arco
pp

Solo
a 2
uniti
tutti

lau - dis of - fe - ri -
lau - ri lau - dis of - fe - ri - mus, lau -
Tu - ci - pe pro a - ni - ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e me - mo - ri - am
mus, lau - dis of -

145

Ott *p dim.* *ppp dolcissimo*

Fl *p dim.* *ppp dolcissimo*

Ob *p dim.* *ppp dolcissimo*

Cltr *p dim.*

Fg *p dim.* *p dim.*

Cor *p dim.* *p dim.*

S *ppp*
mus, lau - - - dis:

Ms *ppp*
dis of-fe lau - - - dis:

T *ppp*
fa - c fac, Do - mi-ne, de mor - - te trans-i - re ad vi - - -

B *ppp*
fe - ri lau - - - dis:

VI *p dim.* *ppp* armonico

Va *p dim.* *ppp* *pp*

Vc *p dim.* *pizz.* *arco* *pp*

Cb *p dim.* *pizz.*

Ott

Fl *I* *pp*

Ob *pp*

Clt *Solo* *pp*

Fg

Cor *Solo* *pp*

S *con espressione*
fac e - as, mi-ne, fac e - as, Do - mi-ne,

Ms
e - as, Do - mi-ne, fac e - as,

T *pp*
ta e - as, Do - mi-ne, fac e - as,

B
fac e - as, Do - mi-ne, fac e - as,

VI *pp*

Va *uniti*

Vc *pizz.*

Cb *pizz.* *sempre pp*

Ott

Fl

Ob

Clt

Fg

Solo

dim.

Solo

dim.

Solo

dim.

Solo

dim.

Solo

espressivo

Cor

dim.

(muta in As)

pp

S

de - - - - - trans - i - - - - - e ad vi - - - - - tam,

Ms

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

T

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

B

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

cresc.

pp

pp

pp

Vi

armonico

pp

div.

pp

Va

pp

pp

Vc

arco

pp

pizz.

Cb

arco

pp

pizz.

pp

Ott

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

S

Ms

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Carus

(muta in Mi^b/Es)

sotto voce parlando

fac e-as, Do-mi-ne,

fac e-as de mor-te

trans-i-re ad vi - tam.

morendo

sotto voce parlando

fac e-as de mor-te

trans-i-re ad vi - tam.

morendo

-as, Do-mi-ne,

fac e-as de mor-te

trans-i-re ad vi - tam.

morendo

parlando

e-as, Do-mi-ne,

fac e-as de mor-te.

Quam o - lim A - bra -

arco

165

Ott

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

in Mi^b/Es

in La^b/As (basso)

a 2

S

Ms

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Quam o - lim A - bra - hae, quam

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

o - lim A - bra - hae pro - mi - si - sti,

hae, quam - bra - hae pro - mi - si - sti, pro - mi - si - sti,

uniti

Ott

Fl

Ob

Cl

Fg

Solo

mf

Solo

mf

Solo

mf

Solo

mf

Cor

S

Ms

T

B

o - lim A - bra - pro - si - sti, et se - mi - ni e - jus,

quam o - lim A - bra -

VI

Va

Vc

Cb

178

Ott

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

S

Ms

T

B

VI

Va

Vc

Cb

quam o - lim A - bra -

quam o - lim A - - bra - hae

hae pro - mi - sti, et se - mi - ni e - jus, quam o - lim A - bra - hae

quam o - lim A - - bra - -

arco

183

gva-----

Ott

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

S

Ms

T

B

VI

Va

Vc

Cb

a 2

(in Mi \flat / Es)

(in Mi \flat / Es)

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

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

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

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

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

f

f

f

f

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

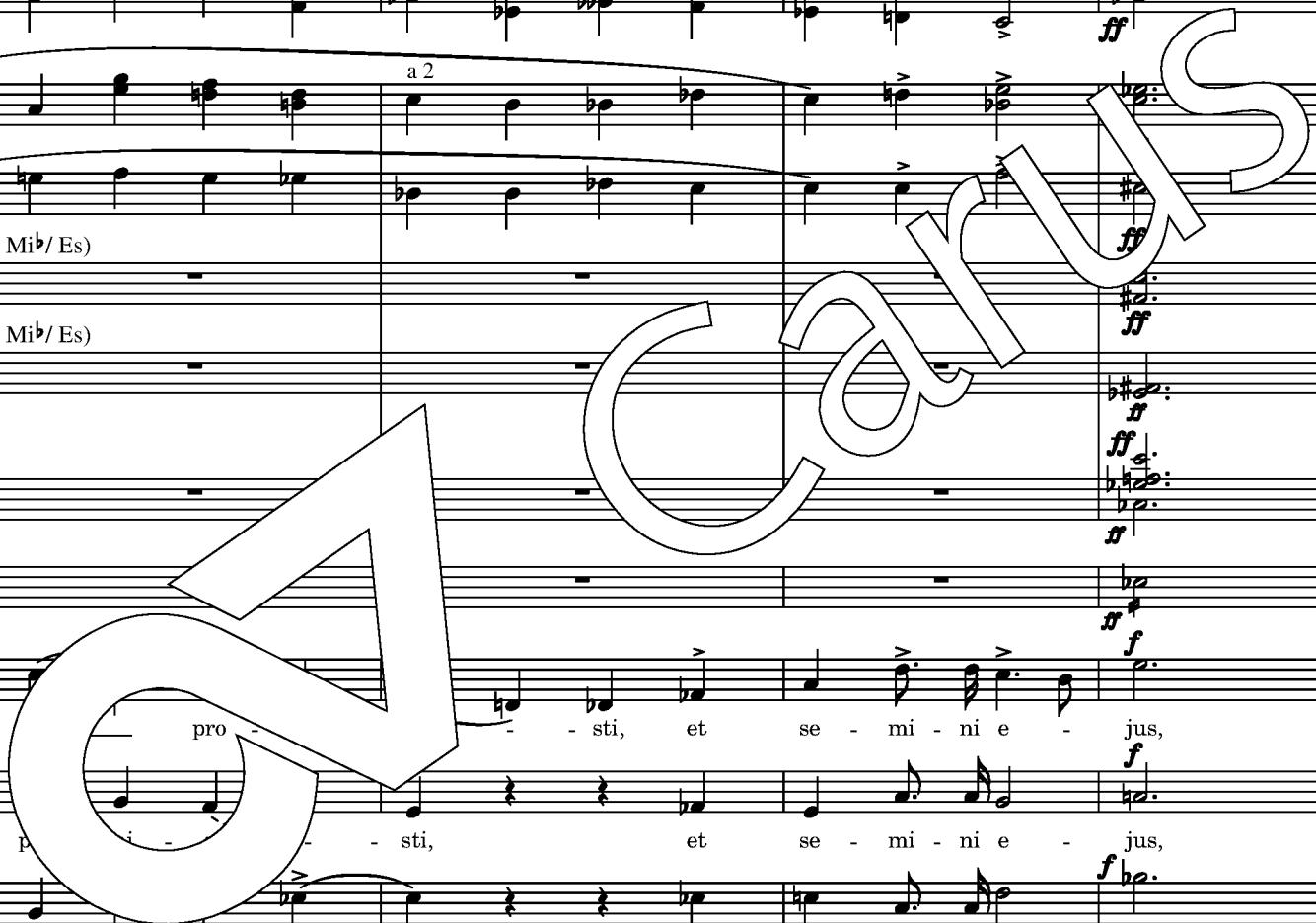
ff

ff

ff

ff

ff



Ott

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

S

Ms

T

B

VI

Va

Vc

Cb

si - - - si - - - sti, pro-mi - si - sti, A - - - bra - hae, *ff*

si - - - sti, pro-mi - si - sti, pro-mi - si - sti, A - - - bra - hae, *ff*

si - - - si - - - sti, pro-mi - si - sti, A - - - bra - hae, *fff*

si - - - sti, pro-mi - si - - - sti, pro-mi - si - sti, A - bra - hae, pro - mi-si -

a 2 *a 2*

Ob

Clt

Fg

Trb

Ofc

Timp

S
o - mni - um fi - de - li - um de - rum de poe - nis in - fer - ni. *dim. ppp* *morendo* *legato e dolcissimo* Fac e - as de

Ms
o - mni - um fi - de - li - um de - fun - rum de poe - nis in - fer - ni. *ppp* *morendo*

T
o - mni - um fi - de - li - um de - rum de poe - nis in - fer - ni. *ppp* *morendo*

B
o - mni - um de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - ni. *ppp* *morendo*

VI
dim. ppp *pp* *morendo*

Va
dim. ppp *pp* *morendo*

Vc
dim. ppp *pp* *morendo*

Cb
dim. ppp *pp* *morendo*

Clt

S
mor-te trans-i - re ad vi - - - - - tam.

Ms
dolce
Fac e - as de mor-te trans-i - re ad vi - tam.

T
dolce
Fac e - as de mor-te trans-i - re ad vi - tam.

B
dolce
Fac e - as de mor-te trans-i - re ad vi - tam.

VII
con sord. 8va

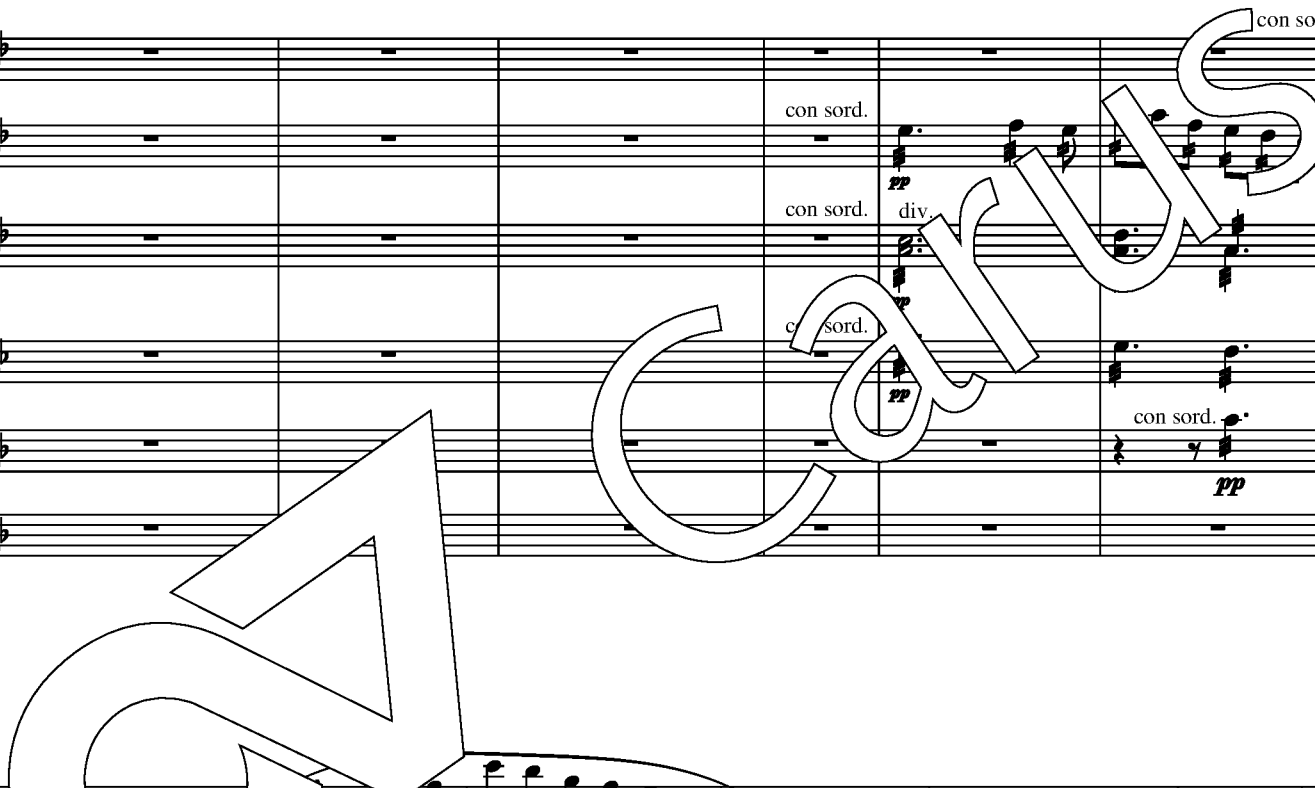
VII
con sord. pp

VII
con sord. div. pp

Va
con sord. pp

Vc
con sord. pp

Cb



Clt
dolcissimo

VII
(8va) pp morendo

VII
pp morendo

VII
pp morendo

Va
pp morendo

Vc
pppp poco rall. morendo

Cb
pppp poco rall. morendo

4. Sanctus

Allegro ♩ = 138

Ottavino Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II in Si^b / B

Fagotto I, II, III, IV

Corno I, II in Fa / F

Corno III, IV in Do / C

Tromba I, II in Do / C

Trombone I, II, III Oficlèide

Timpani in Fa-Do / f-c

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

Coro I

San - ctus,

Coro II

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

San - ctus,

San - ctus,

Violino I, II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

6 Allegro $\text{♩} = 112$

Ott, Fl I *8va*

Ob *ff* Solo

Clt *ff*

Fg *ff*

Cor

Tr *ff*

Trb, Ofc *ff*

Timp *ff*

S

C

Coro I

T

B

S

C

Coro II

T

B

VI

Va

Vc

Cb *ff*

pp leggere e staccate

San - - - s. an-ctus, San-ctus San - ctus Do - mi-nus De - us

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

San - - - ctus.

San - - - ctus.

13

Ob

Clf

Fg

Cor

Solo

S

C

Coro I

T

B

S

C

Coro II

T

B

VI

Va

Vc

leggere e staccate

pp

pp

Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - et te - ra - - - -

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

San - ctus, San-ctus, San - ctus

Do - nus De - us Sa - ba - oth,

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi -

San - ctus,

leggere e staccate

pp

19

Ob

Cltr

Fg

Cor

S

C

T

B

Coro I

S

C

T

B

Coro II

S

C

T

B

VI

Va

Vc

III

De - us

ri - a tu - - a,

sunt coe - li et ter - ra glo - - - ri - a tu - -

Do - mi - nus Sa - ba - oth. ni sunt coe - li et ter - -

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us

De - us oth,

nus Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth.

San - ctus, San - ctus Do - - - mi - nus De - us Sa - ba -

San - ctus, San - ctus, San - ctus

leggere e staccate

pp

25

staccato

pp

staccato

pp

staccato

pp

staccato

pp

a 2

Solo

Solo

ni sunt coe - li et ter -

a,

ple -

ra - ri - a tu - a.

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

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

San - ctus, San-ctus, San - ctus

oth,

De - us Sa - ba - oth.

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,

VI

Va

Vc

Ott
Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Tr
Trb
Ofc
Timp
S
C
T
B
S
C
T
B
VI
Va
Vc
Cb

ra glo - ri tu - a.
ni sunt er - ra.
sunt coe - li et ter - ra. Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,
De - us Sa - ba - oth. Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

a 2
ff
a
pizz.
arco
ff

37 I II, Ott

Ott, Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

S

Coro I

C

T

B

S

Coro II

C

T

B

VI

Va

Vc, Cb

in ex cel - sis.

san - na in ex - cel - sis. Be - ne - di -

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

Ho - na in ex - cel - sis.

sis. Be - ne - di - ctus qui

sis, ho - san - na, ho - san - na.

sis, ho - san - na.

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

staccato

pp

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

S

C

Coro I

T

B

S

C

Coro II

T

B

VI

Va

Vc

p

Solo

III

Be - ne - di - ctus, — be - ne - di - ctus,

ctus qui ve n no - ne Do mi - ni,

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

Be - ne - di - ctus, —

ve - nit in — — — mi - ne Do - — — mi -

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - - -

staccato

pizz.

49

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

S

C

Coro I

T

B

S

C

Coro II

T

B

VI

Va

Vc

Solo

Solo

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

be - ne - ctus qui ve - - - - nit in

no - mi - ne mi - ni,

be - ctus, be - ne - di -

ni, be - ne - di - ctus,

- - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui

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

pizz.

arco

pizz.

staccato

pp

pizz.

arco

pp

55

Ott, Fl I II + Ott a 3

Ob *f* a 2

Cltr *f* a 2

Fg *ff* a 2

Cor *ff* a 2

Tr *ff* a 2

Trb I, II III *ff*

Ofc *ff*

Timp *ff*

S *f* >

Coro I
 C be - ne - di - ctus, di - ctus,
 T no - mi - ne mi - ni,
 B ne - ne ctus,

Coro II
 S *ff* > ne - di - ctus, be - ne - di - ctus, be - ne -
 C ve - nit, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne
 T no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus, be - ne -
 B Be - - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

VI *arco*

Va *ff*

Vc *arco* + Cb *ff*

61

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb I, II III

Ofc

Timp

S

Coro I
C
T
B

Coro II
S
C
T
B

VI

Va

Vc, Cb

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

73
Ott, Fl
Ob
Clf
Fg
Cor
Tr
Trb, Ofc
Timp
S
C
T
B
S
C
T
B
VI
Va
Vc, Cb

I Solo
Solo
IV Solo
Solo
Solo
Solo
Solo
Solo

dim.
p
pp

di - - - ctus.
Do - mi - ni
ni.
ni,
di - - ct
Do - mi ni,
ni,
ni, in no - mi - ne,
be - ne - di - - ctus.
be - ne - di - ctus,
be - ne - di - ctus,
be - ne - di - - -
be - ne - di - - -
be - ne - di - - -
be - ne - di - -
in no - mi - ne Do - mi -

Carus

Fl

Ob

Clt

Fg

p espressivo

p

a 2

Cor

S

C

T

B

Coro I

pp dolcissimo

Ple - - - ni sunt coe - li et ter - ra

pp dolcissimo

Ple - - - ni sunt coe - li et ter - ra

pp dolcissimo

Ple - - - ni sunt coe - li et ter - ra

pp dolcissimo

Ple - - - ni sunt coe - li et ter - ra

S

C

T

B

Coro II

pp

pp

pp

pp

ctus.

ctus.

ctus.

ni.

dolcissimo

Ho - san - - - na,

Ho - san - - - -

ho - san - - - -

Ho - san - - - -

VI

Va

Vc, Cb

pp

pp

pp

leggerissimo

pizz.

pizz.

leggerissimo

87

Fl

Ob

Cl[#]

Fg

Cor

III

S

C

T

B

Coro I

glo - - - - ri - - - a tu - - -

glo - - - - ri - - a - - -

glo - - - - ri - - a tu - - -

glo - - - - ri - - a - - - tu - - -

S

C

T

B

Coro II

na,

na,

na, ho - san - - - - na,

na,

Vl

Va

Vc

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Coro I

S

C

T

B

a, ple - - - ni sunt

a, ple - - - ni sunt

a, ple - - - ni sunt

a, ple - - - ni sunt

Coro II

S

C

T

B

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

na, ho - san - - -

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

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

VI

Va

Vc

99 *espressivo*

Ott

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

S
coe - - - li et ter - ra

C
coe - - - li et ter - ra

T
coe - - - li et ter - ra

B
coe - - - et ter - ra

S
na, ho - san - - - na,

C
na, ho - san - - - na,

T
na, ho - san - - - na, ho -

B
na, ho - san - - - na, ho -

VI

Va

Vc

Cb

Solo
p dolce

p cantabile

p cantabile espressivo

p cantabile

p cantabile

espressivo

espressivo

espressivo

espressivo

espressivo

pizz.

Ott

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

S

C

T

B

S

C

T

B

VI

Va

Vc

ri - a - tu - a.

ri - a - tu - a.

ri - a - tu - a.

tu - a.

ho-san - na,

san - na,

san - na,

leggere

111

Ott

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

S

C

T

B

Coro I

S

C

T

B

Coro II

S

C

T

B

Vi

Va

Vc, Cb

pp

ff

pp

ff

pp

ff

Solo

pp

ff

pp

ff

na,

ho-san - - - - na,

ho-san - - - - na,

Ho - san - - - -

Ho - - - -

Ho - san - - - -

Ho - - - -

arco
leggere

ff

ff

ff

+Cb
arco
ff

117 I

Ott, Fl
II, Ott

Ob

Clt

Fg

Cor

Coro I

S
na, ho - - san - - na,

C
san - -

T
na, ho - - na,

B
san - - na,

Coro II

S
ho - - san - na in ex - -

C
ho - - san - na in ex - -

T
ho - - san - na in ex - -

B
ho - - san - na in ex - -

VI

Va

Vc, Cb

122

Ott.
Fl.

Ob

Cltr

Fg
a 2
staccato
f

Cor

S
ho - - san - - in ex - - cel - -

C
he - - san - na in ex - - cel - -

T
- san - in ex - - cel - -

B
- san - na in ex - - cel - -

Coro I

S
cel - -

C
cel - -

T
cel - - - sis,

B
cel - - - sis,

Coro II

VI

Va
staccato
f

Vc,
Cb
staccato
f

127

Ott. Fl *a 3*

Ob *a 2*

Cltr *a 2*

Fg *ff*

Cor *ff*

Tr *a 2*

Trb. Ofc *I, II* *ff* *III, Ofc*

Timp *ff*

S *ff*

C *ff*

T *ff*

B *ff*

S *ff*

C *ff*

T *ff*

B *ff*

8 va *ff*

Va *ff*

Vc *div.* *ff* *uniti*

Cb *ff* *div.* *uniti*

sis, ho san na,

sis, ho san na,

sis, san na,

ho san na,

ho san na,

ho san na,

ho san na,

uniti

132

Ott. Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tr.

Trb. Ofc.

Timp.

S.

C.

T.

B.

S.

C.

T.

B.

VI.

Va.

Vc.

Cb.

I. Ott.

a2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Agnus Dei

Andante ♩ = 84

Flauto I, II, III

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do / C

I, II
Fagotto

III, IV

Corno I, II
in Fa / F

Corno III, IV
in Do / C

Soprano

dolcissimo

dolcissimo

Mezzosoprano

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

I
Violino

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

8

Fl

Ob

Cl^t

Fg

Cor

S

Ms

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Solo Cb

a 2

ppp

ppp

ppp

pp

pp

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

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

ppp

A - gnus De - i,

ppp

A - gnus De - i,

ppp

A - gnus De - i,

ppp

A - gnus De - i,

sulla 4^a corda

ppp

sulla 4^a corda

ppp

ppp

div.

ppp

un solo Contrabbasso

ppp

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

S

Ms

S

C

T

B

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - - na, do - - na

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - - na, do - - na

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - - na, do - - na

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - - na, do - - na

VI

Va

Vc

Solo Cb

30

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

S

Ms

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

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

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

div.

uniti

49

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

S

Ms

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

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

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

55

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

S

Ms

S

C

T

B

Vi

Va

Vc

Cb

do - - na e - is, do - - na re - qui - em - sem - pi - ter - nam,

do - - na is, do - - na re - qui - em - sem - pi - ter - nam,

Do - - - na,

Do - - - na,

Do - - - na,

Do - - - na,

pp

pp

p

p

Communio
6. Lux aeterna

A tre voci

Molto moderato $\text{♩} = 88$

Ottavino

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Si \flat / B

I, II
Fagotto
III, IV

Corno I, II
in Fa / F

Corno III, IV
in Si \flat / B

Trombone
I, II, III

Oficléide

Timpani
in Fa - Si \flat / f-B

Gran Cassa

Mezzosoprano solo

Tenore solo

Basso solo

Violino

Viola

Violoncello

Contrabbasso

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The vocal parts (Mezzosoprano, Tenore, and Basso solo) are positioned above the string section. The woodwind section includes flutes, oboes, clarinets, and bassoons. The brass section includes horns, trombones, and euphonium. The percussion section includes timpani and a large drum. The string section consists of violins (divided into four parts), viola, cello, and double bass. The score includes a large watermark 'CARUS' across the center. The vocal line for the Mezzosoprano solo part includes the lyrics: 'e - ter - na lu - ce - at e - is, Do - mi - ne: cum san - ctis tu - is, cum san - ctis'.

10

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Trb

Ofc

Timp

Ms

T

B

VI

Va

Vc

Cb

tu - ae - ter m, qui - a pi - us es.

Re - qui-em ae - ter - nam do - na -

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

p

18

Solo

pp

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Trb

Ofc

Timp

Ms

T

B

VI

Va

Vc

Cb

em - - ter - nam

- em - ae - - ter - nam

e - - - is, re - qui - em ae - ter - nam do - na - e - is - Do - mi -

25

Poco più animato

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Trb

Ofc

Timp

Ms

T

B

VI

Va

Vc

Cb

do-na e - is Do - mi - ne, et lux per - pe - tu - a, et lux per pe - tu lu - ce - at e - is,

do-na e - is Do - mi - ne, et lux per - pe - tu - a lu - - - ce - at

ne, lux per - pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is,



Ms

T

B

lu - ce - at e - - is. Cum san - ctis tu - is in ae - ter - num, qui - a pi - - us

e - - is. Cum san - ctis, cum san - ctis tu - is in ae - ter - num, qui - a,

lu - ce - at e - - is. Cum san - ctis tu - is in ae - ter - num, qui - a pi - us

Tempo I

41

Fl

Ob

Clf

Fg

a 2

pp

pp

p

pp

pp

a 3

pp

pp

pp

Timp

Cassa sola scordata

Ca. sola

Ms

dim.

ppp

dolce

es, Re - qui - em, re - qui - em,

T

qui - i - us es. Re - qui - em, re - qui - em,

B

es, pi - us es. Re - qui - em ae - ter - nam do - na, do - na e - is, re - qui - em ae -

Vi

pp

pp

Va

pp

Vc

pp

Cb

pp

pizz.

f

CARUS

48

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Trb

Ofc

Timp

Ca. sola

Ms

T

B

VI

Va

Vc

Cb

mf

a 2

mf

mf

f

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

re-qui-ter-nam do-na e-is.

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

arco

pp

54 *molto staccato*

Ott

Fl *pp*
a 2
p

Ob

Cl

Ms
dolcissimo
et lux per - - pe - - tu - a lu - - -

VI *pp*
div. *p*

Va *pizz*

Vc

Cb

Solo
pp
Solo
pp

58

Ott

Fl

Ob

Cl

Ms
ce - - at e - - is. Cum san - ctis tu - is in ae -

VI *p*
uniti

Va *pizz*
p
arco

Vc

Cb

62

Ott

Fl

Ob

Clt

Fg

I, III

II, IV

Cor

Solo

Solo

Ms

ter - num, in ae - ter

qui - a pi - us es,

trunca

T

B

Cum

8 va

VI

Va

Vc

Cb

pp

ff

pp

pp

pizz.

pizz.

Carus

68

Ott

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Ms

T

B

(8va)

VI

Va

Vc

Cb

in ae-ter - - num,

Cum san-ctis tu - is

san - tu - - is in ae -

cresc.

cresc.

pp

pp

pp

71

Ott

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Ms

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

Solo

a 2

num, ae-ter - - num, cum

in ae-ter - - num,

num, ae - ter - - num, cum san - ctis

cresc.

arco

arco

f

f

f

p

p

p

p

p

74

Ott

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Ms

T

B

VI

Va

Vc

Cb

I
p

a 2
p

san - ctis tu in ae - ter - - num, in ae - ter - - -

in ae - ter - - - -

tu - in ter - num, in ae - ter - - - -

staccato

staccato

staccato

staccato

p

staccato

78

Ott
Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Ms
T
B
VI
Va
Vc
Cb

dolce

pp

pp

pp

pp

pp

II Solo

sole voci *pp*

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

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

num, a pi - us, pi - us es. Cum san - ctis

pp

pp

pp

ppp

ppp

86

Ms
T
B

san - ctis tu - is in ae - ter - num, qui - a pi - us

Cum san - ctis tu - is in ae - ter - num, qui - a pi - us

tu - is in ae - ter - num, qui - a pi - us es, qui - a pi - us

p dim. sempre morendo

p dim. sempre morendo

p dim. sempre morendo

Ott

Fl *dim.* *dolcissimo*

Ob

Cl *dim.*

Fg

Cor

Trb

Ofc

Timp

Ms

T *na*

B *nam.*

VI

Va

Vc *arco*

Cb *arco*

7. Libera me

Moderato ♩ = 72
senza misura

a tempo

Ottavino

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Si^b/B

I, II

Fagotto

III, IV

Corno I, II
in Mi^b/Es

Corno III, IV
in Do / C

I, II

Tromba
in Do / C

III, IV

Trombone I, II, III

Oficléide

Timpani in Re-Do-
La-Sol / d-c-A-G

Gran Cassa

Soprano solo

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

I

Violino

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Li - be-ra-me, mor-te ae-ter-na, in di - e il - la tre-men - da: quan-do coe - li mo -

* in A: „Libera me, Domine, de morte aeterna“, in die illa tremenda“; Zäsur nachträglich rasiert; vgl. die Einzelanmerkungen. / Caesura erased afterwards; see the detailed remarks.

4

Ob

Clt
a 2
pp

Fg
a 2
pp

Cor
a 2
pp
p dim.
ppp

Trb
ppp

Timp
pp

Ca. sola
pppp

S
di sunt et ter - ra:
ppp

VI
stacc
pp
staccato assai
pp

Va
pp
staccato assai
pp

Vc
ppp
staccato assai
ppp

Cb
ppp
staccato assai
ppp

senza misura a tempo ancora senza misura ancora più piano a tempo

S *pp*
Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, in di - e il - la tre - men - da: quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter - ra: *pppp*

C *pp*
Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, in di - e il - la tre - men - da: quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter - ra: *pppp*

T *pp*
Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, in di - e il - la tre - men - da: quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter - ra: *pppp*

B *pp*
Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, in di - e il - la tre - men - da: quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter - ra: *pppp*

11

Ob

Clt

Fg a 2 *pp*

Cor

Timp *pp*

S
Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum per

VI *p*

Va *p*

Vc *p*

Cb *pp*

14

Ob

Cl

Fg

Cor

Timp

S

VI

Va

Vc

Cb

18

Fl

Fg

S

VI

Va

Vc

staccato e *p*

staccato e *p*

cresc.

i - - - - - gnem.

a 2

ppp

con sord.

sotto voce

Tre- mens fa- ctus sum

ppp

22

Fl

S

VI

Va

Vc

ff *dim.*

e - go, et ti - - - - - me - o, dum dis-

con sord. div.

con sord.

con sord.

25

Fl

S

VI

Va

Vc

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

dim.

p

28

Fl

S

VI

Va

Vc

a 2

ra. Quan - do coe - - li mo - ven - di

uniti 3

30

Fl

Ob

Clt

Fg

S
sunt et ter - - - - ra.

VI

Va

Vc

32

Fl
f *dim.* *pp*

Ob
f *dim.* *pp*

Clt
f *dim.*

Fg
I, III
II, IV
f *dim.* *pp*

Cor
a 2
f *dim.*

S
pp
Tre - mens fa - ctus sum e - go, et ti - - -

VI
f *p dim.* *pp*
div.

Va
f *p dim.* *p*
3

Vc
f *pizz.* *pppp*
arco

Cb
f *pizz.* *pppp*
pppp

35

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

S

me - o, tre - mens fa - ctus sum e - -

VI

Va

Vc

Cb

p *uniti*

38

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

S

go, tre - mens fa - ctus sum e - go, tre - mens fa - ctus sum e - go, et

VI

Va

Vc

Cb

p *pp* *pppp* *ppppp* *morendo*

arco *pp* *pp* *ppp* *morendo* *morendo* *morendo*

Solo *pp*

Allegro agitato ♩ = 80

42 col canto I *ppp* *morendo* lunga pausa I, Ott II a 3

Ott, Fl *ppp* *morendo* *ff* a 2

Ob *ppp* *morendo* *ff* a 2

Cltr *ppp* *morendo* *ff* a 2

Fg *ppp* *morendo* *ff* a 4

Cor (in Do / C) *ff*

Tr (in Do / C) *ff*

Trb I, II

Ofc III

Timp

S allarg. e morendo ti ga pausa

S

C

T *fr* Di - - es

B *ff* Di - - es

VI levare i sordini lunga pausa *ff*

Va levare i sordini *ff*

Vc levare i sordini *ff*

Cb *ff*

48 II, Ott

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

ff

Di - - es i

Di - - es i

i - - , di - - es i - - rae, di - - es i

i - - rae, di - - es i

I, Ott
II

52

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

Gr. C.

Le corde ben tese onde questo contrattempo
riesca secco e molto forte

fff

S

C

T

B

rae,

rae,

rae,

rae,

VI

Va

Vc

Cb

56

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

Gr. C.

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

a 3

a 2

a 2

a 4

I, III

II, IV

I, II

III

il - - -

di - - - es

il - - -

di - - - es

il - - -

il - - -

di - - - es il - - - la, di - - - es

il - - - la,

di - - - es il - - - la, di - - - es

il - - -

I, Ott

a 3

a 2

a 2

a 3

I, III

II, IV

I, II

III

il - - -

di - - - es

il - - -

di - - - es

il - - -

il - - -

di - - - es il - - - la, di - - - es

il - - - la,

di - - - es il - - - la, di - - - es

il - - -

60

Ott,
Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

il - - - - - la,
- - - - - la,
- - - - - la,
- - - - - la,
di - es - u - - - - - la,
- - - - - la,

65

Ott, Fl a 3

Ob a 2

Clt a 2

Fg

Cor a 2

Tr

Trb

Ofc

Timp

Gr. C.

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

di - - - es i - - - rae, di - es

di - es i - - - rae, di - es

- es i - - - rae, di - es, di - es

di - - - es i - - - rae, di - - - es

68

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

Gr. C.

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

la, di - - - es i - - - rae,

la, di - - - es i - - - rae,

il - - - la, di - - - es i - - - rae,

il - - - la, di - - - es i - - - rae,

71

Ott,
Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

S

C

T

B

Vi

Va

Vc

Cb

la,
di - - - es i - - - rae, ca - la - mi - ta - tis,
di - - - es i - - - rae, ca - la - mi - ta - tis,

75

Ott *ff* *8va*

Fl *ff* *8va* a 2

Ob *ff* a 2

Cl *ff* a 2

Fg *ff*

Cor *ff*

Tr *ff* a 2

Trb *ff* a 3

Ofc *ff*

Timp

S *ff*

C *ff*

T *ff*

B *ff*

VI *ff*

Va *ff*

Vc *ff*

Cb *ff*

ta - - - - - tis et - - - - - mi -

ca - - - - - mi - ta - - - - - tis et - - - - - mi -

ca - - - - - la - mi - ta - - - - - tis et - - - - - mi -

ca - - - - - la - mi - ta - - - - - tis et - - - - - mi -

78 (8va)

Ott

Fl (8va) a 2

Ob a 2

Clf a 2

Fg

Cor

Tr a 2

Trb a 3

Ofc a 3

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

se - ri - es ma - gna

se - ri - es ma - gna

se - ri - ae, di - es ma - gna

se - ri - ae, di - es ma - gna

81 I, Ott II, Fl

Ott, Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

ma - ra val - de. Di - es,

ma - ra val - de. Di - es,

et a - - - ma - ra val - de. marcato Di - es,

et a - - - ma - ra val - de. Di - es i - rae, di - es

pesante

pesante

pesante

pesante

pesante

ff

a 2

a 2

a 2

a 2

a 2

Solo

ff

85 stent. un poco

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

di rae.

di - es i - rae.

di - es i - rae.

il - la, ca - la - mi - ta - tis et mi - se - ri - ae, di - es ma - gna et a - ma - ra

Carus

a tempo

I Solo, Ott

I
II, Ott

Ott, Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

Gr. C.

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Di - - es i - - rae, di - - es

Di - - es i - - rae, di - - es

Di - - es i - - rae, di - - es

val - de. Di - - es i - - rae, di - - es

8va

93

Ott,
Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb,
Ofc

Timp

Gr. C.

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

il la, ca - la - mi - ta - - tis et mi - -

il - - la, ca - la - mi - ta - - tis et mi - -

il - - la, ca - la - mi - ta - - tis et mi - -

il - - la, ca - la - mi - ta - - tis et mi - -

(8va)

Carus 27.303

101

Fl *pp ancora dim.*

Ob

Clt *pp* *ancora più p*

Fg a 2 *pp ancora dim.*

Cor

Tr

Trb a 3

Timp

S il - di - es i - rae, di - es

C ma - ra et a - ma - ra, a - ma - ra val - de, *pp*

T ma - ga et a - ma - ra, a - ma - ra val - de, *pp*

B ma - gna et a - ma - ra, a - ma - ra val - de, *pp*

VI *pp ancora dim.*

Va *pp ancora dim.*

Vc *pp ancora dim.*

Cb *pp ancora dim.*

Carus

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb

Timp

S

S

C

T

B

rae, di - es i - rae, di - es i - rae,

Di - um ve - ju - di - ca - re sae - cu - lum per

VI

Va

Vc

Cb

132 Andante ♩ = 80

Ob

Cor

Voci sole

ppp *espressivo*

S Re - qui - em ae - - - - ter - nam do - na e - is, do - na

S Re - qui - em, re - - - qui - em ae - ter - nam do - na, do - na,

C Re - qui - em, re - - - qui - em ae - ter - nam do - na, do - na,

T Re - qui - em, re - - - qui - em ae - ter - nam do - na, do - na,

B Re - qui - em, re - - - qui - em ae - ter - nam do - na,

140

S e - is, e - is Do - mi - ne, do - na, do - na e - is, Do - mi - ne: *cresc.*

S do - na, do - na e is, do - na e - is, do - na e - is Do - mi - ne: *cresc.*

C do - na, do - na e is, do - na e is, do - na e - is Do - mi - ne: *cresc.*

T do - na e - is, do - na e - is Do - mi - ne: *cresc.*

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

145 *ppp* *dolcissimo* *cresc. portate* *f*

S et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is, lu -

S et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, et lux per - pe - tu -

C et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, et lux per - pe - tu -

T et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, et lux per - pe - tu -

B et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, et lux per - pe - tu -

153

dim. *pp* *ppp* ancora più *p* *p* e cresc. a

S - ce - at e - is. Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne: et lux

S a lu - ce - at e - is. Re - qui - em do - na: et lux, et

C a lu - ce - at e - is. Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne: et lux, et

T a lu - ce - at e - is. Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne: et lux, et

B a lu - ce - at e - is. Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne: et lux, et

162

poco a poco morendo *pp* *pppp*

S - per - pe - tu - a lu - ce - at e - is. Re - qui - em, re - qui - em.

S lux per - pe - tu ce - at e - is. Re - qui - em, re - qui - em.

C lux per - pe - tu a ce - at e - is. Re - qui - em, re - qui - em.

T lux per - pe - tu a lu - ce - at e - is. Re - qui - em, re - qui - em.

B lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is. Re - qui - em, re - qui - em.

171

pausa lunga senza misura Moderato ♩ = 100 a tempo

S Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, in di - e il - la tre - men - da: quan - do

VI

Va

Ott, Fl

Ob

Clc

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

Ca. sola

S

S

C

T

B

Vi

Va

Vc

Cb

ff

a 2

sempre f

a 2

ff

a 2

ff

sempre f

a 2

ff

sempre f

a 3

ff

sempre f

ff

sempre f

ff

sempre f

ff

sempre f

ff

sempre f

ff

sempre f

ff

sempre f

ff

sempre f

ff

sempre f

coe - ven - di et ter - ra.

Li - be-ra me, Do - mi - ne, de

181

Ott, Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr (in Do / C)

Trb

Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

I, Ott II

ff

a 2

a 2

a 2

a 3

Li - be - ra me,

ma - na, in di - e il - la tre - men - da: quan - do,

187

Ott, Fl

Ob

Clf

Fg

Cor

Tr

Trb

Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Do - mi - na, in di - e il - la tre - men - da: quan - do, -
do - coe - li - mo - ven - di sunt et ter - ra: Dum
Li - be - ra me,

a 3

a 2

I, II

III

Ott, Fl I, Ott II

Ob a 2

Clf a 2

Fg a 2

Cor

Tr

Trb a 3

Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Carus

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

Li - be - ra me,

Do-mi - ne, de mor - te ae - ter - na, in di - e il - la tre-men - da: quan - do,

201

Ott, Fl

Ob

Clf

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

ve - ne - ri - iu - di - re sae - cu - lum per i - gnem.

du - ve - ne - ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - gnem. Li -

Do - m - mo - ae - ter - na, in di - e il - la tre - men - da.

quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter - ra. Li - be - ra me,

a 3

a 2

III

Carus

Ott

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc, Cb

- be - ra me, Do - mi - ne, Do -

- be - ra me, Do - - mi - - ne, li - be - ra me,

ff Li - - be - ra, li - be - ra me de mor - te ae - ter - na, in

Do - mi - ne, de - mor - te, de mor - te ae - ter - - na, in di - -

Ott

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc, Cb

Solo *p*

Solo *p*

p

p

p

pp pizz.

pp

dolcissimo

- ne Do - - mi - ne, li - be-ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae -
 li - be - ra me de mor - te ae - ter - - na,
 di - e il - la tre - men - - - da, li - - be - ra
 e, in di - - - e tre - men - - da,

Ott

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc, Cb

Solo

Solo

Solo

pp

arco

pizz.

pp

arco

na, in di - e il - la,

o - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, in di - e

me, li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae -

in di - e il - la tre - men - da: quan - do coe -

Ott

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

S

C

T

B

VI

Va

Vc, Cb

Solo

- la tre me

men - da: quan - do coe - li mo - ven - di

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

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

Carus

233 I, Ott. a 3 II.

Ott, Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tr.

Trb, Ofc.

Timp.

S.

C.

T.

B.

VI.

Va.

Vc.

Cb.

ff

a 2

a 3

be - ra li - be - ra me, li - be - ra me,

quan - do coe - li, quan - do coe - li mo - ven - di

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

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

ff

239

Ott, Fl I Solo

II, Ott

Ob a 2

Clt Solo

Fg a 2

Cor

Tr

Trb, Ofc

S li ra me, De - te ae - ter - na, in di - e il - la tre -

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

T sunt, mo - ven - di sunt, mo - ven - di sunt et

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

Vi

Va

Vc, Cb

CARUS

245 I, Ott II a 3 I, Ott

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fig

Cor

Tr

Trb, Ofc

S

C

T

B

VI

Va

Vc, Cb

ter - - - ra. Ju - di - ca - re, ju - di - ca - re sae - cu - lum

ter - - - ra. Dum ve - ne - ris Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - gnem, Ju - di - ca - re

251

Ott, Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

S

C

T

B

VI

Va

Vc, Cb

I Solo

Solo

a 2

Solo

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

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

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

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

Carus

Ott

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

S

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

dolce

p dolce

Solo dolce

a 2^{bv}

Solo

dolcissimo

Canto solo

espressivo

Li - be -

Do - mi - ne, Do - mi - ne, li - be - ra me, **ppp**

me, li - be - ra, Do - mi - ne, **ppp**

sa i - - - gnem. Do - mi - ne, Do - - - mi - ne, **ppp**

ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - - - gnem. Li - - - **dolcissimo**

ppp **dolcissimo**

ppp

ppp

ppp

ppp

Carus

Carus

Ott

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

S

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

pp

Solo

dolce

pp

ra me, li - be - ra me, Do - mi - ne, de

li - me, li - be - ra me,

li - be me de mor -

li - - - be - ra me de mor -

- - - be - - - ra me, Do - - - mi - ne,

Carus

Ott

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

S

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Carus

mor - te ae - ter - na, li - be - ra me, li - be - ra

be - ra in di - e il - - - la, in di - e il - la tre -

ae - - - na, in di - e il - - - la, in di - e il - la tre -

- - - te ae - ter - na, in di - e il - - - la, in di - e il - la tre -

de mor - te ae - ter - na, li - be - ra me, li - be - ra

Ott

Fl

Ob

Cl

Fg
I, III
II, IV

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

S
me, li - be - ra me, li - be - ra

S
men - n - do co - li mo - ven - di sunt et ter - ra, li - be - ra me, li - be - ra

C
men - da: quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter - ra, quan - do

T
men - da: quan - do coe - li mo - ven - di sunt et ter - ra, li - be - ra, li -

B
me, li - be - ra me de mor - te ae - ter - na, in di - e, in

VI

Va

Vc
+ Cb

Ott

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

S

S

C

T

B

VI

Va

Vc, Cb

me de mor - - - te ae - ter - -

be - ra me de mor - - - te ae - ter - -

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

- - be - ra me de - - mor - te ae - ter - na, in di - e - - il - la tre - men - -

di - - e tre - men - - da, - quan - do coe - - - li mo - ven - di sunt,

294 I

Ott, Fl

II, Ott

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

Ca. sola

S

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

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

na quan - coe - li mo - ven - di sunt

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

da quan - do coe - - - li mo - ven - di sunt, mo - ven - di

quan - do coe - - - li, quan - do coe - - - li, quan - do coe - -

300

Ott, Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

Ca. sola

S

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

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

ancora *p*

ff

ff

ff

ff

ff

306

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

Ca. sola

S

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

I Solo staccato

p

Solo staccato

p

ppp

ter - - ra.

ppp

ter - - ra.

ppp

ven et - - ra.

ppp

ven - di sunt et ter - - ra. Li - be-ra me,

ven - di sunt et ter - - ra. Li - be-ra me, Do-mi - ne, de

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

p

ppp

Ott *Solo staccato*
p

Fl

Ob *Solo staccato*
p

Clt

Fg *Solo*
p

Cor

Tr

S

S
be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, in di - e

C
be - ra me, mi - ne, de mor - te ae - ter - na, in di - e il - la tre -

T
Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, in di - e il - la tre - men - da,

B
mor - te ae - ter - na, in di - e il - la tre - men - da,

VI *p*

Va

Vc *f*

Ott
Fl
Ob
Cltr
Fg

Cor
Tr

S

S
il - be-ra me, Do-mi - ne, de mor - te ae - ter -

C
men li - be-ra me, Do-mi - ne, de mor - te ae -

T
li - be-ra mi - ne, de mor - te, ae - ter - na, in di - e il - la tre -

B
li - be-ra me, Do-mi - ne, de mor - te ae - ter - na, in di - e

Vl

Va

Vc

Carus

332 a 3

Ott, Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

S

S

C

T

B

Vi

Va

Vc, Cb

Solo

Solo

dolcissimo

pp

pp

pp

ppppp

ppppp

Quattro sole voci sotto voce

Quattro sole voci sotto voce

Do - mi-ne, li - ra - me, Do - mi-ne, de -

ci sotto voce

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

sunt, en - di - sunt et ter - - - - ra, li - be-ra - me,

ter - ra, li - - -

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

Ott, Fl
Ob
Cltr
Fg

Cor
Tr

S
mor - te, mor - te - ter - na, in di - e il - la

S
li - - be - ra, li - - - - be - - - ra

C
be-ra ___ li - be-ra ___ me, ___ li - be-ra me, Do - - - - mi -

T
be - - - ra me de mor - te, in di - e il - la,

B
be - - - ra me de mor - - - - te,

Vi
Va
Vc, Cb

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

S

ne, e, li - be - ra me de

S

C

T

B

VI

Va

Vc

arco

p

arco

360

Ott, Fl

Ob

Cltr Solo

Fg

Cor

Tr

S

S

C

T

B

VI

Va

Vc

cominciando *ppp*

a 2

cominciando *ppp*

mor - - te - - na, in di - - e tre - men - da.

cominciando sotto voce *ppp*

Tutti

Dum ve - ne - ris -

sulla 4^a corda

cominciando *ppp*

cominciando *ppp*

cominciando *ppp*

+ Cb

arco

cominciando *ppp*

Carus

Ott, Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

S

S

C

T

B

Tutti sotto voce
ve - ne-ris, dum ve - ne-ris

Tutti pp sotto voce
Dum ve - ne-ris, dum ve - ne-ris

Tutti pp sotto voce
Dum ve - ne-ris, dum ve - ne-ris

poco cresc.
ju - di-ca - re sae - cu-lum per i - gnem, dum ve - ne-ris — ju - di-ca - re sae - cu-lum per i - gnem,

VI

Va

Vc, Cb

Ott, Fl

Ob

Cl

Fg

pp

p

pp

p

p poco cresc.

p poco cresc.

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

S

pp

p

pp

p

pp

Ofc

S

C

T

B

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

ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - gnem. — Do - mi - ne,

ju - di - ca - re sae - cu - lum, ju - di - ca - re sae - cu - lum, sae - cu - lum per i - gnem. — Do - mi - ne,

cresc.

ancora cresc.

ancora cresc.

ancora cresc.

ancora cresc.

VI

Va

Vc, Cb

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

382

I, Ott
II

Ott, Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

S

S

C

T

B

VI

Va

Vc, Cb

forza

mi - ne, Do - mi - ne, li - be - ra, li - be - ra, li - be - ra me de

Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, li - be - ra, li - be - ra, li - be - ra me de

Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, li - be - ra, li - be - ra, li - be - ra me de

Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, li - be - ra, li - be - ra, li - be - ra me, li - -

tutta forza

tutta forza

a 2

a 2

Li - -

Fl *ppp*

Ob

Clc

Fg *ppp*

Cor

Tr

Trb, Ofc

Timp

Ca. sola

S

S

C

T

B

VI

Va

Vc

Cb

pppp li - be-ra me, Do-mi - ne, de mor - te ae - ter - na, in di - e il - la tre -

me,

pppp - ra me,

pppp li - - - be - ra me,

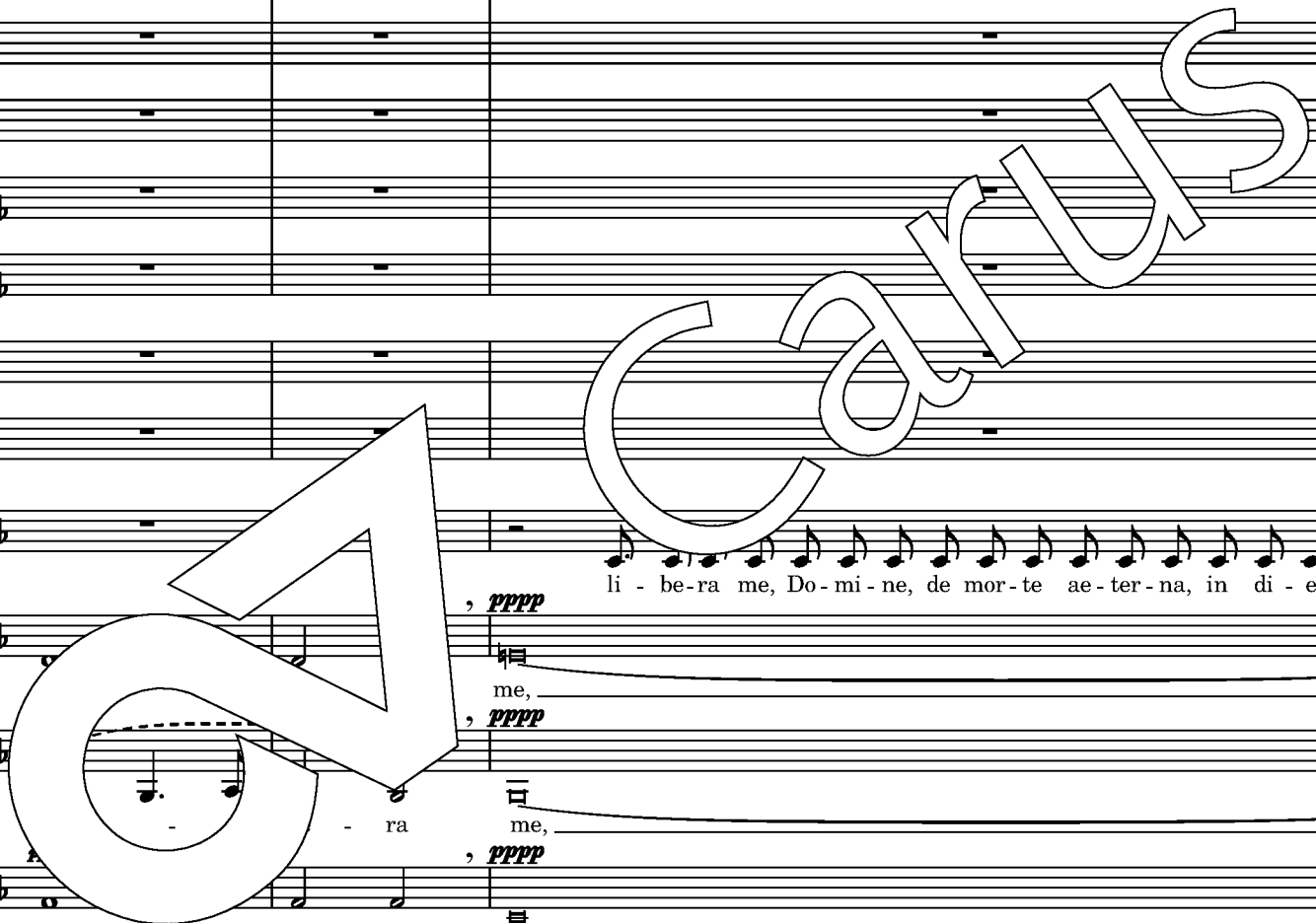
pppp li - - - be - ra me,

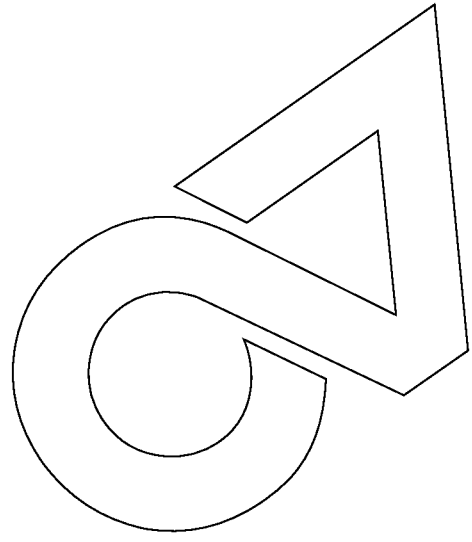
ppp

ppp

ppp

ppp





Carus

Kritischer Bericht

QZ Carus

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Partiturotograph (Quelle A)

Reinschrift von der Hand Giuseppe Verdis, heute im Besitz des Museo Teatrale alla Scala, Milano (Katalognr. 10853), 2 Bände, enthält die Version der *Messa da Requiem* wie sie bei der Uraufführung 1874 erklang (mit *Liber scriptus* als Chor fugato) sowie zusätzlich die spätere Fassung des *Liber scriptus* von 1875, die Verdi im Jahr nach der Uraufführung komponiert hatte.¹ Nur diese, heute gebräuchliche Fassung des *Liber scriptus* ist in der vorliegenden Neuausgabe ediert.

Verwendet wurde die 1941 in limitierter Auflage erschienene Faksimileedition, mit Beilage von Ildebrando Pizzetti, Ricordi: Milano [1941] (Exemplar der Badischen Landesbibliothek, Karlsruhe, Signatur: M 12699). Die Angabe auf dem der ersten Notenseite vorgeschalteten Einlegeblatt (verso) lautet: „Questa riproduzione in fac-simile della „Messa di requiem“ venne eseguita in trecento esemplari [...] in occasione del quarantesimo anniversario della morte di GIUSEPPE VERDI (1901–1941).“

Für eine detaillierte Quellenbeschreibung siehe auch: David Rosen (Hg.): *Giuseppe Verdi, Messa da Requiem* (= The Works of Giuseppe Verdi, Series III, Vol. 1), Critical Commentary, The University of Chicago Press, Chicago and London / Ricordi, Milano 1990. Folgenden zitiert als: Rosen KB; dort

Die Partitur umfasst (in der Partiturotographenfassung) mit Vorsatzblättern und Leerseiten 422 Seiten, die in 100 Systemen, ohne Paginierung,² mit unterschiedlicher Anzahl von Musiksystemen (20, 24 oder 28 Systemen) angeordnet sind. Die Partitur trägt kein Titelblatt, der Kopftitel auf der ersten Notenseite lautet:

Die Partitur ist in 7 Faszikeln (jeweils 60 Seiten) unterteilt, die alle oben rechts von Verdi mit einer handschriftlichen Jahreszahl versehen wurden.³ In der zweiten Faszikel befindet sich ein Vorsatzblatt, das unrastriert auf Papier mit liturgischen Detailbestimmungen abgefasst ist. Die Handschriften sind zweifarbig (rot und schwarz) in einer eleganten Schönschrift abgefasst und gehen mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die Uraufführung der Komposition im Mailänder Dom San Marco (22. Mai 1874) zurück, der die Auflage des Mailänder Domkapitels zugrunde lag. Diese sah vor, dass Verdis *Requiem* im Rahmen einer Messe-Feierlichkeit (Lese-messe) aufzuführen war. Die liturgischen Maßgaben sind beim jeweiligen Abschnitt (unter III. Einzelanmerkungen) wiedergegeben.

1897 schenkte Verdi das Manuskript der Sopranistin der Uraufführung, Teresa Stolz (1834–1902), wovon die autographe Widmung auf der ersten Notenseite zeugt: „A Teresa Stolz / Interprete Prima / di Questa Composizione / G Verdi / St Agata / Dicem:[bro] 1897.“

Das Autograph zeigt das für Verdi übliche flüssige Schriftbild und eine großzügige Anlage der Partiturseiten. Dennoch gibt es zahlreiche Rasuren, an anderen Stellen Tintenverwischung für Korrekturen, die noch während des Schreibprozesses vorgenommen wur-

den. Dies hängt zum Teil (im Chorsatz und in den Stimmen der Vokalsoli) mit Umtextierungen zusammen, die offenbar nach der Komposition einer Wiederholungsstelle rückwirkend in vorderen Takten vorgenommen worden sind.

Instrumentenbezeichnungen und Notenschlüssel sind nur am Satzbeginn (oder bei Besetzungswechseln) notiert und werden auf Fol-geseiten nicht wiederholt, was die Zuordnung erschwert. Schreib-versehen tauchen insbesondere nach Seitenwechseln auf.

Daneben weist das Autograph handschriftliche Ergänzungen auf, deren Provenienz sich nicht genauer bestimmen lässt. Diese Ergänzungen und Korrekturen wurden offenbar mit verschiedenen Schreibmaterialien vorgenommen (Bleistift, Rotstift), sind aber in der Faksimilereproduktion in der Farbe zum Teil nicht unterscheidbar und nicht alle überhaupt erkennbar. Der kritische Bericht weist alle erkennbaren Zusätze nach und gibt, wo es nicht möglich ist, einen Hinweis auf den entsprechenden Befund, dem das Autograph im Original vorliegt.

Zu den zusätzlichen Eintragungen, die nicht in die Neuausgabe eingehen und auch nicht angegeben werden, gehören außerdem Studierbuchstaben (z. B. im *Dies irae* T. 46 = A, T. 60 = B, T. 91 = C, usw.).

Erstdruck der Partitur (Quelle B)

Die Partiturotographierte Handschrift, erschienen zwischen 1875 und 1877 (nach Verdis Revision des *Liber scriptus*, aber vor Januar 1878)⁴ im Verlag Ricordi (Exemplar der British Library, London, Signatur: I.572.f.). Auf der Titelseite steht in Schmuckbuchstaben: „Messa da Requiem / DI / G. Verdi / [Schmucksignum] / (PARTITURA) / [Schmucksignum] / Proprietà esclusiva del / R. STABILIMENTO RICORDI / MILANO / Napoli – ROMA – Firenze / LONDRA.“

Die Partitur umfasst 226 paginierte Seiten und enthält die zweite Fassung des *Liber scriptus* aus dem Jahr 1875.

Die Stimmenanordnung und die Stimmenbezeichnungen gleichen exakt denjenigen des Autographs. Einige offenkundige Fehler sind verbessert. Gegenüber dem Autograph nimmt der Schreiber in gewissem Umfange Vereinheitlichungen in Fragen der Dynamik, der Artikulation, der Bogen- und Balkensetzung vor.

Im Gegensatz zum ersten bei Ricordi erschienenen Klavierauszug, den Verdi Korrektur las, gibt es für den Erstdruck keinen Beleg, dass

¹ Für weitere Informationen siehe die Einzelanmerkungen zu Nr. 2 *Dies irae*.

² Ursprünglich waren lediglich die Lagen der Faszikel auf der jeweils ersten Seite nummeriert, möglicherweise teils von Verdi selbst. Eine durchgehende Paginierung mit Bleistift – ebenfalls am unteren Seiterand – wurde zu einem Zeitpunkt ergänzt, als die Vorsatzblätter bereits hinzugefügt waren und die zweite Version des *Liber scriptus* zwischen Schlusstakt des *Mors stupebit* und erster Version des *Liber scriptus* eingelegt war (vgl. Rosen KB, S. 6f.). Diese durchgehende Paginierung ist im Faksimile nur vereinzelt sichtbar, sie liegt der Zählung im Abschnitt III. Einzelanmerkungen zugrunde.

³ Zu den Details der Lagenordnung siehe Rosen KB, S. 5, 31, 48, 81, 94, 107, 114, 123.

⁴ Vgl. Rosen KB, S. 15.

der Komponist an dessen Erstellung beteiligt gewesen wäre.⁵ Er wurde daher in erster Linie nur für die Klärung schwer lesbarer Stellen oder Auflösung zeittypischer Notationsgewohnheiten zu Rate gezogen.

Nicht zur Edition herangezogen wurden die derzeit unzugängliche Verlagsabschrift der Partitur im Besitz der Casa Ricordi (Archivio), Milano, die seiner Zeit zur Erstellung des Erstdrucks angefertigt wurde,⁶ sowie die späteren Partiturausgaben,⁷ die Klavierauszüge und Stimmenmaterialie des Verlages Ricordi (vgl. dazu Rosen KB, S. VII f. und 11–26).

II. Zur Edition (NA)

Die Ausgabe basiert auf dem Partiturotograph (A). Für unklare oder nicht lesbare Stellen wurde als Nebenquelle die Partitur der Erstausgabe (B) hinzugezogen.

Alle Eingriffe des Herausgebers sind behutsam erfolgt und verfolgen das Ziel der Anpassung an die moderne Notationskonvention, z.B. hinsichtlich Schlüsselung und Halsung der Noten.

Editorische Ergänzungen durch den Herausgeber sowie Ergänzungen nach B sind so weit als möglich im Notentext mittels diakritischer Kennzeichnung kenntlich gemacht: Noten, Pausen, Akzidentien, Akzente, Fermaten, dynamische Zeichen und Ornamente durch Kleinstich, Beischriften durch Kursivdruck, Bögen und cresc./decresc.-Gabeln durch Strichelung, Staccatopunkte und Zäsurzeichen durch Klammern.

Zusätze fremder Hand aus A werden in Normalstich übernommen, auch wenn sich (aufgrund der eingeschränkten Quellenlage) nicht in allen Fällen nachvollziehen lässt, ob diese direkt auf den Komponisten zurückgehen. Soweit erkennbar sind die Einzelanmerkungen auf nicht autographe Zusätze (z.B. durch abweichende Farbe) hingewiesen.

Wird ein Zeichen aus A in der Ausgabe durch ein anderes ersetzt (z.B. durch #, > durch ^, zwei kleine durch einen Bogen etc.) erfolgt keine diakritische Kennzeichnung, aber eine Nachweis in den Einzelanmerkungen.

Einteilung

Die Neuausgabe enthält die von Verdi angegebene Gliederung in sieben kompositorische Abschnitte und ergänzt eine Nummerierung. Ebenso wurden Zwischenüberschriften im *Dies irae* kursiv hinzugefügt.

Textunterlegung und Orthographie des Messetextes

Im Zusammenhang mit der Komposition übersetzte Verdi den lateinischen Requiemtext für sich ins Italienische. In beiden Sprachen ist die Schreibweise von Begriffen nicht einheitlich, sondern folgt zum Teil der lateinischen, zum Teil der italienischen Schreibweise (wie z.B. „sæculum“ oder „seculum“, „cælum“ oder „cœlum“). Die Orthographie ist in der Neuausgabe nach dem *Liber usualis missae et officii*, Paris/Tournai/Rom 1954 standardisiert, wobei auf die Großschreibung des ersten Wortes jeder Zeile (z.B. in der Sequenz) bewusst verzichtet ist. Ebenso nimmt die Neuausgabe Zusätze Verdis zum Text (z.B. ein Ausrufungszeichen nach dem Wort „Sabaoth“ im *Sanctus*) nicht auf.

An manchen Stellen fehlt im Autograph die Textunterlegung für einige Stimmen (meist Mittelstimmen). Sie ist bei homophoner Stimmführung aber leicht aus der Unterlegung der anderen Stim-

men zu schließen und wird in solchen, eindeutigen Fällen ohne Nachweis ergänzt. Fehlende Silbentrennung wurde eingefügt. Auslassungen von Endsilben o.ä. werden durch Kursive kenntlich gemacht, Zweifelsfälle in den Einzelanmerkungen erörtert.

Partituranordnung

Verdis Partituranordnung (der auch Quelle B folgt) basiert auf einer Rastrierung von 20, 24 beziehungsweise 28 Systemen und ist für den heutigen Betrachter ungewöhnlich; sie notiert (von oben nach unten) Violino I, Violino II, Viola, Flauto, Ottavino, Oboe, Clarinetto, Corno, Tromba, Fagotto, Trombone, Oficleide, Timpani, Gran Cassa, Vokalsolisten (Soprano, Mezzosoprano, Tenore, Basso), Chorstimmen (Soprano, Contralto, Tenore, Basso), Violoncello und Contrabasso. In der Neuausgabe ist die Stimmanordnung der heutigen Partiturkonvention entsprechend angepasst.

Alle Singstimmen sind darüber hinaus in der heute üblichen Schlüsselung wiedergegeben (in beiden Quellen sind sie in alten Schlüsselungen notiert: Soprano im C1-Schlüssel, Mezzosoprano im C2-Schlüssel, Contralto im C3-Schlüssel und Tenore im C4-Schlüssel).

Bogensetzung

Die flüssige Schreibart Verdis bedingt, dass die Bogensetzung in vielfacher Hinsicht der Interpretation bedarf. Nicht allein, dass parallel geführte Stimmen unter unterschiedlichen Bezeichnungen (z.B. *Agnus Dei*, T.1– und 27–30) innerhalb einer Stimme beginnen, sondern oftmals über einem Taktstrich oder zwischen Taktstrichen und den entsprechenden in Folgetakten bzw. über einer Pause. Zudem ist der Bogenverlauf nicht immer klar erkennbar oder stellenweise unterbrochen. Insbesondere beim Seitenwechsel bleibt oft unklar, ob der Bogen über den Taktstrich hinaus in den Seitenrand geführte Bögen im Folgetakt weitergeführt oder ein auf der neuen Seite beginnender Bogen bei der ersten Note dieses Taktes neu angefangen zu denken ist. Umgekehrt gibt es den Fall, dass die Beginn von Haltebögen auf der neuen Seite notiert sind, aber der zugehörige Bogenbeginn im vorhergehenden Takt fehlt. Insgesamt erscheint die Bogenführung inkonsequent und ist nicht immer nur durch Platzmangel oder Seitenwechsel zu erklären.

Die Edition verfährt wie folgt:

- Bögen, die (innerhalb des Taktes oder einer durch Pause beendeten Phrase) weit über die letzte Note hinausreichen, werden ohne Nachweis verkürzt (bis zur Note).
- Bögen, die im letzten Takt einer Seite weit über den Taktstrich hinaus reichen, werden ohne diakritische Kennzeichnung in den Folgetakt verlängert, wenn der musikalische Verlauf dies nahegelegt; der originale Befund ist in den Einzelanmerkungen wiedergegeben.
- Ebenso wird bei teilweise unterbrochenen Bögen oder Bogenenden, deren Beginn fehlt (vor einem Seitenwechsel) auf eine Teilstrichelung verzichtet.

⁵ Vgl. Rosen KB, S. 15.

⁶ Vertraglich war vereinbart, dass der Komponist das Autograph der Partitur vom Verlag zurückerhielt. Daher musste Ricordi für Verlagszwecke eine Kopie anfertigen. Verdi las diese Abschrift Korrektur. Sie enthalte seine Unterschrift und autographe Einzeichnungen (Korrekturen und Revisionen), die nicht ins Autograph rückübertragen wurden. Die Verlagsabschrift enthalte aber auch (damals unentdeckt gebliebene) Kopistenfehler, die sich z.T. bis in heutige Editionen fortgesetzt haben (Trompenteneinsatz in Nr. 2, T. 251–253). Nach der Verlagsabschrift sowie brieflich mitgeteilten Korrekturen von Verdi erstellte Ricordi die erste Partiturausgabe (Erstdruck, s.o. Quelle B). Vgl. Rosen KB, S. 12f.

⁷ Die erste gestochene Partitur erschien 1913, das (bis heute vertriebene) revidierte Reprint dieser Ausgabe 1964.

- Uneinheitliche Notierung in Parallelstimmen (horizontal oder vertikal) wird behutsam angeglichen und alle Abweichungen in den Einzelanmerkungen wiedergegeben.

Verkürzte Notationsweise

Im Autograph finden sich zahlreiche Abkürzungen (z.B. „Faulenzer“, Schrägstriche für Tonrepetitionen, nicht ausnotierte unisono-Stimmen); sie wurden ohne Nachweis aufgelöst.

Ganztaktige Pausentakte sind überwiegend nicht mit Pausenzeichen versehen, sondern bleiben unbeschrieben. Die Neuausgabe setzt entsprechende Pausenwerte.

Darüber hinaus kennt das Autograph verschiedene Beispiele für umfangreiche nicht ausgeschriebene Wiederholungsabschnitte: Entweder indem über mehrere Systeme für Folgetakte arabische Zahlen erscheinen (im *Dies irae* sind die Takte 13–20 mit arabischen Ziffern 1, 2, 3 bis 8 versehen und wiederholen damit im Orchestersatz die Takte 3–10; im *Lux aeterna* sind für die Holzbläser die Takte 70–73 auf diese Weise markiert und wiederholen die vorangehenden Takte), oder umfangreiche Taktabschnitte werden aus anderen Teilen der Komposition wiederholt. Auch hier bedient sich Verdi entsprechender Hinweise, so sind z.B. in Nr. 7 *Libera me* für die Takte 45–105 nur die Stimmen des Coro, Violoncello und Contrabasso ausgeschrieben; für alle anderen Stimmen stehen Leertakte und der Vermerk, dass hier Takte aus dem *Dies irae* eingesetzt werden mögen. Seine Anweisung lautet: „Come di principio del Dies irae per 61 battute.“

Dynamik

Die Platzierung der Dynamikanweisungen erfolgt in der Quellpartitur oft ungewöhnlich oder uneinheitlich (z.B. in Instrumentalstimmen teils über dem System), die Zuordnung (zum oberen oder unteren System beider Systeme) ist nicht immer eindeutig. Die Edition versucht eine bestmögliche Einteilung und setzt in Zweifelsfällen das Zeichen in der Mitte zwischen zwei Systemen (insbesondere von Violoncello, Fagott oder Trompete) an, das zweite in Kleinstich.

Eine Unterscheidung zwischen den Systemen ist in der Regel über dem System I (Soprano) und unter dem System II (Violoncello) erfolgt. Ist die Bezeichnung über dem System I, ist nicht eindeutig zuzuordnen. Daher wurde in der Regel die Bezeichnung in beiden Systemen I und II angegeben.

Ob dynamische Verläufe mit Bezeichnung („cresc.“, „delesc.“) oder mit Gabel markiert sind, ist – sicherlich nicht auch zuletzt aus Platzgründen – bei Verdi fluktuierend gelöst. NA gleicht behutsam an, in unklaren oder mehrdeutigen Fällen wird der Befund aus A in den Einzelanmerkungen genannt.

Akzentzeichen > und decrescendo-Gabel sind teilweise fast gleich groß notiert und nicht klar zu unterscheiden. NA entscheidet aus dem jeweiligen musikalischen Kontext und listet alle betreffenden Stellen in den Einzelanmerkungen auf.

Artikulation und Balkung

Für die Artikulationsbezeichnungen greift Verdi auf unterschiedliche Zeichen zurück. Er nutzt sowohl den vertikalen Akzent ^ als auch das übliche Akzentzeichen >. Worin die genaue spieltechnische oder klangliche Unterscheidung besteht bleibt fraglich, da Verdi beide Akzenttypen in denselben Partien nebeneinander verwendet. Die Beobachtung, dass der Akzent > eher in dynamisch lauten Abschnitten und für Instrumentalstimmen Verwendung fin-

det, könnte auf die Ausführung als *marcato* hinweisen, wohingegen ^ für eine leichte Akzentuierung stehen könnte. Erschwerend kommt hinzu, dass auch Staccatopunkte für die Akzentuierungen im genannten Sinne genutzt werden bzw. die eine gegen die andere Auszeichnung ausgetauscht wird. Wird im folgenden der Begriff „Akzent“ verwendet, so ist > gemeint, ansonsten ^ als Symbol wiedergegeben.

Artikulation, die im Autograph bei rhythmisch gleichartigen und einfach gehaltenen paarigen Bläserstimmen nur über/unter einer Stimme notiert ist, wird als zu beiden Stimmen gehörig angesehen, und das Ergänzen der Artikulation in einer der beiden Stimmen nicht diakritisch gekennzeichnet.

Werden Stimmen in A auf getrennten Systemen notiert, in NA aber zusammengefasst (z.B. Ott+Fl, Fg, Tr da lout, Vc+Cb), wird Artikulation und Dynamik in Normalstich übernommen auch wenn sie in A ggf. nur in einer der Stimmen erscheint. Das Fehlen des Eintrags in der/den anderen Stimme/n wird in den Einzelanmerkungen nicht nachgewiesen. (Ist bereits A diagonal gehalten und fehlen Angaben in einer Stimme, werden sie diakritisch dargestellt.)

Bei der Balkung wurde vor jeder Standardisierung des Schriftbildes des Autographs der Vorrang gegeben, so sie Auswirkungen auf die Artikulation oder Ausführung haben. Ausnahmen sind in den Einzelanmerkungen angeführt.

Sonstige Vortragsanweisungen

Längere charakteristische Passagen wurden im originalen Wortlaut beibehalten (z.B. „levate i sordini“, „metà i Tenori“, „Soli quattro Soprani“, „a 4° a 4°“, „lunghe e lamentose“, „leggera“), abgekürzte Vortragsanweisungen wie „espr.“, „dolciss.“ etc. überwiegend im vollen Wortlaut wiedergegeben, die übrigen standardisiert (z.B. „con sord.“ statt „sordini“, „*mf*“ statt „*rinf.*“, „*div.*“ statt „*rit.*“).

Vortragsanweisungen, die in A diagonal vor den 4 Chorsystemen notiert sind, werden als zu allen Chorstimmen gehörig angesehen und in der Edition in etwas größerer Schrift über dem System des Sopranos notiert (z.B. *Requiem*, T. 10, *Dies irae*, T. 177, 348, *Libera me*, T. 9), oder (wenn es sich um Angaben handelt, die nur in Kombination mit den Angaben der jeweiligen Stimme vollständig sind) in jedem der vier Systeme notiert (z.B. *Dies irae*, T. 229, *Libera me*, T. 123, 158).

Solo-Einträge

Die Halsung bzw. Pausensetzung der paarig in einem System notierten Bläserstimmen erfolgt in der Regel sehr exakt. NA vereinfacht die Lesbarkeit längerer Passagen mittels Angabe „a 2“. Stimmbezeichnungen („1mo“, „2do“) hingegen erscheinen nur ganz vereinzelt. Überwiegend verwendet Verdi die Bezeichnung „Solo“, wobei nicht immer eindeutig zu unterscheiden ist, welche Funktion diese Bezeichnung hat. Sie dient offenbar sowohl (nicht in erster Linie) zur Angabe, dass von zwei Bläserstimmen nur eine zu spielen habe, als auch zur Markierung tragender (Bläser-)Passagen. NA geht davon aus, dass bei einfacher Besetzung die jeweils erste Stimme gemeint ist (also Fl I, Ob I etc., bei Hörnern und Fagotten auch Cor/Fg III), es sei denn, es sind explizit beide Spieler beteiligt (wie in Nr. 2, T. 560 Clt, T. 653 Fl).

Inkonsequent erscheint, dass die Bezeichnung „Solo“ teilweise nur in 1 oder 2 von mehreren, ähnlich exponierten Stimmen gesetzt wird, sowohl bei aufeinanderfolgenden Einsätzen: Nr. 2, T. 55ff. Holz-

bläser (nur für Fg in T. 63 und für Clt/Fg in T. 73), Nr. 4, Ob/Clt/Fg T. 41ff. (nur für Fg, T. 46), als auch bei gleichzeitigen Einsätzen: Nr. 2, T. 331, 384 und 460 („Solo“ nur für Ob, aber auch für Clt in T. 392); Nr. 3, T. 102; Nr. 5, T. 27; Nr. 6, T. 57 und 73f.; Nr. 7, T. 31. An anderer Stelle erfolgt die Beischrift hingegen auch mehrfach (scheinbar unnötig), bei aufeinanderfolgenden Einsätzen des selben Instruments, z.B. Nr. 7, Clt T. 406 und 410; Nr. 2, Ob T. 460 und 464, 478 und 482, oder vermeintlich zu spät, z.B. Nr. 3, Ob erst in T. 157, nicht jedoch in T. 151.

Die Edition verfährt wie folgt: „Solo“-Einträge werden in normalisierte Schreibung („Solo“ statt „Sola“ etc.) wiedergegeben und vereinzelt in Parallelstimmen diakritisch ergänzt. Lediglich offensichtlich irreführende oder fälschliche Einträge werden eliminiert und in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Zuweisungen zur ersten oder zweiten Stimme, sofern sie im Autograph durch Halsung, Pausen, etc. eindeutig gekennzeichnet sind (aber ohne Vermerk „Solo“), werden in der Edition mit „I“, „III“ etc. versehen. Ist die Zuweisung im Autograph nicht klar ersichtlich und legt der musikalischer Verlauf nichts Gegenteiliges nahe, geht NA davon aus, dass die Passage der Oberstimme zuzuordnen ist, und der Vermerk „I“, „III“ etc. erfolgt in Kursiven. Ausnahmefälle werden in den Einzelanmerkungen dargelegt (z.B. Stimmkreuzung Nr. 6 *Lux aeterna*, T. 67/70, s. dort).

Blechbläser und Timpani

Die Hinweise auf Transpositionswechsel der Blechbläser werden in NA hinsichtlich Positionierung und Schreibweise standardisiert: Die Angabe der Transposition erscheint beim jeweils ersten Takt, ab dem diese gültig ist („in Fa /F“ etc.) und wird in Einzelfällen – nach langen Pausen oder mehrfachem Wechsel – zur Erinnerung in Klammern wiederholt.

Ankündigungen einer neuen Transposition (inweise) erfolgen in Partitur und Stimmen in Klammern am letzten zu spielenden Takt. Sie sind nur vor dem Autograph enthalten (z.B. „prepara in Fa“ in Nr. 2, T. 368, 370).

Die Notation der Timpani im Autograph ist fast durchgehend ohne Akzidentien (Ausnahme Nr. 6, T. 15–23), alterierte Timpani sind durch Akzidentien in NA werden Akzidentien (außer Zweifelsfällen) in Normalstich ergänzt.

Sonstiges

Warnungsziffern und Nachweis hinzugefügt. Die Ergänzung fehlender Oktavklängen erfolgt in Normalgröße, im Autograph wenn aufgrund von Flüchtigkeit fehlende Akzidentien an harmonisch eindeutigen Stellen werden ebenfalls in normaler Größe (ohne Überprüfung in Quelle B) ergänzt.

- Bögen zwischen Vorschlagsnote und Hauptnote wurden ergänzt, fehlende aus A nicht nachgewiesen.
- Triolenziffern wurden ohne Nachweis ergänzt, überflüssige (wiederholte) Ziffern getilgt.
- Zur besseren Lesbarkeit wurden Oktavierungen (besonders für Ott, Fl und VI I) vorgenommen.
- „uniti“ in den Streichern wurde gerade eingefügt, wenn das Ende des divisi-Abschnitts durch Schlangenlinie kenntlich gemacht ist (z.B. Nr. 1, T. 105) und kursiv, wenn ein Hinweis auf das Ende der divisi-Passage fehlt.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen:

A = Autograph (Quellensigle), **B** = Erstdruck (Quellensigle), **B** = Basso (Chorstimme), **B solo** = Basso (Solostimme), **C** = Contralto (Chorstimme), **Ca. sola** = Cassa sola, **Cb** = Contrabbasso, **Cl I, II** = Clarinetto, **Cor I–IV** = Corno, **Fg I–IV** = Fagotto, **Fl I, II** = Flauto, **Gr. C.** = Gran Cassa, **Ms solo** = Mezzosoprano (Solostimme), **NA** = Neuausgabe, **Ob I, II** = Oboe, **Ofc** = Oficléide, **Ott** = Ottavino, **S** = Soprano (Chorstimme), **S solo** = Soprano (Solostimme), **T** = Tenore (Chorstimme), **T solo** = Tenore (Solostimme), **T.** = Takt, **Timp** = Timpani, **Tr I–IV** = Tromba, **Trb I–III** = Trombone, **Va** = Viola, **Vc** = Violoncello, **VI I, II** = Violino, **Zz** = Zählzeit.

Nicht ausnotierte colla-parte-Stimmen werden bei der Nennung von Instrumenten in Klammern angefügt, z.B. „Vc (= Cb)“, ebenso direkt aufeinanderfolgende und nicht ausnotierte Wiederholungstakte.

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt, Stimme(n) und Zeichen im Takt, Anmerkung. Gezählt werden Noten, Pausen und Vorschlagsnoten. Numerische Angaben dienen der Verkürzung der textlichen Anmerkungen, z.B. meint 115.2 das zweite Zeichen in Takt 115.

Ist keine Sigle angegeben, beziehen sich die Anmerkungen auf das Autograph (Quelle A).

1. Requiem

A: Bd. 1, S. [1–31] Noten, S. [32] vakat
Der Satztitel auf der ersten Notenseite lautet „Requiem“ (nicht „Kyrie“), sie ist oben rechts von Verdi datiert und signiert „G. Verdi / 1844“.

Partituranordnung (20 Systeme):
„Violini [2 Systeme]; Violen; [2] Flauti; [2] Oboè; [2] Clarinet[t]i in do; [2] Corni in fa; [2 Corni] in do; 2. Fagotti; 2. Fagotti [2 Systeme]; [Coro:] Soprani, Contralti; Bassi; Violoncelli; contrabassi“; die korrekte Transposition für Hörner in T. 11 von fremder Hand nachgetragen

Ab Takt 78 neuer Vorschlag und Wechsel 24 Systemen:
„[2 Violini (2 Systeme)]; [Violoncelli]; [2] Flauti; Otta[vino]; [2] Oboè; [2] Clarin[ett]i in La; [2] Corni in mi; [2] Corni in fa; [4] Fagotti [2 Systeme]; Timpani; [2 Leersysteme]; [Soli:] Soprano; [2] Soprano; Tenore; Basso; Coro [4 Systeme für: Soprani, Contralti, Tenori, Bassi, Violoncelli; Contrabassi]“

| Takt | Stimme(n) | Anmerkung |
|-------|-------------|---|
| 10 | VII | Bogen von der Ganzen Note e^2 zur Viertelnote e^2 in T. 11 setzt wie ein weiterer Haltebogen an, wird nach Seitenwechsel in T. 11 nicht fortgeführt |
| 12 | Vc | ein kleiner Bogen für die beiden Noten in T. 12, der große Phrasierungsbogen setzt erst bei der Halben Note g^0 an; NA setzt einen durchgehenden Phrasierungsbogen, wie Parallelstelle T. 62 |
| 15f. | VII, Vc | Bogensetzung: Bogen reicht am Ende von T. 15 für beide Stimmen weit über den Taktstrich hinaus bis in den Seitenrand; für VI I beginnt ein neuer Bogen bei der 1. Note in T. 16, der bis zur 1. Note in T. 18 reicht; der Bogen für Vc in T. 16 endet hinter dem Taktstrich, jedoch vor der Ganzen Note in T. 17 (nach oben offen); NA gleicht an die besser lesbare Parallelstelle T. 66 an, dort ist der Bogen von VI I eindeutig bis zum h^2 durchgezogen |
| 16f. | alle | einfacher Taktstrich; NA setzt Doppelstrich zur Kennzeichnung des Tonartenwechsels; vgl. T. 66f. |
| 19f. | Va | zusätzliche cresc-Gabel für beide Takte über dem System; NA eliminiert |
| 20 | VII, Va, Cb | cresc-Gabel beginnt zwischen 1. und 2. Note in T. 19; NA gleicht an VI II und Vc bzw. Parallelstelle T. 70 an |
| 20 | Va | Bogen endet bei 20.1 |
| 21 | VII | Dynamik <i>ppp</i> statt <i>pp</i> |
| 22 | VII, Va | Bogen reicht bis 23.1; NA gleicht an VI I an |
| 23–27 | Archi | Bogensetzung: VI I: Bogen reicht nach T. 25 über System hinaus in den Seitenrand, T. 26–27 nach Seitenwechsel mit separatem Bogen VI II: Bogen für T. 23–24, zweiter Bogen für T. 25 reicht über System hinaus, keine Fortführung in T. 26/27 Va: Bogenende und -beginn (= abgesetzt) bei 25.1, keine Fortführung nach der letzten Note in T. 25 Vc: Bogen reicht bis zum Taktstrich am Ende von T. 25/26, zweiter Bogen für T. 26–27 |

| | | |
|-------|--|--|
| | | Cb: Bogen beginnt erst bei 25.1, reicht bis zum Taktstrich, zweiter Bogen für T. 26–27 vgl. T. 73–76 |
| 23 | Cb | cresc-Gabel beginnt erst bei der 2. Note |
| 25f. | B | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 26 nicht fortgeführt |
| 28 | B | A : keine Akzente für 2. und 3. Note; B hat Akzente; NA ergänzt, um an Parallelstellen anzugleichen |
| 37 | T | A , B : 4. Note mit Staccatopunkt; NA eliminiert |
| 39f. | S, C | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 40 nicht fortgeführt |
| 44 | S | Bogen endet am Taktstrich von T. 43/44 |
| 47–49 | S | Bogen beginnt erst in T. 49 (nach oben offen) |
| 50 | S, C | Dynamik <i>pp</i> ; NA setzt für alle Chorstimmen <i>p</i> |
| 65 | Va | die ersten beiden Noten nur einfach gehalten |
| 65 | Vc | Bogen setzt nach Seitenwechsel bei 65.1 neu an, endet nach oben offen |
| 66 | Va | Bogen sehr schwach lesbar |
| 66 | Vc | Bogen reicht bis zum Taktstrich |
| 66f. | alle | einfacher Taktstrich; NA setzt Doppelstrich zur Kennzeichnung des Tonartwechsels; vgl. T. 16f. |
| 69f. | VI I, II, Va | Bogensetzung: VI I: Bogen reicht über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 70 nicht fortgeführt VI II: Bogen reicht am Ende von T. 69 über den Taktstrich hinaus, ein zweiter Bogen ab 70.2 reicht bis zum Taktstrich von T. 70/71 Va: Bogen reicht am Ende von T. 69 über den Taktstrich hinaus, ein separater Bogen für T. 70 |
| 70 | VI I | Beischrift in der Taktmitte nicht zu entziffern; NA erschließt „rinf“ aus Parallelstelle T. 20 bzw. T. 66 (auch „cresc.“ wäre denkbar) |
| 71f. | Coro | A , B : einfache Punktierung (punktierte Viertel- und Achtelnote für 71.2–3 sowie 72.1–2); NA gleicht an Parallelstelle T. 21f. an |
| 73 | C 3–4 | A : zwei Achtelnoten (aber Punktierung für S in T. 74); B : zwei Achtelnoten (auch für S in T. 74); NA gleicht an S sowie Parallelstelle T. 23 an |
| 73–76 | Archi | Bogensetzung: VII, Va: Bogen beginnt erst nach Seitenwechsel in T. 74 VI II: Bogen reicht in T. 73 über den Taktstrich hinaus, beginnt in T. 74 erst an 2. Note Cb (= Vc): Bogen reicht in T. 73 über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 74 nicht fortgeführt |
| 73–75 | Va | cresc-Gabel gleicht an übrige Streicher |
| 75 | Archi | „cresc.“ einmal im System von VI I notiert („compre“ bei Zz 4); „sempre“ bei Zz 4, „cresc.“ erst am Ende von T. 76/77 platziert |
| 76 | Ob I, II, Va | Eintrag in T. 76 „in La“ (für Cor III, IV) von T. 76 |
| 76–78 | Ob I, II, Va | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus, wird aber nach Seitenwechsel in T. 78 nicht fortgeführt |
| 76–78 | S, C | Bogen in T. 76 über den Taktstrich hinaus, aber nicht vor der Ganzen Note in T. 77 |
| 78 | Fl I, II, Ob I, II, Cl I, II, Cor I–IV, Coro | A : ursprünglich Leertakt (nach Seitenwechsel), Schluss- töne und Pausen von fremder Hand ergänzt; diese Ergänzungen auch in B |
| 78 | Fg I | Bogen reicht bis 79.1 |
| 78 | T solo | Beischrift „Solo“; NA eliminiert |
| 78 | T solo | beide Noten mit \wedge ; NA setzt \succ , wie in T. 82, 86, 90; vgl. Anm. zu T. 111, 113 |
| 80 | T solo | cresc-Gabel beginnt auf der letzten Note in T. 79; NA gleicht an Instrumentalstimmen an |
| 80 | VI II | durchgehender Bogen für alle acht Noten |
| 80 | Va 5 | A : undeutlich, zusätzlich mit e^0 ?; B : <i>ais</i> ⁰ |
| 81 | Fg I, II, T, VI I, Vc, Cb | cresc-Gabel reicht bis zum Ende des Taktes; NA passt an Bläserdynamik an |
| 81f. | alle | decrec-Gabel in VI I hinter T. 81 auf dem Seitenrand notiert, in VI II und Va reicht sie am Ende von T. 81 weit über den Taktstrich hinaus, in den übrigen Stimmen (Ob, Clt, Fg, Cor) nur bis zum Taktstrich von T. 81/82 |
| 82 | Fg III, IV | A : ursprünglich Leertakt (nach Seitenwechsel), Schluss- töne und Pausen von fremder Hand ergänzt; B : Ganz- taktpause, ebenfalls nach Seitenwechsel [sic!]; NA übernimmt Ergänzung aus A |

| | | |
|---------|-------------------------------|--|
| 82 | Cb 1 | A , B : Achtelnote und Achtelpause; NA setzt Viertelnote, wie in T. 86, 90 |
| 82–85 | Fg I | Bogensetzung undeutlich, durchgehender Bogen für T. 83–84?, er endet am Taktstrich zu T. 85 |
| 83 | Vc | zusätzlicher Bogen für die letzten beiden Achtelnoten bis zur 1. Note in T. 84; NA eliminiert |
| 85, 89 | Clt I, Fg I, VI I, Va, Vc, Cb | cresc-Gabel reicht bis zum Ende des Taktes; NA passt an <i>decrec.</i> der anderen Bläser an |
| 85, 89 | VI I, II, Va 5 | A , B : Akzent sehr groß notiert, auch als <i>decrec.</i> -Gabel interpretierbar |
| 86–90 | Fg I | erster Bogen beginnt bei 86.2 und reicht über den Taktstrich hinaus, nach Seitenwechsel zweiter, durchgehender Bogen von 87.2 bis 90.1; NA vereinheitlicht; vgl. T. 78–81 u.ö. |
| 90 | Fg I | Bogen beginnt erst bei der 2. Note, reicht bis zum Taktstrich |
| 91 | Clt II 1 | Akzidenz # von fremder Hand ergänzt (harmonisch zwingend); lt. Rosen KB handelt es sich um eine Ergänzung in Blausift (Farbe im Faksimile nicht erkennbar) |
| 91 | Fg III, IV | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus (vor Seitenwechsel) |
| 92 | S solo 4 | A : <i>fis</i> ² statt <i>a</i> ² ; NA folgt B und Ob I, VI I |
| 92 | VI II | A , B : letzte Note mit Staccatopunkt; NA eliminiert |
| 92 | Cb 1 | Dynamik <i>p</i> ; NA eliminiert |
| 92–94 | alle | crescendo-Anweisung: durchgehende cresc-Gabel für alle 3 Takte nur über System von VI I und unter dem System von VI I, Cb Ob I, II: cresc-Gabel bis Zz 2 in T. 92, zusätzlich Beischrift „cresc.“ über dem System in T. 92 und 94 Fg III, IV: cresc-Gabel beginnt erst bei Zz 4 in T. 92.4, Beischrift „cresc.“ statt cresc-Gabel bei Zz 4 S solo: Beischrift „cresc.“ über dem System bei 94.2 Ms solo, Bogen: cresc-Gabel nur für T. 92–93 2. und 3. Note ungleichmäßig und doppelt gehalten, aber ein Haltebogen zu T. 95 |
| 94 | VI I | korrekturstele, <i>a</i> ⁰ und <i>fis</i> ⁰ nebeneinander, beide NA überwischt; NA folgt B |
| 95 | T solo 2 | mit <i>f</i> ; NA eliminiert |
| 95 | T solo 6 | die letzten beiden Achtelnoten verbalkt, Silbe „lei“ unter der letzten Note; NA gleicht an T an |
| 95–96 | S | Bogen von 95.5 bis 96.1; NA eliminiert |
| 96 | Fg I | A : <i>gis</i> ⁰ ; NA folgt B und korrigiert zu <i>e</i> ¹ , da offensichtlich ein Schreibversehen vorliegt; vgl. Vc, T |
| 97–101 | Clt, Cor, C, B, Vc | Bogensetzung: Bogen endet an folgenden Stellen bereits kurz vor oder nach dem davor befindlichen Taktstrich: Cl I T. 101, Cor I T. 99, C T. 100, B T. 98, Vc T. 100 |
| 98 | Cor I | 1. und 2. Note mit Staccatopunkt; NA setzt \wedge wie Fg, Cor in T. 97 |
| 99 | Ob I | 1. bis 3. Note mit Staccatopunkt; NA setzt \wedge für 99.1–2, wie Fg, Cor in T. 97 |
| 100–104 | Ob I 1–3 | zusätzlicher Bogen; NA eliminiert Bogensetzung: Ott: zwei Bögen für 101.1–102.3 und von 102.4 bis zum Ende von Takt 103 (= Seitenwechsel), in T. 104 Bogen von der 2. Note bis zum Taktstrich Fl I, II: Bogen in T. 104 beginnt erst bei der 2. Note Ob I: Bogen in T. 101 reicht bis zum Taktstrich, in T. 102 nur für 1. und 2. Note, in T. 103 beginnt er am Taktstrich und reicht am Ende darüber hinaus Clt I: Bogen in T. 104 endet am Taktstrich NA setzt Bögen taktweise |
| 103 | Cor II | Beginn des Bogens fehlt (vor Seitenwechsel), erst Bogenende in T. 104 eingetragen |
| 104f. | Ott, S solo, VI II | Bogen endet am Taktstrich; NA verlängert bis 105.1 |
| 104–107 | VI II | Bogen endet in T. 104 vor dem Taktstrich, zweiter Bogen beginnt zwischen 105.1 und 105.2, endet bei 106.2; NA vereinheitlicht mit Fg I–IV; vgl. Anm. zu T. 105f. |
| 105 | Ott, Fl I, II, Ob I, VI I | 2. und 3. Note als punktierte Viertelnote, aber S solo mit angebundener Achtelnote; NA setzt einheitlich Viertelnote mit angebundener Achtelnote nach heutiger Notationsgepflogenheit, vgl. auch T. 115ff. |
| 105 | Fl I, II | zusätzlicher Bogen für die letzten drei Noten; NA eliminiert |
| 105f. | Ott | Bogen ab 105.2 reicht bis 106.1; NA gleicht an |
| 105f. | Fg I, II | Bogen beginnt erst in T. 106 |
| 105–107 | Archi | cresc-Gabeln beginnen in VI I auf der drittletzten Note von T. 105, in Va und Vc erst bei 107.2; NA orientiert sich an der Gesamtdynamik |
| 106 | S solo | 3. und 4. Note als punktierte Viertelnote; vgl. Anm. zu T. 105 |

| | | |
|-----------------------|---------------|--|
| 106 | S solo | Akzentzeichen für 3. und 6. Note undeutlich (⇒ oder ^?); NA orientiert sich an Ms solo |
| 106 | Cor I, II | versehentlich mit Achtelpause zwischen Viertelnote und Viertelpause |
| 106 | Cor I, II | cresc-Gabel unter dem ganzen Takt, bis Anfang von T. 107; NA eliminiert |
| 106 | Cb | Bogen endet bei 106.4 |
| 107 | Fl I, II | A: letzte Note undeutlich, evtl. <i>fis</i> ² und <i>a</i> ² statt <i>2x cis</i> ³ ?; B: <i>2x cis</i> ³ |
| 107 | Fg III, IV | letzte Note nur einfach gehalst |
| 107 | Va | 1. Note mit Staccatopunkt; NA eliminiert |
| 107 | Vc, Cb | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus |
| 108 | Cb | schwach lesbare Beischrift „Crescendo“ zwischen 2. und 3. Note, zusätzlich zur decresc-Gabel; nicht in B ; NA eliminiert |
| 111f. | Fg I | Bogen beginnt erst bei 111.2 |
| 111 | B solo | beide Noten mit ^; NA setzt >, wie in T. 82, 86, 90 |
| 111f. | Vc | zwei getrennte Bögen für T. 111 und 112.1–3 |
| 113 | T solo | beide Noten mit ^; NA setzt >, wie in T. 82, 86, 90 |
| 113 | Vc | 1. Note mit Akzent >; NA eliminiert |
| 113f. | Fg I | Bogen reicht bis zur letzten Note in T. 114 |
| 113f. | Vc | zwei getrennte Bögen für T. 113 und (nach Seitenwechsel) von 114.1 bis 115.1 |
| 115 (= 116, Cl I 117) | | A: fälschlich Auflösungszeichen; B: b-Akzidenz |
| 115–117 | Fg I–IV | der Bogen ab 115.1 reicht bis zum Beginn von T. 116, T. 116+117 sind nicht ausnotiert, von daher auch ein durchgehender Bogen für drei Takte denkbar; NA verkürzt jedoch bis zur letzten Note in T. 115 und setzt analoge Bögen für T. 116f. und Parallelstimmen Bogen von der drittletzten Note bis 117.1 (versehentlich, statt Triolenkennzeichnung?); NA eliminiert |
| 116 | T solo | Bogen endet am Taktstrich |
| 122f. | VI I | Bogen endet bei der letzten Note in T. 122 |
| 122f. | VI II | 1. und 2. Note mit Staccatopunkt; NA gleicht an Cor I, II im Folgetakt an |
| 123 | Cor III, IV | crescendo-Anweisung: |
| 123–125 | alle | VI I, II: cresc-Gabel beginnt ungenau bei der 6. bzw. 8. Note in T. 124 Cl I, II, Cor I, II: cresc-Gabel nur von 124.3 bis 125.1 vgl. Ob. T. 125 |
| 124 | Ms solo | durchgehender Bogen von 124.1 bis 126.1; NA unterteilt |
| 125–127 | Ott | ein Bogen für die drei Takte 125, ein zweiter von 126.2 bis zum Ende |
| 125–127 | Fl I, II | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus; NA gleicht an T. 127 |
| 125 | Cl I, VII | Beischrift „Crescendo“ zwischen 2. und 3. Note; NA eliminiert |
| 125 | S solo | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus (Seitenwechsel) |
| 126 | Ott, Fl I, II | aktivierte Viertelnote (NA setzt Viertelnote) |
| 126 | Ob I, Cb | Achtelpause (auch in S solo) |
| 126 | Cor I, II | A, B: # vor der 1. Note; NA gleicht an T. 127 |
| 127 | S | Bogen von der 3. Note über den Taktstrich hinaus; NA gleicht an T. 127 |
| 127 | Va | 1. Note mit Staccatopunkt; NA gleicht an T. 127 |
| 128 | Vc | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus; NA eliminiert |
| 129 | S 1 | Bogen reicht über <i>p</i> hinaus, bis 129.4, NA verkürzt |
| 129 | VI I | Beischrift „morendo“ auf dem Seitenrand (hinter T. 129) über VI-System; NA eliminiert |
| 129f. | Fg I, VI I | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 130 nicht fortgeführt |
| 129f. | Va | Bogen reicht nur bis zum Taktstrich |
| 129f. | Vc | Bogen für 1. bis 3. Note in T. 129 |
| 130 | Cl I | A: 1. Note fehlt (nach Seitenwechsel); NA ergänzt nach B |
| 130 | VI I 4 | > statt ^; NA gleicht an T. 130f. |
| 130f. | Fg I | über dem System Bogen von 130.1 bis 131.1, ein zweiter Bogen unter dem System von der vorletzten Note in T. 130 bis T. 133 |
| 130f. | Vc | Bogen beginnt zwischen 1. und 2. Note |
| 136 | S solo | Dynamik <i>pppp</i> ; NA gleicht an T. 137f. |
| 137f. | Soli, Coro | Beginn des Bogens fehlt, erst nach Seitenwechsel in T. 138 notiert |
| 138 | Va 1–2 | Viertelnote mit Staccatopunkt; NA gleicht an Vc an T. 139 |
| 139 | Fl I, II 3 | A: Korrekturstelle, <i>e</i> ¹ und <i>a</i> ¹ , beide verwischt; B: <i>e</i> ¹ und <i>a</i> ¹ ; NA verwendet die wahrscheinlichere Lesart eines <i>a</i> ¹ für beide Stimmen (wie in T. 140, dort wurde ebenfalls korrigiert und eine zweite Ganze Note <i>a</i> ¹ eingefügt) |

2. Dies irae

A: Bd. 1, S. [33–34] Vorsatz, S. [35–200] Noten, S. [201–202] vakant; dabei enthalten S. [68] (rechte Hälfte) und S. [85–96] (linke Hälfte) die erste Version des *Liber scriptus*. Die Takte 162–238 der hier edierten, zweiten Fassung des *Liber scriptus* (in der ursprünglichen, durchlaufenden Zählung S. [69–84]) finden sich in der Faksimileedition am Schluss des Autographs (Bd. 2, hinter S. [218]).

linke Vorsatzseite (in repräsentativer Schönschrift [nicht von Verdi]):

Nº 2

Dominus vobiscum – Oremus = Lezione

Epistola che si canta dal lato **destro**

appiè dell'altare: alle parole:

Quoniam ipse Dominus in

jussu et in voce Arcangeli, et

in tuba Dei descendet de Caelo, et mor-

tui qui in Christo sunt resurgent primi,

deinde nos qui vivimus simul rapiemur

cum illis in nubibus obviam Christo in

aera, et sic semper cum Domino erimus;

Itaque consolamini invicem in verbis

istis = subito

Dies irae

Auf der ersten Notenseite mittig der Satztitel „Dies irae“ (oben rechts „G Verdi / 1874“); keine weiteren Zwischenüberschriften bis zum Satzbeginn

Partituranordnung (28 Systeme):

„[2] Violini [2 Systeme]; Violen; 2. Flauti [Attavino]; [2] Clarinetto in Si; [2] Corni in Mi; [2] Corni in do; [2] Tromboni in Do; [2] Trombe in Do; [2] Fagotti; [2] Fagotti; [3] Tromboni; Ofidier; Timpani; G.[ran] cassa; [5] Leersysteme; Coro [4 Systeme für: Soprano, Contralto, Tenor, Bass]; Violoncelli; Contrabassi“

Ab Takt 91 im 2. System der Leersysteme die Fernkompeten notiert; ab Takt 143 „[Basso] solo“ (im 3. Leersystem), ab Takt 165 „Mezzo Sop[rano] solo“ (im 3. Leersystem), ab Takt 170 „Tenore solo“ (im 4. Leersystem).

Der Vorsatz in Takt 167 durch 4 Systeme der Hörner lautet jeweils „Inve“.

| | | |
|-------|-----------------|--|
| 5f. | Fg I, III | Bogen reicht von 5.2 bis 7.1; NA gleicht an T. 127 |
| 5–7 | T | A: Textunterlegung der Unterstimme nur „i-“ bei 5.1 und „-rae“ bei 9.1; B: gleicht Textunterlegung der Unterstimme an die Unterstimme von S, C an, ohne die sich dadurch ergebene Textwiederholung „dies, dies“ aus dem vorhergehenden Takt 4 zu berücksichtigen (?); NA ergänzt „(i)-rae, dies i-(rae)“ nach T. 577–579 und 587–589 bzw. T. 15–17; dieser 3x auftretenden Lesart stehen die beiden Wiederholungen in T. 49–51 und 59–61 in Nr. 7 <i>Libera me</i> entgegen, die die Lesart von T. 5–7 (ohne Ergänzung) verwenden; NA legt jedoch größeres Gewicht auf die Stellen mit Ergänzung, da Verdi in diesen Takten nicht den vollen Orchestersatz notierte und anzunehmen ist, dass er mehr Aufmerksamkeit auf die Vokalstimmen verwandte |
| 9 | Coro | Notenwert ist Achtelnote; in den analogen Takten 19, 581 und 591 notiert Verdi eine Viertelnote; NA gleicht an diesen Stellen an und setzt ebenfalls eine Achtelnote (vgl. dort sowie Nr. 7 <i>Libera me</i> , T. 53, 63) |
| 13–20 | | nur die Chorstimmen, Vc und Cb ausnotiert; für alle anderen Stimmen Wiederholungsvermerk durch Nummernfolge 1–8, die sich auf die entsprechenden Takte 3–10 bezieht |
| 13–15 | Coro | Textunterlegung undeutlich wegen fleckigem Papier, aber dennoch klar erkennbar; vgl. Anm. zu T. 5–7 |
| 19 | Coro 1–2 | Viertelnote; NA gleicht an T. 9 an und setzt Achtelnote und Achtelpause |
| 20 | Cb | durchgehender Bogen für die letzten acht Noten |
| 21 | Fg III, IV, Ofc | A: Korrekturstelle, offensichtlich stand für das 1. Viertel zunächst eine Viertelpause, danach zu Viertelnote korrigiert, aber Tinte verwischt; für Fg IV und Ofc ist <i>D</i> klar zu erkennen, <i>d</i> ⁰ für Fg III nur zu erraten; B hat <i>D</i> (einfach gehalst) für Fg III, IV sowie für Ofc; NA setzt das naheliegendere <i>d</i> ⁰ für Fg III (wie in T. 22) |
| 21 | B | Dynamik undeutlich, <i>ff</i> oder <i>f</i> ; NA setzt <i>f</i> , wie eindeutig bei der Parallelstelle T. 593 notiert |
| 21 | Vc | Bogen reicht bis zur vorletzten Note |
| 22 | Cor I, II | 2. Note zweistimmig notiert, <i>d</i> ² und <i>c</i> ² ; NA eliminiert <i>c</i> ² ; vgl. Soprano |
| 22 | Vc | vorletzte Note mit Akzent; NA eliminiert |
| 23 | T | 4. Note mit Staccatopunkt; NA setzt Akzent |

| | | |
|------------|----------------------|--|
| 24 | Trb, Ofc | 1. Note mit Akzent, unklar positioniert zwischen beiden Systemen; NA eliminiert |
| 24 | VI I (= VI II 8va) | der dritte Bogen reicht bis zur letzten Note |
| 24 | Cb | letzte Note mit Akzent; NA eliminiert, da auch an Parallelstellen (T. 596 sowie Nr. 7 <i>Libera me</i> , T. 68) nicht vorhanden |
| 25 | Va | Bogen beginnt erst bei der 3. Note |
| 25 | Vc | Bogen reicht bis zur vorletzten Note |
| 25–28 | | nur die Chorstimmen, Gr. C., Vc und Cb sowie in T. 25 zusätzlich VI I, II und Va sind ausnotiert; für die übrigen Stimmen quer über alle Systeme der Wiederholungsvermerk „Come le 4 antecedent[i]“, der sich auf die Takte 20–24 bezieht |
| 26 | B | 2. Note mit Akzent; NA eliminiert, da singuläres Auftreten an dieser Stelle im Basso-Part |
| 26 | Cb 2 | A: d^{\flat} ; B: a^{\flat} und d^{\flat} ; NA gleicht an Parallelstelle T. 598 (und Nr. 7 <i>Libera me</i> , T. 70) an |
| 31 | Cb | 1. Note mit Akzent; NA eliminiert (vgl. T. 33, 35 u. ö.) |
| 32 | Ob I, II, Clt I, II | Bogen beginnt erst bei der 4. Note |
| 32 | Trb I–III | 1. Note mit Akzent; NA eliminiert |
| 32, 34, 36 | Tr I, II (= III, IV) | 1. Achtelnote mit den beiden folgenden Sechzehntelnoten in T. 32 und 36 zusammengebalkt, in T. 34 getrennt; NA trennt überall |
| 33 | Fg I, II | Bogen zwischen 1. und 2. Note; NA eliminiert |
| 34 | Fl I, II | 4. Note als ces^{\flat} notiert; NA gleicht an und setzt h^{\flat} |
| 34 | Fg I, II | die vier Achtelnoten mit Staccatopunkt; NA gleicht an |
| 34 | Timp 1 | Achtelnote d^{\flat} statt Achtelpause; NA gleicht rhythmisch an T. 32 und 36 an |
| 37 | Ob I | verwischtes # vor h^{\flat} und undeutliche Korrektur von # zu \natural ? |
| 38 | alle | Akzent auf der 2. Note sehr groß notiert, auch als <i>decrec</i> -Gabel interpretierbar |
| 38 | Cb | 3. Note mit Akzent; NA eliminiert |
| 39 | Tr III | 1. Achtelnote mit den beiden folgende Sechzehntelnoten zusammengebalkt, aber in Tr IV mit Achtel-fähnchen; NA gleicht an |
| 40 | Fl I, II | Bogen nur für 3. und 4. Note |
| (= 41, 42) | | |
| 44 | | Anweisung „sten. un poco“ über dem System von VI I, „poco stent.“ unter Cb, „ste.“ unter Va, „stent.“ über B; NA interpretiert als allgemeine Anweisung |
| 45 | Clt I, II | 1. Note mit Akzent; NA eliminiert |
| 46 | Ob I, Clt I, Cor I | Bogen reicht bis 47 |
| 46 | Cor II (oder III?) | 1. Note mit Akzent; NA eliminiert |
| 46 | VI I (= VI II) | Dynamik f ; NA eliminiert |
| 46–61 | Coro | A: 1. Note mit Vokalzeichen; 2. Note ist die zweite Silbe „-vet“ (T. 50, 54) in der Mitte zwischen 3. und 4. Note und nicht in allen Stimmen platziert sind „(in) factum“ und für C, B in T. 56 (m) Si-(bylla)“ in T. 60, 61; Fall mit Nachsilbe ist; NA eliminiert, da alle Parallelstellen ohne Bogen sind; B: zweite Silbe „-vet“ in den Stimmen in T. 46, 48, 50, 54; C: 1. Note mit Vokalzeichen; 2. Note ist die zweite Silbe „-vet“ in S und T eindeutig zugeordnet sind, allerdings Unterlegung hier auch mit dem Rhythmus (gepunktete Halbe und Viertelnote) über den Stimmen in T. 46–61 weisen hingegen zwei Halbe Noten auf (teils nach Rasur des ursprünglich notierten Augmentationspunktes?), worin auch ein Grund für die undeutliche Unterlegung liegen dürfte, da in T. 46–47 nur S und B mit Text unterlegt sind, in T. 48–51 nur S und C, in T. 52 S und B, und nach Seitenwechsel ab T. 53 alle außer Tenore. NA hält einen gleichzeitige Silbenwechsel in allen Stimmen für die wahrscheinlichste Lesart und setzt die Nachsilben in den betreffenden Stimmen zur 3. Note. Vgl. Anm. zu den Parallelstellen T. 239–254 und Nr. 7, T. 90–105. |
| 46f. | S | Bogen endet bei 47.1 |
| 47 | Cor I–IV | Vorschlagsnote nur mit einem Notenhals, Hauptnoten aber doppelt gehalst |
| 47 | Tr I | Bogen nur für die letzten drei Sechzehntelnoten |
| 48f. | T | Bogen nur für T. 48 |
| 49 | VI I (= VI II 8va) | A: 1. Note d^{\flat} ; NA korrigiert zu f^{\flat} , so auch in B |
| 50f. | S | zwei getrennte Bögen für T. 49 und T. 50 |
| 51 | Ott (= Fl II) | Vorschlag undeutlich, nur eine Sechzehntelnote e^{\flat} ? |
| 51 | C | Bogen für beide Noten?, Linie nur zu errahnen; NA eliminiert, da alle Parallelstellen ohne Bogen |

| | | |
|-------------------|--|--|
| 52 | Fl I | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus bis in den Seitenrand |
| 52f. | S, T | Bogen reicht nur bis zum Taktstrich, nach Seitenwechsel nicht fortgesetzt |
| 53 | Ott (= Fl II) | Vorschlagsnoten b^{\flat} - cis^{\flat} statt cis^{\flat} - d^{\flat} |
| 54 | VI I, II, Va, Cb | A: Korrekturstelle, unklare Dynamik pp oder p (zweites p getilgt?); B: p ; NA setzt p , das sich auch in Vc findet (dort keine Korrektur) |
| 55 | Fl I, II | c^{\flat} auf Zz 3 als Achtelnote und Achtelpause; NA setzt Viertelnote wie T. 59, 61 |
| 55 | Fl I, II | Vorschlagsnote a^{\flat} mit #; NA setzt Auflösungszeichen |
| 55 | Tr I, II | 3. Note mit zwei Staccatopunkten (hintereinander); NA eliminiert |
| 56f. | Fl I, II | A: Leertakte, offenbar ein Schreibversehen?; B: Ganztaktpausen; NA ergänzt nach T. 54f., 58ff. und Tenore Viertelnote ohne Tremolostriche |
| 59 | VI II 2 | Bogen endet auf der letzten Sechzehntelnote |
| 65f. | Clt I | Dynamik ppp vor dem Takt (auf dem Seitenrand), darüber pp (zum <i>sotto voce</i>) |
| 78 | S | vereinzelt undeutliche Staccatopunkte; NA eliminiert, da ohnehin <i>pizz</i> -Vorschrift |
| 78–85 | Cb | vor der letzten Note Auflösungszeichen von fremder Hand in Blaustift ergänzt (harmonisch zwingend); lt. Rosen KB (Ergänzung im Facsimile nicht erkennbar) |
| 84 | Fg II | |
| Tuba mirum | | |
| 91 | Vc 1 | C/c^{\flat} und zwei c^{\flat} ; NA eliminiert c^{\flat} und zweiten Bogen |
| 93 | Tr da lont III, IV | unklare Beischrift „a 2“ (eine <i>staccato</i>)-Anweisung über dem System, zu dem auch zwei Staccatopunkte; NA eliminiert |
| 111f. | | gestrichelt, wie zur Umsetzung der Anweisung <i>animando a poco</i> (T. 111) ist bis über die Takte 111 und 112 geführt, die musikalische Entwicklung ist aber in T. 111 erreicht; NA eliminiert |
| 116 | Trb III | 1. Note mit Akzent; NA eliminiert |
| 117 | | zusätzliche Anweisung „tutta forza“ über dem System von VI I, Eintrag findet sich für keine andere Stimme; NA eliminiert |
| 117 | Clt II | 1. Note mit Staccatopunkt; NA eliminiert |
| 117, 118 | Fg I, II | uneinheitliche Notierung in der chromatischen Skala: 117.8 Cb ces^{\flat} , 118.6 VI I, II, Va ces^{\flat} ; NA gleicht an zu h^{\flat} |
| 119 | Tr da lont I, II | Akzent auf der Halben Note sehr groß, auch als <i>decrec</i> -Gabel interpretierbar |
| 120 | Tr da lont I, II (= III, IV) | langer legato-Strich auf der Halben Note |
| 120 | Timp | zwei statt drei Tremolostriche; NA gleicht an |
| 121–122 | Tr da lont I, II (= III, IV) | Noten nur einfach gehalst (nach Seitenwechsel); Ausführung für alle vier Instrumente ist offensichtlich |
| 125 | VI I (= VI II), Cb (= Va, Vc) | Vorschlagsnoten mit Sechzehntelbalken; NA gleicht an Fg an |
| 125 | Fg I–IV, VI I (= VI II, Va), Cb (= Vc) | 3. Triolenachtel ces^{\flat} bzw. Ces ; NA gleicht in chromatischer Skala zu h^{\flat} bzw. H an |
| 126 | VI I (= VI II, Va) | 6. Note ces^{\flat} ; NA gleicht in chromatischer Skala zu h^{\flat} an |
| 129 | Tr I, II | 1. Note mit Akzent; NA eliminiert |
| 130 | Ott, Ob I, II | Dynamik f ; NA eliminiert |
| 131 | Cor I, II, VI I | mit Akzent; NA eliminiert |
| 132 (= 133) | Ott–Cor | Akzent zur Halben Note wird in jeder Stimme (von oben nach unten) länger, als fließender Übergang von Akzent zu <i>decrec</i> -Gabel interpretierbar; NA setzt Akzent |
| 132 | Trb I, II | 1. Note mit Staccatopunkt; NA eliminiert |
| 134 | Fl I, II | Noten einfach gehalst und keine Beischrift „a 2“ o. ä. (Viertelnote in T. 135 aber doppelt gehalst); NA gleicht an T. 130 an |
| 134 | Ofc, Timp | Akzente näher am Timp-System notiert und von der Positionierung eher zu den nachschlagenden Achtelnoten der Pauken; aufgrund der Parallelität von Ofc mit Streichern und Fg weist NA sie aber Ofc zu |
| 139 | Fl I, II | einfach gehalst (im Gegensatz zu T. 138) |
| 139 | Cor I, II (= III, IV) | keine Akzidentien, daher Überbindung von T. 138 doppelt wahrscheinlich |
| 139 | T 1 | Endsilbe „-num“ fehlt |

Mors stupebit

144 VI I, II, Va **A:** Leertakt für VI I und Va (wohl ein Versehen Verdis?), lediglich Anweisung „unisono“(?) in VI II; NA ergänzt nach **B** (bzw. T. 142)
 146 B solo Bogen beginnt schon bei 146.2

Liber scriptus

167 Va, Vc keine doppelte Halsung, lediglich Bogen mit Triolen-3 zur Sechzehntelgruppe; in NA aufgelöst wie in T. 163, 170
 167–168 Cor I **A:** ursprünglich Leertakte, Noten (entsprechend T. 163f.) von fremder Hand ergänzt; diese Ergänzungen auch in **B**
 167f. Va, Vc Bogen endet am Taktstrich
 168 Ms solo cresc-Gabel reicht nur bis zum Beginn der Ganzen Note, decresc-Gabel länger
 171f. VI I Bogen reicht am Ende von T. 171 über den Taktstrich hinaus und beginnt nach Seitenwechsel neu bei 172.1
 172 Clt I ein durchgehender Bogen von der 2. bis zu 6. Note; NA gleicht an Ob I an; vgl. Anm. zu T. 201
 173 Va Dynamik *f* erst bei Zz 2
 175 Ms solo Bogen beginnt vor dem Taktstrich
 175 Vc der Bogen ab 175.2 reicht bis zur ersten Triolenachtel
 176 Cb Bogen beginnt erst auf der 2. Note
 180f. Tr I, II Beginn des Bogens fehlt (vor Seitenwechsel)
 180f. Trb II, III Fortsetzung des Bogens fehlt (nach Seitenwechsel)
 183 Cor I, II 1. Note mit Akzent; wohl versehentlich stehen geblieben, weitere Akzente auf den Viertelnoten in T. 182 (auch in Cor III, IV) wurden durch Verwischen getilgt
 184, 188 Ms solo 2 **A, B:** keine dynamische Reduktion; NA passt an den Streichersatz an
 186 Clt I, II Beischrift „cresc“ zur 2. Note; NA setzt cresc-Gabel
 186 VI I (= VI II) zusätzlich zur cresc-Gabel Beischrift „cresc.“
 186 Va cresc-Gabel beginnt erst bei Zz 3
 186 Vc zwei getrennte Bögen für Zz 3 und Zz 4
 187 VI I (= VI II), Cb 5. Note mit Akzent; NA eliminiert
 187 Vc, Cb Dynamik *mf*; NA vereinheitlicht zu *f*
 188–189 Va zwei Bögen: von 188.2 bis 189.1 und von 189.2 bis über 189.3 hinaus
 194–195 Clt I zwei Bögen: einer über dem System (endet auf der letzten Note in T. 194) und einer unter den Noten (reicht bis T. 195); NA gleicht an Clt I an
 195 VI II Bogen beginnt erst bei T. 195
 195–198 Va zwei Bögen: von 195.2 bis 197.1 und von 197.3 bis 198.3
 197 VI II cresc-Gabel beginnt bei T. 197
 197 Vc cresc-Gabel beginnt schon bei T. 196
 200f. Ms solo Bogen endet am Taktstrich
 201 Ob I Bogen von T. 200 bis zur 5. Note; NA gleicht an T. 172 an
 201–203 VI I Fortsetzung des Bogens von T. 200; NA gleicht an T. 172 an
 202 VI II **A, B:** *d*²; NA kündigt zu T. 173
 202 Va Dynamik *f* erst bei Zz 2; NA gleicht an Vc an
 204 Vc, Cb ein Bogen für zwei Takte, reicht bis zum Taktstrich
 205 Vc Bogen endet kurz vor dem Taktstrich
 206 Fl I, II, Cb Hälfte reicht bis zum Taktstrich
 206 Ob I, II, Cb nicht notiert, auch als decresc-Gabel in Fg II 2
 206f. Fg II mit separatem Bogen von *as*⁰ zu *g*⁰ in T. 207; NA eliminiert
 206 Timp Dynamik *pp* vor dem Takt, *p* darunter; NA setzt *pp*
 206 Va 3 \wedge statt \gt
 207 Fl I, II, VI I Bogen reicht über den Taktstrich hinaus
 207 Va Bogen reicht bis zur 2. Note in T. 208
 208f. Ob I, II, Cor I, II, VI I zusätzlich zur decresc-Gabel Beischrift „cresc.“ bei Zz 3 in T. 208; NA eliminiert
 208f. Fg II decresc-Gabel endet auf Zz 4
 209 Fl I, II, Fg II, Va Bogen reicht über den Taktstrich hinaus
 210 Vc Bogen reicht bis zur Achtelnote auf Zz 3; NA gleicht an
 211 Fg I, II Bogen nur bis 211.3
 212 Fl I, II, VI I Dynamik *fff*
 226 Vc, Cb Dynamik *fff*
 228f. VI II Haltebogen beginnt (nach Seitenwechsel) erst in T. 229
 230f. Va, Vc Bogen endet am Taktstrich
 235/236 Temporelation: Die Sextole entspricht zwei Sechzehntelgruppen (acht Sechzehntelnoten); für die Angabe „sei note“ trifft MM = 88 zu (*Allegro molto sostenuto*), die „otto note“ sind in MM = 80 zu spielen, wie der Beginn des Satzes (*Allegro agitato*, T. 1).

238 Fl I, II
 238 VI II, Va, Vc
 238 Vc
 238 alle
 239–253
 239 Coro
 239–254 Coro
 239f. S
 239f. T
 245f. S
 245f. T
 246 Cb
 247–254 Coro
 254 Trb I–III
 260 Vc
 259f. Clt I, II
 261 Coro
 261f. Ofc
 270f.
 270–279 Fg
 272f. VI I
 272–275 Va
 277–280 Va
 280f. VI II, Va
 282 Fg
 282 Ms solo
 284 Cb
 285, 288 Fg I
 285 T solo, Va
 286 Fg
 287 Fg
 288f. T solo
 289 Fg
 289 S solo, Ms solo, T solo, VI I, II, Va, Vc
 290 Fg I
 294f. T solo

Der Hinweis „Allegro di prima“ ist 2x notiert (über dem ersten und unter dem letzten System), die ursprüngliche Eintragung „Allegro di prima“ unter dem Cb-System ist geändert in „Allegro come prima“.
 cresc-Gabel beginnt erst auf der 5. Note
 die ersten vier Sechzehntelnoten sind zusammengeballt
 Dynamik *f* unter der 1. Note
 separate, eingelegte Niederschrift des neuen *Liber scriptus* endet hier, Fortsetzung ab T. 239 auf Seite [96] des Autographs
 nur die Chorstimmen, VI I, Vc und Cb ausnotiert; für alle anderen Stimmen verweist Verdi mit dem Vermerk „Dall' A al B“ zurück auf die Takte 46–60, wo die entsprechenden Studierbuchstaben eingetragen sind
 Dynamik *fff* (im Unterschied zu T. 46)
 zweite Silbe von „Di-es“ für S in T. 239+241 zwischen Zz 3 und 4 platziert, T in beiden Takten ohne Textunterlegung; ebenso (wenngleich dichter zur 3. Note) bei „sol-vet“ in T. 243 (T ohne Unterlegung) und für S und T in T. 247. Die übrigen Stellen („favilla“, „teste“) eindeutig zu Zz 3; vgl. Anm. zu T. 46–61
 zwei getrennte Bögen für T. 239 und 240
 Bogen nur in T. 239, beginnt zwischen 1. und 2. Note
 Bogen nur für die beiden Viertelnoten in T. 245
 Bogen beginnt zwischen 1. und 2. Note in T. 245, endet am Taktstrich
 Ganze Note mit Haltebogen, NA gleicht an Parallelstellen T. 53 und Nr. 7 *Liberté*, T. 5 an, dort jeweils eindeutig ganze Note mit Schrägstrich (für Achtelrepetition)
 Bogen setzt zu C: 2. bis 2. und für T. 251, 253.1 bis 254.1
 Bogen nur für T. 247 und 248
 NA setzt durchwegs weitläufige Bögen
A: Dynamikangabe deutlich, *mf* scheint am wahrscheinlichsten; keine Angabe in **B**
 halbtaktige Balkung bzw. Abbrueviatur; NA setzt Viererbalken, NA gleicht damit an T. 255–257 an
 Bogen nur für T. 259
 zweite Silbe „-es“ in S zwischen Zz 3 und 4, in B auf Zz 4, C und T ohne Textunterlegung; **B:** in allen 4 Stimmen „-es“ auf Zz 3; NA folgt **B**
 Bogen nur für T. 261
 dynamische Anweisungen erst in T. 272 für Streicher (VI I hat *ppp*, VI II und Va *pp*); NA geht von *pp* für den Beginn aus
 in T. 270 kein Schlüsselwechsel vermerkt, Position der *b*-Vorzeichnung am Zeilenbeginn fälschlich bezogen auf einen Bassschlüssel; NA setzt aufgrund der Tonhöhe den Tenorschlüssel; T. 280 mit Bassschlüssel am Beginn
 zusätzlicher Bogen von *es*² zu *d*²; NA eliminiert
 Bogen reicht in T. 273 über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 274 nicht fortgesetzt
 Bogen reicht nur bis zum Ende von T. 279
 cresc-Gabel reicht nur bis zum Taktstrich; NA gleicht an Ms solo, VI I, Vc sowie T. 291f. an
 zwei getrennte Bögen für 1. bis 2. und 4. bis 6. Note (wie T. 278); NA gleicht an T. 280f. an
 decresc-Gabel endet bereits in T. 281; NA gleicht an T. 293 an
 Anmerkung Verdis zur 1. Note: „chi non ha il sol profondo ometta la nota“ (wer das tiefe G nicht hat, lasse die Note aus)
 9. Note *c*¹ ohne Akzidenz; ein übermäßiges Intervall *b*⁰-*cis*¹ erscheint jedoch sehr unwahrscheinlich, daher gleicht NA an T. 272, 277 an und ergänzt ein Auflösungszeichen
 Bogen beginnt erst in T. 286
 der zweite Bogen endet bei der drittletzten Note
 Bogen endet bei der 4. Note
 der zweite Bogen nur für die beiden Noten in T. 289
 erster Bogen für alle 6 Sechzehntelnoten; NA gleicht an vorangehende Takte an
 Bögen reichen über den Taktstrich hinaus bis in den Seitenrand
A, B: letzte Note *f*¹; kein Hinweis auf *es*¹, auch wenn dadurch eine Dissonanz mit Va, T entsteht
 zwei getrennte Bögen für 294.2–3 und 294.4–295.1

| | | |
|----------------------|---|---|
| 301f. | S solo, Ms solo | Bogen beginnt zwischen 2. und 3. Note, reicht über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 302 nicht fortgeführt; <i>decresc</i> -Gabel reicht in S solo nur bis 301.3, in T solo bis zum Taktstrich; vgl. T. 282, 293 |
| 302 | T solo | Dynamik <i>ppp</i> |
| 302 | Vc | mit separater <i>decresc</i> -Gabel; NA eliminiert |
| 303 | VI I | zusätzlicher Bogen für die letzten beiden Noten; NA eliminiert |
| 303f. | Cl I, II, VII | Bogen reicht nur bis zum Taktstrich |
| 305, 309 | Fg I | letzter Bogen reicht bis zum Taktstrich (Seitenwechsel) |
| 306f. | Fg | Bogen ab der vorletzten Note in T. 306 endet bei 307.1 |
| 307 | S solo, Ms solo | Bogen am Taktbeginn reicht bis zu 3. Note (trotz Zäsurzeichens in S solo) |
| 310f. | S solo | Bogen trotz Zäsurzeichens bis zur 1. Note in T. 312 gezogen |
| 313 | Va | ein durchgehender Bogen für alle sechs Noten; NA gleicht an |
| 314 | VI II | Bogensetzung wohl fälschlich für 2–3, 4–5 und ab 6 (ohne Fortführung in T. 315) |
| 314 | Va 2 | Dynamik <i>f</i> ; NA eliminiert |
| 321 | S solo | A: ein Bogen setzt hinter der 2. Note an und reicht sehr weit über den Taktstrich hinaus, flankiert von den beiden Beischriften „portate“ und „attacca subito“; möglicherweise ist damit ein Halten des Tones in den ersten Akkord des anschließenden <i>Rex-tremendae</i> -Abschnittes hinein – außerhalb des Metrums – intendiert, auch wenn sich keine Fortführung der Stimme in T. 322 findet; B: Beischrift „portate“ übernommen, Bogen und „attacca subito“ eliminiert; NA eliminiert Bogen; eine ähnliche Schreibweise findet sich in Nr. 3, T. 66f.; vgl. Anm. dort |
| Rex tremendae | | |
| 322 | Ob | Akzent sehr groß notiert, auch als <i>decresc</i> -Gabel interpretierbar (wird in den darunterstehenden Stimmen immer kleiner) |
| 322 | Cb | Vorschlagsnoten als Zweiuunddreißigstel; NA sechs Sechzehntelbalken, wie Clt |
| 322 | Cb | Bogen von der überpunkteten Viertelnote bis zur 1. Note in T. 323; NA eliminiert |
| 322f. | Timp | <i>decresc</i> -Gabel reicht nur bis zum Ende von T. 322 |
| 322f. | Cb | <i>decresc</i> -Gabel reicht bis 323.1 |
| 325 | Fg I, II | Beginn eines Haltes in T. 326 (vor Seitenwechsel); NA eliminiert |
| 326 | Ob, Clt, Cor I–IV, Tr I–IV | Akzent über beiden Achtelnoten als <i>decresc</i> -Gabel interpretierbar |
| 326 | Fg I, II (= III, IV), Trb I–III, B solo, Vc | <i>decresc</i> -Gabel beginnt hinter der 2. oder 3. Note; NA gleicht an Cb an |
| 326 | VI I | NA gleicht an <i>f</i> |
| 328 | VI I | NA gleicht an <i>pp</i> |
| 329 | Vc | A: Leer; B: <i>f</i> zw. T. 325 |
| 330f. | Vc | Bogen beginnt hinter der 2. Note in T. 330, zusätzlicher Bogen über der 3. Note in T. 331 |
| 331, 335 | Vc | > statt ^ nicht an Clt, Vc an |
| 332f. | Vc | Bogen beginnt bei der 2. Note in T. 332 |
| 334f. | Vc | Bogen reicht bis 335.1 |
| 336f. | alle | Haltezeichen <i>ff</i> und <i>mf</i> (einziger Eintrag in S solo, T. 337) nimmt NA als Muster für die Ergänzungen bis T. 345 |
| 337f. | Fl I, Ob I, Clt I, S solo, VI I | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 338 nicht fortgesetzt |
| 339 | Cor II 1 | A: <i>c</i> ² ; NA korrigiert zu <i>d</i> ² (wie in T. 337); so auch in B |
| 341 | Fl I, Ob I | Bogen beginnt erst bei der 2. Note, reicht für Ob I bis über den Taktstrich hinaus (Seitenrand) |
| 341 | Tr II 1 | A: <i>fis</i> ¹ ; NA korrigiert zu <i>ges</i> ¹ |
| 341f. | S solo | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 342 nicht fortgesetzt |
| 342, 343 | Fg I, II (= III, IV) | 3. Note nur einfach punktiert, 4. Note Sechzehntel |
| 347–352 | S solo, Ms solo | alle Bögen enden am Taktstrich |
| 348f., 350f. | Fl I, II, Clt I | Bogen endet bei der letzten Note im Takt |
| 351f. | Ob I | Bogen endet bei der letzten Note in T. 351 |
| 353 | VI II, Va | <i>cresc</i> -Gabel beginnt erst in T. 354; NA gleicht an VI I an |
| 353f. | Cor III, IV | Haltebogen ab der 3. Note nur für Cor IV eingetragen |
| 354 | Fl I, II, S solo, Vc [sic!] | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus (Seitenwechsel); NA verkürzt |
| 354 | Ob I | <i>e</i> ¹ - <i>ces</i> ² , offensichtlich aus der Stimme Ms solo untransponiert übernommen; NA korrigiert zu <i>c</i> ¹ - <i>as</i> ¹ |
| 354 | Ob I | Beischrift „cre“ statt <i>cresc</i> -Gabel |
| 354 | S solo | <i>cresc</i> -Gabel endet zwischen 1. und 2. Note, danach <i>decresc</i> -Gabel; NA gleicht an |

| | | |
|------------------|---|--|
| 355 | Fl I, II | 6. und 8. Note mit Staccatopunkt und Akzent; NA eliminiert Staccatopunkt |
| 356 | alle | Beischrift „animando a poco a poco“ beginnt zwischen Zz 3 und 4 (über dem ersten System), bzw. beim Auftakt zu Zz 3 (für den zweiten Eintrag, am unteren Seitenrand) |
| 357f. | T solo | Bogen endet bei 357.3 |
| 360 | Fg I, II (= III, IV) | <i>decresc</i> -Gabel für die ersten beiden Noten; NA eliminiert |
| 361 | Ofc | 1. Note auch mit Akzent; NA eliminiert |
| 361 | B solo | der dritte Bogen reicht bis zur 1. Note in T. 362 |
| 364 | Fg III, IV, Cor III, IV, Trb I–III, Ofc | Bogen nur für die drei Noten in T. 364 |
| 364–369 | Soli, Coro | NA belässt die uneinheitliche Auszeichnung der Stimmen (Bögen für Soli, Akzente für Chorstimmen) |
| 365 | Fg III, IV, Trb I–III, Ofc | Bogen beginnt zwischen 1. und 2. Note |
| 365 | Cor I, II | 2. bis 4. Note mit Akzent; NA eliminiert |
| 365 | T | A: 2. und 3. Note der Unterstimme von fremder Hand ergänzt; B: mit Unterstimme |
| 365f. | Ofc | Bogen nur bis zur letzten Note in T. 365 |
| 366 | S solo | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus (Seitenrand) |
| 366 | S | Bogen nur für 2. bis 4. Note |
| 367 | T | Bogen endet zwischen 3. und 4. Note |
| 375 | S 1–2 | A: Halbe Pause (Korrekturstelle und Seitenwechsel); NA ergänzt nach B |
| 375f. | VI II | Bogen ab 375.3 nur bis 376.1 |
| 376 | Fl I, II | Dynamik <i>p</i> ; NA gleicht an |
| 376 | Fl I, II | Beischrift „soli“; NA eliminiert |
| 376–379 | | Bogensetzung: alle Stimmen: keine Fortführung in T. 379 (nach Seitenwechsel) |
| | | Fl I, II: Bogen nur für die letzten Noten in T. 376 |
| | | Ob I: Bogen beginnt bei 377.1, endet bei 378.2 |
| | | Cl: waagerecht Linie von 377.2 bis über den Taktstrich von T. 378/379 hinaus |
| | | Cor III, IV: Bogen beginnt bei 377.1, reicht in T. 378 über den Taktstrich hinaus |
| | | Fl I, II: Bogen für 376.1–2 endet nach oben offen, weiterer Bogen für die vier Noten in T. 377 |
| | | Fg III, IV: Bogen beginnt bei 376.1, endet hinter 377.1, nach oben offen |
| | | S solo: zwei sich überlappende Bögen für T. 376–378 |
| | | Ms solo: Bogen endet bei 378.3 |
| | | T solo: Bogen nur für die beiden Noten in T. 378 |
| | | B solo: undeutlich, zwei getrennte Bögen für T. 376–377 und T. 378 ? |
| | | S: Bogen für 377.2–4 und von 378.1 bis hinter die Halbe Note |
| | | T: Bogen in T. 378 endet nach oben offen am Taktstrich |
| | | B: Bogen beginnt bei 377.2, endet bei 378.1 |
| | | VI I: Bogen bei 378.1 ab- und neu angesetzt, endet bei 378.2 |
| | | VI II: Bogen endet hinter der Halben Note in T. 378 |
| | | Va: Bogen reicht in T. 378 über den Taktstrich hinaus, ein zweiter Bogen für 378.1–3 unter den Noten |
| | | Vc: Bogen beginnt bei 377.1, endet bei 378.1 |
| | | Cb: Bogen endet bei 378.1 |
| 378 | Cl I, II | <i>decresc</i> -Gabel beginnt bereits am Taktstrich von T. 376/377; NA gleicht an |
| 379 | Cl II | # vor <i>f</i> ¹ von fremder Hand ergänzt (harmonisch zwingend); lt. Rosen KB (Ergänzung im Faksimile nicht erkennbar) |
| 379 | VII (= VI II) | Akzent über beiden Achtelnoten sehr groß notiert, auch als <i>decresc</i> -Gabel interpretierbar (nicht aber in Va, Vc, Cb) |
| 379 | Vc, Cb | Bogen am Taktende reicht bis 380.1 |
| 380 | Vc | Bogen reicht bis 381.1 |
| Recordare | | |
| 383 | Cor I, II | Beischrift „Solo“; NA eliminiert |
| 383 | Cor I, II | Haltebögen nach Seitenwechsel in T. 384 nicht fortgeführt |
| 393 | S solo | zweiter Bogen reicht über den Taktstrich hinaus (Seitenrand) |
| 398 | Fl I 3 | > statt ^ |
| 398f. | Cor I, II | nur Bogenende in T. 399 notiert (nach Seitenwechsel), aber kein Beginn beim letzten c in T. 398 |
| 399 | Fg I | Bogen aus T. 395 reicht in T. 398 über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel nicht fortgeführt |
| 399 | VI II | Bogen endet bei 398.2 |

404 Va Bogen reicht bis 405.1; NA gleicht an VI II an
405–407 Bogensetzung:
Fl I: Bogen reicht von 406.1 bis 407.1
Ob I: Bogen bei 406.2 ab- und neu angesetzt
Cl I: von 406.2 bis 407.1
Fg I: Bogen endet bei 407.2
VI I: Bogen nur für 2. bis 4. Viertelnote in T. 406
VI II: zwei getrennte Bögen für T. 405 und 406.1–407.1
Va: Bogen bei 406.1 unterbrochen, reicht in T. 406 bis zum Taktstrich, neuer Bogen für 407.1 bis 408.1
Vc: zusätzlicher Bogen von 407.1 bis 408.1

405 alle unterschiedliche „animando“-Anweisungen:
Fl I: „animando un poco“ in T. 406
Ob I, Fg I, Vc: „animand[o]“ ab der 2. Note in T. 406
VI I: „a poco a poco animando un poco“ über dem System in T. 405f.

406f. Vc cresc-Gabel beginnt bei 406.4, endet bei 407.2; NA gleicht an VI I, II an

407 Clt I cresc-Gabel von der 3. Note bis 408.1; NA eliminiert, da konträr zu allen übrigen Stimmen

407 Ms solo Bogen beginnt bei der 2. Note
407 VI II decresc-Gabel reicht nur bis zur 1. Achtelnote
407 Cb decresc-Gabel verwischt; als Korrektur (Tilgung) zu verstehen?

411 Ms solo Beischrift „ten.[uto]“ hinter dem Zäsurzeichen; NA setzt Fermate wie in S solo

412 Cor I irrtümlich zunächst im Clt-System notiert, mit Beischrift „solo“, dann rasiert und Noten in Cor-System wiederholt, ohne Beischrift

413 Cb 3 Korrekturstelle, Zz 3 sieht aus wie Viertelnote *c^o*; NA setzt Halbe Pause

415 Fl I, Va cresc-Gabel endet unterschiedlich, in beiden Stimmen zwischen 1. und 2. Note

415f. Ms solo der zweite Bogen nur für die letzten drei Achtelnoten in T. 415

423 Fl I 3 > statt ^

424–426 Va Bogen (oder schräge Linie?) von T. 424 bis unter die Ganze Note von VI II in T. 426; NA eliminiert

424–428 Fg I Bogen endet nach der Note in T. 425

428 Cor III Ganze Note *g^o*; NA gleicht an Fg, Vc, Cb an

429 Va, Vc 2–4 Bogen nur für 1. und 2. Note; Note mit Staccatopunkt; NA gleicht an

429 Cb 1 nochmals Dynamik *pp*; NA eliminiert

432 Va 4. Note doppelt gebogen

433 Fg I, Vc zusätzlich zur cresc-Gabel „cresc.“ auf Zz 1 bzw. Zz 3; NA eliminiert

434 S solo, Ms solo A: decresc-Gabel vermischt, B: stärker als in Ms solo; B: decresc-Gabel; NA eliminiert

438 Fl I 1 Fortsetzung des Bogens aus T. 437; NA eliminiert (nach Seitenwechsel)

438–442 Gabeln untereinander; NA eliminiert: cresc-Gabel setzt ein Stück vor dem Taktstrich

439 Fl I 2 S solo: nur bis zum Taktstrich
441f. Ob I Va: cresc-Gabel beginnt vor der Note
zwei Achtelnoten; NA gleicht an VI I an
ein zusätzlicher Bogen von der 1. Note in T. 441 bis 442; NA gleicht an Vc an

442 Fg I Vc ergänzt in Analogie zu Ob I; so auch

445 Vc T. 442: Note mit Staccatopunkt; NA eliminiert

Ingemisco

450 T solo Bogen endet in T. 449

450f. VI II, Va Beginn des Haltebogens fehlt, erst nach Seitenwechsel in T. 451 eingetragen

450f. Vc Haltebogen nach Seitenwechsel in T. 451 nicht fortgeführt

451–453 T solo mehrere sich überlappende cresc- und decresc-Gabeln
454 VI I Dynamik *ppp* über dem System, *pp* unter dem System

454 Vc Dynamik *pppp*, Bogenenden in der Taktmitte überlappen sich

455 Vc 1 Dynamik *pp*; NA eliminiert

456 VI I, II Dynamik *pp* oder *p* (rasiert) ?; NA eliminiert

459 T solo Beischrift „dolcissimo morendo“ erst zur 2. Note

466–468 Bogensetzung:
Ob I: Bogen endet am Taktstrich von T. 466/467
Cl I, II: Bogen beginnt bei 467.1, wird nach Seitenwechsel in T. 468 nicht fortgeführt

466–468 VI I, Va: Bogen nach Seitenwechsel in T. 468 nicht fortgeführt
VI II: Bogen nur für die drei Noten in T. 467
cresc-Gabeln:
Ob I, Clt I, II: nur für die ersten beiden Noten in T. 466
Cor: nur für die beiden Noten in T. 467, aber über Taktstrich hinaus
VI I, Va: nur bis zum Ende von T. 467

467 Cor I, II Noten einfach gehalten
468 Fg die letzten drei Noten lt. Rosen KB eine spätere Ergänzung (in Verdis Hand?); im Faksimile kein Unterschied erkennbar

469 VI II A: Auflösungszeichen vor *a¹* mit Blaustift hinzugefügt (lt. Rosen KB, Ergänzung im Faksimile nicht erkennbar); B: ohne Auflösungszeichen
Bogen endet auf der 2. Note in T. 469

470 VII decresc-Gabel sehr kurz notiert, sieht aus wie ein Akzent zur 1. Note
472 Vc > statt ^

472, 473 Ob I, Fg I Vorschlagsnote ohne Auflösungszeichen (nach Seitenwechsel)
472f. Ob I Vorschlagsnote ohne Auflösungszeichen

473 Fg III # vor *h^o*
477 Fg I 7 cresc-Gabel reicht bis zum Taktstrich, decresc-Gabel erst ab T. 78; NA gleicht an Instrumentalstimmen an
477 T solo 2. Note *fis^o*; NA gleicht an chromatischer Skala zu *ges^o* an

479 Ob I Bogen reicht über den Taktstrich hinaus bis in den Seitenrand, zusätzlicher Bogen für 3. bis 5. Note

486 Fl I Bogen beginnt bei der 2. Note, reicht bis zum Taktstrich

486 Ob I 1–6 die ersten beiden Triolengruppen haben durchgehend die gleichen Triolentopunkte

487f. Fl I, Vc Bogen reicht über den Taktstrich hinaus bis in den Seitenrand, wird nach Seitenwechsel in T. 488 nicht fortgeführt

488 T solo Bogen nur für T. 487
488f. Ob I decresc-Gabel beginnt bei der 3. Note
Ob I wie eine gerade Linie von der 2. Note in T. 488 bis zum Taktstrich von T. 489/490

490 VI II 1 unleserliches Zeichen, möglicherweise *mf*; NA setzt *f*
490f. Clt I, II cresc-Gabel beginnt erst bei der vorletzten Note in T. 490

490f. Cor I Bogen beginnt zwischen 1. und 2. Note in T. 490, endet bei 491.3

491 Vc zwei getrennte Bögen für 494.2–6 und 495.3–5

495 Fg I Bogen bei 495.1 ab- und neu angesetzt

497f. Clt I, Fg I Bogen reicht über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 498 nicht fortgesetzt

499 VII, Vc, Cb Wechsel von cresc- zu decresc-Gabel erst bei Zz 3

Confutatis

504 Fg III Bogen zwischen beiden Noten; NA eliminiert
504 Vc 3 A: nur *dis^o*; NA ergänzt *H* nach T. 506; so auch in B
511 VII 1–8 Bögen und Balkung für 2x vier Achtelnoten; NA gleicht an T. 514, 517 bzw. B solo an; vgl. auch T. 544ff.

512 VII durchgehender Bogen für die letzten vier Achtel; NA setzt Zweierbogen
512, 515, Vc zwei Viererbogen; NA setzt Zweierbogen
518
515 VII durchgehender Bogen für die ersten vier Achtel; NA setzt Zweierbogen
518 VII Bogen für den gesamten Takt; NA gleicht an
518 Vc 2x Viererbogen, die letzten vier Noten mit Zweierbalken; NA gleicht an

520 Va, Vc die zweite decresc-Gabel endet vor der ersten Note in T. 521

521 Va 2 A, B: *h^o* statt *g^o*; NA gleicht an Parallelstelle T. 554 an
521–523 Bogensetzung:
VI II: Bogen nur für T. 522
Va: Bogen beginnt bei 521.2, wird nach Seitenwechsel in T. 522 nicht fortgesetzt
Vc: Bogen beginnt erst bei 522.1

521–523 cresc-Gabeln:
B solo: beginnt bei 522.2
VI I: beginnt erst in T. 522

523 B solo Akzent sehr groß notiert, auch als decresc-Gabel interpretierbar

527 B Basso, VI I, Va Bogen aus T. 526 nach Seitenwechsel nicht fortgeführt
527 VII 3+4 punktierte Achtelnote und Sechzehntelnote; NA gleicht an und setzt zwei Achtelnoten

| | | | | | |
|-----------|--------------------|--|-------------|----------------------|--|
| 530 | Cb | A: Leertakt (keine Ganztaktpause wie in T. 528); B: Ganztaktpause | 575f. | Cb | alle Noten ab 575.2 mit Staccatopunkt, zusätzlich zu den Akzenten auf dem 5. und 7. Achtel in T. 576; NA gleicht an T. 3f. an |
| 531 | Cl I, II | A: Leertakt mit unisono-Vermerk, keine Noten auf der ersten Achtelzählzeit; NA ergänzt nach B | 577 | S | fälschlich Bogenende am Taktbeginn (nach Seitenwechsel) |
| 531 | VI I | Vorschlagsnoten als Zweiuunddreißigstel; NA setzt Sechzehntelbalken, wie VI II | 580f. | S | fälschlich Haltebogen von der Ganzen Note zu 581.1 |
| 531 | Cb (= Vc) | letzte Note mit Akzent und Staccatopunkt | 581, 591 | Coro 1–2 | Viertelnote; NA gleicht an T. 9 an und setzt Achtelnote und Achtelpause |
| 533 | Fg I | A: \flat -Akzidenz vor g^7 und e^7 von fremder Hand ergänzt (harmonisch zwingend); lt. Rosen KB eine Ergänzung in Blautift (Farbe im Faksimile nicht erkennbar) | 600 | Cor III | \flat -Akzidenz von fremder Hand ergänzt (harmonisch zwingend); lt. Rosen KB eine Ergänzung in Blautift (Farbe im Faksimile nicht erkennbar) |
| 533 | VI II | der zweite Bogen nur für die letzten beiden Achtelnoten | 600 | VI I, II, Va | 1. Achtel mit Fähnchen, nicht mit 2. und 3. Note zusammengebalkt; NA gleicht an Vc bzw. T. 602 an |
| 533f. | Ob I | der zweite Bogen nur für die letzten drei Achtelnoten in T. 533 | 600 | VI II | vorletzte Note mit Akzent; NA eliminiert |
| 534 | Ott | cresc-Gabel endet zwischen beiden Noten | 601 (= 602) | Fg I, II | A: 2. Note a^0 und c^1 ; NA gleicht an T. 600 an (so auch in B) |
| 534f. | Fl I, II | Bogen endet am Taktstrich von T. 534/535 | 601 | VI II, Va | 1. Achtel mit Fähnchen, nicht mit 2. und 3. Note zusammengebalkt; NA gleicht an VI I und Vc bzw. T. 602 an |
| 535 | Ob II | Bogen am Taktende nur für 3. bis 4. Note | 604–606 | Timp | A, B: G; NA korrigiert zu B , wie ab T. 607 |
| 535f. | Ott, Fl I, II 3 | zwei getrennte Bögen für 535.3–5 und in T. 536 | 606 | VII | Dynamik p erst bei der 4. Note |
| 536 | Va | Bogen beginnt zwischen 1. und 2. Note | 608 | S 2 | A: Silbe „-la“ fehlt; in B vorhanden |
| 537 | Ob I, B solo, VI I | cresc-Gabel beginnt zwischen 1. und 2. Note (Ob I, VI I), bzw. zwischen der letzten Note in T. 536 und der 1. Note (B solo) | 609f. | Fg I, II (= III, IV) | decresc-Gabel nur für T. 609; NA gleicht an Vc, Cb an |
| 540 | Ott | Bogen ab der 4. Note bis über den Taktstrich hinaus; NA eliminiert | 610 | Ob I | decresc-Gabel für die ersten beiden Noten nur schwach erkennbar |
| 541 | Cor I, II | 1. Note mit Akzent; NA eliminiert | 610 | VII | Bogen für die ersten beiden Noten nur schwach erkennbar |
| 542 | Vc | dritter Bogen reicht bis zur letzten Note; NA gleicht an | 611 | Ob, Clt, | cresc-Gabel aus T. 610 nur für 1. Note |
| 543 | Va | die ersten vier Achtelnoten sind zusammengebalkt | 611 | Cor I–IV, | |
| 543 | Va | Dynamik pp über der 3. Note, p unter der 2. Note | 611 | VII, II, Va | |
| 543 | Va, Vc | Bogen reicht bis zum Taktstrich | 611 | S, C, T 4 | A: Silbe „-il-“ fehlt; in B vorhanden |
| 544 | VI I | Bögen und Balkung für 2x vier Achtelnoten; NA gleicht an B solo an, vgl. Anm. zu T. 511 und T. 547, 550 | 611f. | Ob, Clt, | decresc-Gabel am Taktstrich reicht über den Taktstrich |
| 545, 548, | Vc | zwei Viererbogen; NA gleicht an VI und Va an | 611f. | VII, Va, | aus, wird nach Seitenwechsel in T. 612 nicht fort- |
| 551 | VI I | der erste Bogen reicht nur bis zur 4. Note | 611f. | Cb (= Vc) | geführt |
| 548 | VI II, Va 5–8 | je 2x Zweierbogen; NA setzt Viererbogen | 612 | Cor III, IV | Bogenbeginn nach Seitenwechsel fehlt |
| 549 | Fg I | Leertakt (nach Seitenwechsel); NA ergänzt nach T. 513 | 612 | Fg I, II (= III, IV) | ursprünglich Leertakt (nach Seitenwechsel), Noten |
| 549 | B solo | Bogen aus T. 547 nach Seitenwechsel nicht fortgesetzt | 612 | B 1–2 | zusätzlich von fremder Hand ergänzt; diese Ergän- |
| 552 | B solo | Bogen aus T. 550 reicht bis 552.4 | 620 | Va, c 2 | zu T. 612 auch in B |
| 552f. | Cl I, B solo | decresc-Gabel endet bei der 1. Note in T. 553 | 620–622 | Va | A: 1. Unterlegung „-il-la“ fehlt; in B vorhanden |
| 552f. | VI I | decresc-Gabel endet am Taktstrich von T. 552/553 | | | Akzent sehr groß notiert, auch als decresc-Gabel für |
| 553f. | alle | decresc-Gabel reicht über den Taktstrich hinaus; NA gleicht an T. 553 nicht fortgesetzt | | | zwei Noten interpretierbar |
| 554 | Cl I | Bogen beginnt über den Taktstrich hinaus; NA gleicht an T. 553 nicht fortgesetzt | | | Bogen nur für die drei Noten in T. 620 |
| 554 | VI II, Vc | Bogen beginnt zwischen 1. und 2. Note | | | |
| 554 | Va | Bogen beginnt erst auf 2. Note in T. 555 | | | |
| 556 | B solo, VI I, II | Bogen endet auf der 1. Note | | | |
| 558 | VI I | Bogen endet am Taktstrich und nach Seitenwechsel fortgeführt | | | |
| 558 | Cl I | Bogen beginnt über den Taktstrich hinaus; NA gleicht an T. 525 an | | | |
| 559 | Vc | die beiden Bögen für die ersten beiden Achtelnoten; NA gleicht an B solo an | | | |
| 559 | Ob I | Bogen beginnt zwischen 1. und 2. Note | | | |
| 560 | Ob I | Bogen beginnt zwischen 1. und 2. Note | | | |
| 560f. | Ob I | cresc-Gabel in T. 561 | | | |
| 561 | Ob I | Bogen in T. 561–3 | | | |
| 561 | Fg I | Bogen beginnt über den Taktstrich hinaus | | | |
| 562 | VI I | Bogen beginnt über den Taktstrich hinaus; NA gleicht an Fl I, Ob I an | | | |
| 563 | Cl I 2–3 | Bogen beginnt unter dem Bogen; NA eliminiert | | | |
| 563 | B solo | zusätzlicher Bogen für die ersten beiden Achtelnoten schwach erkennbar; NA eliminiert | | | |
| 563 | B solo, Vc, Cb | Bogen beginnt über den Taktstrich hinaus bis in den Seitenrand | | | |
| 564 | Cl I | A, B: Leertakt (nach Seitenwechsel); NA ergänzt nach Ob I, VI I | | | |
| 566 | Ob I, II | Bogen nach oben offen, endet bei 565.4 | | | |
| 566 | VI I | die ersten beiden Noten ohne Bogen und mit Zweierbalken, dann ein Sechserbalken | | | |
| 567f. | Fl I | Bogen nur für die drei Noten in T. 567 | | | |
| 569 | Va | Bogen für die letzten drei Noten; NA eliminiert | | | |
| 569f. | Cor I, II | cresc-Gabel nur in T. 569 | | | |
| 571 | Cb (= Vc) | über allen Noten Staccatopunkte, unter allen Noten Akzente; NA eliminiert Staccatopunkte | | | |
| 573–598 | | nur die Chorstimmen sowie Vc und Cb (in T. 573–576 und T. 593ff.) ausnotiert, für alle anderen Stimmen gilt die quer über die Systeme geschriebene Anweisung „Come dal principio del Dies Irae per 26 battute“, die auf die Wiederholung der Takte 1–26 verweist | | | |
| 575 | Vc 1 | Oktave G-g, offenbar ein Schreibversehen mit Cb; NA gleicht an T. 573f. bzw. T. 3 an | | | |

| | | |
|----------|------------------|--|
| | | NA verwendet einen durchgehenden Bogen für die ganze Passage (wie in T, B) |
| 646–647 | | Bogensetzung: Ob I, II: drei separate Bögen: 646.2–3, 647.1–5, 647.6–7 Tr I, Ms solo: zwei Bögen: 646.2–3 und 647.1–6 S: zwei Bögen: 647.1–5 und 647.6–7 |
| 646 | Fg I | letzte Note mit ^; NA eliminiert |
| 646 | T solo | die letzten vier Achtelnoten sind zusammengebalkt |
| 646 | VI I 2 | ^ statt > |
| 649 | T, B 5 | > statt ^ |
| 649, 650 | Vc 5 | > statt ^ |
| 649–652 | | Bogensetzung: Fg I, III: Bogen ab 650.4 endet am Taktstrich, separater Bogen für 651.1–2 Fg III: T. 649f. mit zwei getrennten Bögen (649.4–7 und 650.1–2) und in T. 651f. zwei getrennte Bögen (651.4–7 und 652.1–4) Cor III: Bogen ab 650.4 nur für vier Noten Tr I: Bogen ab 649.1 nur bis 649.4 T solo: Bogen ab 649.1 nur bis 649.4, der Bogen ab 650.4 endet am Taktstrich, separater Bogen 651.1–2 B solo: kein Bogen 649.4–7, Bogen 650.1–2 T: zwei getrennte Bögen 649.4–7 und 650.1–2, der Bogen ab 650.4 endet am Taktstrich, separater Bogen 651.1–2 B: zwei getrennte Bögen 649.4–7 und 650.1–2, kein Bogen ab 650.4, Bogen 651.1–2 Vc: Bogen ab 650.4 nur über 4 Noten, kein Bogen ab 650.4, Bogen 651.1–2, kein Bogen ab 651.4, Bogen 652.2–4 |
| 650 | Cor III | zusätzlicher Bogen für die ersten beiden Noten; NA eliminiert |
| 650 | Tr I | Bogen ab 650.1 nur für die ersten vier Noten |
| 650 | Tr I | die letzten vier Achtelnoten sind zusammengebalkt; NA gleicht an Ob I, II an |
| 651 | Ott 2+5 | Akzente sehr groß notiert, auch als decresc-Gabel interpretierbar |
| 651–653 | Soli, Coro | A: Textunterlegung (ab Zz 3 in T. 651 bis Zz 1 in T. 651): Ms solo, S, C: „judicandus homo reus“, in S und C von fremder Hand gestrichen und über System von „huic ergo parce Deus“ erg. T solo, B: „huic ergo parce“ B solo, T: ohne Unterlegung NA übernimmt „huic ergo parce Deus“; so auch |
| 652 | B solo 2–4 | Staccato |
| 652 | B solo | Bogen für die ersten 4 Noten |
| 652 | T 2–4 | > statt ^ |
| 652 | VI I (= VI II) 3 | > statt ^ |
| 653 | Ott | endet in T. 652; NA gleicht an S solo an |
| 653 | Ob I 3 | endet in T. 652; NA gleicht an S solo an |
| 653 | Timp | endet in T. 652; NA gleicht an S solo an |
| 653f. | S, C | Akzent sehr groß notiert, auch als decresc-Gabel interpretierbar Bogen in S nur für die letzten drei Noten in T. 653 |
| 655 | Ob I, | separater Bogen für die ersten beiden Noten (nach Seitenwechsel) |
| 655f. | Ob I, C | endet bei der letzten Note in T. 655 1. Note in T. 656 (für Clt) ab- und aufwärts; NA folgt eindeutiger Bogenführung in T. 655 |
| 655–657 | Fl I | durchgehender Bogen von 655.1 bis 656.4 |
| 658 | Va | Bogen reicht bis zur 4. Note |
| 658–661 | Fg | Bogen für Fg II–IV nach Seitenwechsel ab T. 659 nicht fortgeführt, T. 660f. mit Bogen für Fg I (+II) |
| 659 | VI I | Bogen reicht bis zur 4. Note |
| 659 | VI II | A: Leertakt (nach Seitenwechsel); NA ergänzt nach C; diese Ergänzung auch in B |
| 660 | C | A: Quinte tiefer notiert (in falschem Schlüssel gedacht), von fremder Hand ? korrigiert; NA folgt Korrektur; so auch in B für die – innerhalb der Abfolge der Stimmen – evtl. näherliegende Textierung „parce Deus“ gibt es weder in A noch in B einen Hinweis |
| 661 | S solo | vorletzte Note mit ^; NA eliminiert |
| 661 | T | Dynamik pp erst zur letzten Note |
| 661 | Vc | Bogen endet bei der 1. Note |
| 662 | Fl II | A: Stimme fehlt, erst auf der neuen Seite ab T. 663 notiert (inklusive Haltebogenen zur 1. Note ges ²); B: Stimme fehlt, ohne Haltebogen zu 663.1; NA ergänzt nach Ott |

| | | |
|-------|-----------------------|---|
| 662 | Cor I–IV, VI I, Vc | cresc-Gabel nach Seitenwechsel in T. 663 nicht fortgesetzt; NA gleicht an Cb an |
| 662 | VI I 6 | ^ statt > |
| 664 | Tr I, III | Bogen jeweils für vier Achtelnoten; NA eliminiert |
| 668 | T solo 2 | Bogen beginnt erst bei 669.4 |
| 669 | S solo | Bogen aus T. 668 endet am Taktstrich von T. 669/670 |
| 670f. | S solo, Ms solo | zwei separate Bögen für 670.2–3 und für T. 671 |
| 672 | T solo | Bogen nur für die ersten beiden Noten |
| 677 | B I | Bogen nur für die ersten vier Noten |
| 677 | Vc | Bogen nur für die ersten drei Noten |
| 679 | S solo | Bogen reicht bis 680.1 |
| 679 | B solo | Bogen erst ab 679.2 |
| 679 | S, Va | Bogen endet in T. 678 |
| 681 | Ott | A: Leertakt (vor Seitenwechsel); B: kein Ott-System, erst ab T. 682 auf neuer Seite; NA ergänzt nach Fl II, Ob I, II |
| 681f. | Fl I, II | Bogen nur für die drei Noten in T. 681 (Ott hat Bogen in T. 682) |
| 681 | Clt I, II | Staccatopunkte über den Noten (= für Clt I), Akzentzeichen darunter (= für Clt II); NA eliminiert Staccatopunkte |
| 681 | Fg III, IV | die ersten drei Achtelnoten ohne Bogen, danach nicht ausnotiert (unisono) |
| 681 | VI II | alle Noten mit Staccatopunkt; NA setzt Akzente |
| 681f. | S solo 2 | Bogen beginnt erst in T. 682 |
| 681f. | T solo 2 | Bogen erst ab Zz 3 in T. 682 |
| 681f. | VI I | langgezogener Bogen für die letzten beiden Noten in T. 681 und separater Bogen in T. 682 |
| 682 | Fl I, II | decrec-Gabel endet in Zz 3 |
| 682 | S, C | A: die letzten beiden Noten in T. 682 (nach Textunterlegung nach Seitenwechsel); NA ergänzt nach B |
| 682 | VI II, Va | Bogen endet in T. 682 (nach Seitenwechsel) |
| 682 | Va 1–4 | zusätzlich mit Staccatopunkt; NA eliminiert |
| 683 | Ott, Fl I, II, T solo | endet in T. 682 |
| 683 | VI II 2 | A: g ² ; B: b ⁰ ; NA korrigiert nach B |
| 683 | Cb (C) | Dynamik Angabe „pp lega[to] e ppp“ |
| 683 | B | Bogen ab 685.3 wird nach Seitenwechsel in T. 686 nicht fortgeführt |
| 688 | Va, Vc | endet hinter der letzten Note im Takt |
| 691 | VI I | Beim Ende fehlt (nach Seitenwechsel) |
| 691 | VI I | letzte Vierundsechzigstelnote fehlt |
| 695 | Clt I, II, Fg | Bogenende fehlt (nach Seitenwechsel) |
| 697f. | alle | A: alle Auflösungszeichen vor g und d extrem schwach und von fremder Hand ergänzt, T. 698 (Vokalstimmen) ohne Auflösungszeichen; B: mit Auflösungszeichen, T. 698 (Vokalstimmen) ohne |
| 699 | Timp | Dynamik pp erst bei Zz 3 |
| 699 | VI I | Dynamik ppp; NA gleicht an |

3. Offertorio

A: Bd. 2, S. [1–2] Vorsatz, S. [3–51] Noten, S. [52] vakat

linke Vorsatzseite (in repräsentativer Schönschrift [nicht von Verdi]):

N 3.

Finito il **Dies iræ** leggesi il **Vangelo** –
poi **Dominus vobiscum** e un **Oremus**
che comincia **Adesto Domine supplicationibus nostris per animam famuli tui in cujusannua obitus die officium commemorationis impendimus ... ut si qua ei secularis macula inhæsit ... dono tuæ pietatis indulgeas et abstergas = per dominum nostrum Jesum Christum filium tuum, qui tecum vivit et regnat in unitate spiritus sancti Deus per omnia sæcula sæculorum** (pronti)
Amen Segue subito

Die erste Notenseite ist mittig überschrieben mit „**Offertorio**“, am linken oberen Rand der Eintrag „**Messa da morti**“, am rechten oberen Rand „**N.º 3**“, darunter „**G Verdi / 1874.**“

Partituranordnung (24 Systeme):

„[2] Violini [2 Systeme]; Viole; [2] Flauti; Ottavino; [2] Oboè; [2] Clarinetti in Si; [2] Corni in Mi; [2] Corni in La; [2] Trombe in mi; [2] Trombe in mi; 2 Fagotti; 2 Fagotti; [3] Tromboni; Oficleide; Timpani; [2] Leersysteme; [Soli:] Soprano, Mez[zo]: Soprano, Tenore, Basso; Violoncelli; Bassi“

Für T. 63–86 von Hand ein zusätzliches System für „**Due Violini**“ über VI I ergänzt.

In Takt 212 lautet der Vorsatz der ersten 4 Systeme: „Violini primi [2 Systeme]; Secondi; Violen“.

| | | |
|--------|----------------------------|---|
| 2 | Vc | Bogen reicht bis zum Taktstrich |
| 4 | Ob I, Clt I | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 5 nicht fortgesetzt |
| 9 | Fl I | Bogen endet auf der letzten Note in T. 8 |
| 13 | Vc | Bogen beginnt erst auf der 2. Note |
| 15 | Vc | zusätzlich Dynamik <i>p</i> über dem System |
| 17f. | Vc | Bogen beginnt zwischen 1. und 2. Note in T. 17, endet nach oben offen über der 5. Note in T. 18 |
| 20f. | Ms solo | Bogen endet am Taktstrich |
| 21f. | Vc | zwei getrennte Bögen für T. 21 und 22, Bogen in T. 22 reicht bis zum Taktstrich |
| 27f. | T solo | cresc-Gabel schwach erkennbar, von der letzten Note in T. 27 bis zur 2. Note in T. 28 |
| 28f. | Ms solo | Textunterlegung „gloriae“ in zwei Silben: „glo-“ für die letzten beiden Noten in T. 28, „-riae“ auf 29.1; NA gleicht an T solo an |
| 35 | Vc | > statt ^ |
| 36 | Fg I, Vc | cresc-Gabel reicht bis zur 2. Note, decresc-Gabel ab 3. Note; NA gleicht an B solo, Vc an |
| 37 | Ob I | > statt ^ |
| 39f. | Fg I | zwei getrennte Bögen für T. 39 und 40 |
| 43f. | Fg I, Vc | zwei getrennte Bögen für T. 43 und 44 |
| 55 | B solo | decresc-Gabel beginnt erst in der 2. Takthälfte |
| 55 | VI I | decresc-Gabel beginnt bei der 3. Note |
| 58 | Fg I, B solo, VI I, II, Va | Bogen aus T. 57 nach Seitenwechsel nicht fortgeführt |
| 58f. | | Bogensetzung: Fg I: durchgehender Bogen, beginnt zwischen 1. und 2. Note in T. 58, endet vor dem Taktstrich von T. 59/60 B solo: erster Bogen reicht bis 59.1, zweiter Bogen sehr hoch und flach, endet vor dem Taktstrich von T. 59/60 Vc: zwei waagerechte Linien, für die letzten 4 Noten in T. 58 und in T. 59; als ein durchgehender Bogen (mit Unterbrechung durch Absetzen der Feder) oder zwei getrennte Bögen interpretierbar Dynamik <i>più p</i> erst bei der 4. Note Bogensetzung: in allen Stimmen fehlt Fortführung des Bogens nach Seitenwechsel) in T. 62 Fg I, B solo, Vc: Bogen beginnt vor dem Taktstrich von T. 60/61, aber B solo endet vor dem Taktstrich von T. 61 bis zum Taktstrich von T. 62 A: Bogen beginnt ab T. 62 (Seitenwechsel); NA ergänzt nach B |
| 60 | B solo | |
| 61f. | | Bogensetzung: in allen Stimmen fehlt Fortführung des Bogens nach Seitenwechsel) in T. 62 Fg I, B solo, Vc: Bogen beginnt vor dem Taktstrich von T. 60/61, aber B solo endet vor dem Taktstrich von T. 61 bis zum Taktstrich von T. 62 A: Bogen beginnt ab T. 62 (Seitenwechsel); NA ergänzt nach B |
| 62 | Ms solo, T solo, B solo | |
| 62 | VI II 1 | A: C; T: NA korrigiert nach |
| 62 | Va 1 | NA korrigiert nach |
| 63–67 | S solo | ab T. 64 (bzw. ab letzter Note in T. 66 und Anweisung für 2 VI und VI zudem Dynamik <i>p</i>), auf diese Änderungen, die sich in Verdis in „sagsab“ (zurück) Beischrift „ <i>ando la voce</i> “ im Mittelfalz zwischen T. 66 und 67 bezieht, mit taktübergreifender Unterbrechung; vgl. Anm. dort |
| 66f. | | überlappende Bögen ab 69.2 bzw. 70.1; NA |
| 69f. | S solo | überlappende Bögen ab 69.2 bzw. 70.1; NA |
| 69, 71 | VI I | durchgehender Bogen für alle sechs Noten; NA gleicht an VI II an |
| 70 | 2 VI | Beginn des Haltebogens zu T. 71 fehlt (vor Seitenwechsel) |
| 71f. | 2 VI | zusätzlich zum Haltebogen zwei sich überlappende Bögen über dem System; NA eliminiert |
| 73 | Fl I | Bogen beginnt erst auf der 3. Note |
| 74 | 2 VI | Bogen endet bei der 3. Note, nach oben offen |
| 74f. | Fg III, IV | wohl fälschlich Phrasierungsbogen (wie Fg I, II) bis über den Taktstrich hinaus, statt Haltebogen |
| 75 | Ob I | Bogen mit Unterbrechung in der Mitte und am Ende nach oben offen |
| 77 | Fg III, IV | cresc-Gabel beginnt einen Takt später |
| 77 | 2 VI | cresc-Gabel beginnt in der Mitte von T. 76 |
| 77–79 | Clt I, II | cresc-Gabel bricht in T. 78 ab (?) |
| 79 | Fg I, T solo | Beischrift „cresc.“ vor dem Takt; NA eliminiert |
| 79, 80 | Fg I | Bogen reicht jeweils bis zur letzten Note im Takt; NA gleicht an T solo an |
| 80 | VI I | Bogen zwischen 1. und 2. Note (Verwechslung mit 2 VI ?); NA eliminiert |

| | | |
|---------|----------------------|--|
| 80 | Cb | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 81 nicht fortgeführt |
| 82 | VI I, II | A: „pizz“ unter System von VI II, kein Hinweis auf Gültigkeit auch für VI I; B: „pizz“ auch für VI I; NA folgt A |
| 85 | Va | Bogen endet in T. 84, wird nach Seitenwechsel nicht fortgeführt |
| 86 | Fl II 1–2 | Viertelnote; NA gleicht an übrige Instrumentalstimmen an |
| 89f. | Fg II (= Fg IV) | zwei getrennte Bögen: einer in T. 89, einer für T. 90 bis über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 91 nicht fortgeführt |
| 89f. | B solo | Bogen beginnt erst in T. 90, wird nach Seitenwechsel in T. 91 nicht fortgeführt |
| 91 | B solo | 1. Note <i>f^o</i> und mit Staccatopunkt; NA setzt als <i>o</i> , wie Parallelstelle T. 165 |
| 91f. | Fg I, II (= III, IV) | Bogen endet auf der letzten Note in T. 91 |
| 93 | T solo 4 | Staccatopunkt statt ^ |
| 93–95 | | Bogensetzung: Ob I, Clt I: Bogen endet bei 94.2 Fg I (= Fg III): zwei getrennte Bögen für 93.2–4 und 94.1–95.1 T solo: Bogen nur für die letzten drei Noten in T. 93 Bogensetzung: Ott, Fl I, II, Ob I, II, Clt I, II: zwei separate Bögen für 95.2–4 und (nach Seitenwechsel) für 96.1–97.1, wobei der zweite Bogen in Clt I in der Mitte von T. 96 endet, in Clt II am Taktstrich von T. 96/97 Fg I (= Fg III): Bogen beginnt erst am Taktstrich von T. 95 B solo: Bogen nur für die beiden Noten in T. 96 Bogensetzung: VI I: Bogen reicht bis zum Ende von T. 99, neuer Bogen nach Seitenwechsel ab 100.2 VI II: Bogen endet bei 99.1, neuer Bogen ab 99.1 bis über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 100 nicht fortgesetzt Va: Bogen endet bei 99.1, zweiter Bogen für 99.1–4 Vc: einzige Stimme mit durchgehendem Bogen, allerdings nur bis zum Ende von T. 101, ein zweiter Bogen unterhalb des Systems für die letzten drei Noten in T. 99; NA eliminiert Bogen nur für die ersten beiden Noten; NA gleicht an Parallelstellen an, z.B. T solo, T. 103 decresc-Gabel reicht bis zur 3. Note decresc-Gabel nur bis 98.4 zusätzlich Bogen für 2–4 unter den Noten; NA eliminiert Bogensetzung: Fl I: Bogen reicht in T. 103 über den Taktstrich hinaus (Seitenwechsel), Fortsetzung in T. 104 reicht bis zum Taktstrich, separater Bogen für T. 105, in T. 106 gerades Bogenstück, beginnt zwischen 1. und 2. Note, endet zwischen 3. und 4. Note Ob I: Bogen reicht in T. 103 über den Taktstrich hinaus, zweiter Bogen von 104.2 bis 106.2 Clt I: Bogen beginnt ab T. 104 (unter dem System), endet bei 106.2 Clt II: Bogen ab 106.2 endet nach unten offen zwischen vorletzter und letzter Note Fg I: Bogen reicht in T. 103 über den Taktstrich hinaus, zweiter Bogen von 104.1 bis 106.1 Vc: Bogen bei 103.1 abgesetzt, reicht bis zum Taktstrich von T. 103/104, neuer Bogen beginnt zwischen 1. und 2. Note in T. 104, reicht bis zum Ende von T. 106 Bogen für alle vier Noten im Takt Bogensetzung: Ott: Bogen reicht in T. 107 über den Taktstrich hinaus (Seitenwechsel), dann drei separate Bögen für T. 108, T. 109 und 110.1–111.1 Fl I: vier Bögen für 107.3–5, T. 108, 109.1–110.1, 110.1–111.1 Ob I, II: Bogen endet bei 109.1 Clt I, II: Bogen reicht in T. 107 über den Taktstrich hinaus, zweiter Bogen für T. 108 Fg I, II: drei Bögen für 107–109.1, 109.1 bis Taktstrich von T. 109/110, 110.1–111.1 Fg III, IV: drei Bögen für 107–109.1, T. 109, 110.1 bis Taktstrich von T. 110/111 Cor I, II: Bogen reicht in T. 107 über den Taktstrich hinaus, zweiter Bogen beginnt zwischen 1. und 2. Note in T. 108, endet bei 109.1 Cor III, IV: gerades Bogenstück von 108.2 bis 109.1 |
| 95–97 | | |
| 97–102 | | |
| 98 | B solo | |
| 99 | VI I | |
| 99 | Va | |
| 102–107 | Vc | |
| 104 | T solo | |
| 107–111 | | |

| | | |
|----------|-------------------------|---|
| | | Vc: Bogen reicht nur bis zum Beginn von T. 109 Cb: Bogen reicht in T. 107 über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel nicht fortgeführt |
| 109f. | T solo | A: Textunterlegung „-sisti“ unter der letzten Note in T. 109, Halbe Pause zu Beginn von T. 110; B: Aufteilung „-si-sti“ für 109.3–4, Halbe Pause in T. 110 beibehalten; NA entscheidet für die Variante mit Überbindung von T. 183f. |
| 111 | VII I, II, Va, Cor I–IV | Akzent auf Zz 3(+4) sehr groß notiert, auch als decresc-Gabel interpretierbar |
| 112 | Cor III, IV | mit Akzent; NA eliminiert |
| 112–117 | Timp | A, B: keine Akzidentien, somit kein Hinweis auf <i>Ges</i> in T. 112–114 |
| 116f. | S solo, Cb | abweichende Beischrift „sempre dim“ |
| 118 | Cb (= Vc) | Dynamik <i>pp</i> ; NA gleicht an andere Instrumentalstimmen an |
| 122–125 | T solo | Bogen reicht in T. 123 über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 124 nicht fortgesetzt |
| 122–125 | Vc | ein neuer Bogen beginnt bei 124.1 (nach Seitenwechsel) |
| 124, 128 | Vc | ein Bogen reicht bis zur <i>pizz</i> -Note im Folgetakt; NA gleicht an T. 134, 150, 158 an |
| 127 | T solo | cresc-Gabel reicht bis zur letzten Note, dahinein ist die decresc-Gabel gesetzt; NA gleicht an Vc an |
| 127 | VI II, Va | Wechsel von cresc- zu decresc-Gabel schon bei Zz 3; NA gleicht an Vc an |
| 128 | T solo | nur hier mit Vorschlagsnote vor dem Triller; NA ergänzt für die anderen Soli entsprechend in T. 138, 150, 158 |
| 130 | B solo | der zweite Bogen reicht bis zum Taktstrich |
| 131 | Ott | Beischrift „col Flauto“; NA eliminiert |
| 131f. | Ott, FI I, II | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus, nach Seitenwechsel in T. 132 in allen drei Stimmen Haltebögen zwischen beiden Noten, aber keine Fortsetzung des Bogens aus T. 131 |
| 132 | Cl I, Cor I | Bogen beginnt erst kurz vor der 2. Note |
| 132 | B solo | der große Bogen beginnt auf der 2. Note |
| 135 | B solo, Vc | Bogen endet am Taktstrich von T. 134/135 |
| 135f. | FI I, II | Bogen nur für T. 136 |
| 136 | Cl I, Cor I | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus |
| 137 | Cl I, Cor I–IV, VI I | Wechsel von cresc- zu decresc-Gabel schon bei Zz 3; NA gleicht an B solo, Vc an; vgl. 127 |
| 138f. | B solo | Bogen nur für 138.2–4 |
| 139f. | FI I, II | Bogen nur für T. 139 |
| 139f. | S solo | Bogen endet in T. 139 |
| 140f. | Va | Zweierbogen für die ersten drei Noten in T. 140 und Bogen von T. 140 bis zur 3. Note in T. 141; NA gleicht an T. 141 an |
| 140–142 | T solo | Bogen über den Taktstrich von T. 141/142 |
| 144 | VI I | decresc-Gabel reicht bis in T. 144 |
| 144 | Va | Bogen über den Taktstrich von T. 145.1, reicht bis zum Taktstrich von T. 145 |
| 149 | Vc | decresc-Gabel schon bei Zz 3 |
| 149f. | T solo | zwei ineinander verschobene Gabeln |
| 151 | FI I | Bogen zwischen T. 150 und 151 |
| 151 | VI II | Bogen umfasst alle Noten in T. 151 |
| 151 | Va | Bogen reicht bis zum Taktstrich von T. 151 |
| 151f. | Cl I | Beginn des Bogens nicht (vor Seitenwechsel) |
| 151–154 | Soli | Textunterlegung „-e-is“ statt „-e-as“ |
| 152f. | Cor III | Beischrift „sempre dim“ über der Mitte von T. 152 |
| 152f. | Ms solo | Bogen nur für T. 152.1 |
| 152 | T solo | Bogen sehr dünn, nur für 3. und 4. Note; NA gleicht an T. 154 an |
| 152 | B solo | Bogen beginnt bei der 2. Note |
| 154 | Va | Bogen reicht bis zum Taktstrich |
| 154 | Vc | zusätzliche cresc-Gabel für T. 154 bis Beginn von T. 155; NA eliminiert |
| 155 | Cor III, IV | Dynamik <i>p</i> ; NA eliminiert |
| 155 | Ms solo | A: Artikulation undeutlich, 1. und 3. Note evtl. mit > statt Staccatopunkt?; B: keine Artikulation und kein Bogen |
| 155f. | S solo | Bogen beginnt hinter der punktierten Note und reicht über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 156 nicht fortgeführt |
| 156f. | VI II | Bogen beginnt zwischen 5. und 6. Note in T. 156, endet zwischen 4. und 5. Note in T. 157 |
| 156–159 | Ms solo | A: keine Textunterlegung; NA ergänzt nach B |
| 156–159 | Vc, Cb | großer Bogen beginnt erst bei der 2. Note in T. 157 |
| 158 | VI I | Dynamik <i>ppp</i> |
| 158f. | Ms solo | Bogen nur für die beiden Noten in T. 158 |
| 160f. | Soli | Textunterlegung „-e-is“ statt „-e-as“ |
| 163–185 | alle | im <i>Quam-olim-Abrahae</i> -Abschnitt ab T. 164 sind nur die Vokalstimmen, Vc und Cb ausnotiert; für die ande- |

| | | |
|---------|--------------------|---|
| 163 | FI I | ren Stimmen verweist Verdi auf T. 90–111, indem er an beiden Stellen die Takte von 1 bis 22 durchnummeriert |
| 163–165 | B solo | Bogenende (nach dem Doppelstrich) fehlt |
| 164–166 | Vc | Bogen nur für T. 164 |
| | | durchgehender Bogen für alle drei Takte; NA gleicht an T. 90–92 an |
| 167 | Ob II | Dynamik entsprechend T. 93 wäre <i>mf</i> ; NA ergänzt <i>f</i> (auch in den Parallelstimmen), um der dynamischen Steigerung in den Vokalstimmen zu entsprechen |
| | | > statt ^ |
| 167 | Ms solo, T solo 4 | nur ein flacher Bogen über 2. und 3. Note |
| 168 | B solo | Dynamik entsprechend T. 95 wäre <i>mf</i> ; vgl. Anm. zu T. 167 |
| 169 | FI I, II | Bogen reicht bis 172.1 |
| 171 | S solo | Textunterlegung „-o-lim“ für jeweils zwei Noten pro Silbe, Bogensetzung nicht klar zu erkennen (2x Zweierbogen?), „-A-bra-“ fehlt, in T. 173 geht der Text (nach Seitenwechsel) mit „-hae“ für die ersten beiden Noten weiter; NA korrigiert nach T. 98 |
| 172 | S solo | die letzten beiden Noten mit Bogen und Staccatopunkten; NA eliminiert |
| | | Bogen reicht bis 177.1 |
| 176 | T solo | Bogen nur für die ersten drei Noten |
| 177 | T solo | Bogen aus T. 176 endet am Taktstrich von T. 180/181 |
| 181 | Vc | die letzten beiden Noten (Viertelnoten); NA gleicht Rhythmus an Instrumentalstimme in T. 111 an |
| 185 | S solo | Staccatopunkt statt > |
| 186 | VII 1 | 1. Achtel mit Fähnchen nicht mit 2. und 3. Note zusammengesetzt; NA gleicht an VI I an |
| 186 | VII II, Va | Dynamik <i>pp</i> ; NA gleicht an T. 111 an |
| 186 | Cb | drei molossische |
| 189 | VII 1+2 | Bogen reicht bis T. 192 |
| 191 | Fg I | Bogen reicht bis T. 196 |
| 195 | Cl I | Bogen reicht über den Doppelstrich hinaus |
| 196f. | S solo | Bogen reicht über den Doppelstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 198 nicht fortgesetzt |
| 196f. | VI I | Dynamik <i>pp</i> ; NA gleicht an T. 111 an |
| 196 | VIII | zwei separate Bögen für T. 200 und 201, derjenige in T. 201 nur für die ersten vier Noten; Bogen für Cl I in T. 204f. beginnt erst bei 204.2, Bogen für Cl II sehr schwach |
| 200–205 | Cl I, II, FI I, Va | S solo: zwei separate Bögen für T. 200 und 201, zwischen T. 202 und 203 Bogen unterbrochen, reicht am Ende von T. 203 bis in den Seitenrand |
| | | Ms solo: T. 200 ohne Bogen, ab T. 201 Vermerk „unis“, nicht ausnotiert |
| | | T solo: Bogen zwischen T. 204 und 205 unterbrochen |
| | | B solo: zwei separate Bögen für T. 200 und 201, derjenige von T. 200 reicht bis 201.1, Bogen in T. 203 beginnt erst bei der 3. Note, reicht bis in den Seitenrand, zwei separate Bögen für T. 204 und 205 |
| | | Va: Bogen in T. 200 reicht bis zur ersten Note in T. 202 |
| 204–205 | Timp | A: Leertakte (nach Seitenwechsel); B: punktierte Halbe Note <i>as^o</i> mit Tremolo in T. 204 und Viertelnote <i>as^o</i> (ohne Tremolo) in T. 205, nach Rhythmus von Fg, Trb, Ofc; NA ergänzt zwei punktierte Halbe Noten mit Tremolo, wie Vc, Cb |

4. Sanctus

A: Bd. 2, S. [53–54] Vorsatz, S. [55–83] Noten, S. [84] vakat

linke Vorsatzseite (in repräsentativer Schönschrift [nicht von Verdi]):

Nº 4.

Prefazio



Do - mi - nus vo - bi - scum

Il prefazio finisce colle parole sotto notate, ma sarà bene avvisare di star pronti a queste prime



quem Che - ru - bim et Se - ra - fim so - cia exulta -



- tione con - ce - le - brant. Cum qui - bus et



no - stras vo - ces ut ad - mitti ju - be - as de - pre - ca -



- mur sup - pli - ci confessione dicentes

Segue subito

Die erste Notenseite ist mittig überschrieben mit „Sanctus“; rechts oben „nº4“, darunter „G Verdi / 1874.“

Partituranordnung (28 Systeme):

„[2] Violini [2 Systeme]; [Viola]; 2. Flauti; Ottavino; 2. Oboe 1. 2. [2 Systeme]; 2 Clarineti in Si♭ 1. 2. [2 Systeme]; [2] Corni in Fa; [2 Corni] in do; 4. Trombe [2 Systeme]; 4. Fagotti [2 Systeme]; [3] Tromboni; 2. Trompeten; Timpani; 19. Horn [4 Systeme für: Soprani, Contralti, Tenori, Bassi]; 24. Violen [4 Systeme für: Soprani, Contralti, Tenori, Bassi]; Violoncelli; Bassi“

| | | |
|-------|----------------|--|
| 1–33 | sehr uneinh... | ng und Artikulation in... |
| 9–13 | zwei ge... | 12 entsprechen Fg I, T. 20 u.ö. ... |
| 10–17 | der erst... | reicht bis 12.1, zusätzlicher Bogen für... |
| 11 | VII | den Noten zusätzlich mit Bogen; NA eli... |
| 12 | Ob I 2+4 | über den Noten ^ (undeutlich), darunter > |
| 12 | SI 2+4 | > statt ^; NA gleicht an die übrigen Fugeneinsätze der Vokalstimmen an, die mit Ausnahme von B I in T. 24 durchwegs ^ haben |
| 12 | S II | zusätzlicher Bogen für den gesamten Takt; NA eliminiert |
| 12 | VII | Bogen reicht bis 13.1; NA vereinheitlicht |
| 12 | VII 2+4 | ^ statt > |
| 13 | S II | A: Textunterlegung „Do-“ fehlt; B: mit Textunterlegung |
| 13–17 | ClI I | Bogen beginnt erst bei 14.2, reicht bis zum Ende von T. 15, dann neuer Bogen von 16.1 bis 17.1; NA setzt einen durchgehenden Bogen |
| 14–21 | Ob I | zwei getrennte Bögen für T. 14 und von T.15 bis 18.1; NA setzt einen dreitaktigen Bogen |
| 15f. | VII | Bogen nur für T. 15 |
| 15f. | VII II | Bogen reicht bis 17.1; NA vereinheitlicht |
| 16 | Ob I | 1. Note mit Staccatopunkt; NA eliminiert |
| 16 | ClI II 4 | ^ statt > |
| 16 | VII II 2+4 | ^ statt > |
| 17 | T I | 1. Note mit >, 3. Note mit Staccatopunkt ?; NA eliminiert |

| | | |
|------------|----------------------------|---|
| 17 | VII II | 5. und 6. Note mit Staccatopunkt; NA eliminiert |
| 17–21 | Fg I | großer Bogen endet schon bei 20.1 |
| 17–21 | Cor I | zwei separate Bögen für T. 17–18 und von T. 19 bis zum Taktstrich von T. 20/21 |
| 18–28 | ClI I | der Bogen in T. 23 reicht bis zum Taktstrich, der Bogen in T. 24 bis zur Ganzen Note in T. 25 |
| 19 | T I | Bogen für die letzten beiden Noten; NA eliminiert |
| 19f. | Va | Bogen nur für T. 20; NA vereinheitlicht |
| 20 | T II 4 | ^ statt > |
| 20 | VII 2+4 | > statt ^; NA gleicht an die übrigen Fugeneinsätze an |
| 21–25 | Fg III | Bogen beginnt zwischen 1. und 2. Note in T. 22, reicht am Ende von T. 23 über den Taktstrich hinaus, wird aber nach Seitenwechsel ab T. 24 nicht fortgeführt |
| 21–25 | Cor III | Bogen beginnt bei 21.2, reicht am Ende von T. 23 über den Taktstrich hinaus, beginnt nach Seitenwechsel bei 24.1 neu |
| 21–25 | VII | Bogen beginnt bei 21.3, endet zwischen 1. und 2. Note in T. 23 |
| 22–29 | Fg I | Bogen reicht in T. 23 über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel nicht fortgeführt |
| 22–29 | Fg IV | Bogen reicht in T. 23 über den Taktstrich hinaus bis in den Seitenrand |
| 23 | T I 3 | A, B: h ⁰ , kein Hinweis auf g ⁰ , was den Parallelstellen (C I, T. 19 u.ö. sowie Fg I) ... |
| 23–25 | Fg I, II | Oberstimme ist ab der 2. Note in T. 23 (f ¹) bis zur 1. Note in T. 25 nach oben gehalst (für Fg I), mit Haltebögen zu c ¹ in T. 24 unten gehalst; ohne Stimmkreisung werden jedoch die Fugenthemen nicht korrekt durchgeführt; NA ändert die Zuordnung ... |
| 23 | Vc | zte Note mit >; NA ... |
| 23f. | Vc | Bogen nur ... |
| 24 | Fg III | trich über ... (Staccatopunkt oder unvollständiger Akzent); NA eliminiert |
| 24 | T I | gehender Bogen für den gesamten Takt; NA gleicht an die übrigen Fugeneinsätze der Vokalstimmen ... |
| 24 | Tr I | xtunterlegung „et“ fehlt, Silbe „ter-“ schon auf der 1. Note; NA korrigiert |
| 25–29 | Tr II | Bogen beginnt erst in T. 27, endet am Taktstrich von T. 28/29 |
| 26–33 | Ob II | erster Bogen nur für T. 26, zweiter Bogen beginnt bei 27.2, reicht bis zum Taktstrich von T. 28/29 |
| 26–29 | VII | Bogen beginnt bei 25.3, endet auf der letzten Note in T. 28 |
| 27 | Ob I | 1. und 2. Note zusätzlich mit Bogen; NA eliminiert |
| 27–28 | Fg III, IV | Oberstimme ab der 2. Note in T. 27 (b ⁰) nach oben gehalst, Unterstimme nach unten gehalst; NA ändert die Zuordnung (vgl. Anm. zu T. 23–25) |
| 28 | Ott | zusätzlich zwei Zweierbögen; NA eliminiert |
| 28 | Tr I, VI II, Va 2+4 | > statt ^; NA gleicht an die übrigen Fugeneinsätze an |
| 30–31 | ClI II | zwei getrennte Bögen für je einen Takt |
| 30–33 | Tr I | Bogen beginnt erst in T. 32 |
| 30–33 | VII II | lediglich kurzes Bogenstück zwischen 2. und 3. Note in T. 31 notiert |
| 31 | Fl I, II | 1. und 2. Note mit Bogen; NA setzt Staccatopunkte mit b-Akzidenz statt Auflösungszeichen |
| 32 | ClI 3 | > statt ^; NA gleicht an die übrigen Fugeneinsätze an |
| 32 | Fg III, Tr III, Va, Vc 2+4 | |
| 32f. | VII | Dynamik <i>f</i> für die letzte Note in T. 32, <i>ff</i> für die 1. Note in T. 33; NA gleicht an C I, T II an |
| 34, 35, 38 | VII II | Bogen reicht in T. 34+38 bis zum Taktstrich, in T. 35 eindeutig bis zur 1. Note im Folgetakt (T. 36); diese Version dient als Muster für die diakritische Ergänzung in den Parallelstimmen |
| 35 | Trb III | A: 1. Note a ⁰ ; NA korrigiert zu b ⁰ , so auch in B |
| 36 | Va 2 | mit #-Akzidenz; NA eliminiert |
| 37 | Ofc | 1. Note mit Akzent; NA eliminiert |
| 39 | ClI 6 | Staccatopunkt statt > |
| 40 | Tr III | b-Akzidenz vor h ¹ von fremder Hand ergänzt (harmonisch zwingend); lt. Rosen KB eine Ergänzung in Blau- stift (Farbe im Faksimile nicht erkennbar) |
| 41 | Ob I, S II | Bogen beginnt zwischen 2. und 3. Note |
| 41 | S II | Dynamik <i>pp</i> ; NA gleicht an C I, T. 42 und S I, T. 43 an |
| 43 | Ob I | Bogen reicht am Taktende weit über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 44 nicht fortgeführt |
| 43f. | S I | Bogen beginnt (nach Seitenwechsel) erst in T. 44, reicht bis zum Taktstrich von T. 44/45 |
| 45–48 | ClI II | Bogen reicht nur von 46.1 bis 47.1 |
| 46–50 | Fg I | Bogen beginnt erst in T. 47 |

| | | |
|------------|--------------------------------------|--|
| 47-57 | VI I | vereinzelt Staccatopunkte in den <i>pizzicato</i> -Passagen; NA eliminiert |
| 49 | SI | Bogen beginnt bei der letzten Note im Takt |
| 49 | VI II | 1. und 2. Note mit Staccatopunkt; NA setzt Bogen an, sondern setzt Trb I, II unisono, um eine gute Stimmführung für Trb II beim Übergang zu T. 59 bzw. 63 und T. 61 zu erreichen; vgl. T. 69 |
| 57f., 61f. | Trb I-III | A, B: keine Stimmverteilung; NA gleicht nicht an Fg an, sondern setzt Trb I, II unisono, um eine gute Stimmführung für Trb II beim Übergang zu T. 59 bzw. 63 und T. 61 zu erreichen; vgl. T. 69 |
| 58 | Va | nochmals Dynamik <i>f</i> ; NA eliminiert |
| 63 | Cor III, IV | 1. Note mit >; NA eliminiert |
| 64 | Cb (= Vc) | alle Noten mit Staccatopunkt; NA setzt Akzente |
| 65 | Fl I 1 | Viertelnote und Viertelpause; NA setzt Halbe Note, wie Ob I, Clt I |
| 65 | Ob I | 1. Note mit >; NA eliminiert |
| 67 | Tr III 1 | b-Akzidenz von fremder Hand ergänzt (harmonisch zwingend, nur für Tr IV vorhanden); lt. Rosen KB eine Ergänzung in Blauschrift (Farbe im Faksimile nicht erkennbar) |
| 69-73 | Fg I-IV | A: Stimmverteilung nicht eindeutig, alle drei Stimmen im oberen System notiert, im unteren System nur Anweisung „unis.“ (weiterhin gültig aus T. 67f.); NA folgt B |
| 69 | Trb 2 | Beischrift „due“ zur oberen Note |
| 72 | Va | Zz 1 als Viertelnote, ohne Strichlein für Achtelrepetition wie im restlichen Takt; NA gleicht an VI I, II an |
| 73 | Fg I-IV | Akzent sehr groß notiert, eher wie eine <i>decrec</i> -Gabel; NA gleicht an Cb an |
| 73 | Cor III, IV | fälschlich Beginn eines Haltebogens am Taktende (vor Seitenwechsel); NA eliminiert |
| 73f. | Cl I, II | Textunterlegung fälschlich „Do-mi-tus“ |
| 74 | Cb 1 | A: <i>des</i> ⁷ (nach Seitenwechsel und Korrekturstelle), offenbar ein Schreibversehen; B: übernimmt <i>des</i> ⁷ ; NA setzt <i>des</i> ⁶ , da der Haltebogen von T. 73 und das b-Akzidenz bei 74.2 sonst keinen Sinn ergeben mit Akzent; NA eliminiert |
| 75 | Ofc | nochmals Dynamik <i>p</i> ; NA eliminiert |
| 79 | Fg I, II (= III, IV) | Bogenende fehlt (nach Seitenwechsel) |
| 79 | Fg I-IV, Cor I, S II, C II, B II, Va | |
| 79-85 | Clt I | Bogen in T. 82 zwischen 1. und 2. Note ab- und neu angesetzt |
| 79-85 | Clt II | Bogen endet in T. 82 |
| 87-93 | Clt II | Bogen reicht bis zum Taktstrich von T. 88/89, wird nach Seitenwechsel nicht fortgeführt |
| 87-93 | SI | Bogen beginnt nach Seitenwechsel erst am Ende von T. 89 |
| 87-93 | Cl I | A: keine Textunterlegung; B: Textunterlegung |
| 87-89 | TI | A: keine Textunterlegung; B: Textunterlegung |
| 91, 92 | Cor III 2 | > statt ^ |
| 93-95 | Ob I, II, Fg I, II, S II, B II | Bogen beginnt nach Seitenwechsel erst in T. 94 |
| 96 | VI I | 1. und 2. Note mit Bogen; NA eliminiert Staccatopunkte, |
| 99 | Ob I, II, Fg I, II (= III, IV) | Bogen beginnt nach Seitenwechsel |
| 100 | TI | Bogen reicht bis zum Taktstrich |
| 100 | Vc | Bogen reicht bis zum Taktstrich |
| 101-103 | S II | Bogen nur bis zum Ende von T. 102 |
| 102 | Va | A: letzte Note mit Staccatopunkt; B: <i>d</i> ² ; NA setzt <i>c</i> ² |
| 103 | Ott | Note sehr schief notiert; lt. Rosen KB ursprünglich ein Leertakt; Blauschrift ergänzt (Farbe im Faksimile nicht erkennbar) |
| 103 | Ott, Ob I, Clt I, S I | Bogen beginnt in T. 104 (nach Seitenwechsel) |
| 103-109 | Ob I | Bogen nur bis zum Ende von T. 103, wird nach Seitenwechsel nicht fortgeführt |
| 103 | TI, B I | Beginn des Haltebogens fehlt (vor Seitenwechsel) |
| 104-109 | TI | Bogen endet nach oben offen über der 1. Note in T. 107 |
| 104f. | B II | Bogen zu T. 105; NA eliminiert |
| 104-109 | B II | A: keine Textunterlegung; NA ergänzt nach B |
| 108 | Vc 5+6 | A, B: Variante zu T. 92 (dort mit Achtelpausen) |
| 109 | Ob II, Clt I | Bogen nur bis zum Ende von T. 108 |
| 109 | S II | Dynamik <i>pp</i> erst in T. 110 |
| 113 | V II 1 | A: <i>a</i> ⁷ , wohl ein Schreibversehen nach Seitenwechsel; B: übernimmt <i>a</i> ⁷ ; NA korrigiert zu <i>f</i> ⁷ |
| 127 | Fl I, II, Cor I, II, Ofc | Beischrift „staccat[o]“; NA eliminiert |
| 127 | VI I (= VI II) | Dynamik <i>fff</i> ; NA gleicht an |
| 127-131 | BI, S II, C II, B II | Bogen reicht nur bis zum Ende von T. 128, wird nach Seitenwechsel nicht fortgeführt |
| 135 | | A: sieben überdimensionierte Fermate-Zeichen über den Stimmen VI I, Ob I, Clt I, Fg III, Cor I, Ofc, S I; B missinterpretiert die Fermaten als Bögen |
| 135 | Vc, Cb | Akzent sehr groß notiert, auch als <i>decrec</i> -Gabel interpretierbar |

5. Agnus Dei

A: Bd. 2, S. [85-86] Vorsatz, S. [87-104] Noten, S. [105-106] vakant

linke Vorsatzseite (in repräsentativer Schönschrift [nicht von Verdi]):

Nº 5

Dopo la Consacrazione –

Per omnia saecula saeculorum Amen

Pater noster ...

Poi altra orazione sul tono del Pater noster,

la quale quasi in fine ha le parole

præsta per eum cum quo beatus

vivis et regnas Deus in unitate spir.

sancti per omnia seclorum – amen –

quindi cenno di star pronti

Pax et communicatio Dñi nostri

Jesu Christi sit semper vobiscum =

Et cum spiritu tuo

subito Agnus Dei

Die erste Notenseite ist mittig überschrieben mit „Agnus Dei“; rechts oben „Nº 5“, darunter „G Verdi / 1874.“

Partituranordnung (20 Systeme):

„[2] Violini [2 Systeme]; Viole; 2. Flauti; Ottavino [die Stimme wird aber in diesem Satz von Fl III ausgeführt]; [2] Oboè; [2] Clarinett [in do]; [2] Fagotti; [2] Corni [in do]; 2. Fagotti; 2. [Fagotti]; [1 Leersystem]; [Solo] Soprano, mezzo Soprano; Coro [4 Systeme für: Soprani, Contralti, Tenori, Bassi]; [2] Celli; C. [Contrabassi]“

In Takt 46-57 im 4.-6. System von oben: Tre Flauti im Takt des Vorsatz zum 4. und 5. System: „1^{do}; 2^{do} e terzo [do]“.

| | | |
|-------|----------------------|--|
| 1-4 | S solo | zwei getrennte Bögen für T. 1 und T. 2-4 (mit Unterbrechung bei den ersten beiden Noten in T. 3); NA gleicht an Ms solo an |
| 1-4 | Ms solo | ein durchgehender Bogen von 11.3 bis zum Ende von T. 12 |
| 14-17 | Fg I, II (= III, IV) | Bögen bei 16.1 abgesetzt, reicht bis zur 1. Note in T. 18 |
| 14-17 | Coro | zusätzlich Bögen zwischen den beiden Noten in T. 17 |
| | | Bogensetzung: S: zwei Bögen für je 2 Takte C: Bogen nur für T. 16-17.1 T: drei Bögen für T. 14, 15 und 16-17 B: zwei Bögen für T. 16 und 17 |
| | | Bogensetzung: Clt I, II, Fg I, II (= III, IV): zwei Bögen, für T. 18 und T. 19-20 Vc, Cb: Bogen reicht am Ende von T. 18 über den Taktstrich hinaus, nach Seitenwechsel neuer Bogen für T. 19/20 |
| 18-20 | Coro | Bogensetzung: S: drei Bögen für je einen Takt C, B: Bogen endet am Taktstrich von T. 18/19 (= Seitenwechsel), separater Bogen in T. 20 T: Bogen bei den letzten beiden Noten von T. 19 unterbrochen |
| 18-24 | VII (= VI II, Va) | zusätzliche Bögen unter dem System für T. 19, T. 20-21 und T. 22 bis über Taktstrich hinaus in T. 23 (Seitenrand); NA eliminiert |
| 21-25 | Coro | Bogensetzung: S: vier Bögen für T. 21, 22, 23, 24.1-2, durchgehender Bogen von 24.3 bis zur vorletzten Note in T. 25 C: zwei Bögen für T. 21-22 und T. 23 T: zwei Bögen für T. 21 und T. 22-23, nach Seitenwechsel drei Einzelbögen für 24.3-6, 25.1-2 und 25.3-4 B: zwei Bögen für T. 21-22 und T. 23 (bis über Taktstrich hinaus), dann Bogen für 24.3-6 |
| 24 | Cb solo | durchgehender Bogen von 21.1 bis 25.4 |
| 27-30 | S solo, Ms solo | zwei separate Bögen für T. 27 und T. 28-30, möglicherweise wegen Seitenwechsel hinter T. 27, Bogen für Ms solo endet bei 30.1 |
| 30f. | Fl I (= Ob I) | zwei separate Bögen für 30.6-31.4 und 31.5-8 |
| 30-32 | Vc | großer Phrasierungsbogen beginnt in T. 29, reicht in T. 32 über den Taktstrich hinaus; vgl. Anm. zu T. 33 |
| 31-33 | Ms solo | Bogen reicht am Ende von T. 32 über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel nicht fortgeführt |
| 32f. | Fl I | Bogen endet in der Mitte von T. 32, wird nach Seitenwechsel nicht fortgeführt |
| 33 | Va, Vc | Bogen setzt nach Seitenwechsel bei der 1. Note neu an (nicht nach vorn offen) |

| | | |
|-------|-----------------|--|
| 34–37 | S solo | zwei separate Bögen für T. 34–35 und T. 36–37.2 |
| 34–37 | Ms solo | Bogen endet am Taktstrich von T. 36/37 |
| 37–39 | S solo | der Bogen ab 37.3 wird nach Seitenwechsel in T. 38 nicht fortgeführt, der zweite Bogen umfasst nur die drei Triolen in T. 38 |
| 37–39 | Ms solo | Bogen und decresc-Gabel ab 37.3 werden nach Seitenwechsel in T. 38 nicht fortgeführt |
| 40–43 | Cl I | Bogen reicht in T. 41 über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel nicht fortgeführt |
| 41f. | Vc | Beginn des Haltebogens zu T. 42 fehlt (vor Seitenwechsel) |
| 42 | S 5 | Staccatopunkt statt ^ |
| 44 | S | Bogen in der zweiten Takthälfte beginnt erst bei der letzten Triolenachtel |
| 44 | | decresc-Gabel: C, VI II, Va: decresc-Gabel endet bei Zz 1 VI I, Clt I, Cor I–IV, Fg I–IV, Vc: decresc-Gabel endet bei der 4. Achtelnote bzw. Zz 2 S: decresc-Gabel bis zur drittletzten Note C: decresc-Gabel bis zur 3. Note NA setzt einheitlich decresc-Gabeln bis zur letzten Note, wie Ob I, Cb (außer S, C) |
| 46–48 | S solo, Ms solo | A, B: zwei Bögen für je zwei Takte; NA setzt durchgehenden Bogen für die gesamte Phrase |
| 47 | Fl II | der zweite Bogen reicht bis 48.1 |
| 47 | Fl III | Bogen reicht bis zum Taktstrich |
| 50–52 | S solo | Bogen endet am Taktstrich von T. 51/52 |
| 52f. | Fl II | der zweite Bogen reicht von 52.6 bis 53.1 |
| 53 | Fl I | zwei Viererbögen |
| 53–56 | S solo, Ms solo | Bogen reicht in T. 53 über den Taktstrich hinaus, setzt nach Seitenwechsel bei der 1. Note in T. 54 neu an |
| 54 | Fl II 2 | A, B: c ² ; NA ändert analog T. 47 zu g ² |
| 59 | VII | Viererbogen für die ersten vier Noten, danach nicht mehr ausnotiert |
| 59–63 | | Bogensetzung: Fl I: drei Bögen für T. 59, 60, 61 Fl II, III (= Ob I, Clt I): Bogen endet bei 61.2 |
| 59–62 | Coro | Bogensetzung: S: Bogen endet am Taktstrich von T. 61/62, wird in Seitenwechsel nicht fortgeführt C: Bogen endet bei 61.3 |
| 62f. | S solo | Bogen endet bei 63.3 |
| 64 | B 2–3 | mit Haltebogen für |
| 64 | Vc 4 | Bogenbeginn () fehlt |
| 65f. | T | Töne nach System eigentlich im Contralt |
| 67 | Fg I–IV, Vc | System () fehlt |

6. Lux aeterna

A: Bd. 2, S. [10] ...
linke Vorsatz ...

Nº 6.
La messa finita
Quando è finita
Dei cominci o
poco dopo (come
Segue **Lux aeterna**

Die erste Notenseite ist ohne Satzüberschrift; rechts oben „Nº 6 / G Verdi“.

Partituranordnung (24 Systeme):

„Violini primi; Violini secondi; Violen; [2] Flauti; Ottavino; [2] Oboè; [2] Clarinetti in Si; [2] Corni in fa; [2] Corni in Si; [4] Trombe [2 Systeme; in diesem Satz nicht besetzt]; [4] Fagotti [2 Systeme]; [3] Tromboni; Oficleide; Timpani; [3 Leersysteme]; [Soli:] Mezzo Soprano; Tenore; Basso; Violoncelli; Bassi“

Ab Takt 43 im System unter den Timpani „Cassa sola scordata“.

| | | |
|-------|------------|--|
| 1 | VII, II | über dem System der VII die Beischrift „12. Violini divisi a 4º a 4º. / I secondi come prime[?]“; über dem System VI II „divisi a 4º a 4º“ |
| 11–14 | Ms solo | cresc-Gabel reicht nur bis 13.2, nach Seitenwechsel eine neue Gabel für die erste Takthälfte von T. 14; NA setzt eine durchgehende cresc-Gabel |
| 13 | Vc | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus bis in den Seitenrand |
| 15 | Timp | Beischrift „due Timpani“ |
| 16 | Fg III, IV | Dynamik <i>ppp</i> ; NA gleicht an Trb an |

| | | |
|--------|---------------|---|
| 20 | T solo | Bogen nur von der 2. bis zur 9. Note |
| 25 | B solo | Zeichen könnte als Akzent gelesen werden; NA entscheidet im Satzzusammenhang für decresc-Gabel |
| 26 | T solo | Bogen nur für die ersten drei Noten |
| 27–29 | B solo | Bogen nur für die ersten beiden Noten in T. 27 |
| 31f. | Ms solo | zwei separate Bögen für je einen Takt |
| 31f. | B solo | Bogen nur für 2. bis 4. Note in T. 31 |
| 39 | B solo | Bogen undeutlich, nur für 1. und 2. Note ? |
| 44 | Clt I, II | Bogen beginnt bei der 2. Note |
| 45, 47 | Cb | Akzent sehr groß notiert |
| 48 | Clt I, II | kein Achtelbalken |
| 48 | Timp | Tremolostriche über dem System fehlen (nach Seitenwechsel); NA gleicht an vorhergehende Takte an |
| 50 | VII 1 | A, B: Dynamik <i>f</i> ; NA eliminiert |
| 51 | Ms solo | über beiden Noten im Takt separate cresc-Gabel; NA eliminiert, da konträr zur Gesamtdynamik |
| 51 | VII 1 | Dynamik <i>mf</i> ; NA eliminiert |
| 51f. | Cor I, II | Haltebogen beginnt erst nach Seitenwechsel in T. 52 |
| 52 | Clt II | überzählige Viertelnote g ⁷ nach der Halben Note; NA eliminiert |
| 52 | VII 1–4 | Viererbalken; NA setzt Zweierbalken, wie T. 50 |
| 55f. | Fl I, II | Bogen reicht in T. 55 über den Taktstrich hinaus, separater Bogen für T. 56 (nach Seitenwechsel) |
| 59 | Ob I | Bogen endet bei 59.1, separater Bogen für 59.1–2 |
| 65 | VII, Cb | Dynamik <i>pp</i> von fremder Hand (?) mit Rotstift ergänzt (lt. Rosen KB, Ergänzung im Faksimile nicht erkennbar) |
| 67 | Clt I | 4 Bögen für je 4 Noten; im System Ob I an, vgl. auch T. 100 |
| 67 | Cor IV | vgl. Anm. zu T. 70 |
| 69 | Ott, Fl I, II | Ob VI Note; NA setzt an Achtelnote + Achtelnote |
| 69 | Cor I, II | Pause Akzent sehr groß notiert, auch als decresc-Gabel interpretierbar |
| 70–72 | | Fl I, Vc unterausnotiert, für die restlichen Stimmen wird mit arabischen Ziffern 1, 2, 3 die Wiederholung der Takte 67–69 angedeutet |
| 70 | Ob II | A: Anschlussst. fehlt (vgl. Anm. zu T. 70–72); NA übernimmt d ² aus T. 73 (so auch in B) |
| 70 | Clt II 1 | A, B: Anschlussst. fehlt (vgl. Anm. zu T. 70–72); A hat Ganze Note c ² in T. 67 (= T. 70), eine Zuordnung zu Cor III oder IV unterbleibt; B hat Ganze Note in T. 67, Ganze Note c ² plus Ganze Pause in T. 70; NA setzt e ² für Cor IV, analog zu T. 73, und weist die Ganzen Noten in T. 70 und 67 Cor IV zu |
| 73 | Vc | Bogen endet bei 72.1 |
| 73 | Va | nur die ersten vier Sechzehntelnoten ausgeschrieben, dann Vermerk „col Viloncelli“ [sic]; NA oktaviert die Vc-Stimme |
| 73 | Va | „arco“ von fremder Hand in rot ergänzt |
| 74 | Ms solo | Bogen reicht bis 75.1 |
| 75 | Vc | cresc-Gabel beginnt erst bei Zz 4 |
| 79–83 | | Bogensetzung: Clt I: zwei sich überlappende Bögen Fg I: Bogen ist bei Zz 4 in T. 81 abgesetzt Vc: Bogen nur für T. 82 |
| 79–83 | Cor II | A: in T. 79 offenbar Ganztaktpause über der Note und undeutliche Beischrift „so[lo?]“, T. 80 ohne Pause (?), T. 81–83 mit Halsung nach unten, daher weist NA die Passage Cor II zu (so auch in B) |
| 79 | Vc | Dynamik <i>ppp</i> von fremder Hand (?) ergänzt; lt. Rosen KB eine Ergänzung mit Rotstift (Farbe im Faksimile nicht erkennbar) |
| 81 | Clt I | Staccatopunkt statt ^; NA gleicht an VI I an |
| 81 | Va | ^ statt >; NA gleicht an Parallelstimmen an |
| 96 | Fl I, II | Beischrift „Soli“ (bei doppelter Halsung der Noten in T. 96+98); NA eliminiert |
| 96 | Vc | Dynamik <i>ppp</i> mit Rotstift von fremder Hand (?) ergänzt |
| 100 | Ott | Beischrift „Solo“; NA eliminiert |

7. Libera me

A: Bd. 2, S. [133–134] Vorsatz, S. [135–216] Noten, S. [217–218] vakat

linke Vorsatzseite (in repräsentativer Schönschrift [nicht von Verdi]):

Nº 7.

Quando, finita l'Orazione e cantato un ultimo Amen sarà detto a voce bassa senza canto Dominus vobiscum etc. e Requiem etc. et lux perpetua luceat ei, requiescat in pace Amen tutto sommessamente, e vedrà il celebrante accostarsi al lato del Vangelo, intoni subito Libera me=

Die erste Notenseite ist mittig überschrieben „Libera me, Domine“; rechts oben: „Nº 7 / G Verdi“.

Partituranordnung (28 Systeme):

„[2] Violini; Viole; Due Flauti; Ottavino; [2] Oboè; [2] Clarinetti in Si^b; [2] Corni in mi^b; [2] Corni in do; [2] Trombe in do; [2] Trombe in do; Due Fagotti; Due Fagotti; [3] Tromboni; Ofideide; Timpani; Cassa sola; [3] Leersysteme; Soprano solo; Coro [4 Systeme für: Soprani, Contralti, Tenori, Bassi]; [Violoncelli]; [Contrabassi]“

Ab Takt 207 „Tromboni 1^o, 2^{do}“ im 14. System; „3^o Tromboni / Ofideide“ im 15. System.

| | | |
|--------|----------------------|--|
| 1 | S solo | Zäsurzeichen nach „aeterna“, wurde rasiert; vgl. Anm. zu T. 7 und 416 |
| 2 | Ob I, II, Vc | A: Dynamik undeutlich, <i>ff</i> ?; NA folgt B |
| 2 | S solo | Akzent sehr groß notiert, auch als decresc-Gabel interpretierbar |
| 4 | Cor I, II | A: Dynamik nach Korrektur nicht klar erkennbar, <i>pp</i> oder <i>mf</i> ?; NA folgt B |
| 7 | Coro | Zäsurzeichen nach „aeterna“ in S, C und T, evtl. auch B, wurde rasiert; vgl. Anm. zu T. 1 und 416 |
| 9 | S | Dynamik <i>pppp</i> erst zur 3. Note (aus Platzgründen?) |
| 14 | Cb 1 | Staccatopunkt statt > |
| 14 | Cb | vorletzte Note mit Akzent; NA eliminiert |
| 20–22 | VI I | A: der große Bogen endet bei der 1. Note von T. 21, da dieser nicht ausnotiert; NA eliminiert zwei getrennte Bögen für T. 20 und 21; NA eliminiert |
| 21f. | Fl I, II | Bogen endet am Taktstrich; NA verlängert den Bogen; vgl. Anm. zu T. 1 |
| 25 | S solo | Bogen reicht bis zum Taktstrich; NA eliminiert |
| 27 | VI I | decresc-Gabel endet bei der 3. Note; ein weiterer Eingangsstrich bei Zz 4; NA setzt einheitlich |
| 27 | Vc | Staccatopunkt |
| 31 | Cl I | Korrekturstreiche; Staccatopunkten |
| 32 | VI I, II | Bögen für 2–5 und 13. Note; Dynamik <i>p</i> in T. 32; NA setzt einheitlich |
| 32 | Va | decresc-Gabel bei der 6. Note |
| 32 | Vc | Dynamik <i>p</i> in T. 32; NA eliminiert |
| 34 | VI I | Bogen endet bei der 5. Note; NA gleicht an T. 22 an |
| 34–36 | S solo | Bogen endet auf der letzten Note in T. 35 |
| | VI II (Unterstimme): | Bogen endet bei der Halben Note in T. 35 |
| | Va: | Bogen endet am Taktstrich von T. 34/35 |
| | Vc: | Bogen reicht am Ende von T. 35 über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 36 nicht fortgeführt |
| 37 | VI I | der Bogen ab 37.1 endet nach oben offen zwischen 9. und 10. Note |
| 38 | VI II 1–3 | zusätzlich cresc-Gabel über dem System; NA eliminiert |
| 38f. | Va | Haltebogen von 38.2 zu 39.1; NA eliminiert |
| 41 | Va | Dynamik <i>ppp</i> erst zur 5. Note |
| 41 | Vc | Bogen beginnt zwischen 1. und 2. Note |
| 45–105 | | nur die Chorstimmen, Vc und Cb ausnotiert, für alle anderen Stimmen Leertakte mit Vermerk „Come di principio del Dies irae per 61 battute“, der sich auf T. 1–61 in Nr. 2 <i>Dies irae</i> bezieht |
| 54 | Cb | durchgehender Bogen für beide Sechzehntelgruppen |
| 57 | Cb | 2. bis 8. Note mit Staccatopunkt; NA eliminiert |
| 59 | B | Beginn des Bogens fehlt (vor Seitenwechsel) |

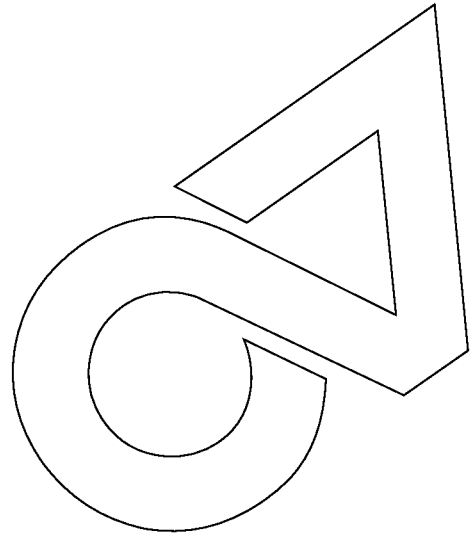
| | | |
|----------|-------------------------|--|
| 59 | Vc, Cb | 1. Note mit Staccatopunkt; NA eliminiert |
| 64 | Cb | durchgehender Bogen von der 1. bis zu 6. Sechzehntelnote |
| 74 | T, B | Platzierung der Silbe „-tis“ zwischen Zz 3 und 4 (in T für Ober- und Unterstimme gemeinsam, in B eher zur letzten Note, aber nicht eindeutig) |
| 89 | Vc 1 | G (colla parte Cb, nicht ausnotiert); NA gleicht an Nr. 2, T. 45 an, wo Verdi explizit <i>g^o</i> notiert (ebenfalls nach nicht ausnotierten colla-parte-Takten) |
| 90–105 | Coro | zweite Silbe von „(Di-)es“ in T. 90 (S, T), T. 92 (nur S, da T ohne Textunterlegung) und T. 98 (C, B) zwischen Zz 3 und 4 platziert, in T. 100 für C eindeutig zur 3. Note, für B zwischen Zz 3 und 4; vgl. Anm. zu T. 74 und zu T. 46–61 in Nr. 2 |
| 90f. | S | Bogen nur für T. 91 |
| 92f. | S | zwei getrennte Bögen für je einen Takt |
| 100f. | C | Bogen endet am Taktstrich, separater Bogen für T. 101 nach Seitenwechsel |
| 100f. | B | Bogen endet am Taktstrich, wird nach Seitenwechsel in T. 101 nicht fortgeführt |
| 100f. | Cb | Beginn des Bogens fehlt (vor Seitenwechsel) |
| 105 | Cb | keine Tremolostriche; NA gleicht an Nr. 2, T. 61 an |
| 106f. | Vc | cresc-Gabel reicht bis zur 2. Note in T. 107; NA gleicht an T. 108f. an |
| 107 | Cor III, IV, Tr III, IV | Gabel zur letzten Note sieht aus wie ein großer Akzent, vgl. aber Anm. zu T. 109 |
| 109 | Cor III, IV | cresc-Gabel ab der 1. Note; NA eliminiert (in T. 107) decresc-Gabel ab Zz 3; Cor und T |
| 111 | Cor III, IV | letzte Note mit Akzent; NA eliminiert |
| 111 | Timp, Cb | Dynamik <i>pp</i> ; NA gleicht an die anderen Instrumentalstimmen an |
| 117–121 | Fg III, IV | der große Bogen reicht in T. 118 über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel nicht fortgesetzt; Haltebogen für Cb bis T. 119 |
| 117–121 | Trb I–III, Vc | der große Bogen reicht bis zum Anfang von T. 118, Haltebogen für Ges nach Seitenwechsel erst in T. 119 |
| 121–124 | Fg III, IV | der große Bogen endet am Taktstrich von T. 122/123 |
| 121–124 | Trb I–III | der große Bogen beginnt zwischen 1. und 2. Note in T. 121, endet bei der ganzen Note in T. 123 |
| 121+123 | Coro | Beischrift dreifach: „ancora più piano“ in T. 121 zum System B und in T. 122f. über System S, „ancora più <i>pp</i> “ diagonal vor System C und T |
| | Coro I, II | zusätzlich Dynamik <i>ppp</i> unter dem System; NA eliminiert |
| 124f. | Ob | Beginn des Bogens fehlt (vor Seitenwechsel) |
| 126 | Ob | > statt ^, NA gleicht an T. 128 an |
| 127 | Trb I–III | wiederholtes „dim“; NA ersetzt durch <i>morendo</i> , wie in Cb |
| 132 | Cor I | A: <i>c²</i> (= Sekunde zu tief notiert); korrekt in B |
| 140 | S 3 | fälschlich Beginn eines Haltebogens (vor Seitenwechsel) |
| 145 | S solo | fälschlich 3 ^b vorgezeichnet |
| 145 | S solo | Bogen reicht bis zum Taktstrich |
| 151 | S | cresc-Gabel beginnt schon zwischen den beiden Noten in T. 150 |
| 158f. | S solo | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 159 nicht fortgeführt |
| 160 | S solo | cresc-Gabel beginnt erst in T. 161 |
| 160 | S | Bogen beginnt erst bei 161.2 |
| 171 | | über System von S solo (ab Taktmitte) und über dem obersten System von VI I Beischrift „senza tempo“, in den Leertakten des Coro und in T. 172 für Va hingegen „senza misura“; NA setzt einheitlich „senza misura“ |
| 173 | Va | ↳-Akzidenz von fremder Hand ergänzt; lt. Rosen KB eine Ergänzung mit Bleistift (Farbe im Faksimile nicht erkennbar) |
| 174 | S solo 1 | fälschlich dreifache Punktierung |
| 179 | C | A, B: keine dynamische Angabe; NA ergänzt <i>f</i> nach dem vergleichbaren Fugeneinsatz des Tenore in T. 200 (ebenso für S in T. 186, B in T. 193) |
| 187 | S | 1. bis 4. Note mit Staccatopunkten und Bogen; NA setzt Akzente in Analogie zu C in T. 181 (und im Unterschied zu T. 219ff.) |
| 193, 207 | Fl I, II | Vorschlagsnoten einfach gehalten |
| 193 | Trb I–III | A, B: kein Hinweis aus Stimmverteilung; NA gleicht an Fg an |
| 194f. | C | Beginn des Bogens fehlt (vor Seitenwechsel) |
| 196 | B | 1. und 2. Note mit Staccatopunkt statt > |
| 196 | B | letzte Note mit Akzent; NA eliminiert |

| | | | | | |
|----------|--|--|--------------|---------------------------------|---|
| 199 | Va | A: $g^0-d^1-h^1$; B: $fis^0-d^1-a^1$; NA gleicht an T. 185 an | | | |
| 202 | B | > statt ^; NA gleicht an T. 188 an | | | silbe „i-“; B: ergänzt „i-“ bei 261.1; NA entscheidet gegen Wortwiederholung und eliminiert „-gnem“ in T. 260 |
| 207 | VI II | > am Taktende als decresc-Gabel zu 208.1 notiert; NA gleicht an | | | |
| 210 | VI I 1-4 | Staccatopunkt statt > | 261 | Fg I-IV | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus |
| 210 | Va 1-2 | Staccatopunkt statt > | 264 | Cor I | Bogen zu T. 265 beginnt bei 264.2 |
| 211 | Ob I | 1. Note mit Akzent; NA eliminiert | 270f. | Fg II, III | Bogen beginnt erst nach Seitenwechsel in T. 271 |
| 213 | Ob I, Fg II, Cor I-IV, Tr I-IV, Trb I, II, VI I, Vc (= Cb) | Akzent auf der Halben Note groß notiert, auch als decresc-Gabel interpretierbar | 270 | S solo, VII (= VI II) | Bogen beginnt (nach Seitenwechsel) in T. 271 |
| 213 | Fg III, IV 1 | A: nach Seitenwechsel nicht ausnotiert, Vermerk „unis.“ für colla-parte-Führung mit Fg I, II; B: ebenfalls „unis.“; NA setzt A/a ⁰ , analog zu Trb III, Ofc | 275 | Fg I | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus |
| 214, 216 | S, VI I | Akzent sehr groß notiert, auch als decresc-Gabel interpretierbar | 275 | VI I (= VI II) | Bogen reicht weit über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 276 nicht fortgeführt |
| 214f. | | Bogensetzung: Ott, Va: Bogen beginnt zwischen 1. und 2. Note, reicht bis 214.4 | 276f. | T | Bogen nur für 277.2-4 |
| 216f. | | Ob I, II: Bogen von 214.2 bis zum Taktstrich | 277, 278 | Fg I (= Fg III) | Bogen jeweils für 2. bis 4. Note |
| 218f. | | Bogensetzung: Ott, Ob I, II: Bogen beginnt bei 216.2 | 279-281 | Fg I (= Fg III) | durchgehender Bogen von 279.2 bis zum Taktstrich von T. 280/281 |
| 218f. | | Va: Bogen nur für 216.2-4 | 280f. | Ob I | zwei getrennte Bögen, jeweils für den ganzen Takt |
| 218f. | | Bogensetzung: Ott, Ob I, II, VI II: Bogen reicht über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel nicht fortgeführt | 281f. | S solo | Bogen reicht bis zum Taktstrich, wird nach Seitenwechsel in T. 282 nicht fortgeführt |
| 218f. | | Fl II, Clt II: Bogen nur in T. 218, wird nach Seitenwechsel nicht fortgeführt | 282f. | Ob I, II, VI I, Va | cresc-Gabel erst in T. 283 |
| 218f. | | Va: Bogen nur für 218.2-4 | 282f. | S | zwei Bögen: für die vier Noten in T. 282 und für die ersten beiden Noten in T. 283; NA eliminiert |
| 218f. | | decresc-Gabel reicht über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 219 nicht fortgesetzt | 282-284 | | Bogensetzung: Ott: durchgehender Bogen für T. 282-283 |
| 219 | Ob I | Dynamik p zwischen 1. und 2. Note | 285f., 287f. | Ott | Ob I, II: Bögen jeweils nur für die 2. bis zu 4. Note |
| 224f. | VI I | Beginn des Bogens fehlt (vor Seitenwechsel) | 285f., 287f. | VII | Fg I, II (= III, IV): der zweite Bogen für alle Noten in T. 283 |
| 225 | Fg I | Bogen für die ersten beiden Noten; NA eliminiert | 286 | VII | Bogen jeweils nur für die 2. bis 4. Note |
| 227 | Ob I | Bogen endet bei der 1. Note | 287 | VII | Akzent sehr groß notiert |
| 227 | B | keine Dynamik; NA setzt f , analog zu Fg III, IV | 287 | VII | A: g^1 nicht, aber zweiter Bogen vor Kontakt vorhanden; B: keine g^1 und keine Bogen nach Seitenwechsel; NA ergänzt analog T. 284 |
| 231 | Fg III, IV | 3. und 4. Note mit Staccatopunkt über dem System (für Fg III); unter dem System > für 3. Note und ^ für 4. Note (für Fg IV); NA vereinheitlicht zu > | 288 | Timp 2 | zwei Tremolos; NA gleicht an |
| 234 | Cor III, IV | Bogen nur bis 234.4 | 289 | | Bogensetzung: Ob I: Bogen nur für 2. bis 4. Note |
| 234, 238 | VI I | Bogen reicht bis zum Taktstrich | 289 | T | Ob I: Bogen reicht bis zum Taktstrich |
| 235 | Tr III | 1. Note mit Staccatopunkt; NA eliminiert | 290 | Cor I | VI II: Bogen reicht bis 290.1 |
| 236f. | Fg I-IV, Cor III, IV, Tr I, II, Trb I, II, Va | Fortsetzung des Bogens; 237 fehlt (nach Seitenwechsel) | 290 | Tr III, IV | A: Textunterlegung „morte ae-“ unter 3. und 4. Note; NA folgt B und entscheidet für Aufteilung in drei Silben ab Zz 2, bzw. gegen Zusammenziehung der Silben „-te ae-“ auf Zz 4 (vgl. aber B, T. 274) |
| 237 | Timp | drei Pausen (nach Seitenwechsel); NA gleicht an | 290 | Tr III, IV | 1. und 2. Note mit >; NA gleicht an VI II an und setzt Staccatopunkte |
| 237 | Timp | Pause in der 1. Takthälfte | 291f. | S | Bogen nur bis 291.4 |
| 238f. | VI II | Bogen reicht nur bis zum Taktstrich | 295f. | Ob I | Bogen reicht nur bis zum Taktstrich |
| 240 | Cb (= Vc) | als decresc-Gabel interpretierbar | 295f. | Clt I, VII | Bogen beginnt bei der 2. Note |
| 241 | Ob I | 1. und 2. Note mit Akzent; NA eliminiert | 300 | Tr I, II (= III, IV), Trb I, II | Bogenende fehlt (nach Seitenwechsel) |
| 242 | VI I 3 | A: Leertakt; B: Ganztaktpause; NA ergänzt nach | 301, 303 | Ob I, II | Bogen reicht bis zur 1. Note des Folgetaktes |
| 242 | VI I 3 | Akzent sehr groß notiert | 304-307 | | Bogensetzung: Ott, Fl I, II, Cor I, II: Bogen nur für T. 306-307 |
| 244f. | | Bogen reicht bis zum Taktstrich | | | Ob: Bogen endet am Taktstrich von T. 305/306, wird nach Seitenwechsel nicht fortgeführt |
| 248 | | Auflösung des Bogens vor der 1. Note von fremder Hand (eigentlich zwingend) | | | Fg I, II (= III, IV): Bogen beginnt am Taktstrich von T. 304/305 |
| 248 | Cor I, II | Beise vorgezeichnet | | | Trb I, II: Bogen beginnt bei 304.2, neuer Bogen für T. 306-307 |
| 248 | Cor I, II | als einzige Stimme Dynamik ff ; NA gleicht an | 304 | Trb I, II 2 | Beischrift „legato“; NA eliminiert |
| 248f. | Fl II, Ob I, Clt I, Tr II | Bogen beginnt erst nach Seitenwechsel in T. 249 | 306 | Cor I, II | beide Noten mit Akzent; NA eliminiert |
| 249 | Ob II | Bogen für die letzten drei Noten; NA eliminiert | 308 | Va | zusätzlich Dynamik p unter der Note |
| 250 | Clt I | 3. und 4. Note mit Staccatopunkt; NA setzt Akzente | 312 | Vc | > statt ^ |
| 250 | Fg I (= Fg III) | 1. Note mit Staccatopunkt; NA eliminiert | 313 | Vc | Bogen für alle vier Noten und 1. Note mit Staccatopunkt; NA gleicht an |
| 250 | Tr I (= Tr III) | 1. Note mit Akzent; NA eliminiert | 315 | B | Bogen nur für 2. bis 3. Note |
| 250 | Va | die letzten drei Noten mit Staccatopunkt; NA setzt Akzente | 316 | C | ^ statt > |
| 252 | Tr IV 4 | A: Note verwischt, nicht lesbar; NA folgt B bzw. Tr I, VI | 317 | S | über der 2. Note > wie ein großer Akzent; NA gleicht an VI I sowie an Va T. 315 und B, Vc (= Cb) in T. 323 an |
| 252 | Va | die letzten drei Noten zusätzlich mit Staccatopunkt; NA eliminiert | 318 | VII | zwei Bögen für je 2 Noten; NA gleicht an Va T. 316 u.ö. an |
| 256 | Fg I | 3. und 4. Note mit Akzent; NA setzt Staccatopunkte, wie Cor III | 322 | Va | Bogen undeutlich, nur für 2. bis 3. Note ? |
| 259f. | Fl I | Bogen nur für die drei Noten in T. 259 | 323 | VII II | > statt ^ |
| 259f. | Ob I, S | Bogen reicht bis zum Taktstrich von T. 259/260 | 323-325 | T | Textunterlegung ab 323.2: „in di-e / il - - - la“ („-la“ auf der übergebundenen Note 324.4 bis 325.1), offenbar ein Schreibversehen?, an keiner anderen Stelle |
| 259 | Fg I | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus | | | Textwiederholung „illa, illa tremenda“; NA gleicht an Textverteilung der übrigen Chorstimmen an |
| 260 | C | Bogen beginnt bei der 2. Note, reicht über den Taktstrich hinaus | 324 | Vc | zusätzlicher Bogen für 1. und 2. Note; NA eliminiert |
| 260-262 | B | A: Silbe „-gnem“ in T. 260 und (nach Seitenwechsel) bei 261.2 eingetragen, ohne Wiederholung der Vor- | 325f. | Va | Bogen endet bei 325.4 |
| | | | 326 | VII II | mittlerer Bogen für 2. bis 4. Note |

| | | |
|---------|----------------------|---|
| 327f. | Ott, VI I, II, Vc | Bogen nach Seitenwechsel in T. 328 nicht fortgesetzt |
| 327f. | Fl I | Beginn des Bogens fehlt (vor Seitenwechsel) |
| 328 | Fl II 1 | A, B: Note fehlt nach Seitenwechsel (in A zusätzlich Korrekturstelle); NA ergänzt die Oktave |
| 331 | Clf I | Beischrift „stacc.“ zur 2. Note; NA eliminiert |
| 332f. | Fg I | Bogen reicht über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 333 nicht fortgeführt |
| 333 | Clf I | Auflösungszeichen vor der 3. Note von fremder Hand ergänzt (harmonisch zwingend); lt. Rosen KB eine Ergänzung mit Blausift (Farbe im Faksimile nicht erkennbar) |
| 334 | S | Bogen für den gesamten Takt; NA eliminiert |
| 336f. | Tr I | Bogen erst ab 336.3 |
| 337 | Fg I, S | Bogen beginnt nach Seitenwechsel erst in T. 338 |
| 337 | C | Bogen beginnt schon bei der 3. Note in T. 336 |
| 342f. | | Bogensetzung: Ob I: Bogen reicht bis zum Taktstrich, wird nach Seitenwechsel in T. 343 nicht fortgeführt Clf I: Bogen nur für die vier Noten in T. 342 Tr I: Bogen reicht deutlich über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel in T. 343 nicht fortgeführt |
| 346f. | | cresc-Gabel beginnt in Ob I, Clf I, T zwischen 1. und 2. Note in T. 346, in Cor III bei 345.2; NA gleicht an fälschlich Textunterlegung „-da“ (als Schlussilbe von „tremenda“); NA korrigiert zu „-na“ |
| 350 | C | Bogen beginnt erst bei der 3. Note |
| 350 | VI II | decresc-Gabel endet bei der letzten Note in T. 351 |
| 351f. | Fg I | decresc-Gabel endet schon bei 351.2; NA gleicht an |
| 351f. | Va | decresc-Gabel endet zwischen 2. und 3. Note in T. 353 |
| 353f. | Va | Bogen undeutlich, nur für 2. und 3. Note? |
| 354f. | Ob I | Bogen beginnt bei der Ganzen Note in T. 355 |
| 356–358 | Ob I | Bogen endet am Taktstrich von T. 357/358 |
| 357f. | Va | Bogen nur für T. 365f. |
| 364–366 | Clf I | zusätzlich Dynamik <i>pppp</i> vor der Note |
| 366 | B | Bogen zwischen 1. und 2. Note; NA eliminiert |
| 370 | B | ^ statt >; NA gleicht an |
| 371 | Cb (= Vc, Fg I, II) | cresc-Gabel beginnt erst am Ende des Taktes |
| 378 | Clf I, II, Cor I-IV | cresc-Gabel beginnt bei der letzten Note in T. 377 |
| 378 | Fg I, II (= III, IV) | Beginn des Bogens fehlt (vor Seitenwechsel) |
| 378f. | Ob I, II | Bogen nach Seitenwechsel in T. 378 nicht fortgeführt |
| 378f. | Cor I | A: Ofc mit Trb III in einem System notiert, Noten mit einfachem Notenhals aufwärts, doppelte Halsung |
| 380f. | Ofc | NA belässt die einfache Halsung, weist die Stimme aber entgegen der Halsung um Parallelität im Stimmverlauf mit, da weder eine Oktavierung noch eine doppelte Halsung (wie bei V) zu sehen ist |
| 381 | Cb (= Vc) | die letzten beiden Noten sind scattopunkt; NA gleicht an beiden Instrumenten |
| 382+384 | | werden von beiden Instrumenten auf der S... her größer, auch |
| 388f. | Fg I, V | Bogen von... notiert |
| 388 | Cor I | 1. Note mit Akzent |
| 388–392 | S solo | Bogen setzt nach Seitenwechsel in T. 390 neu an, endet am Taktstrich von T. 391/392 |
| 390–393 | Fg II, Trb III | zwei getrennte Bogen für 390–392.1 und 392.1–393.2, durchgehender Bogen unter System von Trb/Ofc für 390–393 |
| 392f. | Trb II | beiden Ganzen Noten; NA eliminiert |
| 392f. | T | Zur 1. Noten in T. 393 |
| 395f. | Fg I, II | kein Bassschlüssel eingetragen, aber entsprechende Tonhöhen ab T. 396 |
| 397 | Timp | nur zwei Tremolostriche; NA gleicht an |
| 399 | T | <i>g</i> ⁷ (Schreibversehen mit darüberliegender Stimme ?), von fremder Hand korrigiert zu <i>d</i> ⁷ , Bogen zwischen beiden Takten autograph |
| 400f. | Fl I | Beginn des Haltebogens fehlt (vor Seitenwechsel) |
| 400 | VI II | Bogen beginnt bei der 4. Note; NA gleicht an |
| 401f. | Fg I | Bogen endet am Taktstrich, wird nach Seitenwechsel nicht fortgeführt |
| 401f. | Cb | Bogen reicht in T. 401 über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel nicht fortgeführt |
| 404f. | VI I | Bogen endet bei 404.3, neuer Bogen für T. 405–407 |
| 406–408 | S | Bogen reicht in T. 407 über den Taktstrich hinaus, wird nach Seitenwechsel nicht fortgeführt |
| 406–408 | Va | Bogen beginnt auf der 2. Note in T. 406, endet am Taktstrich von T. 407/408, wird nach Seitenwechsel nicht fortgeführt |
| 408 | Coro | Textunterlegung in T fälschlich „-ne“, A ohne Unterlegung, in S von fremder Hand (?) „-ne“ ergänzt, S solo korrekt „-me“ |

| | | |
|----------|--------|---|
| 410, 412 | Va | decresc-Gabel jeweils nur bis zum Taktstrich |
| 416 | S solo | Verdi schreibt über die Systeme von VI II und S solo sowie am unteren Seitenrand „senza tempo“, zwischen die Systeme von Cor I, II und Cor III, IV aber „senza misura“; NA setzt einheitlich „senza misura“ |
| 416 | S solo | Zäsurzeichen hinter „aeterna“ wurde rasiert; vgl. Anm. zu T. 1 und 7 |
| 416 | Coro | Textunterlegung in T fälschlich „-ne“, S, A korrekt „-me“, B ohne Unterlegung |
| 418 | | Anweisungen „poco allargando“ für die Instrumentalstimmen erst einen Takt später platziert (über dem System von VI I); NA übernimmt Eintrag für S solo und Coro aus T. 418 |
| 420 | S solo | Anweisungen „morendo“ erst zur letzten Note |

Carus



Carus