

# MESSA DA REQUIEM

Commento critico

# LE OPERE DI GIUSEPPE VERDI

Serie III  
MUSICA SACRA

## COMITATO DI REDAZIONE

Philip Gossett

*Direttore responsabile*

Julian Budden

Martin Chusid

Francesco Degrada

Ursula Günther

Giorgio Pestelli

Pierluigi Petrobelli

Gabriele Dotto

*Redattore coordinatore*

*La realizzazione di questa edizione è stata resa possibile  
grazie alla generosità di †Anna Emery Hanson  
(in onore di Brena D. e Lee A. Freeman)  
e al contributo del  
National Endowment for the Humanities*

GIUSEPPE VERDI  
MESSA DA  
REQUIEM

a cura di  
DAVID ROSEN

VOLUME 1

The University of Chicago Press  
Chicago and London

RICORDI  
Milano

DAVID ROSEN è Professore Associato di Musica  
alla Cornell University.

PHILIP GOSSETT è Robert W. Reneker Distinguished  
Service Professor of Music alla University of  
Chicago e membro del comitato di redazione per  
l'edizione critica delle opere di Gioachino Rossini.

Titolo originale:

*Messa da Requiem Critical Commentary*

Questo commento critico è ripreso dall'edizione  
della partitura e fa da corredo all'edizione della  
study score pubblicata in broccura.

Electronic publication at VerdiEdition.org

Traduzione dall'inglese di Luigia Minardi

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, CHICAGO 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS. LTD., LONDON

G. RICORDI & C., S.P.A., MILANO

© 1990 by The University of Chicago and G. Ricordi & C. S.p.A. - Milano

© 1991 by G. Ricordi & C. s.p.a. - Milano per il Commento critico italiano

135334

All rights reserved. Anno 1991

Printed in Italy

# INDICE

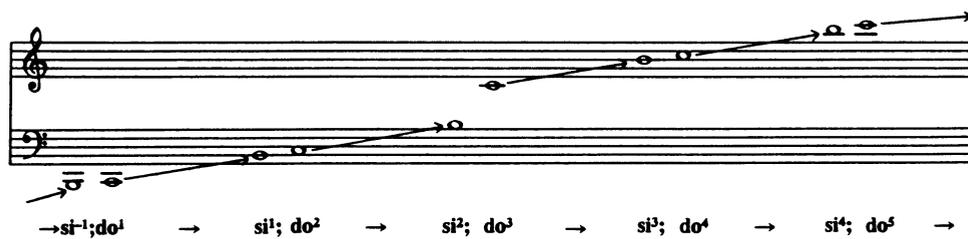
Abbreviazioni	7	N. 4 Sanctus	94
PARTE PRIMA: FONTI		N. 5 Agnus Dei	106
Fonti autografe	11	N. 6 <Lux aeterna>	112
Copie manoscritte	19	N. 7 Libera me, Domine	120
Fonti musicali a stampa	22	Appendice 1	
Libretti	32	N. 2a. Versione del 1874 del "Libera scriptus"	137
PARTE SECONDA: NOTE CRITICHE		Appendice 2	
N. 1 Requiem <e Kyrie>	37	Libera me, Domine dalla <i>Messa</i> <i>per Rossini</i> (Estate 1869)	146
N. 2 Dies irae	52		
N. 3 Offertorio	82		



# ABBREVIAZIONI

<b>A</b>	Manoscritto autografo (Milano, Museo Teatrale alla Scala)	<b>pUS-Cso</b>	Parti manoscritte per legni, ottoni e percussioni: Chicago, Library of the Chicago Symphony Orchestra
<b>A69</b>	Manoscritto autografo del Libera me, Domine dalla <i>Messa per Rossini</i> (S. Agata [Busseto], Villa Verdi)	<b>pvES</b>	Riduzione per canto e pianoforte: Escudier (1874)
<b>A-S</b>	Manoscritto autografo del	<b>pvES<sup>2</sup></b>	Riduzione per canto e pianoforte: Escudier (1876, nuova edizione)
<b>Agata</b>	testo dei brani del Dies irae e Offertorio, con una traduzione in prosa in italiano (S. Agata [Busseto], Villa Verdi)	<b>pvRI</b>	Riduzione per canto e pianoforte: Ricordi (1874, prima edizione)
<b>B<sup>c</sup></b>	Bassi, Coro	<b>pvRI<sup>2</sup></b>	Riduzione per canto e pianoforte: (1875, edizione riveduta)
<b>B<sup>s</sup></b>	Basso solista	<b>pvRI<sup>2</sup>(e)</b>	Riduzione per canto e pianoforte: Ricordi (1875, edizione riveduta, con testo latino e inglese)
<b>C<sup>c</sup></b>	Contralti, Coro	<b>pvRI<sup>2</sup>(g)</b>	Riduzione per canto e pianoforte: Ricordi (1875, edizione riveduta, con testo latino e tedesco)
<b>Cb</b>	Contrabbasso (i)	<b>pvRI<sup>ny</sup></b>	Prove di stampa corrette della riduzione per canto e pianoforte del brano del Lux aeterna: New York, Pierpont Morgan Library
<b>Cl</b>	Clarinetto (i)	<b>r</b>	recto
<b>Cor</b>	Corno (i)	<b>RI</b>	Partitura a stampa: Ricordi (1875-77, prima edizione)
<b>CS</b>	Controsoggetto di una sezione fugata	<b>RI<sup>1913</sup></b>	Partitura a stampa: Ricordi (1913)
<b>f., ff.</b>	folio, folii	<b>RI<sup>1964</sup></b>	Partitura a stampa: Ricordi (1964)
<b>Fg</b>	Fagotto (i)	<b>S</b>	Soggetto di una sezione fugata
<b>Fl</b>	Flauto (i)	<b>S<sup>c</sup></b>	Soprani, Coro
<b>I-Bc</b>	Passo autografo dal Requiem e Kyrie: Bologna, Conservatorio	<b>S<sup>s</sup></b>	Soprano solista
<b>I-Mb</b>	Passi autografi dal Requiem e Kyrie: Milano, Biblioteca Nazionale	<b>T<sup>c</sup></b>	Tenori, Coro
<b>(1-2)</b>	Braidense	<b>T<sup>s</sup></b>	Tenore solista
<b>I-Mric</b>	Copia manoscritta: Milano, Archivio Ricordi	<b>Timp</b>	Timpani
<b>I-Mric</b>	Copia manoscritta della <i>Messa per Rossini</i> (1869): Milano, Archivio Ricordi	<b>Tr</b>	Tromba (e)
<b>(LM69)</b>		<b>Tr in lont.<sup>a</sup></b>	Tromba (e) fuori scena
<b>MI<sup>69</sup></b>	Norme a stampa per la <i>Messa per Rossini</i> : Milano, Giugno 1869	<b>Trn</b>	Trombone (i)
<b>MI<sup>74</sup></b>	Libretto a stampa: Milano, Maggio 1874	<b>TS</b>	Larghezza totale di una pagina musicale manoscritta dal fondo del pentagramma più basso alla cima di quello più alto
<b>MS<sup>s</sup></b>	Mezzo Soprano solista	<b>US-Cn</b>	Copia manoscritta: Chicago, Newberry Library
<b>N., NN.</b>	Numero o numeri della <i>Messa da Requiem</i>	<b>US-PHci</b>	Passo autografo dall'Offertorio: Philadelphia, Curtis Institute
<b>Ob</b>	Oboe (i)	<b>V</b>	Verdi
<b>Ofc</b>	Oficleide	<b>v</b>	verso
<b>Orch</b>	Orchestra	<b>Vc</b>	Violoncello (i)
<b>Ott</b>	Ottavino	<b>VI</b>	Violino (i)
<b>pl-Mric</b>	Parti manoscritte per Legni, ottoni e percussioni: Milano Archivio Ricordi	<b>Vle</b>	Viola (e)
<b>pl.no</b>	numero di lastra	<b>vol., vols.</b>	volume (i)
<b>pRI</b>	Parti corali e per archi a stampa: Ricordi (1874)	<b>WGV</b>	Le Opere di Giuseppe Verdi
<b>pRI<sup>2</sup></b>	Parti per archi a stampa (rivedute): Ricordi (pre-1881)		
<b>pRI<sup>1913</sup></b>	Parti a stampa per legni, ottoni e percussioni: Ricordi (1913)		

Le note musicali sono citate seguendo il sistema sotto esposto:



The image shows a musical staff with two systems of staves (treble and bass clefs). A scale is written across both systems, starting from a low note in the bass clef and ascending to a high note in the treble clef. Below the staff, a series of arrows points to specific notes, each labeled with its scientific notation:  $si^{-1}; do^1$ ,  $si^1; do^2$ ,  $si^2; do^3$ ,  $si^3; do^4$ , and  $si^4; do^5$ . The labels are arranged in a sequence with arrows between them, indicating the progression of the scale.

Per gli strumenti traspositori le note citate sono, se non altrimenti specificate, quelle reali. Per l'ottavino e il contrabbasso sono citati i suoni scritti.

PARTE PRIMA

FONTI



Tra le fonti musicali della *Messa da Requiem* interamente di Verdi, soltanto **A** è importante. Per tutto il resto si tratta di semplici brevi brani destinati a promemoria. Vi sono, tuttavia, altre due fonti che contengono interventi autografi: **I-Mric**, copia manoscritta controllata e firmata da Verdi (vedi “Copie Manoscritte” più avanti) e **pvRI**, prova di stampa del N.6, Lux aeterna, della riduzione per canto e pianoforte (vedi “Fonti musicali a stampa”). La prima è importante poiché contiene correzioni e revisioni che non furono mai introdotte in **A**. È da **I-Mric** che Ricordi preparò la prima partitura completa a stampa della *Messa da Requiem*, **RI**. Oltre a queste fonti di natura puramente musicale, esistono lettere di Verdi a Ricordi che autenticano alcune delle correzioni apportate in **A** da mano estranea. Verdi fu in grado di comporre il *Requiem* comodamente, avendo terminato il lavoro più di un mese prima della prevista esecuzione.

Ebbe quindi il tempo di prendere parte alla correzione delle bozze relative alla prima edizione Ricordi della riduzione per canto e pianoforte e del materiale d'esecuzione: **pvRI** e **pRI**.

Il *Requiem* può essere considerato la prima opera di Verdi in cui la riduzione per canto e pianoforte, le parti corali, e quelle per archi, furono preparate abbastanza in tempo da consentire agli esecutori di servirsi di materiale a stampa invece di quello manoscritto per la Prima. (Alcune testimonianze tuttavia fanno pensare che ciò fosse già avvenuto con *Aida*.)

Il contatto documentato di Verdi con queste fonti conferisce loro un peso ulteriore e noi abbiamo quindi citato nelle Note le loro lezioni più frequentemente che nelle precedenti edizioni di **WGV** (anche se non è possibile riconoscergli maggiore autorità che a quelle di sua mano). Esse presentano altresì un interesse che va al di là di questa particolare edizione: ci consentono infatti di indirizzare la questione più generale della relazione tra fonti e, in particolare, di valutare l'ipotesi che differenze tra l'autografo e le fonti a stampa Ricordi e le riduzioni possano essere derivate da interventi dell'autore. Per l'esame generale delle relazioni fra le fonti, si veda l'introduzione alla partitura.

Pertanto, le fonti secondarie più importanti della *Messa da Requiem* sono le seguenti: **I-Mric**, **RI**, **pvRI**, e **pRI**. Non tutte possono fornire la prova per ogni lettura problematica: **pRI** contiene soltanto le parti corali e quelle per archi, mentre **pvRI** raramente è utile a risolvere problemi nelle parti orchestrali. Possiamo riassumere la situazione nella tavo-

la seguente in cui una “x” indica che la fonte è relativa a una lettura particolare:

	<b>I-Mric</b>	<b>RI</b>	<b>pvRI</b>	<b>pRI</b>
Parti vocali a solo	x	x	x	-
Parti corali	x	x	x	x
Parti per archi	x	x	-	x
Altre parti orchestrali	x	x	-	-

Nelle Note ci si riferirà collettivamente al gruppo di tali fonti riguardanti un particolare tipo di problema come a “le fonti contemporanee relative.”

## Fonti autografe

La fonte principale di questa edizione critica è costituita dalla partitura completa autografa per la versione del 1874 della *Messa da Requiem* (comprendente la versione originale del “Liber scriptus” dal *Dies irae*, stampata all'Appendice 1). Nella partitura autografa è inserito l'autografo della versione definitiva del “Liber scriptus” (1875).

### **A: Partitura autografa, Milano, Museo Teatrale alla Scala**

La provenienza del manoscritto autografo del *Requiem*, conservato ora al Museo Teatrale alla Scala di Milano e rilegato in due volumi, è più complessa di quella delle opere di Verdi. Una delle condizioni contrattuali tra Verdi e Ricordi fu che la partitura autografa venisse ritornata al compositore anziché rimanere all'editore. Nella sua lettera del 25 Marzo 1874 a Tito Ricordi egli stabilì: “Mi reservo l'*originale* della partitura”.<sup>1</sup> Il 19 Luglio del 1874, dopo il ritorno di Verdi dalle esecuzioni parigine del *Requiem*, Eugenio Tornaghi (un dipendente di Ricordi) scrisse a Verdi: “A mia tranquillità gradirei sapere se le sia pervenuta la Cassetta colla partitura Messa [...]” con riferimento probabile all'autografo.<sup>2</sup>

Ricordi potrebbe averla poi presa in prestito da lui dato che, in una lettera del 3 Gennaio 1875 a Giulio Ricordi, Verdi annunciò: “Ricevo in questo momento la Messa”,<sup>3</sup> benché quella esigenza non fac-

1. *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Alessandro Luzio e Gaetano Cesari (Milano 1913), lettera CCLVIII, p. 293.

2. La lettera si trova fra le carte di Verdi alla Villa di S. Agata di Busseto.

3. La lettera è stampata in Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, 4 vol. (Milano, 1959), 3:731-32.

cia riferimento all'autografo. Evidentemente la partitura rimase a S. Agata, poiché il 22 Maggio 1881 Ricordi chiese di prenderla a prestito per qualche giorno per poter preparare un facsimile di due pagine da includere nella sua edizione della traduzione della biografia di Pougin su Verdi.<sup>4</sup> Come ci informa un'iscrizione datata sulla prima pagina di A, nel dicembre 1897 Verdi regalò la partitura a Teresa Stolz, "prima interprete" dell'opera.

Gli andirivieni del manoscritto fra il 1897 e la sua acquisizione da parte del Museo Teatrale alla Scala non sono del tutto chiari. Dopo la morte di Teresa Stolz, il 23 Agosto 1902, presumibilmente esso passò ai suoi eredi – prima a Luigi Stolz-Ricci, l'"erede universale",<sup>5</sup> che morì il 10 Febbraio 1906. Nel catalogo dei manoscritti del Museo Teatrale,<sup>6</sup> l'autografo di Verdi è catalogato col numero 10853 e la sua provenienza è descritta come "Dono della Banca Commerciale col concorso degli Amici del Museo Teatrale e del Museo." Secondo il Dr. Bernardo Crippa della Banca Commerciale, l'istituto acquistò la partitura nel 1918 o nel 1919 quando essa fu messa all'asta dagli eredi di Stolz, ma non sono stati individuati documenti che confermino tale vendita. Ciò nonostante, mentre il numero 10853 manca della data, quelli vicini provengono dal periodo 1924-26 o da molto prima (1912-13).<sup>7</sup>

4. Arthur Pougin, *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica*, tradotto e annotato da "Folchetto" (Jacopo Caponi) (Milano, 1881). Per la lettera di Ricordi si veda *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati, e Carlo Matteo Mossa (Parma, 1988), pp.162-63. In realtà, Ricordi non riprodusse nessuna pagina del *Requiem* ma usò invece le due lettere inviate da Verdi al conte Giulio Belinzaghi, sindaco di Milano, datate 9 Giugno 1873 e 25 Maggio 1874, relative alla composizione e all'esecuzione del *Requiem*.

5. Secondo il necrologio della *Gazzetta Musicale di Milano* del 28 Agosto 1902, Giulio Ricordi fu l'"esecutore testamentario".

6. *Museo teatrale alla Scala: Catalogo generale della Biblioteca e Archivio: 8468-11736*.

7. Non pare rispondere al vero la tradizione orale in base alla quale A passò prima da Teresa Stolz (direttamente o attraverso gli eredi) alla Casa di Riposo per Musicisti di Milano. L'attuale vice-presidente della Casa di Riposo, Liana Lari, ritiene infondata tale tradizione. Si noti anche che l'autografo del *Requiem* non viene menzionato in E. Seletti "Giuseppe Verdi nelle memorie del suo museo: Catalogo", in *Casa di Riposo per Musicisti in Milano: Fondazione Giuseppe Verdi*, (Milano, senza data), catalogo del museo della Casa di Riposo, probabilmente datato 1906 (la data più tarda assegnata alle varie donazioni al museo) o poco dopo. Nella biblioteca del Conservatorio di Milano esiste una copia di questa pubblicazione.

Ognuno dei due volumi è rilegato con una "Legatura rustica in mezza tela turchina e cartone celestegrigio" come dice il catalogo. Normalmente il catalogo descrive lo stato dei manoscritti al momento dell'acquisto, cosicché i volumi debbono essere stati rilegati prima di passare al Museo Teatrale. Il manoscritto probabilmente venne sciolto per essere fotografato durante la preparazione dell'edizione in facsimile di A nel 1941, e poi successivamente rilegato di nuovo.<sup>8</sup>

In entrambi i volumi è stato incollato alla copertina interna un foglio di un bifoglio di carta bianca, l'altro è incollato - soltanto vicino al dorso - alla prima pagina del manoscritto.<sup>9</sup> Allo stesso modo è stata aggiunta una pagina alla fine di entrambi i volumi. Le iniziali di G. Morazzoni, il direttore del museo, compaiono all'inizio di ogni volume.

Mentre la musica mostra alcuni mutamenti d'intenzione, vi sono poche tracce di cambiamenti radicali operati da Verdi quando lavorò sulla sua partitura autografa. Ad eccezione della fine dell'Offertorio e dell'inizio del Sanctus, nella struttura dei fascicoli non ci sono disordini tali da far pensare a una revisione consistente. Non c'è nessuna di quelle tipiche, pittoresche revisioni in cui intere battute vengono cancellate con tratti a croce che si estendono dalla cima alla base del foglio. Per questa ragione, come per alcune sviste che devono essere considerate semplici errori di trascrizione, sembra chiaro che Verdi quando lavorò a completare A, aveva davanti un abbozzo sviluppato organicamente in continuità. In effetti, nel caso del *Libera me*, e

8. Come verrà mostrato più avanti, l'attuale numerazione delle pagine venne aggiunta dal Museo Teatrale dopo che il manoscritto fu fotografato per l'edizione in facsimile. Il numero di pagina a p. 108 del 2 vol. è scritto nella piega tra la pagina e la matrice. Solo con grande difficoltà poteva essere stato scritto in quella posizione nell'attuale stato di legatura del manoscritto.

L'eccellente edizione in facsimile del manoscritto autografo della *Messa da Requiem* fu preparata nel 1941. Essa si apre con un unico foglio in bianco di carta da ventotto pentagrammi, non presente in A, che sembra un'altra fotografia dell'ultimo foglio in bianco del 2 vol. (si noti il numero d'accesso a stampa disposto nell'identica posizione nell'angolo in basso a sinistra dei due verso). Sul verso di questo foglio d'apertura è stampata la seguente dicitura: "Questa riproduzione in fac-simile della 'Messa di [sic] Requiem' venne eseguita in trecento esemplari a cura del Museo Teatrale alla Scala, proprietario dell'autografo, della Casa di Riposo per Musicisti, Fondazione G.Verdi, e della Casa G. Ricordi & C. in occasione del quarantesimo anniversario della morte di GIUSEPPE VERDI (1901-1941)."

9. All'inizio del primo volume questo inserto di carta bianca offusca parte dell'*organico* in A: [C]or]o e [C]o]ntra Bassi.

per la musica da esso derivata, egli disponeva dell'autografo del brano composto nel 1869. Ciò nonostante, all'interno dell'autografo si trovano esempi interessanti di revisione dettagliata ed essi saranno presi in esame nella posizione appropriata delle Note.

La struttura originale dei fascicoli di A – e cioè prima dell'aggiunta delle "pagine di rubrica" (vedi sotto) e della revisione del "Liber scriptus" del 1875 – può essere così riassunta:

N. 1: due fascicoli, ognuno comprendente quattro bifolii inseriti uno nell'altro;

N. 2: nove, comprendenti quattro, quattro, tre, sette, quattro, quattro, quattro, quattro, e quattro bifolii inseriti uno nell'altro;

N. 3: tre, comprendenti sette bifolii inseriti uno nell'altro, sei bifolii inseriti uno nell'altro (da cui vennero rimossi gli ultimi tre folii) ed un singolo bifolio;<sup>10</sup>

N. 4: due, comprendenti quattro bifolii inseriti uno nell'altro (con un folio sostituito all'inizio e un altro aggiunto alla fine: il fascicolo risultante consiste in nove folii) e tre bifolii inseriti uno nell'altro;

N. 5: uno, comprendente cinque bifolii inseriti uno nell'altro;

N. 6: uno, comprendente sei bifolii inseriti uno nell'altro;

N. 7: sei, comprendenti quattro, due, tre, tre, quattro e cinque bifolii inseriti uno nell'altro.

In qualche punto furono aggiunte pagine di rubrica all'inizio dei NN. 2-7. Non c'è ragione di dubitare che le pagine fossero state preparate, in realtà, per aiutare Verdi ad adattare i brani del *Requiem* al gregoriano della Messa Ambrosiana, secondo la funzione ch'essi implicano.<sup>11</sup> Ognuna di queste pagine, su carta spessa, bianca, senza righe, in formato in piedi, colle misure da 26 a 26.6 per 39, 39.6 cm., ha attaccata un'etichetta in tela con l'indicazione del numero del brano. La pagina consiste in un foglio e in un troncone rimanente che è o piegato attorno al foglio stesso (NN. 6 e 7) o avvolto attorno a tutto il primo fascicolo (gli altri brani).

Quando Verdi revisionò la sezione del "Liber scriptus" del *Dies irae* scrisse il pezzo nuovo su quattro bifolii inseriti uno nell'altro. (Essi sono contrassegnati dall' "A" al "D" da una mano diversa. La

stessa mano ha scritto "A" dopo la terza battuta della versione originale del "Liber scriptus", l'ultima battuta della pagina). Nello stato attuale di A essi sono confinati tra il primo e il secondo folio del terzo fascicolo cioè dopo la b. 164a (il "Liber scriptus" originale incominciava alla b. 162a). Sia le numerazioni originali che quelle successive del "Liber scriptus" riveduto riflettono la sua posizione attuale, e non v'è ragione di dubitare che esso facesse parte della legatura originale. Dato che la prima pagina del "Liber scriptus" rivisto è un poco più scura delle altre pagine del fascicolo e del manoscritto nel suo insieme, essa potrebbe essere rimasta separata, forse esposta all'aria, per qualche anno, prima di venire alla fine rilegata.

Nella carta impiegata non c'è filigrana, ma, in base alle misure, al numero di pentagrammi, al colore e al peso, è possibile distinguere quattro diversi tipi di carta, tutti in formato in piedi:<sup>12</sup>

1. Ventotto pentagrammi, che misurano da 28.95 a 29.25 per 38.9 a 39.2 cm. (Larghezza totale 35.45 cm.): *Dies irae* (compreso il "Liber scriptus" riveduto) e *Libera me*. La carta è estremamente spessa e pesante, con una sfumatura leggermente marrone. I pentagrammi sono in inchiostro marrone.

2. Ventotto pentagrammi, 27.35 per 39.5 cm. (Larghezza totale 33.65 cm.): *Sanctus*. La carta, benché più stretta, è simile al primo tipo, ma i pentagrammi sono in inchiostro nero.

3. Ventiquattro pentagrammi, da 26.7 a 26.9 per 38.9 a 39.4 cm. (Larghezza totale 32.5 cm.): *Kyrie*, *Offertorio*, e *Lux aeterna*. La carta è di colore e di peso più leggeri rispetto a quella con ventotto pentagrammi. I pentagrammi sono in inchiostro nero.

4. Venti pentagrammi, da 26.7 a 26.8 per 39.1 a 39.6 cm. (Larghezza totale 32.7 cm.): *Introito* e *Agnus Dei*. (I due bifolii centrali nell'*Agnus Dei* furono usati capovolti rispetto al resto). La carta è molto simile al terzo tipo per tutti gli aspetti tranne che per il numero dei pentagrammi.

In A sono segnate un certo numero di correzioni, a matita blu, grigia e, principalmente nel *Lux aeterna*, in rosso. Pare che le indicazioni a matita blu fossero state fatte dopo la copiatura di *I-Mrie*, dato che alcune correzioni chiaramente necessarie non erano mai state incorporate nella copia.<sup>13</sup> D'altra parte, poche tra le correzioni a matita grigia furono fatte

10. L' esame dettagliato della struttura del fascicolo dei NN.3 e 4 viene offerto nelle Note.

11. Così la pagina di rubrica prima del *Lux aeterna* dice: "Quando è finito l'*Agnus Dei* cominci o subito o appena poco dopo (come vuole il Sig.<sup>o</sup> M.<sup>o</sup>) [...] Segue *Lux aeterna*".

12. Le misurazioni sono state fatte dai bifolii centrali, ad eccezione di quando questi sono atipici. La misura orizzontale è stata calcolata sull'apertura completa divisa poi per due.

13. Vedi, ad esempio, la Nota 91 (Cl II) al N. 1, *Requiem*, e le Note 84 (Fg II) e 469 (VI II) al N.2, *Dies irae*.

sufficientemente presto per essere incorporate in **I-Mric**,<sup>14</sup> ma la maggior parte delle indicazioni a matita grigia non furono poi trasportate.<sup>15</sup> Le correzioni a matita rossa non sono incorporate in **I-Mric**.<sup>16</sup> Tutte queste correzioni a matita di **A** vengono riportate nelle Note.

In **A** vi sono sei sistemi di numerazione o di indicazione di lettere, quelli descritti più sotto. (Ciò esclude quei numeri e quelle lettere che Verdi stesso scrisse per indicare la ripetizione di musica non stesa al completo, che saranno citati nelle Note ai singoli brani). Ad eccezione delle indicazioni in inchiostro marrone, che potrebbero essere di mano di Verdi,<sup>17</sup> tutte le annotazioni sono a matita grigia. Dobbiamo rilevare che fra queste molte sono troppo deboli per apparire nel facsimile.

### 1. Numerazione continua, cumulativa per ogni volume.

La prima numerazione dei volumi rilegati fu aggiunta, come si vedrà, quasi certamente dal Museo Teatrale. Essa comprende le pagine di rubrica (ma non quelle di guardia) e l'intero manoscritto di Verdi, incluse le due versioni del "Liber scriptus" e tutte le pagine in bianco. Quasi tutti questi numeri vennero successivamente erasi,<sup>18</sup> probabilmente immediatamente prima che il manoscritto venisse fotografato per l'edizione in facsimile del 1941. Il fatto che il Museo Teatrale avesse lasciato intatti altri numeri non autografi al momento della riproduzione potrebbe far pensare che avesse considerato questi altri numeri più autentici: il fatto offre cioè la prova indiretta che la numerazione continua fu aggiunta dal Museo Teatrale. Poi, dopo che fu completata l'operazione fotografica, i numeri di pagina utili ma non autentici vennero restaurati: vol. I, pp. 1-202; vol. 2, pp. 1-218. Questi numeri e, per quanto si può dire, anche quelli delle serie originali, furono scritti nell'angolo inferiore destro di tutte le pagine recto e di tutte le pagine verso iniziando dalla p. 62 nel vol. 1 (le pagine verso dalla

p.2 fino a p.60 sono numerate nell'angolo inferiore sinistro). Le poche eccezioni si verificano quando lo spazio è già occupato, sia da un'annotazione di mano di Verdi (per esempio, vol. 1, p.54, dove l'indicazione di tempo all'inizio del "Tuba mirum" inizia al margine sinistro) oppure, in un caso (vol. 1, p.2), con il numero d'accesso a stampa "10853".<sup>19</sup> Il fatto che quest'ultimo numero di pagina compaia nell'angolo "sbagliato" nella numerazione originale costituisce pure la prova aggiuntiva che la numerazione originale fu fatta dal Museo Teatrale, dopo aver stampato sul manoscritto il numero d'accesso.

### 2. Numerazione dei fascicoli.

I fascicoli sono numerati nell'angolo inferiore sinistro della prima pagina di ogni raccolta di musica - cioè non sono comprese le pagine di rubrica. Il vol. 1 contiene fascicoli numerati 1-11, vol. 2, 12-23. Questi numeri sono scritti a matita grigia, ma i primi due fascicoli del secondo volume sono numerati anche "1" e "2" in inchiostro marrone (probabilmente da Verdi). Presumibilmente la numerazione a matita grigia fu fatta presto, e sicuramente prima della legatura del manoscritto.

### 3. Numerazione o segnature non cumulative, alcune forse di mano di Verdi.

Vi sono sei numeri minuscoli scritti in inchiostro marrone da un'unica mano, generalmente sotto il rigo di **Cb**. Essi distinguono un certo numero di battute dall'inizio di un brano o sezione; il numero è collocato alla fine dell'ultima battuta. È difficile vedere come si decise di segnare quale battuta (o quale numero), poiché questi numeri non sono mai scritti a un punto di articolazione, sia della struttura musicale sia di quella del manoscritto. I numeri sono i seguenti:

Offertorio: "70" dopo la b. 70; "26" dopo la b. 143, la ventiseiesima battuta della sezione "Hostias".

Libera me: "48" dopo la b. 92, la quarantottesima battuta della ripresa del "Dies irae"; "48" dopo la b. 226, la quarantottesima battuta della fuga; un numero illeggibile (che potrebbe essere "40" [sic] dopo la b. 267, quarantun battute dopo; e "63" dopo la b. 374, questa volta scritto sui pentagrammi, la sessantatreesima battuta della sezione che inizia alla b. 312.

Un'altra serie di segni, abbastanza misteriosi, è probabilmente di mano di Verdi: dieci battute del

14. Vedi, ad esempio, le Note 651-653 e 660 (C<sup>c</sup>) al N.2, Dies irae. Quest'ultima comprende una correzione su cui Verdi attirò l'attenzione di Giulio Ricordi in una lettera del 2 Giugno 1874. La lettera, conservata negli archivi di Ricordi, è trascritta in parte in Abbiati 3:698.

15. Vedi, ad esempio, la Nota 82 (Fg III, IV) al N.1, Requiem: esempio imbarazzante di correzione auspicabile che non viene adottata né in **I-Mric**, né in **RI**, né in **RI**<sup>1913</sup>.

16. Vedi, ad esempio, la Nota 102 (VI II) al N.6, Lux aeterna.

17. In effetti pare probabile che tutte le indicazioni in inchiostro di **A** siano di mano di Verdi.

18. La maggior parte perciò non è visibile nel facsimile, ma vedi nel vol. 1, pp. 35, 65, e 112.

19. Il numero d'accesso non è visibile nel facsimile dato che per oscurarlo venne usato un liquido bianco. La stampa è visibile sul recto della pagina di rubrica dell'Offertorio (vol. 2, p.1) e sul verso finale del facsimile (vol. 2, p.218).

Sanctus sono segnate con una “x”, normalmente a intervalli di quattro battute. Questi segni, scritti sulla stanghetta di battuta o immediatamente prima (normalmente su S<sup>cl</sup> e/o sotto B<sup>cl</sup>), compaiono prima delle battute 16, 20, 28, 32, 36, 40, 48, 52, 107, e 116 (le 24 e 44 - le battute saltate nella prima sequenza - incominciano pagine nuove). Dato che queste battute non corrispondono a punti di divisione nelle fonti secondarie di Ricordi, la loro funzione resta incerta.<sup>20</sup>

4. *Numeri a matita che indicano il numero totale di battute delle varie sezioni e/o che evidenziano battute fra due punti.*

Numeri di riscontro, presenti nei brani del Dies irae e dell’Offertorio riflettono la versione completa del 1874 del *Requiem*, prima della revisione del Dies irae operata da Verdi nel 1875. Si tratta dei seguenti numeri:

Dies irae: alla fine del “Tuba mirum” (49), “Mors stupebit” (22), la fuga del “Liber scriptus” e la ripresa del “Dies irae” (85, con un 64 intermedio al posto appropriato), “Quid sum miser” (52), “Recordare” (64), la ripresa finale del “Dies irae” (51), e il “Lacrymosa” (78).

Altre sezioni hanno delle suddivisioni, normalmente in punti logici, senza un totale cumulativo: “Rex tremendae” (25 + 36), “Ingemisco” (10 + 46), e “Confutatis” (29 + 12 + 29).

Offertorio: alla fine della prima esposizione di “Quam olim Abrahae” (29) ed alla fine di “Hostias” (45).

Questi numeri si basano sulla struttura musicale. C’è anche un esempio di numerazione basata sulla struttura del fascicolo: all’interno del quarto fascicolo del 1 vol. la quindicesima battuta del fascicolo è numerata “15”, la trentaduesima “32” (Il fascicolo incomincia alla b. 78 del Dies irae - con l’entrata del coro sul testo “Quantus tremor” ma quattro battute dopo l’orchestra introduce il materiale musicale della sezione.)

5. *Numeri che servono per la preparazione della riduzione per canto e pianoforte o di altre fonti.*

In diverse parti del Dies irae e del Sanctus, serie di numeri aggiunti sotto il pentagramma più basso da copisti o stampatori impegnati nella preparazione

di fonti secondarie indicano unità che si estendono da tre a sei battute. In alcuni casi il numero compare in una battuta adiacente, indicando probabilmente una seconda valutazione approssimativa dello spazio necessario ad un particolare passo.

Alcuni di questi numeri sembrano essere stati progettati come stima approssimativa del numero di sistemi necessari in **pvRI**: i numeri nelle prime 77 battute del Dies irae (tutto il fascicolo 3), ad esempio, corrispondono perfettamente alla disposizione di **pvRI** per circa quarantacinque battute, prima che **pvRI**, non riuscendo a comprimere quattro battute in un sistema, sia in disaccordo con le indicazioni di **A**. D’altra parte, numeri del secondo fascicolo del Sanctus, a iniziare dalla sezione “Pleni sunt”, sono in correlazione perfetta con la disposizione di **I-Mric** ma non con **RI** né con **pvRI**.<sup>21</sup>

Gli altri esempi di numerazione per la preparazione di una o dell’altra fonte musicale secondaria sono i seguenti: il “Liber scriptus” del 1875, le ultime venti battute della prima ripresa della musica del “Dies irae”, le sezioni del “Recordare” e dell’“Ingemisco” (ad eccezione delle ultime dodici battute di quest’ultimo che appaiono su un nuovo fascicolo), e la seconda ripresa della musica del “Dies irae” fino alla nona battuta del “Lacrymosa”.

#### 6. *Lettere di richiamo*

Qualche tempo prima del Febbraio 1875, due impiegati della Ricordi segnarono in **A** con una matita marrone rossiccio lettere di richiamo - esse si trovano nella versione originale della sezione del “Liber scriptus”, ma non in quella riveduta. È anche ragionevole supporre che esse fossero state segnate in **A** addirittura precedentemente la prima esecuzione del maggio del 1874, dato che la localizzazione delle lettere corrisponde strettamente - anche se non esattamente, come si vedrà - alle parti per archi a stampa di **pRI** e a quelle manoscritte per legni, ottoni e percussioni (come esemplificato da **pUS-Cso**). Curiosamente, non compaiono lettere di richiamo in **I-Mric** (con l’eccezione delle lettere **A-D** nel brano del Libera me, disposte come in **A**), **RI**, **RI**<sup>1913</sup>, **pvRI**, e nelle parti per coro di **pRI**. In altre parole, le lettere furono indicate nel materiale per

20. Alla fine del brano Dies irae c’è una simile serie inspiegabile di “x” e di linee verticali in marrone rossiccio. I segni sono generalmente collocati su o prima delle stanghette di battuta: 578/579, 599/600, 602/603, 606/607, 610/611, 618/619, 631/632, ecc. almeno fino a 686/687. Alcuni segni o numeri mancano, ma quelli presenti generalmente distinguono unità di quattro battute.

21. Alla fine della b. 90, la seconda battuta del fascicolo, sotto Cb è scritto il numero “2”. (Potrebbe esserci un “1” molto debole alla fine della 84.) Numeri ulteriori compaiono ogni sei battute fino al “7” alla fine della 120. Dopo quel punto i numeri sono prima posti ogni quattro battute (“8” e “9” dopo le 124 e 128), poi, alla fine, dopo l’ultima battuta del brano (“11” dopo la 139). In **I-Mric** ogni battuta è l’ultima su una pagina.

orchestra, ma non in ogni partitura che il direttore poteva usare per le prove.<sup>22</sup>

Il primo copista segnò le lettere nei primi tre brani, collocandole sia sul margine superiore sia sopra le parti vocali; il secondo scrisse le lettere dei restanti quattro brani, piazzandole quattro o cinque pentagrammi più in basso. Le lettere si trovano alle seguenti battute:

Composizione	Lettera	Battuta
N. 1	A	96
	B	109
	C	123
N. 2	A	46
	B	73
	C	91
	D	111
	E	128
	F	189 (dell'Appendice 1, il "Liber Scriptus" del 1874)
	G	213 (dell'Appendice 1, il "Liber Scriptus" del 1874)
	H	295
	I	304
	J	347
	L	370
	M	408
	N	470
	O	478
	P	528
Q	544	
R	565	
S	641	
T	666	
U	677	
N. 3	A	29
	B	47
	C	60
	D	130
N. 4	E	151
	A	79
N. 5	B	119
	A	46
N. 6	A	43
	B	54
	C	84

N. 7	A	20
	B	33
	C	90
	D	171
	E	179
	F	207
	G	246
	H	262
	I	312
	J	367

La collocazione delle lettere nelle parti per archi di **pRI** e di **pUS-Cso** corrisponde strettamente ad **A**, come si è notato prima. In due casi, tuttavia, tali fonti spostano una lettera di richiamo ad una posizione più "logica" di quella di **A**: nel N.2 "B" è posta a 74, e al N. 3 "C" a 62.<sup>23</sup>

Queste due varianti sono probabilmente dei perfezionamenti realizzati da coloro che prepararono il materiale orchestrale a stampa e quello manoscritto.

**A69: Partitura completa autografa del Libera me, Domine (1869), composto per la Messa per Rossini; S. Agata (Busseto), Villa Verdi**

La *Messa per Rossini* di cui questo era l'ultimo brano, viene esaminata nell'introduzione alla partitura. In breve, Verdi propose che un gruppo di eminenti compositori italiani preparasse una Messa da Requiem da eseguire l'anniversario della morte di Rossini. Il lavoro fu composto, ma i progetti per eseguirlo come parte della cerimonia non approdarono a nulla. Ricordi fece parecchi tentativi di far eseguire la Messa in altre circostanze, ma, alla fine, anche questi progetti vennero abbandonati. L'autografo di Verdi gli venne ritornato il 21 Aprile del 1873,<sup>24</sup> e manifestamente è stato da allora conservato alla Villa Verdi a S. Agata.

L'autografo comprende quattro fascicoli rispettivamente di quattro, cinque, quattro, e sette bifolii

23. Saltuariamente, vi sono sviste nelle parti individuali (ad es., la parte Vc-Cb di **pRI** dispone la "D" alla b. 129 del N.3).

24. Vedi David Rosen, "La Messa a Rossini e il Requiem per Manzoni", in *Messa per Rossini - La storia, il testo, la musica*, a cura di Michele Girardi e Pierluigi Petrobelli (Parma / Milano, 1988), vol. 5 della serie *Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani*, p. 128. L'articolo venne originariamente pubblicato in due puntate in *Rivista italiana di musicologia* 4 (1969): 127-37, e 5 (1970): 216-33.

22. **A** fu ritornato a Verdi attorno a metà Luglio del 1874 e perciò usato per poche, se non per nessuna esecuzione.

inseriti uno nell'altro.<sup>25</sup> La carta da trenta pentagrammi, in formato in piedi (30 x 43 cm), è pesante, di colore leggermente marrone, e non ha filigrana. **A69** non ha né numerazione di pagine né di folii. Per ulteriori dettagli si vedano le Note all'Appendice 2. Per la descrizione di **I-Mric(LM69)**, copia manoscritta molto imprecisa di **A69** preparata a Casa Ricordi, si veda "Copie manoscritte".

#### Altre Fonti autografe

**I-Bc:** Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale (Ms.UU 26).

Questo manoscritto autografo è composto dal verso dell'Introito ("Te decet hymnus") del brano del Requiem e Kyrie (battute 28-55). La busta originale è stata riposta assieme ad esso; è indirizzata a "Eg. Sig. F. Vellani / Biblioteca del Liceo Musicale / di / Bologna" scritto da Verdi e col timbro postale "Busseto 26 MAG 91". Verdi copiò il pezzo e lo mandò a Federico Vellani, "segretario" del Liceo per fare un favore a Boito, come risulta dalla lettera di quest'ultimo a Verdi del 29 Maggio 1891:

Oggi le scrivo per dirle che ho ricevuto dal buon Vellani una lettera piena della più calda riconoscenza per l'autografo ch'ella ha regalato alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna. Il Vellani il quale è un'anima candida e semplicissima non si sente il coraggio di ringraziarla direttamente, ha paura di tediare obbligandola a leggere le espressioni della sua gratitudine e incarica me di fare la sua parte che io assumo col massimo piacere. Ma ai ringraziamenti del Vellani aggiungo anche i miei perché Lei è stato così sollecito ad esaudire la mia intercessione che non posso fare a meno di ringraziarla.<sup>26</sup>

La scelta di Verdi del "Te decet hymnus" per questo ricordo si spiega facilmente: pur essendo breve e implicando soltanto voci è però una sezione autonoma.

**I-Bc** è un bifoglio di carta marrone in formato in piedi (27.15 x 34.8 cm) da ventiquattro pentagrammi. La musica, scritta con inchiostro nero, copre un unico lato. In alto, al centro, Verdi scrisse "Nella

Messa da Requiem", e firmò "G Verdi" a destra. Aggiunse anche le sue iniziali alla fine del passo scelto. Egli lasciò un pentagramma in bianco dopo ogni sistema di quattro pentagrammi cosicché la musica occupa i pentagrammi 1-4, 6-9, 11-14, 16-19, e 21-24. Riguardo ad **A** ci sono alcune leggere differenze nella dinamica e nell'articolazione: esse sono tutte indicate nelle Note. Naturalmente non c'è ragione per preferire le lezioni di **I-Bc**, un ricordo che non si prefiggeva una esecuzione, a quella esplicita di **A**; solo in alcuni casi quelle letture hanno contribuito a chiarire le intenzioni di Verdi.

**I-Mb (1-2):** Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Collezione Manzoni (MANZ. V.S. VII 6).

Questi manoscritti autografi consistono in due brevi passi dell'inizio del brano del Requiem e Kyrie. Nel 1886, la Biblioteca di Brera di Milano intitolò una stanza alla memoria di Manzoni (la Sala manzoniana). In quella occasione si chiese a Verdi di donare alla biblioteca l'autografo del suo *Requiem*:<sup>27</sup> "si chiede a Giuseppe Verdi l'autografo della *Messa da Requiem*..." Mentre il compositore non era manifestamente preparato a separarsi dal manoscritto, consentì a fornire un estratto autografo dell'opera. Il 23 Ottobre Ricordi lo ringraziò, incoraggiandolo a inviare il brano scelto il più presto possibile, in tempo per l'inaugurazione della sala. Tre giorni dopo Verdi rispose, chiedendo a Ricordi se non aveva ricevuto la sua lettera del 24 Ottobre. È probabile che Verdi avesse in effetti mandato un passo autografo il 24 Ottobre. Dato ch'esso non era arrivato subito, egli ne dovette preparare un altro. Alla fine pervennero entrambi i manoscritti ed ora essi fanno parte della Collezione Manzoni presso la Biblioteca Nazionale Braidense.

**I-Mb (1)** contiene le prime undici battute del *Requiem*, scritte su un lato di un unico foglio di carta pesante con ventiquattro pentagrammi in formato in piedi (26.65 per 35 cm). Né questa carta, né quella di **I-Mb (2)** corrisponde alla carta usata per **A**. La musica è scritta con inchiostro grigio-nero su pentagrammi marroni; la carta non ha filigrana. In alto, al centro, Verdi scrisse con inchiostro marrone scuro la seguente dicitura: "Messa da Requiem per Manzoni"; e a destra: "G Verdi / 1874". Sul recto la biblioteca ha stampato il numero 6185; il verso è in

25. Un facsimile di **A69** è stato pubblicato recentemente: *Giuseppe Verdi, Libera me Domine - Messa per Rossini: facsimile dell'autografo* (Parma, 1988), con prefazione di Francesco Cossiga e introduzione di Pierluigi Petrobelli. Ringrazio il professor Petrobelli che esaminò l'autografo a S.Agata e gentilmente divise con me l'informazione prima che la pubblicazione fosse resa disponibile.

26. La lettera è trascritta in *Carteggio Verdi-Boito* a cura di Mario Medici e Marcello Conati, 2 vol. (Parma, 1978), I: 188-89 con commento nel 2:410-11.

27. Vedi *Catalogo della mostra manzoniana: 5 Novembre - 20 Dicembre 1951* (Milano, 1951), p. xix.

bianco tranne che per il numero di chiamata, aggiunto a matita dalla biblioteca.

Verdi stese gli archi e il coro nel modo seguente: 1-2: Violini [I e II]; 3: Viole; 4: Soprani; 5: Contralti; 6: Tenori; 7: Bassi; 8: Violoncelli; 9: Bassi; 10-11: in bianco; 12-14: [VI I, VI II, Vle]; 15-17: in bianco; 18-23: [Coro, Vc, Bassi]; 24: in bianco.

Ad eccezione di utili indicazioni dinamiche per gli archi (vedi Nota 6, 8, 56, 58 al N. 1), né questo autografo né il successivo forniscono informazioni nuove.

**I-Mb (2)** contiene le prime cinque battute del *Requiem*, scritte su un lato di un unico folio di carta pesante da venti pentagrammi in formato in piedi (26.7 per 36.4 cm). La musica è scritta in inchiostro nero su carta con pentagrammi marrone scuro; anche in questo caso la carta non ha filigrana. Al centro Verdi scrisse “Requiem”; ed a destra “G Verdi / 1874”. Sul recto la biblioteca ha stampato il numero 99710. Il verso è in bianco, con l’eccezione del numero di chiamata, aggiunto a matita.

Verdi stese le parti come segue: pentagrammi 1-2: Violini [I e II]; 3: Viole; 4: Flauti; 5: Ottavin[o]; 6: Oboè; 7: Clarinet[t]i in Do [*sic*]; 8: Corni [scritti fra 8 e 9] in Mi; 9: [Corni] in La; 10: 2 Fagott[i]; 11: 2 Fagott[i]; 12: Timpani; 13-14: in bianco; 15: Soprani; 16: Contralti; 17: Tenori; 18: Bassi; 19: Violoncelli; 20: Bassi.

**US-PHci:** Philadelphia, Curtis Institute of Music.

Si tratta di una annotazione che Verdi fece in un album d’autografi, le sei battute iniziali della melodia principale dell’“Hostias” (Offertorio ba. 120-125) senza accompagnamento. È scritta su un lato di un folio oblungo in quarto e firmata “G. Verdi”.<sup>28</sup> Il foglio d’album porta la data del Maggio 1877, quando Verdi si trovava a Colonia per dirigere un’esecuzione del Requiem. Sopra il passo scelto egli scrisse “Dans le Requiem”,<sup>29</sup> mentre sotto, a sinistra, c’è l’iscrizione “Cologne 20 mai / 1877”; ed a destra: “Robert Heckmann<sup>30</sup>/ G.Verdi”. Scritto in chiave di soprano su un pentagramma disegnato

28. In precedenza, il documento era stato elencato per la vendita nel catalogo di Otto Haas (catalogo 1, articolo 260).

29. In questo caso, come in un altro folio d’album, **Kuhe** (vedi oltre), Verdi usò il termine “Requiem” riferendosi in modo non ambiguo alla Messa completa invece che al solo Introito.

30. Il nome sembra “Kuckann”, ma si tratta probabilmente dello stesso “Heckmann” il cui nome compare sul verso.

a mano, il passo scelto contiene una variante ritmica insignificante, illustrata alla Nota 120-125 del N. 3. Sul verso c’è un autografo di Anton Rubinstein, un passo musicale di otto battute firmato e datato Lipsia, 17 Ottobre 1867. Sotto all’autografo di Rubinstein c’è un’altra iscrizione parzialmente illeggibile del 17 Dicembre 1879, che si riferisce ad una esecuzione con Heckmann.

**Seligmann:** collocazione sconosciuta.

Si tratta di un altro passo scelto autografo dall’“Hostias”, scritto tre giorni dopo **US-PHci**. Il manoscritto è descritto sul Catalogo 42, lotto 542 (con un facsimile della dedica soltanto a p. 90) di M. Lengfeld’sche Buchandlung. Più tardi esso compare nel catalogo d’asta Stargardt 606 (2-3 Dicembre 1975), lotto 869, dove appare un facsimile completo a p. 233 e in quello di Sotheby (Londra) per la vendita del 22 Novembre 1989, lotto 255, dove il facsimile completo appare a p. 166. La sua collocazione attuale è sconosciuta.

Il passo contiene le dieci battute iniziali della melodia principale (Offertorio, ba. 120-129), con la riduzione per pianoforte dell’accompagnamento. Il documento, scritto su due sistemi, occupa un lato di un folio singolo oblungo. Sotto l’esempio musicale, a sinistra, Verdi scrisse: “à M.<sup>f</sup> Heinrich Seligmann / Cologne 23 Maggio 1877”; ed a destra “G Verdi”. Seligmann viene descritto nel catalogo d’asta come un noto musicofilo di Colonia. Il passo musicale contiene una variante ritmica, illustrata alla Nota 120-125 al N. 3.

**Kuhe:** collocazione sconosciuta.

Si tratta di un passo autografo con le quattro battute iniziali dell’Agnus Dei. La sua attuale collocazione è sconosciuta.<sup>31</sup> Un facsimile compare in Wilhelm Kuhe, *My Musical Recollections* (London 1896). Nel suo breve articolo nel *The New Grove*, John Warrack descrive Kuhe come un “pianista cecoslovacco, insegnante, compositore e amministratore” che si stabilì in Inghilterra nel 1847 dove risiedette fino alla morte avvenuta nel 1912.

Il passo è scritto su un pentagramma delineato a mano, in chiave di violino, e inizia sul *mi*<sup>4</sup> (cioè come eseguito da S<sup>3</sup>). Non c’è nessuna articolazione, ma Verdi indicò l’appoggiatura nella terza battuta della melodia. Sopra l’esempio Verdi scrisse

31. Questo passo potrebbe essere lo stesso elencato in un catalogo d’asta di Sotheby per la vendita del 15-18 Aprile 1929 (lotto 847).

“Requiem”; sotto, a sinistra: “Londra 24 / Maggio 1875”; e a destra: “G Verdi”. A quell’epoca Verdi era a Londra per sovrintendere alla prima esecuzione inglese del *Requiem*. Insolitamente, Verdi non aggiunse la dedica al destinatario. Si veda anche la Nota 3, 10, 16, 23 al N. 5.

**Menzel:** collocazione sconosciuta.

Si tratta di un altro passo autografo con le iniziali quattro battute dell’Agnus Dei. La sua collocazione attuale è sconosciuta, ma esiste un facsimile nel catalogo d’asta di Karl Ernst Henrici, CXLIV, 19-20 Novembre 1928 (lotto 578), p. 33, dove esso viene descritto come proveniente dallo Stammbuch di Frau E. Menzel (p.147).

Sopra l’esempio musicale, a destra, Verdi scrisse “A M.<sup>me</sup> E. [?] Menzèl”; a sinistra e leggermente più in basso, “Messa da Requiem”. Sotto l’esempio musicale, a sinistra, c’è scritto: “Genova 4 Dicembre / 1883”; e a destra: “G. Verdi”. Si veda anche la Nota 3, 10, 16, 23 al N. 5.

## Copie manoscritte

La decisione di Verdi di conservare il manoscritto autografo della *Messa da Requiem* costrinse Ricordi a preparare una copia manoscritta della partitura completa, **I-Mric**, come copia d’archivio per le successive edizioni. Questa copia è molto importante per due ragioni:

1. Essa contiene interventi autografi di Verdi che corresse il manoscritto;

2. Essa fissa una tradizione nella trasmissione del testo della partitura d’orchestra che è durata fino al secolo attuale. In effetti, alcuni degli errori fatti dai copisti di **I-Mric** sono riprodotti anche oggi nelle partiture in vendita.<sup>32</sup>

Per la presente edizione è stata consultata soltanto un’altra copia manoscritta, **I-Cn**: anch’essa sembra derivare da **I-Mric**. La relativa rarità delle copie manoscritte non è sorprendente, dato che una edizione litografata della partitura d’orchestra (**RI**) fu preparata presto (o almeno nel giro di pochi anni) dopo la revisione dell’opera da parte di Verdi nel 1875.<sup>33</sup>

32. Per un errore particolarmente grossolano di **I-Mric**, trasmesso senza esitazioni da **RI** e **RI<sup>913</sup>**, si veda la Nota 251-253 (Trn) al N. 2, Dies irae.

33. Un’altra fonte manoscritta potenzialmente importante non può essere collocata: la copia della partitura

**I-Mric:** Milano, Archivio di Casa Ricordi.

Questa fonte venne preparata da un gruppo di sei copisti di Ricordi non più tardi del 14 Agosto 1874, data registrata alla Prefettura di Milano. Verdi esaminò il manoscritto, fece un certo numero di correzioni e modifiche, e scrisse sul frontespizio: “Copia conforme / all’originale / G. Verdi”.

Non è chiaro quando egli esaminò la partitura, dato che non possiamo sapere con sicurezza se Ricordi aveva la necessità di ottenere la firma di Verdi prima di sottomettere la partitura all’autorità per il copyright nell’agosto del 1874.

Ma, probabilmente, Verdi aveva **A** in mano: in un punto del Dies irae (vedi Nota 322-323, 326-327 al N.2), egli usò lo stesso inchiostro porpora per aggiungere le parti per Trn e Ofc sia in **I-Mric** che in **A**.

In questo manoscritto sono di grande interesse gli interventi autografi di Verdi, fatti in inchiostro rosso porpora o, almeno in un caso, con matita grigia. Non si tratta di semplici correzioni per rendere la copia conforme a **A**, ma anche di amplificazioni e perfino di revisioni. Alcuni cambiamenti furono registrati anche in **A**, ma la maggior parte no. Si presume che i segni in inchiostro porpora siano di Verdi, anche quando non è possibile attribuirglieli inequivocabilmente (e sono tutti registrati nelle Note). La partitura porta anche dei segni di mano diversa, che ha usato matita rossa o grigia. Per dare un’idea dell’estensione e della natura delle attività di Verdi come correttore, e per fornire informazioni sulle relazioni tra fonti, anche gli interventi più banali di **I-Mric** sono descritti nelle Note, sia ch’essi modifichino o no le letture di **A**, sia ch’essi possano essere o no attribuiti con sicurezza a Verdi.

d’orchestra preparata da Ricordi, controllata da Verdi, e inviata a Léon Escudier a Parigi nel 1874. Tale copia viene menzionata nella corrispondenza fra Verdi, Ricordi, e Escudier, quando quest’ultimo acquistò i diritti della *Messa da Requiem* per la Francia e il Belgio e parzialmente per l’Inghilterra. Si veda in *I Copialettere* le lettere di Verdi a Escudier datate 28 Febbraio 1874 (CCLII), 7 Marzo 1874 (CCLIV), 21 Marzo 1874 (CCLVI), e, particolarmente, 25 Marzo 1874 (CCLVII) in cui Verdi scrisse: “Aggiungo solo che prima del 22 Maggio vi manderò una copia manoscritta della partitura, che rivedrò io stesso”. Nella lettera del 25 Marzo 1874 a Tito Ricordi (*Copialettere* CCLVIII), Verdi confermò l’accordo con Escudier aggiungendo: “Mi farai fare una bella copia della partitura entro il 10 Maggio, onde io possa rivederla e mandarla all’Escudier”. Henri Lemoine acquistò i diritti del *Requiem* dopo la morte di Escudier nel 1881. Tuttavia sembra che la partitura non sia più negli archivi Lemoine. Ringrazio il professor H. Cohen che mi ha assistito nell’indagine, a Parigi, su questa partitura mancante.

Quando una fonte musicale letta e “corretta” dal compositore si distacca dall’autografo, ci si deve chiedere se il compositore aveva implicitamente accettato quelle differenze ritenendole miglioramenti. Una simile ipotesi nel caso del *Requiem* non tiene. I copisti di **I-Mric** erano musicalmente molto meno competenti e sensibili degli artigiani che prepararono le prime fonti, come **pvRI** e **pRI**. Ripetutamente, essi copiarono non criticamente errori appariscenti da **A** o, tentando di trascrivere con precisione ciò che essi avevano visto, lasciarono irrisolti i problemi di **A**.<sup>34</sup> Come abbiamo dimostrato nell’introduzione alla partitura, la correzione delle prove da parte di Verdi fu affrettata e rudimentale. Pertanto, a meno che Verdi non sia intervenuto esplicitamente, le deviazioni di **I-Mric** da **A** non saranno considerate in modo privilegiato semplicemente per il fatto che Verdi ebbe in mano il manoscritto. Non è stato fatto nessun tentativo di registrare nelle Note ogni deviazione, anche se sono stati rilevati, in generale, errori nell’altezza o nella durata che hanno influenzato la tradizione posteriore.

Le partiture a stampa più tarde (si veda “Fonti musicali a stampa” più avanti) rappresentano la tradizione da **I-Mric**, la fonte diretta di **RI**. Quest’ultima, sebbene basata largamente sulla stesura originale di **I-Mric**, incorpora la maggior parte dei diretti interventi di Verdi sul manoscritto, anche quando essi non vennero introdotti in **A**.<sup>35</sup> Molte altre indicazioni di **I-Mric**, particolarmente quelle a matita grigia o porpora, evidentemente furono fatte più tardi, poiché non sono state adottate da **RI** (anche se alcuni errori ovvi vennero corretti indipendentemente nella partitura a stampa).

**I-Mric** è un volume singolo in formato in piedi, con una numerazione a stampa (1-193) apposta nel ventesimo secolo. Sebbene ci siano alcune irregolarità nella struttura dei fascicoli, compresi tre casi di un unico folio legato al centro di un fascicolo, nessuna di esse corrisponde a disordini nella struttura dei fascicoli di **A**. Per cui non c’è ragione di ritenere che esse riflettano revisioni operate durante la preparazione di **I-Mric**.

Il recto iniziale (f. 1) serve come frontespizio. Nell’angolo superiore destro, con inchiostro porpora Verdi scrisse: “Copia conforme / all’originale / G.

Verdi”. Al centro della pagina, un copista indicò il titolo: “Per l’anniversario della morte / di / Alessandro Manzoni / 22 Maggio 1874 / MESSA DA REQUIEM / di / G. Verdi”. Sotto, sono indicate le annotazioni relative alla legislazione sul diritto d’autore: “R. Prefettura della Provincia di Milano / Registro N.° 948 / Visto per la presentazione fatta alla R. Prefettura di Milano dal / Signor Tito di Giovanni Ricordi editore di Musica, per gli effetti / della Legge 26 Giugno 1865 e del Regolamento 13 Febbraio 1867 sui diritti d’Autore. / Milano 14 Agosto 1874. / [Bollo della Prefettura] L’Ufficiale Incaricato / [firma illeggibile] Segretario”. Fu lasciato spazio per le tre date che vennero compilate più tardi da due diverse mani. Segue la musica sui ff. 1<sup>v</sup> - 193<sup>v</sup>.

**US-Cn**: Chicago Newberry Library (Thomas 130m).

Questa fonte contiene la versione del 1874 del “Liber scriptus” nella sua stesura originale, benché la versione del 1875, con la traduzione inglese di C. L. Kenney, venisse aggiunta più tardi. Il lavoro fa parte della Raccolta Thomas presso la Newberry Library, e probabilmente è una delle due partiture per orchestra elencate nel manoscritto della Biblioteca, *Catalogo della Biblioteca Musicale di Theodore Thomas*. Le opere ivi catalogate “vennero donate in parte alla Newberry Library di Chicago, dato che il resto venne regalato alla Orchestral Association di Chicago, per l’uso della Theodore Thomas Orchestra da [seguono sei nomi] La moglie e i figli di Theodore Thomas [—] Gennaio 1905.” Evidentemente, i copisti non conoscevano l’italiano, come è dimostrato da indicazioni maccheroniche nella partitura tipo “Clarineti in Si  $\flat$ ”, e dai tentativi sfortunati di copiare diciture in un linguaggio poco familiare: “priangente” (per “piangente”), “Voci solo,” “Questo squarcio... verra esegnito,” ecc. È chiaro dunque che questa fonte non fu preparata dalla squadra di copisti di Ricordi. Molte letture situano tuttavia **US-Cn** nella tradizione testuale immediata di **I-Mric** e **RI**, ad esempio:

1. Che Trn suonino nel Dies irae alle ba. 251 e 253, invece che alla 252;
2. Che S<sup>o</sup> abbiano un  $\sharp$  errato invece di un  $\flat$  sul quarto tempo del Dies irae b. 35, ecc;
3. Che Timp abbiano *si'* invece di *re*<sup>2</sup> sulla seconda nota del Libera me b. 14.

Potrebbe essere stata copiata da **I-Mric** o da altra fonte da questa derivata – in ogni caso, essa riflette un primo stadio della tradizione del testo, perché poche delle correzioni di **I-Mric** (comprese quelle

34. Vedi, ad esempio, la Nota 219 al N. 7, Libera me, dove il copista, leggendo erroneamente l’indicazione dinamica **p**, la ritenne un bemolle, grammaticamente impossibile.

35. Per un esempio particolarmente sensazionale, si veda la Nota 63-68 al N. 3, Offertorio.

di mano di Verdi) si riflettono in **US-Cn**. In ogni evenienza, **US-Cn** non ha nessuna autorità testuale dimostrabile, e le sue letture saranno difficilmente registrate nelle Note.

**I-Mric(LM69)**: *Messa per Rossini* (1869); Milano Archivio di Casa Ricordi.

La *Messa per Rossini* è contenuta in due volumi rilegati degli Archivi Ricordi. Secondo il progetto originario un volume doveva contenere i manoscritti autografi dei tredici compositori, un altro le copie manoscritte. Il volume più piccolo contiene i contributi di Antonio Buzzola, Antonio Bazzini, Carlo Pedrotti, Alessandro Nini, Raimondo Boucheron, Carlo Coccia, e Pietro Platania, presumibilmente i manoscritti autografi. Una nota precisa che le composizioni di Federico Ricci, Teodulo Mabellini, Verdi, e Gaetano Gaspari erano state ritornate ai rispettivi compositori.

Il volume più grosso contiene la *Messa per Rossini* completa, in gran parte in copie manoscritte, benché due brani siano identificati come autografi. Per un certo numero di brani vi sono due copie.<sup>36</sup> Ma c'è una sola copia del brano che ci interessa, il *Libera me* di Verdi che si trova sui ff. 301-339<sup>r</sup>. Spesso non accurata, **I-Mric(LM69)** non ha nessuna pretesa di autorità testuale: non ha mai avuto la prova di un'esecuzione e non è neppure stata corretta, e quindi raramente c'è bisogno di citare varianti delle sue letture.

### Parti manoscritte

Seguendo la pratica d'uso, Ricordi stampò per il noleggio soltanto le parti per archi e quelle corali, delle quali sarebbero state necessarie più copie; per il resto dell'orchestra, dove sarebbero state sufficienti parti uniche, diede in noleggio parti manoscritte. Ricordi non stampò il materiale d'esecuzione per i legni, gli ottoni e le percussioni, fino al 1913. (Si veda l'esame di **pRI** sotto il titolo "Fonti Musicali a Stampa" più avanti.)

**pUS-Cso**: Parti manoscritte per legni, ottoni e percussioni; Chicago, Library of the Chicago Symphony Orchestra.

Questa serie di parti manoscritte, copiate da Casa Ricordi, è conservata alla Biblioteca della Chicago Symphony Orchestra.

36. Del brano di Boucheron *Confutatis* ci sono tre manoscritti fra i due volumi, due dei quali sono stati identificati come di mano del compositore.

Evidentemente le parti vennero preparate prima del 1875, dato che contengono il "Liber scriptus" originale (1874). La maggior parte ha anche un inserto posteriore (di data incerta), il "Liber scriptus" definitivo (1875): tali pagine inserite dopo sono state scritte su carta prodotta dalla ditta di Carl Fischer di New York. Come rilevato nell'introduzione della partitura, il 9 Novembre 1874 Ricordi informò Verdi che il materiale d'esecuzione era stato venduto a uno dei fratelli Strakosch. Sia **pUS-Cso** che le parti a stampa per archi di **pRI** di Chicago portano il nome "Maurice Strakosch" scritto dalla stessa mano – non si sa se dallo stesso Strakosch. Esse appartengono, probabilmente, alla serie di parti cui fece riferimento Ricordi. Non è stato definito come esse siano andate a finire nella raccolta della Chicago Symphony Orchestra, ma è possibile che fossero appartenute alla biblioteca musicale di Theodore Thomas.

Il catalogo della raccolta (si veda la descrizione di **US-Cn** più sopra) elenca sessantasei parti orchestrali. Dalle annotazioni degli esecutori è evidente tuttavia che tali parti vennero usate anche dopo che Ricordi pubblicò le parti a stampa nel 1913 (**pRI**<sup>1913</sup>).

Con tutta probabilità, le parti manoscritte furono preparate direttamente da **A** – almeno alcuni degli errori che definiscono lo stemma che si trovano in **I-Mric** e **RI** non compaiono in nessuna delle parti manoscritte prese in esame.<sup>37</sup> Più precisamente, una copia principale delle parti fu preparata probabilmente da **A** e poi essa venne usata come fonte per le altre serie di parti.<sup>38</sup> Non c'è ragione di credere che Verdi fosse direttamente coinvolto nella preparazione né della ipotetica copia principale né di **pUS-Cso**. Quindi **pUS-Cso** non è considerata una fonte critica per la maggior parte dei problemi. D'altra parte, **pUS-Cso** è la prima fonte e la più autorevole in grado di aiutare a risolvere ambiguità del tipo se una determinata linea deve essere suonata "Solo" o "a2", o se **Trn II** deve raddoppiare **Trn I** o **Trn III**. In mancanza di annotazione contraria, si può presumere che i suggerimenti di **WGV** riguardo a questi problemi indicati fra parentesi siano derivati da **pUS-Cso**. I pochi casi in cui **WGV** non segue **pUS-Cso** sono indicati nelle Note. Dato che queste parti forniscono la prova di che cosa si suonò in alcune

37. Si richiama l'errore di **I-Mric** in **Trn** nel brano *Dies irae* più sopra menzionato.

38. Esiste almeno una piccola prova che suggerisce che **pUS-Cso** vennero copiate da una serie di parti intermedie invece che direttamente da **A**: si veda la Nota 336-343 al N. 7, *Libera me*.

prime esecuzioni, sono state anche annotate alcune delle varianti più interessanti.

Tutte queste parti manoscritte, tranne due, sono state legate in una copertina grigia pesante con la dicitura “MESSA / DA / REQUIEM / DI GIUSEPPE VERDI / [ornamento] / [nome dello strumento scritto in] / [ornamento] / Proprietà generale per tutti i paesi / R. STABILIMENTO RICORDI / MILANO / Napoli-ROMA-Firenze / LONDRA”. Tale copertina si uniforma a quella delle parti per archi descritta più avanti. Il nome “Maurice Strakosch” è scritto a penna direttamente sotto “VERDI.”

In **pUS-Cso** vi sono venticinque parti. Le indicazioni degli strumenti sulle copertine scritte a mano sono le seguenti: Flauto 1.<sup>mo</sup>, Flauto 2.<sup>do</sup>, Ottavino e Flauto 3.<sup>o</sup>, Oboe 1.<sup>mo</sup>, Oboe 2.<sup>do</sup>, Clarino 1.<sup>mo</sup>, Clarino 2.<sup>do</sup>, Fagotti 1.<sup>mo</sup> e 2.<sup>do</sup>, Fagotti 3.<sup>o</sup> e 4.<sup>to</sup>, Corno 1.<sup>mo</sup>, Corno 2.<sup>do</sup>, Corno 3.<sup>o</sup>, Corno 4.<sup>to</sup>, Tromba 1.<sup>ma</sup>, Tromba 2.<sup>da</sup>, Tromba 3.<sup>a</sup>, Tromba 4.<sup>a</sup>, Tromba 1.<sup>ma</sup>, e 2.<sup>da</sup> in lontananza, Tromba 3.<sup>a</sup> e 4.<sup>a</sup> in lontananza Tromboni [1 e 2], Trombone 3.<sup>o</sup>, Cimbasso,<sup>39</sup> e Timpani. C'è anche una parte in più per Gran Cassa ma chiaramente non fa parte della serie originale, dato che contiene soltanto la versione finale del “Liber scriptus” ed è scritta su carta Carl Fischer diversa (ma non dello stesso tipo usato per aggiungere il “Liber scriptus” definitivo alle altre parti). Alla fine c'è anche una parte extra per Trn. posteriore alla serie di base e di incerta provenienza.

**pl-Mric:** Parti manoscritte per legni, ottoni e percussioni; Milano, Archivio di Casa Ricordi.

Negli archivi di Ricordi è conservata una serie più tarda di ventiquattro parti manoscritte. Esse contengono la versione del 1875 del “Liber scriptus” come parte della stesura originale, non come aggiunta posteriore. Sulla copertina esterna, un'etichetta identifica la ditta come “G. Ricordi & C.”; fra le “città Ricordi” c'è anche Lipsia ma non Buenos Aires - testimonianza che almeno la copertina è databile fra il 1901 e il 1904.<sup>40</sup> Sulla copertina

interna un'altra etichetta informa i “signori Impresari e Direttori d'orchestra” che gli saranno addebitate le parti rovinata. Indicazioni mostrano che le parti furono usate fin dal 1902 ed al più tardi nel 1945. Né queste né un certo numero di parti collegate ad esecuzioni in Spagna negli anni 1890 offrono autorità testuale.<sup>41</sup>

## Fonti musicali a stampa

Per stabilire il testo della *Messa da Requiem* sono importanti tre tipi di fonti musicali a stampa:

1. Partiture d'orchestra (in primo luogo **RI**, pubblicata entro cinque anni dalla prima esecuzione dell'opera);

2. Riduzioni per canto e pianoforte dell'opera completa;

3. Parti d'orchestra e parti corali.

Esiste la prova diretta che Verdi corresse le bozze – com'era suo costume – di alcune delle fonti della seconda e della terza categoria, in modo rilevante la prima edizione della riduzione per canto e pianoforte Ricordi. Mentre non esiste nessuna prova del suo coinvolgimento nella produzione di **RI**, la data della fonte le conferisce una certa importanza. Per la storia della ricezione dell'opera sono interessanti altre pubblicazioni contemporanee, tra cui riduzioni, trascrizioni e fantasie; tuttavia esse non hanno significato alcuno per fissare il testo del *Requiem*, per cui le loro letture non hanno posto nelle Note.

### Partiture d'orchestra

**RI:** Ricordi, prima edizione della partitura d'orchestra, 1875-77 (Hopkinson 3Q).<sup>42</sup>

La partitura, descritta da Hopkinson come “fac simile del copista litografato”,<sup>43</sup> venne preparata dopo la revisione del “Liber scriptus”, ma prima del Gennaio 1878, data scritta sulla copia della biblioteca della British Broadcasting Corporation. La

39. Una mano posteriore ha scritto “Tuba” sulla copertina, e “Tuba” è la designazione sulla pagina inserita contenente il “Liber scriptus” del 1875. Sul frontespizio e in altri posti della parte, tuttavia, ci si riferisce invariabilmente allo strumento come all’“Oficleide”, come nell’autografo di Verdi.

40. Vedi James Fuld, *The Book of World-Famous Music* (New York, 1966, rev. 2/1971), p. 68. Nel 1913 Ricordi doveva avere già avuto filiali a Buenos Aires e New York dato che quelle città compaiono sul frontespizio

di **RI**<sup>1913</sup>. Le date di Cecil Hopkinson (1924 e 1919 rispettivamente) sono troppo tarde. Si veda la sua *A Bibliography of the Works of Giuseppe Verdi, 1813 - 1901*, 2 vol. (New York, 1973, 1978), 2:xiv.

41. Il catalogo non pubblicato delle fonti musicali in Italia del professor Claudio Sartori indica che quarantotto parti manoscritte del *Requiem* furono conservate nella biblioteca del Duomo di Novara, ma il Duomo non è stato in grado di localizzarle.

42. I riferimenti riguardano la sigla assegnata alle fonti a stampa in Hopkinson, 1:9-16.

43. Hopkinson, 1: 15.

riserva dei diritti che si trova in alcune copie indica che **RI**, la prima partitura d'orchestra stampata di un'opera di Verdi dai tempi di *La traviata* (ca. 1855), era destinata soltanto al noleggio.<sup>44</sup> Quelle partiture vennero impiegate nelle esecuzioni fino al 1933, stando alle osservazioni manoscritte di alcune copie. Mentre Ricordi continuò a usare le partiture fino al secolo attuale, evidentemente ci fu un solo stadio del testo musicale: in ogni esemplare consultato gli stessi grossi errori che arrestavano le prove sono rimasti non corretti. Se tali errori non vennero emendati è dubbio che potesse essere eseguito qualsiasi altro cambiamento più sottile.

La copia principale usata in questa occasione è quella proveniente dagli archivi Ricordi (numerata a penna "P. 14589"). Alla copertina è incollata un'etichetta con la seguente dicitura: "MESSA DA REQUIEM / DI / G. VERDI / PARTITURA / [ornamento] / Proprietà esclusiva della Ditta / G. RICORDI & C. / MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO - PARIGI - LONDRA - LIPSIA - BUENOS-AIRES - NEW YORK / Tutti i diritti di riproduzione, esecuzione, traduzione e trascrizione sono riservati." A giudicare dal riferimento alla società come a "G. Ricordi & C." e dall'elenco delle città (comprese Buenos Aires e New York ma tuttavia non São Paolo), l'etichetta venne stampata tra il 1911 e il 1927. Le etichette delle altre copie consultate possono similmente essere datate al più presto 1888-97 e al più tardi dopo il 1927. Dato che, apparentemente, il testo non fu sottoposto a nessun cambiamento, le date di queste etichette sono unicamente di interesse bibliografico e quindi irrilevanti per l'autorità del testo musicale.

Il frontespizio della copia di Casa Ricordi concorda con la descrizione di Hopkinson: "Messa da Requiem / DI / G. Verdi / [decorazione] / (PARTITURA) / [decorazione] / Proprietà esclusiva del / R. Stabilimento Ricordi / MILANO / Napoli - ROMA - Firenze / LONDRA". Hopkinson descrive la collazione come segue: "Due in bianco. La dichiarazione dei diritti di Ricordi, verso in bianco. Frontespizio, [I]. Musica, pp. 2-226. Quattro in bianco."<sup>45</sup>

44. "L'Editore proprietario TITO DI GIO. RICORDI, dichiara che il presente esemplare si distribuisce in luogo di manoscritto, e quindi non deve considerarsi quale pubblicazione". La copia della British Library avverte che le partiture danneggiate saranno pagate con un "deposito cauzionale". Hopkinson rileva che la copia alla biblioteca della British Broadcasting Corporation indica un prezzo, ma, ciononostante egli dubita che la partitura "fosse mai stata offerta in vendita".

45. Hopkinson, 1:15

La copia degli archivi Ricordi, consultata in questa occasione, manca delle pagine in bianco iniziali e della dichiarazione dei diritti, iniziando invece direttamente con il frontespizio e, sul suo verso (p.2), con la prima pagina di musica. C'è un'unica pagina in bianco, alla fine. Il formato, secondo le parole di Hopkinson, è "Folio grande in piedi".

**RI** sembra preparato principalmente da **I-Mric**, anche se il "Liber scriptus" definitivo e saltuariamente alcune letture probabilmente derivarono da **A**. Come detto prima, in **RI** è incorporato il maggior numero di correzioni di Verdi di **I-Mric**; molti emendamenti di **I-Mric** a matita grigia o porpora, aggiunti presumibilmente soltanto dopo la preparazione di **RI**, non si riflettono in **RI** (benché alcune correzioni ovvie posteriori di **I-Mric** fossero anche state fatte indipendentemente da **RI**).

**RI** non viene menzionato nella corrispondenza Verdi-Ricordi, e non c'è nessuna prova che il compositore avesse messo le mani nella preparazione o nella correzione delle bozze. Essa fornisce elementi di prova per la tradizione esecutiva contemporanea e, nonostante errori occasionali, è il lavoro di un artigiano ragionevolmente capace, musicalmente molto più sensibile di coloro che prepararono **I-Mric**.

**RI**<sup>1913</sup>: Ricordi, partitura d'orchestra in formato ridotto, 1913 (Hopkinson 3R).

Negli anni 1912-14 Ricordi pubblicò la *Messa da Requiem* e sette opere in partitura ridotta con i numeri di incisione 113953-113960.<sup>46</sup> A differenza delle partiture complete precedenti delle opere del compositore, che furono preparate per il noleggio, Ricordi offrì in vendita al pubblico queste partiture d'orchestra ridotte. Secondo i *libroni* (registri manoscritti degli archivi dell'editore) di Ricordi, il lavoro sulla prima di queste edizioni iniziò nell'Ottobre del 1911, quello sull'ultima nel Giugno 1913. Il *Requiem* (n.inc. 113956), il quarto lavoro intrapreso, fu consegnato alla Röder, la società di Lipsia, il 19 Novembre 1912.<sup>47</sup> La data del copyright è 1913, e la copia usata in questo caso ha un timbro<sup>48</sup> con la data Giugno 1913.

46. In ordine ascendente di numero d'incisione le partiture erano: *Falstaff*, *Aida*, *Otello*, *Messa da Requiem*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, e *Rigoletto*.

47. Tale società fu responsabile di tutte queste edizioni tranne *Aida* che fu assegnata a "diversi".

48. Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, SG-AA Coll 1-22.

Hopkinson descrive il formato come “piccolo quarto in piedi”; la musica occupa le pp.1-278.<sup>49</sup>

**RI**<sup>1913</sup> è derivato fondamentalmente da due fonti: **pvRI** per le parti vocali, e **RI** per quelle d’orchestra. (Si ricorda che **A** non era in possesso di Ricordi.) **RI**<sup>1913</sup> è la prima edizione che tentò di presentare una partitura relativamente consistente smussando alcune irregolarità (in particolare di tipo “verticale”). Spesso essa aggiunge tale risultato attraverso l’espedito draconiano dell’eliminazione dei segni problematici. Tuttavia non si deve esagerare il coinvolgimento e l’attività del curatore; molte inconsistenze rimasero, molti problemi restarono irrisolti.

Benché **RI**<sup>1913</sup> non abbia alcuna autorità testuale, essa gode di una certa importanza storica: evidentemente servì come fonte diretta o indiretta di molte ristampe messe sul mercato, ed è quindi la fonte principale per la tradizione esecutiva del ventesimo secolo della *Messa da Requiem*, almeno fino al 1964, quando Ricordi pubblicò una nuova edizione (P.R.160). Dato che molti lettori si saranno nutriti di esecuzioni e registrazioni basate in definitiva su **RI**<sup>1913</sup>, le Note registreranno alcuni dei punti principali in cui le sue letture differiscono da quelle di **WGV**.

**RI**<sup>1964</sup>: Ricordi nuova partitura d’orchestra (1964)

L’edizione più recente della partitura d’orchestra (“nuova edizione riveduta e corretta” con il n. di inc. P.R. 160) è una ristampa corretta di **RI**<sup>1913</sup>. Il curatore anonimo di **RI**<sup>1964</sup> consultò in alcuni punti **A**, anche se non con pieno successo, come si potrà vedere nelle Note.<sup>50</sup> Sfortunatamente il curatore non conosceva gli interventi autografi di Verdi in **I-Mric** e pertanto in un caso restaurò la lettura di **A** che era stata superata dall’intervento di Verdi in **I-Mric**.<sup>51</sup>

**RI**<sup>1964</sup> è un progresso su **RI**<sup>1913</sup>, ma non è edizione critica più delle precedenti.

### Riduzioni per Canto e Pianoforte

Prima Versione (1874) della *Messa da Requiem*

#### **pvRI: Ricordi, Prima Edizione della Riduzione per Canto e Pianoforte, 1874 (Hopkinson 3A)**

Presumibilmente questa edizione fu posta in vendi-

49. Hopkinson, 1:16.

50. Si veda, ad esempio, la Nota 251-253, Trn al N. 2, Dies irae.

51. Si veda la Nota 63-68 al N. 3, Offertorio

ta il 22 Maggio 1874, dopo la prima esecuzione dell’opera. Il 7 Marzo 1874 Verdi aveva scritto a Giulio Ricordi: “... vorrei che la Messa fosse pubblicata nel giorno stesso appena finita l’esecuzione.”<sup>52</sup> Inoltre Filippo Filippi, nella critica all’esecuzione su *La perseveranza* del 23 Maggio 1874 si riferì a “la partizione piano e canto già pubblicata”. Questa edizione, di cui esistono almeno due stadi, fu messa in vendita soltanto fino al Maggio 1875, quando Verdi sostituì la stesura fugata originale del “Liber scriptus” con un solo di Mezzo Soprano, che rese obsoleta la prima edizione. E’ utile tracciare dettagliatamente la storia di **pvRI**, dato che essa illustra le pratiche seguite da casa Ricordi e dimostra la misura in cui Verdi venne coinvolto nella preparazione delle riduzioni per canto e pianoforte nell’ultima fase della sua carriera.

Prima di tutto si deve dire che **pvRI** venne preparata probabilmente direttamente da **A**. Dato che Verdi la controllò (con diversi gradi d’attenzione) essa ha grande autorità rispetto a qualsiasi altra fonte a stampa. Oltre a ciò, la necessità di preparare una riduzione per pianoforte costrinse il curatore, Michele Saladino, a prendere decisioni (circa i livelli dinamici, ad esempio) che gli altri copisti o collaboratori di Casa Ricordi poterono evitare. In tal modo, le letture di **pvRI** hanno un peso speciale ai fini della presente edizione critica.

Il lavoro su **pvRI** iniziò il 7 Aprile 1874, data di consegna indicata dai *libroni* di Ricordi. A quell’epoca Ricordi aveva ricevuto soltanto i primi due brani, che Verdi aveva inviato il 30 Marzo.<sup>53</sup> Lo stesso giorno Ricordi chiese a Verdi “le intestazioni de’ vari pezzi”: “Favorisca rispondermi subito, essendo già in lavoro la riduzione”. Il 9 Aprile Verdi spedì tutti i brani rimanenti tranne l’Offertorio, e due giorni dopo poiché si attendeva l’arrivo a Genova di Maria Waldmann per esaminare la sua parte, Verdi chiese a Ricordi di avere la musica del “Contralto”. L’11 Aprile Ricordi rispose: “Faccio cavare una parte del contralto, *scannata*, come si dice, per far presto: ma in breve tempo spero mandarle una copia stampata.” La riduzione per pianoforte non fu più menzionata fino alla lettera di Giulio del 24 Aprile:

52. I manoscritti originali di questa come di tutte le altre lettere di Verdi a Ricordi citate più avanti sono conservati negli archivi Ricordi. Le lettere di Ricordi a Verdi si trovano nella raccolta di Villa Verdi a S. Agata. Le copie di entrambe sono in deposito all’Istituto di Studi Verdiani di Parma.

53. Questa cronologia in realtà fa sfumare la teoria, sentita diverse volte, per cui le date dei *libroni* indicano il completamento del lavoro e non l’inizio.

A giorni poi le manderò le prove della riduzione p[er] Piano e Canto, e la prego caldamente a volerle ripassare, rimandandomele subito, onde si possa giungere in tempo alla pubblicazione: con Escudier ci siamo già messi d'accordo su questa faccenda.

Unisco un piccolo foglietto, cui manca la risoluzione alla voci: la riduzione fu fatta dal M<sup>o</sup> Saladino sotto i miei occhi: mi pare ben riuscita, avendocerto cercato di mantenere il più che fosse possibile la ricchezza dello strumentale, senza rendere troppo difficile l'esecuzione al piano.

È interessante rilevare come Ricordi si sentisse sufficientemente fiducioso riguardo alla riduzione di Saladino, tanto da richiedere l'approvazione di Verdi soltanto dopo averla incisa.<sup>54</sup>

Per almeno un brano, il Lux aeterna, Verdi richiese alcuni mutamenti nella riduzione (si veda **pvRI**ny più avanti).

Con il 29 Aprile Verdi aveva ricevuto la prima parte di bozze, le aveva lette e ritornate a Ricordi con l'osservazione:

Rimando tutta la musica speditami con alcune piccole osservazioni. — Vedo che vi è poco delle parti principali di canto. Io desidererei che per Sabato sera potessi consegnare e far sentire a tutti le loro parti. Fatemi dunque il piacere di far copiare quei pezzi che non saranno stampati... È cosa dappoco per la vostra copisteria far estrarre quelle parti...

Mi spiace aver lasciate a Genova quelle del Sopran[o] e del Contralto... Peccato ma io credevo che a quest'ora sarebbero state stampate [...]

Un'altra parte di bozze lo raggiunse poco dopo, e in una lettera del 29 o 30 Aprile egli scrisse:

Vi rimando il seguito della musica e vedo che tutta la riduzione è fatta ad eccezione dell'Offertorio e del Libera [...]

Si è colpiti dalla velocità con cui Verdi ritornò le bozze corrette. La lettera continua:

Voi riceverete questa mia Sabato mattina, e fate, vi prego, tirare una copia subito pei Cantanti onde provar tutto, la sera. Io vorrei ripassar tutto senza che i Cantanti facciano una nota, per cui vi prego se non potete stampare, fate copiare almeno tutto l'Offertorio. In quanto al Libera essendo A Solo si potrà passare in partitura...

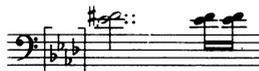
54. A volte Ricordi non mandò a Verdi neppure le prove per l'approvazione: il 12 Aprile 1881 Verdi ringraziò Giulio Ricordi per avergli inviato due copie della riduzione per canto e pianoforte di *Simon Boccanegra*, aggiungendo tuttavia: "Peccato che io non abbia potuto vedere la riduzione del Finale. Vi sono due o tre cose che avrei voluto fatte diversamente". La lettera è pubblicata in *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, pp.151-52.

I seguenti due commenti aggiuntivi su **pvRI**, presi da lettere non datate, probabilmente precedono l'arrivo di Verdi a Milano del 2 Maggio. Il primo riguarda il carattere "antico" scelto per l'edizione:

Mi piacciono molto (come Edizione) l'uso dei caratteri antichi, ma li avrei voluti solo nelle parole latine... Nelle indicazioni musicali mi sarei servito dei caratteri usuali... Ma su questo fate voi.

Il secondo è la correzione della b. 106 del brano del *Dies irae*:

Nella stampa a pagina 36 allo squarcio delle Trombe manca un # al fà ultima linea seconda battuta



Manca forse anche nell'*Originale* [...] Correggete se potete.

Tutte le copie di **pvRI** consultate hanno il #, perciò Verdi deve aver individuato l'errore prima della pubblicazione dell'edizione. In effetti il # manca in A, dove l'errore non fu mai corretto (si veda la Nota 106 al N. 2, *Dies irae*).

In una lettera del 2 Giugno da Parigi, dove si stava preparando una serie di esecuzioni del *Requiem*, Verdi informò Ricordi che in **pvRI** si erano trovati altri errori:

Questo Maestro concertatore nel fare le prime prove ha trovato nella stampa tre errori (tre sc[h]ioppettate). Pag: 103 [recte 105] il Pianoforte fa un #; al si ♭, ed è un errore. Deve essere si ♭, come nei tenori.

A pagina 206 la prima battuta deve essere ♭ la seconda: così.



Martedì. Ricevo la vostra del 31. Purtroppo lo sbaglio che indicate è. A pagina 104 prima battuta mettete pure ai contralti



[...] Altra schioppettata! Alla fine del *Lacrimosa* pagina 111 nel tremolo della quarta battuta il re va #



I quattro errori si possono esaminare in ordine:

1. *Dies irae* ("Lacrimosa"), b.664 (p.105 di

**pvRI**, prima battuta): la mano sinistra della riduzione per pianoforte ha un naturale errato sulla terzultima nota. L'errore permane nello stadio successivo di **pvRI**; forse Ricordi non fu in grado di rintracciare il passo a causa della svista compiuta da Verdi quando scrisse "103" invece di "105".

2. Libera me, b. 173-174 (p.206 di **pvRI**, prime due battute): sia **A** che **pvRI** mancano del bemolle su *la*<sup>3</sup> (Vle) a 173; a 174 il naturale precauzionale (VI I) si trovava in **A** ma non in **pvRI**. Ricordi incorporò la correzione di Verdi in una successiva stampa di **pvRI**.

3. Dies irae ("Lacrymosa"), b. 660 (p.104 di **pvRI**, prima battuta): la parte C<sup>c</sup> venne stampata una quinta troppo bassa. In **A** l'errore c'era — Verdi aveva scritto la parte come se fosse in chiave di soprano (cioè come se la frase dovesse essere cantata dal Mezzo Soprano solista invece che dal coro). La correzione di **A** è di mano diversa. Ricordi incorporò questa correzione anche in una stampa posteriore di **pvRI** e, sembra, nelle parti corali a stampa di **pRI** (vedi più avanti).

4. Dies irae ("Lacrymosa"), b. 694 (p. 111 di **pvRI**, quarta battuta): manca il necessario ♯ sul *re*<sup>3</sup> nella mano destra del pianoforte. Ricordi dimenticò di correggere l'errore che si può rilevare in uno stadio posteriore di **pvRI**.

Il 4 Giugno Ricordi accusò ricevuta della lettera di Verdi e continuò:

Ricevo la preg[iat]a sua del 2 corr[ente] e verificherò subito gli errori indicatimi, farò correggere dappertutto gli errori dei contralti nel Lacrymosa! [...] nessuno s'è accorto né a prove di piano, né d'insieme, né d'orchestra di queste note cantate dai contralti con tanto entusiasmo!!!! e non se n'è accorto neppure un illustre autore ch'era presente!... e che non so s'Ella conosca!...

Forse Ricordi si riferiva al terzo errore descritto più sopra; derivando da **A** esso avrebbe dovuto essere corretto in **pRI** e pure in **pvRI**. In realtà, il coro l'avrebbe eseguito da **pRI**.

All'ironia di Ricordi, Verdi rispose con una lettera del 7 Giugno:

In quanto allo sbaglio enorme, incredibile dei Contralti prova una sola cosa: che i Contralti non cantavano quello squarcio, o almeno così sottovoce che non si sentiva. Prova un'altra cosa: che i Maestri dovrebbero far fare ai Coristi studi più netti e più severi.

Tutti e quattro gli errori si trovano negli esemplari della prima ristampa di **pvRI**, inclusa la copia principale servita alla presente edizione, depositata alla British Library il 19 Giugno 1874 (F. 369).<sup>55</sup>

Il frontespizio all'interno dell'edizione dice quanto segue:<sup>56</sup>

MESSA DA REQUIEM / DI / GIUSEPPE VERDI / [filetto] / RIDUZIONE PER CANTO E PIANOFORTE / DI / MICHELE SALADINO / TRADUZIONE ITALIANA / VERSI DEL COMM. ANGELO FAVA — PROSA DEL SAC. PROF. CLAUDIO BORRI / [decorazione] / 44004 — netti Fr. 15.— / Proprietà per tutti i paesi. — Deposto all'Estero. — Ent. Sta. Hall. / [Insegne reali] / RICORDI / MILANO / NAPOLI-ROMA-FIRENZE / LONDRA / 23. Charles Street. Middlesex Hospital. W. / [filetto] / PARIGI—ESCUDIER

Sebbene in tale frontespizio non sia specificato il legame con la morte di Manzoni, quello esterno colloca il ricordo di Manzoni in posizione di grande evidenza. Esso incomincia:

Per l'anniversario della morte / di / ALESSANDRO MANZONI / XXII Maggio MDCCCLX-XIV / MESSA DA REQUIEM / di / GIUSEPPE VERDI

*Collazione:* Frontespizio esterno [I], verso in bianco [II]. Frontespizio [III], verso in bianco [IV]. Indice [V]. Testo latino con traduzione italiana, pp. VI-XIII. Vuoto [XIV]. Musica, pp. 1-229; vuoto [230].

*Formato:* Ottavo grande in piedi. Numero d'incisione (44004)— con sigla d'identificazione dei diversi artigiani — dal principio alla fine della musica. La chiave di soprano viene usata per S<sup>s</sup>, S<sup>c</sup>, MS<sup>s</sup>, e C<sup>c</sup>; quella di tenore per T<sup>s</sup> e T<sup>c</sup>; e quella di basso per B<sup>s</sup> e B<sup>c</sup>.

I *libroni* assegnano l'opera in edizione a "Diversi", ma dalla sigla risulta evidente che tre artigiani furono coinvolti nella sua preparazione. I loro compiti furono divisi come segue:

"a": pp. 1-22 (Requiem e Kyrie), 74-84 (Dies irae: conclusione delle sezioni del "Rex tremendae", "Recordare", e "Ingemisco"), 97-112 ("Lacrymosa"), 149-63 (fine del Sanctus), 204-29 (fine del Libera me);

"g": pp.55-73 (Dies irae: "Quid sum miser" fino

55. Altri si trovano in **I-Mc**, **US-Bc**, e **US-NYfuld**. Stranamente, vi sono ristampe posteriori che non hanno alcuni di tali errori. In una copia della biblioteca di Sidney Cox di Watertown, New York, senza numeri d'incisione, dopo il frontespizio, ma altrimenti corrispondente alla descrizione di Cecil Hopkinson (vedi sotto), è stato corretto soltanto il secondo ed il terzo dei quattro errori.

56. I diversi colori dell'inchiostro, trascurati in questa sede, sono descritti da Hopkinson.

alla b. 371 [all'interno della sezione "Rex tremendae"), 85-96 (dall'inizio del "Confutatis" fino al "Lacrymosa"), 138-48 (prima parte del Sanctus), 183-203 (inizio del Libera me);

"m": pp. 23-54 (inizio del Dies irae, terminando immediatamente prima di "Quid sum miser"), 113-37 (Offertorio), 164-82 (Agnus Dei e Lux aeterna). La distribuzione dei numeri d'incisione non mostra alcun segno di incisioni sostituite o di cambiamenti nella struttura del lavoro durante la preparazione dell'edizione.

Secondo le registrazioni di Casa Ricordi,<sup>57</sup> in Maggio furono stampate 1.000 copie di **pvRI**. Ulteriori 500 copie vennero stampate nell'Aprile 1875, ma si deve trattare della seconda edizione riveduta, con il nuovo "Liber scriptus". Difficilmente Ricordi avrebbe intrapreso la stampa di un'edizione in misura relativamente grande sapendo che essa sarebbe già stata superata nel mese successivo.

#### Altre riduzioni per Canto e Pianoforte Prima Versione

**pvRI**ny: Bozze del brano del Lux aeterna, corrette da Verdi; New York, Pierpont Morgan Library.

Si tratta di un raro esempio di bozze corrette da Verdi. Deve la sua sopravvivenza al valore di memento che essa ha, cioè alla presenza di commenti estesi da parte di Verdi. Una bozza senza alcun intervento del compositore, oppure con l'aggiunta ogni tanto di alcuni punti di staccato da lui apposti, non rappresenterebbe un regalo pregiato. Quindi non dovrebbe essere vista obbligatoriamente come tipica del metodo di correzione delle bozze usato da Verdi; in realtà, essa è probabilmente più annotata, anziché meno, della maggior parte.

J.G.Thomas di Lipsia ricevette la bozza da Giulio Ricordi nel Giugno 1874. Più tardi essa andò a far parte della raccolta Wilhelm Heyer fino al 1926, quando venne venduta all'asta,<sup>58</sup> e riapparve successivamente all'asta di Sotheby del 9-10 Febbraio 1948 (lotto 498). Attualmente fa parte della Raccolta Musicale Mary Flagler Cary alla Pierpont Morgan Library.<sup>59</sup> La bozza è incisa su tre bifolii di carta

57. I documenti usati in questo caso – i cosiddetti *cartellini* – sono organizzati per numero d'incisione e non fanno distinzioni fra edizioni che usano lo stesso numero d'incisione.

58. Si veda *Musikhistorisches Museum Wilhelm Heyer*, a cura di Georg Kinsky, v. 4, *Musik-Autographen* (Colonia, 1916), articolo 1548; Karl Ernst Henrici & Leo Liepmannsohn, *Autographen-Auktion*, 6-7 December 1926, lotto 544.

59. *The Mary Flagler Cary Music Collection* (New York, 1970), articolo 61a, p.14. Il facsimile di una pagina compare come Illustrazione V.

piuttosto grossa inseriti uno nell'altro.

L'interesse principale è rivolto naturalmente a ciò che Verdi scrisse – e a ciò che egli non scrisse. Le indicazioni di sua mano, in inchiostro nero, riguardano solamente la riduzione per pianoforte. Ad eccezione dell'aggiunta di due punti di staccato, presenti in **A** ma mancanti nella parte per pianoforte, tutti i suoi commenti si riferiscono alla riduzione delle parti per orchestra di Saladino e non hanno nessuna relazione diretta sul testo definitivo dell'opera. In **pvRI**ny ci sono numerose deviazioni dal testo di **A**, relative all'articolazione ed ai segni dinamici; Verdi non commenta nessuna di esse. Inoltre, **pvRI**ny dimostra che anche dopo la lettura e il ritorno delle bozze da parte di Verdi, Casa Ricordi poté introdurre ulteriori mutamenti (si veda la Nota 17, 23 e quella 73-75 al N. 6, Lux aeterna).

Vi è anche una serie di indicazioni a matita normale, ma nessuna prova diretta dimostra che esse erano già state fatte sulla bozza quando essa era passata nelle mani di Verdi. Esse includono una "economia domestica" da routine: l'aggiunta di "Tenore" e "Basso" al momento della loro entrata e l'assegnazione dei numeri di pagina che compaiono nell'edizione. Più interessanti sono le correzioni al testo musicale, che vengono registrate tutte nelle Note insieme agli interventi autografi di Verdi. Altri interventi d'"economia domestica" postdatano le correzioni di Verdi. Un dipendente di Ricordi usò la matita blu per cancellare i passi che Verdi volle cambiare, numerando anche consecutivamente le battute di qualche pagina. Infine, un cambiamento di chiave reso necessario dalle alterazioni compiute da Verdi, è eseguito a matita rossa.

**pvES**: Escudier, prima edizione francese della riduzione per canto e pianoforte, 1874 (Hopkinson 3B).

Léon Escudier preparò l'edizione (229 pp. di musica, no. di incisione L.E. 3382) dalle prove di **pvRI**, come indicato da Verdi nella lettera a Escudier del 21 Marzo 1874.<sup>60</sup>

Vi prevengo che Ricordi pubblicherà l'edizione nel giorno stesso appena finita l'esecuzione della *Messa*, per cui sono già inteso con Ricordi che egli vi manderà le bozze di stampa in tempo debito onde voi pure possiate, volendo, fare la vostra pubblicazione.

Se **pvRI** è stata la fonte, tuttavia doveva essere stesa di nuovo, dato che Escudier scelse di non usare la chiave di tenore per T<sup>♯</sup> e T<sup>♮</sup>. Non è neppure identica

60. / *Copialettere* CCLVI, p. 292.

la numerazione delle pagine, come osserva Hopkinson, anche se entrambe le edizioni hanno lo stesso numero di pagine.

Secondo *L'Art Musical* (7 Maggio), Escudier programmò di distribuire l'edizione subito dopo la prima esecuzione di Milano, ma i numeri successivi legano la data di pubblicazione alla prima esecuzione di Parigi (9 Giugno). Finalmente fu pubblicizzata come "en vente" nel numero dell'11 Giugno.

Se ci si può fidare di *L'Art Musical*, l'edizione incontrò un buon successo di vendita: nel numero del 25 Giugno si parla di 1.000 copie vendute in una settimana ("en huit jours") e si dice che sta per uscire la seconda edizione (nel numero successivo essa viene in effetti pubblicizzata); la terza edizione fu propagandata il 20 Agosto.

Poiché **pvES** fu messa in distribuzione solo dopo la scoperta di errori di **pvRI** nel corso delle prove parigine, non sorprende che Escudier ne correggesse alcuni (alle pp. 104, 105, e un errore - di cui Verdi non si era lamentato - alla b. 344 del *Dies irae*, dove T<sup>c</sup> hanno in **pvRI** un naturale invece di un bemolle). Altri errori di **pvRI** non furono corretti, per es. quelli alle pp. 111 e 206. Non c'è ragione di ritenere che Verdi avesse letto le bozze di **pvES**. Dato che tale fonte ha scarso valore nella fissazione del testo del *Requiem*, non c'è necessità di registrare le sue lettere.<sup>61</sup>

Seconda Versione (1875) della  
*Messa da Requiem*

Le seguenti riduzioni per canto e pianoforte contengono tutte la sezione riveduta del "Liber scriptus", eseguito la prima volta il 15 Maggio 1875 a Londra, completato da Verdi nel Febbraio 1875. Non esiste nessuna prova atta a dimostrare che Verdi avesse corretto le bozze di edizioni diverse da **pvRI**; anche se Ricordi gli mostrò le edizioni successive, sicuramente Verdi rivolse l'attenzione al nuovo pezzo. Le uniche pagine di queste nuove edizioni, importanti per stabilire il testo del *Requiem*, sono quindi quelle che contengono il nuovo "Liber scriptus". Sono state consultate le due edizioni più importanti — **pvRI**<sup>2</sup> e **pvRI**<sup>2</sup>(e) — e parte delle loro letture è registrata nelle Note.<sup>62</sup>

61. La copia esaminata in questo caso si trova alla British Library (F 369a, depositata il 17 Agosto 1874). La copia presso l'Istituto di Studi Verdiani di Parma (HV2 27.2) è un ibrido curioso, con un frontespizio Escudier (variante di 3B Hopkinson, senza numeri d'incisione) e con le pagine di musica corrispondenti al primo stadio di **pvRI**. Il libretto, collocato prima della musica, ha il testo latino senza

**pvRI**<sup>2</sup>(e): Ricordi, Edizione riveduta della  
Riduzione per Canto e Pianoforte, 1875  
(Hopkinson 3F)

Hopkinson ritiene che il "Liber scriptus" riveduto sia stato stampato per la prima volta nell'edizione Ricordi con il testo latino e una traduzione inglese di C.L. Kenney (218 pp. di musica, no. d'incisione 44235).<sup>63</sup> Noi abbiamo usato la copia dalla data più antica quella depositata alla British Library il 19 Maggio 1875, quattro giorni dopo la prima esecuzione inglese.

Secondo i *libroni*, il lavoro per questa edizione iniziò il 21 Ottobre 1874. Ricordi ne parlò a Verdi in una lettera del 24 Dicembre 1874:

Sto preparando le edizioni della Messa in inglese e tedesco [...] Ella però mi disse aver intenzione di sostituire alla fuga "Liber scriptus" un solo p[er] M[ezzo] Sop[ran]o.

Ricordi chiese se poteva avere il pezzo in Gennaio: [...] E ciò per correggere tutte le Edizioni, poter terminare le nuove, ed accomodare le parti d'orchestra e cori

Per come andarono le cose, Verdi non inviò la nuova composizione a Ricordi fino al 6 Febbraio. L'edizione inglese ottenne un buon successo di vendita, dovuto forse in parte alla sostituzione della chiave "tenorizzata" in T<sup>c</sup> e T<sup>c</sup> con quella di tenore di **pvRI**. Secondo i dati degli archivi Ricordi, 5.000 copie ne vennero stampate nel 1875, altre 500 nel 1892, e un totale di 1.613 copie in sette ristampe nel periodo 1895-1900. Il totale generale, 7.113 è tre volte tanto il numero di copie registrato da **pvRI** e **pvRI**<sup>2</sup> messe insieme.

**pvRI**<sup>2</sup>: Ricordi, Edizione Riveduta della  
Riduzione per Canto e Pianoforte, 1875 (?)  
(Hopkinson 3E)

Si tratta della edizione riveduta di **pvRI** (il numero d'incisione rimane invariato, 44004) con la nuova versione del "Liber scriptus" stampata su sette pagine incise di nuovo (pp. 43-49). In alcune copie, la segnatura di otto pagine (con il completamento della p. 50 che non ebbe necessità di cambiamento)

traduzione. Non si sa se questo spartito è stato semplicemente messo insieme *ad hoc*, con le forbici e la colla o se esso fu mai messo in vendita.

62. La fonte usata attivamente per la preparazione del presente volume è stata **pvRI**<sup>2</sup>. Nel confrontare le Note di **WGV** con **pvRI**<sup>2</sup>(e), è stata rilevata soltanto una differenza pertinente alla presente edizione: nel *Dies irae*, il "col canto" della Nota 176 è presente solo in **pvRI**<sup>2</sup>(e).  
63. Vedi Hopkinson, 1: 12

venne rovesciata, sostituendo quella originale. In altre copie tutta l'edizione è stampata di nuovo.<sup>64</sup> Dato che il numero d'incisione rimase invariato, i *libroni* non danno informazioni sulla nuova edizione. Mentre Hopkinson non dà nessuna prova della data di pubblicazione, le registrazioni degli archivi Ricordi indicano che nell'Aprile 1875, vennero stampate 500 copie della riduzione per canto e pianoforte (no. incisione 44004), probabilmente di **pvRI**<sup>2</sup>; come rilevato in precedenza, Ricordi ben difficilmente avrebbe stampato in grande quantità un'edizione ch'egli sapeva stare per divenire obsoleta. Nel Febbraio 1876 vennero stampate altre 350 copie aggiuntive e 300 nel Febbraio 1878; tra esse e la fine del secolo vi furono soltanto ristampe sporadiche di poco più di 50 copie ognuna. Ricordi ristampò l'edizione almeno fino al 1963. Ulteriori correzioni ed emendamenti vennero certamente compiuti nel corso della lunga storia dell'edizione, ma, naturalmente, essi non hanno alcuna autorità testuale e quindi non sono stati qui registrati.<sup>65</sup>

#### Altre Riduzioni per Canto e Pianoforte Seconda Versione

Possiamo citare brevemente due edizioni di minore importanza.

**pvES**<sup>2</sup>: Escudier, nuova edizione della riduzione per canto e pianoforte, 1876 (Hopkinson 3G).

Secondo Hopkinson la "seconda versione [cioè quella con la revisione del "Liber scriptus"] evidentemente non fu pubblicata in Francia fino al 1876 quando essa fu eseguita, il 30 Aprile, al Théâtre Italien, di cui Escudier era direttore. Fu pubblicizzata su *L'Art Musical* il 1 Giugno, 1876."<sup>66</sup> Tale circostanza è sostenuta dal fatto che soltanto in una lettera del 20 Gennaio 1876 Verdi dichiarò a Escudier le condizioni per i diritti del nuovo pezzo: 1.000 franchi.<sup>67</sup> Poiché le pagine nuove derivano

con certezza da uno spartito Ricordi e poiché non c'è alcuna prova del fatto che Verdi avesse preso parte alla preparazione di **pvES**<sup>2</sup>, non è necessario tenerla in ulteriore considerazione.

**pvRI**<sup>2</sup>(g): Ricordi, edizione riveduta dello spartito per canto e pianoforte, 1875 (Hopkinson 3J).

Come si è visto, in una lettera del 24 Dicembre 1874, Ricordi annunciò l'intenzione di far uscire un'edizione della riduzione per canto e pianoforte del *Requiem* con una traduzione tedesca. Il lavoro iniziò il 2 Gennaio 1875, ma naturalmente, non poté essere completato fino a Febbraio, quando Verdi inviò finalmente il nuovo "Liber scriptus". Secondo le registrazioni di Casa Ricordi, nell'Aprile 1875 furono stampate 1.000 copie dell'edizione (216 pp. no. incisione 44358). Di fronte a tale edizione il mercato pare essere stato più vasto che per l'edizione italiana: altre 500 copie vennero stampate nel Dicembre del 1876, altre 200 in Ottobre 1879, e così via.

La copia esaminata, presso l'Istituto di Studi Verdiani (MV2 27.1), non mostra varianti significative, anche se un certo numero di errori di **pvRI** all'epoca era stato rintracciato e corretto.

#### Altre Edizioni contemporanee

Subito dopo la prima esecuzione, Ricordi incominciò anche a lavorare per preparare edizioni dell'opera completa per pianoforte solo (44111) e pianoforte a quattro mani (44178). Sarebbero seguiti altri arrangiamenti per voce e organo (44359; Hopkinson 3K — lavoro iniziato in Agosto 1875), due pianoforti a quattro mani (44860—lavoro iniziato nel Maggio 1876), ecc.

Fu anche conveniente pubblicare alcuni dei pezzi a solo e d'assieme separatamente, come "pezzi staccati"—o, come Verdi indicò nella lettera dell'8 Aprile 1874, "pezzi d'Editore".<sup>68</sup> Con la fine di Maggio del 1875 gli artigiani di Ricordi stavano lavorando alla preparazione di pezzi separati di sezioni dal *Dies irae* ("Quid sum miser", "Recordare", "Ingemisco" e "Confutatis"), ma anche dall'"Offertorio, Agnus Dei, e Lux aeterna" (44041-47); durante Giugno e Luglio il lavoro incominciò su dieci "pezzi separati arrangiati in modo facile" per voce e pianoforte con testo latino e inglese (Hopkinson 3D).

64. La copia usata in questo caso si trova nella raccolta dell'Istituto di Studi Verdiani. Sembra essere stata messa insieme da una versione litografica di pp. 1-42 e 51-229, ed una nuova segnatura di pp. 43-50, stampata da incisioni. Nella copia soltanto le pp. 43-50 hanno un numero d'incisione: "a44004a" per le nuove pagine (43-49), "m44004m" per le vecchie (50).

65. I *libroni* fanno anche riferimento ad una partitura in latino e italiano, no. incisione 44513, ma anziché la data di consegna normalmente indicata troviamo soltanto l'anno, "1874". Non è stata localizzata nessuna copia e con tutta probabilità essa non venne mai pubblicata. 66. Hopkinson, 1: 12.

67. Vedi Abbiati, 3:781-82.

68. Si veda l'esame di "Il titolo dell'opera" e "Le intestazioni de' vari pezzi" nell'introduzione alla partitura.

I pezzi pubblicati separatamente vennero spesso adattati per facilitarne l'esecuzione: ad esempio, l'edizione separata di Ricordi del "Liber scriptus" del 1875 (44802) inizia con un postludio di cinque battute, ed omette le interiezioni corali. Nella serie di "pezzi separati adattati in modo facile" il "Quid sum miser" fu disponibile anche come trio (44150) o come solo (44149). Verdi doveva sicuramente conoscere tale pratica. In effetti, quando propose pezzi come il "Quid sum miser" e "Confutatis" come possibili "pezzi d'Editore" (lettera dell'8 Aprile 1874), egli capì sicuramente che le conclusioni dei concerti ne avevano bisogno (anche se egli parlò di usare le stesse incisioni dell'edizione completa). Contemporaneamente alle riduzioni dell'opera completa furono anche intrapresi diversi pezzi separati per pianoforte solo (44112-24) e per pianoforte a quattro mani (44179-91). La trascrizione per organo di C.H. Tovey (44657-67, iniziata nel Settembre del 1875) non è un'edizione completa del *Requiem*, ma la raccolta di brani scelti, alcuni dei quali adattati con conclusioni di concerto. A questo proposito si deve notare la trascrizione di Franz Liszt dell'Agnus Dei (46138); negli archivi di Ricordi esiste una copia con l'autografo di Liszt. Ma non dobbiamo trattenerci oltre su fantasie e trascrizioni, come quella *Messe de Requiem, bouquet de mélodies pour piano* (Cramer), la *Recréation mélodique* (Hummel), o i *Fragments mélodiques pour cornet à pistons*, di Arban.

#### **pRI: Ricordi, materiale d'esecuzione per Coro e Archi**

Come è stato detto prima, Ricordi stampò le parti per archi e quelle corali per il noleggiato; per gli altri strumenti la ditta distribuì le parti in manoscritto. Queste parti rimanenti non vennero stampate fino al 1913 (si veda **pRI**<sup>1913</sup>).

Le parti che in questo caso ci interessano datano Aprile e Maggio 1874, in tempo per poter essere impiegate per la prima esecuzione. Secondo i *libroni*, per le parti corali il lavoro iniziò il 31 Marzo, cioè non appena arrivò da Verdi la partitura dei due primi brani. La data corrispondente per gli archi è quella del 6 Aprile. In una lettera non datata a Giulio Ricordi, scritta molto probabilmente durante la prima settimana di Aprile, Verdi domandò:

Spero potervi mandare tutto il resto pel giorno 10 ma nel caso preferite che vi mando tutti i pezzi coi cori prima – oppure che vi mando i pezzi ordinati, in fila come devono essere?

Nella lettera del 7 Aprile Ricordi rispose: "[...] sarebbe meglio mandare innanzi i pezzi coi Cori, per poter inciderli p[er] tempo". Il 9 Aprile Verdi fece

una seconda spedizione, compresi tutti i pezzi rimanenti con coro: Sanctus, Agnus Dei, e Libera me.<sup>69</sup> L'11 Aprile Ricordi annunciò a Verdi che avrebbe incominciato a mandargli le bozze delle parti:

Intanto le mando alcune prove cori ed orchestra, e s'Ella al dopo pranzo fumando lo Zigaro ha tempo e voglia di gettarvi gli occhi, sarebbe una buona cosa giacchè per quanto si corregga, qualche errore ci si trova sempre: appena ricevute le prove di ritorno, le farò stampare subito.

Il 12 Aprile, soltanto un giorno dopo che Giulio gli aveva inviato le prove corali (c'era stato un ritardo con quelle d'orchestra), Verdi spedì un telegramma annunciando di aver ritornato le parti corali corrette, ed una lettera che iniziava:

Rimando i Cori cui ho dato un'occhiata. Ho corretto alcune note ma poche, ma diversi ♫ che forse mancano nel[la] partitura – Soprattutto badate il *sol* alla fine del Dies irae sull'Amen che è accordo di *sol mag[giore]* quindi mettete tutti ♫ che mancano.<sup>70</sup>

Il giorno dopo Verdi stava già pungolando Ricordi riguardo alle prove: "P.S. Avete incominciate le prove dei Cori?" Il 13 Aprile Giulio Ricordi gli scrisse: "Ieri non ho potuto spedirle le prove d'orchestra, che le manderò invece domani". Sicuramente Ricordi intendeva le prove delle parti per archi, poiché non sarebbero state chiamate "prove" le copie manoscritte delle restanti parti d'orchestra. Il 16 Aprile Verdi ritornò quelle prove:

Vi rimando le prove corrette. Conservate queste prove, perché credo che vi sarà da correggere anche lo spartito.

Non si menzionano più queste prove fino ad una lettera del 24 Aprile quando Giulio annunciò:

[...] oggi ho consegnato ai Maestri le parti Cori, che mettono subito in lettura al Conservatorio, ed alle Scuole di Canto, per poi essere radunati sotto la direzione di Faccio.

È sorprendente la velocità con cui Verdi ritornò le prove corrette, ed essa testimonia non soltanto la perfetta efficienza del servizio postale, ma il disinteresse di Verdi nella correzione delle prove. Nell'esaminare **pVRI** ne sono già stati ricordati

69. L'Offertorio non sarebbe stato completato fino al 15 Aprile, ma, come scrisse Verdi assicurando Ricordi nella lettera del 13 Aprile, il ritardo non avrebbe procurato grandi problemi: "Del resto non mi pare vi debba questo dar fastidio; è un pezzo senza Cori, e quantunque più lungo del Sanctus, del[l'] Agnus del Lux aeterna non è però lunghissimo."

70. Il riferimento è alle battute 697-698 del Dies irae (vedi Nota 697-698).

esempi, fra cui un errore grave nel “Lacrymosa” che richiese anche l’alterazione delle parti corali stampate.

È molto probabile che sia le parti corali che quelle per archi fossero preparate direttamente dall’autografo:

1. Le parti per archi potevano provenire soltanto da una partitura completa, e vi sono molti casi in cui gli archi concordano con **A** e non con **I-Mric**, l’unica altra candidata nota.<sup>71</sup>

(Si veda, ad esempio, la Nota 28-31 al N. 7 Libera me.)

2. In teoria, le parti corali avrebbero potuto provenire sia dallo spartito per canto e pianoforte che dalla partitura, ma il lavoro sulle parti corali iniziò il 31 Marzo, come si è visto, una settimana prima della data di consegna di **pvRI** (7 Aprile). Vi sono inoltre numerosi esempi in cui le parti seguono **A** invece di **I-Mric** o di **pvRI**. (Si veda, ad esempio, la Nota 46-61 al N. 2, Dies irae.)

*Parti corali.* La copia delle parti corali esaminate è collocata alla Newberry Library di Chicago (**US-Cn**). Si tratta di due parti, una per le donne (no. inc. 44019) e una per gli uomini (no. inc. 44020). Sono in formato in piedi e contengono trentotto pagine numerate di musica. La copia della Newberry deve essere stata preparata prima del Maggio 1875, dato che presenta la versione del 1874 del “Liber scriptus”. Poiché, tuttavia, i Contralti nel “Lacrymosa” non hanno l’errore di cui si lamentò Verdi, non si deve trattare della prima impressione. Le parti mancano di frontespizio e sono timbrate “Beethoven Society, Chicago”.

Ogni brano venne preparato da due incisori (si veda la tavola seguente) e, come ci si poteva aspettare, vi si trovano incongruenze inaccettabili, sia verticali che orizzontali. Come per **pvRI** e per le parti per archi di **pRI**, i *libroni* non indicano i nomi dei singoli artigiani, ma scrivono al loro posto “Diversi”.

Brano	Soprani e Contralti	Tenori e Bassi
	(44019 A-E)	(44020 A-E)
1	UU	CC
2	CC	UU
4	UU	CC
5	CC	UU
7	UU	CC

Probabilmente Ricordi preparò un’edizione riveduta di tali parti al fine di incorporare il “Liber scrip-

71. In effetti, è molto improbabile che la copiatura di **I-Mric** avrebbe potuto essere completata prima del problema più urgente, quello della preparazione delle parti.

tus” del 1875,<sup>72</sup> ma non si è trovata nessuna copia disponibile per l’esame.

*Parti per archi.* La serie di parti per archi stampate esaminata si trova nella biblioteca della Chicago Symphony Orchestra. Come suggerito nell’esame di **pUS-Cso** (parti manoscritte), quella fonte e queste parti per archi appartengono probabilmente alla stessa serie di materiale d’esecuzione che Ricordi vendette a Strakosch nel 1874. Le parti, in formato in piedi, portano scritto a mano sulla copertina il nome “Maurice Strakosch”, da parte della stessa persona che scrisse sul manoscritto complementare delle parti per fiati, ottoni e percussioni (**pUS-Cso**).

Queste parti chiaramente precedono la revisione del 1875 dato che hanno il “Liber scriptus” originale (1874). La musica del nuovo “Liber scriptus” (copie manoscritte o copie fotografiche delle pagine appropriate della edizione Ricordi riveduta [**pRI**]<sup>2</sup> - vedi più avanti) venne inserita successivamente. Benché le parti siano state molto usate (per tutti gli anni 1940, come stabiliscono annotazioni a matita) per gli scopi di questa edizione è importante soltanto la stesura originale.

Come rilevato prima, le parti sembrano essere state preparate direttamente dall’autografo. Inoltre, si sono fatti pochi tentativi per prepararle per un’esecuzione coerente. Anche nel caso dei sei brani in cui tutte le quattro parti vennero preparate dallo stesso artigiano, vi sono incongruenze “verticali” inaccettabili. Mancano le arcate e, cosa ancor più sorprendente, è stata mantenuta un’articolazione assolutamente non pratica. Si è fatto poco sforzo per regolarizzare “orizzontalmente” l’articolazione, anche quando entrambi i passi appaiono nella stessa pagina, come nell’Introito della parte dei VI I.

I numeri d’incisione e la numerazione di pagina vengono riprodotti nella tavola seguente:

Parte	Numero d’incisione	Pagine di musica <sup>73</sup>
Violino I	44006 A-G	32
Violino II	44007 A-G	31
Viola	44008 A-G	29
Violoncello e Contrabbasso	44009 A-G	45

72. Giulio Ricordi, nella lettera del 24 Dicembre 1874 (vedi **pvRI**<sup>2</sup>(e) sopra), espresse l’intenzione di fare così.

73. Tutte le parti hanno tre serie di numerazione: una per ogni brano, una cumulativa che conta la prima pagina di musica come “1” (sistema riportato in questa tavola), e un’altra numerazione cumulativa che la conta come “2” (tutte le parti tranne quella per Vle iniziano con un recto in bianco seguito dalla prima pagina di musica sul verso). VI I e Vle finiscono con un verso in bianco; Vc-Cb con un folio in bianco.

In tutti i brani tranne l'ultimo, lo stesso incisore fu responsabile della preparazione delle parti di un dato brano, assicurando una certa coerenza d'approccio. Nel *Libera me*, forse a causa di mancanza di tempo, ai due incisori principali se ne aggiunsero altri due – ognuno dei quattro ha preparato una parte.

Brano	VI I	VI II	Vle	Vc e Cb
1	CC	CC	CC	CC
2	CC	CC	CC	CC
3	UU	UU	UU	UU
4	UU	UU	UU	UU
5	UU	UU	UU	UU
6	CC	CC		CC
7		GG		CC

#### **pRI<sup>2</sup>: Ricordi, Materiale d'esecuzione per Archi Riveduto**

La revisione fu fatta incidendo nuove lastre per il "Liber scriptus" del 1875, e incorporando le nuove pagine nella vecchia edizione. Lo si vede facilmente perché le nuove pagine sono preparate da "ZZ", l'unica apparizione di quell'incisore in ciascuna edizione di pRI. Inoltre, dato che il nuovo "Liber scriptus" richiede più pagine in Vle (due pagine invece di una) e Vc e Cb (tre invece di una), c'è anche disordine nella numerazione delle pagine.

La serie di parti esaminata, preparata prima del 1881, si trova negli archivi Ricordi<sup>74</sup>. In tutte le quattro copie stampate la struttura della raccolta è regolare, ciò suggerisce che Ricordi aveva ristampato alcune delle pagine attorno al nuovo "Liber scriptus". Negli archivi Ricordi c'è anche una serie più nuova che usa le stesse incisioni (al limite del possibile), ma cambia la numerazione delle pagine per eliminare le tracce dell'edizione precedente. Secondo annotazioni a matita, le parti furono usate fino agli anni 1950. Abbastanza interessanti, esse conservano in modo consistente la tradizione di pRI e non furono uniformate con RI<sup>1913</sup>.

#### **Altre parti a stampa**

pRI<sup>1913</sup>: Ricordi, materiale a stampa per fiati, ottoni e percussioni.

Ricordi stampò le parti restanti soltanto dopo l'uscita di RI<sup>1913</sup>. Esse portano il numero 113731 (I-

XXIV); i *libroni* portano la data del 2 Febbraio 1913 per le "Parti Fiati-Orchestra", no. inc. 113731. Esse furono apparentemente preparate da RI<sup>1913</sup>, con il risultato di fondere due separate tradizioni testuali di partitura orchestrale (rappresentate da I-Mric, RI, e RI<sup>1913</sup>) e materiale per orchestra (rappresentato da pUS-Cso), con l'eccezione delle parti per archi (pRI), che non vennero rivedute estesamente. Ad esempio, l'errore in Trn alle battute 251-53 del *Dies irae*, che si trova in tutte le partiture d'orchestra derivanti da I-Mric, infine fu introdotto nelle parti.

## Libretti

La genesi del "libretto" del *Requiem* (MI<sup>74</sup>) è relativamente semplice, diversamente dalla maggior parte delle opere di Verdi. Nonostante ciò, il compositore dovette scegliere quali pezzi includere nella stesura, decisione influenzata in larga misura dalla struttura della *Messa per Rossini* (si veda l'introduzione alla partitura). Più avanti viene discussa la copia personale di Verdi del programma di quell'opera composita, MI<sup>69</sup>, dato che essa è la trascrizione autografa e la traduzione del testo dei brani del *Dies irae* e dell'Offertorio.

#### **MI<sup>74</sup>: Libretto a stampa, 1874**

La fonte principale del testo, della punteggiatura e dell'uso delle maiuscole della presente edizione è MI<sup>74</sup>, il libretto stampato da Ricordi per la prima esecuzione nel Maggio del 1874.<sup>75</sup> WGV lo adotta come testo base del libretto, correggendo però tre errori del testo Latino: "Sanctus, sanctus, sanctus Domine [*recte* Dominus] Deus Sabaoth" e "Benedictus qui venit in nomine Domine" [*recte* Domini] – entrambi dal Sanctus – e "in dies [*recte* die] illa tremenda" nella sezione finale del *Libera me*. Inoltre, nel *Libera me*, la parola "saeculum" compare tre volte, e la seconda volta stampata "seculum" (caratteristica anche di MI<sup>69</sup>): WGV regolarizza l'ortografia in base alla forma prevalente. Tutte le altre letture di WGV, che si discostano da quelle di MI<sup>74</sup>, sono registrate nelle Note, come quando Verdi scrive costantemente il punto esclamativo dopo "Sabaoth" nella frase citata prima.

La struttura di MI<sup>74</sup> è la seguente:

pagina 1: Frontespizio

74. Sulla copertina, le ditte Ricordi, Novello, Ewer e C.°, e Léon Escudier vengono menzionate, ma quella di Escudier chiuse con la sua morte, nel 1881.

75. La copia usata in questa occasione è I-Mc, Libretti 0 131

PER L'ANNIVERSARIO DELLA MORTE / DI / ALESSANDRO MANZONI / (22 maggio 1874) / [filetto] / MESSA DA REQUIEM / DI / GIUSEPPE VERDI / [filetto] / TESTO / TRADUZIONE ITALIANA / Versi del Comm. ANGELO FAVA – Prosa del Sac. Prof. CLAUDIO BORRI / [filetto] / ESECUTORI / TERESA STOLTZ, Soprano – MARIA WALDMANN, Mezzosoprano / GIUSEPPE CAPPONI, tenore – ORMONDO MAINI, basso / 110 Professori d'Orchestra - 120 Coristi / [filetto]

pagina 2: Vuota

pagina 3: "DISTRIBUZIONE DEI PEZZI"

Tale elenco è identico a quello di **pvRI** (vedi "Il Titolo dell'Opera e 'Le intestazioni de' vari pezzi'" nella introduzione alla partitura).

pagine [4-5] 6-15: sono occupate dal testo latino e dalla traduzione italiana, stampati su pagine una di fronte all'altra

pagina [16]: Vuota

Il testo dell'opera (tranne un errore e le varianti di **MI**<sup>74</sup> citate prima) e la traduzione italiana di Fava e Borri occupano anche le pp. VI-XIII di **pvRI**. Dato che la traduzione non ha autorità testuale indipendente, **WGV** non ne prende ulteriormente nota.

#### A-S.Agata: Manoscritto autografo del Dies irae e dell'Offertorio

A S.Agata sono conservate tre pagine contenenti, su colonne parallele, la trascrizione di Verdi e la sua traduzione, in italiano in prosa, del *Dies irae* e dell'Offertorio. Dato che la traduzione presenta numerose cancellature si tratta evidentemente del lavoro di Verdi e non di una copia. La trascrizione del testo liturgico ha alcune correzioni (ad esempio all'origine egli aveva scritto "Lacrimosa" ma poi lo cambiò con "Lacrymosa"), un errore d'ortografia ("Tuba mirum sparges [recte spargens] sonum"), e una omissione ("fac eas Domine [de morte] transire ad vitam", in cui la frase tra parentesi quadre non appare né nella trascrizione latina né nella sua traduzione). È abbastanza curioso che nella traduzione Verdi si rivolga a Dio o a Gesù talvolta con il "voi," talvolta con il "tu," senza una ragione evidente. Per esempio, egli rende la terzina "Rex tremendae majestatis" (la prima volta che nella Sequenza si impiega il vocativo) con:

O Re di tremenda Maestà

[Voi che salvate-cancellato] che salvate

coloro che meritano salute;

Salvate me, Voi fonte di pietà.

La successiva terzina "Recordare, Jesu pie," la iniziò usando la forma "voi" ma poi, forse colpito dal "tuae" del verso "Quod sum causa tuae viae" la corresse con il "tu" mantenendolo per la successiva terzina. Voltando, però, la pagina, egli ritorna al "voi" nelle successive due terzine ("Juste Judex ultionis" e "Ingemisco tamquam reus"). Tali spostamenti si ripetono per tutto il resto della traduzione.

#### MI<sup>69</sup>: Norme a stampa per la Messa per Rossini, 1869

Come rilevato nell'introduzione alla partitura, la Commissione per la *Messa per Rossini* distribuì ai compositori partecipanti al progetto un opuscolo (**MI**<sup>69</sup>) con l'indicazione delle norme generali relative alla composizione, insieme al nome del compositore, al testo, alla tonalità, al tempo ed alle forze vocali delle rispettive sezioni e brani.<sup>76</sup> **MI**<sup>69</sup> probabilmente venne stampato ai primi di Giugno 1869, in tempo perché Verdi lo commentasse in una lettera del 6 Giugno<sup>77</sup> e affinché il corrispondente da Torino della *Gazzetta musicale di Milano* lo presentasse sul numero che doveva uscire il 13 Giugno.<sup>78</sup> La copia presso la Biblioteca Queriniana di Brescia (Autogr. Cat 656a, Fasc. II) appartenne allo stesso Verdi e porta annotazioni autografe che indicano la declamazione corretta di parecchie parole del Requiem e Kyrie, Dies irae, Offertorio, Sanctus, e Lux aeterna. Il fatto che tali annotazioni influenzino il testo nei brani diversi dal *Libera me*, l'unico brano con cui Verdi ebbe a che fare nel 1869, suggerisce che egli aveva quel libretto davanti quando riprese il *Requiem* nel 1873-74. L'ipotesi spiegherebbe perché non vi sono annotazioni per il *Libera me* che Verdi aveva già steso parecchi anni prima.<sup>79</sup> Inoltre, almeno una parola errata di **A** ("quares" invece di

76. La fonte è descritta in Markus Engelhardt, "Un opuscolletto di poche pagine," in *Messa per Rossini*, pp.79-89. In questo volume le pp.6-21 da **MI**<sup>69</sup> sono stampate in facsimile.

77. Stampata in parte in Abbiati, 3:284.

78. Engelhardt, p.80, indica, più prudentemente, "probabilmente fra il 9 Maggio e il 13 Giugno 1869."

79. Preferiamo questa ipotesi alla visione di Engelhardt secondo cui le annotazioni provengono dal periodo della *Messa per Rossini*, cioè che Verdi "abbia fatto delle riflessioni sul trattamento delle sillabe per uso proprio illustrandone a se stesso qualche esempio" (p.84). È difficile credere che Verdi avrebbe preferito scrivere "qualche esempio" di parole latine invece di concentrarsi sul testo che doveva stendere, il *Libera me*.

“quaerens”) è attribuibile forse a questo unico errore di **MI**<sup>69</sup> (si veda la sezione “Testo” nelle note introduttive al N. 2, Dies irae).

**MI**<sup>69</sup> è composto da 24 pagine:

pagina 1 : Frontespizio<sup>80</sup>

MESSA DA REQUIEM / PROPOSTA DA GIUSEPPE VERDI IN ONORE DI / GIOACHINO ROSSINI / -Tip. Ricordi-

pagina [2]: Vuota

pagina [3]: “NORME GENERALI / PEI SIGNORI MAESTRI COMPOSITORI”

pagina [4]: Vuota

pagina [5]: Indice

#### Indice.

Quadro generale della distribuzione e qualità dei pezzi Pag. 6

Maestro Antonio Buzzolla .....	7
" Antonio Bazzini .....	8
" Carlo Pedrotti .....	9
" Antonio Cagnoni .....	10
" Federico Ricci .....	11
" Alessandro Nini .....	12
" Raimondo Boucheron .....	13
" Carlo Caccia .....	14
" Gaetano Gaspari .....	15
" Pietro Platania .....	16
" Enrico Petrella .....	17
" Teodulo Mabellini .....	18
" Giuseppe Verdi .....	19

Avvertenze ..... 20  
 pagina 6: “QUADRO GENERALE / DELLA / distribuzione e qualità dei pezzi” (per il testo di tale prospetto, si veda l’introduzione alla partitura).

pagina 7-19: Delle tredici pagine ognuna contiene il titolo, le forze d’esecuzione, la tonalità, il tempo, il compositore, e il testo di una delle sezioni o movimenti.

pagine 20-21: “AVVERTENZE”. (Per il testo e l’esame di tali indicazioni estetiche e procedurali, si veda l’introduzione alla partitura.)

pagine 22-24: Vuote

Incollato fra le pagine 14 e 15 della copia di **MI**<sup>69</sup> di Brescia c’è un piccolo pezzo di carta su cui Verdi scrisse undici frasi (quindici parole) dai primi quattro brani del Requiem per ricordarsi la loro sillabazione. Generalmente, Verdi segnò un trattino tra le sillabe (ad es., “Chri-ste”). Nell’annotare il testo stampato certe parole del Requiem e Kyrie, Offertorio, Sanctus, e Lux aeterna - egli fece dei piccoli cerchi sulle sillabe per differenziare le parole con dei dittonghi da quelle in cui vengono pronunciate entrambe le vocali. Quelle che seguono sono le parole annotate da Verdi nel testo stampato, da lui considerate particolarmente faticose:

Requiem: Requiem, aeternam, eis, perpetua, luceat, eis, Sion, orationem, meam, veniet, Kyrie, eleison;

Offertorio: gloriae, omnium, fidelium, leonis, absorbeat, Michael, Abrahae, Hostias, laudis, hodie, memoriam;

Sanctus: Sabaoth, gloria;

Lux aeterna: pius, perpetua, luceat, eis.

Sulla pagina inserita egli scrisse le seguenti parole: ex-au[-]di o-ra-ti-o-nem / me-am / Ky-ri-e e-le-i-son / Chri-ste / Di-es / Te-ste / In-ge-mi-sco/Ma-ri-am ab-sol-vi[-]sti/de-fun-cto-/pro[-]mi-si-sti/Su-sci-pe / Be[-]ne-dic-tus [sic].

80. In alto al frontespizio è scritto: “Come avrebbe dov[essere] / 1875”; abbiamo aggiunto tra parentesi quadrate il possibile completamento della iscrizione abbandonata.

PARTE SECONDA

NOTE CRITICHE



## <Messa da Requiem>

In **A** non c'è frontespizio. **WGV** adotta il titolo che Verdi indicò nella lettera a Léon Escudier del 10 Aprile 1874: "Messa da Requiem / per l'anniversario della morte di Manzoni / 22 maggio 1874". In **I-Mric**, **RI**<sup>193</sup>, **pvRI**, **pVES**, e **MI**<sup>184</sup> si trova una forma simile. (Si veda la sezione "Il titolo dell'opera e 'Le intestazioni de' vari pezzi'" nella introduzione alla partitura.)

### N. 1. Requiem <e Kyrie>

#### Fonti

**A**: Volume 1, pp. 1-32 (32 vuota)

Il manoscritto dell'Introito, "Requiem aeternam" (1-77) è formato da un unico fascicolo di carta da venti pentagrammi in formato in piedi (contrassegnata "1" nell'angolo inferiore sinistro, numerazione progressiva dei fascicoli per tutta la *Messa da Requiem*) contenente quattro bifolii inseriti uno nell'altro. Il Kyrie (78-140) è formato da un unico fascicolo di carta da ventiquattro pentagrammi (contrassegnata "2" nell'angolo inferiore sinistro) che contiene quattro bifolii inseriti uno nell'altro. L'ultimo verso di questo fascicolo è vuoto.

Le battute sono distribuite come segue:

p. 1	1-5	p. 17	78-81
p. 2	6-10	p. 18	82-86
p. 3	11-15	p. 19	87-91
p. 4	16-20	p. 20	92-95
p. 5	21-25	p. 21	96-99
p. 6	26-29	p. 22	100-103
p. 7	30-34	p. 23	104-108
p. 8	35-39	p. 24	109-113
p. 9	40-44	p. 25	114-117
p. 10	45-49	p. 26	118-121
p. 11	50-54	p. 27	122-125
p. 12	55-59	p. 28	126-129
p. 13	60-64	p. 29	130-133
p. 14	65-69	p. 31	134-137
p. 15	70-73	p. 31	138-140
p. 16	74-77	p. 32	bianca

Nel 1897 **V** dedicò la *Messa da Requiem* a Teresa Stolz scrivendo la dedica sulla prima pagina del manoscritto, a metà strada in basso della p. 1 verso il margine destro: "A Teresa Stolz / Interprete Prima / di Questa Composizione / G Verdi / S' Agata / Dicem: 1897".<sup>1</sup>

1. Un facsimile della pagina si trova in Abbiati, 3-708.

2. Legni, ottoni, e timpani tacciono fino a 76, quando i legni e gli ottoni iniziano un'anacrusi di due battute al La

**I-Bc**: Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale (Ms. UU 26)

Questo ricordo autografo della sezione "Te decet hymnus" (28-55) venne preparato da **V** nel 1891. Si tratta di un bifolio di carta da ventiquattro pentagrammi in formato in piedi. Non c'è ragione di preferire le letture di **I-Bc** a quelle esplicitate di **A**, ma in alcuni casi esse sono servite a chiarire le intenzioni di **V**.

Per la descrizione dettagliata del manoscritto si veda la prima sezione del Commento "Fonti".

**I-Mb(1-2)**: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Raccolta Manzoni (MANZ V.S. VII 6)

Questi manoscritti autografi consistono in due brevi passi dall'inizio del brano del Requiem e Kyrie, donati (e probabilmente preparati) da **V** nel 1886.

**I-Mb(1)** contiene le prime undici battute del Requiem, scritte su un unico folio di carta pesante da ventiquattro pentagrammi in formato in piedi; **I-Mb(2)** contiene le prime cinque battute del Requiem, scritte su un unico folio di carta da venti pentagrammi in formato in piedi. Tranne che per l'utile indicazione dinamica negli archi (si vedano le Note 6, 8, 56, 58), nessuna di queste due fonti fornisce informazioni nuove.

Per la descrizione dettagliata del manoscritto, si veda la prima sezione del Commento, "Fonti".

#### Note introduttive

##### Organico

Sul lato sinistro della p. 1, **V** dispose la carta da venti pentagrammi nel modo seguente (**WGV** annota anche le aggiunte e alterazioni successive):

Violini [I]  
[II]

Viole

2. Flauti  
Ottavino

[2] Oboè

[2] Clarinetti in Do; a 76: in La<sup>2</sup>

maggiore del Kyrie. **V** indicò una nuova trasposizione per **Cl**, ma, trascurando quella che egli aveva scritto all'inizio del Requiem, annotò **Cor** nell'intonazione non esplicitamente segnata fino a 78, l'inizio del Kyrie. Un'altra mano, a matita grigia, segnò la trasposizione corretta per **Cor** a 76. (Vedi Nota 76-78.) Forse, quando stese la prima pagina della partitura orchestrale dell'Introito in **La**-minore (con la sezione di mezzo in **Fa**-maggiore), **V** aveva progettato di usare i fiati nel Requiem, ma durante il lavoro cambiò le sue intenzioni.

**I-Mric**, **RI** e **pUS-Cso** offrono tutti le idonee trasposizioni all'inizio del brano. In **I-Mb(2)** **V** richiese **Cor** nella trasposizione appropriata (**Mi** e **La**), ma persistette a indicare **Cl** in **Do**.

- [2] Corni in Fa; a 76; in Mi  
 [2] Corni in Do; a 76: in La  
 2. Fagotti  
 2. Fagotti  
 Timpani  
 [vuoto]  
 [vuoto]  
 Soprani  
 Coro Contalti  
 Tenori  
 Bassi  
 Violoncelli  
 Contra Bassi

A 78, V cambiò la carta con quella da ventiquattro pentagrammi per sistemare le forze vocali dilatate, disponendo come segue:

- [Violini] <sup>[I]</sup>  
 [III]  
 [Viole]  
 [2] Flauti  
 Otta[vino]  
 [2] Oboè  
 [2] Clarin[etti] in La  
 [2] Corni in Mi  
 [2] [Corni] in La  
 [2]  
 [2] Fagotti  
 Timpani  
 [vuoto]  
 [vuoto]  
 Soprano  
 Mezzo Soprano  
 Tenore  
 Basso  
 [Soprani]  
 Coro [Contralti]  
 [Tenori]  
 [Bassi]  
 [Violoncelli]  
 [Contrabbassi]

#### Titolo

All'inizio del brano, V scrisse "Requiem" al centro, in alto alla p.1; firmò e datò il manoscritto ("G Verdi/1874") in alto a destra. **WGV** prende il titolo per riferirsi a questo brano, non alla Messa completa. Tuttavia, nel descrivere agli editori le intestazioni ch'egli desiderava per i vari brani delle riduzioni per canto e pianoforte, il compositore identificò esplicitamente il primo pezzo come "Requiem e Kyrie", e **WGV** ha rispettato tale desiderio.

#### Testo

A 50-51, nella frase conclusiva del verso dei Salmi, V in Coro scrisse costantemente "omnes", lettura che si ripete in **I-Bc, I-Mric, RI, e pRI**. La corretta ortografia è "omnis" come in **pvRI, MI<sup>69</sup>, e MI<sup>74</sup>**. **RI<sup>1913</sup>** usa "omnes" a 50 e la forma corretta a 51.

#### Note critiche

**1 VI I, VI II, Vle A:** "con sordini" due volte, sotto VI I e sotto VI II / Dato che V ripeté tali istruzioni prima dell'entrata delle parti a 6, **WGV** qui le sopprime.

**6-23, 56-73 A:** Sicuramente V intendeva far eseguire allo stesso modo questi passi essenzialmente identici. In **A** le differenze sono varianti di notazione, sviste o errori. **WGV**, in rispetto a tale principio, propone correzioni editoriali, e quando possibile, fornisce Note comuni per i due passi. Come è stato spiegato nell'introduzione alla partitura, non è questa la politica seguita da **RI<sup>1913</sup>** e dalle fonti precedenti che soltanto raramente regolarizzano passi largamente separati.

**6, 8, 56, 58 Archi Fonti:** Il livello dinamico esteso agli archi superiori a 6, **pp**, si basa sul **pp** di Vc (1) e Cb (8). (Tuttavia, nella ripetizione, V creò un pò di confusione con il **pp** di Cb a 58 e il **p** simultaneo per Vc; **WGV** e tutte le fonti contemporanee relative cambiano l'indicazione di Vc in **pp**.) L'estensione di **pp** agli archi superiori a 6 (e perciò a 56) è sostenuta da **RI**, che dà **pp** per VI I e VI II solo a 6 e, cosa più importante, da **I-Mb(1)**, dove, a 6, V scrisse **pp** a mezza strada fra i pentagrammi di VI I e i VI II ed assegnò **pp** alle Vle e Vc. Soltanto **pRI** propone una soluzione diversa, aggiungendo **p** negli archi superiori soltanto a 6.

**7, 9, 57, 59 Coro Fonti:** In tutte le quattro battute V indicò il livello dinamico "sottovoce" (ma si veda la Nota 58-59), scrivendo un livello più preciso solo a 57, dove T<sup>c</sup> = **pp** e B<sup>c</sup> = **ppp**. **I-Mric, RI, e pvRI** annotano entrambe le parti **pp** a 57 e non forniscono nessun altro livello dinamico esplicito. In considerazione delle indicazioni dinamiche corali a 10, **WGV** accetta la lettura di **pRI**, che assegna il **ppp** e "sottovoce" a entrambe le parti a 57, come modello e la estende dappertutto.

**8-11 Archi I-Mb(1):** in questo passo l'unica legatura negli archi superiori è quella che copre le quattro note di Vle a 9. Sia in Vc che in Cb le legature coprono 8-11.

**9, 59 Vle A:** All'origine V scrisse *la*<sup>2</sup> sul battere di 9 e sia *la*<sup>2</sup>, *do*<sup>3</sup> sia *la*<sup>2</sup> + *do*<sup>3</sup> a 59. In ogni caso, egli erase (a 9) o cancellò (a 59) la lettura originale sostituendo con *mi*<sup>3</sup>. Si noti che il *la*<sup>2</sup> corrisponde alla lettura (trasposta) di T<sup>c</sup> al passo parallelo del

N.7, Libera me (135), come pure alla versione del 1869 di quel brano (107).

**12-15** S<sup>e</sup> **WGV**: qui vengono estesi gli *v* da 62-65. Poichè in entrambi i passi, negli archi, vi sono accenti, la loro mancanza nella parte vocale a 12-15 sembra una svista. Non sorprende che le fonti contemporanee relative, come pure **RI**<sup>1913</sup>, accettino gli accenti dell'ultimo passo ma non li estendano a 12-15.

**15-16** Vc A: La legatura si estende ben al margine dopo 15, l'ultima battuta di un recto, ma una nuova inizia sul battere di 16. Nella parallela 65-66, dove non interviene nessuna voltata di pagina fra le battute, una legatura conclude a 65 ed un'altra inizia a 66. In nessuna fonte contemporanea vi sono legature continue in Vc né attraverso 15-16 né attraverso 65-66. **WGV** usa legature separate a 16 e a 66.

**16-18** VI I A: Una legatura copre queste tre battute. Forse essa deriva dal progetto originale di V di usare un diminuendo a 17-18 al posto di un improvviso **ppp** (si veda la Nota successiva). In A fra le parallele 66-67 non c'è legatura, e neppure fra 16-17 o 66-67 nelle fonti contemporanee relative.

**17-18, 21-22, 67-68, 71-72** Archi A: Non soltanto la dinamica era stata concepita originariamente in modo diverso, ma la versione definitiva è segnata in modo incoerente. Dapprima per questa figurazione V intendeva un diminuendo, e  $\text{>}$  erano scritte per VI I a 17-18, 21-22, e 67-68; Vle a 21, Cb da 21 fino al battere di 23. Successivamente, vennero tutte erase eccetto Vle a 21. Si trattò di una svista e **WGV** elimina il diminuendo. Evidentemente V abbandonò il progetto originario prima di arrivare a 71-72, e non lo prese mai in considerazione per la presentazione vocale di questo materiale nel Libera me (versione 1868, 117-118; versione definitiva, 145-146).

Decise invece per un livello dinamico improvvisamente calmo dopo i precedenti crescendo. Nel Coro egli indicò quei livelli in modo incompleto ma non ambiguo: "sempre **ppp**" a 17 e **ppp** a 67, nulla a 21 e **pp** tre volte a 71. Le parti per gli archi sono differenziate in modo meno chiaro: a 17, **ppp** per VI I, Vc, e Cb, **pp** per VI II e Vle; a 21 **ppp** sopra il rigo dei VI I, ma **pp** al di sotto, e **pp** per tutti gli altri archi; a 67, **ppp** per VI I, ma **pp** per tutti gli altri archi; a 71 **pp** per tutti gli archi. In considerazione del fatto aggiuntivo che a 17 e 67 V annotò VI I "dolcissimo", ma a 71 scrisse "dolce", **WGV** interpreta il passo creando una differenziazione di livello dinamico negli archi fra 17 (67) e 21 (71) simile a quella presente per il Coro. Certamente i contrasti verticali a 17, 21, e 67 fra le parti per archi non offrono una differenziazione dinamica significati-

va. In questo caso le fonti contemporanee relative sono di scarso aiuto poichè nessuna di esse tenta di fornire una soluzione di principio. **RI**<sup>1913</sup> offre tuttavia la stessa interpretazione di **WGV**.

**17, 21, 67, 71** Vle, Vc A: Originariamente queste battute erano identiche, con Vle =  $do\sharp^3 - la^2$  (minime) e Vc =  $do\sharp^3$  (semibreve). Poi modificò la parte cancellando Vc a 17 e 67, sostituendo  $la^2$  e cancellando Vle a 21 e 71 sostituendo la semibreve  $la^2$ .

**19-20** Archi A: Delle  $\text{<}$  coprono entrambe le battute sopra VI I, fra VI II e Vle, e sotto Cb. Altre tre coprono soltanto la 20: sopra VI II, sotto Vle, e sotto Vc. Alla parallela 69-70 le  $\text{<}$  si trovano solo a 70, anche se si deve rilevare che c'è una interruzione di pagina fra le battute. Il crescendo più corto è anche la lettura del N. 7, Libera me, a 147-148. **WGV** adotta il crescendo più corto per entrambi i passi, come fa **pvRI**. Sia **I-Mric** che **pRI**, come A, lasciano le incongruenze verticali a 19-20 e adottano il crescendo più corto a 69-70. **RI**, seguita da **RI**<sup>1913</sup>, regolarizza verticalmente ma non orizzontalmente: dà il crescendo più lungo in tutte le parti a 19-20 mantenendo il modello più corto a 69-70.

**20, 70** VI II A: All'origine, V scrisse la minima  $mi^3$  sui primi due tempi, lettura simile a quella del Libera me 1869 (120). Soltanto dopo aver trascritto la lettura del 1869 nel N. 7, il Libera me riveduto (148) e averla susseguentemente cambiata, V ritornò al primo brano per incorporare la revisione.

**21** VI I A: VI I = **ppp** sopra il rigo e **pp** sotto / **pRI** e **WGV** adottano **pp**, il livello di tutte le altre parti per archi. Come spesso succede quando è messa di fronte ad una decisione binaria, **I-Mric** azzecca quella scorretta, assegnando **ppp** a VI I e **pp** agli altri archi. **RI** estende il **ppp** ai tre archi superiori, ma lascia il **pp** di Vc e Cb. Si vedano le Note 17-18, 21-22, 67-68, 71-72.

**21-23** VI II, Vle A: Le legature si estendono da 21 fino al battere di 23. **WGV** preferisce quella più corta di VI I, che si trova in tutte le parti con articolazione esplicita alle parallele 71-73. Nessuna fonte contemporanea relativa adotta il modello più lungo.

**23-27** Archi A: In base alle letture di A, **WGV** adotta per questo passo legature lunghe. Quelle a 25, l'ultima battuta di un recto, passano fino al margine in VI I e VI II, giungono ben al di là della stanghetta di battuta (pur non arrivando completamente al margine) in Vc, e vanno alla stanghetta di battuta in Cb. Soltanto in Vle la legatura si ferma entro la battuta. Benché a 26 le legature inizino proprio sulle note, invece che prima, pare appropriata una legatura continua che attraversa la volta-

ta di pagina. Le fonti contemporanee relative tendono a contenere la legatura entro la 25, ma le loro letture sono verticalmente ambigue e/o incongruenti. **RI**<sup>1913</sup> regolarizza tale tendenza, non portando nessuna legatura attraverso la stanghetta di battuta 25/26.

**25-26 B<sup>c</sup> A:** Come detto prima, fra queste battute c'è una voltata di pagina. La legatura in B<sup>c</sup> si estende ben al di là della stanghetta di battuta delle 25/26 - quasi esattamente come quella in Vc. **pRI** legano soltanto le prime tre note, mentre **pvRI** tutte cinque. Quelle in **I-Mric** e **RI**, entrambe con una voltata di pagina dopo 25, giungono alla stanghetta o passano leggermente al di là, mantenendo l'ambiguità di A. Non sono neppure utili le letture a 75-76 poiché la continuazione è assai diversa. Influenzata in parte dalla forma e dalla lunghezza delle altre legature sulla stessa pagina di A, **WGV** estende quelle di B<sup>c</sup> alla prima nota di 26.

**28 I-Mric:** È stato aggiunto a matita blu sull'indicazione di tempo (**Poco più**) un accento mancante. **28-55 Coro Us-Cn:** Vuoi per un fraintendimento della frase "Voci sole", vuoi per una decisione interpretativa, il direttore (Theodore Thomas?), con segni a matita blu, assegnò questa sezione al solo quartetto. La frase di V significa semplicemente "senza accompagnamento strumentale". Il passo è stampato nelle parti corali di **pRI** e, in A, la seconda parte più acuta è scritta in chiave di contralto per il Coro (invece della chiave di soprano V usò il Mezzo Soprano solista).

**28-55 Coro I-Bc:** Questo manoscritto riporta soltanto indicazioni sparse di dinamica e articolazione. Ad eccezione delle legature di valore, le indicazioni sono tutte registrate in queste Note, anche quando concordano con A. I livelli dinamici di **I-Bc** sono spesso meno estremi di un grado di quelli di A (cioè verso il centro della sfera dinamica).

**28 B<sup>c</sup> A:** Non vi sono accenti sulla seconda e terza nota, anche se essi compaiono ad ogni ripetizione della frase. Invece di ipotizzare che V avesse dimenticato di annotare tali segni nella prima presentazione della melodia, **WGV** presume che egli lo avesse fatto espressamente, aggiungendo accenti solo quando le voci costruiscono l'intreccio contrappuntistico. Tale procedimento è adottato da **I-Mric**, **RI**, **RI**<sup>1913</sup>, e **pRI**, anche se non da **pvRI**, dove sono aggiunti gli accenti. **I-Bc** non è d'aiuto dato che nessuna delle voci che entrano porta accenti.

**28, 30, 32, 34 Coro I-Bc:** il livello dinamico di ogni voce che entra è **mf**.

**33 B<sup>c</sup> A:** Benché la legatura copra soltanto le prime due note, la sua curva fa pensare che V intendesse concluderla con la terza, lettura che si ritrova in **I-**

**Bc, RI, RI**<sup>1913</sup>, **pvRI**, e **pRI**. **I-Mric** continua la legatura fino alla quarta nota.

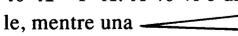
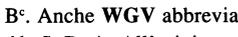
**34 T<sup>c</sup> A:** La legatura si estende ben al di là dell'ultima nota di 34, l'ultima battuta di un recto, raggiungendo la fine del rigo ma cadendo lontano dalla stanghetta di battuta che è segnata leggermente al di là del rigo. **I-Mric** e **pRI** legano solo le tre note, lettura scelta da **WGV**. **RI** e **pvRI** non sono d'aiuto: la prima è ambigua, mentre la seconda, seguita da **RI**<sup>1913</sup>, omette la legatura.

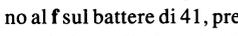
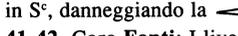
**36-37 S<sup>c</sup> I-Bc:** "dim.... **pp**" è l'indicazione dinamica fino al battere di 37. Nessuna fonte contemporanea relativa estende il "dim." alle altre voci.

**37 Coro A:** Sopra il rigo dei soprani e sotto quello dei tenori è indicato **ppp**, e **pp** sopra quello dei contralti e dei tenori. **I-Bc** ha **pp** per S<sup>c</sup> e C<sup>c</sup>; **I-Mric** **ppp** per S<sup>c</sup> e **pp** per C<sup>c</sup> e T<sup>c</sup>; **pRI** ha **ppp** per S<sup>c</sup> e C<sup>c</sup> e **pp** per T<sup>c</sup>. **WGV** si unisce a **RI**, **RI**<sup>1913</sup>, e **pvRI** nel regolarizzare il livello dinamico a **ppp**.

**37 T<sup>c</sup> A, I-Mric, RI, RI**<sup>1913</sup>: Sul quarto tempo vi è un punto di staccato, il rimasuglio di una versione precedente (in A) in cui la sillaba "-ru-" di "Jerusalem" cadeva sul battere di 38 e non c'era alcuna legatura di valore dall'ultima nota di 37 a questo battere. **WGV** si unisce a **pRI** nell'eliminare lo staccato. **pvRI** rimuove tutti i quattro punti staccato e la legatura a 37; in questo caso **RI**<sup>1913</sup> si rivolse alla lettura più completa di **RI**.

**39-40 S<sup>c</sup> I-Bc:** "cres.-----" è l'indicazione dinamica che inizia sulla seconda nota di 39 e conclude alla fine di 40, l'ultima battuta di un sistema.

**40-41 T<sup>c</sup> A:** A 40 vi è un "cres.," appena leggibile, mentre una  frettolosa si estende da 40 alla ultima nota di 41. A causa della mancanza di spazio, la linea superiore della forcilla è corta e il segno più basso leggermente curvo. **I-Mric**, perplessa, omette entrambe le indicazioni; **RI** fa lo stesso. **pvRI**, d'altra parte, ignora l'indicazione verbale e interpreta la forcilla come una legatura che si estende dall'ultima nota di 39 al battere di 41. **RI**<sup>1913</sup> fa una correzione incomprensibile, restringendo la legatura, divenuta così impossibile, alle due note ripetute di 40-41. **pRI** interpreta correttamente e trasmette entrambe le indicazioni di A, concludendo la forcilla leggermente dopo il battere di 41 e disponendo il "cres." fra i pentagrammi di T<sup>c</sup> e B<sup>c</sup>. Anche **WGV** abbrevia la .

**41 S<sup>c</sup>, B<sup>c</sup> A:** All'origine entrambe le parti arrivavano al f sul battere di 41, preceduto da una  che concludeva alla fine di 40. Successivamente, V allungò la , cancellò il f di B<sup>c</sup> ed erase quello in S<sup>c</sup>, danneggiando la  di quest'ultimi.

**41-42 Coro Fonti:** I livelli dinamici incongruenti vengono riassunti nella tavola seguente:

Fonte	S <sup>c</sup>	C <sup>c</sup>	T <sup>c</sup>	B <sup>c</sup>
A, <b>pvRI</b>	<b>ff</b>	-	<b>f</b>	<b>f</b>
<b>I-Bc</b>	<b>f</b>	<b>f</b>	<b>f</b>	<b>f</b>
<b>I-Mric</b>	<b>ff</b>	-	<b>ff</b>	<b>f</b>
<b>RI, RI<sup>1913</sup></b>	<b>ff</b>	<b>ff</b>	<b>ff</b>	<b>ff</b>
<b>pRI</b>	<b>ff</b>	<b>ff</b>	<b>f</b>	<b>f</b>

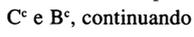
Il fatto che **I-Bc** regolarizzi la dinamica, anche se al livello meno estremo, sostiene la decisione di **WGV** di adottare il livello dinamico uniforme di **ff**. Si noti che **I-Bc** dispone tutte le indicazioni dinamiche proprio sul battere di 42.

**45-49** Coro **I-Bc**: In questa fonte sono presenti le seguenti indicazioni dinamiche e d'articolazione:

S<sup>c</sup>: una  dall'ultima nota di 45 fino alla fine di 46; una legatura che inizia fra le prime due note di 47 e finisce sul battere di 49 (adottata da **WGV**).

C<sup>c</sup>: una legatura che copre tutte le quattro note di 46.

T<sup>c</sup>: una legatura che copre tutte le note di 48 e che raggiunge quasi la stanghetta di battuta; un > sull'ultima nota di 49.

**46** S<sup>c</sup> A: La  si conclude all'ultima nota di 46 e il **f** è scritto proprio prima della stanghetta di 46/47. **WGV** sposta il **f** al battere di 47, come in C<sup>c</sup> e B<sup>c</sup>, continuando la  fino alla fine della battuta.

**47** S<sup>c</sup> A: All'origine, V registrò in questo punto le note (ma non il testo) di 48, un errore di scrittura. Più tardi le erase fornendo quelle corrette.

**47-49** T<sup>c</sup> Fonti: In A la legatura incomincia fra il terzo e quarto tempo di 47. **RI, RI<sup>1913</sup>, pvRI, e pRI** segnano la legatura dalla seconda nota, così da coprire due note ripetute. **WGV**, come **I-Mric**, la inizia sul terzo tempo.

**50** Coro A: All'origine, V scrisse il livello dinamico **pp** in S<sup>c</sup> e C<sup>c</sup>, ma poi sovrappose un unico **p** sui **pp** di S<sup>c</sup>, come per cancellare l'indicazione precedente, ed erase il secondo **p** in C<sup>c</sup>. In T<sup>c</sup> e B<sup>c</sup>, si trova solo **p**. In **I-Bc** l'unico livello dinamico presente, in S<sup>c</sup>, è **ppp**, ma in quel "ricordo musicale" V non si interessò della relazione dinamica fra la fine del "Te decet hymnus" e la ripresa del "Requiem". La soluzione di **WGV** concorda con quella di **pRI**; **I-Mric, RI, e pvRI**, assegnano tuttavia a S<sup>c</sup> **pp**. Quest'ultima fonte, seguita da **RI<sup>1913</sup>**, estende il **pp** a tutte le voci.

**52** S<sup>c</sup> A: All'origine, V registrò in questo punto le note (ma non il testo) di 53, un errore di scrittura come quello commesso a 47. Più tardi, le erase fornendo quelle corrette.

**53** S<sup>c</sup> A: La legatura inizia fra le due note, ma punta

verso la seconda. **WGV** segue **I-Mric** e **RI** iniziandola sulla seconda nota; **RI<sup>1913</sup>, pvRI** e **pRI** la fanno partire dalla prima nota, ma prendono altri provvedimenti arbitrari per evitare di far cantare S<sup>c</sup> sei battute su ciò che equivale a un'unica legatura.

**55** C<sup>c</sup> **I-Bc**: All'origine, V scrisse *fa*<sup>3</sup>, poi la cancellò con insolita pulizia – dopo tutto si tratta di una copia omaggio – e la sostituì con *do*<sup>3</sup>.

**58-59** Coro A: Per errore, V annotò le parti per S<sup>c</sup> e C<sup>c</sup> di 59 una battuta prima, poi le cancellò. Quando, a 59, le riscrisse dimenticò di aggiungere il "sottovoce", presente, all'origine, a 58 in entrambe le parti. **WGV** ripristina a 59 tali indicazioni in carattere romano.

**59-61** VI II A: La linea puntata che indica "divisi" conclude a 59, l'ultima battuta di una pagina. **WGV** la continua fino a 61, come alla parallela 9-11.

**65** Vle A: Le note sul primo e secondo tempo hanno solo un unico gambo in su. **WGV** aggiunge un gambo in giù per rendere chiara la voce guida, imitando la notazione di V a 15.

**67** VI I A: Una seconda legatura, sotto il rigo, unisce la seconda alla quarta nota. Meno pronunciata di quella lunga sopra il rigo, essa appare superata da quest'ultima. Dato che non aggiunge nessuna informazione e che non si trova in nessuna delle fonti contemporanee relative, **WGV** la sopprime.

**71-75** Coro A:



Il punto e il secondo uncino della nota sull'ultimo tempo di 74 sono aggiunte posteriori, che uniformano il ritmo a quello di 24, ma V dimenticò di correggere il ritmo a 71-73 sul recto precedente. Il fatto che **pRI** (la parte di T<sup>c</sup> e B<sup>c</sup>) citando a 74 S<sup>c</sup> come suggerimento per l'entrata di B<sup>c</sup> a 75, diano la versione corretta di 74, dimostra che V aveva fatto la correzione quando **pRI**, e forse altre fonti precedenti, furono approntate. (Non è probabile che l'incisore addetto alla preparazione di tale parte avesse cambiato di sua iniziativa quell'unica battuta). Scegliendo la correzione sbagliata, **I-Mric, RI, RI<sup>1913</sup>, pvRI**, e le parti per S<sup>c</sup> e C<sup>c</sup> di **pRI** (preparate da un incisore diverso da quello di T<sup>c</sup> e B<sup>c</sup>) accettano le letture di A a 71-73 e cambiano 74 con



**73-75** A: Oltre alle indicazioni nelle singole parti, V scrisse grandi  sopra VI I e sotto Cb, per indicare un crescendo orchestrale generale

in questo passo. Poiché in Coro non vi è nessun segno esplicito e le parti declamate del Coro sono decisamente differenziate dalle linee strumentali, **WGV** non fornisce indicazioni di crescendo, benché ciò non escluda di eseguire le parti con volume crescente. Delle fonti contemporanee relative, **RI** è l'unica che assegna **p** a S<sup>c</sup> e C<sup>c</sup>, **RI**<sup>1913</sup> estende anche l'indicazione a B<sup>c</sup>.

**76 Cor A:** Le indicazioni "in Mi" (Cor I, II) e "in La" (Cor III, IV) sono di mano diversa. Si veda la Nota 76-78 più sotto.

**76-78 Archi A:** All'origine, V continuò le parti per archi fino alla fine di 77:

The image shows a musical score for five string parts: VI I, VI II, Vle, Vc., and Cb. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two measures. In the first measure, all parts play a half note G4. In the second measure, all parts play a half note A4. A hairpin crescendo symbol is placed above the first measure, and a hairpin diminuendo symbol is placed below the second measure. The parts are grouped with brackets on the left.

Comprendendo che gli archi superiori avevano la necessità di cambiare le sordine, egli erase VI I, VI II, Vle e Vc, e registrò la versione offerta da **WGV**, seguita dalla frase "levare i sordini". Le  $\llcorner$  in VI I, VI II, e Vle, all'origine, si estendevano fino alla fine di 77, e V indicò anche "sempre cres." per VI I e "sempre" per VI II e Vle. Quando decise di cambiare le parti, egli accorcì le  $\llcorner$ , ma non erase le indicazioni verbali. In **WGV** la frase "sempre cres." è stata disposta a 75, parallela alla identica frase in Cb. Si noti la differenza fra questo passo e 25-27, dove il crescendo è seguito da un diminuendo.

**76-78 A:** A 78 incomincia un nuovo fascicolo, la prima battuta del Kyrie. Per una svista, V dimenticò di risolvere Coro, Fl, Ob, Cl, e Cor. Dopo aver ricevuto i primi due brani, che V aveva spedito il 30 Marzo, Ricordi richiese chiarimenti su quattro punti. Nella risposta, non datata, V scrisse: "Nel N.º 1 mancano non solo le risoluzioni dei cantanti ma anche degli istromenti a fiato.-Parmi che i Corni siano in *Mi* ed in *La* - Osservate il pezzo prima di copiare-". Le aggiunte a matita grigia - indicazioni di intonazione per Cor a 76 e risoluzioni a 78 - vennero fatte da Casa Ricordi. Non si sa se V fornì istruzioni più specifiche.

Le legature in Fl, Ob, e Fg III, IV incominciano a 76

e si estendono nel margine dopo 77 (l'ultima battuta del fascicolo); quelle in Coro non continuano oltre 77. Benché nessuna fonte contemporanea relativa abbia legature di valore o di accompagnamento che si estendono ambiguamente attraverso la stanghetta di battuta nella 78, **WGV** accetta il suggerimento di **A** ed estende le legature a Cl, Fg II, e Cor III, IV. Data la natura della parte a 78, **WGV** fornisce una legatura per Fg I soltanto a 76-77.

Cor I, II presentano problemi speciali. Graficamente, il segno di V a 76-77 rassomiglia più a una legatura di accompagnamento che a una di valore, ma quest'ultima è musicalmente appropriata. Inoltre, all'inizio di 78, Cor I, II hanno legature di valore esplicite che puntano indietro verso 77 - come le note, esse furono aggiunte a Casa Ricordi. **I-Mric** e **RI** legano Cor I, II soltanto a 76-77, mentre la parte di Cor I in **pUS-Cso**, è legata unicamente a 77-78 (il solo esempio di legatura di accompagnamento o di valore fra 77 e 78 in **pUS-Cso**, nelle fonti contemporanee relative, o in **RI**<sup>1913</sup>). **WGV** realizza le indicazioni di Cor I, II in **A** come legature di valore che collegano 76-77 e 77-78.

**WGV** estende i segni di V per S<sup>c</sup> e C<sup>c</sup>, e T<sup>c</sup> fino al battere di 78, come in **RI**<sup>1913</sup>.

**77 Ob II A:** All'origine V scrisse *mi*<sup>4</sup>.

**78 B<sup>c</sup> I-Mric:** *fa*<sup>2</sup>/ Il copista di **I-Mric** o pasticciò il tentativo di correggere la lettura incompleta di **A** o, se Ricordi aveva già registrato le note mancanti in **A**, copiò la nota di T<sup>c</sup> (*do*<sup>♯3</sup> sulla seconda linea più acuta in chiave di tenore) anche in B<sup>c</sup>. Evidentemente **RI** copiò l'errore di **I-Mric**, ma, come indica un'imperfezione del pentagramma in quel punto, successivamente lo corresse. Similmente, **pRI** (T<sup>c</sup> - B<sup>c</sup>) hanno *la*<sup>2</sup>, scelta ragionevole ma non corrispondente a quella che Ricordi avrebbe (evidentemente più tardi) registrato in **A**. **Us-Cn** ha pure *la*<sup>2</sup>, ma, se il nostro stemma è accurato, si tratta di una correzione dell'impossibile *fa*<sup>2</sup> di **I-Mric**. Anche se esiste una possibilità che nelle prime esecuzioni B<sup>c</sup> cantassero *la*<sup>2</sup>, **WGV** segue **A** scegliendo *la*<sup>1</sup>.

**78 MS<sup>s</sup> A:** All'origine, V classificò la parte "Contralto" e indicò l'armatura della chiave di contralto, quella usata per C<sup>c</sup>. Tuttavia, quando a 90 entra la voce, è in chiave di soprano, quella che V usò abitualmente per tutte le soliste. A 78, poi V erase l'indicazione "Contralto" per sostituirla con "Mezzo Soprano," ma non corresse l'armatura. Evidentemente egli si confuse per un attimo con il quartetto solo, che entra per la prima volta con il Coro, in cui la seconda parte è scritta per Contralti.

**78 Fonti:** Seguendo **A**, **I-Mric** fornisce un'unica indicazione dinamica, **p**, per Vc. Né **RI** né **pvRI**

danno un livello *e*, senza l'aiuto delle sue fonti, **RI**<sup>1913</sup> suggerisce *f* sia per *Fg I* che per *Vc*, non fornendo nessun altro livello dinamico. D'altra parte, **pRI** assegnano *p* a tutti gli archi, compreso *Cb*, dove ciò implica (senza sostegno da **A**) un "subito piano" sul battere invece del culmine del crescendo. In **pUS-Cso** soltanto *Cor IV* ha un livello, *f*, aggiunto un poco più tardi. **WGV** estende il *p* in *Vc* a *Fg I* e agli archi rientranti; ma non assegna livello dinamico al *Coro* o agli strumenti (come *Cb*) che cadenzano, poi tacciono.

**78, 111, 113** *T<sup>s</sup>, B<sup>s</sup>, A:* *V* usò  $\wedge$  in *T<sup>s</sup>* a 78 e 113 e in *B<sup>s</sup>* a 111. **WGV** li corregge con  $>$ , seguendo 82, 86, 90, e 109.

**78-79** *T<sup>s</sup> A:* La frase "animando un poco" è sottolineata; al di sotto e parallela a questa linea ce n'è una più corta, dritta, fra le due note di *T<sup>s</sup>* a 78. Anche se la linea non assomiglia a una legatura, **pvRI** la interpreta così, su 78, mentre **I-Mric** (seguita da **RI** e **RI**<sup>1913</sup>), preoccupata dalla logica di una legatura su due note ripetute, la continua nella battuta successiva. Poiché il segno di **A** non ricompare nelle esposizioni successive dell'idea, **WGV** lo ritiene incidentale, collegato alla sottolineatura dell'indicazione verbale, per cui lo sopprime.

**78-90** *Cl I, Fg I, Vc A:* L'articolazione di *V* della frase ricorrente di quattro battute è problematica in questo passo.

*Cl I:* Il controcanto di *Cl I* inizia alla terza battuta di ogni esposizione, con un'idea collegata a quella principale di *Fg I* e *Vc*, ma senza punti di staccato. In ogni presentazione (80-81, 84-85, 88-89) la legatura incomincia sulla prima nota; il problema riguarda la conclusione. A 80-81 la legatura copre soltanto le tre note di 80; a 84-85 raggiunge quasi il terzo tempo di 85, ma ciò deriva da trascuratezza (una legatura separata unisce il terzo tempo di 85 alla nota seguente); a 88-89 essa finisce sul battere di 89. **WGV** preferisce quest'ultimo modello, in cui la legatura finisce sul battere della seconda battuta. Né le fonti contemporanee relative, **pUS-Cso**, né **RI**<sup>1913</sup> giungono a una decisione di principio circa la lunghezza della legatura. In **RI**<sup>1913</sup>, ad esempio, le legature finiscono sul battere di 81, il battere di 86, e il terzo tempo di 89: l'unica incongruenza è che la legatura è invariabilmente più lunga di quella in **A**.

*Fg I e Vc:* Vi sono tre problemi relativi alla melodia principale.

1. In considerazione della quasi identità delle parti, **WGV** regolarizza fra loro la lunghezza delle legature. Le poche discrepanze di **A** (come si vede nel testo musicale) derivano da trascuratezza.

2. **WGV** adotta come modello legature di una battuta su ognuna delle prime due battute (cioè, 78-

79, 82-83, 86-87). Vi sono pochi dubbi su quelle di una battuta a 78-79 e 82-83, anche se *V*, a 78-79, segnò le legature in modo piuttosto trascurato. La prima legatura in *Fg I* corre dal battere di 78 al battere di 79, dove inizia la seconda; la prima di *Vc* finisce sull'ultima nota di 78, mentre la seconda incomincia quasi subito dopo. Se *V* avesse desiderato legature continue avrebbe potuto scriverle dato che i pentagrammi sopra *Fg I* e *Vc* sono vuoti. Inoltre, interpretarle come legature sovrapposte non avrebbe musicalmente senso (specialmente a causa della discrepanza verticale fra *Fg I* e *Vc*, come delle non ambigue legature di una battuta a 82-83). Tutte le fonti contemporanee relative offrono per queste quattro battute legature di una battuta. (**RI**<sup>1913</sup> dispone quelle in *Vc* in modo appropriato ma, forse per aver frainteso le legature segnate non accuratamente in **RI**, rende assurda la parte di *Fg. A* 78 e 79 le legature iniziano sul secondo tempo della battuta e continuano al battere della successiva; vi sono legature dal secondo al quarto tempo di 82 e sopra la semibreve di 83.)

Nella terza presentazione, tuttavia, *V*, segnò la prima legatura di *Fg I* dal secondo tempo di 86 fino al margine (86 è l'ultima battuta di un verso) e la seconda dal secondo tempo di 87 fino in fondo al battere di 89. Che le legature inizino tardi suggerisce confusione da parte di *V*. Anche la legatura di *Vc* indebolisce l'ipotesi che *V* intendesse cambiare l'articolazione per questa terza presentazione. *Vc* ha una legatura evidente di una battuta a 86, e legature separate per 87 e 88. (Benché la seconda giunga quasi al battere di 88, anche questo è un altro esempio del modo esuberante di indicare le legature già rilevato a 78-79. Il punto principale è che qui *V* aveva lo spazio per scrivere una legatura continua per *Vc* – come fece in *Fg I* – ma non lo fece.) Le fonti contemporanee relative (e **RI**<sup>1913</sup>) continuano a fornire legature di una battuta per *Vc* a 86 e 87, anche se ne accettano una continua in *Fg I*; soltanto **pUS-Cso** estendono legature di una battuta a *Fg I*. **WGV** segue tali fonti interpretando le legature in *Vc* come lunghe una battuta e, insieme a **pUS-Cso**, estende il modello a *Fg I*.

3. **WGV** adotta una legatura che copre la terza battuta del modello e conclude con il battere della quarta battuta, invece di una confinata alla terza battuta sola. Il modello più lungo si ritrova due volte (in *Vc* a 80-81 e in *Fg I* a 88-89, anche se come parte della legatura di tre battute esaminata sopra); il modello più corto compare quattro volte. In considerazione di tale incongruenza di **A**, **WGV** si è sentita indecisa in queste battute dall'articolazione di *Cl*, come pure dal modo con cui *V* ha trattato i

modelli relativi a 109-114 e 130-132. Le fonti non possono essere d'aiuto dato che la maggior parte di esse è incoerente sia orizzontalmente che verticalmente.

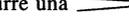
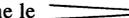
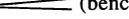
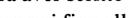
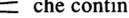
**79 VI I VI II A:** La seconda metà della battuta è scritta , l'unica volta in cui nel brano tale figurazione è unita dal tratto in questo modo. **WGV** segue la notazione di 83 e 88, dove il tratto e l'articolazione sono coordinati.

**80 VI II A:** Una legatura copre tutta la battuta. **WGV** sostituisce due legature puntate, ognuna lunga mezza battuta, come in altri posti simili in tutto il passo.

**80 Vle A:** V cambiò le note nella seconda metà della battuta. Nel farlo egli erase in parte i punti di staccato che prima erano presenti e dimenticò di riscriverli nella versione definitiva. **WGV** li aggiunge in caratteri piccoli.

**80-81 Fg I, Vc A:** Le , all'origine, iniziavano a 81; Più tardi, V le estese all'inizio di 80. Nelle altre parti e nella ripetizione della figurazione, esse iniziano normalmente nella prima battuta.

**81 T<sup>s</sup> A:** Gli esecutori troveranno a 85 e 89 una chiave per l'interpretazione degli abbellimenti.

**81, 85, 89 A:** La dinamica è incoerente, probabilmente in conseguenza del fatto che V cambiò idea riguardo al passo senza correggere completamente la versione originale. Le , all'origine, arrivavano fino alla fine di 81, 85, e 89; si trovano esempi a 81 (T<sup>s</sup>, Fg I, VI I, Vle, Vc, Cb), 85 (Cl I, Fg I, VI I, Vle, Vc, Cb), e 89 (Fg I, VI I, Vle, Vc, Cb). Il compositore dispose anche un > in VI I e Vle sul terzo tempo di 81. Ad un certo momento, decise di cambiare e di introdurre una  nelle parti strumentali alla seconda metà di ogni battuta, preparando in tal modo un livello dinamico più morbido per le entrate successive del solista (a 82 c'è un p in VI I; a 86, ci sono cinque pp; a 90, un misto di p e pp). La forcilla aggiunta potrebbe essere stata concepita in primo luogo quando V scrisse le parti d'accompagnamento dei legni. In ogni caso, egli registrò anche i nuovi segni negli archi senza, tuttavia, cancellare quelli originali. In Vle, a 89, la notazione suggerisce che le  avrebbero dovuto abbreviare  (benché la notazione sia confusa e V sembra aver scritto una  fino al terzo tempo estesa poi fino alla fine della battuta); altrove, le  o si trovano sole o sono adiacenti a  che continuano. I tre f sul terzo tempo di 81, in VI I, VI II, e Vle, possono essere stati messi per segnalare l'elevato grado di combinazione di crescendo e diminuendo.

La soluzione più vicina a A potrebbe mantenere le  fino alla fine della battuta, seguite da "subito p" in Fg I, Vc, e Cb, con  nelle altre parti a iniziare dal terzo tempo. (Qualcosa di simile avviene in RI, RI<sup>1913</sup>, e pRI, anche se nelle loro letture ci sono delle incoerenze.) Ma una tale soluzione ignora la presenza simultanea, in parecchie parti, di indicazioni di crescendo e diminuendo, e ciò fa pensare che V non risolse a pieno la questione dei segni dinamici di questo passo.

**WGV** adotta una soluzione più coerente, presumendo che V intendesse che le  dovessero abbreviare le  in tutte le parti strumentali. Il f esplicito sul terzo tempo di 81 negli archi superiori è stato conservato, ma esteso soltanto, entro questa battuta, alle parti che completano un  sul terzo tempo. Non è stato esteso a 85 e 89, anche se resta implicito. Gli accenti negli archi superiori sul terzo tempo di 81 sono stati estesi soltanto alle posizioni similari degli archi superiori a 85 e 89.

Per le parti vocali, sono state conservate le indicazioni di V, con l'eccezione della  a 81 in T<sup>s</sup>, che **WGV** abbrevia proprio prima del f sul terzo tempo.

**82 Fg III, IV A:** V lasciò vuota la battuta. La stessa mano che aveva aggiunto a 78 le risoluzioni a matita grigia aggiunse note e pause per Fg III, IV a 82. **WGV** accetta le aggiunte, come fa la parte in pUS-Cso. Manca la risoluzione, tuttavia in I-Mric, RI, e RI<sup>1913</sup>, US-Cn ha *mi*<sup>2</sup> per Fg IV, correzione indipendente.

**82 VI I A:** All'origine =



la battuta, V erase in parte l'indicazione dinamica. **WGV** l'accetta come presente e valida.

**82 Cb A:**  / A 86 e 90, tuttavia, V preferì  sul battere, che rinforza la prima nota in Vc. **WGV** accetta il valore più lungo e consente il permanere della differenza fra tale valore e le note di risoluzione dei fiati. I-Mric, RI, e pRI seguono A; RI<sup>1913</sup> dimezza il valore della nota a 86 ma non a 90.

**82-86 B<sup>s</sup> A:** Il testo steso all'origine era "Kyrie eleison," e la melodia assomigliava alla frase d'apertura per T<sup>s</sup>.

Inoltre, a 90-92, a MS<sup>s</sup>, all'origine, era stato assegnato il testo "Kyrie eleison." Così, invece dell'alternarsi iniziale di "Kyrie eleison" e "Christe eleison" della versione definitiva, V, all'origine, aveva posposto il testo "Christe" fino a 101, allusione

forse alla struttura tradizionalmente ternaria del Kyrie.

**83 Vc A:** Oltre alla legatura lunga una battuta registrata sopra il rigo di Vc, V ne fornì una più corta per le ultime due note (segnata in realtà fino all'inizio di 84). **I-Mric** la conserva, mentre **RI** e **pRI** la sopprimono, come fa **WGV**. Anche Vc e Vle mostrano tracce di revisioni; all'origine, Vc continuava a scendere la scala (*re'* - *do#'* sulle ultime due note), posponendo l'inevitabile trasferimento d'ottava reso necessario dalla estensione di Vc. La legatura più corta non appartiene alla stesura originale; probabilmente venne suggerita dai punti di staccato che V scrisse sotto le due note appena registrate.

**85 Fg III RI<sup>1913</sup>:** *do#<sup>3</sup>* / A, tutte le fonti contemporanee relative, e **pUS-Cso** hanno il corretto *si<sup>2</sup>*.

**90-91 Fg, Vc A:** Le legature in Fg I e III incominciano sulla seconda nota di 90; **WGV** le sposta indietro al battere, come in Vc, procedimento seguito dalle fonti contemporanee relative e da **RI<sup>1913</sup>**. Le legature di Fg I e Vc che iniziano a 90, in realtà, concludono al battere di 91, sovrapponendosi alla successiva. **WGV** conclude la legatura sull'ultima nota di 90, come nei modelli simili per tutto il passo, e sopprime quella insignificante in A sopra Fg I a 91 (parte di uno strato sottostante in cui Fg I raddoppiava Fg III). Infine, la legatura in Fg III, IV inizia sul battere di 91 e si estende ben al di là della stanghetta di 91/92 nel margine; **WGV**, come **I-Mric** e **RI**, la restringe entro la battuta.

**90-92 A:** I livelli dinamici non sono indicati in modo coerente. Il **p** a 90 in VI I e Cb fa pensare ad un livello per le voci d'accompagnamento maggiore del **pp** delle parti melodiche di Vc e Cb a 90 e 91, mentre l'unico **p** in Cb a 92 (la prima battuta di un verso) suggerisce un improvviso spostamento di volume. **WGV** sopprime l'ultima indicazione e regolarizza i livelli dinamici a 90 a **pp**.

Nessuna fonte contemporanea relativa segue completamente A, e non regolarizza la dinamica quanto **WGV**. **I-Mric** (e poi **RI** e **RI<sup>1913</sup>**) conserva le quattro indicazioni dinamiche esplicite per Vc e Cb di A, ma evita l'incoerenza verticale di A sopprimendo il **p** problematico in VI I. D'altra parte, **pRI** regolarizzano i livelli dinamici di Vc e Cb con **pp** in tutte le tre battute, ma accettano l'incoerenza verticale della melodia e dell'accompagnamento, assegnando **p** a VI I e Vle a 90, poi cambiando solo VI I con **pp** a 91.

**91 Cl II A:** all'origine = *fa<sup>3</sup>* notato, sul battere / Un'altra mano aggiunse a matita blu il necessario  $\sharp$ , evidentemente dopo che fu copiata **I-Mric**, dato che là manca l'accidente. E' presente, tuttavia, in **RI** e **pUS-Cso**.

**91 Cor I, II A:** In questa battuta vi sono segni di cambiamento e nella versione finale il *si<sup>3</sup>* notato sul terzo tempo è scritto con un unico gambo in giù. Che soltanto Cor I debba suonare risulta evidente dal contesto, ma è anche esplicito in **pUS-Cso**.

**91-92 VI I, VI II, Vle A:** All'origine il ritmo =



in entrambe le battute di VI I e a 91 e nella prima metà di 92 in VI II e Vle. Quando mutò questo punto della partitura, V trascorò parecchi errori ed omissioni a 91. Una mano successiva, a matita grigia, apportò le seguenti correzioni, indicate "correz.<sup>ni</sup> dell'Autore": aggiunta di un  $\sharp$  sul primo tempo in VI II e terzo tempo in Vle; mutamento dell'altezza sul terzo e quarto tempo di VI II da *sol #<sup>3</sup>* a *fa #<sup>3</sup>*. Le fonti contemporanee relative hanno le letture corrette.

**92 S<sup>3</sup> A:** Sul terzo tempo è stato eraso in modo imperfetto un **f** appartenente ad una versione precedente. **WGV** lo ignora.

**92 VI II A:** Sull'ultima nota vi è un punto di staccato, un errore derivato probabilmente dalla vicinanza di VI I con i suoi quattro punti di staccato. In ogni caso, esso è stato superato dalla legatura di valore aggiunta successivamente.

**92-93 Fg III, IV A:** Ad iniziare sul battere di 92 e continuando fino al terzo tempo di 93, vi sono resti di una lunga legatura sotto il rigo, appartenente ad una precedente versione e superata da quelle più corte su ogni gruppo di quattro crome. Lunghe legature simili in Vc e Cb vennero erase in modo più efficace. La versione originale di 92 e i primi due tempi di 93 (Fg II, III, IV, Vc, Cb) era costruita su una figurazione d'ornamento. Quella che segue è il tentativo di ricostruzione di uno stadio della esposizione di Cb:



**92, 94 A:** Oltre alla , V scrisse "cres." sei volte nella partitura: a 92, sopra Ob I e sotto Ob II; a 94, sopra Ob e sotto Fg III, IV, in S<sup>3</sup> e C<sup>c</sup>. **WGV** elimina i segni sovrabbondanti a 92 e in C<sup>c</sup> a 94, traducendo i tre segni restanti in continuazioni della forcilla che V scrisse a 92-93 (sopra Ob e sotto Fg) oppure, nel caso di S<sup>3</sup>, in un solido segmento della forcilla estesa verticalmente da C<sup>c</sup> a B<sup>c</sup>.

**93 Vc A:** Uno sporadico punto di staccato sul quarto tempo, insignificante nel contesto, deriva probabilmente da una versione cancellata. Nessuna fonte contemporanea relativa lo conserva.

**94 Voci, Vc A:** All'origine, V scrisse voci interne cromatiche, che raggiungevano l'accordo di 6/4 al

battere di 95 da un accordo di sesta aumentato:

S. [Kyri]-e e - le -  
 M.S. -son, e - -  
 T. Ky - ri -  
 B. -son, e - le - i -  
 C. e - -  
 Coro T. Ky - ri -  
 B. Ky - ri -

Dato che Vc è l'unica parte strumentale con tracce di una versione precedente, V deve aver fatto cambiamenti fra la partitura scheletro e le fasi d'orchestrazione.

**95** T<sup>s</sup> A: Un *f* sul *mi*<sup>3</sup> sul secondo tempo, insignificante come indicazione dinamica nel contesto di *ff*, forse implica un accento. Inoltre, le ultime due note della battuta sono legate insieme dal tratto. **WGV** le separa, come in Tc.

**95** VI I A: Fra 94 e 95 vi è un'unica legatura di valore, e un'unica testa della nota sul battere di 95. Nonostante ciò, pare improbabile che la sonorità si indebolisca come la musica si avvicina a *ff* e **WGV** continua la notazione richiedendo che la nota sia suonata in entrambi gli archi in La maggiore e Mi maggiore. Tuttavia, la soluzione non viene adottata dalle fonti contemporanee relative. **I-Mric** e **RI** accettano la lettura di A, mentre **pRI**, consapevole del problema, sopprime le doppie teste delle note a 94. **RI**<sup>1913</sup> adotta la stessa soluzione di **WGV**.

La legatura in VI I a 95 in A è segnata chiaramente, ma in modo molto debole – la penna di V non aveva quasi più inchiostro. Nessuna fonte contemporanea relativa (neppure **RI**<sup>1913</sup>) ha la legatura, ma tutte i tre punti di staccato, il che ha poco senso senza la legatura d'accompagnamento. In realtà, **RI**<sup>1913</sup> sopprime i punti di staccato.

**95-96** S<sup>s</sup> A: All'origine, la musica continuava a 96, la prima battuta di un recto nuovo, con il *si*<sup>4</sup>

di 95 legato sul battere:

S. [ele -] - - i - son,  
 M.S. [elei-]son, e le - i - son,

Quando V corresse 96, erase la legatura al margine prima di 96, ma lasciò il segno corrispondente alla fine di 95. È difficile che egli volesse servirsene come legatura nella versione definitiva. **I-Mric** e **RI** mantengono il segno (in entrambe esso sembra più una legatura di valore che d'accompagnamento). **WGV** lo sopprime, come **pvRI** e **RI**<sup>1913</sup>.

**96** Fg I A: *sol* #<sup>2</sup> / Confuso a 96 dal cambiamento da un verso a un recto, V scrisse erroneamente le stesse parti per Fg I, II e Fg III, IV. Ma Fg I con Vle e altri, raddoppia T<sup>s</sup> e T<sup>c</sup>, e il *sol* #<sup>2</sup> non ha senso. Benchè le fonti contemporanee relative, ed anche **RI**<sup>1913</sup> e **pUS-Cso**, seguano all'unanimità A, **WGV** corregge la parte con *mi*<sup>3</sup>.

**97** Fg I **I-Mric**: V erase il *do* [#]<sup>2</sup> all'origine sul terzo tempo, sostituendo in inchiostro porpora il corretto *mi*<sup>2</sup>. Tuttavia egli non notò – o, se lo notò, non si preoccupò del cambiamento – due letture diverse da quelle di A: l' > sulle prime due note e la legatura che finisce sull'ultima nota di 97 invece che continuare a 98. Come sempre, la correzione delle bozze da parte di V fu molto selettiva.

**98-99** Ob I, Cor I A: V scrisse punti di staccato sulle prime tre note in Ob I a 99 e Cor I a 98. Tali indicazioni trascurate equivalgono agli accenti a 97 (Fg I, Cor III) e 99 ( Fg I). **WGV** opera la necessaria sostituzione.

**101-103** S<sup>s</sup> A: All'origine, V scrisse le prime tre battute di questa parte in Re<sup>b</sup> maggiore ma prima di andare avanti alla 104 (la prima battuta di un nuovo folio) o di riempire le parti rimanenti di 101-103, egli notò di nuovo il passo in Do # maggiore. Si noti anche che all'origine il ritmo di 101 e 103 era



**101-105** A: Benchè la lunghezza di molte legature di V in questa sezione sia ambigua, quasi tutti gli esempi evidenti da 101 a 104, sia nelle linee vocali che nelle parti strumentali, sono limitati ad una unica battuta. L'unico caso evidente di legatura che unisce le battute in gruppi di due si trova in Ott, dove una unica copre 101 (il battere) e 102 (secondo tempo). Ott ha anche due legature

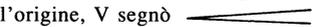
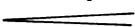
che influenzano la battuta successiva: una dall'ultima nota di 102 alla seconda di 103 (musicalmente impossibile); un'altra che copre 103. Inoltre, dopo 103, c'è il cambio da un verso a un recto ed una legatura in Ob si estende dalla stanghetta di battuta 102/103 fino al margine. Incidentalmente, due legature, anche se chiaramente separate, sono segnate in modo tale da far pensare ad un'unica più lunga (per esempio Ob I a 101-102). Ciò nonostante, i modelli più corti sono prevalenti e **WGV** li adotta.

L'altro punto di insicurezza è quello relativo al fatto se le legature a 104 devono continuare in 105 o no. **V** offrì modelli non equivoci in Fl e Cl I. La forma della frase e parecchie legature che iniziano sul secondo tempo di 105 sostengono il prolungamento delle legature strumentali a 104 fino al battere di 105. La decisione di **WGV** di estendere la legatura a S<sup>s</sup>, ma non a T<sup>s</sup>, abbastanza diverso, è sostenuta da **RI** e **pvRI**. (Poiché non offre legature per S<sup>s</sup> a 101-105, **I-Mric** è irrilevante.)

**102-105** VI II A: La linea puntata che significa "4<sup>a</sup> corda" si ferma bruscamente a 103, l'ultima battuta della pagina. Benché le fonti contemporanee relative seguano **A**, **WGV** continua l'indicazione alla conclusione logica di 105, come fa **RI**<sup>1913</sup>.

**105** Fl A: **V** sostituì la legatura che copre le ultime tre note con una più lunga che inizia sul secondo tempo. Anche se non venne erasa, **WGV** sopprime quella originale.

**105-106** Ott A: All'origine, una legatura si estendeva dal secondo tempo di 105 al secondo tempo di 106. Quando **V** erase il segmento a 106, fornì una nuova conclusione che continua attraverso la stanghetta di battuta. Come **I-Mric**, **RI**, e **RI**<sup>1913</sup>, **WGV** conclude la legatura alla fine di 105, come è segnato chiaramente in Fl e VI I, e talvolta, in modo più equivoco, in Ob I.

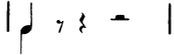
**105-107** A: Il passo fu abbondantemente riveduto, particolarmente nelle parti vocali e VI I. All'origine, **V** segnò  che coprivano soltanto 107 in S<sup>s</sup>, B<sup>s</sup>, e in tutti gli archi tranne VI II. Successivamente, egli estese indietro a 105 quelle in S<sup>s</sup>, VI I, e Cb. **WGV** le accetta come modello per tutte le parti. (**RI**<sup>1913</sup> comincia le  sul battere di 104, lettura musicalmente insoddisfacente derivata non da **pvRI**, fonte normale di **RI**<sup>1913</sup> per le parti vocali, ma da **RI**. **I-Mric** segue **A**.) **V** scrisse anche "cres." in VI I solo a 107; **WGV** lo sopprime. La  disposta in Fg I, II in **WGV** si presenta in **A** fra i due rigi di Cor a 106. Poiché entrambe le parti

tacciano, **WGV** associa il segno a Fg I, II, cui l'aspetto del manoscritto fa pensare appartengano.

**105-107** Fg, VI II, Cb A: La lunghezza della legatura è incerta. In VI II essa incomincia fra le due note di 105, leggermente più vicina alla prima, e finisce sul battere di 106. (**V** potrebbe averla cominciata prima a causa della presenza di una legatura che inizia sul secondo tempo in VI I.) Benché quella in Cb inizi anch'essa un pò presto, la si deve intendere iniziare chiaramente sul terzo tempo, invece che sulla nota sostenuta che conclude al battere di 105. Adottando questo modello, **WGV** inizia la legatura di VI II (come quelle di Fg) sul terzo tempo. Seguendo i modelli corretti in Cl I e particolarmente in Fg I, II, estende tali legature al battere di 107.

Nella stesura originale di **I-Mric**, la legatura in VI II iniziava sul battere di 105 (sovrapponendosi ad una che là si conclude) e finiva sul battere di 106. Una mano successiva, con matita porpora, alterò l'articolazione, aggiungendo una legatura fra il terzo tempo di 105 e il battere di 106 ed estendendo quella originale al quarto tempo di 106.

**106** S<sup>s</sup> A: Sulla terza e quinta nota si sovrappongono due tipi di accento, > e λ. Sulla quinta nota, > sembra chiaramente più pesante; **WGV** accetta quel modello, come **I-Mric**. Gli accenti di **RI** non sono segnati in modo chiaro, ma paiono λ; **pvRI** li omette del tutto (per MS<sup>s</sup> come per S<sup>s</sup>), lettura adottata da **RI**<sup>1913</sup>.

**106** Cor I, II A: 

**I-Mric** copia regolarmente l'errore ritmico; **RI**, seguita da **RI**<sup>1913</sup>, cambia la nota in ; **pUS-Cso** scrivono  per Cor I e  per Cor II, aggiustando correttamente in ogni caso le pause. **WGV** preferisce il modello di Vle. Con molta probabilità, **V** copiò inavvertitamente la pausa dalla parte di Cl II, immediatamente sopra.

**106-108** B<sup>s</sup> A: La legatura che copre le ultime tre note di 107 e il battere di 108 potrebbe derivare da uno strato cancellato. Lo stesso compositore ne erase una che iniziava al battere di 106 e continuava nella 107, ma probabilmente intendeva lasciare intatta la parte dalla seconda fino alla quarta nota di 107. Essa compare anche in MS<sup>s</sup>. Nessuna fonte contemporanea relativa in queste battute ha legature per B<sup>s</sup>. **I-Mric** e **RI** non danno articolazione, mentre **pvRI** (seguita da **RI**<sup>1913</sup>) assegna punti di staccato alle prime quattro note di 107 sia in MS<sup>s</sup> che B<sup>s</sup>.

**107** S<sup>s</sup> A: Gli λ sulle ultime tre note sono chiari,

ma piccoli. **I-Mric** li omette, mentre **RI**, **RI**<sup>1913</sup> e **pvRI** li tramutano in punti di staccato. Ciò fa pensare che, occasionalmente, **RI** consultasse altre fonti – **A** e/o **pvRI** – come **I-Mric**.

**107** Fg III, IV **A**: Sull'ultima nota vi è solo un gambo. I doppi gambi espliciti di Fl, Ob, e Fg I, II suggeriscono che si tratta di un banale errore. **WGV** aggiunge il gambo, correzione apportata anche da **pUS-Cso**.

**107** Vle **A**: Sul battere c'è un punto di staccato. **WGV** lo sopprime, come fanno le fonti contemporanee relative.

**107-108** Vc, Cb **A**: Le legature attraversano la stanghetta di battuta, senza raggiungere il battere di 108. Dato che quelle degli archi paiono associate ai punti di staccato, **WGV** segue il modello degli archi superiori e termina le legature entro 107.

**108** S<sup>a</sup> **A**: Come a 107, gli  $\vee$  sulle ultime tre note sono chiari, ma **pvRI** (seguita da **RI**<sup>1913</sup>) li muta in punti di staccato, mentre **I-Mric** e **RI** preferiscono  $>$ .

**108** Cb **A**: "cres." fra la seconda e terza nota, errore causato dalla fretta. Vi è anche una  $\rhd$  in Cb e in molte altre parti. Delle fonti contemporanee relative soltanto **pRI** mantengono il "cres.", appoggiando la teoria che esse vennero preparate direttamente da **A**.

**109, 111, 113** Fg I, Vc **A**: Benché V non avesse esplicitamente scritto per questa figurazione **p** in Fg I e Vc, la dinamica degli archi superiori deve essere spostata al battere se estesa a queste parti. In **pRI**, il **p** cade sul battere di Vc a 109.

**109-110, 111-112, 113-114** Fg I, Vc **A**: Evidentemente, V era indeciso se la legatura dovesse finire sul terzo o quarto tempo della seconda battuta di ogni coppia. La prima alternativa è sostenuta dagli esempi non ambigui di Fg I (111-112) e Vc (109-110). Mentre le restanti quattro letture portano tutte le legature al di là del terzo tempo, ognuna presenta dei problemi. Quella in Fg I a 109-110 continua dopo il terzo tempo, ma non raggiunge il quarto. A 111 e 112, Vc ha due legature, ognuna che copre una intera battuta. Fra 113 e 114, il manoscritto passa da un verso a un recto. In Fg I V segnò una singola legatura che si estende dalla prima nota di 113 al margine; un'altra inizia ben prima della prima nota di 114 e termina sul quarto tempo. In Vc una copre tutte le note di 113, mentre la seconda inizia prima della prima nota di 114 e termina nella 115.

In considerazione degli accenti e delle registrazioni strumentali sul quarto tempo a 110, 112, 114, come della girata di pagina fra 113 e 114,

**WGV** preferisce il modello più coerente di Vc a 109-110, ecc., e lo estende dappertutto. Le fonti contemporanee relative offrono poco aiuto, dato che nessuna di esse ha trovato una soluzione coerente. E **RI**<sup>1913</sup>, basata su **RI**, offre quattro diverse articolazioni (insieme a tre esempi dell'articolazione adottata da **WGV**).

**113** MS<sup>a</sup> **A**: All'origine, la parte sembrava essere stata scritta come



[e]-le-i-son,

**113** Vc **A**: / **WGV**

sopprime l'accento sul primo tempo e il punto di staccato sul terzo, segni altrove assenti da questo passo.

**115** MS<sup>a</sup>, T<sup>a</sup>, B<sup>a</sup> **A**: Se è possibile pensare che la disposizione dei livelli dinamici su e prima del secondo tempo sia un errore di trascuratezza, con V che nella partitura procede meccanicamente in giù dal **ff** in S<sup>a</sup>, **WGV** considera motivata musicalmente la sua notazione di MS<sup>a</sup> e B<sup>a</sup>, dalla struttura della frase e dalla declamazione del testo. Se si accettano tali indicazioni, non resta che la scelta di accettare la disposizione del **f** in T<sup>a</sup>.

Le fonti contemporanee relative sono di scarso aiuto. Quelle che si basano direttamente su **A** semplicemente ignorano il problema: **I-Mric** e **pvRI** omettono i livelli dinamici di questi tre solisti, ma assegnano il **ff** a S<sup>a</sup> e il **f** al coro. (Nessuna delle fonti qui esaminate tocca la differenziazione di **A** riguardo al livello dinamico fra S<sup>a</sup> e il resto delle forze vocali.) In **RI**, oltre al **ff** sulla prima nota di S<sup>a</sup>, è disposto il **f** immediatamente alla destra della stanghetta in ogni parte vocale – anche quelle di S<sup>a</sup> e T<sup>a</sup>, che hanno una pausa sul battere. Il procedimento è seguito da **RI**<sup>1913</sup>, anche se l'indicazione dinamica di queste due parti corali è spostata alla prima nota.

**115** Cl I **A**:  $\sharp$  sul battere (116, 117 = "♯" di 115) / **WGV** sostituisce  $\flat$ , come in **RI** e **pUS-Cso**. Nel margine di **A** c'è un avvertimento a matita blu, ma nessuna correzione. (Come al solito **I-Mric** copia **A** in modo non critico, errori e tutto.)

In più, **WGV** non estende il primo  $>$  di 115 di Cl I a 116 e 117, dove il contesto musicale è molto mutato.

**115-117** Fg I, II Fg III, IV **A**:



(116-117 = "♯" di 115) / Poiché V non scrisse

per esteso la parte a 116 e 117, **WGV** non considera vincolante la lunghezza di tali legature, e le restringe alle quattro note di 115. La versione è condivisa da **I-Mric**, **RI** e **pUS-Cso**.

**115-117** VI II, Vle, Vc A: L'articolazione è incompleta ed ambigua. Il modello chiaro sul secondo tempo di 116 in Vc (117 = "Z" di 116) aiuta a interpretare la notazione più ambigua di VI II a 116 (117 = "Z" di 116):



Benché **I-Mric** e **pRI** non servano a districare il passo (**I-Mric** è incongruente e **pRI** sopprime i punti di staccato), le letture di **RI** sostengono tale soluzione.

Poiché l'ultima nota di 117 in VI II, Vle e Vc ha una relazione con la battuta successiva diversa da quella a 115 e 116, **WGV** omette la legatura di valore e continua i precedenti punti di staccato includendo quest'ultima nota. (**RI**<sup>1913</sup> non ha né legatura né staccato sull'ultima nota.)

**116** T<sup>s</sup> A: La legatura, o piuttosto il segno di gruppetto, sulle ultime tre note si estende sulla stanghetta al battere di 117. **WGV** restringe il segno alla terzina, come in tutte le altre comparse della figurazione.

**116-117** FI II, Ott A: All'origine, V scrisse  come primo tempo di 116 in FI II, poi cambiò in ; a 117 la  fu scritta direttamente. Questa dimostrazione che il ritmo di FI II scaturiva da una decisione meditata, elimina ogni tentazione di modificare il valore della nota.

**117** S<sup>s</sup> **RI**<sup>1913</sup>, **pvRI**:  sul battere / Dato che **I-Mric** e **RI** hanno la lettura corretta () , cioè costituisce una prova aggiuntiva che **pvRI** fu la fonte principale per le batti vocali di **RI**<sup>1913</sup>.

**118** B<sup>s</sup> A: All'origine, V scrisse  $re^3$ , poi lo cancellò parzialmente sostituendo  $re^2$ ; oppure  $re^2 + re^3$  (come in B<sup>s</sup>), e poi cancellò in parte la nota superiore. **I-Mric**, **RI** e **pvRI** offrono entrambe le note; **RI**<sup>1913</sup>, riconosciuto il problema, aggiunge la parola "oppure." Ma in base ad A è chiaro che V voleva che B<sup>s</sup> completassero la discesa al  $re^2$  e non prendessero il  $re^3$  più alto.

**119** Ob II **I-Mric**:  $la\ b^3 - la\ b^3 - sol^3$  / Inavvertitamente, il copista seguì la notazione di Cl II, ma a 120 copiò il corretto  $re^3$ , facendo pensare ch'egli forse lavorava su una battuta per volta invece di seguire la logica di una parte. La lettura è contestata a matita grigia, ma non corretta. **RI** corresse – senza consultare A – con  $la^3 - la^3 - la^3$ , adottata poi da **RI**<sup>1913</sup>. D'altra parte, **pUS-Cso**, copiarono correttamente A.

**119-121** Fiati Fonti: Poiché il testo fu trasmesso

da A a **I-Mric**, a **RI**, e poi a **RI**<sup>1913</sup>, i punti di staccato dei fiati divennero più scarsi che mai. **RI**<sup>1913</sup> non ne ha nessuno a 119, li dà soltanto a Cor I e III a 120 ed a Cor III a 121.

**120-121** Cor III, IV A: Che Cor III debba suonare solo, evidente dal contesto, è confermato da **pUS-Cso**. V cancellò una versione precedente in cui entrambi gli strumenti potevano venire suonati.

**123** Cor III, IV A: Vi sono punti di staccato sulle prime due note. In considerazione di come V usò l'> a Cl e Cor I, II a 124 e in Ob a 125, **WGV** aggiusta l'articolazione a 123. Benché il passo sia simile a 97-100, qui la continuazione e il crescendo mutano funzione e precludono una semplice perequazione dell'articolazione.

**124-126** MS<sup>s</sup> A: Dalla prima nota di 124 è segnata una legatura fino al margine dopo la conclusione di 125, l'ultima battuta di un recto. A 126, la prima battuta del verso seguente, il segno che precede il  $do^4$  si deve leggere come legatura di valore da 125. **I-Mric** e **RI** interpretano la notazione come legatura al terzo tempo di 125, seguita, in **I-Mric** (ma non da **RI**), da una legatura di valore che collega la nota al battere di 126. Altrove, nel passo, V segnò anche legature più lunghe di quello che forse intendeva: a 123-124 quella in T<sup>s</sup> si estende oltre l'ultima nota e raggiunge quasi la pausa sul secondo tempo; quella in Cb passa esuberantemente oltre la pagina dopo 125 (si veda la Nota 125-126). Tenendo conto sia di come l'inizio della frase di MS<sup>s</sup> riecheggia il modello di T<sup>s</sup> una battuta prima, sia di come MS<sup>s</sup> al terzo tempo di 125 è sincronizzato con le entrate di T<sup>s</sup> e B<sup>s</sup>, **WGV** preferisce concludere la legatura di MS<sup>s</sup> al battere di 125. La correzione è già presente sia in **RI**<sup>1913</sup> che in **pvRI**.

**125** Cl, VI I A: Oltre a , V scrisse "cres." in ogni parte. In VI I il segno non dà alcuna informazione ed è stato eliminato. Quello in Cl, pure soppresso, giustifica l'estensione della forcilla a quella parte, che conclude all'inizio di 125, fino alla fine della battuta.

**125-126** S<sup>s</sup> A: La legatura che copre le tre note a 125, in realtà, si estende leggermente al margine; una seconda copre gli ultimi due tempi di 126. Mentre il testo che è sotto potrebbe sostenere l'estensione della prima legatura al battere di 126, entrambe le indicazioni di **ff** disposte là ed il fatto che la nota sia ripetuta dalla precedente battuta dimostrano il contrario. **WGV**, come **I-Mric** e **RI**, restringe la prima legatura entro 125; **RI**<sup>1913</sup> e **pvRI**, d'altra parte, segnano la legatura dalla prima nota di 125 alla seconda di 126. Tuttavia,

tutte le fonti contemporanee relative ignorano la legatura di V che copre la seconda metà di 126.

Le note della seconda metà di 126 in S<sup>s</sup> sono unite dal tratto in gruppi di due, riflettendo una precedente versione in cui la sillaba “e-” di “eleison” era declamata sul quarto tempo. Benché V avesse eraso il testo, dimenticò di aggiustare il tratto d’unione. **WGV** fornisce un tratto continuo come fanno **RI**<sup>1913</sup> e **pvRI**.

**125-126** Orchestra A: Nelle parti orchestrali, fra queste battute, vi sono tre specie di legature d’espressione o di valore. La loro interpretazione è problematica poichè 125 finisce un recto. (La Nota 124-126 tratta un problema simile in MS<sup>s</sup>; la Nota 125-126 [S<sup>s</sup>] ne tratta un altro in S<sup>s</sup>.)

1. Benché la melodia di Fl, Ott, e Cl I consista in una ripetizione sequenziale di un motivo di cinque note, la legatura continua in Fl e Ott a 126-127 fa pensare che V preferisse abbracciare i segmenti ripetuti con una legatura lunga, invece di separarli con delle più corte. **WGV** segna legature continue per la melodia da 125 alla fine di 127.

2. Non sembra probabile che ogni altra parte strumentale debba avere legature attraverso 125-126. Erroneamente, V segnò due “legature di valore” evidenti in Cor III, IV alla fine di 125, ma Cor II a 126 cambia la sua altezza. Inoltre, la legatura di Cb si estende considerevolmente nel margine dopo 125. In nessuna fonte contemporanea relativa la legatura in queste parti attraversa la stanghetta di battuta, tuttavia, e la situazione musicale non ne favorisce l’uso. **WGV** abbrevia quella in Cb a 125 e ignora quelle non idonee in Cor IV.

3. Nell’accompagnamento, parecchie note sono ripetute fra la fine di 125 e l’inizio di 126; per loro V scrisse legature di valore in Cl II, Fg I, e Cor III. **WGV** accetta quei modelli (ulteriormente sostenuti da letture delle parti vocali) e li estende a Ob I, II e Cor I, II. Nelle parti strumentali, **I-Mric**, **RI**, e **RI**<sup>1913</sup> assegnano legature di valore soltanto a Cl II e Fg I, **pUS-Cso** soltanto a Cl II e Cor III.

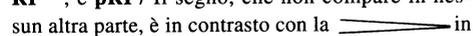
**126** Cor I, II A: **WGV** elimina un  $\sharp$  errato davanti alla prima nota. L’accidente è copiato da **I-Mric**, **RI**, e **pUS-Cso**; **RI**<sup>1913</sup> corregge l’errore.

**127** Vle A: Il bequadro davanti al *sol*<sup>2</sup> all’inizio di 127, omissso involontariamente da V, fu aggiunto a matita grigia da un’altra mano e inserito nel margine della partitura. L’accidente si trova in tutte le fonti contemporanee relative.

**127-128** S<sup>s</sup>, S<sup>c</sup>, Ott A: Sebbene le legature si estendano dopo la stanghetta di 127/128, esse ter-

minano ben a sinistra delle semibreve, che, seguendo la sua pratica abituale, V dispose al centro o vicino al centro della battuta. Le legature rimanenti, in Cor III, e T<sup>c</sup>, sono contenute entro la 127. (Quella in Cor I, II finisce fra le due note di 128, ma quella linea procede in modo molto diverso.) In **I-Mric** e **pRI** nessuna legatura di nessuna parte attraversa la stanghetta di battuta; in **RI** soltanto quella di Fl lo fa. Tuttavia, in **pvRI** quelle in T<sup>s</sup>, S<sup>c</sup>, e T<sup>c</sup> (ma non S<sup>s</sup>) attraversano la stanghetta. (Curiosamente, sia **pvRI** che **pRI** incominciano la legatura di S<sup>c</sup> sulla seconda nota di 127.) **RI**<sup>1913</sup> prende l’articolazione orchestrale da **RI** (accorciando la legatura di Fl) e quella vocale da **pvRI** (ma omettendo inesplicabilmente quella in T<sup>c</sup>).

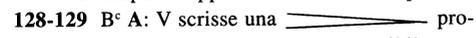
La legatura più lunga in S<sup>s</sup> e S<sup>c</sup> potrebbe essere stata influenzata dalla prima versione degli ultimi due tempi di 127. S<sup>s</sup> e S<sup>c</sup> salivano alla semibreve per crome gradualmente (*la*<sup>3</sup> - *si*<sup>3</sup> - *do*  $\dot{4}$  - *re*<sup>6</sup>); T<sup>s</sup> e T<sup>c</sup> avevano *fa*  $\dot{3}$  (semiminima) sul terzo tempo, seguita da due crome (*la*<sup>2</sup> - *si*<sup>2</sup>) sul quarto. V operò la revisione prima di orchestrare il passo, poichè le linee che raddoppiano queste parti vocali non mostrano tracce della versione precedente.

**128** Vc A:  dalla seconda nota fino alla fine della battuta, riprodotta in **I-Mric**, **RI**, **RI**<sup>1913</sup>, e **pRI** / Il segno, che non compare in nessun altra parte, è in contrasto con la  in S<sup>s</sup>, B<sup>s</sup>, e S<sup>c</sup>. Inoltre i molti **ff** fanno pensare che all’inizio di 128 venga raggiunto il culmine dinamico. Invece di estendere il crescendo, **WGV** elimina quest’unico esempio.

**128-129** MS<sup>s</sup>, T<sup>s</sup>, C<sup>c</sup>, **RI**<sup>1913</sup>, **pvRI**:

 Benché queste

legature d’espressione mettano ben in luce la struttura motivica e l’implicito contrappunto, la notazione di V non sostiene tale articolazione che non compare neppure in **I-Mric**, **RI** o **pRI**.

**128-129** B<sup>c</sup> A: V scrisse una  pronunciata sotto la parte, nel rigo (presumibilmente ancora vuoto) di Vc; dopo, probabilmente per far posto alla parte di Vc, la erase.

**128-129** VI I A: La legatura, segnata sopra il rigo, ma influenzante chiaramente la voce più bassa, procede dopo la stanghetta di battuta, ma l’ultima metà è molto debole, come se alla penna di V stesse per mancare l’inchiostro. **WGV** mantiene la legatura entro 128, seguendo i modelli di Ob II, Vle e Vc. Le fonti contemporanee relative assegnano legature solo a Vle e Vc (delle parti strumentali); ad eccezione di una lettura ambigua

in **RI**, esse sono contenute entro 128. (**RI** e **RI**<sup>1913</sup>, tuttavia la iniziano erroneamente sul battere.)

**129-130 A:** L'indicazione "dim. ed allargando" è scritta sopra VI I e, parzialmente, sotto Cb. Quei termini sono anche disseminati su molti pentagrammi strumentali e vocali. **WGV** li interpreta come istruzioni globali e li dispone soltanto sopra e sotto la partitura. A 130, è scritto "tempo" per VI I, VI II, e Vle. Anche qui, **WGV** dispone l'indicazione sopra e sotto la partitura. A 129, sopra VI I, verso la fine della battuta, c'è un unico "morendo", la sola indicazione di quel tipo nelle parti orchestrali; **WGV** la elimina.

**129-130 Ott I-Mric:** Il copista incluse una legatura di collegamento che conduce alla 130 (prima battuta di una pagina), ma dimenticò di fornirne una corrispondente a 129. Venne aggiunta dopo, a matita porpora, da una mano diversa da quella di V.

**129-130 Fg III, IV Fonti: I-Mric** segna erroneamente legature di valore per Fg III, IV alla fine di 129, ultima battuta della pagina. **RI** le accettò, e **RI**<sup>1913</sup>, a sua volta, le trasformò in legature d'accompagnamento, ma non le estese a Cb.

**129-130 Vc A:** La legatura incomincia sulla prima nota di 129 e continua al margine (129 è l'ultima battuta di un verso), benché nella legatura verso la fine della battuta vi siano alcune erosioni parziali. In base ai modelli in Fg I, VI I, e Vle, **WGV** inizia la legatura sul secondo tempo di 129 e la conclude sul battere di 130. Tutte le fonti contemporanee relative e **RI**<sup>1930</sup> legano le quattro note di Vc a 129, ma non offrono una soluzione coerente del passo. **I-Mric** e **RI**, ad esempio, iniziano la legatura di Fg sul secondo tempo, anche se la parte è all'unisono con Vc.

**130 Coro A:** Dimenticando che il Coro e i solisti non erano più all'unisono, come a 128 e sul primo tempo di 129, all'origine V diede al Coro le stesse note dei solisti sul battere di 130. Accortosi dell'errore, erase le note scorrette di S<sup>c</sup>, C<sup>c</sup>, e T<sup>c</sup>, registrando quelle appropriate.

**130 Cl I A, I-Mric:** Queste fonti mancano del *sol<sup>f</sup>* notato (legato a 129), svista da parte di V in A (130 è la prima battuta di un recto); esso viene aggiunto in **RI** e **pUS-Cso**. In A, la nota legata è presente in Fl, Ott, e Ob I.

**130 VI I, II A:** Sull'ultima nota in VI I, V scrisse >; sulla terza nota di VI II,  $\wedge$ . **WGV** sostituisce i segni di articolazione presenti altrove per tutte le 130-131.

**130-132 Fg I A:** All'origine, sia Fg I che II avrebbero dovuto tacere dopo il battere di 130; soltanto più tardi V aggiunse una parte per Fg I

(che raddoppia Vc). La legatura pertinente a Fg I consiste in due tratti, dal battere di 130 al secondo tempo di 131 (sopra il rigo), e dal quarto tempo di 130 a 132 (sotto il rigo). **WGV** li unisce in una singola legatura, come in Vc.

**134-135 Fl I, Ott A:** All'origine, Fl I = *fa*<sup>e</sup> e Ott = *re*<sup>e</sup>. La revisione fatta da V rimosse lo sgraziato tritono del salto di Ott – un salto che lasciava il *re*<sup>s</sup> armonico in sospenso, senza risoluzione nel registro idoneo.

**136 Coro A:** S<sup>c</sup> = **pppp**; T<sup>c</sup> = **pp** / **WGV** si comporta come tutte le fonti contemporanee relative regolarizzando la dinamica a **ppp**, come nelle altre parti.

**136 VI I, VI II, Vle A:** All'origine, queste parti avevano lo stesso ritmo di Coro. Dopo aver eraso la stesura, V aggiunse la lettura definitiva (comprese le legature, che prima mancavano).

**137-138 Archi A:** Esistono tre problemi collegati:

1. Non c'è ragione di regolarizzare i valori della nota sul battere di 137. Vle e Vc hanno note più brevi per prepararsi al passo seguente. Tutte le fonti contemporanee relative seguono A, ma **RI**<sup>1913</sup> dimezza il valore delle note di VI I, VI II, e Cb.

2. Non c'è ragione di estendere i punti di staccato dal secondo tempo, metricamente debole, alla nota sul terzo, metricamente più forte, anche se tutte le fonti contemporanee relative e **RI**<sup>1913</sup> si comportano così.

3. In A Vle ha  $\downarrow$  sul battere di 138. Evidentemente, V desiderava in questo punto un valore breve (come in Vc); per cui sarebbe improprio prendere come modello la 139 (VI I e VI II). Le fonti contemporanee relative elevano la discordanza tra Vle e Vc conservando i valori delle note di A ed eliminando il punto di staccato. **WGV**, come **RI**<sup>1913</sup>, corregge Vle per concordare con Vc.

**139 Fl I, II A:** Sul terzo tempo, all'origine, V scrisse *re*<sup>3</sup> + *la*<sup>2</sup>, poi cancellò in modo incompleto e sostituì con un *la*<sup>2</sup> col gambo doppio. Non è difficile separare le stesure, e il copista di **pUS-Cso** lo fece. Tuttavia quello di **I-Mric** non fu all'altezza del compito e trasmise la versione respinta da V a **RI** e di conseguenza a **RI**<sup>1913</sup>.

**139-140 Timp A:** All'origine, la parte era scritta un rigo troppo in basso, con il livello dinamico di **ppp**. Riscrivendo Timp sul pentagramma idoneo, V aumentò il livello a **pp**.

**139-140 Vc A:** **p** / **WGV** sostituisce **pp**, come in Timp, VI I, e Vle. In **I-Mric** e **pRI**, Vc e Cb hanno **p**, mentre le altre parti hanno **pp**. **RI** e **RI**<sup>1913</sup> regolarizzano in **pp**, come fa **WGV**.

## N. 2. Dies iræ

### Fonte

A: Volume 1, pp. 33-202 (33-34 è un folio aggiunto con rubriche; 201-202 vuoto)

All'origine, il manoscritto della Sequenza, Dies irae, era formato da una "pagina di rubrica" (per il testo, vedere sotto), seguita da nove fascicoli di carta da ventotto pentagrammi (contrassegnati rispettivamente "3" fino a "11" nell'angolo sinistro in basso, numerazione progressiva dei fascicoli per tutta la *Messa da Requiem*):

Fascicolo	Struttura	Pagine
3	4 bifolii inseriti uno nell'altro	35-50
4	4 bifolii inseriti uno nell'altro	51-66
5	3 bifolii inseriti uno nell'altro	67-68, 85-94
6	7 bifolii inseriti uno nell'altro	95-122
7	4 bifolii inseriti uno nell'altro	123-138
8	4 bifolii inseriti uno nell'altro	139-154
9	4 bifolii inseriti uno nell'altro	155-170
10	4 bifolii inseriti uno nell'altro	171-186
11	4 bifolii inseriti uno nell'altro	187-202

L'ultimo folio del fascicolo conclusivo (pp. 201-202) è vuoto.

Quando V decise di sostituire la sezione del "Liber scriptus" originale (si veda l'introduzione alla partitura), scrisse la nuova stesura (ba. 162-238 della versione definitiva) su un fascicolo di quattro bifolii inseriti uno nell'altro. Esso venne infine legato fra il primo e il secondo folio del terzo fascicolo originale (fascicolo "5"); cioè esso costituisce le pp. 69-84 del manoscritto nella sua condizione attuale. **WGV** stampa la versione definitiva nel testo principale; quella originale (162a-215a) viene offerta all'Appendice 1.

Dopo la pagina di rubrica aggiunta, le battute sono distribuite nel modo seguente:

p. 35	1-4	p. 48	63-67
p. 36	5-10	p. 49	68-72
p. 37	11-15	p. 50	73-77
p. 38	16-21		
p. 39	22-25	p. 51	78-81
p. 40	26-30	p. 52	82-85
p. 41	31-34	p. 53	86-90
p. 42	35-38	p. 54	91-95
p. 43	39-42	p. 55	96-101
p. 44	43-47	p. 56	102-107
p. 45	48-52	p. 57	108-112
p. 46	53-57	p. 58	113-116
p. 47	58-62	p. 59	117-120

p. 60	121-124
p. 61	125-129
p. 62	130-134
p. 63	135-139
p. 64	140-144
p. 65	145-148
p. 66	149-153

p. 67	154-159
p. 68	160-161; 162a-164a

p. 69	162-166
p. 70	167-171
p. 71	172-175
p. 72	176-180
p. 73	181-185
p. 74	186-189
p. 75	190-193
p. 76	194-198
p. 77	199-202
p. 78	203-206
p. 79	207-211
p. 80	212-217
p. 81	218-222
p. 82	223-228
p. 83	229-233
p. 84	234-238

p. 85	165a-169a
p. 86	170a-174a
p. 87	175a-178a
p. 88	179a-182a
p. 89	183a-186a
p. 90	187a-190a
p. 91	191a-194a
p. 92	195a-198a
p. 93	199a-202a
p. 94	203a-207a

p. 95	208a-211a
p. 96	212a- 215a; 239
p. 97	240-244
p. 98	245-249
p. 99	250-254
p. 100	255-260
p. 101	261-265
p. 102	266-269
p. 103	270-273
p. 104	274-277
p. 105	278-281
p. 106	282-285
p. 107	286-289

p. 108	290-293
p. 109	294-297
p. 110	298-301
p. 111	302-305
p. 112	306-309
p. 113	310-314
p. 114	315-318
p. 115	319-321
p. 116	322-325
p. 117	326-329
p. 118	330-333
p. 119	334-337
p. 120	338-341
p. 121	342-346
p. 122	347-350

p. 123	351-354
p. 124	355-358
p. 125	359-362
p. 126	363-366
p. 127	367-370
p. 128	371-374
p. 129	375-378
p. 130	379-383
p. 131	384-388
p. 132	389-393
p. 133	394-398
p. 134	399-403
p. 135	404-408
p. 136	409-413
p. 137	414-418
p. 138	419-423

p. 139	424-428
p. 140	429-433
p. 141	434-437
p. 142	438-442
p. 143	443-446
p. 144	447-450
p. 145	451-455
p. 146	456-459
p. 147	460-463
p. 148	464-467
p. 149	468-471
p. 150	472-475
p. 151	476-479
p. 152	480-483
p. 153	484-487
p. 154	488-491

p. 155	492-495
p. 156	496-499
p. 157	500-503
p. 158	504-507

p. 159	508-511	p. 181	612-616
p. 160	512-516	p. 182	617-623
p. 161	517-521	p. 183	624-627
p. 162	522-526	p. 184	628-632
p. 163	527-530	p. 185	633-637
p. 164	531-534	p. 186	638-642
p. 165	535-539		
p. 166	540-543	p. 187	643-646
p. 167	544-548	p. 188	647-650
p. 168	549-553	p. 189	651-654
p. 169	554-558	p. 190	655-658
p. 170	559-563	p. 191	659-662
		p. 192	663-667
p. 171	564-568	p. 193	668-672
p. 172	569-572	p. 194	673-677
p. 173	573-576	p. 195	678-681
p. 174	577-582	p. 196	682-685
p. 175	583-587	p. 197	686-690
p. 176	588-593	p. 198	691-694
p. 177	594-597	p. 199	695-699
p. 178	598-601	p. 200	700-701
p. 179	602-606	p. 201	vuota
p. 180	607-611	p. 202	vuota

### Note introduttive

#### Organico

Sul lato sinistro della p. 35, V ordinò la carta da ventotto pentagrammi nel modo seguente (WGV annota anche le aggiunte e le alterazioni successive).

	Violini <sup>[I]</sup> [II]
	Viola
2.	Flauti
	Ottavino
[2]	Oboe
[2]	Clarineti in Si $\flat$ ; a 503: in Do; a 573: in Si $\flat$
[2]	Corni in Mi $\flat$ ; a 162: in Re; a 236: in Mi $\flat$ ; a 378: in Fa; a 457: in Mi $\flat$ ; a 503: in Mi; a 573: in Mi $\flat$
[2]	Corni in Do; a 91: in Mi $\flat$ ; a 162: in Re; a 236: in Do; a 457: in Si $\flat$ ; a 503: in Mi; a 573: in Do; a 624: in Si $\flat$
[2]	Trombe in Do; a 91: in Mi $\flat$ ; a 162: in Re; a 236: in Do; a 624: in Mi $\flat$
[2]	Trombe in Do; a 91: in Mi $\flat$ ; a 162: in Re; a 236: in Do; a 624: in Mi $\flat$
[2]	Fagotti
[2]	Fagotti
[3]	Tromboni <sup>1</sup>
	Oficlei[de]
	Timpani

G. Cassa<sup>2</sup>

[vuoto]

[vuoto]; a 91: "Due Trombe in lontananza ed invisibili" in Mi $\flat$ ; a 270: Sop[rano solo]

[vuoto]; a 91: "Altre due Trombe in altra parte in lontananza ed invisibili" in Mi $\flat$ ; a

165: Mezzo Sop[rano] solo

[vuoto]; a 270: Ten[ore solo]

[vuoto]; a 143: [Basso] solo

[Soprani]

[Contralti]

Coro

[Tenori]

[Bassi]

Violoncelli

Contrabassi

#### Titolo

All'inizio del brano, V scrisse "Dies irae" in alto, al centro di p. 35; in alto, a destra, firmò e datò il manoscritto ("G. Verdi / 1874"). All'interno del brano non vi sono altri titoli. Evidentemente, V desiderava mettere in risalto che il Dies irae, pur comprendendo varie sezioni, forma un unico numero ("non forma che un solo N.<sup>o</sup>"; si veda l'introduzione alla partitura).

#### Rubriche

Il testo seguente è registrato sul verso del folio di rubrica (p.34): "N.<sup>o</sup> 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 resurgen 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".

1. In parecchi punti V dispose soltanto Tr I e II sul rigo normalmente inteso per tutti i tre Trn; Trn III e Ofc furono poi uniti sul rigo normalmente assegnato a Ofc sola.

2. Anche se V, nel corso del Dies irae, scrisse "G. Cassa," "Cassa," e "Cassa sola," WGV ritiene che egli non avesse mai inteso far suonare i piatti insieme alla cassa. In A, nel brano, si trovano le seguenti indicazioni: "G. Cassa"; a 11: "Gran Cassa"; a 46: "Cassa"; a 91: "Cassa"; a 140: "Cassa sola"; a 645: "Cassa"; a 683: "Cassa sola". WGV conserva l'indicazione iniziale (resa come "Gr. C.") a 1-139; "Cassa sola" a 140-161; "Gr. C." ancora a 239-246 (ripresa della sezione del Dies irae); ed infine "Cassa sola" a 645-701. L'esplicita indicazione di V a 683, "Cassa sola", giustifica sicuramente l'uso del termine alla similare 645, dove egli indicò soltanto "Cassa."

## Riprese delle battute d'apertura

In tre punti più tardi del *Requiem*, V riprodusse il blocco delle sessantun battute presentate prima nell'introduzione del *Dies irae*. Nelle prime due riprese – quelle all'interno del *Dies irae* stesso – la ripresa è sia testuale che musicale: le 239-253 sono prese dalle 46-60, e 573-598 da 1-26. Tuttavia, quando a 45-105 del *Libera me* compaiono tutte le sessantun battute il testo è nuovo: si tratta del secondo versetto del *Responsorio*. Ad eccezione di quest'ultima ripresa, in cui le parti corali avevano bisogno di essere scritte al completo per indicare il testo sotto e per operare quei leggeri aggiustamenti ritmici necessari a sistemare le parole nuove, V avrebbe potuto istruire semplicemente il copista di trascrivere le riprese dal blocco originale di musica. Benché non sia arrivato a quell'estremo, in realtà egli usò un metodo quasi stenografico completando le parti vocali (anche là dove il testo era ripetuto alla lettera), fornendo normalmente le parti di Vc e Cb (e, in un passo, quella di VI I). Nella partitura, dei richiami davano istruzioni al copista di trascrivere dalla presentazione annotata completamente all'inizio del *Dies irae* le parti rimanenti. Come ci si poteva aspettare, vi sono alcune discrepanze fra queste linee ridondanti stese dal compositore nelle riprese e il loro prototipo, che riguardano principalmente la dinamica e l'articolazione (specialmente di Vc e Cb). Sarebbe assurdo supporre la volontà di V per l'esistenza di differenze tra le riprese e il prototipo, poiché le parti orchestrali rimanenti sarebbero rimaste identiche alla loro presentazione iniziale. Le linee ampliate nella ripresa sono viste come semplici richiami, e **WGV** adotta un modello uniforme per le parti corali (eccetto per il *Libera me*, con il testo diverso) e per quelle orchestrali in tutte le presentazioni di questo blocco di musica. Verranno annotati alcuni casi eccezionali.

Il modello adottato si basa sostanzialmente sulle letture presumibilmente più accurate offerte dalla stesura completamente orchestrata all'inizio del brano, ma incorpora anche informazioni ulteriori dai richiami, dato che essi possono far pensare in che modo V "sentì" il passo in questione. Così, un accento che V sentì, ma che dimenticò di scrivere all'inizio del brano, può essere fornito dalla ripresa. In tal caso, distinzioni tipografiche chiariranno lo stato di A.

Nelle Note, i richiami nelle riprese (come quelli usati per passi ripetuti all'interno delle sessantun battute che aprono il brano) saranno normalmente considerati nell'esame della prima comparsa pienamente orchestrata di ogni passo.

## Testo

Riguardo al testo del brano esistono parecchi piccoli problemi:

*130-131*: In **I-Mric**, nelle parti di S<sup>c</sup>, C<sup>c</sup>, T<sup>c</sup>, l'ultima "s" di "spargens", originariamente mancante in queste battute, venne aggiunta a matita porpora, probabilmente non da V. La lettera fu omessa anche in C<sup>c</sup> e T<sup>c</sup> a 124, ma gli errori ortografici non furono corretti. A è corretta, ma, nel copiare il testo per il suo abbozzo di traduzione, V sbagliò la parola scrivendola "sparges". **MI**<sup>69</sup> e **MI**<sup>74</sup> sono corretti.

*270-321*: In tutto il "Quid sum miser", V fu incerto sulla divisione sillabica corretta di "dicturus": vi sono infatti esempi di "di-ctu-rus" (287-288) e di "dic-tu-rus" (291-292 in MS<sup>s</sup>). **WGV** preferisce il primo, che riflette la divisione di altre parole nel corso del *Dies irae* (per esempio, "stri-cte" e "scriptus").

Inoltre, per tutta la stessa sezione, V erroneamente scrisse "dum" al posto di "cum".

Infine, a 289, in S<sup>s</sup>, V scrisse "patronem" invece di "patronum"; fece lo stesso errore a 296 (MS<sup>s</sup>) e 297 (T<sup>s</sup>). In altre parti della sezione scrisse la parola con l'ortografia corretta.

*409-411*: Dapprima, V scrisse "Quaerens" in S<sup>s</sup> e MS<sup>s</sup>, poi, scorrettamente, cambiò con "Quaeres" tutte le quattro volte. **I-Mric** copiò regolarmente l'errato "Quaeres", che V più tardi corresse in **I-Mric** (ma non in A) con l'originale "Quaerens", usando l'usuale inchiostro porpora. Il primo istinto di V era giusto, allora, e nel suo abbozzo di traduzione scrisse la parola correttamente. Forse ricontrollò il testo con **MI**<sup>69</sup>, dove la parola è "Quaeres". **MI**<sup>74</sup> usa la forma corretta.

*471-500*: Nell'uso del dittongo "æ" V nel passo fece diversi errori, o comunque si distaccò dal testo baso, **MI**<sup>74</sup>. A 471, egli scrisse "præces" in T<sup>s</sup>; **WGV** corregge con "preces." A 482 e 486, scrisse "presta" in T<sup>s</sup>; **WGV** corregge in "præsta". Infine, a 487, scrisse "hædis" in T<sup>s</sup>; **WGV** lo corregge in "hædis", che lo stesso V scrisse a 496.

*624-701*: In **MI**<sup>74</sup> il testo della sezione finale è stampato come segue:

Lacrymosa dies illa,  
Qua resurget ex favilla,  
Judicandus homo reus.  
Huic ergo parce Deus:  
Pie Jesu Domine,  
Dona eis requiem. Amen

In A, V ogni tanto scrisse la prima parola come "Lacrimosa," poi corresse la "i" con "y". Lo si trova anche nel suo abbozzo di traduzione. Soltanto in un caso (S<sup>s</sup> a 646) dimenticò di correggere il "Lacrimosa"; **WGV** lo fa.

I due punti dopo il primo verso della seconda strofa hanno senso soltanto se il testo continua con il secondo e il terzo verso. Tuttavia, V, nella maggior parte di questo brano conclusivo, attaccò “Huic ergo parce Deus” alla fine della prima strofa; privilegiando la rima e il ritmo poetico alla sintassi o alla sistemazione del testo sulla pagina stampata, egli lo trattò come l’ultimo verso di una quartina. Pertanto **WGV** sostituisce un punto ai due punti, tranne quando “Huic ergo parce Deus” è seguito direttamente da “Pie Jesu Domine,” ecc.

### Note Critiche

**1-2 A:** Per i quattro accordi iniziali, V scrisse gli accenti solo in Ott (tre), Trn (quattro), e Ofc (uno). **WGV** li estende ai legni, ottoni, e percussioni a 1-2, ma non orizzontalmente a 11-12.

**1-12 Cl A:** All’origine, V annotò Cl “in Do” a 1-12 (13-20 = 3-10). Poi, erase la musica, insieme all’indicazione di due bemolli nell’armatura della chiave. Anche se la precedente stesura non è più leggibile, presumibilmente Cl vennero identificati come se, all’inizio del pentagramma, fossero stati “in Do”. Da 21, la parte è scritta direttamente “in Si ♭”. Si ricorda che V usò Cl “in Do” nel *Libera me* del 1869 (vedi Appendice 2), fonte di tanta musica del *Dies irae*.

**3 Fl I, Ob I, Cl I A:** Le parti, all’origine, furono disposte una terza più in alto del secondo strumento di ogni coppia. Quando V erase le parti superiori, assegnò entrambi gli strumenti di ogni coppia alla parte più bassa.

**3 Fg I, II (Fg III, IV = Fg I, II) A:** Tutte le semicrome sui primi due tempi sono unite assieme dal tratto (la seconda metà della battuta = “ $\surd$ ” della prima). **WGV** preferisce il tratto in due gruppi come quello che si trova in tutti i legni superiori.

**3-4 Cb A:** Alla ripresa di queste battute (575-576), V indicò punti di staccato dalla seconda nota di 575 fino alla fine di 576, scrivendo anche > sulla quinta e sesta nota di 576. Gli > sono stati estesi a 4, ma non i punti di staccato. In effetti, V, all’origine, aveva incominciato a scrivere, a 3, staccati, sotto la seconda e fino alla quarta nota, ma cancellò almeno i primi due mentre l’inchiostro era ancora umido. Gli staccati sono presenti anche sulle ultime sette crome della ripresa del passo nel brano del *Libera me* a 57, ma non a 47.

**4 Fl A:** La croma sul secondo tempo ha il taglio separato dalle biscrome seguenti. **WGV** segue il tratto continuo degli altri legni.

**5-6 Fg I (Fg III = Fg I) A:** Anche se la legatura raggiunge in realtà il battere di 7, **WGV** considera

che si tratta di un errore di scrittura e segue i modelli di Ob II e Cor II.

**9 Coro A:** Tutte le parti corali concludono con  $\text{♪}$ , come in quelle orchestrali. A 19, 581, e 591, V scrisse  $\text{♩}$ , anche se nel *Libera me* (a 53 e 63) ritornò a  $\text{♪}$ . **WGV** dà maggiore importanza alla lettura di 9, dato che è l’unica in cui tutte le parti orchestrali sono scritte per esteso, ed estende  $\text{♪}$  dappertutto. Benché tutte le fonti contemporanee relative seguano A, **RI**<sup>1913</sup> dà  $\text{♩}$  a 9 e 581 e  $\text{♪}$  a 19 e 591.

**9-10 A:** All’origine, V scrisse qui una unica battuta (e alle parallele 19-20, 581-582, e 591-592), invece di due. Soltanto la prima stesura è strumentata completamente, ma anche quando V fornì parti vocali solamente come richiami è chiaro ch’egli aggiunse una battuta. Le parti di Vc e Cb in quest’unica battuta originariamente erano =



con Vl e Vle che raddoppiano alle ottave superiori. Prima di scrivere la ripresa di tale musica nel *Libera me* (53-54, 63-64), egli aggiunse la battuta, ritmicamente debole, in più, evitando così la successione di due battute ritmicamente forti. La scala originale di una battuta non venne mai registrata nel *Libera me*.

Prima di arrivare al passo definitivo di due battute, V elaborò una versione intermedia del passo in due battute, visibile a 9-10, solamente in tutte le parti per archi: sul quarto tempo di 10, invece di continuare in basso la scala, replicò le note del terzo tempo.

**10 Cb A:** A 20 e nel *Libera me* (54), un’unica legatura copre le ultime otto note; nel *Libera me*, a 64, soltanto le prime sei. (In Cb a 10 non sembra esserci articolazione.) **WGV** segue **pRI** adottando due legature separate per Cb alla fine di 10, come nelle altre parti per archi a 9-10, ed estendendo la notazione altrove.

**13-20 A:** V annotò esplicitamente soltanto Coro, Vc, e Cb.

Per le altre parti strumentali si riferì a 3-10 numerando le corrispondenti battute “1” fino a “8.”

**15-17 T<sup>o</sup> II A:**



/ Simile indicazione appare per entrambi i “*Dies irae*” a 577-579 e per “*dies illa*” a 587-589. Nella comparsa finale di questo materiale, tuttavia, nel *Libera me* (49-51 e 59-61), V adottò il testo disposto sotto 5-7 nel *Dies irae*. È significativo che nel

Libera me, a 59, V iniziò a seguire la lettura del Dies irae da 15, ma poi erase “-la” di “illa” sul quarto tempo, rendendo entrambe le stesure del Libera me conformi alla stesura iniziale del teso (e soltanto pienamente orchestrata) a 5-7 del Dies irae, modello esteso dappertutto da **WGV**.

**15-19 B° A:** La parte venne originariamente divisa, con B° II un’ottava sotto T° II; la stessa situazione ottenuta a 577-581 e 587-591, benché non a 5-9, né nel Libera me. Successivamente, V erase tali parti, unendo tutti B° sul *sol*<sup>2</sup> sostenuto.

**19 Coro A:**  sul battere / **WGV** sostituisce  : si veda la Nota 9.

**20 Cb A:** Un’unica legatura copre le otto note sul terzo e sul quarto tempo; si veda la Nota 10.

**21 B° A:** V scrisse un **ff** sovrabbondante e poi parzialmente lo erase.

**21 Fg III, IV A:** Sul battere, la notazione è poco chiara. In Fg III, IV, e in Ofc, sembra che V all’origine, avesse scritto  $\xi$  sul battere, poi l’avesse eraso. In Ofc la sostituzione (*re*<sup>1</sup>) è chiara; in Fg III, IV la lettura sembra *re*<sup>1</sup>+*re*<sup>2</sup>, con l’ultima nota molto pallida, come se, a sua volta, fosse stata erasa. Forse V, per chiarire queste parti, le ricopiò a 22 (tutte le altre parti per fiati ad eccezione di Fl e Cor I, II sono indicate con “ $\xi$ ”). **WGV** usa Fg III, IV a 22 come modello per interpretare la notazione di V a 21. Sia **I-Mric** che **RI** offrono una lettura ambigua: *re*<sup>1</sup> sul battere di 21, con un solo gambo e nessuna pausa. **pUS-Cso** assegnano il *re*<sup>1</sup> sia a Fg III che IV (a 21 come a 22).

**21 Vc A:** Vi sono > sia sopra che sotto le note sul quarto tempo.

**21, 25 Vc A:** La legatura raggiunge il terzo tempo. **WGV** la conclude alla fine del secondo tempo, come negli archi superiori e in Vc stesso a 22, 594, 597, e 598. Anche se alcune di queste altre legature iniziano dopo o finiscono prima, nessuna di esse raggiunge il terzo tempo.

**22, 24 A:** Tre > (Vc al terzo tempo di 22, Trn sul battere di 24, e Cb sul quarto tempo di 24) sono stati eliminati da **WGV**. Nessuno fra quegli accenti è musicalmente convincente e si tratta della loro unica comparsa in A.

**24 Cl A:** L a croma e le quattro biscrome sul primo tempo sono unite dal tratto. **WGV** le separa, come negli altri fiati.

**24 VI I (VI II = VI I) A:** La legatura finale continua al quarto tempo, invece di concludere entro il terzo, come in tutte le altre presentazioni della figurazione. **WGV** abbrevia la legatura a 24, senza distinzione tipografica.

**25-28 A:** V scrisse solo Coro, GrC, Vc, Cb, e (soltanto a 25) VI I, VI II, e Vle. Per gli altri strumenti

indicò: “Come le 4 antecedent[i]”.

**26 Cb A:** Seconda nota = *re*<sup>3</sup>, invece di *la*<sup>2</sup> che si trova in tutte la battute analoghe (26 è la prima battuta di un verso). Benché **pRI** e **I-Mric** avessero copiato l’errore, V in quest’ultima lo corresse con inchiostro porpora.

**31-61 A 31** il brano del Dies irae si unisce alla sezione del “Dies irae” del Libera me del 1869 (si veda l’Appendice 2). Quando lavorò sul Dies irae, V aveva davanti **A69** (si veda, ad esempio, la Nota 31).

**31 Cb A:** > sul battere / In altre circostanze, gli accenti sono segnati così attentamente dal secondo al quarto tempo di Vc e Cb a 31, 33, e 35 (e nel Libera me a 75, 77, e 79) che **WGV** elimina quest’unico caso. V copiò l’accento da **A69**, che ne ha uno alla battuta corrispondente (52), uno, cancellato, due battute dopo (54), e nessuno affatto due misure dopo (56). Nel Libera me definitivo non vi sono accenti sul battere. **I-Mric** conserva l’accento nel Dies irae su 31, ma non lo estende; **RI** (seguita da **RI**<sup>1913</sup>) lo estende a 33 e 35.

**31, 33, 35 Vc, Cb A:** Sopravvivono diversi punti di staccato da una stesura precedente, erasa in modo incompleto, in cui Vc e Cb suonavano semicrome ripetute dal secondo al quarto tempo invece di semiminime. Non vi sono tracce di tale stesura nel passo corrispondente in nessuna versione del Libera me.

**32 Ott, Ob, Cl A:** Le tre legature a 32 - le uniche esplicitate a 32, 34, o 36 - iniziano o sulla terza nota o fra la terza e la quarta. Esse finiscono al di là della stanghetta di battuta seguente ma vicino al battere. Per ovvi motivi di ordine musicale, **WGV**, (sostituita da **I-Mric** e **RI**) inizia la legatura sulla seconda nota (l’inizio della scala cromatica) e la termina sull’ultima nota della battuta.

**32 Trn A:** > sul battere / Si tratta dell’unico accento sul battere a 32, 34, e 36. Alle battute corrispondenti di **A69** nessuna parte ha degli accenti. **WGV** lo elimina.

**32, 34, 36 C°, T° A:** A 32, V scrisse e poi erase

versione intermedia fra il Libera me 1869, con le sue ottave spoglie su entrambe le sonorità della battuta, e quella definitiva di questa musica, con terzine complete sul primo e terzo tempo. A 34, per C° egli registrò un simile salto d’ottava discenden-

te da *si*  $\flat^3$ , ma, evidentemente, decise di rivedere il passo prima di scrivere  $T^\circ$  a 34. A 36 e nel *Libera me* riveduto, si trova soltanto la versione definitiva.

**32, 34, 36 Tr A:** V fu incerto se legare insieme col tratto o no la prima croma alle successive semicrome. In base al senso della frase **WGV** separa la prima nota dalle semicrome.

**32, 34, 36 VI II, Vle, Vc, Cb A:** Dapprima, V seguì il *Libera me* del 1869 (53,55,57), dove tali strumenti imitano la scala ascendente di VI I dalla nota fondamentale al quinto grado, invece di discendere (o ascendere) alla nota fondamentale, segno vigoroso della versione definitiva. La stesura originale erasa era presente in Vc e Cb in tutte tre le battute, in parte della partitura scheletro, e in VI II e Vle a 32 e 34. Evidentemente, V decise di rivedere la figurazione prima di completare l'orchestrazione a 36.

**33 Fg I, II A:** Un segno isolato sul rigo fra la prima e la seconda nota si potrebbe interpretare come legatura, ma nel contesto esso non ha senso. Né **I-Mric**, **RI**, né **pUS-Cso** forniscono in questo punto una legatura.

**34 Fl A:** La quarta nota è scritta come *do*  $\flat^4$  (da suonare un'ottava sopra). **WGV** preferisce ed estende la notazione degli altri fiati (*si*  $\sharp^3$ ).

**34 Cl A:** Sulle prime tre note, vi sono gambi singoli, e V scrisse "a due" soltanto sul secondo tempo. Tuttavia la sua intenzione è chiara e **WGV** dispone "a 2" sul battere.

**34 Fg I, II A:** Dalla seconda alla quinta nota vi sono punti di staccato; **WGV** sostituisce >, come si vede in modo sovrabbondante nelle altre parti (compreso Fg) in tutta la sezione. La notazione fa pensare che V intendesse alleggerire gli accenti su queste note rispetto a quelli sul quarto tempo.

**34 Timp A:**  / Benché la nota sul battere sia inequivocabile, non c'è una ragione evidente perché sia diversa da 32 e 36, dove V indica  $\gamma$  sul battere. Tutte le fonti relative contemporanee e **pUS-Cso** seguono A, ma il *Libera me* 1869 ha una pausa nelle battute analoghe. **WGV** considera un errore la nota sul battere in Timp a 34 e sostituisce con la pausa.

**37 Archi A:** In Vle I e Vc, un unico tratto unisce le prime tre note. **WGV** separa la prima, come in VI II e Vle. Gli staccati di Cb derivano dalla ripresa della musica nel *Libera me*.

**37-38 A:** Queste due battute espandono quella singola del *Libera me* 1869 (58), dove la terzina completa era notata come *fa*  $\flat^1$  maggiore. Nel *Die irae*, V decise di notarla in orchestra come *mi*<sup>1</sup> maggiore dopo averla scritta nella partitura schele-

tro (voci, Vc, Cb), ma prima di scrivere le altre parti corresse la notazione in Vc e Cb (modificando nello stesso tempo la parte in Vc), però lasciò in Coro la scrittura enarmonica.

**38 Vc A:** > sul quarto tempo / **WGV** sopprime quest'unico caso. V potrebbe essere stato influenzato dagli accenti della battuta corrispondente del *Libera me* 1869 (58) ma il contesto musicale è molto diverso (si veda la Nota 37-38).

**39 B<sup>c</sup> WGV:** Viene estesa dal *Libera me* l'indicazione "marcate".

**39 Tr III A:** Un tratto unico congiunge le prime tre note. **WGV** separa la prima come in Tr I, II e IV.

**44 A:** V scrisse "poco stent." sotto Cb (in realtà iniziando sotto l'ultimo tempo di 43), "stent." in B<sup>c</sup> e Vle, e "stent. un poco" sopra VI I. **WGV** interpreta i segni come indicazioni globali regolarizzando in "stent. un poco."

**45 B<sup>c</sup> pVRI, RI<sup>1913</sup>:** > sul battere / L'accento manca in A (in questa posizione e nel *Libera me*), nel *Libera me* 1869 e nelle altre fonti contemporanee relative.

**45 Fl pUS-Cso:** Entrambi Fl suonano sia qui che nella battuta corrispondente (89) del *Libera me*. Il copista deve essersi lasciato sfuggire l'indicazione di V "Solo".

**45 Cl A:** > sul battere / **WGV** sopprime l'accento, ripetuto meccanicamente, assente in tutte le altre parti.

**45 VI I, VI II, Vle A:** Benché queste parti in A non siano legate, V fornì modelli espliciti per gli archi a 238 (parte della revisione del 1875 del *Dies iræ*) e nel *Libera me* 1869 (a 65).

**46 Cor III (o forse Cor II) A:** > sul battere / **WGV** elimina quest'unico segno.

**46 VI I (VI II = VI I) A, I-Mric:** **fff** / **pRI** (VI I, VI II) = **ff**, come altrove in A.

**46-53 Legni, Ottoni A:** Nelle voci melodiche prevalgono legature di un'unica battuta. Mentre alcune raggiungono, o anche vanno leggermente al di là, la stanghetta di battuta, soltanto in Ob I a 46/47 la legatura raggiunge il battere della seconda battuta. Tuttavia, anche questo esempio è sospetto poiché Ob I manca della legatura musicalmente necessaria a unire le prime due note di 47.

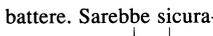
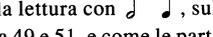
V per questi strumenti ha usato gambi unici o separati in modo spesso incoerente. **WGV** regolarizza la notazione con gambi separati, ad eccezione che per le note accentate sul quarto tempo di 47, 49, e 51, che, secondo la maggioranza dei casi, in A, sono stampate con gambi unici.

**46-61 Coro A:** In tutte le fonti contemporanee relative tranne **pRI**, il testo sotto alla melodia (S<sup>c</sup> e T<sup>c</sup> a 46-53, C<sup>c</sup> e B<sup>c</sup> a 54-61) è caotico. A 46, 48, 50,

e 54 le fonti dispongono la seconda sillaba nelle voci che portano la melodia sul quarto tempo, mentre a 56, 58 (ad eccezione di **pvRI**), e 60, esse dispongono la sillaba sul terzo tempo. (Le fonti differiscono riguardo 52). Tuttavia, in **A** e **pRI** le voci che portano la melodia cantano in modo consistente la seconda sillaba di queste battute sul *terzo* tempo. In realtà, **V**, all'origine, scrisse consistentemente sotto il testo di **A** con le seconde sillabe sul *quarto* tempo in **S**<sup>c</sup> (e per implicazione in **T**<sup>c</sup>) a 46-53, come a 31-36 e come nel *Libera* me 1869 (66-81). Assegnò anche il ritmo alle parti corali d'accompagnamento.  in **C**<sup>c</sup> a 46, 48, 50, e 52 e in **B**<sup>c</sup> a 40 soltanto. Successivamente erase e corresse tali letture. Sembra che **V** avesse preso la decisione dopo aver steso **C**<sup>c</sup> a 48-52 (il contenuto di un recto), ma prima di incominciare **B**<sup>c</sup> a 48. (A 239 e 241, distrattamente, egli ritornò alla declamazione superata in **S**<sup>c</sup> ma la corresse immediatamente. Le parti d'accompagnamento mostrano solo il ritmo definitivo.)

La conclusione da trarre è chiara: **V** desiderava che tutte le voci pronunciassero insieme le sillabe. Le fonti che corressero la declamazione della melodia, (in modo incoerente), sul modello di 31-36, non poterono comprendere l'evidenza di **A**.

Prendendo in considerazione tutte le presenze della figurazione, nella melodia sono predominanti legature di due battute, quelle adottate da **WGV**. Le legature più corte nelle voci d'accompagnamento (**C**<sup>c</sup> a 47, 49, etc.) derivano dal modello in **C**<sup>c</sup> a 51. **47** **Cor I, II, Cor III, IV A**: Gli abbellimenti sul quarto tempo sono scritti con gambi unici, ma **V** attentamente segnò gambi doppi per indicare che le note principali sono suonate da entrambi gli strumenti di ogni coppia. Un problema simile si presenta al quarto tempo di 51 in **Fg I, II, Cor III, IV, e Trn I, II**, ma non in **Cor I, II, o Tr III, IV**, dove gli abbellimenti hanno il gambo doppio. Il modello di omissione è pienamente arbitrario, e **WGV** presume che, dove la nota principale è suonata a 2, **V** intendesse far suonare anche l'abbellimento da entrambi gli strumenti di ogni coppia.

**47** **Cor II, Cor IV WGV**: **WGV** segue **A** e tutte le fonti contemporanee relative (come **pUS-Cso** e **RI**<sup>1913</sup>) scrivendo , sul battere. Sarebbe sicuramente possibile cambiare la lettura con , sul modello di **Cor II** e **Cor IV** a 49 e 51, e come le parti simili in tutte le tre battute, ma **V** potrebbe aver preferito evitare di riarticolare la nota sul terzo tempo in **Cor II** e **Cor IV** a 47 prima del loro salto d'ottava sul quarto tempo.

**47** **Tr II I-Mric**: La parte è corretta in



come in **Tr II** a 49 e 51, correzione presente anche in **RI** e **RI**<sup>1913</sup> ma non in **pUS-Cso**. Tuttavia, in considerazione dello stretto rapporto nel passo fra **Tr II** e **Tr IV**, si potrebbe pensare che le letture sospette fossero quelle a 49 e 51, dove **V** avrebbe potuto essere stato indebitamente influenzato dal ritmo di **Fl II, Ott, Ob II, e Cl II**. **WGV** conserva la lettura di **A**, spostando l'alleanza di **Tr da Tr IV** (47) ai legni (49,51). L'unica correzione decisiva è aggiungere l'appoggiatura più bassa a 47, come in **WGV**.

**49** **VI I A**: *re*<sup>s</sup> sul battere (**VI II** = 8<sup>a</sup> **VI I**) / Si tratta sicuramente di un errore di scrittura ed in realtà il rigo supplementare mancante è segnalato a matita blu da un'indicazione sopra la nota. **WGV** corregge in *fa*<sup>s</sup>.

**50-51** **Tr IV A**: Dopo aver scritto, all'origine, **Tr IV** su *re*<sup>s</sup> per tutte queste battute, **V** erase la parte, facendo suonare **Tr IV** all'unisono con **Tr III**. Benchè le cancellature incomplete lascino qualche incertezza riguardo alle sue intenzioni, né **I-Mric**, **RI**, né **pUS-Cso** danno in queste battute *re*<sup>s</sup>.

**53** **Cor I, II A**: All'origine, **V** scrisse *si*<sup>3</sup> (notato), poi cancellò e sostituì con *re*<sup>s</sup>, la nota della battuta corrispondente nel *Libera* me 1869 (73). Benchè il *si*<sup>3</sup> sia "grammaticamente" possibile, esso fu probabilmente una svista compiuta subito dopo una girata di pagina.

**54** **VI I, VI II, VIe, Cb A**: Dopo aver scritto **pp**, **V** erase il secondo **p**. Tutte le fonti contemporanee relative indicano **p**.

**54-61** **Fl I, II A**: Benchè la parte segua la linea **Fl** del *Libera* me 1869 (74-81), vi sono alcuni problemi:

**55**: **Fl** =  sul terzo tempo; **WGV** sostituisce , come a 59 e 61, lettura del *Libera* me 1869 (75, 77, 79 e 81). **WGV** corregge anche il  $\sharp$  sulla nota di abbellimento *la*<sup>s</sup> con  $\natural$ , come a 47 e le corrispondenti battute (67 e 75) del *Libera* me 1869.

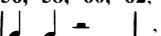
**56-57**: Anche se **V** scrisse battute complete di pausa nelle altre parti, il rigo di **Fl** è vuoto; le pause sono aggiunte in **I-Mric**, **RI**, e **pUS-Cso**. Nel *Libera* me 1869 (76-77), tuttavia, **Fl** continua il modello incominciato a 74-75. Non è possibile dare una spiegazione evidente del perchè **V** desiderasse rompere quel modello nel *Dies irae*. **WGV** considera l'omissione una svista e incorpora la parte dal *Libera* me 1869.

**59**: Non c'è ragione di considerare intenzionale l'omissione da parte di **V** dell'ornamento conclusivo nel trillo. **WGV** deriva l'ornamento dal *Libera* me 1869 (79).

**55** **Tr I, II, A**: Sulla terza nota vi sono due punti di staccato. **V** avrebbe potuto essere stato influenzato

dal modello diverso di note ripetute staccato nel *Libera me* 1869.

**56-57** B<sup>c</sup> A: V scrisse due legature, una su 56, e un'altra, aggiunta presumibilmente più tardi, sulle 56-57. **WGV** non considera quella più corta.

**56, 58, 60, 62.** S<sup>c</sup> A: All'origine, V scrisse , versione scritta e corretta anche a 249, 251, 253, e 255. Nella ripresa conclusiva, all'interno del *Libera me*, venne registrata direttamente la versione definitiva.

**57** Tr **WGV**: I mutamenti d'intonazione stampati qui, in realtà, in A, sono indicati a 91.

**61** Cb **Fonti**: **I-Mric**, seguita da **RI** e **RI**<sup>1913</sup>, inizia il tremolo in questo punto, una battuta prima. **pRI** seguono correttamente A.

**63-72** Cl, Fg, A: Esistono modelli chiari per l'estensione delle legature al battere. **WGV**, influenzata dalla istruzione di V, "legato," accetta ed estende a queste battute la legatura più lunga.

**73** A: All'origine, V progettò un crescendo sugli ultimi due tempi, con una caduta improvvisa a **ppp** sul battere di 74. La scala doveva essere suonata da tutti i legni, raddoppiati sopra quattro ottave, con una  che inizia sul terzo tempo e sulla prima nota della scala nei legni.

**74-88** Fl A: Benché le note principali abbiano gambi doppi, gli abbellimenti sono scritti con un unico gambo in su a 74 (75-81 = 74), 82 (83-85 = 82), e 86 (87-88 = 86). **WGV** segna tutto il passo "a 2."

**74-88** Cl Fg A: Benché avesse disposto trascuratamente punti di staccato in questo passo, specialmente in Cl, essi si devono chiaramente intendere come l'equivalente del pizzicato degli archi. **I-Mric** lasciò soltanto alcuni punti, mentre **RI** (seguita da **RI**<sup>1913</sup>) li eliminò completamente.

**74-88** Vle, Cb A: Vi sono staccati in Vle (sul terzo e quarto tempo di 74 e 80) e Cb (sul terzo e quarto tempo di 78, 80, e 88 e il primo tempo di 80). Nel contesto dell'esplicito "pizz." di V per Vle e Cb, i punti non appaiono con regolarità tale da sembrare intenzionali, e **WGV** li elimina.

A 74 V specificò "contrabassi divisi" e segnò una linea ondulata fino alla fine di 81 (ultima battuta di un recto). A 82-88 il segno scompare, ma l'indicazione conserva il suo valore. Inoltre, V notò pause esplicite per il primo gruppo di Cb a 74-75, 78-79, 82 e 86-87. Anche se V non specificò "divisi" in Vle (ed omise numerose pause), la parte deve seguire Cb. Ciò nonostante, in **RI**<sup>1913</sup> le prime due battute di ogni unità di quattro battute sia in Vle che in Cb sono contrassegnate "uniti," il che è dimostratamente errato.

**74-89** Fg, Ofc A: All'origine, Fg III, IV raddoppia-

vano Fg I, II, mentre Ofc, uguale ritmicamente a Trn, a 74 aveva le note *fa*<sup>1</sup> (anche se questa lettura è incerta), a 78 *re*<sup>1</sup>, a 82 *mi*<sup>1</sup>, e a 86 *fa* #<sup>1</sup>. In ogni caso la correzione di V è evidente.

**78** S<sup>c</sup> A: V scrisse **ppp** al margine sinistro, **pp** sopra il rigo proprio dopo la stanghetta di battuta, e "sotto voce" sopra il rigo al centro di 78. Fra le fonti contemporanee relative, **I-Mric** non ha indicazioni; **RI** e **pvRI** seguono A; **pRI** regolarizzano il Coro a "ppp sotto voce", soluzione adottata da **WGV**.

**84** Fg II A: Il  $\frac{3}{4}$  richiesto prima del *mi*<sup>1</sup> sul quarto tempo venne aggiunto a matita blu, probabilmente non da V. L'accidente manca in **I-Mric** ed è presente in **RI**:

**91** A: Nel fissare la nuova tonalità, V scrisse un bemolle nell'armatura della chiave per i pentagrammi di Tr e quattro bemolli per Timp. **WGV** segue la convenzione ottocentesca tipica (che comprende la pratica di V rintracciabile altrove nella *Messa da Requiem*), incorporando gli accidenti richiesti nella partitura.

**91** Vc A: 

/ Che V avesse scritto due legature di valore a 91, prima battuta di un verso, parla contro la soluzione scelta da **I-Mric** e **pRI**, che legano *do*<sup>1</sup> mentre il *do*<sup>2</sup> suona soltanto a 91. **RI** riproduce la lettura impossibile di A. **WGV** presume che V, dopo aver girato la pagina, influenzato forse dalle legature corrette in Vle, si fosse distratto per un attimo, ed elimina il *do*<sup>2</sup>. Questa è anche la soluzione di **RI**<sup>1913</sup>.

**93** Tr III, IV in lont.<sup>a</sup> A: Oltre a disporre punti di staccato sulle prime due note, V aggiunge sotto il rigo, l'indicazione superflua (e potenzialmente disorientante) "sta[ccate]" che **WGV** sopprime.

**93-94** Cor I, Trn I: A: All'origine, questi strumenti dovevano suonare musica rispettivamente simile a quella di Tr I, II in lont.<sup>a</sup> e Tr III, IV in lont.<sup>a</sup>

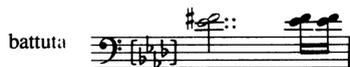
Che entrambe le parti erase concludessero con

 a 94, fa pensare che esse non furono mai intese per raddoppiare semplicemente Tr

in lont.<sup>a</sup>, che potrebbero (in queste battute) essere state aggiunte successivamente. In ogni caso, come sicuramente comprese V, sincronizzare gli attacchi in scena e quelli fuori scena sulle semicrome sarebbe stata un'impresa quasi impossibile.

**106** Tr III **I-Mric**: 106 = " $\frac{3}{4}$ " di 105, implicando un *re* #<sup>3</sup>, nota scritta esplicitamente sia a 105 che a 106 in A. V registrò in **I-Mric** la lettura definitiva con inchiostro porpora, scrivendo le parti sia per Tr III che IV, con *re* #<sup>3</sup> (notato) in Tr III. In una lettera non datata, V rilevò lo stesso errore nelle prove di **pvRI**: "Nella stampa a pagina 36 allo squarcio delle

Trombe manca un diesis al fà ultima linea seconda



Manca forse anche nell'*Originale*[.] Correggete se potete." L'errore venne corretto in **pvRI**, anche precedentemente alla prima edizione, ma Ricordi non corresse **A. RI** e **pUS-Cso** hanno la lettura corretta.

**111-112 A:** La linea puntata seguente "animando a poco a poco" sopra la partitura continua alla fine di 112 (ultima battuta di un recto), ma **bm** manca a 113-116; la linea sotto la partitura si ferma a 111 all'entrata degli ottoni. **WGV** segue la notazione che si trova in **A** sotto la partitura, lasciando scegliere all'interprete fra un "animando" continuo fino a 111-116 o un tempo fissato momentaneamente per queste battute che conducono al "sempre animando a poco a poco" a 116.

**116 Tr III I-Mric:** All'origine c'era un  $\flat$  sull'ultima nota, fraintendimento dell'accidente inteso in **A** per **Tr IV**. Benché esso sia cancellato con una croce a matita grigia, l'errore compare in **RI**.

**116 Trn III, Ofc A:** > sul battere / L'accento anticipa maldestramente quelli sul terzo e quarto tempo di 116. Poiché si tratta dell'unico esempio di accento in questa posizione a 115-116 e 123-124, **WGV** lo elimina.

**117 VI I A:** "tutta forza" / L'indicazione non compare in nessun'altra parte, e **WGV** la rimanda ad una nota in calce.

**117-118 Fl, Ott, Ob, Cl WGV:** Le legature aggiunte derivano da modelli a 125 (Ott e Ob) e 134 (Ott).

**117-118, 125-126 A:** V non fu coerente nella notazione di  $do \flat^2$  o  $si \flat^2$  nella scala cromatica. **WGV** regolarizza in  $si \sharp^2$ , mutando il successivo  $do \flat^2$  esplicito di **A:** 117, Cb (Vc = Cb); 118, VI I (VI II = VI I), Vle; 125, Fg I, II (Fg III, IV = Fg I, II), VI I (VI II = VI I), Cb (Vle, Vc = Cb); 126, VI I (VI II = VI I).

**120 Timp A:** / **WGV** aggiunge un terzo tratto, come in tutte le battute vicine.

**121-122 Tr in lont.<sup>a</sup> I, II (III, IV = I, II) A:** V scrisse la parte con gambi singoli. Queste battute incominciano un verso, e il fatto che V non abbia continuato i gambi doppi di 119-120 deve considerarsi una svista, corretta senza distinzione tipografica.

**125 VI I A:** Sopra il centro della battuta c'è un segno illeggibile, forse "forza," che sembra esser stato cancellato con un breve tratto diagonale.

**125 VI (VI II = VI I), Cb (Vle, Vc = Cb) A:** La volata ascendente prima del battere è scritta come semicrome; **WGV** preferisce le biscrome di Fg I, II (Fg III, IV = Fg I, II), notazione presente in tutte le

parti analoghe alla parallela 117.

**125-126 Vle A:** "col basso."

**127-129 Tr in lont.<sup>a</sup> Fonti:** In **A**, all'origine, V scrisse



Quando orchestrò il passo egli cambiò la musica dal quarto tempo di 128 a 129, e la lettura originaria non si trova in nessuna altra fonte. D'altra parte, la versione originale di 127 e il battere di 128, fu copiata in **I-Mric** e stampata (nella riduzione per pianoforte) nella prima edizione di **pvRI**. Successivamente, V non soltanto corresse **A**, ma, usando l'abituale inchiostro porpora, corresse anche queste parti di **I-Mric**. In quest'ultime egli omise i punti di staccato a 127 ma aggiunse > per entrambe le coppie di **Tr** al battere di 128. (**WGV** incorpora gli accenti.) **RI** e **pUS-Cso** riflettono la versione definitiva.

**128 Ob, Cl A:** Le note ornamentali hanno un unico gambo. Lo stesso accade con **Fg I, II** (**Fg III, IV** = **Fg I, II**) a 132 e 136-137. Esistono modelli sufficienti di doppi gambi su note ornamentali per rendere chiara l'intenzione di V, e **WGV** li incorpora nell'indicazione "a 2" senza distinzione tipografica.

**129 Tr I, II, A:** > sul battere / Benché presenti in **I-Mric**, **RI**, e **pUS-Cso**, simili accenti mancano in tutti i passi paralleli. Tenendo in considerazione l'accento che V aggiunse a **Tr in lont.<sup>a</sup>** al battere di 128 mentre correggeva **I-Mric** (vedi Nota 127-129), **WGV** consente l'accento autografo a 129 in **Tr in lont.<sup>a</sup>**, ma elimina quello in **Tr I, II**.

**130 Ott, Ob A:** **f** / Il fatto che 130 inizi un verso potrebbe aver spinto V a specificare il livello dinamico, ma pare improbabile ch'egli desiderasse una riduzione del volume. **WGV** elimina il segno. **I-Mric** e **RI** ripetono **ff** per **Fl, Ott, Ob, Cl**; **pUS-Cso** hanno **f** per **Fl I, Ob I, e Cl I**.

**131 Cor I, II, VI I A:** > / Questi accenti sul battere, che non si trovano in nessun'altra parte qui o a 135,

sono presumibilmente ripetizioni meccaniche di quelli a 130. **WGV** li elimina.

**132** Fiati A: Mentre gli > dei fiati divennero piuttosto lunghi procedendo in giù nella pagina, sicuramente V intese > e non .

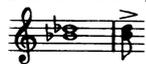
**132** Trn I, II A: Un segno che assomiglia ad un punto di staccato sul battere non ha senso musicale, e **WGV** lo ignora.

**133** Trn I, II A: 133 = “” di 132, errore evidente. La legatura venne successivamente corretta a matita, anche se non da parte di V. **I-Mric** ha l'errore, mentre **RI** e **pUS-Cso** riportano il testo corretto.

**134-135** Fl A: Anche se le note a 134 hanno un gambo unico, vi sono due gambi al battere di 135; inoltre V scrisse esplicitamente “a due” a 130. Le sue intenzioni sono evidenti, e **WGV** indica “a 2” senza distinzione tipografica.

**135** A: Tr e tutti i tre Trn, all'origine, ripetevano l'accordo sul battere in terzine di crome staccate per il resto della battuta. Gli altri strumenti, compresi Fg, Cor, Timp, Vle, e probabilmente Vc, suonavano un *mi b<sup>2</sup>* (in vari registri) sul secondo tempo, seguendo S<sup>c</sup> e C<sup>c</sup>. Queste letture sono state erase. Una stesura precedente di Tr I, II in lont.<sup>a</sup> è stata cancellata; V aveva continuato le terzine fino alla fine della battuta, ripetendo forse singole note invece che arpeggiando l'accordo.

**138-139** Cor I, II (Cor III, IV = Cor I, II) A:



/La mancanza di accidenti a 139

fa pensare che fossero progettate legature di valore (come negli altri ottoni e in Fg). **WGV** sopprime anche l'> che non compare in nessuna parte legata dalla precedente battuta. Sopra il rigo di Cor, Vi sono sette pentagrammi con attacchi separati al battere di 139, con accenti in tre parti. È quindi comprensibile la confusione di V.

**139** Fl A: La nota ha un unico gambo; tenendo presente i doppi gambi di V a 138, si capisce che erano progettati anche entrambi i Fl.

**139** Tr **WGV**: I cambi di intonazione stampati in questo punto sono in realtà indicati in A a 162.

**140-151** A: Le legature di V sotto le note ornamentali raggiungono solitamente la nota principale; quelle che non sono state tacitamente estese.

**144** VI I, VI II, Vle A: V dimenticò di riempire VI I e Vle, indicando nel contempo VI II “unis.” (cioè VI II = VI I, come a 142). L'assenza di pause e l'indicazione di VI I fanno pensare a una svista. **WGV** ripete le parti di 142, come fanno **RI** e **pRI**. (Il copista di **I-Mric**, all'origine, fece lo stesso, ma poi erase le note ed aggiunse le pause.)

**148** Vle A: V scrisse le note ornamentali un'otta-

va più in basso e le cancellò immediatamente, avendo evidentemente capito che il *si b<sup>1</sup>* del motivo sarebbe stato troppo basso per Vle.

**150** Cor A: V usa “frizzante” per indicare *cuivrè*.

**150-151** B<sup>s</sup> **I-Mric**, **RI**, **RI**<sup>1913</sup>: Tali fonti aggiungono una legatura; **pvRI** no. La notazione di V è un pò ambigua, ma è chiaro ch'egli, all'origine, scrisse una  sopra 149-150, poi l'estese fino a 151, dividendo evidentemente il braccio discendente in due. Questa linea “extra” non assomiglia a una legatura, e **WGV** pertanto l'ignora.

**153** Cor **WGV**: I mutamenti di intonazione stampati qui sono in realtà indicati in A a 162.

**162-238** Questa è la versione del 1875 del “Liber scriptus.” Per quella originale, del 1874, si veda l'Appendice 1. Le fonti aggiuntive per questa sezione comprendono: **pvRI**<sup>2</sup>(e), da una copia a Londra, British Library, depositata il 19 Maggio 1875, **pvRI**<sup>2</sup>, e un'edizione posteriore delle parti per archi a stampa di Ricordi (**pRI**<sup>2</sup>). In alcune parti di **pUS-Cso**, vi sono inserti manoscritti per il nuovo “Liber scriptus”, ma essi sono di provenienza incerta.

**163** Cor I **WGV**: la decisione di **WGV** di assegnare il passo a Cor I è confermata da un inserto successivo in **pUS-Cso** e da **RI**<sup>1913</sup>.

**167** Vle, Vc A: V indicò la presenza simultanea di due voci per rigo sovrapponendo un “6” e un “3”, come a 163 e 170, ma omise i gambi per il gruppo di tre note che **WGV** fornisce.

**167-168** Cor I A: Erroneamente, V lasciò vuote queste battute. In base al modello di 163-164, una mano diversa aggiunse in A, a matita, la parte, anche se omise la pausa necessaria a 168; due X a matita rossa avvisano i copisti dell'aggiunta. **WGV** segue **RI** ed accetta la correzione.

**170-174** VI I A: Un'unica legatura copre 170-171 e continua nel margine. Un'altra abbraccia 172-174 (172 è la prima battuta di un recto). Anche se è possibile segnare un'unica legatura da 170 a 174, **WGV** preferisce ed estende i modelli più differenziati che V fornì a 199-203.

**172** Cl I A: Un'unica legatura copre le ultime cinque note. La stessa lettura si trova in Ob I, a 201. **WGV** preferisce ed estende quelle separate per la coppia di crome, come in Ob I a 172.

**173, 202** Vle A: f sul secondo tempo / La disposizione del segno dinamico riflette una precedente versione, erasa, in cui Vle continuavano con una parte simile a VI I e VI II. Rivedendo Vle per renderle simili a Vc, V dimenticò di spostare il segno dinamico al battere.

**175** MS<sup>s</sup> A: La legatura incomincia presto, poco prima della stanghetta di battuta, ma dopo l'ultima

nota di 174. Benché non sia abituale per V iniziare legature troppo presto – sono più frequenti le forme di trascuratezza in cui le legature incominciano troppo tardi o finiscono dopo il traguardo – **WGV** crede che in questo punto sia accaduto così.

**175 Vc A:** La legatura che inizia al secondo tempo in realtà si estende all'inizio del quarto. **WGV** l'abbrevia, come negli archi superiori, ma si veda anche la Nota 204.

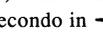
**175, 204 Vle A:** Le ultime tre note, all'origine, erano tre  alle altezze  $si\ b^2 - la^2 - sol^2$

**176 WGV:** “col canto” è derivato da **pvRI**<sup>2</sup>(e).

**182-183 A:** All'origine, V segnò > per Cor I, II sui tempi tre e quattro di 182, e il battere di 183; e per Cor III, IV e sotto Trn sui tempi tre e quattro di 182. Cancellò gli accenti in tutti i Cor a 182 (quando l'inchiostro era ancora umido). Benché non sembra che egli abbia eraso l'accento in Cor I, II al battere di 183, **WGV** omette quest'unico accento della battuta. D'altra parte, **WGV** conserva i due accenti sotto Trn a 182, che evidentemente si riferiscono alla nota del pedale in Trn III, e li estende a Ofc.

**184, 188 MS<sup>s</sup> A:** Benché né A, né **RI**, né **pvRI**<sup>2</sup>(e) riducano MS<sup>s</sup> ad una dinamica più dolce, essa deve ovviamente compensare la caduta al **pp** in orchestra. **WGV** annota MS<sup>s</sup> con [**pp**] (e poi [**ppp**]), senza precludere un precedente diminuendo.

**185-186 VI II WGV:** La legatura è derivata da **pRI**<sup>2</sup>.

**186 A:** Oltre a segnare sette , V scrisse “cres.” sopra VI I (Cl II = VI I) e Cl. **WGV** omette il primo “cres.” e traduce il secondo in .

**187 VI I (VI II = VI I), Cb A:** > sul terzo tempo, che **WGV** elimina. La grande maggioranza di parti con accenti li hanno sulle tre note che precedono e sulla seguente, ma non sul terzo tempo. Le parti vennero scritte, presumibilmente, dopo che V aveva registrato le parti di VI I e Cb, che forse erano presenti nella partitura scheletro.

**187 Vc, Cb A:** **ff**/La distinzione verticale è dubbia, e **WGV** regolarizza con **f**, di cui a 186-187 vi sono dieci esempi autografi.

**192 Fg I A:** V scrisse un **p** prima della stanghetta di battuta ed un altro all'inizio della parte. L'aspetto di **A** esclude la possibilità che egli intendesse **pp** e **WGV** sopprime il primo **p**.

**194-195 Cl I A:** Vi sono due legature, una sopra (limitata a 194) e una sotto (che incrocia la stanghetta di battuta a 195). In base all'esempio di Fg I, **WGV** adotta quella più lunga.

**201 Ob A:** Si veda la Nota 172 (Cl I)

**202 VI II A:**  $re^3$  sul battere / V aveva scritto  $re^3$  anche a 173, ma lo cambiò con  $la^2$ , sacrificando considerazioni di voce guida per ottenere una terzi-

na completa degli archi. Anche se, a 202, egli, evidentemente, non rilevò il problema, **WGV** sostituisce con la lettura corretta di 173. In nessun posto V corresse Cl II, e **WGV** segue A.

**203 Cl A:** Su questa prima battuta di un verso, Cl ha due legature, di valore o di accompagnamento, al battere. Nessuna di esse è appropriata e non sono neppure sostenute altrove, a 202-203 o alla parallela 173-174. **WGV** le sopprime.

**204 Vc, Cb A:** In ogni parte, un'unica legatura copre tutte le note a 204 e si stende al di là della stanghetta, pur cadendo poco prima della nota sul battere. **WGV** sostituisce due legature più corte, come negli archi superiori. (Si veda anche la Nota 175).

**206 Timp A:** **pp** sul rigo prima di 206; **p** sotto, un poco più a destra della prima indicazione. **WGV** accetta il **pp** più pronunciato, come fa **RI**.

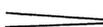
**206 Vle A:**  $\wedge$  sul terzo tempo / In VI I c'era un accento simile, ma V sovrappose >. Quindi **WGV** sostituisce > anche in Vle.

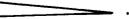
**206, 208, 210 Coro A:** In queste battute, all'origine il Coro intonava “Dies irae,” come a 177 e 191. Successivamente, V cancellò con un tratto di penna queste parti.

**206-210 Fl, Fg II, VI I, Vle A:** Parecchie legature continuano oltre le stanghetta di battuta (ad es. VI I a 206-207 e a 207-208). Ma, normalmente, V articolava la frase di due battute con tre legature indipendenti, e il loro aspetto non fa pensare che egli volesse sovrapporle. **WGV** adotta il modello, richiamando l'attenzione solo su due legature che effettivamente raggiungono il battere della battuta successiva (si vedano le Note 207-208 e 209-210). A 210-211, la situazione, con il “cres. sempre” è diversa; in questo caso **WGV** accetta ed estende la legatura più lunga di Fg I, II.

**206-213 Timp A:** La nota è scritta nel secondo spazio, sicuramente un ritorno istintivo alla notazione “do-sol”, che V applicò specificando “Timpani in re” all'inizio del “Liber scriptus” del 1875. Tuttavia, a 162-187 il compositore annotò le parti usando le altezze  $la'$  e  $re^2$ , e **WGV** preferisce in questo passo continuare Timp alla nota reale.

**207-208 Vle A:** Un'unica legatura copre 207 (primo tempo) fino a 208 (secondo tempo). **WGV** ne sostituisce due più corte, come nella maggioranza delle altre parti in questo punto e a 209-210.

**208-211 A:** Visibilmente V scrisse segni dinamici contraddittori a 208-209, fornendo quattro espliciti “cres.” sul terzo tempo di 208 in Ob, Cor I, II, e VI I, e un altro, sul secondo tempo, sotto il rigo di Cb) e sette  (Fl, Ob, Cl, Fg I, Cor I, II, VI I, e VI II). In due casi (Ob e VI I), il “cres.” è incluso

in realtà nella . **A** non offre alcuna prova che tali segni avessero a che fare con due diverse stesure cronologiche, con una serie di segni dinamici che avrebbero dovuto sostituire gli altri. Tutte le fonti contemporanee relative, e anche **RI**<sup>193</sup>, conservano sia i “cresc.” che le , lasciando il problema interpretativo agli esecutori. L'unica possibile conciliazione delle indicazioni apparentemente contraddittorie è quella di interpretare i “cresc.” nelle parti che portano anche la forcilla per significare che a 208 la frase incomincia ad un livello dinamico più alto del **p** di 206; le forcille prescrivono che *all'interno* della frase ci sia un diminuendo. (La situazione è diversa a 206-207, dove il livello dinamico è costantemente quello di **p**, e a 210-211, dove esso aumenta fino al culmine di **ff** a 212.) In questo modo, **WGV** sostituisce in queste parti e in quelle relative un livello dinamico più elevato, [**mf**], al “cresc.” verbale e conserva la .

Gli strumenti con un battito continuo di semimini ma pongono problemi diversi. Nessuno presenta la , mentre la parola “cres.” è scritta a 208 per Cb (a 208 Cb = “” di 207). **WGV** sposta “cresc.” al battere, e lo estende a Fg III, IV, Cor III, IV, Timp, e Vc. A 210-211, il termine “cres.” in Timp esita fra 210 e 211, ma entrambe le forcille in Timp (**WGV** ne sopprime una sovrabbondante) iniziano al battere di 210; quindi **WGV** sposta l'indicazione verbale al battere.

**209-210** Fg II A: Oltre a quella che unisce le prime due note di 210, una legatura più lunga giunge dal battere di 209 alla prima nota (e un poco al di là) di 210. **WGV** segna legature separate a 209 e 210.

**210** Vc A: La legatura raggiunge il terzo tempo. **WGV** la accorcia alla fine del secondo, come a 206 e 208.

**212** MS<sup>a</sup> A: “-ne-” / Il fatto che la battuta apra un verso spiega l'errore di V. **WGV** fornisce la sillaba corretta “-ce-”.

**212** Fl, VI I A: **fff** / **WGV** corregge a **ff**, come nelle altre parti.

**212-213** Ob A: V fornì due segni, uno ciascuno per Ob I e Ob II, che possono essere interpretati solo come legatura di valore, non di accom-pagnamento. **WGV** sopprime quella impropria in Ob I.

**213, 218** Tr **WGV**: I cambi d'intonazione stampati in questo punto indicano, in effetti, quelli indicati in A a 236.

**223-224** Vc A: A 212-222 Vc è inserito in Cb; dopo aver girato alla 223, che inizia un recto, V dimenticò di ripetere la linea diagonale segnalante che Vc = Cb. Nonostante ciò, le sue intenzioni sono chiare per cui **WGV** fornisce in Vc le note senza

alcuna distinzione tipografica.

**226** Cor **WGV**: I cambi d'intonazione stampati in questo punto in A sono in realtà indicati a 236.

**226** Vc, Cb A: **fff** / **RI** e **pRI**<sup>2</sup> regolarizzano a **ff**, come fa **WGV**.

**235-236** A: L'indicazione di V per la relazione del tempo fra sezioni non è letteralmente possibile dato che le *sei note* si devono leggere a M.M. 88, mentre le *otto note*, se il tempo è “Allegro di prima”, sono a M.M. 80. Lo spazio eventuale in cui aggiustare la conclusione del “Liber scriptus” alla indicazione di metronomo più bassa potrebbe essere all’“**a tempo**” di 229.

Sotto al rigo di Cb, sembra che V avesse scritto “**Allegro di prima**”, poi avesse cambiato in “**Allegro come prima**”. **WGV** preferisce “**Allegro di prima**” che V conservò immutato sopra il rigo di VI I.

**238** VI II, Vle, Vc A: Le quattro semicrome sul primo tempo sono unite insieme dal tratto, mentre il **f** in Vc cade sotto la prima nota. **WGV** estende la disposizione correttamente annotata di VI I, con la prima nota separata dalle successive tre e il **f** disposto sotto la seconda nota, da cui incominciano anche il crescendo e la legatura.

**239-253** A: V scrisse soltanto Coro, VI I, Vc, e Cb. Per gli altri strumenti fece riferimento alle 46-60 precedenti indicando “Dall’A al B.”

**239** Coro A: Davanti a ogni parte corale V scrisse **fff**, facendo pensare di volere un suono più intenso in questa ripresa che alla presentazione originale (46).

**239** Cor I-Mric: Immediatamente prima della battuta (nell'ultima battuta della versione originale del “Liber scriptus”), una mano sconosciuta aggiunse a matita grigia “*mi b 2*” per Cor I, II e “*do*” per Cor III, IV. Probabilmente, si tratta della stessa persona che aggiunse un'indicazione simile alla battuta 183a del “Liber scriptus” originale (vedi Appendice 1).

**244** Trn II I-Mric: La stesura originale mancava del  $\sharp$  necessario sul *fa*<sup>2</sup>; successivamente fu aggiunto a matita porpora.

**246-247** Cb A: 

/ Non si tratta di una variante musicalmente significativa di 53-54, ma di una svista da parte di V, che non aveva davanti agli occhi la struttura orchestrale completa. **WGV** sostituisce con la versione di 53-54.

**251-253** A: V non fornì indicazioni dinamiche alle parti notate esplicitamente. Poichè il livello del passo parallelo (58-60) cade a 62 al “sempre più **ppp**”, alcuni segni non hanno senso nel nuovo

contesto, dopo 254: l'“ancora dim.” a 58-59, il **p** nelle parti corali più basse a 58, e il **pp** nelle parti corali più basse a 60. Quindi **WGV** non li incorpora nella ripresa.

**251-253 Trn Fonti:** Il copista di **I-Mric** copiò correttamente **Trn** a 58-60, ma fece un errore grave nel ricopiare le parti orchestrali a 251-253, assegnando a **Trn** il motivo delle tre note a 251 e 253, ed una battuta di pausa a 252. L'errore venne trasmesso a **RI**, **US-Cn**, e **RI**<sup>1913</sup> (queste fonti non consultarono **A**, dato che è virtualmente impossibile che l'errore potesse essere stato fatto indipendentemente). Stranamente, **RI**<sup>1964</sup> riproduce una correzione parziale, disponendo il motivo sia a 251 che a 252. **pUS-Cso** riportano la lettura corretta.

**254 Fl A:** Benché in questa battuta la parte abbia un gambo solo, nella sezione precedente entrambi gli strumenti hanno l'istruzione di suonare, e **WGV** presume che continuino a raddoppiare la stessa linea. Si ricorda che la sezione precedente è un passo “Come sopra” (vedi Nota 239-253).

**254 Trn A:** L'indicazione dinamica è difficile da decifrare, e viene semplicemente omessa in **I-Mric**, **RI**, **RI**<sup>1913</sup>, e **pvRI**. Per ragioni sia musicali che grafiche, sembra che si dovesse intendere **mf** (lettura offerta da **pUS-Cso**).

**258 Ofc WGV:** V omise il *si*  $b^3$  dato che non è disponibile su *Ofc*, la cui nota più bassa è *si*<sup>1</sup>. Quando la parte viene eseguita su uno strumento che ha la nota mancante, essa potrà essere suonata in modo idoneo (si veda l'introduzione alla partitura).

**258 VI I (VI II = VI I) A:** L'> segnala una forma nuova del motivo. È mantenuto in **pRI** (VI I e VI II soltanto) e nella riduzione per pianoforte di **pvRI**; nessuna fonte lo estende a 260 o 262. In **I-Mric**, **RI**, **RI**<sup>1913</sup> non si trova alcun accento. **WGV** segue **A**, estendendo l'> solo a *Vle* a 258.

**270-271 Cl, Fg A:** Non esiste alcuna indicazione dinamica e neppure viene offerta dalle fonti contemporanee relative o **pUS-Cso**. In effetti, V scrisse pochi segni dinamici nelle parti per fiati a solo in tutto il “*Quid sum miser*”. **WGV** suggerisce “[**pp**]” all'inizio, ma non è stato fatto alcun tentativo di annotare ogni entrata successiva.

**271 Fg A:** Non c'è chiave esplicita di tenore, e la tonalità in armatura della chiave a 270 è disposta in chiave di basso. L'intenzione di V è chiara e l'omissione è rimediata anche in **I-Mric**.

**272-273 VI I A:** Oltre alla legatura più lunga, vi è un segno più corto fra 272 e la prima nota di 273, forse una legatura di valore aggiunta per errore sul modello di VI II. Poiché non fornisce alcuna informazione aggiuntiva, **WGV** la elimina.

**284 Vc A:** All'origine la prima nota era una semi-

croma sul *sol*<sup>1</sup>, apparentemente parte di una scala ascendente, ma la stesura originale del resto della prima metà della battuta non può essere ricostruita. La linea curva che **WGV** presenta come legatura di valore fra 283 e 284, probabilmente ebbe origine durante la stesura precedente, nel qual caso sarebbe allora stata intesa come legatura di accompagnamento che unisce il *re*<sup>2</sup> e il *sol*<sup>1</sup>.

**284 Cb A:** Sotto il rigo, V scrisse “chi [all'origine, “color”] non ha il sol profondo ometta la nota”, attestando la persistenza, nelle orchestre italiane a metà degli anni '70, di Cb a tre corde con la nota più bassa accordata al *la*<sup>1</sup> scritto. V voleva avvisare specificatamente gli esecutori di evitare un sostituto, come suonare la nota un'ottava sopra. Il commento è conservato in **I-Mric**, **RI**, e **pRI**; è soppresso da **RI**<sup>1913</sup> – evidentemente perché allora si presumeva che tutti i suonatori di Cb avessero avuto disponibile la nota.

**285-288 Fg WGV:** I segni di  $\natural$  davanti a *do*<sup>3</sup> (nona nota della battuta) sono derivati da modelli autografi a 272 e 277. Tuttavia, la situazione è equivoca, dato che la battuta seguente è armonicamente diversa ogni volta. V omise gli altri accidenti necessari: a 289, ad esempio, i  $b$  necessari a cancellare i precedenti  $\natural$  mancano sia prima di *mi*<sup>2</sup> che di *mi*<sup>3</sup> nella seconda metà della battuta. (Poiché il  $b$  si trova in altre voci, **WGV** lo aggiunge senza distinzione tipografica.) Sia in 283 che in 288, la continuazione del *do*  $\sharp^2$  per motivi musicali non sembra probabile; in nessun posto del “*Quid sum miser*” **Fg** salta una seconda aumentata dal *si*  $b^2$  a un *do*  $\sharp^2$  esplicitamente notato. L'effetto è abbastanza insolito e se lo avesse voluto V avrebbe probabilmente fornito un  $\sharp$  esplicito. Né **I-Mric**, né **RI**, né **RI**<sup>1913</sup>, la riduzione orchestrale di **pvRI**, e neppure la stesura originale di **pUS-Cso** forniscono il  $b$ , ma in **pUS-Cso** venne aggiunto a matita più tardi.

**289 Fg A:** La legatura copre tutte le sei note della prima metà della battuta; **WGV** corregge l'articolazione d'accordo con le altre presentazioni della figurazione nel passo.

**289-290 A:** 289 è l'ultima battuta di un recto. Alcune legature si estendono nel margine destro (*S*<sup>3</sup>, *Vle*, e *Vc*), invece di chiudersi entro 289. La differenziazione non ha senso, e **WGV** le chiude tutte entro 289. Le fonti contemporanee relative concordano nel terminare le legature delle parti vocali entro 289, ma sono incoerenti internamente nel legare gli archi.

**291 S<sup>4</sup> A:** All'origine *sol*<sup>3</sup> sulle ultime due note; *MS*<sup>4</sup> aveva probabilmente *re*<sup>3</sup>.

**293 T<sup>4</sup> I-Mric:** Con inchiostro porpora V aggiunse il “-rus” in “*dicturus*”, omissso dal copista. In **RI** la

sillaba è mancante.

**297 S<sup>a</sup> A:** All'origine, V scrisse  $\wedge$  sulla terza e sesta nota, ma sovrappose >.

**300 Fg I A:** **WGV**, senza distinzione tipografica, fornisce la chiave di basso che manca in A.

**302 T<sup>a</sup> A:** **ppp** sul quarto tempo / **WGV** regolarizza in **pp**, come in S<sup>s</sup>.

**303 VI I A:** Oltre alla legatura mostrata da **WGV**, ve n'è una in più sulle ultime due note.

**304 Fg I A:** Dapprima V scrisse  $\dot{\sim}$  sul battere, poi l'erase e fornì il *sol<sup>b</sup>* per risolvere la nota guida. Lo stesso procedimento probabilmente avvenne a 295.

**305-307 A:** Parecchie legature vocali si estendono leggermente al di là delle note indicate da **WGV**: quella in S<sup>s</sup> a 305 sembra chiudere alla fine della battuta (l'ultima di un recto), ma altre due linee continuano nel margine; quella in MS<sup>s</sup> a 306 continua al battere di 307 (dove la prima nota all'origine era *si<sup>b</sup>*); la prima legatura in S<sup>s</sup> a 307 continua alla terza nota, mentre quella in MS<sup>s</sup> la raggiunge quasi. Tuttavia, il segno esplicito di respiro di V in S<sup>s</sup>, chiarisce il fraseggio desiderato, e **WGV** abbrevia tali legature. **WGV** estende anche il segno di respiro di S<sup>s</sup> a MS<sup>s</sup>.

**310-312 S<sup>a</sup> A:** All'origine, V segnò la legatura al battere di 312. Poi, quando decise di aggiungere indicazioni di respiro, erase un segmento vicino alla fine della battuta. Tuttavia, l'ultimissima parte di quella originale rimase indenne e, fraintendendo l'evidenza, tutte le fonti contemporanee relative e **RI**<sup>1913</sup> portano la legatura al battere. Come al solito, esse eliminano il segno di respiro.

**312 MS<sup>s</sup> WGV:** Il  $\#$  sul quarto tempo è derivato da **pvRI**.

**313 Vle A:** Una unica legatura copre tutte le sei note / **WGV** ne preferisce due, come scritto in Cb e come è implicito in Vc (dove la seconda metà della battuta = " $\surd$ " della prima metà).

**314 VI II A:** V alterò in modo consistente la parte, cambiando l'altezza sulla terza e sesta nota, cancellando in parte un > sul battere, ecc. Anche s'egli cancellò la versione precedente, l'ultima articolazione notata appare improbabile:



la prima legatura alle prime due note (come nella seconda metà della battuta; si noti anche l'articolazione di MS<sup>s</sup>, con cui VI II è strettamente collegato) ed elimina la legatura di valore evidente che unisce 314 e 315. Una voltata di pagina tra queste battute serve a spiegare la confusione di V. Nessuna tra le fonti contemporanee (e neppure **RI**<sup>1913</sup>) cambia posizione alla legatura; soltanto **RI** (seguita da **RI**<sup>1913</sup>)

elimina la legatura di valore.

**314 Vle A:** f sulla seconda nota / Il segno non ha senso, anche se è stato copiato da tutte le fonti contemporanee relative ed esteso a tutti gli archi da **RI**<sup>1913</sup>. Probabilmente, V intendeva sottolineare l'accento esplicito su questa nota, come se l'indicazione fosse stata **sf**. **WGV** tralascia il livello dinamico.

**315 VI II I-Mric:** La stesura originale aveva una  $\cdot$  dopo la  $\downarrow$  iniziale; l'errore è corretto a matita grigia.

**321 S<sup>a</sup> A:** Non si capisce bene che cosa avesse inteso V con l'espressione "portate" e la legatura non è chiara. Si potrebbe ipotizzare ch'egli avesse progettato di assegnare a S<sup>s</sup> una nota sul battere di 322, ma A non offre prove a sostegno. Inoltre, sia **I-Mric** che **RI** (anche se non **pvRI**) accettarono l'indicazione "portate", eliminando la legatura. V avrebbe potuto semplicemente intendere che il *sol<sup>b</sup>* fosse tenuto fino all'"attacca subito" del "Rex tremendae majestatis": le entrate obbligate a 322 avrebbero poi interrotto la voce di S<sup>s</sup>.

**322 A:** All'origine, l'indicazione di tempo era **Largo** o **Largo maestoso** ( $\downarrow = 69$ ). Benchè la prima possa costituire un'indicazione più comune, la spaziatura limitata fra le due parole in cima alla pagina fa pensare che "**maestoso**" fosse stato scritto già prima che V sovrapponesse "**Adagio**" sul "**Largo**" originale. Il tempo definitivo compare in tutte le fonti.

**322 Cb A:**  / Ogni altra apparizione del-

l'ornamento in tutto il "Rex tremendae majestatis" usa semicrome, versione che **WGV** accetta ed estende.

**322-323 Cb A:** C'è una legatura dal *do<sup>3</sup>* al battere di 323, l'unico caso simile in ogni parte del "Rex tremendae majestatis". **WGV** la elimina.

**322-323, 326-327 Trn, Ofc A: I-Mric:** All'origine, questi pentagrammi erano vuoti. In entrambe le fonti, V aggiunse le parti con inchiostro porpora. (Tutti i tre Trn e Ofc devono suonare, in **pUS-Cso**.) In **I-Mric**, V a 322 assegnò f sia a Trn che a Ofc, mentre a 326 indicò **ff** per Trn e f per Ofc. Benchè esistano prove del fatto che V a 326 intendesse intensificare il livello dinamico, esse sono insufficienti a giustificare le correzioni globali che sarebbero richieste.

**322-362 A:** Ogni tanto, V omise un punto della figurazione puntata. Queste sviste banali vengono corrette senza distinzione tipografica.

**325-326 Fg I, II A:** Alla fine di 325, c'è una errata legatura di valore; 325 è l'ultima battuta di un

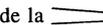
verso, ma a 326 non compare nessun collegamento.  
**326** VI I (VI II = VI I), Vc A: **fff** / **WGV** regolarizza in **ff**, come in parecchie altre parti in questo punto e a 322 (compreso VI I).

**328** VI I (VI II = VI I) A: **ppp** / **WGV** regolarizza in **pp**, come in Fg I, II, Vle, Vc, e Cb. Poiché le parti di Cor sono tanto diverse, i loro **ppp** rimangono intatti.

**329** Vc A: La battuta è vuota, si tratta di una svista. **WGV** opera l'ovvia correzione, come fanno tutte le fonti contemporanee relative.

**330, 332, 334** VI II, Vle A: All'origine, queste parti facevano un salto di una quarta durante l'ultimo tempo delle battute, seguendo VI I, in una progressione piuttosto sgradevole di *fauxbourdon*.

**331** Vle A: > sul secondo tempo (anche a 333 e 335) / In Fg (scritta probabilmente dopo Vle), V sostituì > con  $\wedge$  sia a 331 che a 333, mentre a 335 scrisse direttamente  $\wedge$ . In Vc, tutti i tre accenti sono  $\wedge$ . **WGV** sostituisce gli > con  $\wedge$  in Vle. Inoltre, Vle ha una seconda legatura che copre le tre note, solo a 331. **WGV** la sopprime (cf. Vc), dato che ripete semplicemente parte della legatura più lunga.

**336-341** A: Le battute successive alle esplosioni corali e orchestrali di **ff** a 336, 338, e 340 sono per solisti (**mf** o **p**) e orchestra ridotta. Ad eccezione di una  in Cor III, IV a 337, V non prese alcuna disposizione per ridurre il livello dinamico orchestrale. Benché né le fonti contemporanee relative né **RI**<sup>1913</sup> si dedichino al problema, la riduzione di volume è essenziale se si devono sentire voci sole. Che alcuni musicisti fossero consapevoli del problema risulta evidente da una parte di VI II in **pUS-Cso**, dove il **ff** a 336 è stato sostituito, a matita, da **mf**. Invece di smentire in tal modo la notazione di V, **WGV** adotta un livello dinamico di [**mf**] per gli strumenti che raddoppiano S<sup>s</sup> ed estende la  di Cor agli strumenti d'accompagnamento. Vi è una prova indiretta di tale procedimento: a 342, un **f** o **ff** si trova soltanto per gli strumenti che continuavano a suonare durante le battute dei solisti, che si presume abbiano dovuto scendere in precedenza ad un livello dinamico più basso. Segni simili non erano necessari per gli strumenti sentiti nel tutti, che suonavano già ad un livello più alto. Tuttavia, sarebbe stato possibile procedere in modo diverso: aggiungendo un [**p**] redazionale in Ob II e Cl II nel punto in cui essi raddoppiano M<sup>s</sup>, T<sup>s</sup>, e B<sup>s</sup>, che qui entrano **p**.

**337** S<sup>s</sup>, Fl I, Ob I, Cl I, VI I A: All'origine, l'ultima nota della battuta era *fa*<sup>4</sup> (o *fa*<sup>5</sup>) in tutte le voci melodiche.

**338** Cor II **I-Mric**: Un  $\sharp$  errato è trasformato nel corretto  $\natural$  con matita porpora forse non da V.

**339** Cor II A: *do*<sup>4</sup> (notato) sul battere / In A, la nota sbagliata venne corretta in *re*<sup>4</sup> con matita blu; In **I-Mric** V stesso fece la correzione con inchiostro porpora.

**340-341** B<sup>s</sup> A: All'origine, sia il testo che le note erano identici a quelli a 338-339. V operò l'alterazione prima di segnare Cb (Fg, Vc = Cb), che mostra soltanto la versione definitiva.

**341** B<sup>s</sup>, Cb (Vc = Cb) **I-Mric**: Una mano sconosciuta aggiunse  $\natural$  sulla seconda nota di entrambe le parti, con matita porpora. I segni mancano in A; **WGV** li deriva da altri accidenti espliciti della battuta.

**341** Tr II A: *fa* $\sharp$ <sup>3</sup> sul battere / **WGV** riscrive la nota come *sol* $\flat$ <sup>3</sup>, come in tutte le altre parti.

**342-343** Fg I, II (Fg III, IV = Fg I, II) A:

  
 / **WGV** aggiusta la notazione dinamica come in Cb (Vc = Cb).

**347** Cl A: All'origine, V scrisse in armatura della chiave la tonalità di due  $\sharp$ , poi, evidentemente, decise che la natura cromatica di 347-379 favoriva una tonalità neutrale per Cl in Si  $\flat$ , proprio come per gli strumenti non traspositori. Quindi, cancellò i  $\sharp$  nel terzo spazio dal basso e trasformò il  $\sharp$  nel primo spazio in  $\natural$  sulla terza linea. Benché tale notazione non sia normale per Cl in Si  $\flat$ , **WGV** segue A.

**347-353** Cb A: All'origine, ogni battuta =  / In ogni caso, V erase la pausa di semiminima e sovrappose una testa di nota aperta sopra la testa della semiminima. **I-Mric**, **RI**, **RI**<sup>1913</sup>, e **pRI** presentano correttamente ciò come

 a 347-349, ma poi danno  a 350-352 (**I-Mric**, **RI**, e **RI**<sup>1913</sup>) o a 350-353 (**pRI**).

**352-355** Fg **WGV**: Che Fg II non suona è specificato in **pUS-Cso**. Che Fg IV entri soltanto a 354, quarto tempo, è evidente da pause di A prima di quella battuta, ed è anche confermato da **pUS-Cso**.

**353-354** S<sup>s</sup> A: La  finisce poco dopo il battere di 354, seguita immediatamente da  fino alla fine di 354 e nel margine. Tutte le altre parti con forcelle hanno soltanto , normalmente fino alla fine di 354. VI I, in origine, raddoppiava S<sup>s</sup> ed aveva un paio di forcelle simili a S<sup>s</sup>; successivamente, V erase le note ed estese le  a linee più pesanti. L'attuale versione di A, dove S<sup>s</sup> ha soltanto il diminuendo, è poco significativa, ed è probabile che V avesse dimenticato di incorporare in S<sup>s</sup> la revisione della dinamica.

**354** Ob I A: *mi* $\flat$ <sup>3</sup> - *do* $\flat$ <sup>4</sup> / È evidente che, copiando dal rigo di MS<sup>s</sup>, V aveva semplicemente scritto per errore Ob I in chiave di soprano. **I-Mric** e **RI** incominciano correttamente la frase sul *do*<sup>3</sup>. Tuttavia, in A, è stato aggiunto a matita blu un  $\flat$  (proba-

bilmente non da V) al *mi*<sup>3</sup> notato, correzione rapprezzata che non fa altro che eliminare qualsiasi dissonanza "illegale". **pUS-Cso** riporta la stessa correzione non esatta.

Sopra la parte, V scrisse ciò che sembra un "cres." **WGV** sostituisce una , per chiarire che il crescendo non continua nella battuta successiva.

**354** Cor III, IV A: "Solo" sopra il rigo sul terzo tempo / Forse il segno riflette un progetto precedente, in cui Cor III avrebbe dovuto suonare solo (come fa Cor I). In ogni caso, il segno non ha senso, e **WGV** lo elimina. (In Cor I, V scrisse "Solo Solo"; **WGV** elimina il secondo "Solo.")

**354** Vc A: All'origine, Vc era identico a Fg I, compresa una lunga legatura che copre tutta la battuta. Quando V corresse Vc, dimenticò di abbreviarla.

**354-355** S<sup>s</sup>, Fl A: Le legature continuano oltre il margine dopo 354, ultima battuta di un recto. Non è probabile che V volesse la sovrapposizione con la legatura chiara di quattro note in orchestra a 355, e **WGV** le chiude entro 354 (come in Cl I).

**355** Fl A: Sulla sesta e sulla ottava nota vi sono sia accenti che staccati. **WGV** segue i modelli di Cl (si veda anche S<sup>s</sup>, T<sup>s</sup>, e Fg) ed elimina i punti di staccato.

**360** Fg I, II (Fg III, IV = Fg I, II) A:  sotto i primi due tempi / Dato che si tratta dell'unico caso nel passo, **WGV** la omette, come fanno **I-Mric** e **RI**.

**361** B<sup>s</sup> A: La legatura finale continua dopo la stanghetta di battuta, senza raggiungere completamente la prima nota di 362. **WGV** la restringe a 361, come fanno tutte le fonti contemporanee relative.

**361** Ofc A: > sul battere / **WGV** elimina l'esempio unico.

**364-366** Legni, Ottoni A: La lunghezza di molte legature di V è ambigua, anche se il "legate" in Tr e Trn suggerisce le sue intenzioni generali. Nel continuare in giù la partitura, le sue legature a 365-366 si spostano gradualmente a sinistra: quelle in Fg III, IV potevano essere lette come inizianti sul battere di 365; quelle in Trn, e particolarmente Ofc, incominciano indiscutibilmente sul battere di 365, e l'ultima conclude sul quarto tempo di 365. Per ragioni musicali, **WGV** preferisce concluderle sui battere successivi, e in A vi sono esempi sufficienti per giustificare l'estensione generale del modello. Benché non siano indicate in A legature esplicite per i legni superiori, una differenziazione di articolazione orchestrale non avrebbe senso in questo punto e **WGV** estende i modelli da Fg e dagli ottoni.

**364-369** Voci A: Poiché a 364-365 la presenza simultanea in Coro di > contro legature nelle voci a solo pare intenzionale, **WGV** consente che la differenziazione rimanga come fa **pvRI**. D'altra parte, a 367-368, l'assenza di legature in S<sup>c</sup> e B<sup>c</sup> pare una semplice svista; **WGV** fornisce i segni mancanti. A 367, l'> in T<sup>c</sup> sul terzo tempo è scritto effettivamente nel rigo di C<sup>c</sup>, ma la disposizione fa pensare fortemente che V l'intendesse per T<sup>c</sup>. **WGV** sposta l'> senza differenziazione tipografica.

**365** T<sup>c</sup> A: Le due note più basse per T<sup>c</sup> II e i gambi in su per le ultime due note di T<sup>c</sup> I vennero aggiunti a matita grigia molto presto. Compaiono in tutte le fonti contemporanee relative e in **US-Cn**.

**365** Cor I, II A: Dalla seconda alla quarta nota vi sono >; unici fra le parti orchestrali, essi sono stati rimandati ad una nota in calce.

**366** S<sup>s</sup> A: La legatura si estende al margine dopo la stanghetta di battuta (366 è l'ultima battuta di un verso). **WGV** l'accorcia, come in T<sup>s</sup> a 367.

**366** Cor II **I-Mric**: *si*<sup>3</sup> (notato) come seconda nota / La lettura è segnata con un cerchio e contestata a matita grigia. **RI** riporta lo stesso errore.

**367** Trn A: V operò correzioni in entrambi gli accordi; forse quelle nel secondo accordo confuse il copista di **I-Mric** che fornì una lettura (ora illeggibile) corretta da V con inchiostro porpora. La posizione della legatura di valore fra 367 e 368 è ambigua, e potrebbe applicarsi a Trn III. Tuttavia, tutte le altre legature fra le battute fanno chiaramente riferimento alla linea suonata da Trn II.

**368** A: Oltre a scrivere in modo evidente "allarg." e "stentate" in cima e in basso alla pagina, V scrisse anche "sten." sotto Fl, Ott, Cl e Cor I, II. Poiché tali segni non aggiungono informazioni nuove, **WGV** li elimina.

**370** **WGV**: "(a tempo)" è derivato da **pvRI**.

**370** Cor I, II **WGV**: Il cambio d'intonazione stampato in questo punto, è in effetti indicato a 375 in A.

**372-379** A: Molti ♯ precauzionali sono stati aggiunti a matita blu, probabilmente non da V.

**374-375** S<sup>c</sup>, C<sup>c</sup> A: In queste battute ci sono le prove che V si confuse. Dapprima egli scrisse C<sup>c</sup> in entrambe le battute in chiave di soprano (come se pensasse a MS<sup>s</sup>). Ancora più significativo, nella seconda metà di 374, all'origine, scrisse la parte di S<sup>c</sup> per un gruppo più alto di C<sup>c</sup> (invece che per un gruppo più basso di S<sup>c</sup>), ma dimenticò di finire la frase con *la*<sup>3</sup> sul battere di 375. Quando riscrisse la linea nel rigo di S<sup>c</sup>, usò per errore chiave di contralto. Anche dopo averla corretta, dimenticò di fornire la risoluzione necessaria a *la*<sup>3</sup> per il gruppo più basso di S<sup>c</sup> sul battere di 375; scrivendo invece, una pausa di metà battuta. Tutte le fonti contemporanee

relative forniscono la risoluzione.

**376 A:** All'inizio di 376, parecchie indicazioni dinamiche non sono chiare (specialmente in Fl, Ob, e VI II), ma **mf** (di cui vi sono alcuni modelli evidenti) sembra l'interpretazione più probabile. V scrisse anche "cres." per Ob, che **WGV** sostituisce con , come in Fl, Cor, VI I, ecc.

**376 Fl A:** "Soli" / **WGV** elimina l'indicazione superflua.

**376-379 A:** In queste battute, vi sono numerose legature, sia per le parti orchestrali che per quelle vocali, ma esse non sono sempre segnate completamente o coerentemente. Che V volesse far suonare e cantare legato è chiaro. Nelle parti orchestrali, le indicazioni possono soltanto essere razionalizzate attraverso una legatura continua su tutto il passo di legato (ad eccezione di VI II leggermente diverso). Si devono rilevare le seguenti peculiarità di legatura orchestrale non visibili nella partitura a stampa:

1. Ob: quella continua da 377 a 378 è effettivamente un insieme di due legature, una che conclude a metà strada da 378 ed un'altra che incomincia prima nella stessa battuta.

2. Vle: la legatura continua è un insieme di quattro legature: tre si trovano sopra il rigo: una inizia a 376 e si trascina in modo irregolare fra le due note di 377, un'altra parte vicino allo stesso punto e conclude dopo il primo tempo di 378, la terza inizia fra le prime due note di 378 e continua oltre la stanghetta di battuta (378 è l'ultima battuta di un recto). L'altra legatura si trova sotto al rigo e copre tutte le tre note di 378. È indiscutibile che si debba intendere legatura continua.

La situazione è ugualmente difficile nelle parti vocali, e complicata ulteriormente dalla declamazione del testo, specialmente a 376-377. Soltanto due legature (in S<sup>s</sup> - fatta essa stessa di due frammenti - e in B<sup>s</sup> - una delle tre legature associate a questa parte) coprono 376-377. La declamazione di "salva me, fons pietatis" in MS<sup>s</sup>, B<sup>s</sup>, T<sup>c</sup>, e B<sup>c</sup> potrebbe suggerire una legatura che inizia sulla seconda nota di 377, ma quelle in MS<sup>s</sup> e B<sup>s</sup> chiaramente partono prima, come quella in T<sup>c</sup> del tutto diverso. Vi possono essere ancora meno giustificazioni per iniziare le legature delle altre parti vocali sul secondo tempo di 377 (come fanno RI<sup>1913</sup> e pvRI, con l'eccezione di T<sup>c</sup>) dato che ciò è privo di senso in S<sup>s</sup>, T<sup>s</sup>, S<sup>c</sup>, o C<sup>s</sup>, in cui il cambiamento di sillaba avviene soltanto sul terzo tempo di 377. **WGV** giudica che anche qui V intendesse un legato continuo, con lo spostamento di sillaba sul secondo tempo di 377 sufficiente a creare quella leggera articolazione in più necessaria in quel punto in MS<sup>s</sup>, B<sup>s</sup>, T<sup>c</sup> e B<sup>c</sup>.

**377-378 Cl A:** La  inizia una battuta

prima che nelle altre parti. **WGV** la restringe a 378.

**379 A:** All'origine, V scrisse  in tutte le parti vocali.

**379 B<sup>s</sup> A:** "me" / Si tratta semplicemente di una svista (379 è la prima battuta di un verso). **WGV** sostituisce con la sillaba coretta "-tis."

**379 Cl II A:** Il  $\sharp$  prima del *fa*<sup>2</sup> (notato) fu aggiunto da altra mano più tardi.

**379 Archi A:** Le indicazioni di **mf** sono difficili da decifrare in Vle e Vc, ma ragionevolmente chiare in VI I (VI II = VI I). **pvRI** e **pRI** le omettono, mentre **I-Mric**, **RI**, e **RI**<sup>1913</sup> leggono "cres.," che musicalmente non ha senso.

**379-382 A:** V dapprima scrisse Vc come segue:



Avendo deciso di dividere in due (381-382) l'ultima di queste battute, erase le note e la maggior parte dell'articolazione, segnò in basso alla partitura una stanghetta di battuta in più, e inserì le note per Vc per 381-382 nello spazio disponibile. Nelle altre parti, che vennero registrate nella partitura soltanto dopo che fu presa la decisione di dividere la battuta, non avviene nessuna erosione simile. Durante il procedimento, V abbreviò la legatura di Vc fra 379-380 di modo che essa copre soltanto le crome invece di continuare al battere. Altra confusione evidente in A nella articolazione di Vc deriva dall'esistenza di queste stesure.

D'altra parte, con due eccezioni di minore importanza, non vi sono incertezze nell'articolazione per VI I (VI II = VI I), Vle, o Cb:

1. La legatura a 379 in Cb, all'origine, raggiungeva il battere di 380. Che V desiderasse quella più corta è evidente dal fatto che egli ne cancellò una parte, lasciando soltanto quella che copre le crome.

2. Sulle ultime due note di VI I a 379 sembra esserci una , ma in considerazione dell'> non equivoco nelle altre parti, **WGV** la interpreta come un > segnato con troppo entusiasmo.

**383 Cor I, II A:** "Solo" / L'unica spiegazione ragionevole di questa indicazione misteriosa è ch'essa appartenga allo stadio in cui V progettò di impiegare un solo corno. In ogni caso, e in questo punto, non ha senso e **WGV** l'elimina.

**383-388 Fl A:** All'origine, non c'era alcuna parte sostenuta in Fl; era presente soltanto la figurazione di Fl I alla fine di ogni frase. Quando V aggiunse Fl II, erase i gambi in giù in Fl I e li scrisse in su. La decisione venne presa prima che V voltasse la pagina a 389 (prima battuta di un verso): da quel punto, A mostra solo la versione definitiva.

**383-396 Vc A:** Il ritmo originale era 

**389** Cor I A: All'origine, V scrisse, poi cancellò, *re<sup>f</sup>* (notato). Unitamente al fatto che 389 è la prima battuta di un verso, ciò spiega perchè fra 388 e 389 c'è solo una legatura di valore.

**393-394** S<sup>s</sup> A: La legatura continua dopo la stanghetta di battuta (393 è l'ultima battuta di un verso). Benchè l'unico passo parallelo (385-386) non l'abbia, **WGV** forma l'articolazione sulle similari 383-384 e 391-392, che restringono la legatura a 393.

**396** S<sup>s</sup> I-Mric: All'origine, *re<sup>f</sup>* sul terzo tempo / La nota è stata corretta in inchiostro porpora con *do<sup>f</sup>* probabilmente da V. **RI** ha l'errore, **pvRI** no.

**398** MS<sup>s</sup> I-Mric: All'origine *do<sup>b</sup>* sul terzo tempo / Essa è stata corretta con inchiostro porpora in *re<sup>b</sup>*, probabilmente da V. (In A la nota venne corretta, ma disposta un poco più in basso.) **RI** ha l'errore, **pvRI** no.

**398** Fl A: > sulla prima nota; **WGV** sostituisce con  $\wedge$ , l'accento preferito, in tutto il passo, per questo motivo (come nella sezione del "Rex tremendae").

**398-399** Cor I, II A: A 398, ultima battuta di un recto, non c'è né legatura di valore né di accompagnamento, ma, all'inizio di 399, c'è qualcosa che sembra una legatura di valore. **WGV** sostituisce con una legatura punteggiata. Si noti anche che, a 399, Cor I, II ha un gambo unico (benchè una stesura precedente, erasa per cambiare la semibreve originale nel ritmo attuale, avesse parti esplicite per due Cor). In considerazione del contesto, **WGV** estende senza distinzione tipografica "a 2".

**400** S<sup>s</sup> A: All'origine, la seconda nota era *fa<sup>2</sup>*.

**402-404** Fl I A: All'origine, la parte era scritta un'ottava più in alto.

**404-405** Vle A: La legatura raggiunge il battere di 405, ma probabilmente essa appartiene ad un sostrato in cui Vle avevano il *re<sup>3</sup>* sul battere di 405.

**405-406** A: All'origine, V scrisse "animando un poco" sopra VI I a 406, insieme con "animando un poco" sotto Fl, e "animando" sotto Ob, sotto Fg I, e sopra Vc, tutte a 406. Poi aggiunse a VI I, a 405, di fronte all'indicazione originale, le parole "a poco a poco". Il testo completo risultante da queste due stesure sopra VI I è "a poco a poco animando un poco". **WGV** elimina "un poco" originale a favore del successivo "a poco a poco", disponendo le istruzioni sopra 405-406. **WGV** inserisce la stessa indicazione sotto la partitura (emendando il segno in Vc in "a poco a poco animando"), trattando i segni come indicazioni generali di tempo e non ripetendoli in ogni parte separata.

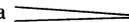
**405-408** A: Anche in questo punto le legature di V non sono sempre complete o coerenti. Normalmente, **WGV** ha adottato legature comprensive,

invece di parecchie parziali; le letture autografe si possono determinare dall'edizione, con le seguenti eccezioni:

1. MS<sup>s</sup>: la legatura a 407-408 inizia, in realtà, proprio dopo il secondo tempo di 407. **WGV** la fa iniziare sul terzo, che, musicalmente, nel contesto è meglio della nota ripetuta come nelle parti strumentali parallele di Cl e VI II.

2. Ob: la legatura continua in **WGV** ne incorpora tre separate in A, che si sovrappongono. La prima inizia sul battere di 405 e conclude dopo il secondo tempo di 406; la seconda incomincia all'abbellimento sul secondo tempo di 406 e si trascina verso la fine della battuta; la terza dopo il secondo tempo di 406 e raggiunge il terzo tempo di 407.

3. Vc: la legatura continua in **WGV** ne incorpora quattro separate che in A si sovrappongono. La prima inizia sul secondo tempo di 405 e conclude al battere di 406; la seconda, sul quarto tempo di 405, e conclude sul terzo tempo di 407; la terza inizia sul secondo tempo di 406 per finire proprio dopo la stanghetta di battuta tra 406/407; la quarta incomincia al battere di 407 e conclude a quello di 408. **406** Ob I A: L'abbellimento davanti al secondo tempo è notato senza il tratto trasversale; **WGV** lo aggiunge, sul modello di S<sup>s</sup>, Fl, e VI I.

**406-407** Vc A: La , che incomincia sul quarto tempo a 406, all'origine, raggiungeva il battere di 407; poi V la estese fino al secondo tempo. Nonostante ciò, il segno non ha senso, messo insieme alla  che inizia al battere di 407 in S<sup>s</sup>, Fl, Ob, Fg I (esattamente parallela a Vc), VI I, e VI II. **WGV** presume che V si fosse momentaneamente confuso e restringe il segno a 406.

**407-408** VI I, Cb A: In VI I l'indicazione "tempo" si trova vicino alla fine di 407; in base al modello in Cb, **WGV** la sposta al battere di 408. La  in Cb è cancellata; l'indicazione "tempo" è scritta sul suo segmento finale, che continua nella 408. In considerazione delle indicazioni dinamiche delle altre parti, è probabile che V intendesse cancellare il segno. **WGV** mantiene la , ma la fa terminare prima di 408.

**410-415** VI I, VI II, Vle A: All'origine, gli archi suonavano in un registro più acuto, che di tanto in tanto si incrociava con le voci. Sul battere di 410, ad esempio, VI I aveva *fa<sup>2</sup> + si<sup>f</sup> b<sup>3</sup>*, e VI II *re<sup>b</sup>*. V erase la stesura originale e riscrisse le parti, tenendole fuori dal modo di procedere delle voci.

**411** MS<sup>s</sup> A: "ten." sulla quarta nota / **WGV** sostituisce con una fermata, come in S<sup>s</sup>, ed entrambe le parti a 415. L'indicazione di "canto" di V si trova

in VI I, Vle, Vc e Cb a 411 e in Vc a 415. **WGV** la tratta come un segno globale di tempo, sopra e sotto la partitura.

**412** Cor I A: All'origine, V scrisse una parte per Cor sul rigo di Cl, annotato "Solo" (forse preceduta da p). Quando comprese l'errore, erase la parte originale, e la copiò sul rigo idoneo, dimenticando di ricopiare "Solo". **WGV**, appoggiata anche da **pUS-Cso**, trasferisce l'indicazione alla parte scritta di nuovo, senza distinzione tipografica.

**413** Cb A: Sia in Vc che in Cb ci sono correzioni. La pausa di minima sul terzo e quarto tempo in Cb assomiglia ad una testa di nota senza gambo sul *do*<sup>2</sup>, e il copista di **I-Mric** scrisse un *do*<sup>2</sup> impossibile sul terzo tempo, seguito da una pausa di semiminima sul quarto. Quando V erase tutto questo, in **I-Mric**, sostituì con inchiostro porpora una pausa di minima. Sia **RI** che **pRI** hanno la lettura corretta.

**414-415** Fl A: Attraverso la stanghetta di battuta vi sono due legature di valore, ma soltanto una parte. Non c'è dubbio che Fl I continui a suonare solo.

**415** S<sup>s</sup> **I-Mric**: La legatura fra le prime due note venne successivamente erasa, dato che c'era una simile legatura di valore, ma chiaramente inidonea, fra le prime due note a 411. È possibile che V avesse effettivamente operato questi cambiamenti, dato che in queste pagine fece delle altre correzioni. Tuttavia, in questo caso potrebbe esserci stata un po' di confusione: benché a 411 la legatura sia un errore del copista di **I-Mric**, quella a 415 è cruciale alla declamazione della frase, e la disposizione di V in A di "dolcissimo" sopra S<sup>s</sup> si riferisce con precisione all'articolazione. Pertanto **WGV** segue A.

**421** Ob II **Fonti**: Benché in A il *mi*<sup>3</sup> sia perfettamente chiaro, (e viene ricopiato correttamente in **pUS-Cso**) la nota manca in **I-Mric**, **RI**, e **RI**<sup>1913</sup>.

**424** Cb (Vc = Cb) A: Vi è una pausa esplicita di un'intera battuta trasportata in tutte le fonti contemporanee relative. Le note pizzicato di 423 e 425-427 non furono estese a 424 sino a **RI**<sup>1913</sup>. E' possibile si tratti di una svista da parte di V: 424 inizia un nuovo fascicolo e la  sotto Cb incomincia a 421 (anche se dovrebbe essere probabilmente intesa come indicazione globale). Ma la pausa di una intera battuta ha senso: 424 è molto più correlata a 422 che a 423, e V potrebbe aver scelto di incominciare la ripetizione insistente del modello pizzicato soltanto dopo che il crescendo e "animando" erano ben in moto. **WGV** segue A.

**424-426** Vle A: Un segno vagamente simile ad una legatura inizia sopra il rigo di Vle, verso la fine di 424, e si trascina fino a mezza via di 426. In questo punto tuttavia una legatura non avrebbe senso ed è più probabile che si tratti della metà superiore di

una progettata . Quando V capì che non c'era abbastanza spazio per quel segno, l'interruppe e scrisse una forcilla completa sotto il rigo di Vle.

**425** S<sup>s</sup> **I-Mric**: Il copista fraintese il "sempre" di V; il compositore stesso erase la parola ora illeggibile e scrisse "sempre" in inchiostro porpora. In **RI** sono visibili delle correzioni, ma l'indicazione originale non può essere ricostruita.

**428** A: All'origine, V intendeva che le  in orchestra raggiungessero il terzo tempo di 428, come indicano chiaramente le cancellature in Cb e una  aggiunta in Fg I, II. Tuttavia, nessuna fonte altera la notazione delle parti vocali. Quella

di Cor III è molto confusa:



Sembra come se la , che all'origine finiva sul terzo tempo di 427, fosse poi stata estesa troppo lontano. **WGV** modifica la notazione per accordarsi con quella dei similari Fg II e Cb (Vc = Cb).

**429** Vle, Vc A: Sul terzo tempo vi sono staccati, assenti nelle altre presentazioni della figura-zione. **WGV** li sopprime come fanno tutte le fonti contemporanee relative.

**429** Cb A: V ripeté **pp**, che aveva appena scritto nella battuta precedente. Che 429 sia la prima battuta di un verso spiega il segno ripetuto, che **WGV** elimina.

**432** Vle A: La quarta nota ha gambi doppi; **WGV** sopprime quello di troppo.

**432-433** VI I, VI II, **WGV**: Anche se la mancanza di legature di valore potrebbe essere una svista da parte di V, **WGV** considera non intenzionale la ripetizione delle note a 433: a questo punto l'armonia cambia, ed in parecchie parti (compreso Cor I, che entra raddoppiando VI II), inizia un crescendo. Inoltre non c'è nessuna voltata di pagina che serva a spiegare la svista. **WGV**, come **I-Mric** e la parte di VI II di **pRI**, non corregge; **RI** e la parte di VI I di **pRI** aggiungono la legatura.

**434** S<sup>s</sup>, MS<sup>s</sup> A: Delle  si vedono ancora in entrambe le parti, anche se V parzialmente le erase. Fra le fonti contemporanee relative, soltanto **pvRI** le include. Nel procedimento venne anche cancellata una legatura che copre le ultime tre note di S<sup>s</sup>.

**434-436** S<sup>s</sup> A: La legatura a 435-436 in **WGV**, in A inizia in realtà verso la fine di 434. In considerazione di quelle a 434 sia in S<sup>s</sup> che in MS<sup>s</sup> (benché la prima venisse cancellata durante una correzione indipendente), **WGV** preferisce iniziare la legatura più lunga in S<sup>s</sup> dal battere di 435.

**438-440 MS<sup>s</sup> A:** La parte fu estesamente riveduta. Benchè non sia possibile ricostruire la stesura originale, sul secondo tempo di 438 (e forse anche in 439) è visibile la figurazione .

Ciò fa pensare che V avesse preparato un dialogo fra S<sup>s</sup> e MS<sup>s</sup> usando il motivo ritmico.

**439 Fl A:**  sul quarto tempo / **WGV** sostituisce un ritmo puntato, come nelle parti simili in tutto il passo.

**441 Cor III, IV WGV:** Il cambio d'intonazione stampato in questo punto, in realtà, in A, è indicato a 457.

**441-442 MS<sup>s</sup>, Vc A:** un braccio di ogni  si estende alla seconda nota di 442. **WGV** regolarizza tutte le forcelle per concludere al battere accentato.

**441-442 Ob A:** 

/ **WGV** accetta ed estende l'articolazione con due legature separate, come in Vc. Anche se quella più lunga, in Vc, in realtà attraversa la stanghetta di battuta, l'aspetto di A non fa pensare che V intendesse una sovrapposizione con la legatura che copre le prime due note di 442.

**442 Fg A:** nonostante la presenza di una pausa di un'intera battuta, **WGV** suggerisce la continuazione ovvia, presente anche in **I-Mric** e **RI**, ma non nella stesura originale di **pUS-Cso** (dove, tuttavia, le note furono aggiunte a matita da una mano più tarda). A metà dell'Ottocento le note omesse sarebbero state considerate alte per Fg (anche se non insuonabili; si veda l'introduzione alla partitura), ed è probabile che V le tralasciasse di proposito. (Non c'è nessuna girata di pagina utile a spiegare il lapsus e V scrisse una pausa.) Tuttavia, il fatto che **I-Mric** avesse già corretto la lettura di A, è la prova che i musicisti contemporanei considerarono possibile e desiderabile completare la frase.

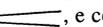
**444 VI A:** Invece di seguire il contorno della linea di MS<sup>s</sup>, all'origine VI I suonavano  sul *mi*<sup>2</sup>, legato al battere di 445.

**445 Vc A:** Sulle prime due note vi è qualcosa che sembra punti di staccato. Il primo musicalmente improbabile, il secondo del tutto impossibile. In base a tutte le fonti contemporanee relative, **WGV** li sopprime.

**447 Cor I, II WGV:** Il cambio d'intonazione stampato in questo punto, in A è in effetti indicato a 457.

**451 T<sup>s</sup> A:** La  raggiunge il quarto tempo, ma V sovrappose quella successiva  dal terzo.

**452 T<sup>s</sup> A:** All'origine, una legatura copriva le ultime due note; quella più lunga di V, che arriva al battere di 453, sembra soppiarla.

**453-454 A:** Il progetto originale di V richiedeva una  dall'inizio di 453 fino al centro di 454. Quando, più tardi, decise di continuare il crescendo fino all'improvvisa caduta di dinamica sul terzo tempo di 454, egli raschiò o cancellò una parte della , e continuò  con linee pesanti che in parte cancellano alcune delle altre. Benchè i segni risultanti, in alcune parti (specialmente T<sup>s</sup> e Vle), appaiano confusi, non sembra esserci alcun dubbio sulle sue intenzioni.

**453-455 Vc A:** C'è veramente uno strano insieme di legature: una inizia sul battere di 453 e finisce fra il secondo e il terzo tempo di 454; un'altra sul secondo di 454 si trascina attorno al terzo tempo di 455; un'altra ancora si estende dal battere di 455 (ultima battuta di un recto) gettandosi al bordo della pagina. **WGV** interpreta i segni secondo il modello di VI I, dove una nuova legatura incomincia con l'improvvisa caduta ad un livello dinamico più basso sul terzo tempo di 454.

**454 Vle A:** Dopo aver mostrato un doppio *sol*<sup>2</sup> tenuto a 453 e la prima metà di 454 (scrivendo per ogni caso due teste di nota), V fornì anche gambi doppi per il *sol*<sup>2</sup> nella seconda metà di 454. La mancanza della doppia nota a 455, tuttavia, e la subitanea dinamica al **ppp** fa pensare che la doppia fermata non sarebbe stata più appropriata, e **WGV** elimina il gambo in più. Questa è anche la soluzione di **RI**<sup>1913</sup>, benchè le fonti contemporanee relative seguano A.

**454-455 VI I, Vc A:** A 454, in VI I, V scrisse **ppp** sopra il rigo e **pp** sotto. Vc ha **pppp** sul terzo tempo di 454 e **pp** sul battere di 455, letture insostenibili che possono essere nate come segue: all'origine, sembra che V avesse scritto **pp** al battere di 455. Poi, comprendendo che l'indicazione arrivava tardi, scrisse **pp** sul terzo tempo di 454 e poi aggiunse davanti un **pp** aggiuntivo. **WGV** estende le indicazioni più sicure di **ppp** da T<sup>s</sup>, VI II, e Vle.

**456 VI I, VI II A:** **p** oppure **pp** (il secondo **p** in parte eraso) in VI I, **p** in VI II / Lo spostamento improvviso ad un livello dinamico più alto non ha senso. 456 incomincia un verso, il che potrebbe spiegare la confusione di V.

**456-457 T<sup>s</sup> A:** In senso stretto, la legatura e il segno di respiro si escludono a vicenda. **I-Mric** dà soltanto la legatura, **RI** e **pvRI** né l'una né l'altra. Forse V intendeva un portamento, ma con un rapido respiro prima di attaccare "Qui Mariam absolvisti."

**461 Ob I, Cl I I-Mric:** Il copista lasciò vuoti questi pentagrammi; V, con inchiostro porpora, fornì le note e le pause.

**461 Fg I, II A:** All'origine, V scrisse > sul quarto tempo, poi segnò attraverso due tratti orizzontali.

In considerazione delle forcelle in Cor I e di  $\rhd$  in Fg I, II a 462, è probabile che V intendesse lo stesso effetto in Fg, e **WGV** interpreta il segno in tal modo.

464-466 T<sup>s</sup> A: All'origine, V scrisse



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

Probabilmente, egli rivide la parte nello stesso momento in cui fece estese alterazioni a Fg I.

466 Fg I A: Una  $\rhd$  sul secondo tempo è stata superata dalla continuazione della  $\rhd$  che V gli sovrappose.

467 Cor A: V segnò doppi gambi evidenti in Cor III, IV. In Cor I, II, vi sono apparentemente due gambi sulla seconda nota, ma non sulla prima. **WGV** interpreta la notazione come se significasse che entrambi gli strumenti devono suonare. **pUS-Cso**, tuttavia, assegnano la parte soltanto a Cor I.

468 T<sup>s</sup> A: All'origine, V scrisse una  $\rhd$ , iniziante sulla seconda nota e terminante fra le ultime due. Quando erase il segno, estese anche  $\rhd$ , ma lo fece troppo lontano, di modo che un braccio raggiunge la penultima nota. **WGV** segue la posizione del braccio più basso.

468 Fg I A: Le ultime tre note sono un'aggiunta posteriore, in sostituzione di pause.

469 VI II A: Sul  $la^3$  venne aggiunto un  $\natural$  a matita blu, probabilmente non da V. Delle fonti contemporanee relative, soltanto **pRI** ha il  $\natural$ . Ciò nonostante, la lettura appare incontrovertibile e **WGV** la mantiene con notazione regolare.

470-473 Fg, Vle A: Dopo aver segnato la legatura sopra le prime sei note in Vle a 470, V l'estese al terzo tempo. L'unica altra legatura che continua al terzo tempo di questa figurazione è in Fg a 473. **WGV** preferisce il modello più frequente, quella unica sopra i primi due tempi.

470 Fg III A:  $\rhd$  oscurato intenzionalmente da una  $\rhd$  / V fece la stessa correzione in Ob I, dove però fornì anche  $\wedge$ . In questo passo (470-476) non vi sono altri accenti su Fg III o Cor III.

472 Vle I-Mric: V erase il  $la^2$  del copista sul terzo tempo e, usando inchiostro porpora, scrisse la nota corretta  $si^1 \flat^2$ . Né in A, né in I-Mric c'è il richiesto bemolle sul  $sol^1$  che precede (benché in entrambe le fonti sia presente in Fg I). Inoltre, V non si preoccupò di cambiare l' $\rhd$ , adottato in modo consistente dal copista nel passo, in  $\wedge$ . (Si veda la Nota 472-473.)

472 Vc A: Il segno, interpretato in questo caso come  $\rhd$ , assomiglia a  $\rhd$  sotto la prima nota. Tuttavia, nel contesto dei segni di V a 470-471 e 473, il suo significato non è equivoco.

472-473 Ob I, Fg I A:  $\rhd$  in Ob I sull'ultima nota di 472 e 473 e in Fg I sul battere di 472 e 473 / **WGV** corregge gli accenti in  $\wedge$ , come altrove nel passo. Si noti che 472 è la prima battuta di un verso.

472-475 Ob I, Fg I A: Di tanto in tanto, V omise gli accidenti sugli abbellimenti (ad es. Ob I a 472 e Fg III a 473). **WGV** li aggiunge tacitamente.

476 Fl I A: All'origine, V progettò la legatura di Fl da 475 a 476, ma poi raschiò la precedente versione, compresa la legatura, ed aggiunse una battuta di pausa. Benché **pUS-Cso** non abbiano la nota, **I-Mric** e **RI** inseriscono una  $do^4$  errato (croma). In **I-Mric** la nota è circondata a matita grigia ed al margine è scritto "si b". **RI**<sup>1913</sup> corregge la nota di **RI** in  $si \flat^3$ , invece di ometterla.

477 Vc A: La seconda nota è  $fa\sharp^2$ ; **WGV** sostituisce  $sol \flat^2$ , come nelle altre parti simultaneamente reali.

477-478 T<sup>s</sup> A: La  $\rhd$  incomincia alla stanghetta di battuta tra 477/478. Anche se fosse possibile prenderla per un accento sul battere di 478, avrebbe poco senso; tuttavia, non l'avrebbe neanche se una  $\rhd$  incominciasse così tardi. **WGV** ne sposta il suo inizio al quarto tempo, come in tutte le parti strumentali.

481, 483 T<sup>s</sup> A: Le forcelle hanno lunghezza diversa. A 481 la  $\rhd$  continua al di là della minima, mentre la  $\rhd$  inizia prima del quarto tempo; a 483, la  $\rhd$  inizia proprio dopo la minima e giunge soltanto all'inizio della terzina. **WGV** aggiusta i segni come nel modello scritto in modo più chiaro in Ob a 483.

485 Vc I-Mric: Il copista omise il necessario  $\flat$  sul  $re^2$ ; successivamente, esso venne fornito a matita grigia.

486 Ob A: Le prime sei note hanno punti di staccato. A 487 anche tutte le note sul primo e terzo tempo li avevano, ma V eliminò i primi due punti di ogni gruppo sovrapponendo una legatura. **WGV** corregge 486 in base all'esempio di 487.

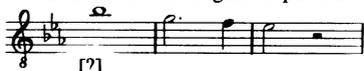
488-489 Cor I A: All'origine, V scrisse  $\rhd$  sul secondo e quarto tempo di 488, poi li cancellò. Un altro  $\rhd$ , sull'ultimo tempo di 489, anche se debole, non sembra sia stato eraso.

490 VI II A: All'inizio di 490 c'è un segno confuso, forse un **mf** con una **f** sovrapposta.

494-497 A: In questo punto le legature sono meno che coerenti. A 494-495, ad esempio, anche se ve ne sono due per ogni voce melodica, in Cl, Fg, e Vle esse si sovrappongono sul battere di 495. Dopo 495, ultima battuta di un recto, le legature continuano attraverso la stanghetta di battuta in Cl e particolarmente in Fg. A 496-497, l'intenzione di V di indicare un'unica legatura a coprire le due battute è evidente in Cl, Fg, e Vle. In A quella continua in

Vc, in realtà, comprende, due tratti. **WGV** l'interpreta come prova di legature di due battute per la melodia a 494-495, e 496-497.

**499-501 T<sup>a</sup> A:** All'origine la parte si leggeva



/ Successivamente, V erase la versione.

**503 A:** La precedente indicazione di tempo in cima alla pagina, probabilmente "Adagio maestoso" è cancellata.

**503 Cb A, I-Mric:** In A V, dapprima, scrisse nel rigo di Cb immediatamente dopo la doppia stanghetta  : successivamente cancellò,

sovrappose la nuova tonalità in armatura, e scrisse la minima *si*<sup>2</sup>. Una distrazione momentanea, oppure, ad un certo punto, V progettò un centro tonale diverso per il "Confutatis"? In **I-Mric**, il copista fornì l'idonea tonalità nell'armatura della chiave, ma altrove lasciò vuoto il rigo di Cb (Vc = Cb); V aggiunse la nota e la pausa in inchiostro porpora.

**504 Fg III A:** Una legatura di valore unisce i due *si*<sup>1</sup>, certamente un errore di scrittura. Benché V fosse generalmente attento nel fornire legature di valore, si tratta in questo caso dell'unico esempio di tale legatura nelle parti che ripetono una nota a 504 e 506 e **WGV** l'elimina.

**504 Cor I, II A:** All'origine, queste parti raddoppiavano Cl dal secondo al quarto tempo. V erase la lettura prima che l'inchiostro seccasse.

**504 Vc A:** Sul quarto tempo il *si*<sup>1</sup> manca, una svista evidente. **WGV** lo aggiunge senza distinzione tipografica, sul modello di Vc a 506.

**511-526, 544-559 A:** I passi sono quasi identici. **WGV** ritiene che quasi tutte le differenze siano accidentali (eccetto, forse, nelle ultime tre battute dei due passi) e ha cercato, in particolare, di riconciliare, ove possibile, le parti orchestrali.

**511 B<sup>a</sup> A:** L'abbellimento è scritto senza il taglio d'incrocio. **WGV** segue il modello di 514.

**511, 544 VI I A:**  a 511;

 a 544 / **WGV** muta il gruppet-

to e la legatura per seguire il senso della frase, in base al modello adottato dallo stesso V (con l'uso di abbreviazioni) alle parallele 514, 517 (anche in Vc), 547, e 550 (anche in Vc).

**512 VI II A:** Un'unica legatura copre il terzo e il quarto tempo. **WGV** ne sostituisce due più corte,

articolazione che quasi sempre V usò nel "Confutatis maledictis" per coppie di note ripetute negli archi superiori.

**518 VII A:** Un'unica legatura copre tutta la battuta, articolazione che non si trova in nessun altro posto del passo. **WGV** adotta invece quella abituale di V (si veda la Nota 511, 544).

**518 Vc A:** V usò tratti separati sul terzo e quarto tempo, con un accento sul quarto tempo ed un'unica legatura per tutte le quattro note. **WGV** preferisce il tratto continuo che si trova nella ripetizione del passo (551). Si noti, tuttavia, che a 551 l'accento non è presente in modo esplicito.

**519, 522 Cl, Fg, Cor A:** in A, **pvRI**, o **pRI** non c'è livello dinamico. Il **p** che si trova in **RI**<sup>1913</sup> provoca, con **I-Mric**, che fraintese come **p** il "solo" di V in Cl e Fg a 519, un errore trasmesso a **RI**. (**I-Mric**, correttamente, riproduce il "solo" più leggibile di V in Cor.) Un fraintendimento ancor più grave capita a 522, dove **I-Mric** e **RI** lessero entrambe il "solo" per Cl di V come **f**. **WGV** preferisce seguire V permettendo al livello dinamico di emergere dal contesto.

**521, 554 Vle A:**  , sui tempi

tre e quattro di 521 / **WGV** preferisce la lettura più tarda di V a 554, che continua fra Vle e VI I il modello fissato nelle battute precedenti. **RI**<sup>1913</sup> e **pRI**, d'altra parte, adottano la precedente lettura per entrambe le battute, mentre **I-Mric** e **RI** seguono semplicemente A.

**523 B<sup>a</sup> A:** La  è seguita da un segno abbastanza largo da poter essere considerato una  che inizia sul terzo tempo. Tuttavia, in questo punto, un diminuendo non sostenuto dall'orchestra, non è ragionevole. Quindi **WGV** interpreta il segno come un accento un po' troppo evidenziato. **I-Mric** e **RI** lo sopprimono; **RI**<sup>1913</sup> e **pvRI** lo interpretano come  , ma l'incominciano al battere di 523 e finiscono prima la precedente .

**523 RI, RI**<sup>1913</sup>: In questo punto, (ma non a 556), entrambe le fonti indicano "rallentando", segno che non appare né in A, né in nessuna altra fonte contemporanea relativa.

**525 VI I A:** 

/La notazione, un pò ambigua, è resa più chiara alla ripetizione del passo (558), e **WGV** adotta quest'ultima anche a 525.

**527 A:** Indiscutibili  coesistono con > altrettanto indiscutibili. Benché le fonti contem-

poranee reagiscano confusamente a tali segni, i due non si escludono a vicenda, e **WGV** li estende entrambi.

**527 VI I A:** All'origine =  sul secondo tempo / Benché la lettura venisse erasa in parte da V, che lasciò due crome, la versione originale fu nondimeno adottata da **I-Mric**, **RI**, **RI**<sup>1913</sup>, e **pRI**, ma non **pvRI** che ha quella definitiva.

**528 Cor A:** All'origine, tutti i quattro Cor suonavano *sol*<sup>2</sup> (notato), con un **pp** fra i pentagrammi. Quando V cancellò le note, dimenticò di eliminare anche il livello dinamico che è molto diverso dal definitivo **mf**.

**529, 531 Timp A:** Le prime due note a 529, all'origine, erano *si*<sup>1</sup>, mentre le prime tre a 531 erano originariamente *mi*<sup>2</sup>. In entrambi i casi, V cancellò le note e le sostituì con la versione definitiva. In Timp sorgono problemi nei punti, come a 531, in cui le note disponibili sono tutte dissonanti con l'armonia prevalente.

**531 Cl A:** A 531, prima battuta di un verso, V diede istruzioni a Cl di suonare all'unisono con Ob, omettendo così l'ultima nota del motivo (si veda la parallela 528-529). **WGV** risolve le parti, come fa **RI** (benché non **I-Mric**).

**531 VI I A:** L'ornamento all'inizio della battuta è scritto in biscome; **WGV** sostituisce semicrome, come in altre parti di tutta la frase.

**531 Cb (Vc = Cb) A:** L'ultima nota ha il punto staccato e anche l'>. Poiché si tratta dell'unico staccato alla fine della frase, **WGV** lo elimina.

**532-533 Cl A:** A 532, c'è una leggera pausa, invece della continuazione del simbolo di "unisono", e la struttura contrappuntistica richiede pausa sia a 532 che a 533. Per Cl non avrebbe senso suonare *dux* (con B<sup>3</sup>, Ob, e VI I) per due battute del soggetto in tre battute e poi spostarsi improvvisamente a *comes* (con Fl e Ott), all'entrata a stretto a 534. Le pause minuscole di **I-Mric** a 532-533 non furono osservate o vennero ignorate da **RI**, che fa raddoppiare Ob da Cl, errore trasmesso poi a **RI**<sup>1913</sup>.

**533 Fg I A:** I bemolli sul primo *sol*<sup>3</sup> e sul *mi*<sup>3</sup> sono aggiunti a matita blu.

**533 VI I A:** Sopra la seconda nota c'è uno staccato, che si trova in **pRI**, ma non in **I-Mric** né in **RI** (Si veda anche la Nota 535.)

**533 VI II A:** > sulla quarta nota / **WGV** regolarizza con ^. **I-Mric**, **RI**, **RI**<sup>1913</sup> e **pRI** dispongono i punti di staccato sotto le ultime tre note, errore derivante dall'aver frainteso il piccolo > sopra la penultima nota e la coda del naturale sull'ultima.

**pRI** danno questa lettura anche a VI I. ^

**535 Fl, Ott A:** Fl = 

Ott =  / **WGV** regola-

rizza il tratto d'unione come in tutte le altre parti, in questo punto, a 533 e 537. Benché il tratto rifletta l'articolazione, cambiare i tanti esempi di tratto continuo nella melodia e nell'accompagnamento avrebbe richiesto massicci interventi editoriali. Si noti anche lo staccato sulla seconda nota di Ott, che **WGV** elimina, e si veda la Nota 533 (VI I). Gli staccati e il tratto a 535 fanno pensare che la rottura dell'articolazione legata, prima delle ultime tre note di 533 e 535, avrebbe dovuto essere presa seriamente.

**540-541 Ott A:**  / Né il tratto né la legatura trovano sostegno in qualsiasi altra parte, in questo punto o alla simile 539.

**541 Cor I, II A:** > sul battere / **WGV** elimina quest'unico accento.

**542 Vc A:** Un'unica legatura copre le ultime tre note della battuta, con un'altra che unisce l'ultima nota di 542 e la prima di 543. **WGV** abbrevia la prima cosicché essa finisca sulla penultima nota di 542, come in tutte le altre parti. Inoltre, all'origine, V scrisse ^ sulla seconda, quarta e sesta nota; poi sovrappose > .

**543 Vle A:** Le prime quattro note sono unite insieme dal tratto. **WGV** separa la prima dalle successive tre, come in Vc, in base alla forma del motivo. Inoltre, in Vle vi sono due livelli dinamici: **p** sotto il rigo (sulla seconda nota), **pp** sopra (sulla terza). **WGV** adotta **pp**, come in Vc.

**544 VI I A:** Si veda la Nota 511,544.

**548 VI II, Vle A:** Le quattro note ripetute sul terzo e quarto tempo sono unite in gruppi di due. **WGV** unisce tutte le quattro note con un unico tratto, come in VI II a 515, 518, e 551 e Vle a 515.

**549 Fg I A:** Il rigo è vuoto. Poiché 549 è la prima battuta di un verso, si tratta probabilmente di una svista. **WGV** aggiunge una parte sul modello di 516 (si veda anche 513 e 546). La correzione è fatta da **RI** ma non da **I-Mric** né da **pUS-Cso**.

**552-556 A:** Alcune delle legature di V sono segnate in modo trascurato, in parte a causa del cambiamento fra 553 e 554 da un verso a un recto. Parecchie volte V non è stato accurato nel trattare la legatura della figurazione che inizia a metà battuta a 552, 553, e 554. In B<sup>3</sup>, una si estende da 550 alla quarta nota di 552 (invece che alla seconda); un'altra incomincia al battere di 554 (invece che al terzo tempo). **WGV** le restringe entrambe alla lunghezza appropriata, aggiungendo legature punteggiate a 552-553 e 553-554. Molte altre iniziano sul battere di 554 (Cl, VI II, Vle), ma vi sono modelli chiari per il fraseggio corretto, sia a 554 che a 521. In ogni

caso, **WGV** inizia le legature sul terzo tempo.

Le legature continue in **WGV** per Fg I e Vle dal terzo tempo di 554 fino a 556 sono, in realtà, formate da due legature che si sovrappongono: in Fg, una finisce al battere di 555 e l'altra inizia immediatamente; in Vle, una finisce sul terzo tempo di 555 e l'altra incomincia subito.

Un problema connesso è quello che sorge con le  in Cl e VI I. V le incomincò entrambe al battere di 554, ma in VI I erase la prima parte della forcilla facendola iniziare sul terzo tempo. **WGV** corregge allo stesso modo Cl.

**557-559 A:** A 524-526, V scrisse **f**  e **p**; nella ripresa, tuttavia, non revocò il **f** di 557 (eccetto per le forcelle corte di 558, che non cambiano il livello dinamico in modo significativo). I passi, naturalmente, continuano in modo diverso. È possibile una o l'altra delle due interpretazioni:

1. V intendeva un diminuendo a **p** a 560 e benché le indicazioni dinamiche esplicitate per B<sup>s</sup> si discostino da quelle a 524-526, nell'ultimo passo si dovrebbero aggiungere le forcelle. Ma la mancanza di forcelle grandi in A (e in **I-Mric** in cui V fece nel passo altre correzioni) rende problematico tale modo di affrontare la questione.

2. V desiderava la dinamica di **f** per tutto il passo, con subito piano a 560. L'ipotesi sarebbe stata più forte se V avesse revocato il **f** inserendo uno dei suoi quattro espliciti **p** a 560 nei pentagrammi che appartengono a strumenti che già suonano. Ancora, il contrasto simultaneo fra **p** e **f** a 560 è impossibile, e le indicazioni esplicite di V – i quattro **p** – hanno la precedenza. **I-Mric**, **RI**, **RI**<sup>1913</sup> d'altra parte, sopprimono a 560 tutti i **p**, manovra che non ha senso alla luce del crescendo successivo a **f**.

**WGV** accetta la seconda soluzione, che non solo pare musicalmente obbligate, ma richiede anche meno interventi sulle letture di A.

**558 Cb** (Vc = Cb) A: *mi*<sup>2</sup> sul battere / La legatura è ricopiata in tutte le fonti contemporanee relative, ma in **I-Mric** è mutata in *do*<sup>♯</sup><sup>2</sup> con inchiostro porpora, forse da V; *do*<sup>♯</sup><sup>2</sup> è anche la lettura della similare 525.

**559 VI I, Vle A:**  nella seconda metà della battuta / La discordanza ritmica con B<sup>s</sup>, probabilmente, è una svista. Si confronti VI I a 526, che raddoppia esattamente la voce, come le eco di 559 a 560 e 561, dove tutte le parti hanno il ritmo puntato. Ciò sembra conclusivo, per cui **WGV** corregge in tal modo. Le fonti contemporanee sono incoerenti. **I-Mric**, **RI** e **pRI** non apportano la correzione; **RI**<sup>1913</sup> corregge VI I ma non Vle.

**561 Fl, Ob A:** Mancando lo spazio per segnare la , V scrisse per queste parti "cres." al bat-

tere. Poiché non ci sono dubbi riguardo alla loro lunghezza, **WGV** sostituisce le istruzioni verbali con le forcelle.

**561-562 Fg I A:** La legatura procede sulla stanghetta di battuta verso il battere di 562. In considerazione del modello in Fl e del vasto salto della linea melodica in Fg I, **WGV** restringe la legatura a 561.

**562 Fg I A:** Un segno dinamico ambiguo si potrebbe leggere come un > racchiuso in ; **WGV** lo interpreta come un tentativo di segnare la forcilla che, successivamente, V scrisse in modo più accurato.

**562-563 VI I A:** La  si estende al secondo tempo di 563; **WGV** l'abbrevia sul modello di Fl I e Ob I.

**563 B<sup>s</sup> A:** Oltre alla legatura più lunga, V ne segnò una che copre soltanto le prime due note. **WGV** elimina quell'unico esempio.

**563-564 Cl A:** Sotto la legatura vi sono punti di staccato sulle prime due note di 563, gli unici in questa parte della figurazione. **WGV** li sopprime. Inoltre, V scrisse a 564 una pausa di semibreve invece di completare la frase. Si noti che 564 è la prima battuta di un recto, in effetti la prima di un nuovo fascicolo. Benché sia **I-Mric** che **RI** omettano la nota, **RI**<sup>1913</sup> e **pUS-Cso** correttamente la aggiungono.

**565-568 Fl A:** All'origine, Fl suonavano la parte assegnata successivamente a Ob I, ma con la seguente articolazione per le prime otto note:



, versione più vicina all'articolazione che si trova a 567-568 di quella legata di Ob a 565-566. Non esiste alcuna prova conclusiva, ma non sembra probabile che V intendesse far suonare simultaneamente Fl e Ob. Non solo la loro articolazione è completamente diversa – e la parte di Ob non mostra segni di correzione in questo punto – ma i tre strumenti potrebbero mettere in ombra Cl I e Fg I a 567-568. La lettura originale di Fl a 565-568 venne erasa e non cancellata ed i cambiamenti vennero fatti prima che V si voltasse al verso, dove (569) per Fl non vi sono correzioni.

**566, 568 VI I A:**  a 566 /

L'abbreviazione, non usuale, sembra una semplice convenienza di notazione. Essa non segue il senso della frase, né forma un modello coerente con gli altri archi. **WGV** sostituisce con una notazione più

consueta. A 568, V scrisse ; **WGV** adotta un unico tratto per i primi due tempi, come in Vle.

**568** CII A: Sulla terza nota c'è uno staccato e anche un >. Evidentemente, V continuò a segnare punti oltre a quello dopo cui avrebbe dovuto fermarsi. Potrebbe esserci uno staccato simile anche sulla terza nota di B<sup>s</sup>, dove ha ancora meno significato. **WGV** considera entrambi i segni, se sono punti di staccato, semplicemente degli errori.

**568** Cor III, IV A: La nota è seguita da una legatura di valore, la cui impossibilità di condurre da qualche parte getta dubbi sulla lettura stessa di 568. All'origine, V potrebbe aver inteso legare il *si*<sup>2</sup> reale (notato *sol*<sup>2</sup>) di Cor III a 569 (prima battuta di un verso), dove avrebbe potuto essere sostenuto fino al terzo tempo (cf. Vle). Dopo aver voltato la pagina, adottò un altro modo di procedere. La nota ora isolata continua nondimeno ad avere una funzione importante, quella di una serie di entrate o accenti sul secondo e quarto tempo da 567 fino a 569. Senza, il modello sarebbe interrotto. Invece di continuare la nota a 569 o di eliminarla semplicemente, **WGV**, quindi, l'accetta, ma elimina la legatura. Tale correzione si trova anche in **pUS-Cso**; **I-Mric**, **RI**, e **RI**<sup>1913</sup> mantengono entrambe la nota e la legatura insignificante.

**568** Vle A: V segnò una legatura più corta che copre le prime tre note nella seconda metà della battuta, poi ne sovrappose una più lunga. Alla prima impressione, la figura risultante potrebbe sembrare una .

**569** Vle A: Sulle ultime tre note c'è una legatura, l'unica nelle presentazioni strumentali della figurazione a 569-570. **WGV** la rimanda ad una nota in calce.

**571** Cb (Vc = Cb) A: Sopra tutte le sette note vi sono staccati, al di sotto accenti. Gli staccati probabilmente vennero scritti in un momento precedente, insieme a B<sup>s</sup>, ma, quando V aggiunse gli archi superiori, fornì solamente accenti. **WGV** segue quella che pare l'intenzione definitiva di V. **I-Mric** e **pRI** danno sia gli accenti che gli staccati. **RI** solo accenti.

**572** VI I Fonti: In **I-Mric**, **US-Cn**, **RI**, e **RI**<sup>1913</sup> viene ommesso dal primo accordo il *si*<sup>2</sup>; tuttavia c'è in **pRI**, a dimostrazione della sua presenza dall'inizio in A. Il *re* #<sup>3</sup>, del secondo accordo si trova in **I-Mric**, **RI**<sup>1913</sup>, e **pRI**, ma non in **US-Cn** né in **RI**.

**573-598** A: V scrisse soltanto Coro e, a 573-576 e 593-598, Vc e Cb. Per gli altri strumenti fece riferimento alle precedenti 1-26 indicando "Come dal principio del Dies irae per 26 battute." Originariamente, V aveva scritto "27," pensando forse che dovesse essere inserita anche la 599. In ogni caso, egli registrò tali indicazioni prima della decisione di rivedere il passo, dilatando la nona battuta (e la

sua ripetizione) in due battute ognuna. Come detto prima, (si veda la Nota 9-10), egli stese le pagine secondo la versione non riveduta, poi aggiunse una stanghetta in più in basso al centro delle due battute in questione. Solo dopo aver preso la decisione, egli scrisse il richiamo che si riferisce alla battuta 26 (o 27); diversamente il numero sarebbe stato 24 (o 25).

**575** Vc A: *sol*<sup>1</sup> + *sol*<sup>2</sup> sul battere / **WGV** corregge la parte come a 3.

**575-576** Cb A:



/ **WGV** omette gli staccati. Si veda la nota 3-4.

**577** S<sup>c</sup> A: Prima del battere di 577, prima battuta di un verso, c'è una legatura di valore impossibile.

**577-581**, **587-591** T<sup>c</sup> A: **WGV** corregge il testo sotto. Il problema viene discusso alla Nota 15-17.

**577-581**, **587-591** B<sup>c</sup> A: All'origine, V divise B<sup>c</sup>, assegnando alla parte più bassa la stessa melodia di T<sup>c</sup> II, un'ottava sotto. Successivamente, erase quella linea. (Si veda la Nota 15-19.)

**580-581** S<sup>c</sup> A: **WGV** tralascia la legatura fra le due battute per S<sup>c</sup> I, errore evidente, dato che al battere di 581 c'è da declamare una sillaba.

**581-591** Coro A:  / Si veda la Nota 9.

**593** B<sup>c</sup> A: f al battere / Ciò rappresenterebbe una diminuzione del livello dinamico; **WGV** l'elimina, consentendo al ff di restare operante.

**600** Cor III A: il b è aggiunto a matita blu. È presente in **I-Mric**.

**600-601** VI I, VI II, A: > sulla penultima nota di VI II a 600 e sul battere di VI I a 601 / Entrambe le indicazioni sono uniche e sono state eliminate da **WGV**.

**600-602** Fg I, II A: *la*<sup>2</sup> + *do*<sup>3</sup> sul quarto tempo a 601 (602 = "Z" di 601) / Ognuna delle altre parti ha le stesse altezze sul quarto tempo in tutte le tre battute. Probabilmente, V ricopiò per errore le note di Fg III, IV in Fg I, II. **I-Mric**, **RI**, e **RI**<sup>1913</sup> rendono identiche tutte queste tre battute, in base alla lettura di A di 600 (*do*<sup>3</sup> + *mi* b<sup>3</sup>), soluzione scelta anche da **WGV**. Tuttavia, **RI**<sup>1964</sup>, corregge nell'altra direzione, estendendo la lettura di 601-602 (*la*<sup>2</sup> + *do*<sup>3</sup>) a tutte le tre battute.

**600-602** VI I, VI II, Vle A: La croma sul battere è separata dalla successiva coppia di semicrome a 600 in tutte le tre parti, a 601 in VI II e Vle, e (per implicazione) a 602 in Vle (602 = "Z" di 601). **WGV** preferisce il tratto continuo delle altre parti.

**601** VI I **I-Mric**: La nota superiore sul battere era, all'origine *la*<sup>4</sup>, corretta in *do*<sup>5</sup> a matita grigia. **RI** riporta il *la*<sup>4</sup> scorretto.

**604-606** Timp A: *do'* / L'uso da parte di V della nota dissonante, con un conseguente cambio al *si'* (con l'implicazione di un  $\flat$ ) a 607, prima battuta di un verso, deve essere considerato un lapsus momentaneo. Forse, V, per un attimo, pensò alla vecchia convenzione di notare Timp sul *sol'* e *do'*, rappresentanti la dominante e la tonica della tonalità. Il *sol'* rappresenterebbe allora la dominante locale, *si*  $\flat$   $^2$ . Anche se tale interpretazione è musicalmente attraente, le fonti contemporanee relative non la sostengono: **I-Mric, RI, RI**<sup>1913</sup> e la stesura originale di **pUS-Cso** seguono tutte A. Nonostante ciò, **WGV** sostituisce *si*  $\flat$   $^2$  a 604-606 (come una correzione più tarda in **pUS-Cso**).

**606** Tr **WGV**: I cambi d'intonazione stampati in questo punto si trovano, in realtà, in A a 624.

**606** VI I A: il **p** è disposto sulla quarta nota, ma, sicuramente, esso deve sincronizzarsi con il cambio di registro sulla seconda.

**608-612** Coro A: Mancano parecchie sillabe, ma, innegabilmente, quelle presenti determinano le altre, tranne che per B<sup>c</sup> a 612, dove il contesto è decisivo. Le sillabe aggiunte sono stampate da **WGV** in corsivo.

**609-610** Cb (Vc = Cb) A: La  $\text{—————}$  si estende quasi alla seconda nota di 610. **WGV** sposta il segno al battere, come a 610-611.

**612** Fg I, II (Fg III, IV = Fg I, II) A: All'origine, V lasciò vuota la battuta (612 è la prima di un recto). Successivamente, vennero aggiunte le note, a matita grigia, direttamente in A, ma, probabilmente, non dallo stesso V. Egli, tuttavia, le aggiunse a **I-Mric**, con il suo usuale inchiostro porpora. Le note si trovano in **RI** e nella parte di Fg III, IV (ma non in quella di Fg I, II) in **pUS-Cso**.

**613** Cor III, IV **WGV**: I cambi d'intonazione stampati in questo punto si trovano effettivamente in A a 624.

**622-623** VI I **Fonti**: Il trillo manca in **I-Mric, RI** e **RI**<sup>1913</sup>. Tuttavia, è presente in modo chiaro in A ed è trasmesso alla parte del pianoforte di **pvRI** e a quella di **pRI**.

**624-701** Timp A: V non scrisse alcun accidente esplicito per Timp. Si tratta di una convenzione comune di notazione e **WGV** aggiunge tacitamente il  $\flat$  per il *si'*.

**624** VI I A: > sul quarto tempo / All'origine, V scrisse un accento simile sul secondo tempo di 625, poi lo cancellò. Forse aveva cambiato idea riguardo alle battute non accentate dei secondi e quarti tempi, ma dimenticò di cancellare quello precedente. **WGV** lo rimanda ad una nota in calce. In effetti, la frase "lunghe e lamentose" scritta da V per VI I ed intesa per tutti gli archi superiori, fa già pensare ad

una battuta senza accento, più pesante, come la differenziazione della dinamica.

**627** MS<sup>s</sup> A: Nella seconda metà della battuta manca il testo. La correzione è evidente.

**628** Cor I **Fonti**: In A, **I-Mric, RI** e **pUS-Cso**, manca il  $\flat$  necessario al *si*<sup>3</sup> (notato), ma V scrisse l'accidente in A, all'inizio di 629.

**629** Fl I A: All'origine, V scrisse una  $\text{J}$  sul *la*  $\flat$   $^3$  nella seconda metà della battuta, ma poi l'erase.

**630-632** Fg I A: Le  $\text{—————}$   $\text{—————}$  raggiungono l'apice sotto la prima nota. **WGV** sposta leggermente il segno, di modo che il crescendo concluda al secondo tempo e il diminuendo inizi sul terzo, come in MS<sup>s</sup> e Cor III.

**631-632** Cor IV A:  $\text{—————}$  / Benché le fonti contemporanee la conservino, **WGV** non considera significativi i segni dinamici conflittuali. In considerazione delle tre  $\text{—————}$  negli altri strumenti, **WGV** corregge il segno in Cor IV in  $\text{—————}$ .

**634-635** Ob A: I primi tre accenti =  $\wedge$  / Sia a 634-639, che a 646-651, V differenziò gli accenti vocali e strumentali nella linea sincopata ascendente: le parti vocali hanno  $\wedge$ , mentre quelle strumentali hanno prevalentemente >. Soltanto questi tre accenti in Ob (di quattordici segni annotati in modo esplicito nelle parti strumentali a 634-639), sono  $\wedge$ . V sembra aver cambiato idea e **WGV** li corregge in >. Nel passo più tardo c'è soltanto un esempio di  $\wedge$  (si veda la Nota 646 VI I), ed anche questo viene corretto da **WGV**.

**638** B<sup>s</sup> A: Sul *do*<sup>3</sup> manca il  $\flat$ . È assente anche in **I-Mric** e **RI**, ma è presente in **pvRI**. Poiché è assai improbabile che V in questo punto intendesse variare rispetto alle altre presentazioni della melodia, **WGV** aggiunge l'accidente senza distinzione tipografica.

**640-641** Cor III A: La  $\text{—————}$  si estende al battere di 641, e non c'è nessuna  $\text{—————}$ . V ne segnò anche una in Fl che arriva alla stanghetta di battuta di 640/641, modello adottato da **WGV** (anche per Cor III). In più, **WGV** aggiusta la posizione della  $\text{—————}$  in Ob I e Cl I: in Cl I essa inizia prima dell'ultima nota, in Ob I proprio prima della stanghetta.

**641** Fl A: Oltre alla lunga legatura sopra il rigo, una più corta unisce le note sul terzo e quarto tempo. Poiché essa non offre nessuna informazione significativa, **WGV** l'elimina. Inoltre, Fl = **ppp**. La differenziazione di livello dinamico all'interno delle parti dei fiati non è convincente, per cui **WGV** segue **I-Mric** e **pUS-Cso** aumentando il livello di Fl a **pp**.

**641-642** S<sup>s</sup> A: Oltre ai punti di staccato sul terzo e quarto tempo di 642, uno sembra che sia sulla

seconda nota di 641, uno, eraso, al battere di 642 (dove non è evidentemente possibile); e un altro sulla seconda nota di 642 - tutti coperti da una legatura. **WGV** presume che questa dovesse sostituire gli staccati a 641 e nella prima metà di 642, per cui, come tutte le fonti contemporanee relative, li elimina.

**643 S<sup>s</sup> A:** La legatura inizia fra la seconda e la terza nota; in base al modello evidente in Ott, **WGV** fa la incominciare sulla terza nota.

**643 Ott A:** Per errore, V scrisse la prima nota con gambo doppio; **I-Mric** lo dà alle prime due note, lettura contestata a matita grigia.

**646 T<sup>s</sup> A:** Le crome sul terzo e quarto tempo sono unite dal tratto. **WGV** le divide in due gruppi in base alla declamazione, come nelle parti simili.

**646 Fg I A:** <sup>^</sup> sull'ultima nota / L'accento non compare in nessuna delle altre sette parti che, in questo punto, presentano la melodia. **WGV** seguendo **I-Mric** e **RI**, lo sopprime.

**646 VI I A:** <sup>^</sup> sulla prima nota / Si veda la Nota 634-635. (In **I-Mric**, il <sup>h</sup> sulla prima nota, presente in **A** ma non rilevato dal copista, è stato aggiunto a matita grigia.)

**649-650 B<sup>c</sup>, Vc A:** > sulla terz'ultima nota di B<sup>c</sup> (649) e Vc (649 e 650) / A 650, V scrisse <sup>^</sup> per le parallele T<sup>c</sup>, B<sup>c</sup>, e Fg I. La differenziazione non ha senso. **WGV** corregge in <sup>^</sup>, segno impiegato in generale da V per accentare leggermente note vicine fuori tempo.

**650 Cor III A:** Oltre alla legatura più lunga, segnata sotto il rigo, una più piccola unisce le prime due note di 650. Poiché quest'ultima non offre alcuna informazione in più, **WGV** l'elimina.

**650 Tr I A:** Le quattro note sul terzo e quarto tempo sono unite dal tratto. **WGV** adotta quello più informativo di Ob, il cui senso musicale è sostenuto dai punti espliciti di staccato sulla prima di queste note in entrambe le parti.

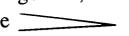
**651 Ott A:** Gli > sono molto grandi, tanto che potrebbero, in altro contesto, sembrare . Tuttavia, in considerazione del contesto, devono leggersi come accenti.

**651 Vc A:** Un > evidente fra la penultima e la terz'ultima nota non ha senso musicale per nessuna delle due. **WGV** lo elimina.

**651-653 A:** In queste battute, V fornì alle tre diverse linee melodiche tre testi differenti: S<sup>s</sup> canta, solo e sincopato, "lacrymosa"; MS<sup>s</sup>, S<sup>c</sup>, e C<sup>c</sup> hanno "judicando homo reus"; e T<sup>s</sup>, B<sup>s</sup>, T<sup>c</sup>, e B<sup>c</sup> "Huic ergo parce Deus." In uno stadio più tardo, una mano diversa (non quella di V, ma di qualcuno responsabile delle altre correzioni in **A**) sbarrò con matita grigia "judicando homo reus" in S<sup>c</sup> e C<sup>c</sup> (benché non

in MS<sup>s</sup>), sostituendo il testo di T<sup>s</sup>, ecc., "Huic ergo parce Deus." Le correzioni incomplete vennero incorporate in tutte le fonti contemporanee relative, come in **US-Cn** e **RI**<sup>1913</sup>. La motivazione del cambiamento fu senza dubbio il desiderio di uniformare il testo declamato dal Coro alla fine della sezione.

Anche se non abbiamo alcuna prova di V, è probabile che il compositore avesse per lo meno autorizzato il mutamento. Ricordi scrisse a V riguardo a diverse letture problematiche della partitura, e dopo la risposta del compositore, un dipendente di Ricordi fece in **A** delle correzioni a matita (si veda, ad esempio, la Nota 76-78 al Requiem e Kyrie). Non è pensabile che Ricordi avesse introdotto in **A**, o nelle fonti che V avrebbe poi corretto ed usato in esecuzioni sotto la sua direzione o supervisione, delle alterazioni non autorizzate, poiché **A** avrebbe dovuto essere ritornata al compositore. **WGV** accetta il testo alterato di **A** e lo estende a MS<sup>s</sup>.

In **A** l'articolazione è, in genere, coerente. A 651, <sup>^</sup> per MS<sup>s</sup>, ecc.; legature e  per T<sup>s</sup>, ecc. A 652, legature con staccati sulle prime quattro note in MS<sup>s</sup>; <sup>^</sup> dalla seconda alla quarta nota e > sul terzo tempo in B<sup>c</sup>. Si devono notare tre problemi a 652:

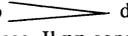
1. B<sup>s</sup>: la legatura copre le prime quattro note, con staccati dalla seconda alla quarta nota;
2. S<sup>c</sup>: la legatura raggiunge la stanghetta di battuta 652 / 653;
3. T<sup>c</sup>: > accenti dalla seconda alla quarta nota;

Per ogni caso, **WGV** regolarizza la notazione come indicato sopra.

**652 VI I (VI II = 8<sup>a</sup> VI I) A:** I tre > sono segnati in fretta e si potrebbero leggere come <sup>^</sup>. **WGV** segue i modelli evidenti di > in Fl, Ott, e Cl.

**653 Fl A:** Sul terzo tempo sopra il rigo, Fl è segnato "Solo", ma forse ciò appartiene allo strato sottostante: per Fl I sono stati erasi i gambi che indicano in giù, a indicare che la parte attuale di Fl II (dal terzo tempo di 653 al battere di 657) era un ripensamento.

**653 Ob A:** Oltre al **ppp** sotto il terzo tempo, V scrisse un **p** sopra il pentagramma sopra la <sup>z</sup> sul secondo tempo. **WGV** sopprime il **p** a favore del **ppp**, che si trova in ogni altra parte.

**653 VI I A:** All'origine V segnò  dalla prima alla seconda nota, poi l'erasse. Il **pp** sopra la seconda nota appartiene probabilmente a questo strato precedente, e **WGV** l'elimina. Nella parte vi sono anche due **ppp**, uno immediatamente alla destra della prima nota, un altro sotto il pentagramma verso il centro della battuta. **WGV** interpreta i segni come se indicassero una rapida caduta a **ppp** dopo l'attacco in battere (sostanzialmente **sfppp**).

Sul quarto tempo V scrisse “dol.”; **WGV** l’interpreta come “dol[*cissimo*]”, dopo il modello di S<sup>s</sup>.

**653-656** Fl A: In A ci sono due legature: una inizia al terzo tempo di 653, finendo poco al di là della stanghetta di battuta 654/655, ma senza raggiungere il margine (654 è l’ultima battuta di un recto); la seconda corre dal battere di 655 al terzo tempo di 656. **WGV** regolarizza l’articolazione in armonia con la forma della frase in S<sup>s</sup>: finisce la prima legatura sul quarto tempo di 654, aggiunge una legatura per le prime due note di 655, e ne mostra una finale dal terzo tempo di 655 al battere di 657. **655-657** Ob I, Cl I A: Entrambe le legature sono segnate in due tratti: In Ob I una legatura unisce le ultime tre note di 655 e un’altra comincia prima della fine di quella e continua alla stanghetta di battuta 656/657; in Cl I una copre le ultime tre note di 655 e il battere di 656, un’altra inizia poco dopo il battere di 656 e si estende a quello di 657. In **I-Mric** ve ne sono due distinte per Cl I, sopra le ultime tre note di 655 e dal battere di 656 a quello di 657. (Non c’è ragione di credere che la seconda legatura, aggiunta a matita grigia, sia di mano di V.) **657** B<sup>s</sup>, Fg I A: Non ricordandosi della tonalità in armatura e pensando alla tonalità locale di Fa minore, V in queste parti dimenticò di scrivere il ♯ necessario sul *sol*<sup>P</sup>. Senza, la progressione armonica (un cerchio di quinte che iniziano dalla cadenza sul Fa minore) deraglia, e la forma del motivo si distorce. Benché manchi il ♯ in A, **I-Mric**, **RI**, **RI**<sup>1913</sup>, **pRI** e **pUS-Cso**, esso è presente nella riduzione per pianoforte (anche se non nella linea vocale) di **pvRI**.

**657-660** A: Nelle presentazioni orchestrali del motivo di cinque note, talvolta la legatura è trasportata sulla quarta (vedi particolarmente Vle a 658 e VI I a 659). Quella più corta è così poco frequente, tuttavia, che rimangono pochi dubbi sulle intenzioni di V.

**659** VI II A: La battuta, la prima di un recto, è vuota. Le note mancanti sono fornite sia da **RI** che da **pRI**, anche se non da **I-Mric**.

**660** C<sup>s</sup> A: V scrisse la parte in chiave di soprano, pensando a MS<sup>s</sup> e influenzato da S<sup>c</sup> a 659-660. L’errore, di cui si lamentò in una lettera da Parigi (si veda la prima sezione, “Fonti”, del Commento), è corretto a matita grigia da mano estranea. **I-Mric**, **US-Cn**, **RI**, e **pRI** hanno la correzione (la copia di **pRI** usata in questo caso potrebbe essere un secondo stadio); la prima stampa di **pvRI** no, benché le successive siano corrette.

**661** S<sup>s</sup> A: Sulla penultima nota c’è un  $\wedge$ , probabilmente lasciato da una stesura precedente in cui S<sup>s</sup> attaccava una  $\downarrow$  sul *re* [  $\flat$  ]<sup>3</sup> e la teneva legata sopra

la stanghetta di battuta. **WGV** elimina l’accento.

**661** T<sup>c</sup> A: **pp** sulla seconda nota / All’origine questa era l’unica nota della battuta (ed era legata attraverso la stanghetta 661/662 alla seguente). **WGV** dispone il segno dinamico sulla prima nota, posizione più logica.

**661** Cor I, II A: “cres.” / **WGV** sostituisce al terzo tempo di 663, come suggerito dalle altre parti.

**662** T<sup>c</sup> A: Benché la legatura si estenda ben oltre la stanghetta di 662, l’ultima battuta di un recto, **WGV** pensa si tratti di un errore di scrittura e la restringe entro 662, come fanno tutte le fonti contemporanee relative.

**662** VI I A: V indicò “cres.” entro la  $\llcorner$ . Poiché la parola non aggiunge ulteriori informazioni, **WGV** l’elimina. Inoltre, V scrisse  $\wedge$  sull’ultima nota; **WGV** sostituisce  $>$  come in S<sup>s</sup>, Fl, e Cl.

**662** Tr III, IV **pUS-Cso**: La nota è suonata da entrambe Tr III e IV. A, **I-Mric**, e **RI** hanno tutte un unico gambo per la nota, un’unica legatura di valore, e nessuna pausa per Tr IV. Anche per ragioni musicali, è evidente che soltanto Tr III deve suonare.

**662-663** Fl A: A 662, ultima battuta di un recto, non c’è nessuna parte per Fl II; a 663, V legò *sol* [  $\flat$  ]<sup>4</sup> in Fl II alla battuta precedente, facendo pensare che Fl II stia già suonando. In **pUS-Cso**, Fl II entra con Ott a 662 (soluzione adottata da **WGV**), il che è preferibile a far entrare Fl II soltanto sul quarto tempo di 662. Prevedibilmente, **I-Mric** copiò A, compresa la doppia legatura di valore; successivamente, **RI** (seguita da **RI**<sup>1913</sup>) rimosse la legatura di Fl II.

**664** **pvRI**: Come se ne lamentò V in una lettera a Ricordi, la mano sinistra della riduzione per pianoforte aveva un errore sulla terza/ultima nota (corrispondente al *si* [  $\flat$  ]<sup>2</sup> in Vc, ecc.). L’errore non deriva da confusione in A.

**664** Cassa A: All’origine, V scrisse la parola “cres.” verso l’inizio della battuta, ma poi sopra venne segnata la  $\llcorner$ . **WGV** elimina l’indicazione verbale sovrabbondante.

**664-665** Tr A: Tr I, II =   
Tr III, IV =  / In queste par-

ti vi sono parecchie stranezze: la legatura sul terzo e quarto tempo in Tr I; la legatura sul primo e secondo tempo in Tr III; e l’assenza di una legatura di valore che conduca, e un secondo gambo, al battere di 665 in Tr IV. Nessuna delle parti analoghe ha legature e **WGV** elimina quelle di Tr. Inoltre, sia Tr

III che IV devono sicuramente suonare a 665, per cui **WGV** aggiunge la legatura di valore che manca ed il secondo gambo.

**669** S<sup>s</sup> A: Il  $\flat$  sul battere, in **WGV** deriva da 667, è esplicito in **pvRI**, anche se non in **I-Mric** o **RI**.

**676** S<sup>s</sup> A: La  $\text{—}$  si estende dopo il battere; perciò V scrisse **p** sulla seconda nota. **WGV** ha regolarizzato la loro posizione, seguendo l'esempio di V in B<sup>s</sup>. Le fonti contemporanee relative appoggiano tale decisione.

**679** Solisti A: V scrisse "dolciss[imo]" diagonalmente nei rigi di S<sup>s</sup> e MS<sup>s</sup> prima di 679, ma anche "dolce" sopra S<sup>s</sup> al battere di 679. La prima indicazione è difficile da decifrare: **I-Mric** e **RI** la omettono, mentre **pvRI** (seguita da **RI**<sup>1913</sup>) legge "allargando." Ritenendola una indicazione globale, **WGV** segna MS<sup>s</sup>, T<sup>s</sup>, e B<sup>s</sup> "dolcissimo," adottando nel contempo per S<sup>s</sup> il "dolce" scritto in modo più chiaro.

**681-682** Cl, VI II, Vle A: A 681, Cl ha sette >, oltre ai sette staccati, mentre VI II ha solo i punti di staccato. A 682, Vle ne ha sotto le prime quattro note, gli ultimi tre molto deboli, come se la penna di V stesse asciugando. Il fatto che V avesse disposto > molto più evidenti sopra la seconda e fino alla quarta nota in Vle a 682 (prima battuta di un recto), e che alcuni accenti in Fg siano scritti sopra e cancellino gli staccati, spinge alla estensione generalizzata degli >, come in **WGV**.

**681-682** Ott A: In una situazione simile alla 662-663 per Fl II (vedi la Nota), V dimenticò di portare in Ott a 681, ma a 682 procedette come se l'avesse fatto. Proprio come a 662, 681 è l'ultima battuta di un recto. La prova a 681, tuttavia, è strettamente interna: non ha senso per Ott entrare a metà della frase invece che insieme a Fl e Ob II. Benché a 681 vi sia una pausa esplicita per Ott (che **I-Mric**, **RI**, e **pUS-Cso** copiano, ma **RI**<sup>1913</sup> corregge), **WGV** suggerisce che Ott suoni le note di apertura della melodia.

**681-682** A: In A vi sono poche indicazioni dinamiche. Le scale discendenti a 681 sono segnate **f** in Cl e Fg I, II e **mf** in Coro, seguite da  $\text{—}$  in S<sup>s</sup> soltanto; c'è una  $\text{—}$  a "espress." per l'inizio della melodia in S<sup>s</sup> (681) e una  $\text{—}$  sola in VI I. A 682, le  $\text{—}$  sopra e sotto il rigo di VI I probabilmente si riferiscono rispettivamente a VI I e VII I. Le fonti contemporanee relative sono di scarso aiuto: **pRI** non hanno indicazioni dinamiche esplicite; **I-Mric** non ha nulla per orchestra. **RI** adotta **mf** per archi, esteso dal Coro.

**WGV** accetta **mf** per Coro a 681, ed estende la  $\text{—}$  da S<sup>s</sup> alle altre parti corali. Si consente al **f** di restare nei legni che suonano questa stessa

scala, ma per VI II, Vle e Vc è suggerito un livello iniziale (**mf**), come in **RI**. Per ragioni musicali, la  $\text{—}$  deve essere estesa dal Coro all'orchestra. Seguendo la linea guida relativa all'estensione alle parti orchestrali delle parti vocali, **WGV** dispone le forcelle tra parentesi quadrate.

Sia il livello dinamico implicito di Ob a 681, **p**, sia la  $\text{—}$  di VI I sono stati incorporati nelle due parti. (Non ha senso per VI I entrare a **mf**, come in **RI**.) Per l'equilibrio dinamico, **WGV** suggerisce che la melodia incominci [**mf**] al terzo tempo di 681, soluzione adottata dapprima da **RI**<sup>1913</sup>. Le  $\text{—}$  in VI I e VI II a 682, devono poi essere estese soltanto alle parti simili (Fl, Ott, Ob, Cl) dato che gli strumenti rimanenti hanno già ridotto il volume a 681 (Cl, Fg, VI II, Vle, e Vc).

**682** S<sup>s</sup> A: La seconda legatura copre soltanto il terzo e quarto tempo. Quella più lunga, di V, doveva probabilmente prendere il posto di quella più corta, che **WGV** elimina.

**682-683** S<sup>s</sup>, C<sup>c</sup> A: In queste battute, le prime di un nuovo verso, manca il testo. Non ci sono dubbi sulla lettura corretta.

**683** VI II A:  / Benché

il *sol*  $\flat$  <sup>2</sup> sul secondo tempo sia scritto in modo chiaro, la sonorità risultante di settima maggiore fra VI I e VI II non ha senso. Tutte le fonti contemporanee relative mutano la nota in *si*  $\flat$  <sup>2</sup>. È possibile che V avesse semplicemente aggiunto un rigo supplementare extra per errore e che la nota sia una svista evidente invece di *si*  $\flat$  <sup>2</sup>, ma è strano che V avesse scritto una nota separata per indicare il tremolo che continua sulla stessa nota. Avrebbe potuto volere una progressione armonica I-VI-I, dimenticando che VI I avrebbe avuto anche bisogno di essere alterato? In mancanza di ulteriori prove, tuttavia, l'unica correzione possibile è quella di cambiare l'altezza di VI II; **WGV** sostituisce una minima puntata sugli ultimi tre tempi della battuta, come in VI I e Vle.

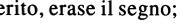
**683** Cb (Vc = Cb) A: "pp lega[te] e ppp" / Il **pp** è scritto molto a sinistra della prima nota, mentre "lega[te]" è centrato sotto. Dall'inclinazione della penna, sembra che "lega[te] e ppp" fosse stato scritto in un tempo diverso dal "pp." La prima indicazione è segnata in modo più accurato e particolarmente rivolta a Cb. **I-Mric** e **pRI** mantengono i livelli contraddittori; **RI** elimina il **pp** iniziale, soluzione adottata anche da **WGV**.

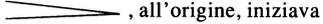
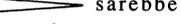
**688** VI I A: Sopra la prima nota c'è un segno che potrebbe essere un "4." incompleto: Le fonti contemporanee relative l'ignorano. Forse V incomin-

ciò a scrivere “4<sup>a</sup> corda” (si vedano VI II e Vle a 687); compreso che la parte poteva essere suonata *solo* sull’arco più basso, non completò l’indicazione.

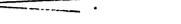
**688-691 MS<sup>s</sup> A:** *do*<sup>4</sup> / Immaginando di scrivere in chiave di contralto anziché di soprano, V dispose il progettato *fa*<sup>3</sup> nello spazio errato. Incominciò a fare un errore simile a 693. Compresolo, egli cancellò il *do*<sup>4</sup> e scrisse *fa*<sup>3</sup>, ma, come avviene spesso, dimenticò di incorporare le correzioni nel passo precedente. Tutte le fonti contemporanee relative danno lettura corretta.

**691 VI I A:** V scrisse soltanto sei *re*  $\flat^3$  sul primo tempo dopo il *si*  $\flat$  iniziale, invece dei sette richiesti.

**693 Cor I, II A:** All’origine, Cor I, II = *sol*<sup>3</sup> + *re*<sup>4</sup> (notati),  $\downarrow$ , sui primi due tempi. Le note vennero segnate **f**, con una  che conduce alla seconda nota. Quando V erase le note, dimenticò di farlo con **f** e la forcilla. Dalla seconda nota di 693 fino alla fine di 694 c’era anche una . Quando V decise di usare il rigo vicino di Cl, con cui la  aveva interferito, erase il segno; **WGV** lo restaura senza distinzione tipografica.

**693 VI I A:** La , all’origine, iniziava sul battere; V, poi, sovrappose linee alla seconda nota per continuare il crescendo, eradando parte del segno originale cosicché la  sarebbe iniziata dopo il culmine del crescendo.

**694 pvRI:** Come si lamentò V con Ricordi, la mano destra della riduzione per pianoforte mancava del  $\flat$  necessario sul terzo tempo. Gli accidenti corrispondenti sono presenti in **A**.

**697 S<sup>c</sup>, C<sup>c</sup> RI<sup>1913</sup>, pvRI:** Mentre tutte le altre fonti contemporanee leggono in modo appropriato – e danno credito – all’evidente dinamica di **f** in **A**, **RI**<sup>1913</sup> e **pvRI** lo trasformano in **p** .

**697-698 A:** Pensando per un momento in *si*  $\flat$  maggiore (benché non avesse cambiato la tonalità in armatura da cinque a due bemolli), V fornì tutti questi accidenti necessari a produrre in questo accordo di *sol* maggiore terze maggiori, ma lasciò la nota fondamentale e la quinta senza i necessari segni di  $\flat$ . Si accorse dell’errore mentre esaminava le parti corali, e in una lettera del 12 Aprile 1874 avisò Ricordi “badate il *sol* alla fine del *Dies irae* sull’Amen che è accordo di *sol mag.* quindi mettete tutti i  $\flat$  che mancano.” Come risultato, tutti i necessari accidenti rimanenti vennero scritti in **A** da una mano diversa. Fra le fonti contemporanee relative, **pvRI** e le parti per archi di **pRI** hanno tutti gli accidenti necessari, mentre le parti corali li hanno a 697 ma non a 698 (errore evidente). **I-Mric**, copiata evidentemente prima che le correzioni venissero apportate in **A**, manca di quasi tutti i nuovi accidenti. **RI**, d’altra parte, corregge molti errori, ma non tutti.

**698 VI I A:** Sopra il terzo tempo c’è un segno illeggibile, forse “morendo.”

**699 Timp A:** Manca il **pp** sul terzo tempo; **WGV** lo sposta al battere, come in tutte le altre parti.

**699 VI I A:** **ppp** / In considerazione di tutti gli esempi simultanei di **pp** nelle altre parti, **WGV** aggiusta idoneamente VI I.

**700 Ott A:** V segnò gambi doppi. Dato che in orchestra c’era solo un unico Ott, **WGV** ignora il gambo in più.

**700 VI I A:** Sulla prima nota c’è un segno isolato che assomiglia ad un  $\flat$  scritto in fretta, ed un unico tratto sulla seconda. Anche se musicalmente non è impossibile, (c’è un effetto simile, che usa notazione diversa, alla fine del *Lux aeterna*), **WGV** segue le fonti contemporanee relative e l’ignora.

## N. 3. Offertorio

## Fonti

A: Volume 2, pp. 1-52 (1-2 è un folio aggiunto con rubriche; 52 vuoto)

Il manoscritto dell'Offertorio, "Domine Jesu Christe," è formato da una "pagina di rubrica" (per il testo, vedi più avanti), seguita da tre fascicoli di carta da ventiquattro pentagrammi: uno di sette bifolii inseriti uno nell'altro, un altro di sei, dal quale sono stati rimossi gli ultimi tre fogli che hanno lasciato solo i tronconi; e un terzo di un bifolio, evidentemente una aggiunta posteriore. I primi due fascicoli sono numerati "1" e "2" in inchiostro marrone, nell'angolo in basso a sinistra, probabilmente dal compositore. Essi sono anche rispettivamente classificati "12" e "13" nell'angolo in basso a sinistra, numerazione progressiva dei fascicoli di tutta la *Messa da Requiem*. Nella stessa posizione, sia nell'ultimo verso del secondo fascicolo che nel primo recto del bifolio di "sostituzione" compaiono macchie d'inchiostro le quali fanno pensare che V avesse già tagliato via i fogli dal secondo fascicolo quando decise di lavorare alla nuova conclusione, e l'avesse ammucchiata sul secondo fascicolo prima che l'inchiostro asciugasse. Ciò suggerisce anche che la revisione venne fatta prima che V mandasse il manoscritto dell'Offertorio a Ricordi, il 15 Aprile 1874.

Sfortunatamente, non c'è modo di ricostruire il contenuto delle pagine asportate ma, probabilmente, il finale originario era più lungo rispetto alla conclusione in tre pagine che lo sostituì.

Sul recto del secondo troncone si possono decifrare la prima lettera o le prime due delle indicazioni che V aveva scritto nel margine sinistro vicino al terzo e quarto pentagramma. Sembra che entrambe le parole iniziassero con "V," come se il compositore avesse richiesto archi divisi, come farà nella versione definitiva – ma dopo otto o dieci battute di musica (due pagine intere) invece di sole quattro. La versione originale consisteva in almeno tre pagine di musica, e più probabilmente di almeno cinque. (Se l'ultimo folio fosse stato vuoto, V probabilmente lo avrebbe usato per le versione definitiva, invece di scartarlo.)

Dopo la pagina di rubrica aggiunta, le battute sono distribuite nel modo seguente:

p. 3	1-4	p. 9	30-34
p. 4	5-9	p. 10	35-38
p. 5	10-14	p. 11	39-43
p. 6	15-19	p. 12	44-47
p. 7	20-24	p. 13	48-52
p. 8	25-29	p. 14	53-57

p. 15	58-61	p. 34	140-143
p. 16	62-66	p. 35	144-147
p. 17	67-70	p. 36	148-151
p. 18	71-75	p. 37	152-155
p. 19	76-80	p. 38	156-159
p. 20	81-84	p. 39	160-162
p. 21	85-90	p. 40	163-167
p. 22	91-95	p. 41	168-172
p. 23	96-99	p. 42	173-177
p. 24	100-103	p. 43	178-182
p. 25	104-107	p. 44	183-187
p. 26	108-111	p. 45	188-192
p. 27	112-115	p. 46	193-197
p. 28	116-119	p. 47	198-203
p. 29	120-123	p. 48	204-207
p. 30	124-127		
		p. 49	208-211
p. 31	128-131	p. 50	212-216
p. 32	132-135	p. 51	217-222
p. 33	136-139	p. 52	vuota

**US-PHci:** Philadelphia, Curtis Institute of Music  
Si tratta di un'annotazione che V fece su un album di autografi, consistente nelle sei battute iniziali della melodia principale dell'"Hostias" (120-125), senza accompagnamento (si veda la Nota 120-125). Essa è datata "Cologne 20 mai 1877" (per una descrizione più dettagliata, si veda la prima sezione, "Fonti", del Commento).

**Seligmann:** collocazione sconosciuta

Si tratta di un altro passo autografo firmato tratto dall'"Hostias" (120-129), ma esso ha la riduzione per pianoforte dell'accompagnamento (si veda la Nota 120-125). È datato "Cologne 23 Mai 1877" (per la descrizione più dettagliata, si veda la prima sezione, "Fonti", del Commento).

## Note introduttive

## Organico

Sul lato sinistro della p. 3, V dispose la carta da ventiquattro pentagrammi nel modo seguente (WGV annota anche le aggiunte ed alterazioni successive):

Violini I [I]; a 212: [VI I, sezione I]  
[II]; a 212: [VI I, sezione 2]

1. A 63-86, in alto alla pagina, V aggiunse un pentagramma scritto a mano per "Due Violini". A 212 contrassegnò i primi due pentagrammi "Violini primi" e i due successivi come è indicato più sopra.

Viole: *a 212*: [Violini] Secondi

[2] Flauti; *a 212*: Viole

Ottavino

[2] Oboè

[2] Clarinetti in Sib

[2] Corni in Mi<sup>b</sup>; *a 130*: in Fa; *a 164*: in Mi<sup>b</sup>

[2] Corni in La<sup>b</sup>; *a 130*: in Do; *a 164*: in La<sup>b</sup>

[2] Trombe in Mi<sup>b</sup>

[2] Trombe in Mi<sup>b</sup>

2 Fagotti

2 Fagotti

[3] Tromboni

Oficleide

Timpani

[vuoto]

[vuoto]

Soprano

Mezzo Soprano

Tenore

Basso

Violoncelli

Bassi

#### Titolo

All'inizio del brano, V scrisse "Offertorio" al centro, in alto, della p. 3; a sinistra, in alto, specificò "Messa da Morto"; a destra, in alto, firmò e datò il manoscritto ("N.° 3 / G. Verdi / 1874").

#### Rubriche

Sul verso del folio di rubrica (p.2) è registrato il testo seguente: "N.° 3. / Finito il Dies irae leggesi il Vangelo- / poi Dominus vobiscum e un Oremus / che comincia Adesto Domine supplicationibus nostris per anima / famuli tui in cujus annua obitus / die officium commemoracionis im- / pendimus:... ut siqua ei secularis macu- / la inhaesit... dono tuae pietatis indulgeas et / abstergas= per dominum nostrum Jesum / Christum filium tuum, qui tecum vivit / et regnat in unitate spiritus sancti Deus / per omnia saecula saeculorum (pronti) / Amen Segue subito".

#### Testo

Riguardo al testo di questo brano esistono alcuni piccoli problemi:

35: in B<sup>s</sup> V scrisse "om-nium"; si tratta dell'unico punto dell'opera in cui egli divise esplicitamente la parola. **WGV** preferisce la suddivisione tipica "o-mni-um."

38-39: in MS<sup>s</sup> V scrisse "de-func-to-rum"; tuttavia, due battute prima, in B<sup>s</sup>, aveva diviso la parola in "defun-cto-rum" come rifece a 203-204. Nello stesso modo egli operò la divisione della parola

nell'elenco di quelle difficili aggiunto a **MI**<sup>69</sup>.

122, 132: Come nell'"Ingemisco" del brano del Dies irae, V scrisse costantemente "praeces" invece del "preces" che si trova in **MI**<sup>69</sup>, **MI**<sup>74</sup>, e nella trascrizione e traduzione del testo di V (si veda la prima sezione, "Fonti," del Commento).

151-154, 160-161: Per errore, V scrisse "Fac eis" (invece di "Fac eas"). Tuttavia, a 146, l'aveva scritto correttamente e stava per fare ancora così a 208-210. In **MI**<sup>69</sup>, **MI**<sup>74</sup>, e nella traduzione e trascrizione di V il testo è corretto.

#### Note critiche

2-3, 22-23 Vc A: In entrambi i passi la legatura attraversa la stanghetta di battuta ma termina significativamente poco dopo la nota, disposta vicino al centro della battuta. **WGV** la fa finire sull'ultima nota di 2 e 22, come a 6, 10, e altrove.

15 Vc A: C'è un **p** sopra il rigo, ma anche un **pp** sotto. Le fonti contemporanee relative adottano il **ppp** prescelto da **WGV**.

16-22 MS<sup>s</sup>, T<sup>s</sup> A: Dapprima, V registrò le parti nei pentagrammi di S<sup>s</sup> e MS<sup>s</sup>. Avendo rilevato l'errore prima di scrivere 23, ricopiò 16-22 nei pentagrammi idonei. All'origine la legatura in MS<sup>s</sup> iniziava al battere di 20 e raggiungeva il battere di 21. Nella ricopiatura, essa finisce proprio dopo aver attraversato la stanghetta; **WGV** l'estende al battere.

17-21 Vc Fonti: Benchè in entrambi i casi V avesse disposto l'accento ben a sinistra della prima nota, invece che direttamente sopra, non c'è ragione di rifiutare questi accenti (come fa **I-Mric**), o spostarli alla seconda nota, seguendo 13, 25 ecc. (come fanno **RI** e **RI**<sup>1913</sup>). L'accento sulla prima nota è connesso all'indicazione di "marcate" che compare soltanto a 17 e 21.

28 T<sup>s</sup> Fonti: Il  $\frac{1}{2}$  necessario prima della terza nota, mancante in A, fu aggiunto in **I-Mric** con inchiostro porpora, probabilmente da V.

29 MS<sup>s</sup> A: [glo]-*ri*ae sul battere / La lettura è riprodotta in tutte le fonti contemporanee relative. Benchè sia possibile pronunciare "gloriae" in due sillabe, V in **MI**<sup>69</sup>, (la sua copia del Prospetto per la Messa commemorativa a Rossini) divise la parola in tre sillabe ed usò questa declamazione più normale in questa posizione, simultaneamente in T<sup>s</sup>.

31 A: In questo punto e nelle battute seguenti ci sono pochi livelli dinamici espliciti: **p** in Vle (31), **p** in T<sup>s</sup> e Vc (33), **p** in Fg III (34). Pensando che l'intenzione di V fosse di stabilire un livello generale di **p**, **WGV** lo estende in tutto il passo. Tra le fonti contemporanee relative, soltanto **RI** estende il **p** ad altri strumenti (Fg I a 29, Cor I a 31, e VI I e II a 33). **WGV** respinge la decisione di **RI** e **RI**<sup>1913</sup>

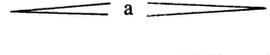
di assegnare **p** a Fg I (ma non a Vc) prima di 29, e di mantenere Vc a **ppp** a 31.

**31-32** Vle A: V erase la versione precedente, difficile da decifrare eccetto che per le ripetizioni della biscoma di *mi*  $\flat^2$  a 32.

**33** Cor III, IV A: V scrisse la testa di nota aperta *do*<sup>3</sup>, ma l'erase prima di aggiungere il gambo. Anche se quell'altezza sarebbe stata dissonante per Cor in La<sup>3</sup> (producendo un *la*  $\flat^2$  reale), V poteva aver pensato a Cor in Mi  $\flat$ .

**33-34, 37-38** Fg III A: All'origine =



V erase la parte a 33 e 37 e la  a 34, sovrapponendo una  a 38.

**35** Fg I, Vc A: > sulla seconda nota / **WGV** sostituisce con  $\wedge$ , che si trova regolarmente in questa frase in tutta la sezione. L'> si trova anche in Ob a 37, seconda nota.

**41-43** Ob I, Cl I **Fonti**: **RI** (seguita da **RI**<sup>1913</sup>) dispone le forcelle di 41-42 una battuta troppo tardi, a 42-43. (In **RI** la lettura è solo per Ob, dato che Cl non ha forcelle; **RI**<sup>1913</sup> mette i segni ad entrambi gli strumenti al posto sbagliato. L'errore ebbe inizio con **RI**, dato che **I-Mric** copiò correttamente A.)

**47-48** B<sup>s</sup> T<sup>s</sup> B<sup>s</sup> A: I livelli dinamici, che mancano sia in A che in **I-Mric**, sono derivati da **RI** e **pvRI**, che probabilmente li estrapolarono dal segno esplicito di V a 49 in MS<sup>s</sup>. A 47, entrambe le fonti accettano l'incoerenza fra l'**mf** di Fg e il **f** di B<sup>s</sup>.

**49** MS<sup>s</sup>, VI I A:  $\wedge$  sulla seconda nota / Poiché >, significativamente, è prevalente in questa posizione e a 48, **WGV** regolarizza in tale direzione.

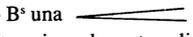
**50** VI I A: All'origine =  / V lo erase immediatamente, forse ancor prima di scrivere il punto.

**54** MS<sup>s</sup>, T<sup>s</sup>, B<sup>s</sup> A **WGV**: I tre solisti hanno bisogno di aggiustare le loro dinamiche per accordarsi con la caduta al **p** (e anche al **pp**) delle parti strumentali. Nessuna fonte contemporanea relativa (neppure **RI**<sup>1913</sup>) è d'aiuto ai solisti; i suggerimenti di **WGV** sono racchiusi tra parentesi quadrate. (Si veda anche la Nota 54-57.)

**54** Fg I **Fonti**: In A, Fg I ha una semiminima puntata nella prima metà della battuta, che raddoppia Cb (Vc = Cb): **I-Mric** (seguita da **RI** e **RI**<sup>1913</sup>) sostituisce   $\gamma$   $\gamma$

Nello scegliere di non regolarizzare i livelli dinamici di Fg I con Vc e Cb, **WGV** concorda con le

fonti contemporanee relative. Soltanto **RI**<sup>1913</sup> muta il **pp** di Fg I in **p**.

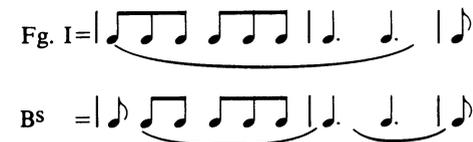
**54-57** A: In queste battute ci furono notevoli revisioni, sia nella dinamica che nelle altezze. All'origine, V segnò sotto B<sup>s</sup> una  che inizia al batter di 54 e termina al centro di 55; assegnò il **f** anche alle entrate di MS<sup>s</sup> e T<sup>s</sup> a 54. Tutte queste indicazioni dinamiche furono poi erase. La  in S<sup>s</sup> originariamente iniziava sul battere di 56, ma V la estese indietro al battere di 55. Il fatto che V avesse eraso le due indicazioni di **f** a 54 è di sostegno alla decisione di **WGV** di scendere ad un livello dinamico più basso del **f** implicito che continua da 47-48.

Una delle revisioni più leggibili delle note di queste battute tocca Ob I e VII, che nella versione originale si raddoppiano più consistentemente: Ob I aveva un *si*  $\flat^2$   sul battere di 56; VI I un *fa*<sup>3</sup>  sul battere di 57.

**54-58** B<sup>s</sup> A: La legatura a 54 inizia a metà strada delle due note. **pvRI**, seguita da **RI**<sup>1913</sup>, la incomincia sul battere (né **I-Mric**, né **RI** trasmettono la legatura). **WGV**, influenzata dall'articolazione di Fg I e dalla disposizione dell'indicazione dinamica in Cb (Vc = Cb), opta per la seconda nota.

**56, 58, 60** A: In queste battute V dimenticò di scrivere un certo numero di accidenti: a 56 la quinta nota di T<sup>s</sup> non ha il  $\flat$ ; a 58 e 60 le ultime note di B<sup>s</sup> e di Vc mancano del  $\flat$ . In ogni caso, lo strumento che raddoppia fornisce il modello per l'accidente necessario. Che **pRI** sia l'unica fonte contemporanea relativa che manchi di dare tali accidenti a Vc costituisce una prova ulteriore che le parti vennero preparate direttamente da A.

**58-60** B<sup>s</sup>, Fg I A:



/ **WGV** estende a queste battute le legature da Vc e da altri modelli che si trovano a 60-62 (inclusi B<sup>s</sup> e Fg I).

**62** MS<sup>s</sup>, T<sup>s</sup>, B<sup>s</sup> A: Con un verso che inizia a 62 e S<sup>s</sup> che entra per la prima volta, V dimenticò di risolvere la frase precedente, lasciando le battute per queste parti vocali vuote. **WGV** fornisce le note mancanti sul modello di 60, come fanno tutte le fonti contemporanee relative (anche se in **I-Mric** le parti vocali furono completate da una mano successiva – non da V).

**62** VI II, Vle A: VI II = *do*<sup>3</sup>; Vle = *sol*<sup>2</sup> / Le goffe quarte parallele sono il risultato di una svista:

avendo voltato pagina, V completò la cadenza senza pensare all'accordo precedente. In VI II egli intendeva scrivere *sol<sup>l</sup>*, legato al *sol<sup>l</sup>* di 61 (il collegamento dopo 61 è certamente una legatura di valore non di accompagnamento), ma si confuse e scrisse invece *do<sup>s</sup>*. L'errore ne provocò un altro: per completare la triade, V fornì *sol<sup>l</sup>* a Vle. **WGV** restaura la soluzione corretta, quella basata su 59-60, correzione fatta anche da **I-Mric** (dopo aver scritto ed eraso *sol<sup>l</sup>* in Vle), **RI**, e **pRI**.

63-68 S<sup>s</sup>, 2 VI A: S<sup>s</sup> =

portando  
la voce

2 VI =

/ La versione venne ricopiata in **I-Mric** (anche se a 67-68 vennero omesse le forcelle in 2 VI), ma, successivamente, V rivide **I-Mric** a 63-66, come in **WGV**. Nella parte di S<sup>s</sup> egli erase la ed estese la con inchiostro porpora; in VI I usò una matita grigia per sbarrare le forcelle sotto 2 VI e per aggiungerne due di quattro battute (con "cres. sempre" impresso entro ogni forcella), sopra il pentagramma dei 2 VI e sotto quello di Vle. Tra le fonti secondarie, **pRI** (VI I) e **pvRI** sono basate su A; **RI** e **RI<sup>1913</sup>** incorporano correttamente i cambiamenti di V in **I-Mric**. (Sfortunatamente, **RI<sup>1964</sup>** restaura la lettura superata di A.)

Nella versione di A le indicavano un crescendo all'interno del livello dinamico di **pp**, livello che sarebbe continuato a 67-68. Tuttavia, dopo il crescendo continuo, a 67 è richiesto un segno dinamico. In **I-Mric** vi sono quattro indicazioni di **ppp**, a matita grigia, probabilmente di mano di V. Tranne che per l'adozione del **ppp**, **WGV**, a 67, si unisce ad A. Poiché **I-Mric** non ricopiò mai le forcelle a 67-68, non sappiamo se V le aveva sbarrate. Diversamente, tuttavia, da quelle a 63-64 e 65-66, esse non interferiscono con la dinamica riveduta, un crescendo troncato da un subito **ppp**. Poiché il crescendo entro un unico livello

dinamico su questo motivo è comparso prima (da 13 in poi), a 67-68 sono conservate le forcelle. Che esse manchino in **RI** e **RI<sup>1913</sup>** è il risultato del fatto che **I-Mric** le omise.

67-69 S<sup>s</sup> A: All'origine, V scrisse

oppure

si - gni - fer

san - ctus, —

/ Dopo averla erasa e sostituita con la versione definitiva, V cambiò ancora idea (forse preoccupato dai problemi di respiro di S<sup>s</sup>) e ricopiò la versione originale nel rigo vuoto due pentagrammi sopra, contrassegnando il passo "oppure" (questa è la versione fornita nell'esempio). Più tardi, egli erase ancora questa versione. Sarebbe bello credere che ascoltando la Stolz durante le prove si preoccupò della pausa, ma non esiste nessuna prova aggiuntiva. Una legatura superflua sopra 67-68 (integrante quella necessaria di valore) è della stesura precedente – ce ne era una simile nella lettura "oppure" – e **WGV** la sopprime.

69-70 S<sup>s</sup> A: Oltre a quella più lunga, c'è una legatura più corta che inizia al battere di 70 e continua nel margine (70 è l'ultima battuta di un recto). **WGV** adotta quella più lunga, come a 73-74.

Originariamente, a 70, V fissò la seconda sillaba di "san-ctus" sull'ultima croma, assegnandole il gambo e il taglio.

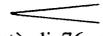
69-71 VI I A: Un'unica legatura copre tutta la battuta. **WGV** preferisce le legature di mezza battuta prevalenti nel passo.

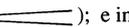
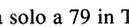
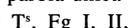
71-73 2 VI A: Legature conducono da 71 a 72 e da 72 al battere di 73. In considerazione di quella di valore fra 71 e 72, la prima è sovrabbondante, e la seconda appartiene ad una versione precedente, in cui 2 VI avevano la stessa parte di FI a 72. **WGV** sopprime entrambe le legature.

72-75 Fl pUS-Cso: Fl II tace, giustificando ulteriormente l'estensione di "Solo" da Ob e Cl a Fl.

73-75 Fg A: In Fg I c'è una legatura che incomincia a 73 e continua fino al margine dopo 75 (ultima battuta di un verso). In Fg III, IV ce n'è, oltre alla legatura di valore fra 73-74, una d'accompagnamento che inizia subito dopo la stanghetta di battuta di 73/74 e che, come in Fg I, II, continua al margine dopo 75 (anche se manca la legatura di valore necessaria fra 74-75). Portare le legature di

Fg III, IV a 76 non avrebbe senso musicale, ma la cosa non è così chiara con Fg I, II. Ciò nonostante, il contesto musicale delle altre parti per fiati fa pensare che le legature di Fg debbano terminare a 75, invece di continuare a 76. Tale decisione di **WGV** è sostenuta da **I-Mric**, **RI**, e **RI**<sup>1913</sup>, anche se non da **pUS-Cso**, dove la legatura di Fg I, II continua a 76.

**76 2 VI I A:** La  sopra il rigo incomincia nella prima metà di 76, ma un'altra sotto inizia soltanto dopo l'ultima nota della battuta. Anche se la forcella di Vle parte anch'essa verso la fine di 76, quelle di Cl e VI II incominciano alla stanghetta di battuta o poco prima, mentre quella in S<sup>5</sup> inizia sulla prima nota di 77, disposizione prescelta da **WGV**. V scrisse soltanto un unico braccio delle forcelle in VI II e Vle, ma le sue intenzioni sono chiare. Tutte le fonti contemporanee relative appoggiano **WGV** nel non omogeneizzare le diverse dinamiche di V. **76-77 S<sup>5</sup> Fonti:** Gli  $\lambda$  di A mancano nelle fonti contemporanee relative e in **RI**<sup>1913</sup>.

**77-80 A:** C'è un insieme di forcelle, l'abbreviazione "cres.," e la frase "cres. a poco a poco." Quest'ultima si trova sopra 2 VI e sotto Cl (in entrambi i casi insieme con la ); e in S<sup>5</sup> (come "a poco a poco cres.," insieme con la ); la parola "cres." si presenta solo a 79 in T<sup>5</sup>, Fg I, II e VI II, e insieme con la  a 79 in Fg III, IV e a 80 in Cor I e Cor III. Poiché la lunghezza progettata della  è così chiara (80 è l'ultima battuta di un recto, e nella prima del verso, la 81, V scrisse "cres." in molte parti), **WGV** elimina, là dove è sovrabbondante, la parola unica "cres.," e sostituisce  in T<sup>5</sup>, Fg I, II, e VI II. L'istruzione verbale più lunga è lasciata immutata in S<sup>5</sup> e 2 VI, ma **WGV** sposta la frase da sotto Cl a sopra Fl, enfatizzando in tal modo la sua funzione di segno dinamico generale. La frase è stata estesa anche sotto Cb.

**79 Cor I A:** Nella parte vi sono erosioni, ed il copista di **I-Mric** potrebbe aver letto  $\natural$  invece di  $\flat$  sulla seconda nota, e deciso di ometterlo perché in eccesso. Il  $\flat$  necessario fu aggiunto successivamente in **I-Mric** a matita grigia.

**79, 80 Fg I A:** Le legature nella prima metà di queste battute raggiungono quasi la quarta nota. **WGV** le abbrevia, in base ad altri esempi del passo (MS<sup>5</sup> e Cl II). Le fonti contemporanee relative, come **RI**<sup>1913</sup> e **pUS-Cso**, portano tuttavia la legatura alla quarta nota.

**80 Cl II A:** Ci si aspetterebbe che Cl II raddoppiasse Ob II e suonasse una minima puntata. Le fonti contemporanee relative, **RI**<sup>1913</sup>, e **pUS-Cso** seguono A, come fa **WGV**.

**80 VI I A:**  / La presenza di

una semiminima puntata con una legatura di valore all'inizio di 80 è sicuramente un'imitazione inconscia di 2 VI. **WGV** aggiusta la parte secondo il modello di VI I che si trova in tutto il passo.

**82-85 VI I RI, RI**<sup>1913</sup>: "pizz." dalla terza nota di 82 / La correzione ingiustificata non si trova né in **I-Mric** né in **pRI**. V non aggiunse tale indicazione neppure a **I-Mric**, anche se in queste battute ne fece altre (si veda più avanti). In realtà, la disposizione orchestrale è molto simile a un passo del duetto finale di *Rigoletto* - "Lassù in cielo" (201-206) - e non c'è ragione di ritenere che V non volesse nell'Offertorio, come nell'opera precedente, VI II "pizz." in risposta a VI I "arco". "Lassù in cielo" deve essere rimasta nella mente del compositore perché la progressione armonica insolita a 63-68 dell'Offertorio richiama un altro passo, un poco più avanti, del duetto dell'opera (212-214), come Wolfgang Osthoff ed altri hanno notato.

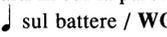
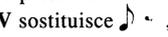
Il copista di **I-Mric** sbagliò nel copiare VI I e VI II a 82; poi, prima di voltarsi a un verso regolò semplicemente VI II con VI I a 83-85. V erase qualcosa da VI I, all'inizio di 82, in **I-Mric** e aggiustò con inchiostro porpora il pentagramma, ma non corresse la parte di VI II, che manca della pausa di semicroma conclusiva. A 83-85, V ricopiò VI II e scrisse una linea ondulata, indicante divisi, da 83 a 86, sempre con inchiostro porpora.

VI I =  nella prima metà di 82

in A; **WGV** unisce col tratto gli ultimi due accordi, in base alla notazione di V nel resto del passo.

**82-86 ecc.** Tr II **pUS-Cso:** Il copista registrò tutta la parte di Tr IV di questo brano sia in quelle di Tr II che di Tr IV. Così la musica che V aveva preparato per Tr II non venne mai suonata nelle esecuzioni che avevano impiegato queste parti manoscritte. **82-87 Fl I, Ott, Cl I, Fg I Fonti:** **I-Mric** fornisce gli staccati soltanto per Cl I a 82. Con insolita puntigliosità, V aggiunse quasi tutti i punti di staccato in inchiostro porpora, dimenticando solo Ott a 82. In A vi sono modelli sufficienti, così che **WGV** non ha bisogno di prendere ulteriore nota di tali aggiunte. Per ragioni difficili da sondare, **RI** (imitata da **RI**<sup>1913</sup>) a 82-85 sopprime tutti gli staccati dei legni, ma, improvvisamente, li fornisce a 86-87.

**84 Vc A:** Il "dim." si presenta vicino alla fine della battuta; **WGV** lo sposta vicino all'inizio, come nelle altre parti in cui la parola è presente.

**86 Fl II A:**  sul battere / **WGV** sostituisce , come nelle fonti contemporanee relative, **RI**<sup>1913</sup>, e **pUS-Cso**.

**89-111 A:** Questa parte del “Quam olim Abrahae” è ripetuta a 163-185. A 164-185, V scrisse soltanto le parti vocali, Vc, e Cb. Per gli altri strumenti fece riferimento indietro, a 90-111, numerando le battute corrispondenti da “1” a “22.” Ad eccezione dei livelli dinamici vocali all’inizio del passo ripetuto (163-170), le differenze fra 163-185 e 89-111 non sembrano intenzionali. **WGV** regolarizza questi passi normalmente. I problemi generali relativi ai due passi saranno esaminati nelle Note 89-111; le varianti specifiche della ripetizione saranno citate in quella sede.

**89-97 Legni A:** Il secondo strumento di ogni coppia inizia il punto di imitazione: vi sono pause sopra le note di Fg I, II (Fg III, IV = Fg I, II) a 91 (a 163 V classificò la melodia “2do”), Ob a 93, ecc. A 91, **I-Mric** ha la pausa di Fg I, ma **RI** (seguita da **RI**<sup>1913</sup>) la interpreta come  $\wedge$ , trasmettendo nel tempo correttamente il segno alla parallela 165. Così, a 89-95, **RI**<sup>1913</sup> comincia erroneamente i punti di imitazione con Fg I e III, poi Ob I e Cl I, ma, a 163-169, procede giustamente grazie all’indicazione “2do” di V (trasmessa attraverso **I-Mric** a **RI**, e di conseguenza a **RI**<sup>1913</sup>).

Benché in **A** la legatura della figurazione di sei note sia incoerente, esistono esempi sufficienti a suggerire un modello che copra tutte le note. Né **I-Mric**, né **RI**, né **RI**<sup>1913</sup>, tentano un’articolazione coerente; le discordanze influenzano anche le battute corrispondenti a 89-97 e 163-171 (quest’ultime devono essere state ricopiate meccanicamente dalle prime).

**89-107 WGV:** In questo passo i segni dinamici sono problematici. È evidente che la dinamica iniziale di **p** (89) è mutata in **mf** a 102 (la seconda presentazione della ampia frase discendente) e cambia nuovamente a **f** a 107 (la terza esposizione). In Ob II, a 93, V scrisse un “**m**” appena decifrabile che può significare solo **mf**. (I lettori con il facsimile potranno trovare esempi simili di “**m**” a 82 nell’Offertorio e a 530 nel Dies irae.) Il segno sconcertò **I-Mric** e **pvRI**; nessuna fonte (né **RI** né **pUS-Cso** a 93 ha indicazioni dinamiche. D’altra parte, il **mf** di V in Fl I a 95 non è equivoco ed è accettato dalle fonti contemporanee relative e da **pUS-Cso**. **WGV** estende [**mf**] alle parti vocali, che necessitano di aggiustare i livelli dinamici con quelli dell’orchestra.

Il livello di **mf** probabilmente regge a 97, la prima delle tre esposizioni della vasta frase discendente. Anche se le successive presentazioni della frase a **p**, **mf**, e **f**, sono attraenti, nessuna prova testuale le sostiene: né **A**, né **I-Mric**, **RI**, **RI**<sup>1913</sup>, né **pUS-Cso**, a 97, offrono il livello dinamico. D’altra parte V

creò una sensazione simile, attraverso l’orchestrazione.

Per il problema dei livelli dinamici nella ripresa del passo, si veda la Nota 163-185.

**89 B<sup>s</sup>, Fg II (Fg IV = Fg II) I-Mric:** In B<sup>s</sup>, il copista scrisse uno staccato sul quarto tempo. V aggiunse  $\wedge$  in inchiostro porpora, ma dimenticò di cancellare il punto. (**RI** riflette la condizione scorretta di **I-Mric**; **pvRI** ha la lettura corretta –  $\wedge$  senza punto – e la trasmise a **RI**<sup>1913</sup>.) V aggiunse  $\wedge$  anche a Fg II (Fg IV = Fg II). Una situazione simile si presenta a 91, dove V aggiunse tre accenti in più (T<sup>s</sup>, B<sup>s</sup>, e Fg II).

**91 B<sup>s</sup> A:**  sul battere / Il passo  
– hæ,

parallelo (165) ha quella che rappresenta sicuramente la lettura corretta:  $la\ b^2$ , senza staccato. L’errore di V in parte derivò dalla voltata di pagina prima di 91. **I-Mric** ha  $fa^2$ , senza staccato, ma è circondato a matita grigia e nel margine è scritto “la”. (Nonostante le altre correzioni che V fece in questa battuta in **I-Mric**, trascurò l’errore.) **RI** ha  $fa^2$  senza il punto di staccato; **pvRI** ha la lettura corretta.

**93 T<sup>s</sup> A:** Sul quarto tempo c’è un punto di staccato senza accento. Alla parallela 167 V scrisse  $>$  sia in MS<sup>s</sup> che in T<sup>s</sup>. **WGV** usa  $\wedge$  dappertutto, dato che il segno si trova in ogni altro posto del passo.

**95-96 Fg I (Fg III = Fg I) A:** La legatura di 96 incomincia alla stanghetta di battuta 95/96, che apre un recto. Chiaramente essa è progettata per congiungersi almeno con l’ultima nota di 95. **WGV** l’estende indietro al secondo tempo di 95, come in **pUS-Cso**.

**97-112, 171-186 A:** I segni di articolazione di V per la melodia vocale principale, che compare tre volte in ogni passo, sono indicati nella tabella riportata nella pagina successiva.

Non è facile trovare la giustificazione musicale della loro differenziazione. **WGV** regolarizza l’articolazione, con alcune eccezioni:

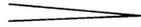
a) Le  a 102-103 e 176-177 sono state estese a 97-98 e 171-172, ma non a 107-108 e 181-182.

b) La legatura più lunga di 100-101 è stata estesa soltanto a 105-106, 174-175, e 179-180. Quella più corta di 184 è stata mantenuta ed estesa a 110, per conservare l’ $>$  al quarto tempo di 110, che è stato esteso solo a 184.

Se altre incoerenze presenti a 97-112 fossero state conservate quando la musica ricompare a 171-186, **WGV** avrebbe potuto optare per una serie di modelli più differenziata. Ma è difficile credere che tali incongruenze fossero qualcosa di più del risultato di trascuratezza nella notazione. Non dovrebbe sor-

prendere che nessuna delle fonti contemporanee relative, né **RI**<sup>1913</sup> regolarizzi l'articolazione.

L'articolazione delle parti strumentali è meno problematica, poiché V fornì un certo numero di legature continue, indicanti che l'esecuzione deve essere legata per tutta la frase ma non riflettenti raggruppamenti melodici all'interno. Anche se alcune di esse suggeriscono che V sentiva la frase in due sottofrasi (la prima di otto tempi, seguita dal resto), vi sono troppi esempi contraddittori per consentire a **WGV** di incorporare tale divisione nel modello adottato qui.

**97-99 VI A:** Un braccio della  si estende alla terza nota di 99. **WGV** preferisce il modello di Vc, che V intese chiaramente concludersi al battere di 99. In ogni altra presentazione della forcella (102-104, 171-173, e 176-178), fra la seconda e la terza battuta della frase interviene una voltata di pagina, anche se le forcelle si estendono frequentemente al margine dopo la seconda battuta. **WGV** regolarizza la dinamica, terminando tutte le forcelle sul battere della terza battuta.

**99 VI II A:** Una legatura sopra il rigo continua da 97 al battere di 99; un'altra, sotto il rigo, incomincia proprio dopo la prima nota di 99 (ultima battuta di un recto) e continua al margine. Il copista di **I-Mric** conservò soltanto quella sopra il rigo (trasportandola leggermente al di là del battere), ma una legatura aggiunta a matita grigia congiunge la seconda alla quarta nota di 99.

**99 Vle Fonti:** Soltanto **pRI** mantengono l'> sul quarto tempo; né le altre fonti contemporanee relative, né **RI**<sup>1913</sup> ce l'hanno, qui o alla parallela 173. A 99, (ma non a 173), **I-Mric** e **RI** trasformano la nota in *si*  $\flat^2$ , errore non riprodotto da **RI**<sup>1913</sup>.

**99 Vc A:** Oltre a quella più lunga, una legatura più corta abbraccia dalla seconda alla quarta nota.

**101 S<sup>s</sup> A:** Dapprima, V scrisse la sillaba conclusi-

va di "ejus" sull'ultima nota di 101, come se avesse dovuto seguire un'altra parola, poi l'erase.

**101 S<sup>s</sup> I-Mric:** Alla seconda nota è stato aggiunto un > a matita grigia. Esso è presente in **pvRI**, ma non in **RI** e in **RI**<sup>1913</sup>.

**102-107 Cl A:** Entrambe le legature di questa frase (la più lunga dal battere di 104 al terzo tempo e la più corta che abbraccia le ultime tre note di Cl II a 106) sono scritte sotto il rigo. **WGV** assegna la più lunga a Cl I, e ne suggerisce una in più per Cl II da 102 fino alla seconda nota di 105. La decisione di assegnare legature a Cl II è sostenuta da **pUS-Cso**.

**104 T<sup>s</sup> A:** Una legatura abbraccia tutta la battuta. **WGV** estende invece quella più corta sopra i primi due tempi presente in tutte le altre presentazioni della frase. (Si veda la Nota 97-112, 171-186.)

**109-110 T<sup>s</sup> A:**

/ Poiché non c'è ragione di sospettare che i due passi avrebbero dovuto essere eseguiti in modo diverso, **WGV** preferisce la *lectio difficilior* di 183-184. L'incongruenza viene mantenuta dalle fonti contemporanee relative e da **RI**<sup>1913</sup>.

**112 A:** La differenziazione di V fra **f** nelle voci e **ff** in orchestra è molto chiara (anche se il suo significato è incerto). Soltanto **pvRI** segue A. **I-Mric** regolarizza in **ff**. **RI** e **RI**<sup>1913</sup> in **f**.

**112 Cor III - IV A:** >, l'unico accento del passo / **WGV** lo elimina, come fanno tutte le fonti contemporanee relative, **RI**<sup>1913</sup> e **pUS-Cso**.

**112-118 Timp A:** Non esiste alcuna prova autografa che suggerisca il *sol*  $\flat^1$  a 112-114. Mentre il *sol*  $\sharp^1$  a 112 è dissonante, a 115 diventa consonante. Nonostante ciò, **pUS-Cso** specificano "In La  $\flat$  (un sol timpano)" all'inizio del brano, indicando successivamente "Cambia in Sol  $\flat$ ." La stessa altezza è data

in Timp fino a 118 (in realtà sono usati segni di ripetizione fino a 117), e non ci sarebbe stato tempo di rintonare un solo “timpano” fra 112 e 118. Una mano successiva, in **pUS-Cso**, indica a 115 il cambiamento da *sol b' a sol h'*, ma esso non presenta autorità testuale. Il fatto che V esigesse due timpani intonati al *la'* e al *sol'* nel Dies irae significa che egli disponeva di due timpani grandi che potevano essere intonati in *sol b'* e *sol h'*, ma, se questa fosse stata la sua intenzione, sicuramente egli l'avrebbe resa esplicita. L'evidenza porta alla conclusione che la nota era un *sol'* dissonante a 112-114, che diventa consonante a 115. Né **I-Mric**, né **RI** forniscono informazioni aggiuntive, ma **RI**<sup>1913</sup> a 112 specifica *sol t'*.

**113 VI II, Vle A:** All'origine, VI II = *reb*<sup>4</sup>, Vle = *re*<sup>3</sup> (non è chiaro se in combinazione ad altre altezze / V erase la prima lettura e cancellò l'ultima. È interessante notare a quanti pochi strumenti è assegnata questa quinta dell'accordo: CI II, Cor III, e Vle. **114-117 A:** All'origine, V scrisse  sopra S<sup>s</sup>, fra T<sup>s</sup> e B<sup>s</sup>, e sotto Cb da 114 alla fine (o al di là) di 115 (ultima battuta di un recto). Annotò poi S<sup>s</sup> e Cb (Vc = Cb) con “dim.” a 115. Successivamente erase tutte queste indicazioni ad eccezione del “dim.” per S<sup>s</sup>. **WGV** omette la parola, sicuramente parte del sostrato respinto. È a questo livello che deve appartenere il “sempre dim.” in S<sup>s</sup> e Cb (Vc = Cb) di 116-117 (tutte le altre parti hanno la  e/o “dim.”): poiché il “sempre” ha poco significato in mancanza del “dim.” a 115, **WGV** elimina la parola. In A le diverse indicazioni di “dim.” a 116-117 sono scritte o vicino (o a cavalcioni) della stanghetta di battuta 116/1117 o al centro di 117 (dove sono segnate le semibrevis). **WGV** le dispone tutte all'inizio di 117.

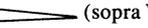
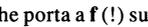
**118 S<sup>s</sup>, Cb ( Vc = Cb ) A:** **pp** / Il livello dinamico fu registrato come parte della partitura scheletro. **WGV** sostituisce il **pp** di Cb (Vc = Cb) con **p**, livello delle parti strumentali aggiunte successivamente, ma lascia inalterata l'indicazione di V per le parti vocali.

**118 Ott A:** Per errore, V segnò un doppio gambo sul battere.

**118-119 VI II, Vle A:** La  in VI II si estende alla fine di 118. **WGV** la porta a chiudere al terzo tempo, dove V scrisse **ppp** sia in VI II che in Vle. Nella seconda metà di 118 e a 119 V cambiò la spaziatura degli accordi. Benché sia impossibile ricostruire completamente la versione erasa, il *do*<sup>3</sup> in VI II sembra una aggiunta posteriore e la parola “divisi”, all'origine, era in Vle al battere di 119. La forcilla potrebbe essere stata segnata prima della revisione di V. (Altre erosioni a 120-123, d'altra

parte, sono dovute probabilmente a banali errori di copiatura senza rapporto con ciò.)

Anche se in A la situazione è chiara, le fonti secondarie ebbero difficoltà ad interpretare la calligrafia di V (particolarmente i suoi **ppp**). Il copista di **I-Mric**, dopo aver eraso qualcosa fra le due note, assegnò f sia a VI II che a Vle sul terzo tempo di 118 e fornì una forcilla a 119 per ridurre a 120 il livello dinamico a **ppp**. Benché le parti di VI II e Vle di **pRI** fossero visibilmente state preparate dallo stesso artigiano, a VI II venne dato il **ppp** sul terzo tempo di 118, mentre Vle ha **fff**, con **pp** a 120. L'altra fonte basata direttamente su A, **pvRI**, dà **p** sia a S<sup>s</sup> che alla riduzione orchestrale al battere di 118, con **pp** sul terzo tempo.

Saggiamente, **RI** ignorò **I-Mric**: il **ppp** è assegnato sia a VI II che a Vle sul terzo tempo di 118, preceduto da una  (sopra VI II). (Questi sono anche i segni dinamici di **US-Cn**.) **RI**<sup>1913</sup> presenta una lettura che potrebbe non essere derivata dalle sue fonti abituali (**RI** o **pvRI**): **p** sul battere di 118 con  che porta a f (!) sul terzo tempo. Come in **I-Mric**, una  a 119 conduce poi al **ppp** di 120.

**119 Cor I, II, Cor III, IV A:** I cambi d'intonazione stampati in questo punto sono segnati dalle indicazioni di V proprio prima di 130.

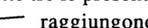
**120 T<sup>s</sup> Fonti:** In A la legatura è molto debole, e nessuna fonte contemporanea relativa né **RI**<sup>1913</sup> la comprende.

**120-125 T<sup>s</sup> US-PHci, Seligmann:** In **US-PHci**, annotazione della parte vocale di 120-125 in un album d'autografi datata 20 Maggio 1877, V scrisse a 121 un ritmo diverso: 

In **Seligmann**, un altro ricordo musicale scritto tre giorni dopo (120-129, con accompagnamento per pianoforte), offrì un'altra versione ancora:

 Nessun passo scelto ha a

120 <sup>4</sup>, nessuna legatura. A 120, la divisione della parola è esplicitamente quella di “Hos-ti-as.” Per tutto questo, **WGV** segue A, sostenuta dalle ripetizioni successive della frase.

**122 Vc WGV:** Nessun livello dinamico si trova nelle fonti contemporanee relative, anche se **RI**<sup>1913</sup> indica quello di **ppp**, scelta adottata anche da **WGV**. **127, 137, 149 A:** V non fu accurato nel segnare le forcille di queste battute: quelle delle parti vocali e orchestrali convergono in punti che cadono indifferentemente fra il terzo tempo e la fine della battuta. Non c'è coerenza, anche nell'ambito di singole battute. In tutte tre le presentazioni vocali, tuttavia, le  raggiungono chiaramente

l'apice al o entro il quarto tempo (con una  immediata). **WGV** regolarizza la notazione impiegando  all'inizio del quarto tempo e  immediatamente dopo. (Si deve aggiungere però che le forcelle orchestrali tendono più spesso a convergere verso il terzo tempo.) **WGV** annota poi solo gli esempi significativamente diversi.

**127 T<sup>s</sup> A:** La  continua fino all'ultima nota di 127, seguita immediatamente da  che si estende nel margine (127 è l'ultima battuta di un verso). **WGV** aggiusta le forcelle, come descritto alla Nota 127, 137, 149. (Si veda anche la Nota 148-150).

**128, 138, 150, 158 Voci A:** Soltanto nella prima comparsa della melodia c'è l'abbellimento prima del trillo. Come **WGV**, **pvRI** lo conserva a 128, ma non lo estende; le altre fonti contemporanee relative e **RI**<sup>1913</sup> l'ignorano. L'abbellimento di V, qui, può servire come guida per interpretare il trillo nella ripetizione della melodia.

**I-Mric** fraintese il "tr" di V a 128, 138, e 158, sostituendo "ten." **RI** in queste battute segue **I-Mric**, ma sopprime il "tr" che **I-Mric** trasmette correttamente a 150; **pvRI** legge "tr" per tutte le presentazioni, mentre **RI**<sup>1913</sup> dà "tr" alle prime tre, e "ten." all'ultima.

**130 B<sup>s</sup> A:** La legatura raggiunge la stanghetta di battuta 130/131. Come **WGV**, tutte le fonti contemporanee relative l'interpretano come se concludesse sull'ultima nota di 130.

**131 Ott A:** "col Flauto" / L'indicazione di V probabilmente non significa altro che Fl e Ott suonano come gruppo. **WGV** sopprime la frase in eccesso che genera confusione.

**132 B<sup>s</sup> A:** La legatura inizia sulla nota legata. **WGV** pospone la sua comparsa alla nota successiva, come nella maggior parte delle altre presentazioni della figurazione.

**134, 136-138 A:** Con questo passo così saldamente in Fa maggiore, V agì spesso come se in chiave ci fosse stato un bemolle, scrivendo bemolli espliciti soltanto per Cor. In tutti i casi tranne due, un "S<sub>i</sub><sup>2</sup>" simultaneamente reale in qualche altro posto della tessitura consente l'estensione tacita del bemolle necessario. Nei casi restanti, l'appoggiatura di B<sup>s</sup> a 134 e l'ultima nota di B<sup>s</sup> a 136, il bemolle è richiesto tanto chiaramente che **WGV** evita le parentesi. Non sorprende che **I-Mric** non aggiunga gli accidenti necessari - anche se i bemolli sono stati aggiunti a matita porpora per B<sup>s</sup> e Vc sulle loro ultime note di 137.

**136 Cl I, Cor I A:** Le due legature attraversano la stanghetta di battuta ma non raggiungono la nota

sul battere di 137. **WGV** le contiene entro 136, come fanno **I-Mric** e **RI**.

**137 Cl I I-Mric:** Il copista scrisse *sof<sup>3</sup>* (notato) per la seconda nota, corretta da V in inchiostro porpora nel *si<sup>3</sup>* di A. **RI** trasmette la lettura scorretta, **RI**<sup>1913</sup> e **pUS-Cso** quella corretta.

**138 Cl A:** **WGV** interpreta il segno sul battere come un **p** scritto negligenemente, anche se esso assomiglia a  $\lambda$ . Evidentemente, **I-Mric** lo lesse come  $\lambda$ , ma lo corresse in  $>$  e lo estese a Cor I e III.

**140 VI I A:** Anche se le linee puntate che indicano divisi continuano fino a questa nota (V scrisse "tutti" soltanto a 141), tutti i VI I devono suonare "uniti" già a 140.

**140-141 Vle A:**



**WGV** conclude la legatura alla fine del tremolo di 141, come in VI II.

**140-143 Vc, Cb A:** All'origine, V scrisse la linea del basso di 140-142 nel rigo di Cb, e vi inserì Vc. (La parte era la stessa, fatta eccezione per Cb che aveva  $\downarrow$  sul battere di 142). Poi, egli erase la linea e inserì e trascrisse la linea sopra il rigo di Vc. In Cb, all'inizio di 140, c'è una parola erasa, probabilmente "arco," che spiega l'assenza del termine sia in Vc (140) che in Cb (143).

**142 S<sup>s</sup>, MS<sup>s</sup> WGV:** Le dinamiche differenziate di A, accettate da **WGV**, sono presenti anche in **pvRI**. **I-Mric** regolarizza in **p**; **RI** e **RI**<sup>1913</sup> in **pp**.

**148-150 T<sup>s</sup> A:** All'origine, V scrisse  all'ultima nota di 149 e una  piuttosto ambigua che incominciava poco dopo la nota (anche se uno dei bracci non inizia se non dopo la stanghetta di battuta 149/150). Poi, per chiarire che desiderava far iniziare prima il diminuendo, segnò un'altra , che inizia a metà strada del quarto tempo di 149. **WGV** continua a regolarizzare le forcelle, come descritto alla Nota 127, 137, 149, combinando le due forcelle in una unica che inizia sul quarto tempo.

**151 S<sup>s</sup> A:** All'origine, V scrisse "dolcis[simo]," poi vi sovrappose "con espr[essione]".

**151 Fl, Ob WGV:** Che soltanto un solo strumento di ogni coppia dovrebbe suonare, implicito in A, è confermato da **pUS-Cso**.

**151 Fl A:** La legatura collega le due note a 151, e non c'è nessuna legatura di valore fra 151 e 152 (152 è la prima battuta di un recto). **WGV** elimina la legatura d'accompagnamento ed aggiunge quella di valore, come in Cl a 151-152 e Fl e Cl a 153-154.

**151 VI II A:** La legatura copre tutte le note della battuta. **WGV** preferisce quella più corta, parallela a VI I ed esemplificata in VI II a 153.

**152-153** MS<sup>s</sup> A: La legatura, segnata due volte, continua al battere di 153, ma non indica verso la nota. Il fatto che vi fossero mutamenti nella linea vocale fa pensare ad incertezza da parte di V. (Aveva incominciato la 152 con *do<sup>3</sup> - mi<sup>3</sup>*, come a 154.) **WGV** preferisce una legatura più corta, esemplificata in B<sup>s</sup> a 152 e in MS<sup>s</sup> e B<sup>s</sup> a 154. Nessuna delle fonti contemporanee relative (né **RI**<sup>1913</sup>) in questa battuta ha legature per MS<sup>s</sup> o B<sup>s</sup>.

**154-155** B<sup>s</sup> A: C'è una  solitaria sotto B<sup>s</sup>, (relativa forse a Vc), dal battere di 154 al battere di 155. Probabilmente è parte di un sostrato respinto: si noti che V scrisse anche **f** in B<sup>s</sup> sul battere di 155, poi l'erase.

**154-155** VI II, VIe A: Entrambe le legature attraversano la stanghetta di battuta, ma nessuna arriva in modo convincente al battere. (Quella in VI II è appena visibile, come se la penna di V fosse quasi completamente asciutta). **WGV**, seguendo le fonti contemporanee relative, termina entrambe le legature entro la 154.

**155** MS<sup>s</sup> A: All'origine, V scrisse quattro volte *do<sup>4</sup>*, forse con quattro > sotto la legatura.

**156** VIe A: La lunghezza della legatura è ambigua. In **pRI** viene interpretata come se continuasse al terzo tempo; **I-Mric**, **RI** e **RI**<sup>1913</sup> la terminano sulla terza nota, come fa **WGV**.

**156-157** Cb A: All'origine, la  concludeva alla fine di 156, con la prima nota di 157 segnata **p**. Successivamente, V estese la forcilla, scrivendo sopra il **p**. Benché non proprio trascurato, il **p** appartiene probabilmente solo al sostrato, e **WGV** quindi l'omette, come fanno **I-Mric**, **RI**, e **RI**<sup>1913</sup>. Tuttavia esso è conservato in **pRI** e **pvRI** (riduzione orchestrale).

**156-159** MS<sup>s</sup> A: In questa parte non c'è testo e non è strettamente parallela a nessun'altra. **I-Mric** propone una soluzione impossibile, conservando la legatura di valore di V fra 156-157 ma disponendo "[mor]-te" sul battere di 157; **RI**<sup>1913</sup> e **pvRI** sopprimono "ad," rendendo sospetto sia liturgicamente che grammaticamente il testo. La declamazione adottata da **WGV** è appoggiata da **RI**.

**157** Fl, Ob, VI II A: Sarebbe possibile interpretare le legature separate in Fl e (particolarmente) Ob come se procedessero insieme in una unica più larga. **I-Mric**, **RI**, **RI**<sup>1913</sup>, e **pUS-Cso** hanno tutte due legature per Fl ed una unica sopra l'intera battuta per Ob – soluzione incoerente. **WGV** preferisce legature separate, come in S<sup>s</sup>.

**157** Cor III, IV A: Il cambio d'intonazione stampato in questo punto è preso dalle indicazioni di V a 165-165.

**158** VI I A: All'origine, V scrisse **ppp**, poi lo cam-

biò in **pp**, come nelle altre parti.

**159-162** VI I A: All'origine, V scrisse, poi erase, un modulo di tremolo simile a quello in VI II, ma più acuto.

**162** VI II **I-Mric**: Il copista omise i tagli diagonali presenti in A; V li aggiunse in inchiostro porpora.

**163-185** A: A 164-185 V scrisse soltanto parti vocali, Vc, e Cb, numerando le battute "1" fino a "22", cosicché il copista poté completare l'orchestrazione dalle 90-111 parallele numerate allo stesso modo. Anche se la maggior parte delle differenze fra i passi sono piccole, e probabilmente involontarie, quella più grande, nella dinamica è particolarmente problematica. Quando i quattro solisti entrano a 163, 165, 167, e 169, V indicò la dinamica di **f**, invece che il **p** scritto a 89. Tuttavia non viene scritto se deve essere aggiustata la dinamica dell'orchestra.

Dobbiamo prendere seriamente il nuovo livello dinamico nelle voci, provenendo da un contesto molto diverso da quello della prima comparsa di "Quam olim Abrahæ." Non è immaginabile che V avesse semplicemente dimenticato la dinamica vocale originale, e nessuna tra le fonti contemporanee relative tenta di aggiustare il nuovo livello dinamico a quello precedente. D'altra parte, V non prese alcun provvedimento per alterare il livello delle parti orchestrali a 163-171, anche se quelli originali non sono più appropriati al nuovo contesto.

Le fonti contemporanee relative sono di scarso aiuto. Non ci si poteva aspettare che esse potessero fornire livelli dinamici per i quali non c'erano modelli nel passo precedente, ma, dal loro rifiuto (e da quello di **RI**<sup>1913</sup>) di estendere il **mf** di 95 a 169 è evidente che la dinamica di V provocò una certa perplessità. Tali fonti tuttavia estendono fiduciosamente il **mf** di 102 a 176, e il **f** di 107 a 181.

**WGV** muta il livello dinamico in **f** in tutte le parti orchestrali da 163 al battere di 171, a imitazione delle parti vocali. Il ritorno ai livelli dinamici originali viene mostrato da un **mf** suggerito sia a S<sup>s</sup> che nelle parti per archi a 171, dove l'improvviso mutamento di tessitura fornisce la logica transizione.

**164-166** Vc A: Una legatura abbraccia tutte le tre battute, ma al passo parallelo, (90-92) ve ne sono di separate per ogni battuta. **WGV** adotta il modello originale.

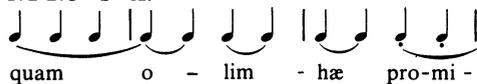
**167** Ms<sup>s</sup>, T<sup>s</sup> A: > / **WGV** sostituisce **λ**, che è predominante in tutta la frase, in questo punto e a 89-97. Si veda anche la Nota 93 (T<sup>s</sup>).

**168** B<sup>s</sup> A: La legatura incomincia sulla seconda

nota e finisce fra la terza e la quarta. **WGV** preferisce quella più logica, scritta più accuratamente, di 94.

**169** Fg I (Fg I = Fg III) **I-Mric**: Il copista scrisse *mi[ b ]<sup>3</sup>* sul quarto tempo, invece del corretto *fa<sup>3</sup>*. V corresse l'altezza in inchiostro porpora; tuttavia **RI** trasmette l'errore.

**171-173** S<sup>s</sup> A:



/ **WGV** corregge l'errore, l'ovvia scivolata nella linea sotto successiva (173 è la prima battuta di un verso) e regolarizza l'articolazione, come discusso nella Nota 97-112, 171-186.

**176-177** T<sup>s</sup> A:



/ **WGV** mantiene entrambe le legature entro le battute (177 è l'ultima di un verso). Si veda la Nota 97-112, 171-186.

**185** S<sup>s</sup> A.  nella seconda metà della

battuta / In considerazione delle parti orchestrali immutate, **WGV** segue **RI**<sup>1913</sup> e regolarizza la lettura come nelle battute parallele. Le fonti contemporanee relative conservano la discordanza.

**186** Voci A: V mutò le indicazioni dinamiche di tutte le quattro parti da **ff** a **f** fondendo le due lettere in una. Probabilmente, desiderò mantenere il **ff** per 190. Tuttavia, tutte le fonti contemporanee relative e **RI**<sup>1913</sup> danno **ff** egualmente per le parti vocali che per quelle orchestrali

**186** VI II, Vle A:  sul primo tempo / Anche se è un tratto ragionevole, **WGV** adotta il tratto continuo che si trova nelle altre sette presentazioni della figurazione a 186-188.

**186** Cb A: **fff** / **WGV** sostituisce con **ff**, che si trova praticamente in ogni altro posto nelle parti orchestrali.

**189** VI I A: All'origine, V scrisse tre tagli per ogni minima. Benché il suo sforzo di ridurli a due sulla prima nota non avesse pienamente successo, non esistono dubbi sul suo scopo.

**191, 194** Ott A: Dopo la nota sul battere di 191, dapprima V scrisse  $\text{z} \text{—}$ , poi cancellò le pause. Al battere di 194, incominciò a scrivere *si[ b ]<sup>3</sup>*, ma cancellò anche questo. Entrambi gli esempi dimostrano l'incertezza di V riguardo al punto preciso in cui spostare Ott dall'insieme.

**191-192** Fg I A: La legatura termina a mezza strada fra la stanghetta di 191/192 e la nota di 192 (disposta al centro della battuta). **WGV** la conclude alla fine di 191, come nel modello chiaro di Ob qui e nello stesso Fg alla parallela 193. (Le legature di Fl

e Ott vanno leggermente al di là della stanghetta di battuta, ma non si avvicinano alla semibreve.)

**193-194** VI I A: V registrò la musica di 192-193 nel rigo a 193-194 poi la cancellò. (C'è un errore simile a 204, dove V registrò la parte di S<sup>s</sup> a 205 e poi la cancellò.)

**195-196** Cl I A: La legatura continua sopra la stanghetta di battuta nella 196. **WGV** la tiene entro 195, come in S<sup>s</sup> e Fg I.

**196** VI II A: Il segno si potrebbe leggere **ppp**, ma è più probabile che sia un **pp** scritto in modo non accurato.

**198** **WGV**: L'indicazione "(Come prima)," assente in A, si trova in tutte le fonti contemporanee relative eccetto **I-Mric**.

**198-199** A: Dopo che V aveva registrato le parti vocali e le stanghetta di battuta nella partitura a 198, ed anche la dinamica di **ppp** e forse le parti vocali in quella che era allora la battuta seguente (l'equivalente di 200), decise di introdurre una battuta di preparazione in più per Timp, Vc, e Cb solo (l'attuale 199). La decisione fu presa prima che ogni parte strumentale venisse registrata in partitura. V erase le linee vocali della 198 originale, ed anche il livello dinamico per ciò che ora è la 200. Poi segnò una stanghetta di battuta che divideva la 198 originale in due battute e ricopiò le parti vocali nella prima (l'attuale 198). Poterono allora essere aggiunte le parti strumentali di 198 e la nuova 199.

All'origine, V diede a MS<sup>s</sup> *mi[ b ]<sup>3</sup>* alla cadenza sul battere di 198, e ricopiò la nota quando venne creata la battuta in più. Solo più tardi egli l'erase e sostituì *la[ b ]<sup>3</sup>*, sacrificando la triade completa in favore di qualche movimento contrario scorrettamente necessario.

**203-204** A: A 203, ultima battuta di un recto, le legature in S<sup>s</sup> (MS<sup>s</sup> = S<sup>s</sup>) T<sup>s</sup>, B<sup>s</sup>, e Ob si estendono al margine. Trasportare la legatura oltre l'ultima nota di 203 ha poco senso, e **WGV** non lo fa.

**204** Fonti: **I-Mric**, **RI**, e **RI**<sup>1913</sup> regolarizzano la dinamica in **ppp**; **pUS-Cso** hanno **pp** per Cl I, II, tutti i Fg, e Trn III, ma **ppp** per Trn I, II, e Ofc. **WGV** mantiene le disparità di A.

**204-205** Timp A: In queste battute mancano i Timp, e non è impossibile che V al livello dinamico più basso volesse eliminarli. Tuttavia che la 204 inizi un verso fa pensare ad una svista. Così, sembra ragionevole aggiungere Timp in base al modello di 198-203. Né **I-Mric**, né **pUS-Cso** estendono la parte; **RI** è la prima fonte a farlo, ma, erroneamente, adotta il ritmo di Fg, Trn, e Ofc a 204-205. **RI**<sup>1913</sup> segue **RI**, ma aggiunge un altro errore omettendo i tagli diagonali a 204.

**206-207 Archi A:** All'origine, V intendeva legare ogni gruppo di tre note, ma, successivamente, erase tutte le legature ch'egli aveva segnato e sostituì punti di staccato. Dato che alcuni punti sono sovrapposti alle legature erase, la sua intenzione originale deve essere stata quella di usare solo legature (invece che legature combinate a punti). Le fonti contemporanee relative hanno tutte punti di staccato senza legature.

**208-209 S' Fonti:** Tutte le fonti contemporanee relative interpretano la sottolineatura dell'indicazione verbale di V a 208 come legatura, e uniscono le due legature di V a 209 in una unica. In realtà, **pvRI** (seguita da **RI**<sup>1913</sup>) ne dispone una unica su entrambe le battute.

**212 Archi A:** In una versione precedente, poi erasa, gli archi imitano l'anacrusi delle voci a 210:

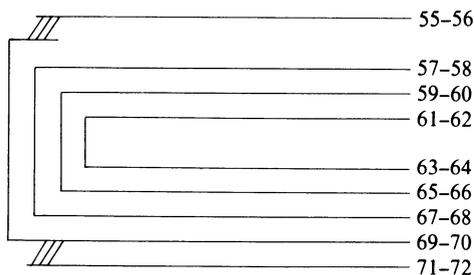
**213-222 VI II A:** V indicò esplicitamente “divisi” soltanto a 213-216; a 217, prima battuta di un recto, dimenticò di continuare il segno (una linea ondolata). È certo che VI II devono essere “divisi” a 217-218, ed improbabile che improvvisamente si spostino a “uniti” a 219-222, anche se ciò è tecnicamente possibile. Come **RI**<sup>1913</sup> e **pRI**, **WGV** lascia operante “divisi”. (**I-Mric** e **RI**, in base ad **A**, non portano il segno “divisi” dopo 216.)

## N. 4. Sanctus

### Fonte

A: Volume 2, pp. 53-84 (53-54 sono un folio aggiunto con rubriche; 84 è vuoto).

Il manoscritto del Sanctus è formato da una "pagina di rubrica" (per il testo, si veda più avanti), seguita da due fascicoli di carta da ventotto pentagrammi (contrassegnati rispettivamente "14" e "15" nell'angolo in basso a sinistra, numerazione progressiva dei fascicoli per tutta la *Messa da Requiem*). Il primo è un fascicolo complesso di nove folii (pp. 55-72):



Il secondo è costituito da tre bifolii inseriti uno nell'altro (pp. 73-84).

Anche se non è possibile ricostruire con sicurezza la condizione originale del manoscritto, l'introduzione di otto battute del brano sostituì certamente una versione precedente del passo. L'ipotesi più pratica potrebbe essere quella di pensare che l'introduzione precedente fosse più lunga di quella definitiva. Secondo questo progetto, il primo fascicolo consisteva all'origine di cinque bifolii inseriti uno nell'altro, e l'introduzione alla fuga occupava i primi due folii invece di uno unico (come nella versione definitiva). È rimasto soltanto un troncone del primo di questi folii (pp. 69-70 è il resto del bifolio). Il secondo folio formava, con le pagine attuali 71-72, un bifolio. Quando V rimosse questo secondo folio, riattaccò il resto del bifolio incollandolo al folio precedente (pp. 69-70).

Se accettiamo tale ipotesi, non c'è bisogno di immaginare una seconda revisione indipendente, sulle pp. 71-72, alle prime dieci battute della sezione del "Pleni sunt", poichè sarebbe necessario che fossimo noi a presumere che il Sanctus, all'origine, fosse scritto in due fascicoli di quattro bifolii. In realtà, non esiste alcuna prova di una revisione significativa al centro del brano.

Dopo la pagina di rubrica aggiunta, le battute sono distribuite come segue:

p. 55	1-3	p. 70	74-78
p. 56	4-8	p. 71	79-83
p. 57	9-13	p. 72	84-88
p. 58	14-18	p. 73	89-93
p. 59	19-23	p. 74	94-98
p. 60	24-28	p. 75	99-103
p. 61	29-33	p. 76	104-108
p. 62	34-38	p. 77	109-112
p. 63	39-43	p. 78	113-116
p. 64	44-48	p. 79	117-120
p. 65	49-53	p. 80	121-124
p. 66	54-58	p. 81	125-128
p. 67	59-63	p. 82	129-132
p. 68	64-68	p. 83	133-139
p. 69	69-73	p. 84	vuota

### Note introduttive

#### Organico

Sul lato sinistro della p. 55, V dispose la carta da ventotto pentagrammi nel modo seguente:

- Violini [I]  
[II]
- [Viole]
2. Flauti  
Ottavino
2. Oboe<sup>1.</sup>  
2.
2. Clarinetti in Si<sup>1.</sup><sub>2.</sub>
- [2] Corni in Fa  
[2] in Do
4. Trombe in Do [I, II]  
[III, IV]
4. Fagotti [I, II]  
[III, IV]
- [3] Tromboni  
Oficleide  
Timpani
- [Soprani]  
[Contralti]
- 1° Coro [Tenori]  
[Bassi]
- [Soprani]  
[Contralti]
- 2° Coro [Tenori]  
[Bassi]
- Violoncelli  
Bassi

A 10, l'inizio della fuga, V ripeté molte di queste indicazioni.

## Titolo

All'inizio del brano, V scrisse, al centro di p. 55, in alto, "Sanctus"; in alto, a destra, firmò e datò il manoscritto ("N.° 4. / G. Verdi / 1874").

## Rubriche

Il testo che segue e la musica sono registrati sul verso del folio di rubrica (p. 54): "N°4. / Prefazio /



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



/ Segue subito".

## Testo

In MI<sup>74</sup>, ma non in MI<sup>69</sup>, vi sono due errori d'ortografia: "Domine Deus Sabaoth" invece di "Dominus Deus Sabaoth" e "in nomine Domine" invece di "in nomine Domini." Il primo errore non compare mai in A; il secondo compare solo in T<sup>cl</sup> a 50 - anche se V commise un errore simile, e successivamente lo corresse, tre battute dopo (in S<sup>cl</sup>). WGV adotta l'ortografia corretta.

V scrisse "Sanctus" in modo incoerente, usando talvolta la lettera maiuscola "S" sulla seconda e/o terza comparsa in ogni serie di tre esposizioni. WGV segue MI<sup>74</sup>, usando la maiuscola soltanto per la prima presentazione in ogni serie. Inoltre, V scrisse generalmente il punto esclamativo dopo "Sabaoth," invece del punto che si trova in MI<sup>69</sup> e MI<sup>74</sup>. WGV accetta la punteggiatura di V.

In questo brano, quasi sempre V divise "Benedictus" in "Be-ne-dic-tus," in base alla suddivisione ch'egli annotò in MI<sup>69</sup>. (L'annotazione avrebbe potuto essere un errore, dato che altrove nel suo elenco egli divise le parole secondo la pratica tradi-

zionale: per es., "Te-ste," "In-ge-mi-sco," "de-functo[-rum].") In alcuni posti del Sanctus egli scrisse tuttavia "Be-ne-di-ctus" (per es. S<sup>cl</sup> a 46-47), la suddivisione preferita, che WGV adotta ed estende.

## Note critiche

Nel brano, fortemente contrappuntistico, le fonti contemporanee relative sono di scarso aiuto. Invece di tentare di fornire soluzioni coerenti, esse trasmettono (con più o meno accuratezza) le letture delle fonti da cui furono copiate. Pertanto, nelle Note che seguono tali fonti saranno citate con parsimonia.

2-3 A: All'origine, V scrisse l'esclamazione iniziale in B<sup>cl</sup>, ma l'erase e la riassegnò a B<sup>cl</sup>, probabilmente per creare un effetto antifonale in apertura del brano.

9-33 A: L'esposizione fugata e la controesposizione (due entrate aggiuntive del soggetto) - su "Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua" - presenta molti problemi difficili, persino intrattabili. In questo passo, il compositore non elaborò un'articolazione completa, coerente, e le sue lacune e sviste richiedono considerevoli correzioni, particolarmente nell'articolazione delle parti orchestrali. Nelle linee vocali ogni soggetto o controspiegato ha generalmente lo stesso testo, per cui c'è ragione di credere che V desiderasse far eseguire queste linee nello stesso modo per tutta l'esposizione fugata. Per analogia, è probabile che ciò sia vero anche per le parti strumentali d'accompagnamento, benché la loro articolazione, pur riferita a quella delle parti vocali, non si possa semplicemente estendere da quella. La politica seguita dalla presente edizione è quella per cui si dovrebbe regolarizzare al massimo l'articolazione in tutta l'esposizione fugata, sia delle parti

vocali che di quelle strumentali. Invece di organizzare le Note dell'esposizione fugata per battuta, **WGV** raggruppa insieme tutte quelle pertinenti a una linea o a un problema musicale contrappuntistico.

### Dinamica

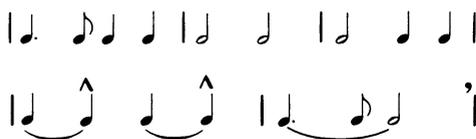
Sono specificati pochi livelli dinamici, ma quelli presenti sono annotati in modo coerente. Il soggetto fugato (*S*) è **mf** (*S*<sup>cl</sup> e *Ob* I a 9); il controsoggetto principale (*CS*) è **p** (*S*<sup>cl</sup> e *Ob* II a 10); la variazione orchestrale di otto note di *CS* è **pp** (*Vle* a 18, *Vc* a 22). Mentre sembrerebbe semplice estendere questi livelli, sorgono parecchi problemi. Il **mf** per *S* deve influenzare soltanto le prime cinque battute di *S*, o anche la continuazione di *S*? Quale livello si deve scegliere per *VI* I a 15-20, che incominciano raddoppiando *CS*, ma, dopo una battuta, si mescolano con la continuazione di *S*? È impossibile fornire un elenco completo e coerente dei cambiamenti interni di queste linee: *V* non ha tentato di farlo e neppure lo fa **WGV**. Invece **WGV** estende i livelli base espliciti in *A* e fornisce un livello suggerito di **p** seguito da **mf** per le figurazioni simili a *VI* I a 15-20 e **mf** per *Ott* e *Ob* I a 31, che raddoppiano parte della continuazione di *S*.

Il livello dinamico di **p** di *CS* sostiene anche la figurazione a fanfara che segue dopo una breve pausa (per es. *S*<sup>cl</sup> e *Ob* II a 19-21). Nei due casi, quando tale figurazione è preceduta da qualcosa di diverso da *CS* (*Cor* I, II a 27-29 e *Cor* III, IV a 31-33), **WGV** suggerisce il livello di **p**.

Soggetto della Fuga (*S*)  
(per es. *S*<sup>cl</sup> e *Ob* I a 9-13)

#### a) Presentazione vocale

**WGV** estende a tutta l'esposizione fugata l'articolazione seguente:



La legatura sull'ultima battuta si trova solo a 13 in *S*<sup>cl</sup>; **WGV** l'estende alle altre presentazioni di *S*. Tra le fonti contemporanee relative, soltanto **I-Mric** la conserva a 13, senza estenderla. Inoltre, nessuna delle fonti conserva i segni di respiro di *V*.

**WGV** corregge le seguenti legature che si trovano in *A*:

12 *S*<sup>cl</sup> *A*: > sulla seconda e quarta nota, sovrapposti evidentemente a  $\wedge$  / *S* ritorna ancora cinque volte nelle parti corali dell'esposizione fugata. In

quattro di queste presentazioni *V* scrisse degli accenti e tutti sono  $\wedge$ . Dando maggior peso a questa prova che alla sovrapposizione evidente di un accento su un altro, **WGV** sostituisce a 12  $\wedge$ .

17 *T*<sup>cl</sup> *A*: > sulla prima nota; punti di staccato sulle terze e quarte / Nessun'altra presentazione vocale di *S* ha questi segni di articolazione, anche se i punti di staccato compaiono in una presentazione strumentale (*VI* I a 21). **WGV** li rimanda ad una nota in calce.

19 *T*<sup>cl</sup> *A*: La seconda e la terza nota sono legate assieme, forse riflettendo una precedente lettura errata del testo, che *V* qui corresse. Non vi sono altri esempi di tale legatura per cui **WGV** la sopprime.

#### b) Presentazione strumentale

**WGV** estende l'articolazione seguente a tutta l'esposizione fugata:



In un certo numero di presentazioni, *V* iniziò la legatura dopo la prima nota della frase benché non con consistenza sufficiente da richiedere l'accettazione di quella versione come modello. Poiché la seconda nota, generalmente, è la ripetizione della prima, sarebbe possibile iniziare la legatura sulla seconda. Tuttavia, in generale, la notazione di *V* suggerisce un legato continuo invece di un fraseggio che rifletta singoli motivi o articoli la struttura interna del tema. Anche se la doppia legatura nella quarta battuta non si presenta, in realtà, in *A*, sia quella lunga che le due più corte hanno un preciso significato musicale e **WGV** accetta entrambi i modelli.

Si devono rilevare parecchi problemi:

12, ecc. *Ob* I, ecc. *A*: In *Ob* I a 12, vi sono  $\wedge$  piuttosto confusi e forse parzialmente annullati, sopra la seconda e la quarta nota e > al di sotto. (C'è anche un minuscolo  $\wedge$  aggiuntivo, disposto sotto la quarta nota, ma con la punta rivolta in su, un tipo di accento disposto normalmente sopra le note ch'esso governa.) L'incertezza tra questi modelli preoccupò *V* per tutta l'esposizione fugata. A 16, in *Cl* I, c'è un > incompleto sulla seconda nota e probabilmente un  $\wedge$  sovrapposto a un > sulla quarta. A 20, vi sono  $\wedge$  sulla seconda e quarta nota in *Fg* I, nessun accento in *Cor* I; a 24,  $\wedge$  sulla seconda e quarta nota in *Cor* III e *VI* I, nessuno in *Fg* III; a 28, > sulla seconda e quarta nota in *Tr* I e *VI* II (alcuni di questi possono essere stati sovrapposti a  $\wedge$ ); a 32, > sulla

seconda e quarta nota in Tr III e VIe. Poichè entrambi i modelli si presentano approssimativamente con la stessa frequenza, **WGV** accetta il suggerimento più sicuro delle parti vocali e sceglie  $\wedge$ . Mentre non si può escludere che V intendesse una intensificazione verso la fine del passo, adottando  $>$  al posto del  $\wedge$  precedentemente prevalente, le parti vocali – con l'esplicito  $\wedge$  a 28 e 32 – non appoggiano tale ipotesi.

19 Fg I Fonti: V segnò non accuratamente la seconda nota, allungando leggermente la testa della nota in modo da servire come rigo supplementare, ma disponendola sullo stesso livello del *si*  $\flat$   $j^2$  successivo. **I-Mric** la legge correttamente come  $do^2$ , ma **RI** seguita da **RI**<sup>1913</sup>, dà *si*  $\flat$   $j^2$  sia sulla seconda che alla terza nota.

21 VI I A: Vi sono punti di staccato sulla terza e quarta nota, gli unici nelle esposizioni strumentali di S. (Ve ne sono anche in T<sup>cl</sup> a 17, come rilevato più sotto.) **WGV** li rimanda ad una nota in calce.

24 Fg III A: Il segno isolato sulla prima nota si potrebbe leggere come punto di staccato o come un  $>$  incompleto, ma nessuno di essi nel contesto ha senso. Né le fonti contemporanee relative, né **pUS-Cso** danno alcuna indicazione.

Continuazione del Soggetto della Fuga (S)  
(per es. S<sup>cl</sup> a 14-21)

a) *Presentazione vocale*

**WGV** estende per quest'unità melodica l'articolazione seguente:



In A, l'unico modello della legatura sopra la terza battuta è S<sup>cl</sup> a 16, dove le ultime due note hanno altezze diverse. **WGV** estende la legatura a T<sup>cl</sup> a 24 e S<sup>cl</sup> a 32, ma non alle due esposizioni di questa risposta tonale in cui le ultime due note sono cantate sulla stessa altezza (C<sup>cl</sup> a 20 e B<sup>cl</sup> a 28).

È necessario rilevare parecchi problemi:

23 T<sup>cl</sup> A: *si*  $\flat$   $j^2$  sull'ultima nota / In tutte le battute corrispondenti, per tutta questa esposizione, all'origine V scrisse l'ultima nota una terza più grave della minima precedente (cioè un *mi*<sup>2</sup> o un *si*  $\flat$   $j^2$  nel registro appropriato). Dopo aver incorporato la lettura sia nelle parti vocali che raddoppiando le linee strumentali, egli rivide tali linee, preferendo saltare una quinta dalla minima. (Forse era scontento del tono guida doppio e dello sgraziato salto in giù.) V attuò tale cambiamento sia nelle parti vocali che in quelle strumentali a 15, 19, 27, e 31, ma a 23

cambiò Fg I dimenticando di alterare T<sup>cl</sup>. Tuttavia, le sue intenzioni sono chiare e **WGV** estende la correzione a T<sup>cl</sup> a 23. Nessuna delle fonti contemporanee relative né **RI**<sup>1913</sup> opera la correzione.

24 C<sup>cl</sup> A: Un'unica legatura copre tutta la battuta. **WGV** preferisce la lettura prevalente, due legature di due note.

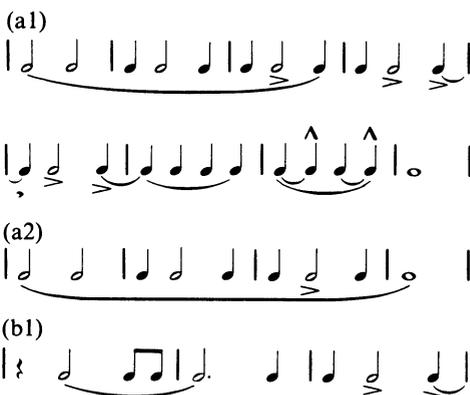
24 T<sup>cl</sup> A: Manca la parola "et": al suo posto c'è sul battere la sillaba "ter-" di "terra". Si tratta chiaramente di un errore (24 è la prima battuta di un verso) e **WGV** fornisce il termine mancante, come in S<sup>cl</sup> a 16, ecc.

29 T<sup>cl</sup> A: Sul battere c'è la sillaba "-ra" (di "terra"), invece di quella corretta "-a" (di "tua"). Che 29 fosse la prima battuta di un recto contribuì alla svista.

b) *Presentazione strumentale*

Fra le parti strumentali vi sono due versioni principali della continuazione di S. La versione (a1), identica alle parti vocali, si trova esclusivamente nei legni (ad es. Ob I a 14-21). Vi sono anche tre presentazioni di una versione abbreviata (a2) che si interrompe dopo quattro battute, terminando o con una semibreve (VI I a 26-29) o con una semiminima (Fg I a 22-25, Tr I e VI II a 30-33). (La fine di questa frase è raddoppiata in Ott e Ob I a 31-33.) La versione (b) si trova esclusivamente negli archi (ad es. VI I a 15-20). Come rilevato prima, essa comincia raddoppiando CS, ma, dopo una battuta, si mescola alla continuazione di S (versione a1); invece di terminare con una semibreve, essa elide con la riaffermazione di S o, (nel caso di Vc a 27-32), con l'inizio di una nuova sezione. La seconda battuta della frase potrebbe essere costituita da una nota (b1) e due (b2) - è a questo punto che la risposta tonale di V interviene - ma ciò non crea complicazioni per determinare l'articolazione.

**WGV** estende a tutta l'esposizione fugata la seguente articolazione:





(b2)



I numeri seguenti richiedono un esame:

14-18 Ob I A: Dopo una legatura che si estende dal battere della prima battuta (14) a quello della seconda (15), ce n'è una lunga che inizia al battere della seconda battuta e continua fino a quello della quinta (18). Nelle esposizioni della frase abbreviata (a1), la legatura è l'unica ad andare al di là dell'ultima nota della terza battuta. **WGV** la restringe entro 16.

Ob I ha anche un punto di staccato sul battere della terza battuta (16); il segno è unico e **WGV** lo sopprime, come fanno **I-Mric** e **RI**.

20 VI I A: > sulla seconda e quarta nota / Nella stessa battuta, tuttavia, Ob I ha ^ . La confusione continua per tutta la sezione. A 24, ci sono ^ sulla seconda e quarta nota in Cl I e VI II; a 28, > in Fg I e VIe (in Fg I > è sovrapposto sopra ^ sulla seconda nota e, probabilmente, anche sulla quarta); a 32 > sulla seconda e quarta nota in Fg III e Vc. Benché numericamente vi siano più > di ^, **WGV** influenzata dal ^ che si trova in ogni altra parte delle presentazioni vocali della continuazione di S, impiega ^ anche in quelle strumentali.

23-25 Fg I, II A: V annotò Fg I e II sullo stesso pentagramma, dimenticando di mostrare la voce guida appropriata (manipolando la direzione dei gambi) per gli strumenti quando CS e la continuazione di S si incrociano in queste battute. In altri punti del passo, V conservò l'integrità di queste linee contrappuntistiche (si veda, ad esempio, Ob I e II a 14-17 e Cl I e II a 18-21), e **WGV** fa così anche qui, annotando le parti di Fg nello stesso modo. Lo stesso problema capita a Fg II, IV (pure disposti su un unico rigo) a 27-29.

24-25 Cl I A: La legatura, anche se costruita evidentemente da due tratti di penna separati, continua fino alla semibreve a 25. **WGV** la restringe a 24, come in ogni altra presentazione della continuazione di S.

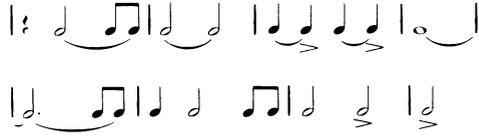
25-29 VII I A: La legatura inizia sull'ultima nota di 25. Lo si deve considerare un errore, e **WGV** la fa iniziare al battere di 26. In un'altra esposizione della versione (a2) della continuazione di S, la legatura in Tr I raggiunge la quarta battuta a 33; **WGV** estende l'articolazione agli altri casi di (a2).

31-33 Vc A: La legatura inizia presto (sull'ultima nota di 31) e finisce tardi (al battere di 33). **WGV** la mantiene entro 32, concordemente all'articolazione prevalente nel passo.

Controsoggetto principale (CS)  
(per es. S<sup>cl</sup> e Ob II a 10-17)

a) *Presentazione vocale*

**WGV** estende l'articolazione seguente a tutte le prime quattro esposizioni di CS nell'esposizione fugata:



Quando il testo per CS muta a "Pleni sunt..." a 26, cambia anche l'articolazione di A (si veda S<sup>cl</sup> a 26-33). **WGV** mantiene l'articolazione alterata: una legatura iniziale di due battute a 26-27, aggiunta forse per migliorare l'accentuazione sbagliata del nuovo testo (**WGV** estende la legatura anche a C<sup>cl</sup> a 30-31); il mutamento da > a ^ a 28; ed un modo riveduto di legare a 31-32.

All'origine la seconda battuta di CS a 11 era quattro semiminime in S<sup>cl</sup> (si b<sup>3</sup> - sol<sup>3</sup> - mi<sup>3</sup> - do<sup>3</sup>). In ogni esposizione vocale e strumentale di CS c'è la parte equivalente. In ogni caso, V erase tale versione e sostituì con le due minime della versione definitiva.

Si devono registrare le seguenti correzioni:

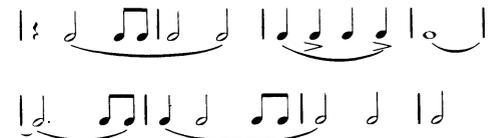
12 S<sup>cl</sup> A: Oltre alle due legature più corte, una unica abbraccia tutta la battuta. Nelle presentazioni vocali di CS essa è unica e **WGV** la rimanda ad una nota in calce.

20 T<sup>cl</sup> A: ^ sull'ultima nota / **WGV** sostituisce >, che si trova in posti simili nelle prime quattro esposizioni vocali di CS. L'> sulla seconda nota pare sia stato sovrapposto a ^.

32 C<sup>cl</sup> A: Sono sovrapposti sulla seconda e quarta nota sia ^ che >, ma non è chiaro quale era l'accento scritto dopo. In considerazione dell'uso evidente di ^ da parte di V a 28 in S<sup>cl</sup>, **WGV** li adotta anche qui.

b) *Presentazione strumentale*

**WGV** estende a tutta l'esposizione fugata l'articolazione che segue:



Si devono rilevare i problemi e le varianti seguenti:

10-13 Ob II A: Oltre alla legatura di due battute che abbraccia 10-11 (la quale, in effetti, in A si estende al battere di 12), ce n'è una di una battuta

che copre le tre note di 10. **WGV** sopprime quella più corta a favore del modello più lungo, che fa terminare sull'ultima nota di 11. Inoltre, quella su 12 incrocia la stanghetta di battuta 12/13, ma cade poco lontano dalla semibreve scritta al centro di 13; **WGV** la fa finire sull'ultima nota di 12.

V incominciò ad annotare Ob II una terza più su, come se la parte fosse in chiave di soprano (dato che nella parte vocale è raddoppiata). Compresse l'errore prima di completare 12.

15-16 Ob II A: La legatura termina fra le due note di 16, ma il senso musicale richiede che essa concluda al battere. Non esiste nessun altro modello per l'articolazione strumentale delle ultime quattro battute di *CS* (cioè, Ob II a 14-17).

16 Cl II A:  $\wedge$  sull'ultima nota / **WGV** sostituisce con > come, praticamente, in ogni altra presentazione della figurazione. Si noti, anche, che a 28 in Ob II vi sono > sotto la seconda e la quarta nota e > sovrapposti evidentemente a  $\wedge$  sopra le stesse note. Una incertezza simile si trova anche in Cl II a 32, dove vi sono sia  $\wedge$  sopra le note che > sotto, benché quest'ultimi sembrano pronunciati e segnati con maggior cura. Come abbiamo visto, a 28 e 32 V si spostò da > a  $\wedge$  nella versione vocale di questa linea, influenzato dal nuovo testo. In queste battute egli adottò momentaneamente  $\wedge$  anche per le parti strumentali - forse un lapsus - ma, alla fine, scelse di continuare con >. **WGV** pertanto adotta > per tutte le presentazioni strumentali di *CS*.

22-23 Fg IV A: La legatura si estende fino al margine dopo 23 (ultima battuta di un recto). **WGV** la restringe entro 23.

23-25 Fg I, II A: Come è stato spiegato nell'esame della continuazione di *S* (Nota 23-25, Fg I, II), V annotò Fg I e II sullo stesso pentagramma e dimenticò di mostrare la voce guida appropriata quando *CS* e la continuazione di *S* attraversano queste battute. **WGV** mantiene l'integrità di queste linee qui e in Fg III, IV a 27-29.

Nella notazione di Fg I, II a 24-25, V scrisse



la voce guida è stata chiarita, la legatura di valore attraverso la stanghetta di battuta 24/25 non ha senso, dato che Fg II suona *do*<sup>3</sup> e conclude la sua parte dopo il battere. **WGV**, seguendo Ob II a 16-17 e 32-33, elimina la legatura.

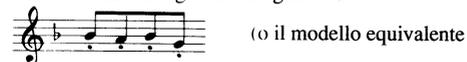
27-29 Ob II A: La legatura assegnata a 28 soltanto in **WGV** è segnata senza cura: essa inizia prima della stanghetta 27/28 e si estende fino al di là di quella 28/29, nel margine, (anche se la penna di V

si asciugò nel giungere alla stanghetta di battuta). Ciò nonostante, è chiaro che V intendeva che la legatura abbracciasse solo 28. **I-Mric** l'interpreta così, ma **RI** e **RI**<sup>1913</sup> offrono un'articolazione strana: una legatura che si estende dalla prima nota di 26 al battere di 27, e un'altra dalla ultima nota di 27 all'ultima di 28. **RI**<sup>1913</sup> estende tale lettura a Cl II a 30-32.

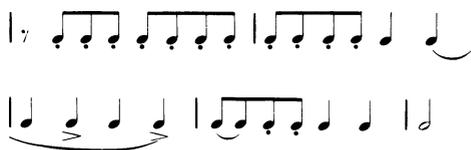
#### Variante strumentale abbreviata di *CS*

(per es., VI I a 10-14)

Questa inizia una versione ornata di *CS*, ma finisce dopo cinque battute. La prima metà della seconda battuta di tale disegno all'origine era



che inizia sul /a'). Soltanto dopo aver scritto questa versione per tutta l'esposizione fugata, V sostituì quella definitiva. **WGV** estende l'articolazione che segue per tutta l'esposizione fugata e la controesposizione:



È necessario esaminare i seguenti problemi:

11 VI I A: Oltre ai punti di staccato sulle prime due note, c'è una legatura. Nelle otto comparse della figurazione, la legatura si presenta tre volte: qui, in Ob I a 27 (insieme con due staccati), e in Fl a 31 (con uno staccato soltanto sulla seconda nota). Le legature potrebbero essere associate alla stesura precedente, con il suo movimento che passa da un tono all'altro fra le prime due note, e **WGV** le sopprime.

In quanto alle fonti contemporanee relative: **pRI** in questo passo non hanno legature; **I-Mric** le conserva a 11 e 31 - sopprimendo anche gli staccati sulle prime due note - ma non le estende altrove; **RI** conserva la legatura soltanto a 11 (sono eliminati i primi due staccati); e **RI**<sup>1913</sup> estende l'articolazione a tutte le presentazioni degli archi, spostandosi incoerentemente a punti di staccato senza legature per le presentazioni dei legni a 27 e 31.

11-13, 15-17 VI I, VI II A: La lunga legatura di VI I inizia sull'ultima nota di 11 e continua fino al battere di 13; una situazione simile si presenta in VI II a 15-17. Riproducendo modelli più tardi - quelli a 28 (Ott) e 32 (Cl I) sono particolarmente chiari - **WGV** termina le legature in VI sulle ultime note di 12 e 16, decisione sostenuta dalle fonti contemporanee relative.

12 VI I A:  $\wedge$  sulla seconda e quarta nota / **WGV** sostituisce con  $>$  come nella maggior parte di esempi di tale figurazione e come in *CS*, di cui la figurazione è una versione ornata. Anche qui **A** non è pienamente coerente: a 16,  $\wedge$  sulla seconda e quarta nota in VI II; a 20, sia  $\wedge$  che  $>$  in VIe; a 24,  $>$  in Vc; a 28,  $>$  in Ott a Ob I, alcuni dei quali sovrapposti forse a  $\wedge$ ; a 32,  $>$  in FI e nessun accento in CI I.

17 VI II A: Sulle ultime due note vi sono dei punti di staccato. Poichè essi non si trovano in nessun'altra presentazione della figurazione, sono stati rimandati ad una nota in calce.

23 Vc A: Sull'ultima nota c'è un  $\wedge$ , l'unico esempio simile nel passo; qui pare non appropriato. **WGV**, come tutte le fonti contemporanee relative, lo elimina.

27-28 Ott A: Oltre alla legatura lunga, segnata qui con tratti che si sovrappongono, ce ne sono due sopra le prime due note e le ultime due di 28. **WGV** elimina quelle più corte, risultato, forse, di "contaminazione" con le parti vocali.

27-28 Ob II A: La legatura inizia sull'ultima nota di 27 e si estende fino al margine dopo 28 (ultima battuta di un verso); tuttavia la penna di V stava asciugandosi e il segmento di legatura dopo l'ultima nota di 28 è appena visibile. D'accordo col modello qui adottato, **WGV** termina la legatura sull'ultima nota di 28 (si veda la Nota 11-13, 15-17).

32 CI I A: La terza nota è scritta scorrettamente come  $do \flat^{\sharp}$ , errore copiato da **I-Mric** e **RI**, ma corretto in **RI**, dove il  $\flat$  è stato sovrapposto all'originale  $\flat$ .

#### Coda conclusiva a CS

(ad es., S<sup>cll</sup> e Ob II a 19-21)

Dopo il *CS* principale (nella sua forma abbreviata), l'unità contrappuntistica è completata da una breve coda a fanfara sul testo "Deus Sabaoth!". Nella versione presentata a 19-21 e 27-29, la seconda battuta e la terza sono simili al *CS* principale, ed è ragionevole estendere l'articolazione del *CS* principale a quel punto. **WGV** adotta pertanto  $>$  per S<sup>cll</sup> a 20 ma, in base al mutamento d'articolazione del *CS* principale, conserva l' $\wedge$  di **A** per T<sup>cll</sup> a 28. Il modello per le presentazioni strumentali non ha problemi: **A** impiega  $>$  in entrambe le battute, proprio come nel *CS* principale.

Esistono due varianti aggiuntive di questa coda: a 23-24 (C<sup>cll</sup> e CI II) e 31-32 (B<sup>cll</sup>, Fg IV, Cor III, IV, Cb). In entrambi i casi l'articolazione di **A** è chiara. Si noti che nella presentazione finale (31-32),

all'origine V seguì 23-24, scrivendo  $mi^2$  (o  $mi^3$ ) sul battere di 32 sia nelle linee vocali che strumentali. Decidendo di rafforzare la dominante cadenzale, la sostituì con  $do^2$  ( $do^3$ ).

32-33 VI I A: **f** sull'ultima nota di 32, **ff** sul battere di 33. **WGV** adotta il **ff** e lo sposta indietro, all'ultima nota di 32.

34-35, 38-39 FI I, Ob I, CI I, VI I A: All'origine, V fornì alcuni punti di staccato sull'anacrusi di tre note nella prima metà di queste battute. Avendo invece deciso di legare le note, egli sovrappose le legature ai punti di staccato. (Lo si vede chiaramente in CI I a 34 e 38.) Anche se alcuni punti sono sfuggiti a quel metodo di correzione (ad es. sopra la terza nota in CI I a 34 o la prima nota in Ob I a 38), essi appartengono alla articolazione respinta, e **WGV** li ignora.

Quando V, dapprima, scrisse questa anacrusi di tre note, essa era cromatica:  $fa^2-sol^2-sol \sharp^2$  a 34 e 38,  $re^2-mi \flat^2-mi \sharp^2$  a 35 e 39. La forma del motivo che si stende attraverso una quarta (ad es. VI II nella seconda metà delle stesse battute) non subì cambiamenti.

34-37 FI A: V scrisse al completo la prima metà di 34 per FI, poi diede istruzioni a FI I di leggere dal VI I ("1.° col 1.° VI"), FI II da Ott. (Evidentemente, V intendeva che FI I suonasse una ottava sopra VI I, e **WGV** dispone la parte in quel registro senza distinzione tipografica.) A 37, V scrisse di nuovo FI esplicitamente, per dare loro alcune pause, come negli altri legni, ma, per errore, scrisse la nota progettata per FI,  $do^3$ , con due gambi. Non ha senso che FI II completi la frase in modo diverso da Ott, con cui suona a 34-36, e **WGV** modifica conseguentemente la parte. Le fonti contemporanee relative sostengono la decisione, come **pUS-Cso**.

36 VIe A:  $\sharp$  prima della seconda nota / V confuse il segno con il  $\sharp$  necessario in Vc. Tuttavia, in VIe è un errore, per cui **WGV** lo elimina.

37 Cor III, IV A: All'origine, V scrisse  $\flat$  all'inizio della battuta, poi la cancellò.

37 Ofc A:  $>$  sul battere / È l'unico accento alla cesura fra le frasi. **WGV** lo considera la ripetizione meccanica degli accenti delle battute vicine e lo elimina.

37 Timp A: Benché l'uso da parte di V della dominante ( $do^2$ ) in Timp sul battere alla risoluzione di questa cadenza in Fa maggiore sia inusuale, **A** è perfettamente chiaro. Né vi è una ragione ovvia (come ad esempio una voltata di pagina) per presumere che V avesse commesso un errore.

37-38 Tr III A: V scrisse la parte di Tr I nel pentagramma di Tr III dall'ultima nota di 37 all'ultima di 38, ma la cancellò immediatamente e modi-

ficò la parte. Egli non fornì la pausa per Tr IV a 38, ma lo fece a 39.

**38** Cl I A: Sotto la quarta nota c'è un > suggerito, ma sarebbe l'unico del passo in questo punto, e **WGV** sopprime il segno.

**38-39** VI I A: All'origine, V scrisse  $la^3 + la^4$  alla fine di 34 e 38 e al battere di 39 (ma non su quello a 35). Egli erase il  $la^3$  alla fine di entrambe le 34 e 38 e non segnò la legatura di valore per le note più basse. Tuttavia dimenticò di eradere il  $la^3$  sul battere di 39. (39 è la prima battuta di un recto.) **WGV** l'elimina.

**39** C<sup>cl</sup> A:  $si[b]^3$  sul battere / La nota venne corretta presto a matita grigia con  $re^3$  da una mano diversa da quella di V. La versione propriamente corretta si trova in tutte le fonti contemporanee relative.

**39** Cl I A: Sull'ultima nota c'è un punto di staccato; **WGV** sostituisce >, come in VI I (Fl I = VI I) alla parallela 35.

**40** Tr III A: Il  $\flat$  sul battere è aggiunto a matita blu, non dal compositore. E' presente in **RI**, ma non in **I-Mric**.

**40** Timp A: All'origine, V scrisse  $fa^2$  ma la sostituì immediatamente cancellandola leggermente e sovrapponendo i due tagli diagonali che appartengono al  $do^2$ . Anche se in alcuni altri movimenti V impiegò tre timpani, nel Sanctus ne compaiono soltanto due, intonati in  $do^2$  e  $fa^2$ . La prima altezza è dissonante in entrambi gli accordi, mentre l'ultima appartiene al primo accordo ma non al secondo. V potrebbe aver scelto il  $do^2$  a causa della quinta ascendente perfetta ( $do^2 - fa^2$ ) che imita una progressione V-I anche se il  $fa^2$  non è la tonica locale.

**40** Cb (Vc = Cb) A: Le prime quattro note all'origine erano: ; V erase e sostituì con questa lettura.

**41** Ob I A: All'origine V scrisse

, ma, dopo, l'erase e scrisse la versione definitiva.

**41-56** A: In questo passo V fornì poche indicazioni dinamiche. Nelle parti vocali, dopo le tre entrate iniziali a 41-43 (**pp**, **p**, e **p**, rispettivamente) non aggiunse alcun segno fino all'entrata **f** di S<sup>cl</sup> a 55, che anticipa la sezione successiva; nelle parti strumentali, scrisse **pp** per VI I a 42, poi nulla fino agli scoppi di **f** e **ff** a 57-58. La distinzione fra il **pp** di S<sup>cl</sup> a 41 e il **p** di C<sup>cl</sup> a 42 e S<sup>cl</sup> a 43 non è plausibile. **WGV** sostituisce **p** a 41 e lo estende a tutte le parti vocali che entrano, come a tutte le entrate fugate nei legni e ottoni (cambiando a **f** per Fl e Cl I a 55, che

raddoppiano S<sup>cl</sup> alla loro entrata **f**). Il **pp** di VI I a 42 diviene il modello per il livello dinamico della figurazione nelle parti per archi. **WGV** opera tali estensioni senza usare le parentesi quadrate.

**41-56** A: In questo stretto, V riassegnò alcune entrate ad altre voci e registri (a 42, 47, 50-52, e 56). La sequenza originale era la seguente:

Battuta	Voce	Prima nota
41	S <sup>cl</sup>	$re^3$
42	B <sup>cl</sup>	$re^2$
43	S <sup>cl</sup>	$sol^3$
44	-	-
45	C <sup>cl</sup>	$la^2$
46	T <sup>cl</sup>	$la^2$
47	C <sup>cl</sup>	$re^3$
48	-	-
49	S <sup>cl</sup>	$mi^3$
50	B <sup>cl</sup>	$mi^2$
51	S <sup>cl</sup>	$fa^3$
52	T <sup>cl</sup>	$fa^2$
53	C <sup>cl</sup>	$si\flat^2$
54	B <sup>cl</sup>	$si^{-1}$
55	S <sup>cl</sup>	$mi\flat^3$
56	B <sup>cl</sup>	$sol^2$

L'entrata di B<sup>cl</sup> a 50 era composta soltanto dalle prime due battute.

V erase questa versione prima di orchestrare la partitura - le parti strumentali raddoppiano invariabilmente la lettura definitiva delle voci all'unisono, e non vi sono segni di una versione in cui esse seguivano la prima versione delle parti vocali. Sembra che i cambiamenti fossero stati intesi per mantenere adiacenti le entrate in registri simili.

**45-54** A: Le 45-48 sono la ripetizione modificata e trasposta di 41-44. V aggiunse > sul battere di due delle tre esposizioni strumentali di S (Cl II a 45 e Fg I a 46), intensificazione del passo precedente. Anche **WGV** estende l'accento a Fg III a 47. Uno stadio nuovo incomincia a 49, dove vi sono entrate del soggetto in ogni battuta. Qui V estese > ulteriormente: vi sono ora esempi di accenti sulle ultime due note ed anche sulle prime, e accenti sia nelle parti vocali che strumentali.

**46** C<sup>cl</sup> **RI**<sup>1913</sup>:  / La lettura non si trova né in A né in nessun'altra fonte contemporanea relativa.

**47-55** Archi A: Nel passo ci sono due problemi connessi uno all'altro. Il primo riguarda le battute che si devono suonare pizzicato; il secondo l'uso dei punti di staccato.

I pizz. in VI I a 47 e Vc a 52 (regolarmente revocato

da V rispettivamente a 56 e 57) non hanno problemi. La situazione è più equivoca in VI II e Vle. In VI II, V scrisse “pizz.” a 50 e “arco” a 56, ma non è pensabile che il passo possa essere suonato pizz. da 52 al battere di 54. In considerazione anche della relazione antifonale fra le figurazioni di semimini-me in VI II e quelle in VI I e Vc, **WGV** aggiunge “arco” a 52 e “pizz.”, di nuovo, nella seconda metà di 54. Anche se V non segnò alcun cambiamento in Vle, la relazione fra questa parte e le altre suggerisce lo spostamento a pizz. alla fine di 52 e il ritorno ad arco a 54, come in **WGV**.

Connesso al problema dell’esecuzione pizz. contro arco è quello relativo ai punti di staccato. Anche se VI I sono pizz. a 47-55, vi sono staccati sulle due note di 47 e ve ne sono altri dall’ultima nota di 51 fino alla seconda di 53. Vi sono due staccati anche nella figurazione simile in Vle a 52-53 (ultima nota di 52 e prima di 53), passo che **WGV** ha interpretato come pizz. V intese qui *sia* pizz. che punti di staccato? Nel passo, **WGV** li considera alternativi: la confusione di V circa la distribuzione di pizz. e arco lo portò inconsapevolmente ad aggiungere alcuni punti di staccato a note che suonano pizz. Si noti che V fu coerente ed attento nel disporre i punti di staccato sul modello di croma arco, anche quando lo contrassegnò esplicitamente “staccate” (come a 42). Ma, se egli intendeva che le note pizz. fossero suonate anche staccate, allora fu molto meno coerente. A 47-55 vi sono trentaquattro note che V segnò indubbiamente pizz. (le parti per VI I e Vc complete, più le tre note in VI II che seguono il pizz. a 50). Di queste, soltanto otto (tutte in VI I) portano i punti di staccato. Anche se presumiamo che V intendesse fare eseguire il passo con il pizz. aggiuntivo e l’arco suggeriti da **WGV**, il rapporto non cambia in modo significativo. Pertanto **WGV** sopprime i punti di staccato che si trovano in A insieme alle indicazioni di pizz.

**49 VI II A:** Sulle prime quattro note ci sono punti di staccato. **WGV** sostituisce i primi due con una legatura, come in VI I a 45 e Vle a 51.

**50 Ob II A:** Il segno sopra il battere è ambiguo, ma si legge più come un > incompleto che come punto di staccato allungato.

**50 VI I A:** V scrisse, poi cancellò un *mi*<sup>2</sup> (♯) sul battere.

**54 Fg III A:** V scrisse quella che attualmente è la parte di Fg III nel pentagramma di Fg I a 54-56, poi la cancellò, compreso un > sul battere di 54. Quando ricopiò la parte nel rigo di Fg III, dimenticò di incorporare l’accento; **WGV** lo assegna a Fg III senza distinzione tipografica.

**55 Cl I I-Mric:** ♯, aggiunto a matita porpora sull’ul-

tima nota; il segno non è presente né in A né in **RI**. **57-58, 61-62 Trn pUS-Cso:** A 57-58, le parti mostrano Trn I solo all’ottava superiore e Trn II e III sotto. Tuttavia, pare più ragionevole che Trn II inizi una linea discendente su *do*<sup>3</sup> invece che saltare in su di una settima a 59. Inoltre, la voce guida appropriata richiede che sia Trn I sia II suonino *do*<sup>3</sup> quando il modello incomincia a ripetersi a 61. (In effetti, in **pUS-Cso** Trn II raddoppia Trn I sulla prima nota di 61, poi scende un’ottava a raggiungere Trn III, soluzione non elegante.) **WGV** unisce Trn II a Trn I all’ottava superiore a 57-58 e 61-62. **63 Cor III, IV A >** sul battere / E’ l’unico esempio di un accento qui, e **WGV** lo rimanda ad una nota in calce.

**64 Cb (Vc = Cb) A:** Quattro punti di staccato invece di quattro > / Non ha senso cambiare il modello di accenti che è stato presente da 57. La svista di V avrebbe potuto in parte derivare dal fatto che 64 è la prima battuta di un verso.

**65 Fl I A:** | ♯ | ♯ | ♯ | / **WGV** sostituisce ♯ sul battere, come in Ob I e Cl I. Le battute precedenti sono scritte per esteso in Ob I e Cl I, mentre sono soltanto richiamate in Fl I. Inoltre, all’origine, V scrisse ♯ in Ob I e poi lo cambiò in ♯. Né le fonti contemporanee relative, né **RI**<sup>1913</sup> fanno tuttavia la correzione.

**65 Cl A:** All’origine, V scrisse entrambe le parti in questa battuta e all’inizio di 66 sul pentagramma di Cl I. Compresse l’errore, erase la parte di Cl II e la riscrisse sul rigo appropriato. Nel corso della manipolazione, la nota sul battere per Cl I acquistò erroneamente due gambi.

**67 S<sup>cl</sup> A:** **WGV** sopprime un f esplicito, anche se scritto non accuratamente, prima del battere. V stava scrivendo le indicazioni dinamiche in colonna e non rilevò che S<sup>cl</sup> sono al centro di una frase.

**67 Tr III A:** Il <sup>b</sup> sul battere fu aggiunto a matita blu; compare in **RI**, ma non in **I-Mric**.

**68 Vle A:** Vi sono staccati sulla sesta nota, vicino alla legatura che abbraccia la quinta e la sesta. Nessuna delle altre presentazioni di questa figurazione include qui un punto di staccato che sembra semplicemente uno sbaglio commesso sotto l’influenza dei punti di staccato sulle due note successive. **WGV** lo ignora.

**69-73 Fg I, II (Fg III, IV = Fg I, II) A:** Dal battere di 69 fino a quello di 73, V scrisse tre voci nel pentagramma di Fg I, inserendovi nel contempo Fg III, IV. **WGV** segue la soluzione di **RI**, **RI**<sup>1913</sup>, e **pUS-Cso** ( **I-Mric** copia ciecamente A): a 69-72 esso dà a Fg I la parte più acuta, a Fg III quella di centro, e a Fg II e IV quella bassa. A 73, V scrisse due ♯ su *re* <sup>b</sup> e una ♯ su *re* <sup>b</sup>; **WGV**, in base a **RI** e

**pUS-Cso**, dà la nota più acuta a Fg I e III e quella più grave a Fg II e IV.

A 73 c'è una . Il segno, nel passo, si trova troppo presto e non è sostenuto da altre parti. In considerazione dell'> sotto Cb, **WGV** la interpreta come accento.

72 VI II, Vle A: V annotò VI II come

 e Vle come



**WGV** aggiusta la notazione per armonizzare con VI I, realizzando la prima abbreviazione in VI II ed abbreviando le figure in Vle.

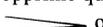
72-74 Cb (Vc = Cb) A: All'origine, la parte era un'ottava più acuta dalla seconda nota di 72 fino al battere di 74. Quando V la cambiò a 72-73, dimenticò di modificare il battere di 74 (prima battuta di un verso). Una legatura di valore che va a questo battere e l'assenza del  $\downarrow$ , stabiliscono tuttavia che si deve intendere la legatura e che anche questa nota dovrebbe essere scritta all'ottava più bassa.

V scrisse > dalla seconda alla quarta nota di 72; poi li cancellò segnando attraverso di loro una legatura - ma non attraverso l'> a 73, che evidentemente egli intendeva mantenere.

73 Cor I, II A: All'origine, V scrisse  con doppio gambo sul battere, poi sovrappose una testa aperta di nota per convertirla in . La forma che ne risulta è confusa, e **I-Mric, RI** e **RI**<sup>1913</sup> interpretano il valore come . La presenza di una  nella seconda metà della battuta, chiarisce tuttavia che si intendeva una ; si vedano anche le letture di T<sup>cl</sup> e Tr III, IV.

73 Cor III, IV A: C'è una legatura di valore a 74, ma la battuta successiva, che inizia un verso, è vuota.

74 C<sup>cl</sup>, C<sup>cll</sup> A: Dopo essersi rivolto ad un verso nuovo, V completò il testo con "-ctus" (o nel caso di C<sup>cll</sup>, "-tus") invece del corretto "-ni" (di "Domini").

75 Ofc A: > sul battere / **WGV** sopprime quest'unico esempio. O V intendeva una  oppure scrisse semplicemente un accento di troppo.

75-78 Cl A: All'origine, V voleva che Cl raddoppiassero C<sup>cll</sup> all'unisono. Scrisse la parte da 75 alla prima metà di 77 nel pentagramma di Cl I, ma l'erase prima che l'inchiostro asciugasse. Poi registrò tutte le quattro battute nel rigo di Cl II, ma anch'esse vennero successivamente erase. Poiché la linea non fornisce l'attesa cadenza a 79, e dato che non ci sono erosioni evidenti in quella battuta, sembrerebbe che V avesse cambiato idea prima di arrivare a 79.

76-93 Cor III, IV **WGV**: L'arrangiamento delle

due parti, implicito parzialmente nell'arrangiamento musicale, è confermato da **RI**<sup>1913</sup>. D'altra parte, **pUS-Cso** danno la frase a 76-79 a Cor III.

79 Cl I A: V scrisse "es.," che può essere inteso solo come "espressivo". **I-Mric, RI, RI**<sup>1913</sup>, e **pUS-Cso** ignorano tutte le segni.

79-83 Fg A: All'origine, Fg I, II raddoppiavano rispettivamente T<sup>cl</sup> e B<sup>cl</sup>. Evidentemente, V cambiò idea prima di giungere a 84, dove non c'è nessun sostrato eraso. Sono visibili erosioni anche nel pentagramma di Fg III, IV soltanto a 79-80.

82-83 T<sup>cll</sup> A: Evidentemente confuso, V scrisse, poi cancellò, la legatura di valore necessaria.

83-84 Cor II A: La mancanza di una legatura di valore è dovuta in parte al fatto che il manoscritto fra queste battute si sposta da un recto a un verso.

85 Cl I A: V scrisse un *re*<sup>2</sup> notato nella seconda metà della battuta, ma in parte lo cancellò e lo sostituì con una pausa. Nessuna delle altre parti strumentali offre qualche prova che V avesse progettato di continuare a raddoppiare le parti vocali dopo la prima metà della battuta.

85-86 A: V operò un ripensamento riguardo alla spaziatura dell'accordo in orchestra. Dapprima assegnò *mi*<sup>2</sup> a Ob II, raddoppiando il *sol*<sup>2</sup> di C<sup>cll</sup> con Fg I un'ottava più bassa. Più tardi, l'erase (ed anche una prima stesura di Fg III, IV), ridistribuendo le voci cosicché le parti vocali potessero essere raddoppiate all'unisono.

86 Coro A: Le forcelle raggiungono il culmine al centro della battuta, ma almeno in T<sup>cll</sup> e B<sup>cll</sup> potrebbe essere a causa della semibreve là disposta. Inoltre, nel caso di S<sup>cll</sup>, la linea superiore della  incomincia immediatamente dopo la prima nota. In più, che ci sia un  $\wedge$  sul battere di S<sup>cll</sup> parla contro la continuazione della  dopo questo punto.

87 Fg IV **I-Mric**: Per errore, il copista scrisse il *fa*<sup>2</sup> nel pentagramma di Fg III, IV con gambo doppio; successivamente fu aggiunto a matita grigia *fa*<sup>1</sup> per Fg IV. Si tratta di un semplice errore di copiatura dato che sia il *fa*<sup>2</sup> sia il *fa*<sup>1</sup> in A sono chiari.

87-93, 103-109 C<sup>cl</sup> A: Nella parte non c'è alcun testo esplicito. Dato che la posizione corretta della sillaba "tu-" (di "tua") non è sicura (si veda S<sup>cl</sup> e T<sup>cl</sup>, da una parte, e B<sup>cl</sup>, dall'altra), **WGV** stampa il testo completo in C<sup>cl</sup> ("gloria tua") in corsivo. Come tutte le fonti contemporanee relative, **WGV** dispone "tu-" a 91 (e 107), invece che a 92 (e 108).

88-91 Cor II A: V dimenticò di legare le note, forse perchè 88 apre un nuovo recto. **WGV** fornisce le necessarie legature di valore.

91-92 Cor III A: > sulla seconda nota in entrambe le battute / **WGV** sostituisce con  $\wedge$ , il tipo di accento che si trova altrove nelle tre presentazioni del tema

(per esempio a 83-84, e 107-108).

**93-95** Ob II **I-Mric**: Il copista omise la legatura; fu poi aggiunta a matita porpora.

**96** VI I A: Una legatura unisce le prime due note. **WGV** sostituisce con i punti di staccato, come alla parallela 100 e in tutta la figurazione degli archi nel passo.

**96, 100** T<sup>cl</sup>, Cor I, Cor III, Vc A: Sia a 96 che a 100, all'origine, T<sup>cl</sup> avevano  $\wedge$  sull'ultima nota, trasformati da V in  $>$ . A 96, Cor III ha entrambi gli accenti, e l' $>$  è più pronunciato. A 100, Vc ha un accento ambiguo sopra l'ultima nota, risultato forse di un tentativo di correzione simile, ed un  $>$  evidente al di sotto. **WGV** accetta  $>$  come modello prevalente, presente inequivocabilmente in Cor I a 96.

**100-101** T<sup>cl</sup>, Vc A: La legatura in T<sup>cl</sup> attraversa leggermente la stanghetta 100/101, mentre quella di Vc arriva in realtà al battere di 101. **WGV** preferisce le legature più corte di 96.

**103** Ott A: All'origine, la battuta era vuota. Quando V si voltò al verso per la 104, continuò tuttavia la melodia di Ott come se avesse scritto a 103 il *fa*<sup>4</sup>. Una mano successiva aggiunse il *fa*<sup>4</sup> a matita blu, con al margine un punto interrogativo. **I-Mric**, arrivò alla soluzione sbagliata, aggiungendo una pausa, ma **RI** e **pUS-Cso** aggiungono correttamente la nota.

**104-109** B<sup>cl</sup> A: Sotto questo pentagramma non c'è alcun testo, e la declamazione è confusa a causa della presenza di una legatura di valore in più fra 104 e 105. **WGV** l'omette e ricava la declamazione da T<sup>cl</sup>, decisione sostenuta da tutte le fonti contemporanee relative che danno il testo.

**108** Vc A: **WGV** accetta l'incoerenza fra 92 e 108. Probabilmente, V desiderava un'articolazione più vigorosa a 109, la fine di tutta una sezione, che a 93.

**108-109** T<sup>cl</sup> A: Fra queste battute c'è una legatura di valore (108 è l'ultima battuta di un verso), ma V scrisse anche la sillaba "-na" a 109. **WGV** elimina la legatura.

**109** Fl II A: Benché il valore della nota sul battere sia diverso da quello di tutti gli altri strumenti (compreso Ob II e Cl II, che raddoppiano Fl II all'unisono), **WGV** conserva il valore ritmico di V. Il compositore avrebbe potuto desiderare che Fl II tenessero poco la nota come parte di un insieme con Fl I e Ott nella prima metà di 109. Le fonti contemporanee relative seguono pure A.

**109-110** S<sup>cl</sup> A: In effetti, il **pp** compare sopra il battere di 110. **WGV** lo sposta al levare precedente.

**111-112** Cl A: V scrisse queste battute nel pentagramma di Cl II, ma comprese l'errore prima di completare la frase a 113 (sul verso successivo).

Erase la parte, lasciando però il **pp** nel pentagramma di Cl II. **WGV** lo applica a Cl I senza distinzione tipografica.

**113** VI II A: *la*<sup>3</sup> sul battere / Nel mettere in partitura questa prima battuta su un verso, V evidentemente si confuse con le linee di Ob I e Cl I. Naturalmente, la lettura corretta deve essere *fa*<sup>3</sup>. **I-Mric**, **RI**, e **pRI** non correggono la parte, ma **RI**<sup>1913</sup> lo fa.

**113-115** Fg I A: Per errore, V incominciò la legatura sulla prima nota di 113, poi erase la prima parte – non completamente tuttavia, perché essa incomincia ancora sulla terza nota. Inoltre, essa finisce alla stanghetta di battuta 114/115. **WGV** aggiusta la legatura, d'accordo con le altre cinque presentazioni della frase a 108-115.

**115** Vle A: **WGV** non corregge la  $\downarrow$  in questo punto. Tutte le fonti contemporanee relative accettano qui la lettura di A, mentre **RI**<sup>1913</sup> dimezza il valore, come in Fg I e Cor I.

**115-119** S<sup>cl</sup>, T<sup>cl</sup>, A: In S<sup>cl</sup> e probabilmente anche in T<sup>cl</sup>, all'origine, V stese la parola "Hosanna" un'unica volta in tre battute, prolungando la sillaba "-san-" a 116-118.

**119-120** VI I (VI II = VI I) A: All'origine, in queste due battute la parte fu annotata un'ottava più acuta – ma non a 121, prima battuta di un recto. Prima di voltar pagina, V erase la linea originale a 119-120 e la traspose di un'ottava in basso.

**119-131** **WGV**: **WGV** non ha regolarizzato la notazione delle tre scale cromatiche ascendenti e discendenti. In tutte le tre scale ascendenti, V scelse *re*  $\sharp^2$  in tutti i registri, ma a 128 erase *re*  $\sharp^5$  in VI I e lo sostituì con *mi*  $b^5$ , altezza che poi egli scrisse in ogni registro per tutta la partitura a 128. Nello stesso modo, nella scala discendente, V scrisse *re*  $b^2$  a 122, *do*  $\sharp^2$  nelle due scale successive (126, 130). È più interessante la differenza consistente fra la notazione delle prime altezze della scala discendente (*la*<sup>2</sup>-*sol*  $\sharp^2$ -*sol*  $\natural$ -*fa*  $\sharp^2$ ) e le corrispondenti altezze un'ottava più in basso (*la*<sup>2</sup>-*la*  $b^2$ -*sol*<sup>2</sup>-*sol*  $b^2$ ). Probabilmente, ciò fu condizionato dalla differenza della funzione armonica: la prima appare entro una triade o un accordo di settima sul *la*<sup>2</sup>, funzionando come dominante di Re maggiore (vi), la seconda entro una triade o accordo di settima sul *do*<sup>2</sup> funzionante come parte di una cadenza in Fa maggiore (I).

**127** Fl, Cor I, II, Ofc A: "staccate" / La parola, in Cor I, II e Ofc, è sovrabbondante. In Fl, dove sono scritte solo quattro note (dopo le quali la parte è inserita a VI I), **WGV** realizza le istruzioni disponendo punti di staccato sopra le quattro note.

**127** Tr I, II (Tr III, IV = Tr I, II) A: All'origine Tr

=

primi tre quarti della battuta sovrapponendo il nuovo tratto di Tr II sulle note e le pause, ed anche cancellando il *la*<sup>2</sup> e il *si* *b*<sup>2</sup>.

**127 Timp A:** Di primo acchito la  sembra essere stata cancellata, ma pur essendoci certamente una macchia, la nota venne in realtà scritta dopo. Forse, V macchiò la nota poi la inchiostro di nuovo. La scelta dell'altezza è problematica, dato che il *fa*<sup>2</sup> (la tonica) sarebbe stata una scelta più comune del *do*<sup>2</sup> (la dominante). Forse V desiderava mantenere la tonica sino alla cadenza finale a 131. Né **I-Mric**, né **RI**<sup>1913</sup> conservano la nota, ma essa è presente in **US-Cn**, **RI**, e **pUS-Cso**. (Si veda anche la Nota 37, Timp).

**127 VI I (VI II = VI I) A:** **fff** / **WGV** regolarizza il livello dinamico in **ff**, come nel maggior numero delle altre parti.

**127, 130-131 Cb RI:** Concependo la parte di Cb per il contrabbasso a tre corde, V fu obbligato a cambiare all'improvviso ottava invece di raddoppiare Vc. È interessante che **RI** faccia il tentativo di continuare i Cb divisi, raddoppiando Vc per tutta la 130. La correzione tuttavia è nata male dato che **RI** dimentica di fornire i divisi corrispondenti a 127 e al battere di 131.

**131 Vle A:** Sulla prima nota c'è un punto di staccato, l'unico di questo accordo. **WGV** l'elimina.

**131-135 Ott A:** La parte venne inserita a VI I dalla quinta nota di 127. A 131-135, tuttavia, essa deve suonare nel registro scritto di Fl, non quello di VI I. V lo chiarì a 136, dove, esplicitamente, mostrò Ott che raddoppia Fl sul battere. Quindi **WGV** interpreta la notazione in questo passo come se indicas-

se "col Flauto". La parte è interpretata così in **RI** e **pUS-Cso**, mentre **I-Mric** ripete semplicemente l'abbreviazione di A.

**133-134 RI, RI**<sup>1913</sup>: Influenzato dalle battute precedenti, il copista di **RI** continuò accuratamente a scrivere legature di valore strumentali (che, tuttavia, avrebbero avuto bisogno di essere reinterpretate come d'accompagnamento) fra l'ultima nota di 133 e il battere di 134; **RI**<sup>1913</sup> continua l'errore.

**134-135 Vc, Cb A:** All'origine, V legò le note attraverso la stanghetta di battuta, poi cancellò le legature. Nessuna delle altre parti strumentali mostra legature di valore.

**135 Fonti:** Le sette fermate esplicite di A furono a lungo fraintese. Due di esse (**S**<sup>cl</sup> e VI I) essendo state segnate con grande esuberanza, si protendono nelle 134 e 136; **pRI** capirono correttamente A, e danno fermate e non legature. Anche **pvRI** riconobbe la presenza di fermate – esse sono nella riduzione per orchestra – ma fornisce **S**<sup>cl</sup> e **T**<sup>cl</sup> con legature che si estendono da 134 a 136. Le partiture d'orchestra furono meno felici. **I-Mric** interpreta le fermate come legature, e l'errore si trova in **RI** e in **RI**<sup>1913</sup>, ma alla fine viene corretto in **RI**<sup>1964</sup>.

**137 Fl II A:** La nota sul battere all'origine era *fa*<sup>4</sup>; V la cancellò e la sostituì con *la*<sup>4</sup>. **I-Mric** omette la nota, mentre **RI** e **RI**<sup>1913</sup> presentano il *fa*<sup>4</sup> superato. **US-Cn** e **pUS-Cso**, hanno tuttavia il corretto *la*<sup>4</sup>.

**137-139 A:** Ci si chiede se V avesse allargato il passo finale all'ultimo momento. Benché 133-135 abbiano una generosa quantità di spazio sulla pagina, 136-139 sono schiacciate nello spazio rimanente – in realtà, V per la battuta finale, dovette allargare i pentagrammi al margine.

## N. 5. Agnus Dei

### Fonti

A: Volume 2, pp. 85-106 (85-86 sono un folio aggiunto con rubriche; 105-106 vuoto)

Il manoscritto dell'Agnus Dei è composto da una "pagina di rubrica" (per il testo, si veda sotto), seguita da un fascicolo di carta da venti pentagrammi (contrassegnato "16" nell'angolo in basso a sinistra, numerazione progressiva dei fascicoli per tutta la *Messa da Requiem*) contenente cinque bifolii inseriti uno nell'altro.

Dopo la pagina di rubrica aggiunta, le battute sono distribuite come segue:

p. 87	1-4	p. 97	46-49
p. 88	5-9	p. 98	50-53
p. 89	10-13	p. 99	54-57
p. 90	14-18	p. 100	58-61
p. 91	19-23	p. 101	62-64
p. 92	24-27	p. 102	65-67
p. 93	28-32	p. 103	68-70
p. 94	33-37	p. 104	71-74
p. 95	38-41	p. 105	vuota
p. 96	42-45	p. 106	vuota

**Kuhe:** collocazione sconosciuta

Si tratta di un estratto autografo con le quattro battute d'apertura dell'Agnus Dei. Fu scritto a Londra il 24 Maggio 1875, nel periodo in cui V stava seguendo la prima esecuzione inglese del *Requiem*. Per la descrizione dettagliata, si veda la prima sezione del Commento, "Fonti".

**Menzel:** collocazione sconosciuta

Si tratta di un altro estratto autografo con le stesse quattro battute iniziali dell'Agnus Dei, scritto nel 1883. Per la descrizione dettagliata, si veda la prima sezione del Commento, "Fonti".

### Note introduttive

#### Organico

Sul lato sinistro della p. 87, V dispose la carta da venti pentagrammi nel modo che segue (WGV annota anche le aggiunte e alterazioni successive):

Violini [I]  
[II]

Viole

2. Flauti; a 46: Fl I; a 71: Fl I e II

Ottavino;<sup>1</sup> a 46: Fl II; a 58: Fl II e III; a 71: Fl III

[2] Oboè; a 46: Fl III; a 59: Ob

[2] Clarinetti in Do

[2] Corni in Fa

[2] Corni in Do

2.

Fagotti

[vuoto]

Soprano

Mezzo Soprano

[Soprani]

[Contralti]

Coro

[Tenori]

[Bassi]

Violoncelli

C[ontra] Bassi

### Titolo

All'inizio del brano, V scrisse "Agnus Dei" al centro, in alto alla p. 87; in alto a destra firmò e datò il manoscritto ("N° 5. / G. Verdi / 1874").

### Rubriche

Il testo seguente è registrato sul verso del folio di rubrica (p. 86): "N° 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 / praesta 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".

### Note critiche

**1-64 A:** Il modo di legare le linee vocali – dei solisti e del coro – è molto incoerente, sia verticalmente che orizzontalmente. Alcune delle incongruenze orizzontali – ma non tutte – si possono spiegare con voltate di pagina che le interrompono (tranne nel caso in cui V si curò di indicare che la legatura deve continuare "attraverso" la voltata di pagina). Vi sono esempi di simili frasi di quattro battute legate come 4, 3+1, 2+2 o 1+3, che dipendono dalla localizzazione della voltata di pagina. Alcune indicazioni hanno poco senso; sono ragionevoli *per sé*, ma contraddicono senza causa evidente il modo di legare la stessa frase di altre parti del brano. La domanda più difficile è quella se nelle linee vocali la musica di 1-4, 8-11, 14-17, 21-24, ecc. deve essere legata in un unico gruppo di quattro battute, in due gruppi di due, e talvolta in un modo e talvolta

1. Benché V avesse indicato nell'elenco degli strumenti un ottavino, esso viene sostituito da un terzo flauto in tutto l'Agnus Dei.

nell'altro. L'autografo non fornisce una risposta certa, e le fonti contemporanee relative non danno ulteriore aiuto nella scelta.

In questa edizione, la legatura più lunga, che abbraccia tutte le quattro battute, è stata adottata dovunque (fraseggio che generalmente armonizza con la notazione di V delle parti strumentali). L'estrema incoerenza della notazione di V fa pensare ch'egli fosse più interessato a far cantare la frase legato che ai dettagli di quella articolazione generale. I lettori che desiderano perseguire ulteriormente l'obiettivo posto dalla domanda possono determinare la condizione del manoscritto dalla notazione dell'edizione (con il supplemento, se necessario, delle note in calce e di queste Note). Le letture delle fonti secondarie – relative particolarmente al modo di legare il tema – soltanto raramente meritano di venire citate in questa sede.

**1 S<sup>s</sup>, MS<sup>s</sup> A:** V scrisse "soli" sopra il pentagramma di S<sup>s</sup> e sotto quello di MS<sup>s</sup>. **WGV** dispone l'indicazione, una volta, fra i due pentagrammi.

**3 S<sup>s</sup>, MS<sup>s</sup> A:** Fra l'abbellimento e la nota principale non ci sono legature nella melodia. Ciò si verifica in tutto il brano, sia nelle linee strumentali che in quelle vocali. **WGV**, in base ai suoi criteri generali, aggiunge ovunque la legatura.

**3 S<sup>s</sup>, MS<sup>s</sup> I-Mric:** Il copista omise l' ^ di V qui e nei passi paralleli di tutto il brano. Successivamente, vennero aggiunti con inchiostro porpora accenti a 3 (e soltanto là, sia in S<sup>s</sup> che in MS<sup>s</sup>, presumibilmente da V), ma **RI** li ignora. Dato che le altre fonti precedenti comprendono nell'Agnus Dei gli accenti, (**pvRI**, **pRI**), non c'è ragione di ritenere che essi siano aggiunte posteriori. Più probabilmente, il copista di **I-Mric** prese la decisione editoriale di omettere gli accenti, ritenendoli incompatibili con la melodia cantabile. Similmente, **RI**<sup>1913</sup> ignora gli accenti di **pvRI**, scegliendo invece di seguire **RI** senza accenti.

**3, 10, 16, 23 A:** In queste battute, V, all'origine, dispose la seconda sillaba di "Agnus" e "dona" sul terzo tempo. A 29, aveva optato per l'ultima nota, sincronizzata con l'accento, e non è visibile nessun sostrato. Sembra che in questa frase V abbia avuto problemi con il testo steso sotto: in due fogli d'album egli non riuscì a ricordarlo nel modo esatto. In **Kuhe** e **Menzel**, V scrisse per intero le prime quattro battute della melodia (iniziando su *mi*<sup>4</sup>, come per S<sup>s</sup>). Si fidava evidentemente della memoria, perchè, invece di ripere "Agnus Dei" cercò senza convinzione di continuare con il testo "qui tollis peccata mundi," stendendo "qui" sul terzo e quarto tempo della terza battuta (rispettivamente in **Kuhe** e **Menzel**), e "tollis" sulle due note a 4.

**7 I-Mric, RI, RI**<sup>1913</sup>, **pvRI:** In queste fonti sono stati omessi qui e altrove i segni di respiro. Ciò nonostante, essi facevano sicuramente parte della stesura originale di A. Non solo sono presenti in **pRI**, ma al quarto tempo di 33, avendo frainteso il segno di respiro per S<sup>s</sup> di A, **pvRI** dispone ^ sia su S<sup>s</sup> che su MS<sup>s</sup>.

**8 S<sup>s</sup>, MS<sup>s</sup> A:** La seconda sillaba di "dona" (le parole sono scritte solo una volta, fra i pentagrammi), all'origine cadeva sul quarto tempo di 8 (in analogia con "Agnus" a 1). Venne immediatamente cancellata e ricopiata sul battere di 9.

**11-13 S<sup>s</sup>, MS<sup>s</sup> A:** L'articolazione che V desiderava, con tre legature consecutive, è abbastanza chiara in S<sup>s</sup> (vi sono molti modelli che giustificano la continuazione della prima legatura fino alla fine del secondo tempo di 12). D'altra parte, la notazione di MS<sup>s</sup>, ne presenta soltanto due: una unica che incomincia sul terzo tempo di 11 e che continua fino alla fine di 12, e un'altra che abbraccia le tre note di 13, scritta due volte (una volta sopra e una volta sotto il rigo). Influenzata sia dalla disposizione dell'indicazione dinamica che dai modelli d'articolazione posteriori (specialmente S<sup>s</sup> a 56-58), **WGV** estende la versione di S<sup>s</sup> a MS<sup>s</sup>. Nessuna tra le fonti contemporanee relative segue A. In **pvRI** (e **RI**<sup>1913</sup>) vi sono solo due legature, la seconda che incomincia al terzo tempo di 12 e continua alla fine della frase (il terzo tempo di 13). L'articolazione di **I-Mric** e di **RI** assomiglia a quella di S<sup>s</sup> in A, tranne per il fatto che la seconda legatura conclude sulla penultima nota di 12, invece che sull'ultima.

**14 Coro Fonti:** Nessuna delle fonti contemporanee relative accetta la dinamica contraddittoria di A (**ppp** a S<sup>s</sup>, **pp** in C<sup>c</sup>, e T<sup>c</sup>); **pRI** regolarizzano in **ppp**, il resto (e **RI**<sup>1913</sup>) in **pp**. Tenendo in considerazione il livello dinamico delle parti strumentali, **WGV** preferisce quello più dolce.

**14-18 Fg I, II (Fg III, IV = Fg I, II) A:** La legatura, (in realtà due, una dal battere di 14 a quello di 16, l'altra che inizia leggermente prima che la prima concluda), raggiunge il battere di 18, mal'intenzione di V doveva essere quella di finirla sul terzo tempo di 17. A 17, V segnò non solo la legatura più grande ma anche due più corte che uniscono le due note di Fg I e Fg II a 17. **WGV** sopprime quelle più corte.

**18-23 VI I (VI II e Cl [da 19] = VI I) A:** La linea è legata in modo contraddittorio, una serie di segni sopra, un'altra sotto il pentagramma (un recto inizia a 19, un verso a 24):





Se V desiderava compiere un “superlegato” suggerendo un modo diverso di legare da VI I e VI II (oppure la suddivisione di ognuno dei due gruppi), l’idea era misteriosa per essere compresa; nessuna delle fonti contemporanee relative presenta un fraseggio contraddittorio.

**WGV** accetta il fraseggio sopra il rigo, che concorda con le altre parti strumentali e rispetta la cesura di 20. **I-Mric** e **pRI** (VI I e VI II) si basano sul fraseggio problematico scritto sotto il rigo.

**24-25 S<sup>a</sup> A:** Un’unica legatura abbraccia le note dal terzo tempo di 24 alla fine della terzina sul terzo tempo di 25. **WGV** preferisce l’articolazione simile a quella che si trova in S<sup>a</sup> a 11-13 e 56-58: la legatura conclude alla fine del secondo tempo di 25 con una nuova che incomincia sul terzo e finisce sull’ultima nota della battuta.

**24-25 Cb Solo A:** Una legatura abbraccia tutte le note di 24 e un’altra (che sembra cancellata) incomincia al terzo tempo di 24 per concludere alla fine del secondo tempo di 25. Non avrebbe senso per Cb Solo fornire una legatura continua che collega le due frasi. **WGV** presume che una certa confusione durante la composizione influì sulla condizione particolare di A e adotta la legatura che collega 24 e 25, eliminando l’altra.

**25 VII (Cl, VII II = VII I) A:** C’è un **pp** sopra il terzo tempo e un **p** al di sotto. **WGV** segue le altre voci scegliendo **pp**, come fanno le fonti contemporanee relative.

**25 Vc (Vle = Vc) A:** All’origine, V scrisse una  $\tilde{\cdot}$  fra le due ultime note, poi la cancellò e aggiunse punti di prolungamento dopo la precedente  $\tilde{\cdot}$ . La differenza fra questa lettura e la versione definitiva – una legatura a  $\tilde{\cdot}$ , seguita da una  $\tilde{\cdot}$  – deriva probabilmente da problemi di notazione più che da un cambiamento nel modo di “udire” il passo da parte di V.

**29 Vc A:** Anche se la legatura lunga inizia in effetti in questa battuta, per una legatura non ha senso incominciare al centro di una serie di note legate. Di fronte all’alternativa di estendere indietro la legatura a 27 o posporla a 30, **WGV** accetta quest’ultima soluzione.

**31 Fl I (Cl I = 8<sup>a</sup> Fl I) A:**



contemporanee relative interpretandola come unica legatura.

**33 Fl I (Cl I = 8<sup>a</sup> Fl I) A:** Sembra che, all’origine, V

avesse scritto



poi cancellò.

**36 Vle Fonti:** V non dispose né l’abbellimento né l’ $\wedge$  sull’ultima nota, anche se in un contesto simile, a 29, c’è l’abbellimento. Le due indicazioni ricorrono tanto regolarmente che si possono ritenere parte integrante del tema - sia nelle parti vocali che strumentali - e non è probabile che V le assegnasse intenzionalmente alle parti vocali negandole alle Vle che raddoppiano quelle parti. (È vero, tuttavia, che Vle prendono una nuova direzione nella battuta successiva.) Anche se **I-Mric**, **RI**, **RI**<sup>1913</sup>, e **pRI** non aggiungono segni a 36, la riduzione per orchestra di **pvRI** aggiunge l’abbellimento. **WGV** aggiunge anche l’accento.

**37 S<sup>a</sup> A:** Oltre a quella più lunga, c’è una legatura sovrabbondante che abbraccia soltanto le prime due note a 37. **WGV** la sopprime.

**37 Vc WGV:** Un  $\flat$  prima del  $si^2$  sul battere in Vc, benché non vi sia alcun modello in A o in **I-Mric**, **RI**, o **pvRI**. **RI**<sup>1913</sup> e **pRI** lo forniscono in modo indipendente, come fa **WGV**.

**38-39 Vc A:** La legatura a 38 continua alla pausa sul battere di 39, dove è unita a un’altra legatura che abbraccia le due note di 39. **WGV** segue le fonti contemporanee relative restringendo la prima alle note di 38.

**39 S<sup>a</sup>, MS<sup>a</sup> RI**<sup>1913</sup>, **pvRI:** > sul battere in entrambe le parti, lettura che manca sia in A che nelle altre fonti contemporanee relative.

**40 Cb WGV:** Il “[tutti]” qui suggerito non è presente né in A né nelle fonti contemporanee relative, né in **RI**<sup>1913</sup>. Da qui fino alla fine dell’Agnus Dei, la parte, tuttavia, non è più appropriata per un unico Cb.

**40-41 A:** In queste battute V fece numerose correzioni. Cl II suonava un’ottava sopra, con Ob II raddoppiante all’unisono. Fg III, IV all’origine tenevano  $do^1 + do^2$  per due battute. All’origine VI II

aveva ; la semi-

breve  $sol^2$  a 41, cancellata immediatamente, è senza dubbio uno stadio intermedio. (La stesura originale, diversamente, è erasa e non cancellata.) La voce guida uniforme fra la versione definitiva di queste parti a 41 (ultima battuta di un recto) e la loro continuazione a 42 (che non mostra segni di correzione) chiarisce che V operò questi cambiamenti prima di iniziare la strumentazione di 42.

**41-42 A:** L’unica legatura di valore presente fra

queste battute, la seconda delle quali inizia un verso, è in Vc. Che il compositore non fosse accurato con le legature di valore è dimostrato dall'assenza di quella in B<sup>c</sup>, dove è essenziale (si veda sotto). In base a A, **I-Mric** fornisce soltanto quella di Vc, ma una mano successiva, a matita porpora, ne aggiunge per Fg II, Fg IV, e Cb. **WGV** le estende a queste parti ed anche a B<sup>c</sup>, Cor II, Cor IV, e Vle - come fece **RI**<sup>1913</sup>.

A 40-41 V non scrisse il testo per B<sup>c</sup>, ma, dopo la voltata di pagina, a 42 ci sono segni di continuazione e a 43-45 poi il testo esplicito. Il copista di **I-Mric** pensò che a 40-41 il testo di T<sup>c</sup> si intendesse anche per B<sup>c</sup>; anche se mantenne la legatura in B<sup>c</sup> fra queste battute, a 41 egli assegnò una nuova sillaba ("do - na") a B<sup>c</sup>. In **I-Mric**, sulla prima nota di 42, B<sup>c</sup> ripete "do - [na]," come in T<sup>c</sup>. **RI** segue **I-Mric**, ma **pvRI** interpreta correttamente A; come al solito, **RI**<sup>1913</sup> segue **pvRI** per le parti vocali. **42-45** C<sup>c</sup> A: All'origine, V registrò la parte in chiave di soprano, come se per MS<sup>s</sup>. Segnata la penultima nota, comprese l'errore, cancellò le note originali e sostituì quelle corrette. Commise lo stesso errore nel passo parallelo a 62-64, se ne accorse dopo aver scritto l'ultima nota della frase, ma in tempo per cancellare l'inchiostro ancora umido. In entrambi i casi l'errore si estende soltanto su un'unica pagina.

**43-44** Fiati A: V segnò  complete sopra Ob, fra Ob e Cl, fra Cor I, II e Cor III, IV, fra Fg I e Fg II, fra Fg I, II e Fg III, IV, e sotto Fg III, IV; ne indicò anche una incompleta sotto Cl. La maggior parte delle forcelle conclude leggermente prima dell'ultima nota. **WGV** preferisce quelle di Ob I e Cb (che raggiungono l'ultima) e adotta dappertutto il modello.

**43-44** A: Le legature esplicite di V dal secondo o dal terzo tempo di 43 al terzo di 44 in orchestra si trovano soltanto nelle parti d'accompagnamento (VI II, Vc, e Cb). Benchè a 43-44 non vi siano legature per la melodia (ad eccezione di una parziale in C<sup>c</sup>), non c'è ragione di mettere in dubbio il fatto che il compositore intendesse legare le parti corali e l'orchestra, come a 24-25. La cosa è degna di nota a causa della situazione simile, ma più problematica, esaminata alla Nota 62-63 (Fl I, II, III, Ob I, Cl I).

Né **I-Mric** né **RI** aggiungono legature alle linee strumentali che portano la melodia a 43-44. La parte di Vle in **pRI** ce l'ha, mentre quella di VI I (preparata dallo stesso artigiano) no. Tuttavia, **RI**<sup>1913</sup> le aggiunge alla melodia, come fa **WGV**.

**44** T<sup>c</sup>, B<sup>c</sup>, Vc, Cb A: La nota sul terzo tempo all'origine era una semibreve in tutte le quattro

parti. Le altezze erano le stesse tranne che in T<sup>c</sup>, che originariamente aveva *sol*<sup>2</sup>. V fece le correzioni eradando - non cancellando - le letture precedenti. (Per le correzioni in un passo simile, si veda la Nota 62-63, T<sup>c</sup>, B<sup>c</sup>.)

**44** Cl I **I-Mric**, **RI**: Queste partiture inseriscono Cl I a Ob I - **I-Mric** non rileva che in A, dove le parti sono scritte al completo, la nota sul terzo tempo in Cl I (*sol*<sup>2</sup>) è diversa da quella in Ob I (*si*<sup>3</sup>). **RI**<sup>1913</sup>, ristampata al completo la parte, trasmette l'errore, che si trova anche in **pUS-Cso**.

**44** Cor II A: Il *mi*<sup>3</sup> (notato), anche se indubbiamente presente in A, è problematico. Cor II è l'unica parte con un *la*<sup>2</sup> (reale) che converte il prevalente accordo di settima dominante di Sol in un accordo di nona; inoltre, la dissonanza non è risolta nel modo appropriato (anche se non lo è, per questo, neppure il *fa*<sup>3</sup> reale di Cor I). Nel passo parallelo più tardo (in cui, tuttavia, le parti sono molto diverse dappertutto), Cor II ha il *mi*<sup>3</sup> notato alla fine di 62 - come a 43 - ma salta al *do*<sup>4</sup> notato sul battere di 63. È invitante ipotizzare che la nota al battere di 44 sia un errore, ma è difficile costruire lo sfondo convincente a tale ipotesi. Nelle battute precedenti non vi sono né esitazioni né sviste, e qualsiasi trasposizione diversa dal Fa produce altezze ancora più sospette a 44. **I-Mric**, **RI**, e **RI**<sup>1913</sup> seguono A, come la stesura originale di **pUS-Cso** (anche se il *do*<sup>3</sup> venne aggiunto da una mano successiva). **WGV** presenta la lettura di A, ma non esclude la possibilità di correzione - forse sul modello di 63.

**46-58** Fl A: V segnò Fl I "dolcissimo" a 46 e ancora o "dolce" o "dolcissimo", usando, a 47, un'abbreviazione difficile da decifrare. Scrisse anche **p** proprio sopra Fl II e **pp** sotto Fl III a 46. Anche se è certamente vero che i tre flauti devono aggiungersi costantemente i livelli dinamici per amalgamarsi in modo appropriato e che Fl III tende ad essere steso musicalmente separato da Fl I e II, i loro ruoli cambiano frequentemente. A 47, ad esempio, i tre flauti suonano assieme; a 49 Fl I e III sono uniti mentre Fl II è separato, ecc. Fissare nella notazione diversi livelli dinamici crea la presenza di una coerente differenziazione di funzione che V non volle. Pertanto, **WGV** regolarizza il livello dinamico a 46 in "dolcissimo" e **pp**, lasciando agli esecutori il compito di creare la amalgama appropriata fra i tre strumenti.

Le tre parti Fl del passo subirono una revisione significativa, ed è possibile ricostruire alcune delle stesure primitive erase poi da V. Le revisioni sono più estese in Fl I e II che in III, ed in alcuni casi Fl III non faceva parte della stesura originale. (A 49, per esempio, V erase la scala cromatica in Fl II e la

registrò nel rigo ancora vuoto di Fl III; a 56-57 una linea venne trasferita da Fl II nel rigo vuoto di Fl III - anche se la decisione venne presa subito, poiché Fl II fu cancellato e non eraso.) Ci si chiede se V avesse all'origine progettato di usare soltanto due flauti, e se la stesura originale di Fl I e II era basata su un disegno che comprendeva soltanto questi due strumenti. In ogni caso, non c'era nessuna stesura precedente da eradere prima ch'egli scrivesse "Tre Flauti" e mettesse tra parentesi i tre pentagrammi idonei all'inizio della variazione. L'esempio che segue dà Fl I e II a 46-54 (senza articolazione, che non è possibile assegnare con certezza a una o all'altra stesura), con l'aggiunta delle letture erase in Fl III (anche se, come è stato rilevato, esse non possono appartenere alla stessa stesura):

**47 Fl II A:** La legatura che inizia sul terzo tempo continua fino alla stanghetta di battuta 47/48. **WGV** la restringe a 47, come fanno **I-Mric**, **RI**, e **RI<sup>1913</sup>**.

**49 MS<sup>s</sup> A:** Una legatura extra unisce proprio le due note della battuta; **WGV** l'elimina.

**53 Fl II A:** La legatura inizia poco dopo il battere e continua dopo la fine della stanghetta di battuta (53 è l'ultima battuta di un verso). Il tratto chiarisce che V intendeva far cominciare la legatura sulla seconda nota, ed il modo di legare Fl I qui e nella parallela 46 fornisce la prova per la conclusione della legatura di Fl II a 53 sull'ultima nota della battuta.

**54 Fl I, II, III A:** La battuta durante la composizione subì consistenti mutamenti, come la parallela 47. (Si veda la Nota 46-58.) Soltanto in un punto V

fece a 47 una correzione ch'egli dimenticò di fare anche a 54: nella seconda nota di Fl II. All'origine, un *do<sup>4</sup>* a 47, V lo alterò a *sol<sup>4</sup>*, forse per guadagnare la triade completa. Nel contesto dei vasti cambiamenti fatti a 54 in tutte le parti di Fl, parallele a quelle a 47, non è probabile che V desiderasse escludere solo questa nota. Pertanto **WGV** corregge il *do<sup>4</sup>* di V in Fl II con il *sol<sup>4</sup>*.

**57 Fl II A:** La quarta nota, all'origine, era *do<sup>4</sup>*, cambiata da V in *mi<sup>4</sup>*, come parte delle correzioni a 56-57, in cui le parti di Fl II venivano riassegnate a Fl III. **I-Mric**, confusa come al solito, presenta il *do<sup>4</sup>* superato, che riappare in **RI<sup>1913</sup>** e in **pUS-Cso**. Tuttavia, la correzione di V venne incorporata nella riduzione per pianoforte di **pvRI**, dove il contenuto dell'altezza è chiaro anche se la voce guida è incerta.

**59-60 VI I (VI II = 8<sup>a</sup> VI I a 60) A:** La legatura si estende dal battere di 59 alla seconda nota di 60 (ma V voleva indubbiamente finirla sulla prima), sovrapponendosi ad una che abbraccia le prime quattro note di 60. **WGV** accetta la sovrapposizione, lettura appoggiata in **A** dalla mancanza del punto di staccato sul battere di 60. Le fonti contemporanee relative e **RI<sup>1913</sup>**, non conservano tuttavia la sovrapposizione, aggiungono lo staccato, e (con l'eccezione della parte di VI II in **pRI**) dispongono la legatura sopra tutte le otto note a 60.

**60 VI I (VI II = 8<sup>a</sup> VI I) A:** La sesta nota è *fa<sup>5</sup>*, invece di *la<sup>5</sup>*: inavvertitamente, V omise il rigo supplementare.

**62-63 T<sup>c</sup>, B<sup>c</sup> A:** V scrisse e poi erase in T<sup>c</sup> e B<sup>c</sup> queste letture:

62  
T. primo strato  
Coro  
B.  
e - - is re-qui-em  
e - - is re-qui-em

Fece la revisione prima di completare le parti strumentali, nessuna delle quali conserva traccia delle letture precedenti.

**62-63** Fl I, II, III, Ob I, Cl I A: Come a 43-44, V fornì esempi di legature per gli strumenti che non portano la melodia (legature che **WGV** estende alle parti simili), omettendo nel contempo quelle sulla melodia in Fl I, II, III, Ob I, Cl I. Tuttavia, diversamente da 43-44, egli scrisse l'articolazione per una parte simile in VI I (VI II = 8<sup>a</sup> VI I): punti di staccato coperti da una legatura. Le parti per fiati devono essere legate? Ci sono argomenti per entrambi gli aspetti della domanda. Quelli principalmente favorevoli alla legatura sono la prevalenza di legature nelle voci d'accompagnamento, nelle linee vocali che portano la stessa melodia, e nelle battute precedenti degli stessi strumenti che portano la melodia. Sembra improbabile che V avesse semplicemente dimenticato di aggiungere le legature, ma la sua disposizione dei segni di diminuendo e la posizione alta sul rigo della linea melodica lasciò poco spazio per loro. D'altra parte, si deve concedere che l'articolazione di VI I e II rende possibile il fatto che V intendesse un'esecuzione più staccata della melodia principale anche nei fiati. Nessuna tra le fonti contemporanee relative aggiunge legature alle presentazioni della melodia dei fiati a 62-63, e anche **WGV** si astiene dalle legature.

**63** Fl I A: Oltre al **p** sotto il pentagramma sul terzo tempo, c'è un altro **p** scritto in modo trascurato, vicino al *si*<sup>4</sup>. Fraintendendo l'indicazione ambigua ed ignorando quella chiara, **I-Mric** presenta solo un livello dinamico nella battuta: **f** per Fl! **RI** lo cambia appropriatamente in **pp**.

**64** B<sup>c</sup> A: Legature separate congiungono le note in B<sup>c</sup> I e B<sup>c</sup> II. La prima, che dovrebbe essere interpretata come legatura di valore nonostante il cambio di sillaba, è stata eliminata.

**64-66** T<sup>c</sup> A: Erroneamente, V registrò la frase di T<sup>c</sup> che inizia sull'ultima nota di 64 nel pentagramma di C<sup>c</sup>. A 64, ultima battuta di un recto, corresse l'errore cancellando ciò che aveva scritto e ricopiandolo sul pentagramma appropriato senza ricopiare, tuttavia, ciò che sembra l'indicazione dinamica di **pp**. Sul verso successivo egli fece la correzione semplicemente scrivendo all'inizio di 65 la chiave di tenore esplicita. (Un errore indipendente che coinvolge la parte di C<sup>c</sup> a 62-64 è già stato menzionato alla Nota 42-45.)

**66-67** S<sup>s</sup>, MS<sup>s</sup> A: All'origine in entrambe le parti V scrisse:

re-qui-em sem-pi-ter - nam

Quando, più tardi, corresse il passo, erase il testo originale e le prime due note (*do<sup>4</sup>-do<sup>4</sup>* in S<sup>s</sup>, *do<sup>3</sup>-do<sup>3</sup>* in MS<sup>s</sup>), scrivendo invece la versione definitiva.

**71-73** Fg A: Ogni coppia di parti di Fg è scritta a 71 con un gambo solo; **WGV** le annota con due gambi per chiarire che l'articolazione di Fg II e III fra 71 e 72 (una legatura di valore e una di accompagnamento, modellate rispettivamente su Vle e gli altri legni) non si applica a Fg II e IV, che seguono Vc e Cb articolando la linea cadenzale bassa.

**71-73** Vle A: Oltre alle legature di valore, V ne segnò una d'accompagnamento a 71 e che continua per tre quarti fino a 72. Dato che qui non c'è alcun cambiamento di altezza il segno è superfluo e **WGV** lo elimina.

**72** S<sup>s</sup>, MS<sup>s</sup>, S<sup>c</sup> A: All'origine, V scrisse in ognuna di queste parti delle minime, facendo dell'intera frase (69-72) l'aumento esatto della versione originale di S<sup>s</sup> e MS<sup>s</sup> a 66-67. Quando erase queste note e la sillaba "-nam" fra i due pentagrammi dei solisti, sostituì le minime con semibreve, ma dimenticò di riscrivere la sillaba "-nam" sotto la nuova semibreve. **WGV** fornisce la sillaba senza distinzione tipografica.

**73** VI I A: Sopra il pentagramma di VI I c'è un minuscolo scarabocchio che **WGV** ha interpretato come la parola "lunga" scritta affrettatamente. Le fonti contemporanee relative la ignorano.

## N. 6. &lt;Lux æterna&gt;

## Fonti

A: Volume 2, pp. 107-132 (107-108 è un folio aggiunto con rubriche)

Il manoscritto del *Lux æterna* è composto da una "pagina di rubrica" (per il testo, si veda sotto), seguita da un fascicolo di carta da ventiquattro pentagrammi (classificato "17" nell'angolo in basso a sinistra, numerazione progressiva dei fascicoli per tutta la *Messa da Requiem*) contenente sei bifolii inseriti uno nell'altro.

Dopo la pagina di rubrica aggiunta, le battute sono distribuite come segue:

p. 109	1-3	p. 121	52-55
p. 110	4-8	p. 122	56-59
p. 111	9-13	p. 123	60-64
p. 112	14-17	p. 124	65-69
p. 113	18-21	p. 125	70-73
p. 114	22-25	p. 126	74-78
p. 115	26-29	p. 127	79-83
p. 116	30-33	p. 128	84-88
p. 117	34-38	p. 129	89-93
p. 118	39-43	p. 130	94-98
p. 119	44-47	p. 131	99-102
p. 120	48-51	p. 132	103-105

**pvRI**ny: New York, Pierpont Morgan Library  
Delle bozze di **pvRI**, che, come si sa, V corresse, sopravvive soltanto il *Lux æterna*. La fonte è conservata alla Pierpont Morgan Library di New York e viene descritta nella prima sezione, "Fonti" del Commento. Essa contiene le correzioni di V, ed anche quelle fatte da un correttore di bozze anonimo di Casa Ricordi. Sono state incorporate tutte in **pvRI**, alcune con ulteriori correzioni (si veda la Nota 73-75 [T<sup>o</sup>]). In più, **pvRI** contiene alcune letture che non furono mai registrate in **pvRI**ny – né nelle bozze originali né nelle correzioni successive (si veda la Nota 17, 23 e quella 73-75). Benché **pvRI**ny fornisca la prova preziosa che V controllò le bozze di **pvRI** (e di *come* le lesse), essa ha poca relazione con le letture del testo musicale definitivo, dato che

1. Gli unici interventi di V riguardano la riduzione dell'orchestra.

2. Non si sa se le correzioni del correttore di bozze furono fatte prima o dopo che le bozze vennero passate a V.

Nelle Note che seguono vengono citate solo le letture di **pvRI**ny che differiscono da **pvRI**. Tranne quando si fa esplicito riferimento a **pvRI**ny, si

presume che le sue letture siano identiche a quelle di **pvRI**.

## Note introduttive

## Organico

Sul lato sinistro di p. 109, V dispose la carta da ventiquattro pentagrammi come segue (**WGV** annota anche le aggiunte e le alterazioni successive):

	Violini primi
	Violini secondi
	Viole
[2]	Flauti
	Ottavino
[2]	Oboè
[2]	Clarinetti in Si <sup>b</sup>
[2]	in Fa
[2]	Corni in Si <sup>b</sup>
	Trombe [I, II] <sup>1</sup>
	[III, IV] <sup>1</sup>
[2]	Fagotti
[2]	Tromboni
	Oficleide
	Timpani
	[vuoto]; a 43: Cassa sola scordata
	[vuoto] <sup>2</sup>
	[vuoto]
	Mezzo Soprano
	Tenore
	Basso
	Violoncelli
	Bassi

## Titolo

V dimenticò di scrivere il titolo all'inizio del brano. **WGV** lo deriva, *Lux æterna*, dalle istruzioni che V diede ai suoi editori, Ricordi ed Escudier (si veda la sezione "Il titolo dell'opera e 'Le intestazioni de' vari pezzi" nell'introduzione alla partitura). Il brano ha questo titolo anche in **RI**, **pvRI**, e **pRI**. A destra della p. 109, in alto, prima pagina del manoscritto musicale, V firmò il manoscritto ("N<sup>o</sup> 6 / G. Verdi").

## Rubriche

Il testo che segue è registrato sul verso del folio di rubrica (p. 108): "N<sup>o</sup> 6. / La messa finisce poco dopo. / Quando è finito l'Agnus / Dei cominci o subito o appena / poco dopo (come vuole il Sig.<sup>r</sup> M.<sup>o</sup>) / Segue *Lux æterna*".

1. Benché V avesse scritto "Trombe" diagonalmente attraverso questi due pentagrammi ed avesse fornito a 1 la indicazione del tempo, Tr tacciono per tutto il brano.

2. Questo pentagramma ha la indicazione del tempo a 1, ma però è vuoto dappertutto.

## Note critiche

**1 Fonti: I-Mric** fraintende il “**Molto moderato**” di **A** leggendolo come “**Allegro moderato**”, errore che viene trasmesso a **US-Cn, RI, e RI<sup>1913</sup>**. In **pvRI, pRI, e pUS-Cso** l’indicazione è corretta.

**4-6 MS<sup>s</sup> WGV**: Le forcelle sono derivate da **pvRI-ny** dove esse furono aggiunte dal correttore di bozze ed incorporate in **pvRI**. Esse mancano nelle altre due fonti contemporanee relative (**I-Mric e RI**).

**10, 38 Voci Fonti**: Nessuna tra le fonti contemporanee relative (né **RI<sup>1913</sup>**) conserva i segni di respiro di **A**.

**11-14 MS<sup>s</sup> Fonti**: Tutte le fonti contemporanee relative seguono **A** nell’iniziare la  per **MS<sup>s</sup>** a 11, e quella per gli archi una misura dopo. All’origine, **V** avrebbe potuto finire la prima di quelle di **MS<sup>s</sup>** poco prima della stanghetta di battuta 12/13 e poi avrebbe potuto estenderla al terzo tempo di 13, ma non è chiaro se il cambiamento fu fatto immediatamente dopo.

A 14, **V** scrisse all’origine una  sopra tutta la battuta (la prima di un verso) solo in **MS<sup>s</sup>**, ma poi sovrappose  e  con linee più pesanti, e le forcelle convergono al centro di 14. Probabilmente, il cambio venne fatto prima che **V** terminasse di orchestrare il passo, dato che le parti per archi non mostrano traccia della concezione originale di **V**. **WGV**, guidata dalla notazione degli archi, tratta la  a 14 come la continuazione della precedente, soluzione non adottata, tuttavia, dalle fonti contemporanee relative. **I-Mric** (e pertanto **RI**), confusa dalle forcelle sovrapposte a 14, finisce quella di **MS<sup>s</sup>** alla stanghetta di battuta 12/13 e sopprime tutte quelle a 14.

**11-15 Archi Fonti**: Tra le fonti contemporanee relative, solo **pRI** presenta qui il livello dinamico per **Vle, Vc e Cb**: **p** per **Vc** a 12. Poiché il crescendo non incomincia fino a 12, **WGV** preferisce estendere il **pp** da **VI I** e **VI II** sia a **Vle** a 11 che a **Vc** a 12. Con il crescendo in moto, [**p**] pare non appropriato per **Cb** a 13. **V** iniziò la  per **Cb** vicino al centro di 12, peculiarità grafica mantenuta da **I-Mric e RI**.

A 14 le   in **Vc e Cb** convergono sulla semibreve, disposte (come al solito) al centro della battuta. La notazione è ambigua: il crescendo deve raggiungere il massimo sull’attacco iniziale o al centro della battuta? Dalle altre forcelle esplicite è evidente che in questo caso quelle di **Vc e Cb** devono convergere sul terzo tempo. Le fonti contemporanee relative danno qualche aiuto, dato che la maggior parte delle   convergono dopo la semibreve.

**12 MS<sup>s</sup> A**: Ci sono punti di staccato su tutte le quattro note, ma le due legature sono sovrapposte alla maggior parte degli staccati, evidentemente per cancellarli. Tale è l’interpretazione delle fonti contemporanee relative, che presentano tutte le legature senza punti di staccato.

**12 Vc A**: All’origine, **V** scrisse *do*<sup>2</sup> sul quarto tempo, poi l’erase.

**13 VI I A**: **WGV** elimina un “cres.” entro la  perché sovrabbondante.

**14 VI I A**: Le tre note sul battere sono unite da un unico gambo in giù. **WGV** adotta il gambo in su per il gruppo più alto di **VI I**, seguendo la notazione di **VI II** che indica meglio la voce guida.

**15 Timp A**: Sopra il pentagramma, **V** scrisse “due Timpani”. Per le prime dieci battute della parte **V** fornì un **b** esplicito al *si*<sup>2</sup>; **WGV** estende il segno a tutto il *Lux aeterna* senza distinzione tipografica.

**16 Fg III, IV A**: **ppp**, livello che non è stato adottato né da **I-Mric**, né da **RI**, e neppure da **pUS-Cso**; inoltre, alla parallela 22, **V** scrisse **pp** in ognuno dei quattro pentagrammi. Il **ppp** si trova soltanto in una fonte: nella riduzione orchestrale di **pvRI** la dinamica è **ppp** a 16, **pp** a 22. In **pvRI** il **ppp** non viene solo conservato a 16, ma esteso anche a 22.

**16-26 pvRI**: **V** non fu soddisfatto in questo punto della riduzione, che presenta i tre *Trn* alle altezze originali, ma trascrive il rullo dei due *Timp* come tremolo un’ottava sotto le altezze originali. Ad esempio, a 16-17 era come segue:



Sul margine sinistro, oltre alla riduzione di 15, **V** scrisse con inchiostro nero: “mi piacerebbe più il Timpano ò Timpani all’8<sup>a</sup> sopra ed i Tromboni all’8<sup>a</sup> sotto... Così...”



che non è difficile”.

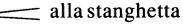
Nel pentagramma dei bassi egli sbarrò anche il tremolo e lo scrisse un’ottava sopra. (Un facsimile della pagina si trova in *The Mary Flagler Cary Music Collection* [New York, 1970], Illustrazione V.)

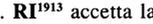
**V** era molto interessato alla spazatura di questi accordi evocativi: in **A** vi sono tracce di una lettura precedente di **Fg** a 16-17 e 22-23.

**17, 23 B<sup>s</sup> A, pvRI**: In **A**, **V** segnò una  a 17 che raggiunge l’ultima nota; poi, con tratti più

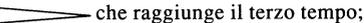
leggeri, incominciò a disegnare una , ch'egli non completò (tuttavia, 17 è l'ultima battuta di un recto). Alla parallela 23, all'origine, scrisse



, ma poi, senza eradere la precedente stesura, estese la  alla stanghetta di battuta con tratti più pesanti. Accettando il modello, **WGV** presenta un'unica  sia a 17 che a 23, allungando leggermente (sul modello di 23) quella a 17. Pure **I-Mric** e **RI** seguono la concezione definitiva di **V**, presentando una  in entrambe le battute senza quella  e senza legatura.

La trasmissione di queste letture a **pvRI** solleva una questione importante: anche dopo che **V** lesse e ritornò le bozze, potevano essere introdotti da Casa Ricordi ulteriori mutamenti. In **pvRIIny**, a 17, c'è un'unica , ma a 23, confusa dalle linee che si incrociano in **A**, la fonte adottò erroneamente la prima stesura della dinamica ( convergenti su o vicino al terzo tempo) e lesse erroneamente una delle righe della forcella di **V** come legatura. Questa lettura si trova in **pvRI**. Inoltre, anche se né **V** né il correttore di Ricordi avevano dato una indicazione simile a 17 in **pvRIIny**, la legatura (ma non le due forcelle) fu poi estesa a 17 in **pvRI**. **RI**<sup>1913</sup> accetta la , senza , da **RI**, ma adotta anche le legature da **pvRI**.

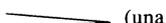
**21 B<sup>s</sup> Fonti:** Gli  $\wedge$  piuttosto piccoli di **A** sono trascurati da tutte le fonti contemporanee relative (e **RI**<sup>1913</sup>).

**25 Bs A:** Il segno, interpretato qui come un > segnato con troppo entusiasmo, in altro contesto si potrebbe leggere come . Come succede spesso, in caso di ambiguità, **I-Mric** (e quindi **RI**) sopprime semplicemente il segno; **pvRI** lo legge come una  che raggiunge il terzo tempo; **RI**<sup>1913</sup> lo estende all'ultimo, regolarizzando verticalmente con **MS<sup>s</sup>** e **T<sup>s</sup>**.

**26 Fl I, Cor I I-Mric:** Il copista lasciò vuote queste parti (26 è la prima battuta di un recto). Ciò è stato segnato con un punto interrogativo a matita grigia, ma non viene offerta nessuna correzione. **RI**, **RI**<sup>1913</sup>, la riduzione di **pvRI**, e **pUS-Cso** hanno tutte le note corrette.

**29 MS<sup>s</sup> A:** La legatura si estende oltre la stanghetta di battuta, ma non continua al margine (29 è l'ultima battuta di un recto). **WGV**, in base a tutte le fonti contemporanee relative, la finisce sull'ultima nota di 29.

**31 MS<sup>s</sup> WGV:** Il bemolle necessario sul quarto tempo è presente in **RI**<sup>1913</sup> e **pvRI**, ma non in **A**, **I-Mric**, e **RI**.

**31-36 A:** Nel passo ci sono molte erosioni e non è possibile ricostruire tutti i dettagli della versione originale. Tuttavia, a 31-34, la frase consisteva nella ripetizione modificata di 27-30, con una conclusione armonica diversa. Dal battere di 31 alla fine di 33 erano segnate due  (una sopra il rigo di **MS<sup>s</sup>** ed una sotto quello di **B<sup>s</sup>**). La versione originale di 35-36 era simile a 37-38; ma presentava dapprima **ff**, poi ripeteva **pp** (con varianti) a 37-38:

Quando **V** rivide 31-36, egli cambiò la ripetizione leggermente variata delle due frasi. Nel procedimento, erase sia il **ff** a 35 che il **pp** a 37, spostando il **pp** a 35.

**32, 34 MS<sup>s</sup> A:** Sopra ogni battuta c'è una legatura, riprodotta in **I-Mric** e **RI**. Quella a 32, che abbraccia tutti i quattro tempi (compresa la pausa) era parte di una stesura precedente (vedi la Nota 31-36). Quella a 34, d'altra parte, fu scritta dopo che **V** erase il sostrato. I segni sono equivoci poichè, nella versione definitiva, essi uniscono note identiche che portano sillabe diverse. La legatura a **MS<sup>s</sup>** a 33 (ultima battuta di un verso) si estende oltre la stanghetta di battuta. Ciò suggerì a **pvRI** la soluzione di un'unica legatura che unisce 33-34 in **MS<sup>s</sup>** e **B<sup>s</sup>**. **WGV** accetta la lettura, estendendola anche a 31-32.

**34 MS<sup>s</sup> A:** Nel rivedere il passo, **V** cambiò la declamazione sia in **MS<sup>s</sup>** che in **B<sup>s</sup>**. All'origine, la seconda sillaba di "e-is" cadeva sul battere di 34. Egli l'erase in entrambe le voci, ma scrisse la declamazione definitiva solo in **B<sup>s</sup>**. **WGV** estende il testo a **MS<sup>s</sup>**.

**39-42 B<sup>s</sup> Fonti:** In **pvRIIny** la legatura a 39, all'origine, abbracciava le note 1-3 (come in **A** e **I-Mric**), ma il correttore delle bozze la sostituì con una più lunga che termina sull'ultima nota di 41. **RI**<sup>1913</sup> va oltre, terminandola sul battere di 42. **RI** l'estende più modestamente fino al quarto tempo di 39, lettura preferita da **WGV**.

**41-42 T<sup>s</sup> pvRIIny:** All'origine, la parte seguiva **A**, ma il correttore delle bozze aggiunse un **f** sul battere di 41 ed una legatura dal battere di 41 a quello di

42. Nessuna delle aggiunte compare in **I-Mric** e **RI**, ma **RI** fornisce una legatura di valore impossibile attraverso la stanghetta di battuta 40/41. **RI**<sup>1913</sup> accetta entrambe le legature (ma non il **f**) da **pvRI** e quella di valore da **RI**. **WGV** respinge tali aggiunte, ma estende verticalmente le forcelle (39-42) e il “dim” di **A**. (Curiosamente, né le fonti contemporanee relative, né **RI**<sup>1913</sup> operano queste correzioni abbastanza ovvie.)

43, 45, 47, 49, 51, 53 Fg I-IV, Trn; Ofc A: Le  sono di media lunghezza, non raggiungendo nessuna la stanghetta di battuta. (La loro forma confuse **pUS-Cso** che le interpretano costantemente come >.) **WGV** presume che **V** volesse un attacco più forte e un declino rapido (al **pp** degli altri strumenti). Il “[**pp**]” suggerito a 43 è inteso consigliare l’esecuzione appropriata di tutto il passo.

46 MS<sup>s</sup>, T<sup>s</sup> **pvRI****ny**: Nelle bozze non c’erano indicazioni dinamiche in MS<sup>s</sup>, ma il correttore aggiunse **p**, correggendo anche il **pp** in T<sup>s</sup> con il **p**. La versione è adottata da **RI**<sup>1913</sup> e **pvRI**, ma **I-Mric** e **RI** si uniscono a **WGV** nel seguire **A**.

48 Ts **pvRI****ny**: Il correttore delle bozze aggiunse una legatura sopra le quattro note, estensione ovvia da MS<sup>s</sup>, che anche **WGV** fa.

48 Cl A: **V** dimenticò di fornire il tratto d’unione alle quattro note, cosicché esse sembrano semiminime.

50 B<sup>s</sup> A: All’origine la seconda nota era *fa*<sup>2</sup>.

50 VI II A: **f** sul battere / Anche se il segno dinamico è indubbiamente associato a VI II, **V** avrebbe potuto intenderlo per VI I, che raddoppia la melodia **f** di B<sup>s</sup>. Tuttavia, il livello pare eccessivo. Particolarmente in considerazione del **pp** di **V** in **Cb** (contrappunto alla melodia di VI I), che cancella il **f** precedente per le note di **Cb pizz.** a 43-49. (Questo **pp** è conservato in **pRI**, ma eliminato da **I-Mric**, e quindi da **RI** e **RI**<sup>1913</sup>.) Anche se non è probabile che **V** avesse voluto far suonare VI II solo **f** per tutta la 50 (e 51), avrebbe potuto usare il segno come accento implicito (VI II è l’unica parte con la tonica dell’accordo sul battere). Il **f** per VI II è conservato in **I-Mric**, **RI** e **pRI** (ma non in **RI**<sup>1913</sup>). Con autentica perplessità, **WGV** lo rimanda ad una nota in calce e sostituisce un accento sul battere fra parentesi quadrate.

51 MS<sup>s</sup> **pvRI**: Ciò che **I-Mric** e **WGV** interpretano come legatura (scritta due volte, una debolmente e una seconda volta in modo più deciso), **pvRI** lo prende per una , senza legatura. La lettura, adottata anche da **RI**<sup>1913</sup>, non è probabile, specialmente dato che nessuna delle altre parti ha un crescendo fino alla battuta seguente.

51, 53 Cassa **RI**, **RI**<sup>1913</sup>: Queste partiture aggiungono note sul battere, come a 43, ecc. Tuttavia, là, Cassa faceva parte di una sonorità con **Cb pizz.** L’organizzazione di **A** non fa pensare qui a una svista (non c’è, ad esempio, nessuna voltata di pagina che avrebbe creato confusione e che avrebbe potuto spiegare la supposta dimenticanza di **V**). **WGV**, come **I-Mric**, segue **A**.

51-53 Fiati: **A**: Per errore, **V** scrisse **Ob I** nel rigo di **Ott** a 52-53, con una legatura dal battere di 52 fino al secondo tempo di 53. Quando ricopiò la parte nel pentagramma idoneo, egli dimenticò di includere la legatura. Incoraggiata dalla sua presenza nel sostrato, da quelle in **Cor III**, e da quelle degli archi, **WGV** estende le legature ai fiati a 51-53. Si deve rilevare, tuttavia, che né **I-Mric**, né **RI** fanno così, e **pUS-Cso**, al riguardo, non è coerente (**Ob I** ha legature separate che abbracciano 52 e 53, ma né **Fl I** né **Cl I** le hanno).

**WGV** modella quelle in **Fl I** e **Cl I** su **VI I**. Come per **Ob I**, invece della lunga legatura che si trova nel rigo di **Ott** di **A** o di quelle lunghe due battute di **pUS-Cso**, **WGV** segue la simile di **Cor III**, **IV** chiudendo la legatura prima della nota ripetuta a 52.

52 Cl A:  / L’errore

ritmico in **Cl II** è ripetuto da **I-Mric**. **WGV**, assieme a **RI** e **pUS-Cso**, lo corregge sul modello di **Fl II** e **Ob II**.

52 Cor II **Fonti**: Benchè l’> sia scritto senza dubbio più vicino a **Cor II**, avrebbe potuto essere stato progettato per applicarsi a **Cor III**. Né le fonti contemporanee relative né **pUS-Cso** lo mantengono in nessuna parte.

54-59 Ott A: All’origine, **V** scrisse la linea melodica di **Fl I**, **II** anche nel pentagramma di **Ott** (usando dappertutto un gambo solo). Diversamente da 52-53, (dove sembra ch’egli abbia confuso il rigo di **Ott** con quello di **Ob**), a 54-59 egli intendeva nello stesso tempo far unire **Ott** alla melodia.

56 VI II A: All’origine, **V** scrisse

 ; poi cancellò la par-

te superiore e sostituì con la versione definitiva, in cui entrambi i gruppi di **VI II** suonano assieme.

65 A: **pp** è stato aggiunto a matita rossa, probabilmente da **V**, fra i pentagrammi di **VI II** e **Vle** e quelli di **Vc** e **Cb**. Tra le fonti contemporanee relative, **I-Mric** non ha indicazioni dinamiche e **RI** scrive un



strumento di suonare il solo a 67 e 70, la parte, a 67, deve essere assegnata a Cor IV, come è suggerito da **WGV**.

**73 VI II A:** **WGV** sopprime un punto di staccato mal disposto sulla settima nota, che è anche legata all'ottava.

**73 Vle A:** L'indicazione "arco" è un'aggiunta posteriore a matita grigia (probabilmente non di V); nonostante ciò, **WGV** accetta l'istruzione e la estende a Cb. Sia Vle che Cb hanno "arco" in **pRI**; nessuna delle due l'ha in **I-Mric** e **RI**.

In A, V scrisse esplicitamente solo le prime quattro note di Vle; il resto della battuta è contrassegnato "coi Viloncelli" [sic], volendo intendere un'ottava sopra. **I-Mric** trascrive l'istruzione di V come "coi Violini," e **RI** e **RI**<sup>1913</sup> stampano in realtà la parte all'unisono con VI I! Lavorando direttamente da A, **pRI** realizzano la notazione abbreviata come in **WGV**.

**73-75 MS<sup>s</sup>, T<sup>s</sup>, B<sup>s</sup> A:** Il fatto che 73 sia l'ultima battuta di un recto crea una certa ambiguità relativamente alle legature di queste battute. Sia in CI I che in Fg I (Fg III = Fg I), a 73, le legature si estendono chiaramente al margine. La situazione è più equivoca nelle parti vocali:

**MS<sup>s</sup>:** la legatura si estende considerevolmente oltre l'ultima nota di 73 ma in effetti non giunge sopra la stanghetta di battuta al margine. Ciò nonostante, l'intenzione di V è chiara – si noti anche la sua imitazione della linea precedente in B<sup>s</sup> – e **WGV**, come **RI**<sup>1913</sup>, l'estende da 73 alla fine di 74. (Si deve rilevare, tuttavia, che nessuna delle fonti contemporanee relative adotta la soluzione.)

In A, la legatura a 74 in **MS<sup>s</sup>** si estende al battere di 75, ma tale versione riflette probabilmente una stesura delle altezze precedente, in cui due crome sul quarto tempo (*re<sup>e</sup>-do<sup>4</sup>*) conducevano da un tono all'altro al *si*  $\xi^3$  sul battere. **WGV** conclude la legatura sull'ultima nota di 74, come fanno **I-Mric**, **RI**, **RI**<sup>1913</sup>, e **pvRI**. D'altra parte, **pRI**, l'estende fino al battere di 76, estensione musicalmente non soddisfacente che posdata le correzioni di **pvRI**.

**T<sup>s</sup>:** non ci sono legature a 74-75 in A, **I-Mric**, e **RI**. Il correttore delle bozze di **pvRI** ne aggiunse una sopra 74, ma **pRI** (seguita da **RI**<sup>1913</sup>) l'estende fino ad abbracciare le due note di 75. **WGV** preferisce concluderla sull'ultima nota di 74, come in **MS<sup>s</sup>** e B<sup>s</sup> qui, e come in T<sup>s</sup> a 72, articolando in tal modo la cadenza d'inganno.

**B<sup>s</sup>:** in A, vi sono due legature, una a 73 e una a 74. In considerazione della situazione in **MS<sup>s</sup>**, CI, e Fg, **WGV** suggerisce che la legatura sia continua. Tuttavia, le fonti contemporanee relative non concordano. A causa di una girata di pagina, **I-Mric** è

abbastanza ambigua; **RI** e **pRI** seguono A; **pRI**, attraverso una "correzione" fatta dopo la correzione delle bozze di **pRI**, segna un'unica legatura da 73 al terzo tempo di 74.

**77-78 Voci:** A 75-78, vi sono segni di revisioni estese, ma non è possibile ricostruire con certezza la maggior parte della versione originale. Tuttavia, è chiaro che, a 77-78, **MS<sup>s</sup>** cantava originariamente *sol<sup>4</sup> - sol<sup>4</sup>* e T<sup>s</sup> *mi[ b ]<sup>3</sup> - mi[ b ]<sup>3</sup>*.

**78 T<sup>s</sup>, B<sup>s</sup> I-Mric:** Un > è stato aggiunto a matita ad entrambe le parti.

**79, 81 A:** Due simboli sono segnati in modo incompleto ma hanno sufficienti protuberanze extra da giustificare la loro interpretazione come **pp**: Fg II a 79 e VI I a 81 (benché **pRI** legga quest'ultimo come **p** e lo estenda a VI II). Ad A è aggiunto a matita rossa un **ppp**, probabilmente da V, fra i pentagrammi di Vc e Cb a 79. Gli altri segni sono chiari e si possono ricostruire dal testo musicale di **WGV**. **WGV** regolarizza a **pp**, mantenendo il **ppp** per Vc (e, per implicazione, Cb).

Le fonti contemporanee relative qui sono di scarso aiuto: in tutte le 79-83, **I-Mric** dà soltanto un livello dinamico – **pp** per Fg III, IV – e **RI** estende semplicemente quello a Fg I, II; **pRI** assegna **pp** a tutte le tre parti vocali, **p** alla riduzione orchestrale a 79 e di nuovo a 81. Infine **pRI** danno **p** a VI I e II a 81 e **ppp** a Vc e Cb a 79 (è l'unica fonte che adotta l'aggiunta ad A).

**79 Cor I, II A:** V scrisse "s" nel pentagramma di Cor I, II, per indicare solo (il suo segno normale, se non costante, per "secondo" è un "2"). È evidente, tuttavia, che Cor II deve suonare questo solo. V indicò soltanto gambi unici e tutti sono rivolti in giù, anche se la parte si trova completamente sotto il rigo. In effetti, V segnò anche pause sopra le semibreve a 79 e 80. **I-Mric** ignora il segno e le pause, ma conserva la direzione dei gambi. **RI**, **RI**<sup>1913</sup>, e **pUS-Cso** affidano tutte il solo a Cor II.

**79-83 A:** Indicazioni di V suggeriscono che sono necessarie legature continue nelle parti strumentali. Si deve anche rilevare che la legatura in CI I è in realtà un'amalgama delle due che si sovrappongono, la prima che conclude al secondo tempo di 81, la seconda che inizia fra la terza e la quarta nota di 80. In Fg I, anche se le due legature non si sovrappongono, si incontrano al centro di una nota tenuta: sembra chiaro che tutta la frase è intesa legato, e **WGV** l'interpreta in tal modo.

Più controverse sono le legature vocali. **WGV** segue A, allungando solo quella in T<sup>s</sup> a 80, a imitazione di quella della stessa parte a 79. Come spesso accade alla serie di legature di una battuta segnate da V, alcune di quelle in **MS<sup>s</sup>** iniziano

prima del battere e/o finiscono dopo l'ultima nota (talvolta si estendono oltre la stanghetta di battuta). Le intenzioni di V sono chiare – **I-Mric** e **RI** danno entrambe una serie di legature di una battuta in **MS<sup>s</sup>** – e **WGV** aggiusta la lunghezza di queste legature senza distinzione tipografica. Mentre **I-Mric** e **RI** non ne danno affatto per **T<sup>s</sup>** e **B<sup>s</sup>**, sia **RI<sup>1913</sup>** che **pvRI** ne danno a **T<sup>s</sup>** una che abbraccia tutta la frase di cinque battute e a **B<sup>s</sup>** una che parte o al terzo tempo di 81 (**pvRI**) o al battere di 82 (**RI<sup>1913</sup>**) e che continuano alla fine della frase. Entrambe le fonti ne aggiungono anche un'altra per **MS<sup>s</sup>**, a partire sulla terza nota di 82 (**pvRI**) o, più sensibilmente, sulla quarta (**RI<sup>1913</sup>**), e che conclude sul battere di 83.

**81** Fg II, IV A: Originariamente, V scrisse la semibreve *fa*<sup>2</sup> in entrambe le parti, evidentemente un errore di scrittura.

**81** Vle A:  $\lambda$  sul quarto tempo / **WGV** corregge in  $\gt$ , che si trova in cinque altre parti che suonano o cantano la linea. Forse V fu distratto dalla vicinanza di  $\lambda$  nella parte di VI I.

**82** Fg I, Vc A: Sul terzo e quarto tempo, all'origine, V aveva scritto  $\text{♩} \text{♩} |$ , probabilmente con entrambe le note su *fa*, come in **B<sup>s</sup>**. Poi l'erase e fornì la lettura definitiva.

**83** Fg IV A: All'origine, V scrisse *si*  $\flat$  *j'*, ma poi erase la nota.

**85-88** Solisti **pvRIIny**: Benché questa fonte mantenga il **pp** di V per **B<sup>s</sup>** a 84, il correttore delle

**88** **B<sup>s</sup> pvRI**: Il bemolle precauzionale sulla seconda nota, assente in **A**, è presente nella riduzione per pianoforte delle parti vocali (anche se non nelle stesse parti). Né **I-Mric**, né **RI** forniscono qui l'accidente, ma **RI<sup>1913</sup>** lo fa: strano a dirsi, un  $\flat$  racchiuso fra parentesi.

**96** Fl A: V scrisse a 96 e 98 tutte le note con doppi gambi tranne una (l'eccezione è rappresentata dalla terza nota di 96) e scrisse "Soli" davanti alla prima nota di 96. Sia **I-Mric** che **RI** mantengono "soli", anche se non lo estendono a Ott. Il termine non compare qui in **RI<sup>1913</sup>** né in **pUS-Cso**.

**96, 98** Fg, Trn, Timp A: V copiò le parti in un pentagramma troppo in alto, e, invece che classificare semplicemente di nuovo i pentagrammi, si assunse il peso di eraderle e ricopiarle in quelli appropriati. V può essere stato poco accurato riguardo ad alcuni aspetti della partitura, ma, normalmente, non lo è nella disposizione delle parti nei pentagrammi appropriati.

**100** Ott Fonti: V contrassegnò "Solo" la parte, indicazione superflua mantenuta da **I-Mric**, **RI**, e **pUS-Cso**, benché non da **RI<sup>1913</sup>**.

**100-101** Cl I A: La seconda legatura continua sulla stanghetta di battuta quasi alla seconda nota di 101. **WGV** segue Fl I restringendola a 100.

**100-102** **pvRIIny**: Ancora una volta V trovò colpe nella riduzione dell'orchestra, che nella bozza ha la seguente lettura:

bozze aggiunte **p** alle entrate di **MS<sup>s</sup>** e **T<sup>s</sup>** (rispettivamente 85 e 86), come pure una  $\text{—}$  a **T<sup>s</sup>** dal battere di 87 a quella di 88. **WGV** aggiunge anche la forcella, sul modello di quella sopra **MS<sup>s</sup>** e sotto **B<sup>s</sup>** in **A**, ma preferisce fissare l'inizio dei livelli dinamici con **pp**, come nell'unica voce che V, in realtà, contrassegnò, **B<sup>s</sup>** a 84. **I-Mric** e **RI** non hanno livelli dinamici; **RI<sup>1913</sup>** regolarizzando le letture di **pvRI** nella direzione sbagliata, assegna **p** a tutti i tre solisti alle loro entrate.

Facendo obiezioni ai cambiamenti fatti nella linea di Cl per accomodare altre note nella partitura, V scrisse nel margine, a destra: "anche qui il Clarinetto semplicemente come stà prima pel *carattere* poi per l'armonia che diventa *chi sa cosa*" (come era stato realizzato nelle bozze). Egli sbarrò la parte della mano sinistra dal secondo tempo di 100 fino al battere di 102 sostituendo (a 102) una  $\text{—}$  all'inizio della battuta ed aggiungendo punti di staccato sui due accordi alla fine. Per queste due correzioni,

egli dispose dei segnali (+) nel testo musicale e al margine, con i commenti: “punti” e “via le note / si metta la pausa”. Potrebbe darsi che queste due correzioni fossero state fatte in un momento successivo (o forse da altra mano), perché tutti gli altri passi di cui V si lamentò sono cancellati a matita blu.

**101** VI I, VI II A: All’origine, V scrisse  $si/{}^b_j^3$  per VI I ( $\downarrow$ ), ma poi lo erase e scrisse la versione definitiva, con qualche esitazione forse, dato che vi sono macchie in più. Originariamente VI II aveva  $si/{}^b_j^3$  ( $\downarrow$ ) legata alla nota precedente, ma V la cancellò e sostituì la versione definitiva. Entrambe le revisioni sono connesse al problema di sostenere un pedale di tonica in un registro che non interferisca con gli arpeggi di FI I e CI I.

**102** CI I, Cor III, IV **Fonti**: Le fonti contemporanee relative, come pure **RI**<sup>1913</sup>, la riduzione di **pvRI**<sub>ny</sub> (la quale, prima che V alterasse la riduzione, rifletteva Cor III, IV alla mano sinistra), e **pUS-Cso**, accettano tutte la discordanza fra la  $\downarrow^b_j$  di CI I e Cor III, IV da una parte, e la  $\downarrow$  nelle voci e negli archi. **WGV** resiste facilmente alla tentazione di regolarizzare le due durate.

**102** A: L’unica indicazione dinamica è il **p** in Cor I, II, livello più alto del **pp** delle battute precedenti. Pur desiderando che V qui fosse stato più generoso con la dinamica, **WGV** prende il segno seriamente e lo estende. **pUS-Cso** danno **p** a Cor III, IV ma non lo estendono a nessun altra parte, e **p** è il livello dinamico della riduzione orchestrale di **pvRI**. **I-Mric**, **RI**, e **RI**<sup>1913</sup> sopprimono tuttavia l’indicazione dinamica di A, lasciando così sopravvivere il livello precedente. Non si tratta di una alternativa irragionevole rispetto a quella suggerita da **WGV**.

**102** VI II A: Le ultime due note all’origine erano  $re^2$ , un ovvio errore di scrittura (anche se esso fu copiato anche in **I-Mric**), come suggerisce il  $si/{}^b_j^2$  ripetuto delle battute che seguono. Una mano successiva (quella del compositore?) aggiunse un rigo supplementare in più e le parole “Si Si” a matita rossa. **RI** e **pRI** seguono la lettura corretta, come **WGV**.

**102-103** A: V fornì numerosi modelli di punti di staccato a 102, ma, a 103, soltanto CI I e VI I hanno

articolazione: punti di staccato sotto una legatura. Che queste indicazioni compaiano sui pentagrammi più in alto per gli archi e per i fiati relativi fa pensare che esse abbiano significato globale: esse contano più di quello che i loro numeri piuttosto miseri suggeriscono. **WGV** presta loro fede e li estende. Le altre fonti no e le loro storie individuali sono interessanti.

**I-Mric** (e quindi **RI**) omette tutti i punti da 102-103 e dà legature soltanto agli archi superiori a 103; **RI**<sup>1913</sup>, non sapendo nulla degli staccati di A, rimuove le legature sulle note ripetute negli archi, ora non convincenti, non lasciando alcuna articolazione in queste battute – una mancanza seria. Esaminando **pvRI**<sub>ny</sub>, V aggiunse punti di staccato alla riduzione orchestrale di 102; tuttavia non rilevò (o non si curò di correggere) l’articolazione di 103 in cui solo dal secondo al quarto tempo ci sono staccati e legature. L’articolazione di **pRI** è incoerente e comprensibile allo stesso tempo: l’articolazione di VI I in A è copiata ed estesa agli archi superiori rimanenti adiacenti, mentre Cb (Vc = Cb) è semplicemente copiato da A. (Ciò costituisce una prova forte della diretta connessione di **pRI** e A.) Benché **pUS-Cso** siano incoerenti, si possono fare alcune osservazioni: tutte le parti che hanno qualche articolazione hanno punti di staccato – senza legature – a 102; CI I, II seguono A, e le loro letture sono estese a tutti i quattro Cor; Fg I, II e Fg III e Trn I, hanno punti di staccato sopra tutte le sei note a 102-103, senza alcuna legatura. È ovvio che **pUS-Cso** sono più direttamente collegate ad A che la tradizione iniziata da **I-Mric**.

**102-103** FI I **I-Mric**: Il copista scrisse  $sol^5$  in entrambe le battute, ma dimenticò di scrivere la legatura di valore fra di loro; una mano successiva aggiunse “si” a matita porpora a 102 (ultima battuta di un recto) e una legatura di valore. Anche **RI** ha  $sol^5$  a 102, ma è legato al corretto  $si/{}^b_j^5$  a 103. (La parte è corretta in **RI**<sup>1913</sup> e **pUS-Cso**.)

**103** Timp A: All’origine, V pensava di iniziare il rullo qui, sul  $si/{}^b_j^1$ . In effetti, egli segnò il  $si/{}^b_j^1$  due volte nel corso della decisione, ma alla fine risolse la questione con la pausa.

## N. 7. Libera me, Domine

### Fonti

A: Volume 2, pp. 133-218 (133-134 sono un folio aggiunto con rubriche; 217 e 218 vuote)

Il manoscritto del Libera me, Domine è composto da una "pagina di rubrica" (per il testo, vedere sotto), seguita da sei fascicoli di carta da ventotto pentagrammi ("tipo 1") contenenti, rispettivamente, quattro, due, tre, tre, quattro, e cinque bifolii inseriti uno nell'altro. I fascicoli sono contrassegnati da "18" fino a "23" nell'angolo in basso a sinistra, numerazione progressiva dei fascicoli per tutta la *Messa da Requiem*.

Dopo la pagina di rubrica aggiunta, le battute sono distribuite nel modo seguente:

p. 135	1-2	p. 171	164-168
p. 136	3-6	p. 172	169-172
p. 137	7-10	p. 173	173-178
p. 138	11-14	p. 174	179-183
p. 139	15-19	p. 175	184-188
p. 140	20-23	p. 176	189-194
p. 141	24-27	p. 177	195-200
p. 142	28-31	p. 178	201-206
p. 143	32-35	p. 179	207-212
p. 144	36-39	p. 180	213-218
p. 145	40-44	p. 181	219-224
p. 146	45-49	p. 182	225-230
p. 147	50-54		
p. 148	55-59	p. 183	231-236
p. 149	60-64	p. 184	237-242
p. 150	65-69	p. 185	243-248
		p. 186	249-254
p. 151	70-74	p. 187	255-260
p. 152	75-78	p. 188	261-265
p. 153	79-82	p. 189	266-270
p. 154	83-86	p. 190	271-275
p. 155	87-90	p. 191	276-281
p. 156	91-95	p. 192	282-287
p. 157	96-100	p. 193	288-293
p. 158	101-105	p. 194	294-299
		p. 195	300-305
p. 159	106-109	p. 196	306-311
p. 160	110-113	p. 197	312-317
p. 161	114-118	p. 198	318-322
p. 162	119-124		
p. 163	125-131	p. 199	323-327
p. 164	132-135	p. 200	328-332
p. 165	136-140	p. 201	333-337
p. 166	141-144	p. 202	338-342
p. 167	145-148	p. 203	343-348
p. 168	149-153	p. 204	349-354
p. 169	154-158	p. 205	355-360
p. 170	159-163	p. 206	361-366

p. 207	367-372	p. 213	402-407
p. 208	373-378	p. 214	408-413
p. 209	379-384	p. 215	414-416
p. 210	385-389	p. 216	417-421
p. 211	390-395	p. 217	vuota
p. 212	396-401	p. 218	vuota

### A 69: Villa Verdi, S. Agata (Busseto)

Si tratta di un manoscritto autografo della versione del 1869 del brano, il contributo di V alla composita *Messa per Rossini*. È conservato alla Villa Verdi a S. Agata (Busseto).

Il Libera me del 1869 compare in questa edizione come Appendice 2, e A69 è descritto nelle note alle fonti di quell'appendice; là è descritta pure I-Mric (LM69), copia non del tutto accurata di A69 conservata negli archivi di Ricordi. In alcuni casi, WGV usa la testimonianza fornita da A69 per interpretare letture ambigue e problematiche del brano definitivo del Libera me, cercando sempre, però, di evitare la mossa inaccettabile di sostituire una versione preliminare ai pensieri definitivi di V.

### Note introduttive

#### Organico

Sul lato sinistro della p. 135, V dispose la carta da ventotto pentagrammi come segue (WGV annota anche le aggiunte e alterazioni successive):

	Violini [I]
	[II]
	Viole
Due	Flauti
	Ottavino
[2]	Oboè
[2]	Clarineti [in] Si $\flat$ <sup>1</sup>
[2]	Corni in Mi $\flat$
[2]	Corni in Do
[2]	Trombe in Do
[2]	Trombe in Do
Due	Fagotti
Due	Fagotti
	Tromboni; a 207: Tromboni 1°, 2°
	Oficleide; a 207: 3° Trombone,
	Oficleid[e]
	Timpani
	Cassa sola <sup>2</sup>
	[vuoto]

1. Si noti che in A69 V richiede Cl in Do.

2. Nel Libera me (1869), V richiede "Cassa sola senza Batteria"; il termine "Gran Cassa" non appare mai in A69, e "Cassa" da sola è usato soltanto una volta, nella frase "La cassa pianissimo" a 268. WGV ritiene che né nel Libera

[vuoto]

[vuoto]

Soprano solo

[vuoto]

[Soprani]

Coro [Contralti]

[Tenori]

[Bassi]

[Violoncelli]

[Contrabbassi]

## Titolo

All'inizio del brano, V scrisse "Libera me, Domine" in alto alla p. 135; a destra firmò il manoscritto ("N.° 7. / G. Verdi").

## Rubriche

Il testo che segue è registrato sul verso del folio di rubrica (p. 134): "N.° 7. / Quando, finita l'Orazione e / cantato un ultimo Amen sa- / rà detto a voce bassa senza can- / to 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".

## Testo

Adottando il testo della Sequenza del Dies irae, V stese "Dies irae, dies illa" a 47-72 (ed ancora a 83-85, 90-93, ecc.) invertendo in tal modo il testo liturgico del Responsorio del Libera me ("Die illa, dies irae"), che è seguito da **MI**<sup>69</sup> e **MI**<sup>74</sup>. V invertì l'ordine della parola anche nel Libera me del 1869, anche se là non era in questione nessuna ripresa della Sequenza. Più che un tentativo consapevole di rinforzare il legame fra i due brani, probabilmente l'inversione derivò dalla maggiore familiarità di V con il testo della Sequenza del Dies irae.

Nel testo latino di **MI**<sup>74</sup> vi sono due errori d'ortografia:

1. Nella sezione finale del Libera me, **MI**<sup>74</sup> ha "in dies [*recte* die] illa tremenda".

me (1869) né nella sua revisione del 1874 per la *Messa da Requiem*, V intendesse far suonare insieme i Piatti e la Cassa. In A, si trovano le seguenti indicazioni nel corso del brano: "Cassa sola"; a 4 "Cassa"; a 45 "Gan Cassa" [l'indicazione non è esplicita ma proviene dal brano del Dies irae; 45-105 del Libera me richiamano 1-6 del Dies irae]; a 90: Cassa [anche qui l'indicazione proviene dal Dies irae]; a 112 "Cassa sola"; a 175 "Cassa" [ripetuta a 298 e 396]. **WGV** usa il termine "Cassa sola" per la prima parte del brano; continua con "Gran Cassa" a 45-97; e ritorna a "Cassa sola" per il resto del Libera me. Ciò è simile alla terminologia che V usò (e **WGV** adotta) nel brano del Dies irae.

2. La seconda delle tre comparse della parola "saeculum" è scritta "seculum." **WGV** regolarizza l'ortografia con la forma prevalente.

## Note critiche

**1, 7, 9, 171, 416 S<sup>s</sup> A:** Nell'intonazione ricorrente in ritmo libero, V usò sia "senza tempo" che "senza misura." **WGV** preferisce quest'ultimo termine, più esatto. In **A69** V scelse "senza tempo," scrivendo "senza misura" soltanto una volta, per la parte vocale a 1, ma, in quella del 1874 l'indicazione predominante è "senza misura".

**1:** V scrisse tre volte "senza misura", vicino alla cima della partitura (fra **VI** II e **Vle**), vicino al fondo (nel pentagramma di **Cb**), e sopra **S<sup>s</sup>**, dove aveva iniziato a scrivere "senza tempo" ma aveva cambiato l'indicazione in "senza misura."

**7,9:** egli usò soltanto "senza misura," scrivendolo tre volte per ogni battuta, sopra e sotto la partitura e vicino al pentagramma di **Ott**.

**171:** egli scrisse "senza tempo" due volte, sopra **VI** I e **S<sup>s</sup>**, e "senza misura" due volte, sopra **Vle** e vicino al fondo della partitura (nel pentagramma di **B<sup>c</sup>**).

**416:** egli scrisse "senza tempo" tre volte, fra **VI** I e II, sotto la partitura, e sopra **S<sup>s</sup>**, e "senza misura" una volta (attraverso i pentagrammi di **Cor**).

**1 Voci A:** All'origine, V scrisse segni di respiro dopo la tredicesima nota (cioè dopo "aeterna") a 1 (**S<sup>s</sup>**), 7 (tutte le quattro parti), e 416 (**S<sup>s</sup>**); eradendoli più tardi.

**2 Ob, Vc A:** **ff** / La differenziazione fra **f** (cinque esempi) e **ff** (due) ha poco senso. Mentre **I-Mric** e **pRI** accettano la non uniformità della dinamica, **RI** regolarizza a **f**, livello dinamico prevalente. Influenzata parzialmente anche da quello più dolce di **A69** (**mf** in tutte le parti strumentali), **WGV** segue **RI** estendendo il **f** a tutte le parti strumentali.

**4 A:** I livelli dinamici sono problematici. **WGV** accetta, con qualche dubbio, i diversi livelli di dinamica dolce di **A** per gli archi, anche se le varie formulazioni ("**pp** staccate" in **VI** I [**VI** II = **VI** I], "**pp** e staccate" in **Vle**, e "staccate assai e **ppp**" in **Cb** [**Vc** = **Cb**]) sono state regolarizzate al livello di "staccate assai." In **A69** il livello dinamico degli archi è uniforme ("**pp**" o "pianissimo"). Non c'è motivo di alterare le dinamiche differenziate di **Trn**, **Timp**, o **Cassa** sola, dato che le loro parti sono molto diverse. (In **A69** **Cassa** sola ha **ppp**, come in **A**; **Trn** e **Timp** non compaiono.)

Più difficile è risolvere il segno in **Cor** I, II, un **mf** con un **pp** sovrapposto. V avrebbe potuto copiare erroneamente il **mf** da **Cor** I, II di **A69**, anche se questi strumenti nella versione definitiva sono più

vicini a Cor III, IV (in entrambi i casi le parti raddoppiano la linea vocale). **WGV** ritiene il **pp** una correzione del **mf** originale e lo adotta. (Si noti che c'è un **pp** in Timp, l'unica parte simile con un livello dinamico esplicito.) Per quanto riguarda Cor III, IV, **WGV** deriva il **mf** da Cor I, II di **A69**. Qui non sono d'aiuto le fonti contemporanee relative, mentre **RI**<sup>1913</sup> estende il **pp** a tutte le parti strumentali tranne Cor III, IV, per cui non dà alcun livello dinamico.

**7 S° A:** Benché erosioni del segno di respiro e modificazioni di alcune note rendano difficile una lettura accurata, la seconda legatura sembra incominciare su "[aeter]-na." (È possibile che S° qui avessero in origine un ritmo puntato, come in **A69**.) **WGV** inizia la seconda legatura con la nuova unità grammaticale "in die illa..." **I-Mric**, **RI**, e **RI**<sup>1913</sup> sopprimono le due legature, ed anche i punti di staccato; **pvRI** e **pRI** finiscono la prima dopo "morte" e incominciano la seconda sulla nota successiva, suddivisione che non ha senso sintattico.

**9 Coro A:** Verticalmente, attraverso i pentagrammi, c'è scritto "ancora più piano"; **WGV** lo realizza disponendo la frase sopra e sotto le parti vocali.

**11-12 Archi A:** Come in **A69**, alcune  attraversano le stanghette di battuta, alcune concludono prima. Nel contesto, **WGV** preferisce la prima notazione.

**12-13 S°, Vc WGV:** Le legature in Vc a 12 e 13 e le  in S° a 13 sono estese dai modelli della ripresa a 106-110. In **A69**, esse sono presenti in entrambi i passi.

**12-13 Fg I, II A:** V registrò le parti di Fg I, II nel pentagramma di Tr I, II; riconobbe subito l'errore e le erase prima ancora che l'inchiostro asciugasse completamente.

**14 S° A:** Su quarto tempo ci sono due . Probabilmente, in un momento di distrazione, V pensò che l'ultima nota cadeva nella prima metà del quarto tempo, cui egli aggiunse pertanto una . Quando comprese l'errore fornì una seconda . **WGV** sostituisce la .

**14 Timp I-Mric, US-Cn, RI, RI**<sup>1913</sup>: la terza nota è letta erroneamente come *si'*; **pUS-Cso** seguono **A**, come **WGV**.

**14 Cb A:** Sulla prima nota c'è un punto di staccato e sulla prima del terzo tempo un accento; **WGV** elimina entrambe le indicazioni, uniche nel passo. **WGV** sostituisce il punto di staccato con un  $>$ .

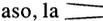
**18 Fg II I-Mric:** L'ultima nota è *do*<sup>2</sup>, invece di *mi*<sup>2</sup>. L'errore è corretto a matita porpora, ma **RI** conserva la lettura scorretta.

**20-22 Fl WGV:** L'indicazione dinamica di **ppp**, a 20, estesa da VI I, è sostenuta da **A69**. La prima

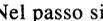
legatura abbraccia le tre note di 20, mentre la seconda inizia sul battere di 21 e finisce appena poco prima della stanghetta di battuta 21/22. **WGV** conduce entrambe le legature attraverso la stanghetta, come a 33-34 e nei passi corrispondenti di **A69**.

**20-22 VI I A:** La legatura inizia sulla seconda nota di 20, ma, in base a tutte le fonti contemporanee relative, **WGV** la incomincia sul battere. Essa poi continua attraverso la stanghetta nella 21, che non è scritta al completo, ma piuttosto inserita alla battuta precedente. Sulla base della guida di **A69** annotata più esplicitamente, dove la legatura abbraccia l'equivalente sia di 20 che di 21 (19-20 nel *Libera me* del 1869), **WGV** la rende continua da 20 fino a 22.

**21-22, 33-34 S° A:** La frase "sum ego" in origine era stesa con le note *mi*  $\text{♩}$  *re*<sup>3</sup> *do*<sup>3</sup>; poi, V corresse entrambi i passi, ritornando alla distribuzione monotona della frase, come in **A69**. A 41 la lettura definitiva fu registrata direttamente.

**22-27, 33-34 A:** Le dinamiche di queste battute sono problematiche in parecchi modi. Dapprima il **ff** (o forse il **f**) di S° a 22 non si rispecchia esplicitamente qui nelle parti per archi, e il livello non ricorre neppure nei passi paralleli a 25 e 34. In ogni caso, la  negli archi implica l'apertura ad un livello dinamico aumentato, da cui esso discende, sia a quello precedente (**ppp** a 23-24), sia a uno definito di nuovo (**p** a 27-28 e 35-36). Né **A69** né le fonti contemporanee relative sono di qualche aiuto.

Un altro problema è quello costituito dalle stesse . In **A**, la prima serie, a 22-23 è vicina al modello adottato da **WGV**: la forcilla di VI I continua alla stanghetta 22/23, le altre concludono al terzo tempo. (In VIe un braccio della forcilla continua in realtà al quarto tempo, dove conclude anche quella in VIe in **A69** – si veda l'Appendice 2, Nota 22.) Il modello è sostenuto in generale dalle letture a 34-35 (si veda sotto), ma V intorbì le acque correggendo **I-Mric**. Tale fonte ha  per S°, VI, e VIe dal terzo tempo di 22 fino al battere di 24. V aggiunse una forcilla simile in Vc con inchiostro porpora, iniziando al secondo tempo di 22 e terminando appena prima della stanghetta 23/24, cioè più tardi che in ognuno dei tre passi in **A**. Che egli non avesse rilevato il  $\text{♩}$  errato che precede il *si*<sup>2</sup> di Vc (22, ultimo tempo) fa pensare ch'egli non stesse correggendo le bozze con la massima attenzione. In ogni caso, **WGV** segue **A** nel terminare la forcilla di Vc sul terzo tempo.

Nel passo simile a 25-27, la , in origine, giungeva solo alla fine o vicino a 26 in VI I, VIe, e

Vc (la forcilla più corta in VI II conclude al terzo tempo di 26), con la parola “dim.” al secondo tempo di 27 nelle stesse tre parti. (La situazione è simile nel passo parallelo in **A69**, 24-26, benché la continuazione sia alquanto diversa.) Successivamente, V estese le forcelle in A al terzo tempo in VI I e Vc (come, probabilmente, avrebbe dovuto anche fare con quella in Vle), erase il “dim.” in Vle e Vc (come, forse avrebbe dovuto fare anche in VI I), e aggiunse un **p** in Vc fra il terzo e il quarto tempo e un “dim.” aggiuntivo in VI I al quarto tempo. **WGV**, confrontando anche le situazioni a 22-23 e 34-35, regolarizza la notazione, realizzando le due indicazioni di “dim.” in VI I con l’allungamento delle  in quella parte fino alla fine di 27. Il **p** è stato accettato come nuovo livello dinamico per 28-31 (si vedano anche i livelli espliciti dei legni a 31), è disposto sul terzo tempo di 27 in VI II, Vle, e Vc. Il nuovo livello è specificato fra parentesi per Fl e VI I al battere di 28.

Infine, a 34-35 le  in Vle e Vc chiudono chiaramente sul terzo tempo. La forcilla in VI I giunge al quarto tempo, invece di continuare alla stanghetta di battuta. Anche se la situazione non è esattamente parallela a 22-23 e a 25-27, a causa delle  ripetute a 36, **WGV** estende la forcilla in VI I alla stanghetta, come nel passo parallelo in **A69**. (33-34).

**23-24, 27-28, 35-36** Archi A: In tutti i tre casi, ognuno una cadenza d’inganno, fra le due battute c’è una voltata di pagina, che crea incertezza riguardo alla lunghezza delle legature:

**23-24:** le legature in Vle e Vc arrivano alla fine dei pentagrammi, oltre le note (particolarmente in Vc), ma non si estendono al margine. (In **A69** la legatura di Vle continua al margine, mentre quella di Vc no.) **WGV**, seguendo tutte le fonti contemporanee, continua la legatura attraverso la stanghetta di battuta.

**27-28:** le legature o raggiungono la stanghetta di battuta (Vc) o si estendono al margine (Vle). Qui si intende una improvvisa rottura del discorso musicale e **WGV**, seguendo tutte le fonti contemporanee relative, termina la legatura sull’ultima nota di 27.

**35-36:** L’unica legatura esplicita (Vc) si estende al margine. (In **A69** quella di Vle raggiunge la stanghetta; quella di Vc si estende al margine.) Anche se nessuna tra le fonti contemporanee relative porta le legature attraverso la stanghetta 35/36, **WGV** segue A, portandola a 36 ed estendendo il modello a VI II e Vle.

**24** VI II A: La linea ondulata che indica “divisi” finisce al battere di 24, ma VI II non può suonare

“uniti” fino a 28.

**25** VI I A: V incominciò a segnare  $\wedge$  all’inizio del quarto tempo, continuando meccanicamente il modello di accenti sul secondo e quarto tempo delle precedenti battute. Comprendendo che era cambiato il modello melodico, egli lo lasciò incompleto. Il segno è appena visibile, e **WGV**, seguendo tutte le fonti contemporanee relative, lo ignora.

**25** S<sup>s</sup> Fonti: Tra le fonti contemporanee relative, solo **RI** conserva il segno di respiro. Tuttavia non ha legatura. Un esempio simile di segno di respiro sotto una legatura lo si può trovare nella sezione “Ingemisco” del Dies irae (456). In **A69** non è presente né la legatura né il segno di respiro.

**27** S<sup>s</sup> A: Le  culminano leggermente a destra del terzo tempo. **WGV** sposta il culmine per farlo cadere sul terzo tempo, dove, in **A69**, V fornì un accento.

**28-31** VI I I-Mric, **RI**<sup>1913</sup>:

 / Si tratta di

un errore; come tutte le altre fonti contemporanee relative, **WGV** segue A.

**31** Cl I A: Sotto le prime tre note e sotto le note del quarto tempo vi sono due legature. Entrambe appartengono a un sostrato in cui i legni e Vc incominciano la scala all’inizio del terzo tempo. In realtà, la prima incomincia all’inizio del terzo tempo, sotto una nota erasa che V sostituì con una  $\tilde{\cdot}$ . Inoltre, in Ob sono state erase legature simili.

**32** Archi A: La collocazione del **p** nelle varie parti è un pò casuale. In VI I esso cade dopo la dodicesima nota, in VI II sotto la decima. **WGV** aggiusta le forcelle e la collocazione dell’indicazione dinamica di modo che il **p** si trovi sul quarto tempo negli archi superiori. In Vc ci sono due **p**, uno sopra il rigo e l’altro sotto, ognuno dei quali è disposto fra il terzo e il quarto tempo. Guidata dalla lunghezza delle , **WGV** dispone il **p** sul terzo tempo.

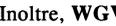
**34** VI I A: Fra la quarta e la quinta nota c’è una legatura. **WGV** la sopprime, in base ai modelli di 22 e 25 di A ed a tutte le tre battute corrispondenti di **A69**, dove non ci sono legature che conducono alla nota più alta che incomincia il diminuendo.

**36** Vc A: La  è più corta del normale, tagliando la legatura a mezza strada fra le prime note. La  evidente in VI I e Vle (come pure le letture di **A69**) indicano che si intendeva una forcilla. In I-Mric il segno è ambiguo, mentre **RI**, **RI**<sup>1913</sup>, e **pRI** danno tutte  $>$ , invece della forcilla.

**36-44** A: Il passo è sensibilmente diverso dalla sua controparte nel Libera me del 1869 (35-41). All’inizio, 36-37 seguivano strettamente **A69** (35-36):

V, evidentemente, adottò un movimento continuo di semicrome in VI I (anche se il modello a 37 era leggermente diverso), mentre sia VI II sia Vle all'origine seguivano **A69**. Queste letture vennero successivamente erase e sostituite. In **A69** questo movimento continuo si fermava, lasciando S' solo. L'ampia cadenza del Libera me definitivo superò quell'idea e così V scartò il movimento di semicrome che non aveva più lo scopo proposto.

Il sostrato eraso di 38 è difficile da ricostruire, ma pare sia stato più attivo ritmicamente della versione definitiva. Infine, Vle, all'origine, avevano lo stesso ritmo puntato di VI I nella seconda metà di 39; successivamente V sostituì due crome.

**38** Archi A: Oltre alla  esplicita per tutti i tre archi superiori, V segnò una  fra i pentagrammi dei violini che iniziava sul battere e conduceva al terzo tempo. Il segno deve essere il risultato di una certa confusione di notazione (la battuta è stata riveduta abbondantemente), e **WGV** lo elimina. Curiosamente, sia **I-Mric** che **pRI** danno  a VI II al posto della  in A, lettura trasmessa a **RI** a **RI**<sup>1913</sup>. Inoltre, **WGV** sopprime la legatura in Vle dal terzo tempo di 38 al secondo di 39. A causa della nota ripetuta e dell'accento sul battere di 39, tale legatura non ha senso. In effetti, potrebbe aver fatto parte del sostrato (si veda la Nota 36-44).

**39** VI I A: Le  convergono dopo il terzo tempo; **WGV** preferisce il punto di convergenza più logico sul terzo tempo.

**41** S' A: L'ultima nota all'origine era *do*<sup>3</sup>; successivamente, V la sostituì con il *do*<sup>4</sup> definitivo.

**45-105** A: V scrisse soltanto Coro, Vc, e Cb. Per le parti strumentali rimanenti egli fece riferimento indietro all'inizio del brano del Dies irae, scrivendo: "Come di principio del Dies irae per 61 battute." Per il commento relativo a queste parti strumentali, si vedano le Note al N. 2, Dies irae.

**52-53** T<sup>c</sup> I A: Fra i due *sol*<sup>2</sup> c'è una legatura di valore impossibile, ovviamente un errore di scrittura.

**54, 56** Cb A: Un'unica legatura abbraccia la seconda metà di 54; nella seconda metà di 64, un'unica legatura copre le prime sei note. **WGV** le sostituisce con due più corte, una per tempo, come in Vc e come nelle battute corrispondenti del Dies irae (si veda il N. 2, Dies irae, Nota 10).

**57** Cb A: Sulle ultime sette crome ci sono punti di staccato. Seguendo la 47, e, più particolarmente, il Dies irae 3-4 (vedi N.2, Nota 3-4) – l'unico caso in cui la battuta è stesa al completo – **WGV** li elimina.

**59-63** Coro A: In base alla sua pratica normale e dando per scontate le estensioni manifeste, V non

scrisse esplicitamente le parole di ogni parte. Tuttavia egli non scrisse la prima sillaba di "il-[la]." in alcuna delle parti che attaccano la nota tenuta a 59 (S<sup>c</sup> I, C<sup>c</sup> I, T<sup>c</sup> I, B<sup>c</sup>).

**59** Vc, Cb A: Sul battere, in ogni parte, c'è un punto di staccato. Non compare in nessuna delle battute corrispondenti del Dies irae, e non si trova neppure in VI II e Vle. In base ai modelli precedenti, **WGV** lo sopprime.

**73** Cor III **pUS-Cso**: Il *re*<sup>3</sup> è stato sbarrato e sostituito con *do*<sup>3</sup>; forse l'esecutore fu offeso dalla seconda maggiore con Cor IV.

**74** B<sup>c</sup> A: L'ultima sillaba cade fra le ultime due semiminime. Seguendo la declamazione di T<sup>c</sup>, **WGV** la dispone sul terzo tempo, come **I-Mric**, **RI**, e **pRI**. **pRI** (seguita da **RI**<sup>1913</sup>) la dispone tuttavia sul terzo tempo in T<sup>c</sup> e sul quarto in B<sup>c</sup>.

**78** S<sup>c</sup> A: V dimenticò per un momento che "miseriae" è composta da quattro sillabe. In effetti, nel Libera me del 1869, l'aveva stesa come una parola di tre sillabe. Lavorando su **A69** mentre preparava la versione definitiva, egli scrisse, poi erase, una minima sul battere in S<sup>c</sup>.

**78** Timp A: Si veda la Nota 34 al N. 2, Dies irae.

**81** Vc A: Le prime tre note sono unite assieme dal tratto, com'erano a 37 nel Dies irae. **WGV** continua a separare la prima nota, regolarizzando la notazione con VI II e Vle.

**89** Vc A: Vc ha avuto istruzioni di suonare *col basso*, per cui Vc = *sol*<sup>1</sup> sul battere. (**A69** in Vc aveva un *sol*<sup>1</sup> esplicito.) Nella battuta corrispondente del brano del Dies irae (45), V tuttavia cancellò ciò che aveva scritto inizialmente (compreso un *sol*<sup>1</sup> – il resto non può essere ricostruito) e scrisse un *sol*<sup>2</sup>. **WGV** estende la lettura al Libera me.

Il copista di **I-Mric** dapprima segnò linee diagonali per indicare che Vc = Cb. Benché esse non siano state sbarrate, una mano diversa, con inchiostro nero, aggiunse *sol*<sup>2</sup> (  ) sul battere, con > sopra. C'è anche un'altra indicazione, probabilmente intermedia: *si*<sup>2</sup> (?) a matita grigia, poi eraso. **RI** ha *sol*<sup>1</sup>, mentre **RI**<sup>1913</sup> ha *sol*<sup>2</sup>; nessuna accetta l'> di **I-Mric**, che non è sostenuto da **A69** e da A (per tutti e due i brani).

**105** Cb **RI**<sup>1913</sup>: Questa edizione incomincia il tremolo (che in A parte da 106) una battuta troppo presto. Tutte le fonti contemporanee relative seguono A.

**106** Timp A: Davanti alla parte c'è quello che potrebbe sembrare un **p** incompleto. Esso non è appropriato nel contesto della battuta precedente (ultima battuta del passo inserita al Dies irae), che si trova al livello dinamico di **pp** o più dolce. Forse V comprese l'errore prima di completare il segno.

In ogni caso, **WGV** lo ignora, come le fonti contemporanee relative.

**106-107 Vc A:** A 106 una  viene continuata con nuovi tratti fino al terzo tempo di 107. Sicuramente a 107 V intendeva una . Inoltre, a 106, V dapprima scrisse  $fa^2 - sol^2 - la \flat^2$ , ma poi modificò la parte.

**106-109 S<sup>s</sup> A:** V scrisse S<sup>s</sup> un rigo sotto quello corretto, poi erase la parte e la ricopiò sul pentagramma idoneo.

**107, 109 Cor III, IV, Tr A:** Sarebbe possibile leggere il segno dinamico a 107 o come > oppure come ; ma quello esplicito a 109, in Cor III, IV, è chiaramente una  (che inizia sulla prima nota invece che sulla terza, errore che **WGV** corregge). In considerazione del contesto, sembra preferibile la lettura della , anche se quella alternativa è sicuramente possibile. (Si veda anche l'Appendice 2, Nota 83,85.) **I-Mric**, **RI**, e **RI**<sup>1913</sup> hanno tutte , ma, a 109, sia **I-Mric** che **RI** le incominciano sulla prima nota, come in A (Cor III, IV). **RI**<sup>1913</sup> estende tale lettura cosicché tutte le sei forcelle a 107 e 109 incominciano sulla prima nota.

**110-114 VI I A:** Dopo aver voltato la pagina al verso contenente 110-114, dapprima V completò la parte di VI I. Erroneamente, ricopiò la frase di due battute una terza volta – cioè 108-109 vennero ricopiate nello spazio assegnato a 110-111 – e poi 110-112 vennero copiate nello spazio di 112-114. Benché egli potrebbe non aver fatto subito le correzioni (esse sono realizzate attraverso erosioni e non cancellature), deve aver capito l'errore prima di completare le altre parti, che non mostrano alcun segno di correzione in queste battute.

**111 Cor III, IV A:** > sul quarto tempo / L'accento non compare in nessun'altra parte, e **WGV** lo sopprime. In **A69** nessuna parte lo ha.

**111 Timp, Cb A:** **ff** / **WGV** regolarizza il livello dinamico delle parti strumentali in **f**, mantenendo sia S<sup>s</sup> che Coro a **ff**, livello specificato in tutte le parti corali. Tuttavia, in **A69**, quasi tutte le parti (strumentali e vocali) hanno il **ff**.

**112 Cassa A:** All'origine, V dispose il **pp** poco dopo la nota, poi lo cancellò sovrapponendo una  e riscrivendo il **pp** alla fine della forcella.

**113-124 A:** in **A69** V si spostò improvvisamente alla nuova tonalità (La minore), con una frase di quattro battute sulla dominante di Si  $\flat$  minore (89-93) ripetuta mezzo tono sopra sulla dominante di La minore (93-97), seguita da battute aggiuntive di preparazione alla dominante (97-103). Nella versione del 1874 la progressione (ora in Si  $\flat$  minore) è preparata più gradualmente e rinforzata con quat-

tro battute aggiuntive di preparazione alla dominante. Sono visibili parecchie stesure della correzione (per i problemi aggiuntivi in B<sup>c</sup>, si veda la Nota 118-121):

1. Dopo aver prolungato un  $fa'$  enarmonico per la frase di quattro battute (113-117 secondo tempo), V incominciò a scrivere un passo in S<sup>c</sup>, B<sup>c</sup>, e Vc solo a 117 (terzo tempo) fino a 121 (secondo tempo) identico alla frase in **A69** (89-93, secondo tempo). Dopo aver scritto un segno naturale per il  $mi'$  in B<sup>c</sup> al centro di 121 (equivalente al terzo tempo di 93 in **A69**) egli si decise contro la modulazione in La minore, e riscrisse S<sup>c</sup>, B<sup>c</sup>, e Vc (e completò le altre parti) con la musica restante sulla dominante di Si  $\flat$  minore.

2. A questo punto, egli incominciò a scrivere, dalla seconda metà di 121, la parte di Cb che sarebbe divenuta alla fine le 125-128.

3. Alla fine, erase questa parte di Cb e ripeté la musica di 117-120: le battute di questa ripetizione diventarono le 121-124. Nel procedimento, egli segnò una stanghetta di battuta al centro della 121 originale, e poi ricopiò la parte cancellata di Cb alle definitive 125-128. Ad eccezione di una banale svista in S<sup>c</sup> (due minime a 123 in S<sup>c</sup>, che V corresse in una minima puntata e in una semiminima), le parti corali a 123-124 sono registrate direttamente, senza correzione.

Le battute finali della sezione, 124-131, sono sostanzialmente le stesse delle ultime sette di **A69** (96-103), ma trasportate di mezzo tono in su.

**115-116 Cl A:** Dapprima, V aveva Cl che raddoppiava Fg I, II e Cor I, II (su  $fa^3$ ); successivamente, cancellò la parte di Cl.

**117-118 Vc A:** Una legatura abbraccia la seconda nota di 117 fino al battere di 118. In considerazione della natura del passo (semicrome ripetute), **WGV** sopprime quest'unico caso, che non venne ripetuto da V alle analoghe 121-122.

**118-121 B<sup>c</sup> A:** V ebbe un certo numero di false partenze con la declamazione di questo passo (si veda la Nota 113-124). All'origine, a 118, scrisse "i-l-" ma non lo completò mai (con "-la"). Più tardi, erase la "l," trasformando la parola in "i-[rae]." (A un certo punto scrisse anche "i-" a 119, ma sembra che l'avesse eraso.) In mezzo a questa confusione, V dimenticò di fornire la seconda sillaba di "i-rae." La soluzione più ragionevole, che si trova in **pRI** e che è sostenuta da 121-124, è semplicemente quella di aggiungere la sillaba mancante a 120, quando il  $fa'$  è attaccato per la prima volta. **I-Mric** e **RI**, tuttavia, dispongono la sillaba sul battere di 121, mantenendo fra 120 e 121 la legatura di valore di V, soluzione impossibile. Altre due fonti, **RI**<sup>1913</sup> e

**pvRI**, aggiungono anche la sillaba mancante al battere di 121, ma sopprimono la legatura.

**124 Cor I I-Mric:** Un > sulla seconda nota, fraintendimento della  in A, è stato sbarrato a matita porpora. Era l'unico accento o l'unica forcella in Ob o Cor della battuta.

**127 A:** Il **p** in Fig I, II è scritto in modo trascurato e si trascina verso la destra (come se lasciasse spazio per altri cerchi). Il **ppp** di **WGV**, presente in Fig I, II in **pUS-Cso**, è suggerito anche dal diminuendo dal precedente **pp** esplicito (e da Ob a 131). A 127, in Trn, **WGV** sostituisce “morendo” per la ripetizione di “dim.” come in Cb.

**132 Cor I A:** L'altezza = *do*<sup>4</sup> (notato), certamente un tono troppo basso.

**138-140 Coro A:** In S<sup>c</sup> le  a 139 e 140 si estendono oltre l'ultima nota. **WGV** preferisce il modello a 138, in cui la forcella finisce sull'ultima. Similmente in C<sup>c</sup> e B<sup>c</sup> alcune delle  si estendono dopo la seconda nota. **WGV** preferisce il modello non equivoco di B<sup>c</sup> a 139 a 140, in cui la forcella finisce sulla seconda.

**140 S<sup>c</sup> A:** **WGV** omette ciò che sembra l'inizio di una legatura di valore alla fine della battuta (l'ultima di un recto), dato che sul battere di 141 non c'è nessuna nota.

**141 S<sup>c</sup> A:** Le prime tre note all'origine erano *re* *p*<sup>4</sup>-*do*<sup>4</sup>-*si* *b*<sup>3</sup> come in **A69** (in La minore). La revisione di V pospone la chiusura della linea sulla tonica.

**145 S<sup>c</sup> A:** Dopo aver fornito tre *b* per cancellare tre bemolli (*la'*, *re'*, e *sol'*), V scrisse correttamente la nuova tonalità di due *b* (*si'* e *mi'*) in tutte le parti, tranne S<sup>c</sup>, dove indicò erroneamente tre *b* (*si'*, *mi'*, e *la'*).

**145 S<sup>c</sup> A:** Il **ppp** è preceduto da un **pp** separato, probabilmente il tentativo precedente di scrivere il livello dinamico.

**145-146, 149-150 S<sup>c</sup> A:** Le legature giungono leggermente al di là delle stanghette di battuta 145/146 e 149/150, ma non si estendono alle note seguenti. Le fonti contemporanee relative le estendono al battere o anche all'ultima nota della seconda battuta. Tuttavia, in **A69** entrambe le legature finiscono su o prima dell'ultima nota della prima battuta. **WGV** preferisce queste legature più corte. Mentre nel Requiem e Kyrie (17-18, ecc.) quelle più lunghe sono usate in modo consistente, l'articolazione di quella presentazione di VI I non può essere presa come modello della presentazione vocale nel Libera me.

**148 S<sup>c</sup> A:** La prima metà della battuta, all'origine, era identica (anche se trasposta) al passo corrispondente di **A69** (120).

**150 S<sup>c</sup> A:** La forcilla stampata a 151-152 in **WGV**, in realtà, inizia alla seconda metà di 150. **WGV** segue **A69** nell'incominciare il segno sul battere di 151, come in T<sup>c</sup> e B<sup>c</sup>.

**153 S<sup>c</sup> A:** È stato soppresso il **f** sovrabbondante davanti alla prima nota.

**158 C<sup>c</sup> A:** L'indicazione “ancora più piano” assegnata qui a C<sup>c</sup>, in realtà, è scritta diagonalmente attraverso i tre pentagrammi in fondo di Coro, implicando un'indicazione globale.

**164 S<sup>c</sup>, Coro WGV:** La lettura qui adottata corrisponde ad **A69**. Cioè:

1. Sul battere non c'è nessun punto di staccato (esso è stato aggiunto erroneamente in **I-Mric**, **RI**, **RI**<sup>1913</sup>, e **pvRI**).

2. Ci sono legature sulle ultime tre note, cioè sopra le note con punti di staccato. (**I-Mric**, e **pvRI** non aggiungono legature; **RI** e **RI**<sup>1913</sup> le aggiungono, ma sopra a tutte le quattro note, dato che, in queste fonti, tutte quattro portano punti di staccato.) Musicalmente, le legature sono essenziali, poichè non è probabile che V qui avesse voluto normali punti di staccato.

3. L'articolazione di S<sup>c</sup> è estesa a Coro, come in **RI** e **pvRI** (ma non **I-Mric** e **pRI**).

**164-165 S<sup>c</sup> A:** La  raggiunge il battere di 165; **WGV** la fa finire sull'ultima nota di 164, come in S<sup>c</sup>, T<sup>c</sup>, e B<sup>c</sup>.

**171 Fonti:** Benchè **I-Mric**, **RI**, e **pRI** interpretino correttamente A, **pvRI** dà alla riduzione per pianoforte di VI I e II una pausa con fermata sul battere; quindi gli strumenti entrano simultaneamente con S<sup>c</sup>. La lettura venne adottata da **RI**<sup>1913</sup>. Non c'è ragione di considerare autentica la versione, anche se V, a suo modo, corresse le bozze di **pvRI**. Si ricorda che anche in **A69** gli archi iniziano il tremolo prima che S<sup>c</sup> entri.

**171 A:** V scrisse “senza tempo” sopra VI I e S<sup>c</sup>; **WGV** corregge con “senza misura” per le ragioni illustrate alla Nota 1, 7, 9, 171, 416.

**173 Vle Fonti:** In A c'è un *b*, aggiunto a matita grigia, forse da Ricordi. L'aggiunta è autorizzata dalla lettera di V del 2 Giugno 1874, dove si lamentava di errori in **pvRI** e voleva far aggiungere il bemolle (all'origine mancante in A) nella riduzione per pianoforte di 173 e un *;* precauzionale (presente in A) al *la*<sup>3</sup> a 174. Entrambe le correzioni sono state fatte nella seconda stampa di **pvRI**.

**174 S<sup>c</sup> A:**  / **WGV** elimina il terzo punto di prolungamento, ovvio errore di scrittura.

**175-178 Archi A:** C'è un sostrato eraso che non può essere ricostruito completamente. A 175-176 gli archi superiori si sarebbero potuti leggere:

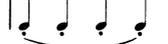
Il senso del cambiamento fu senz'altro quello di ritirare gli archi superiori dalla condotta del cantante. Vi sono aggiustamenti anche in Vc, risultanti forse dell'accordatura delle parti superiori. (D'altra parte, le erosioni nei pentagrammi di Ofc e Timp sono semplicemente la correzione di un errore di copiatura in cui V dispose Timp e Cassa un rigo troppo alti).

**179 S<sup>c</sup> A:** Benché la nota abbia soltanto due gambi, dalle battute precedenti è chiaro che suonano tutti i tre Trn.

**179-207 Coro WGV:** Non c'è ragione di pensare che V intendesse far eseguire diversamente il soggetto per le sue successive entrate durante l'esposizione fugata. Pertanto, WGV estende le indicazioni più complete della prima presentazione alle entrate successive, regolarizzando anche, nella maggior parte dei casi, le battute dove V usò varianti di notazione sostanzialmente per lo stesso suono. In un caso – l'> sulla penultima battuta del soggetto della fuga – è stata incorporata nel modello la lettura di una presentazione più tarda (T<sup>c</sup> a 206). Le eccezioni a questa procedura generale sono discusse nelle Note.

**179 C<sup>c</sup> A:** Qui o alle entrate a 186 e 193 non c'è alcuna indicazione di V per T<sup>c</sup> a 200.

**186, 193, 200, 217 Orchestra A:** Benché non completamente coerente nella notazione delle note ornamentali, normalmente V usò tre tratti per il gruppo di quattro note ornamentali e solo due per quello di tre. La stessa notazione è presente in **A69**. Sono state corrette le seguenti anomalie: Fl (tre tratti) a 186; Fl, Ott, e Ob (tre tratti) e Vc Cb (due tratti) a 193; Fl e Ott (tre tratti) a 200; Fl (tre tratti) a 207.

**187 S<sup>c</sup> A:**  / Questa è l'arti-

colazione che si trova nelle prime due entrate fugate in **A69**. Nell'adottarla, V potrebbe aver dimenticato di aver usato a 180 un'articolazione diversa (quattro >). WGV preferisce il modello di 180.

**188 C<sup>c</sup> A:** Un > sulla seconda nota fu cancellato da V e sostituito da  $\wedge$ .

**192-193 S<sup>c</sup> A:** Il testo sotto è perfettamente chiaro, e pPRI e PRI seguono correttamente A. Tuttavia, in

**I-Mric, S** =  | .  
-men - - da quan-do

Qualcuno peggiorò le cose con una correzione a matita grigia in data incerta:

 | . **RI** dà la seconda  
-men - - da quan-do

lettura senza la legatura di valore, situazione impossibile, mentre **RI**<sup>1913</sup> restaura la legatura.

**193 S<sup>c</sup> A:** La legatura fra la seconda e la terza nota fu fatta in due tentativi e graficamente si potrebbe prendere per una . Tuttavia essa non avrebbe senso, mentre l'interpretazione della legatura è sostenuta da 186 e 200.

**193, 207 Fl A:** Benché sulla scala ornamentale, ci sia solo un'unica serie di gambi, il gambo doppio sulla nota principale suggerisce inevitabilmente la presenza di entrambi i Fl. WGV indica "a 2" senza differenziazione grafica. Si noti anche che in entrambe le battute le scale in Cl hanno il gambo doppio.

**195 C<sup>c</sup> A:** V scrisse, poi erase in parte, l'indicazione dinamica di *f* fra le due note.

**195-196 S<sup>c</sup>, B<sup>c</sup> A:** Qui WGV conserva la lunga legatura di A, in S<sup>c</sup> invece di regolarizzare l'articolazione concordemente al modello del controsoggetto. V avrebbe potuto volere che la larga cadenza fosse influenzata dalla lunga legatura ora che il controsoggetto è nella voce superiore. D'altra parte, WGV altera l'articolazione di B<sup>c</sup> a 196,

 in base ai modelli di 182 (C<sup>c</sup>) e 189 (S<sup>c</sup>).

**199-200 Vle A:** V scrisse l'accordo in Sol maggiore  $sol^2 + re^3 + si \flat^3$  (dominante di Do minore) a 199, come a 192, e cancellò la scala ornamentale a 200, partendo sul  $sol^2$  come per condurre a  $do^2$ . Dopo aver scritto due note della scala, comprese l'errore e le cancellò parzialmente, scrivendo invece una scala da  $re^3$  a  $sol^2$ . (L'errore non compare in **A69**, in cui la lettura corrisponde a quella di WGV.) Curiosamente, egli non corresse l'errore a 199, che **I-Mric** copia regolarmente. **RI** corregge in  $fa \#^2 + re^3 + la^3$ , lettura adottata da **RI**<sup>1913</sup>. Poiché in tutte le altre parti, gli accordi a 185 e 199 sono identici nella spaziatura e nella segnature, WGV preferisce replicare l'accordo suonato da Vle a 185 (la correzione fatta da pPRI). Questa è anche la lettura della battuta corrispondente (169) in **A69**.

**202 B<sup>c</sup> A:** > sulla seconda nota / In considerazione della alterazione di V dell'> in  $\wedge$  alla parallela 188 (vedi Nota), WGV regolarizza la notazione.

**207** Fg III, IV **RI**<sup>1913</sup>: Diversamente da **I-Mric**, **RI**, e **pUS-Cso**, **RI**<sup>1913</sup> assegna la scala ornamentale sia a Fg III che IV, evidentemente un errore. In **A**, c'è soltanto una serie di gambi, con le punte rivolte in su.

**207** VI II **A**: Benché **V** avesse segnato una dall'ultima nota di 207 fino al battere di 208, si intendeva chiaramente un >, come riconoscono tutte le fonti contemporanee relative. Inoltre, **A69** dà un accento non ambiguo.

**208** B<sup>c</sup> **A**: La prima nota sembra più un *do*<sup>3</sup> che il *si*  $\flat^2$  che **V** chiaramente intendeva.

**210** Ott **A**: Seconda nota = *fa*<sup>5</sup>, un errore di scrittura. La posizione della nota è corretta, ma manca un rigo supplementare.

**210** Tr I **I-Mric**: Il gambo mancante sulla seconda nota venne fornito a matita porpora.

**210** VI I **A**: Ogni nota porta un punto di staccato. **WGV** sostituisce con quattro >, come nella parte direttamente parallela di Ob I e anche le parti simili altrove nella tessitura.

**210** Vle **A**: Le prime due note portano punti di staccato. **WGV** sostituisce con due >, come nelle parti parallele (ad es. Fg I e Trn I, II).

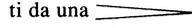
**211** Ob I **A**: > sul battere / Si può respingere l'accento come un errore di scrittura: **V** continuò semplicemente la serie di accenti della precedente battuta.

**212** B<sup>c</sup> **A**: All'origine, **V** scrisse due  $\downarrow$ ; poi erase la versione e sostituì una  $\circ$ .

**212** Fg I **I-Mric**: Il  $\therefore$  necessario sull'ultima nota, presente in **A** ma omissa dal copista, fu fornito successivamente a matita porpora.

**213** Fg **A**: Fg III, IV = "unis." di Fg I, II, provocando una voce guida molto sgraziata. Che 213 sia la prima battuta di un verso serve a spiegare la svista di **V**, insieme al fatto che egli stava copiando direttamente da **A69**, dove la voce guida era problematica (essendo le parti state all'unisono dall'equivalente di 207). Non accorgendosi del problema, **I-Mric** e **RI** ripetono semplicemente l'abbreviazione; **pUS-Cso** correggono Fg III, IV incominciando 213 con una pausa di mezza battuta, mentre **RI**<sup>1913</sup> e **WGV** adottano le parti parallele di Trn III e Ofc come modello per Fg III, IV, sul battere di 213.

**213-219** B<sup>c</sup>, Fg II (Fg IV = Fg II), Cb **A**: Nel modo in cui **V** scrisse prima il passo, esso corrispondeva in tutti i dettagli ad **A69** (183-189); il passo parallelo (284-290) fu copiato in modo simile da **A69** (254-260). La revisione di **V** fu fatta in uno stadio successivo della composizione, dato che si trovano erosioni non solo nella partitura scheletro ma anche in Fg. I mutamenti influenzavano sia la declama-

zione in B<sup>c</sup> che il modo di scrivere la parte. Probabilmente, il primo interesse di **V** fu quest'ultimo: le sospensioni 7-6 fra le voci esterne, nella versione del 1874, sono più efficaci che il ritmo armonico sincopato abbastanza confuso di **A69**. Ma la declamazione risultante, con la ripetizione di "die" e l'omissione di "illa", difficilmente è un miglioramento. Da questo sostrato rimangono alcuni > a 214 e 216 di **A**. In ogni caso, l'accento era originariamente disposto sulla seconda minima della battuta. A 214, **WGV** ha assegnato un >, inteso all'origine per la seconda minima in Fg II (Fg IV = Fg II), per Fg I (Fg III = Fg I), senza differenziazione tipografica. A 216 un > in Fg II (Fg IV = Fg II), disposto direttamente sotto la semibreve (a mezza via fra le due minime erase), appartiene probabilmente alla stesura successiva; **V** sovrappose una  all'>, con l'intenzione di cancellare quest'ultimo. (Nessuna parte parallela ha in questa posizione l'accento.) Anche a 216, B<sup>c</sup> ha un > vicino alla seconda minima erasa della versione originale; **WGV** lo sopprime. In Cb, > nella seconda metà sia di 214 che di 216 furono erasi e sostituiti da una  sovrapposta.

**214** S<sup>c</sup> **A**: Una  raggiunge da 214 il battere di 215 (si veda VI II a 207), ma le parti orchestrali parallele hanno >. A 216, il segno molto più corto in S<sup>c</sup> si legge meglio come >, ed è interpretato così da tutte le fonti contemporanee relative. Inoltre, **A69** ha accenti evidenti in entrambe le battute. **WGV** corregge la forcilla a 214 in >. Le fonti secondarie hanno varie reazioni al segno a 214: **I-Mric** e **RI** lo omettono semplicemente; **pRI** stampano >; **RI**<sup>1913</sup> e **pRI** danno una forcilla a 214 e > a 216 - soluzione meno che soddisfacente.

**214-219** **A**: Come in **A69** (si veda l'Appendice 2, Nota 184-189), delle legature del tipo esemplificato in Ott a 214-215 tendono a incominciare dopo la prima nota della figurazione e spesso concludono prima del battere successivo. Ancora come in **A69** nella ripetizione del passo a 285-289, vi sono maggiori legature più lunghe, e **WGV** preferisce dappertutto questo modello.

**219** Ob I **A**, **I-Mric**: In **A** il **p** è disposto fra le prime due note. **WGV** segue il modello di S<sup>c</sup> spostandolo alla prima nota della frase. Il copista di **I-Mric**, fraintendendo la dinamica di **p** in **A**, dispose un  $\grave{}$  senza senso sulla seconda nota. In **I-Mric** ciò è contestato da un'altra mano che ha usato matita grigia.

**225** Fg I **A**: Sulle prime due o tre note c'è una legatura simile a quella presente in **A69** (si veda l'Appendice 2, Nota 195). **WGV** sopprime quest'unico esempio.



altri strumenti bassi) influenzano solo la parte più bassa. A 249, V fornì un modello di tale notazione. Al battere di 252, V scrisse  $si : ^2 + re^3$ , diverso dal  $si \grave{h} ^2$ , con due gambi, di **A69**. La logica della parte di Fg I, in effetti, suggerisce che il  $re^3$  possa essere un errore, ma non c'è esitazione nella notazione di V e l'altezza è certamente possibile: per cui **WGV** rispetta la lettura di A.

**252** VI II A:  / **WGV** elimina i punti di staccato, che non compaiono in nessuna parte simile entro il passo.

**256** Fg I, II A: > sul terzo e quarto tempo / **WGV** sostituisce punti di staccato come in Cor III a 256 e Cor I a 257. Si confronti anche il passo simile a 312ff.

**259-260** Fg I A: La legatura continua leggermente dopo la stanghetta di battuta 259/260, senza raggiungere la semibreve a 260. In base al senso musicale e alla lettura di **A69**, **WGV** la restringe a 259.

**259-262** Tr A: Mancano ai  $si^2$ ,  $mi^3$ ,  $sol^3$ , e  $si^3$  tutti i  $\flat$ .

**260** B<sup>c</sup> A: V completò la parola “[i]-gnem” qui (forse scritta su una lettura precedente), ma poi ripeté la stessa sillaba conclusiva sotto la seconda nota di 261. Non è un errore di copiatura da **A69**, che ha una linea di continuazione sull'equivalente di 260. **WGV** segue il modello di **A69** e **pvRI** omettendo il completamento prematuro della parola. Un'altra correzione è possibile, ma è meno attraente: mentre **I-Mric** copia A, aggiungendo anche una linea di continuazione sulla prima nota di 261, **RI** e **pRI** lasciano la sillaba a 260 e aggiungono “i-” al battere di 261. Pertanto il testo si legge “per ignem ignem.”

**261-262** Fg A: Le legature in Fg I, II e Fg III, IV attraversano la stanghetta di battuta ma cadono poco lontano dalla nota sul battere di 262 (una semibreve disposta al centro della battuta).

**262** S<sup>c</sup> A: V omise la parola “me” sul battere; è presente nella battuta analoga in **A69** (232).

**263-276** Fl I, Fg I **A69**: Nella versione 1869 questi strumenti presentavano il soggetto della fuga invertito al suo posto normale, simultaneamente all'aumento del tema. La scomoda scrittura della parte in Fg a 275-276 è il risultato del fatto che V ha segnato la 276 direttamente dal brano del 1869, nonostante avesse riveduto la 275.

**272-273** Fg I, II **I-Mric**: Il copista scrisse due volte il contenuto di 273, nella 272 e 273; ciò è contestato a matita grigia.

**275-276** S<sup>c</sup>, Fg I, VI I A: L'unica legatura che si estende al margine è VI I (VI II = VI I all'ottava più

bassa), e **WGV** la trasporta al battere di 276. Quelle in S<sup>c</sup> e Fg I sono ambigue, incrociando la stanghetta di battuta ma non estendendosi al margine. In considerazione della voce guida, **WGV** preferisce restringerle entro 275.

**276-284** A: Alcune legature sono segnate in modo non accurato, iniziando tardi e terminando prima. L'intenzione di V è evidente, e **WGV** regolarizza gli esempi incostanti. Tuttavia, è necessario rilevare alcune deviazioni significative:

1. A 279-281 un'unica legatura si estende dalla seconda nota di 279 in Fg I, II (Fg III, IV = Fg I, II) dopo la stanghetta di battuta. **WGV** preferisce quella più corta che si trova altrove nel passo.

2. A 282-284 vi sono parecchie legature segnate in modo non accurato. S<sup>c</sup> =



(Fg III, IV = Fg I, II) =



assimila al modello adottato in tutta la sezione.

**284-290** **WGV**: Il passo corrisponde alle 213-219, da cui sono derivate le legature in Fg II (Fg IV = Fg II) e Cb (Vc = Cb). Come è stato rilevato prima (si veda la Nota 213-219), in entrambi i passi V dapprima seguì **A69**, rivedendole solo dopo lo stadio dell'orchestrazione.

**287** VI I A: Manca il  $sol^3$ , ma la presenza di due legature di valore che portano fuori da 286 suggerisce che V l'omise non intenzionalmente. Inoltre esso è presente in **A69**.

**288** Timp A:  / **WGV** aggiunge un terzo taglio, aggiustando la notazione per accordarsi con 284 e 286.

**288, 290-291** Trn A: Dimenticandosi di aver spostato Trn III al pentagramma di Ofc, V dispose tutti i tre Trn su un unico pentagramma, come in **A69**. Egli deve aver compreso l'errore prima di arrivare alla 292 – là non vi sono segni di correzione – e poi erase l'inchiostro prima ch'esso fosse completamente asciutto.

**289-290** Cl I, Vle A: La legatura di Vle finisce al battere di 290, mentre quella in Cl I attraversa la stanghetta di battuta senza raggiungere il battere. **WGV** preferisce mantenerla entro 289, come in S<sup>c</sup>, S<sup>c</sup>, e Fl I, II. In **A69** nessuna di esse raggiunge la stanghetta. (Si noti, anche, che la parte di Vle a 290, all'origine, era identica alla battuta analoga 260 di **A69**.)

**290** Cor III, IV, Tr III, IV A: Ci sono > sotto le prime due note col doppio gambo e punti di stacca-

to sopra in Cor III, IV, come > sulle note corrispondenti in Tr III, IV. **WGV** segue il procedimento esemplificato in altre circostanze per tutte le parti orchestrali di **A**: accenti per le note melodiche, staccati per le voci di accompagnamento. Pertanto, **WGV** elimina i punti di staccato in Cor III, IV e sostituisce punti di staccato agli accenti in Tr III, IV.

**294-295** Cor I, II A: V incominciò a copiare **A69**, ma, dopo aver raggiunto la prima nota di 295 (senza aver scritto il punto di prolungamento), modificò la parte. Benché l'aspetto di **A** sia un pò disordinato, il senso di V è chiaro. **I-Mric**, in particolare, sostituì una  $\text{z}$  all'ultima nota di 295 (che in **A** non è assolutamente ambigua). Essa fu poi corretta a matita grigia, ma **RI** invece la cambiò in



Tuttavia, la parte in **RI**<sup>1913</sup> è corretta.

**296-307** Trn III, IV, Ofc A: Le parti erano scritte su un unico pentagramma con gambi separati; **WGV** le stampa con un unico gambo. Gli accenti espliciti sono sempre scritti sopra il rigo (per Trn III), ma sicuramente si intendeva che anche Ofc li adottasse.

**298** Cb A: La legatura è disposta troppo lontano dalla destra, incominciando fra le due biscrome e terminando sulla nota principale. **WGV** corregge sul modello di 300 e 302, dove essa non raggiunge la nota principale.

**298-307** S<sup>s</sup>, S<sup>c</sup> A: A 298, entrambe le parti hanno linee di continuazione, ma nessun testo ulteriore fino alla seconda nota di 307. Il testo è scritto al completo per le restanti tre parti vocali. La stessa disposizione capita in **A69** anche se, in quel manoscritto, S<sup>s</sup> e S<sup>c</sup> sono sullo stesso pentagramma. **I-Mric** e **RI** seguono **A**, mentre **RI**<sup>1913</sup>, **pvRI**, e **pRI** estendono il testo da C<sup>c</sup> e T<sup>c</sup> a S<sup>s</sup> e S<sup>c</sup>. **WGV** segue **A**. La notazione di V è del tutto chiara, anche se i cantanti potrebbero desiderare una vocale più gradita per il melisma.

**299-300** A: A 299 (ultima battuta di un verso), parecchie legature si estendono un poco al margine: Fl, Ob, Cl, Fg I, II (Fg III, IV = Fg I, II). **WGV** le restringe entro la battuta, come alle similari 297, 301, e 303 (ma si veda la Nota 301-304; ed anche l'appendice 2, Nota 267-268).

**301-304** Ob A:



/ **WGV** rimanda le legature a 301 e 303, come nelle altre parti simili.

**303-305** B<sup>c</sup> A: All'origine, V copiò la parte (con la

sua ripetizione immediata di "quando coeli") da **A69**, ma poi rivide questa lettura.

**304** Trn I, II A: "legato" prima della seconda nota / **WGV** sopprime l'indicazione verbale, che è implicita nelle legature estese per tutte le 304-307.

**304-305** Cb A: All'origine, V scrisse in queste battute *sol'*, ma poi erase le note e le riscrisse un'ottava sopra (come in **A69**); le 306-307, prime battute sul verso seguente, hanno *sol'*, senza traccia di una lettura precedente.

**306** Cor I, II A: Su entrambe le note ci sono >, che non hanno senso in isolamento. Inoltre essi non compaiono in nessuna parte di **A69**. **WGV** li sopprime.

All'origine, V aveva registrato *sol'* notato per entrambe le note di Cor I, come in **A69**, ma, immediatamente, cancellò queste note e scrisse la versione definitiva. (Non c'è ragione, tuttavia, di associare gli accenti con tale sostrato.)

**308** Vle A: **ppp** vicino alla nota, **p** sotto il rigo / tutte le fonti contemporanee relative scelgono **ppp**, come **WGV**.

**312-328** A: All'interno del passo contrappuntistico, vi sono parecchie piccole incoerenze nella presentazione dell'articolazione per il soggetto e della risposta nelle parti strumentali. (Nelle parti vocali sono presenti pochissime incoerenze.) In generale, tali incoerenze non convincono musicalmente, e **WGV** giudica che esse fossero il prodotto di inesattezza di notazione e non dell'intenzione del compositore. **WGV** ha cercato la presentazione coerente delle linee individuali ricorrenti. Le correzioni di **A** sono segnalate in note in calce e nelle Note che seguono.

**312** B<sup>c</sup> A: C'è ciò che sembra un > sulla terza nota, ma esso potrebbe essere un punto di staccato segnato in modo non accurato. In ogni caso, le entrate successive del soggetto indicano che si intendeva un punto di staccato.

**312-313** Vc A: In complesso, l'articolazione che segue si trova in modo coerente negli archi per queste due battute del soggetto della fuga, anche se alcuni segni sono incidentalmente omessi:

 . In questa prima presentazione in Vc, a 312-313, vi sono tuttavia due punti di diversità:

 . Si noti

l'> sulla prima nota (che dopo diventa  $\wedge$ ) e la legatura con punti di staccato che inizia sul battere della seconda battuta (invece che sulla seconda nota). Nello scrivere Vc, il compositore potrebbe essere stato influenzato dalla presentazione del

tema da parte di B<sup>c</sup> nel pentagramma direttamente superiore. Nelle altre presentazioni, V, tuttavia, mantenne sempre la distinzione fra l'articolazione delle parti vocali e quelle strumentali, e **WGV** conserva anche qui la distinzione, correggendo V1e, in armonia con l'articolazione strumentale preferita da V.

**314 Ott A:** "Solo" / Scrivendo il termine in Fl, Ob, e Cl, erroneamente V l'aggiunse a Ott; in **A69** manca in Ott, ma compare nelle altre tre parti. Pensare che V avesse usato quella parola per indicare che la parte è esposta o importante è un prodotto della fantasia. In realtà, esiste soltanto un altro caso nella *Messa da Requiem* in cui la parte di Ott è contrassegnata "Solo": il Lux aeterna a 100, dove esso ha un'unica nota sostenuta che raddoppia gli archi superiori, una *Hauptstimme*, non più che nel caso presente. D'altra parte, vi sono passi per Ott che sono più esposti ed importanti di questo, ma V non usa la parola "Solo". La sua presenza qui è vista come una svista. Anche se **I-Mric** e **RI** la conservano, **RI**<sup>1913</sup> e **pUS-Cso** l'omettono.

**315 B<sup>c</sup> WGV** L'allungamento della legatura fino all'ultima nota qui e nelle battute parallele deriva dal modello in S<sup>c</sup> a 325.

**316 C<sup>c</sup> A:** <sup>A</sup> sul quarto tempo / È l'unica volta che nel passo viene usato <sup>A</sup> nelle linee vocali. **WGV** sostituisce con >.

**317 S<sup>c</sup> A:** Il segno della seconda nota si potrebbe leggere più facilmente come > ; in considerazione della  di B<sup>c</sup> a 323, dei segni simili degli archi in A, e sia negli archi che nelle voci in **A69**, **WGV** l'interpreta come una .

**317-318 VI II A:** La legatura continua al margine dopo 317, ultima battuta di un recto; a 315, in Vc, essa continua un poco al di là della stanghetta di battuta 315/316, ma cade vicino al battere. **WGV** preferisce terminare entrambe le legature sull'ultima nota della prima battuta. Quella sulle prime tre note in VI II a 318 non è ambigua, e né quelle che si sovrappongono sul battere di 318, né quella continua (dalla seconda nota di 317 alla terza di 318) sarebbero musicalmente efficaci.

**318-324 VI I, Vc A**  in VI I a 318 e Vc a 324 / **WGV** preferisce l'articolazione che si trova in V1e a 316 (presente anche, pur in un contesto un poco diverso, in VI II a 326). Per tutte le quattro comparse della figurazione questa articolazione si trova in **A69**.

**323 VI II A:** > sul battere / **WGV** sostituisce <sup>A</sup>. Si veda la Nota 312-313.

**323-324 Vc A:** La  si estende al di là della stanghetta di battuta 323/324; **WGV** la termi-

na sull'ultima nota di 323, come in VI I a 317.

**323-325 T<sup>c</sup> A:**

 in di - e il - - là - - il - la tre -

/ Qui, V confuse il testo: non c'è alcuna giustificazione per l'omissione di "aeterna" e la ripetizione di "illa." **WGV** accomoda il testo come nelle parti parallele. Che 323 sia la prima battuta di un nuovo fascicolo potrebbe spiegare la confusione da parte di V, ma c'è dell'altro. Come esaminato alla nota 282-298 all'Appendice 2, nel 1873-74 V usò **A69** per elaborare mutamenti del testo sotto queste battute. Nelle equivalenti di 323-324 (**A69**, 293-294) vi sono tre tipi diversi di testo: quello originale (che è sbarrato) e due tentativi di revisione. Il testo che V registrò in A è schiacciato sopra quello originale sbarrato del 1869, mentre il testo che **WGV** adotta (e che V aveva già elaborato alcune battute prima in **A69**) è scritto sotto. V copiò, semplicemente, la stesura intermedia invece di quella definitiva di A. **325-327 Archi WGV:** Come la musica si sposta verso la conclusione di questa sezione, a 328, l'articolazione della figurazione non può più essere equiparata alle presentazioni precedenti dei temi, e **WGV** segue in generale A. La legatura in VI II che abbraccia la seconda e la terza nota di 326, in effetti, raggiunge la quarta (come essa fa anche in **A69** – si veda l'Appendice 2, Nota 296), ma la legatura di valore che porta alla quarta nota suggerisce che quella d'accompagnamento finisce sulla terza nota.

**326 VI I A:** La prima legatura raggiunge quasi la seconda nota, ma s'intende chiaramente ch'essa finisca sulla prima: qui la sovrapposizione delle due legature è musicalmente improbabile.

**327-328 Fl A:** A 327, ultima battuta di un recto, sono presenti entrambi i Fl (senza legature di valore al margine); a 328, soltanto Fl I (con una legatura di valore che collega a 327). Nonostante ciò, è chiaro che la mancanza di una parte per Fl II a 328 è un errore dovuto a disattenzione ed al fatto che, in **A69**, Fl II non suona all'equivalente di 326-328. **WGV** fornisce la nota, come hanno fatto **pUS-Cso**. (Vi sono anche diversi cambiamenti in Fl a 326-328 in A: dopo il battere di 328, per esempio, dapprima V mostrò entrambi i Fl che suonano la parte assegnata alla fine a Ott.)

**328 Coro A:** Come in **A69**, dapprima V richiese due voci su una parte in partitura e nella nota in calce, invece che quattro. Poi cambiò la parola "Due" in "Quattro" nelle parti vocali e il numero "2" in "4" nella nota in calce. Corollario di tale cambiamento fu l'erosione di un'altra nota a piè di pagina che aveva richiesto l'aggiunta di due cantanti a C<sup>c</sup>

a 336, cosicché il soggetto della fuga sarebbe stato più udibile. Quella annotazione, copiata da **A69**, legge: "Qui si aggiungeranno altri due Contralti onde sia più sensibile il *Soggetto*."

**329-336 S° A:** All'origine, V copiò la linea piuttosto impacciata da **A69** (299-306), poi la rivide come nella versione definitiva. Si noti tuttavia che le prime due battute della versione 1869 introducono un motivo importante usato poi in modo esteso nel pezzo (incominciando a 352 e poi 403 nella versione 1874); in tal modo nella versione definitiva queste relazioni vengono attenuate.

**331 Cl I A:** "stacc[ate]" dopo la prima nota / **WGV** sopprime l'indicazione sovrabbondante.

**331 Fg III A:** Sul battere c'è un punto di staccato, sicuramente un errore (si veda Cl I a 333 e Fg III a 335).

**332 Cb (Vc = Cb) A:** Il *sol'* (che prolunga la dominante invece che arrivare alla cadenza) è registrato direttamente; in **A69** V aveva scritto *do*<sup>2</sup>.

**333 Cl I A:** Il ♯ richiesto sulla terza nota è un'aggiunta successiva a matita blu; esso manca in **I-Mric** e **RI**. Quello corrispondente su *la*<sup>2</sup> era presente in **A69**.

**334 S° A:** Una legatura abbraccia le quattro note della battuta. Si potrebbe ritenere che l'articolazione anticipasse intenzionalmente quella della nuova sezione (che inizia a 336), ma, sia quella immutata dei fiati che i punti di staccato persistenti in B° a 335, fanno pensare che la legatura a 334 fosse semplicemente una svista. In più, in **A69**, in questo punto, non c'è articolazione. **WGV** estende qui quella che si trova in altri punti del Coro per tutta questa serie di entrate.

**336-343 Tr I A:** Copiando quasi esattamente da **A69**, V scrisse la parte come se in armatura ci fosse stata la tonalità di tre bemolli. **I-Mric** la copiò da A senza gli accidenti necessari, ma, a 336-337, essi vennero aggiunti a matita grigia con un prudente segno interrogativo.

Curiosamente, **pUS-Cso** a 336 contrassegnarono la parte "decisa", fraintendimento evidente della abbreviazione "dolcissima" della fonte (probabilmente una serie di parti intermedia presa da A). È meno probabile che **pUS-Cso** fossero copiate direttamente da A, dato che là "dolcissima" è scritto al completo. (Il termine non compare affatto in **I-Mric** o **pvRI**). Fra le altre fonti, "dolcissima" si trova in **RI** e **RI**<sup>1913</sup>.

**337-342 T°, B° A:** V copiò le parti da **A69**, poi le erase e registrò la versione semplificata, definitiva. Ciò venne fatto prima che V completasse l'orchestrazione del passo, perché Fg non hanno traccia della stesura precedente.

Quella originale comprendeva parecchie legature che vennero poi erase solo in parte. In base alla guida della notazione di Fg I e III, **WGV** interpreta la notazione liberamente, omettendo le legature in B° ma conservandole ed estendendole in T°.

**345 Cor III A:** La  comincia prima della stanghetta di battuta 345/346, invece che sul battere di 346. **WGV** la allinea alle forcelle delle altre parti, compreso Cor I.

**348 Cor I A:** V copiò la risoluzione di minima da **A69** (318; si veda la Nota relativa all'Appendice 2), poi la cancellò.

**350 C° A:** "da" / V copiò da **A69**, in cui la parola è "tremenda." Poiché la 349 e l'equivalente in **A69** (319) cominciano nuovi verso, V non aveva davanti la parte iniziale della parola. **WGV** sostituisce la sillaba finale di "aeterna."

**351-358 A:** In **A69** V assegnò la struttura fondamentale contrappuntistica al coro ed all'orchestra insieme: la linea presentata da Fg I e Vle nella versione definitiva era anche cantata da T° in **A69**, mentre il pedale di *sol*<sup>B</sup> era cantato da S° (e anche suonato da Tr I e VI II). Nel 1874, V aumentò l'importanza di S° rimuovendo tutte le altre parti vocali. Benché in A non vi fosse traccia delle parti corali, V copiò la versione originale di Tr I, che aveva riflesso il ritmo di S° alle battute equivalenti a 356-358. Poi erase la lettura e la sostituì con la nota sostenuta neutra della versione definitiva. Per il cambiamento parallelo si veda la Nota 359-366.

**355-358 Ob A:** V segnò la legatura da 355 alla fine di 358. Che 355 incominci un recto spiega l'anticipo della legatura, che per motivi musicali deve abbracciare solo 356-358, come fa alle battute equivalenti di **A69** (326-328).

**357-358 Fg I I-Mric:** Venne aggiunta a matita porpora una legatura che copre entrambe le battute. Essa manca in A e in **RI**.

**358-366 A:** Benché alcune delle  si estendano alla stanghetta di battuta, le entrate **ppp** di Tr nella seconda metà di 358 e il **p** e la posizione della forcilla in Vle (358), come pure le forcelle più corte a 366 (particolarmente in VI I) sostengono tutte la decisione di **WGV** di concluderle a mezza strada della battuta.

**359-366 A:** Come nel caso di 351-358 (si veda la Nota) in **A69** il coro partecipava a questo passo, con B° che raddoppia Fg III e Vc, e C° e Tr III che forniscono un *sol*<sup>B</sup> sostenuto e *sol*<sup>L</sup> rispettivamente. Come prima, A non rivela traccia della versione precedente delle parti corali, ma un solo Tr (qui Tr III) seguiva originariamente il ritmo della parte corale che aveva raddoppiato. V lo copiò da **A69** in A, ma poi lo sostituì con il *sol*<sup>B</sup> sostenuto.

**366-367** B<sup>c</sup> A: V scrisse “pppp” a 336, ultima battuta di un verso. Sul nuovo recto (367), egli scrisse “Tutti ppp” e “cominciando sottovoce.” **WGV** sposta le indicazioni di 367 al levare e rimanda il **pppp** ad una nota in calce.

**369** Coro A: “Tutti” è scritto diagonalmente attraverso i pentagrammi di S<sup>c</sup> e T<sup>c</sup>, inteso sicuramente come indicazione globale per le tre parti corali superiori.

**369-370** S<sup>c</sup> A: L’articolazione è molto chiara e **WGV** l’estende a 373-374. **I-Mric**, **RI**, e **pRI** seguono A; **RI**<sup>1913</sup> e **pRI** sopprimono la legatura. **A69**, si noti, l’inizia sul battere della battuta equivalente a 370, e la ripete quattro battute dopo (si veda Appendice 2, 340 e 344).

**370** Cl Cor A: V scrisse “Solo” per Cor III, ma solo la lettera “S” per Cl I e Cor I (il modo con cui V scrive la “S” è molto diverso da quello con cui scrive il “p”). Forse fraintendendo tali indicazioni con **p**, **I-Mric**, **RI**, e **RI**<sup>1913</sup> assegnano **p** come livello dinamico per tutti tre. Per ragioni diverse (cioè l’indicazione dinamica di V per Cl nella battuta parallela 340 del *Libera me* 1869), **WGV** si unisce a loro. (Vedi anche l’Appendice 2, Nota 340.)

**370** B<sup>c</sup> A: Un segno che sembra una legatura unisce le prime due note. Poiché le note sono le stesse ma con due diverse sillabe, l’indicazione non ha senso e si deve interpretare come un errore di scrittura basato sulle parti strumentali. **WGV** la sopprime ed essa non è presente neppure in **A69**.

**371** Cb (Fg I, II, Vc = Cb) A:  $\lambda$  sulla prima nota / **WGV** sostituisce  $\gt$ , come a 367-369.

**376** Ob A: Oltre al **pp** c’è un altro segno in parte eraso, forse un “cres.” copiato da **A69**.

**377** Fg I, II (Fg III, IV = Fg I, II), Vle A: Una linea che incomincia in Vle al centro di 377 probabilmente era il primo tentativo da parte di V di segnare la . Non la completò dato che il segno era stato scritto troppo presto. Allo stesso modo, un braccio della forcilla di Fg incomincia sulla terza nota di 377. In **A69** tutte le forcille iniziano al battere dell’equivalente di 378. **WGV** allinea sia quelle di Fg che di Vle alle altre, che in generale partono dal battere di 378.

**379** Cor III, IV **I-Mric**: Il copista non fornì né la legatura di valore fra 378 e 379 né il bemolle a 379; quest’ultimo segno venne aggiunto dopo a matita porpora.

**380-381** Ob II, Cor III, IV **WGV**: Non ci sono legature di valore attraverso la stanghetta di battuta 380/381 per queste parti, né in A né in **A69**. In entrambi i manoscritti V fece molta attenzione nel disporre le legature di valore: esse sono presenti in ogni altra parte appropriata. Inoltre, in entrambi i

manoscritti, V dispose un  $\flat$  esplicito in Cor III, IV sul battere di 381 (o il suo equivalente in **A69**, 351); si confronti Fg, Ofc, e Cb (Vc = Cb) in A, dove il  $\flat$  è disposto sulla seconda nota della battuta a causa della legatura di valore. Esse non sono presenti né in **I-Mric** né in **RI**, anche se sono state aggiunte a **RI**<sup>1913</sup>. In **pUS-Cso** c’è una legatura di valore per Ob II, ma non per Cor III, IV.

**380-381** Trn III, Ofc A: La parte è scritta con gambi singoli; anche se la punta del gambo è rivolta in su, potrebbe semplicemente essere il risultato della posizione delle note sul pentagramma. Poiché V, in questa battuta, fornì gambi doppi per Cor III, IV, è ragionevole supporre che avesse voluto far suonare anche qui entrambi gli strumenti. La voce guida suggerisce inoltre che se si era inteso Trn III, esso avrebbe dovuto essere suonato un’ottava sopra di Ofc. **WGV** segue la soluzione di **pUS-Cso**, assegnando la parte solo a Ofc. Tuttavia, si deve rilevare che **I-Mric**, **RI**, e **RI**<sup>1913</sup> indicano che entrambi gli strumenti devono suonare.

**381** Cb (Vc = Cb) A: Le ultime due note portano punti di staccato. **WGV** li cambia in  $\gt$ , come in tutte le voci parallele.

**383, 385, 387** A: È sorprendente quanti pochi esempi di  $\gt$  in battere ci siano nelle parti strumentali di queste battute – Cor I, II, Timp, e Cb (Vc = Cb) a 383, Ott a 385 – rispetto al numero degli accenti nelle altre posizioni della frase. Tuttavia, in considerazione dei tanti esempi delle parti vocali (che non si possono ignorare), come pure del passo parallelo nel *Libera me* 1869 (dove, in modo significativo, vi sono più accenti sul battere sia nelle parti vocali che strumentali di queste battute), **WGV** estende dappertutto gli accenti. Anche se fosse attraente immaginare che V stesse differenziando le dinamiche, con la creazione di battute “più forti” e di altre “più deboli”, il contesto di **fff**, “tutta forza” e la natura del materiale musicale rende difficile sostenere tale ipotesi.

**388** Cor III, IV A:  $\gt$  sul battere / **WGV** elimina l’accento, che non compare in nessun altra parte di questo punto (né è presente in qualche parte di **A69**). Si tratta semplicemente di una svista provocata dagli accenti che stanno attorno.

**388-389** Fg I, II A: Una legatura che inizia sull’ultima nota di 388 conclude alla fine di 389 (ultima battuta di un verso); essa venne probabilmente copiata da un segno simile in Fg III, IV in **A69**, anche se la versione riveduta di questo passo è molto diversa. La legatura non compare in nessuna altra parte strumentale di A, e **WGV** la sopprime.

**388-395** Coro A: In Coro vi sono numerose erosioni, ma non è possibile ricostruire la versione origi-



tirando l'attenzione sulla preghiera invece che sul destinatario. In due posti, tuttavia, egli dimenticò di cambiare la sillaba finale da “-ne” a “me” (Coro a 408, prima battuta di un verso, e T<sup>c</sup> a 416). Il cambiamento di progetto richiese naturalmente mutamenti nel ritmo delle parti corali. Le diversità tra le due versioni tuttavia sono più lontane da raggiungere di questa.

Nella versione 1869, S<sup>s</sup> era molto meno preminente che nella versione definitiva: S<sup>s</sup> fu unita due volte da (e quindi coperta da) S<sup>c</sup> che entra due battute dopo all'unisono, e la declamazione conclusiva all'equivalente di 416-417 (Appendice 2, 386-387) fu assegnata a B<sup>c</sup>. Nelle 404-408 della versione definitiva, V lasciò udibile S<sup>s</sup> in alto fornendo una parte più bassa per S<sup>c</sup>. (In effetti, nella versione definitiva, S<sup>c</sup>, C<sup>c</sup>, e T<sup>c</sup> cantano le stesse note che C<sup>c</sup>, T<sup>c</sup>, e B<sup>c</sup> cantavano nella revisione 1869.) Nella ripetizione del passo (412-416), V arrivò alla versione definitiva solo attraverso uno stadio intermedio. Egli copiò la parte di S<sup>s</sup> da A69 in 412-416, ma con una  (o forse una ) sul battere di 416. Che non fosse una breve (diversamente dalle note conclusive per Coro) fa pensare che egli poteva aver già progettato di assegnare a S<sup>s</sup> (invece che a B<sup>c</sup>) la declamazione conclusiva. In seguito, egli erase la parte di S<sup>s</sup> in queste battute e la riassegnò a S<sup>c</sup>.

407 Tc A: In A manca il  necessario sul battere; che all'origine V avesse fornito una legatura di valore tra 406 e 407 potrebbe spiegare la svista (anche se non vi sono accidenti sulla seconda nota). L'accidente è mancante anche nella stesura originale di I-

Mric (ma fu poi aggiunto a matita porpora) e in RI. 410-411, 412-413 Vle A: Un'unica linea raddoppia regolarmente come una legatura e come il tratto superiore della . WGV stampa entrambi i segni senza differenziazione tipografica.

414-415 B<sup>c</sup>, Cb (Vc = Cb) I-Mric: La legatura di valore fra le due battute in Cb fu aggiunta dopo, a matita porpora, come il  in B<sup>c</sup> sul battere di 415.

416 A: V scrisse tre volte “senza tempo” (fra VI I e VI II, sotto la partitura, e sopra S<sup>s</sup>) e una volta “senza misura” (attraverso i pentagrammi di Cor). WGV regolarizza in “senza misura” come è stato spiegato alla Nota 1, 7, 9, 171, 416.

416 S<sup>s</sup> A: All'origine, c'era un segno di respiro dopo “aeterna”, poi eraso. (Si veda la Nota 1, Voci per casi simili.)

417 S<sup>c</sup> A: *do*<sup>h</sup><sup>3</sup> – un errore di scrittura, dato che la nota è chiaramente legata alla precedente e il naturale esplicito non è necessario per il *do*<sup>3</sup>. La confusione sorse dalla voltata di pagina prima di 417 e dal fatto che S<sup>s</sup> ha *do*<sup>3</sup>.

417-421 A: Le diverse indicazioni di tempo e nella dinamica sono collocate in A nei seguenti punti:

417: “a tempo” sopra la partitura: “tempo” sopra Ob; “tempo” sotto la partitura.

418-419: “poco allargando” sopra la partitura, sopra S<sup>s</sup>, e diagonalmente fra C<sup>c</sup> e T<sup>c</sup> (intesa, ovviamente, come indicazione globale).

420-421: “morendo” sopra la partitura, sotto Timp (dove ha un significato particolare), sopra S<sup>s</sup>, e diagonalmente fra C<sup>c</sup> e T<sup>c</sup> (un'altra indicazione globale).

## Appendice 1

### Versione del 1874 del “Liber scriptus”

Come è stato discusso nell'introduzione alla partitura, la stesura originale di V di queste due terzine del Dies irae era una fuga a quattro voci, per coro e orchestra (con le parti strumentali che, in generale, raddoppiano le linee vocali). Questa versione venne eseguita in occasione della prima esecuzione della *Messa da Requiem*, il 22 Maggio 1874, e non fu mai rimossa da A. Fu copiata in **I-Mric**, e compare anche nelle prime edizioni di **pvRI** e **pRI**. Nell'autunno del 1874, V aveva deciso di sostituire la fuga con un solo per Mezzo Soprano. Il pezzo nuovo venne completato nella prima metà del Febbraio 1875 ed eseguito tre mesi dopo, all'Albert Hall di Londra, il 15 Maggio 1875. (Per ulteriori dettagli si veda l'introduzione alla partitura.)

N. 2a. “LIBER SCRIPTUS” (1874)

#### Fonte principale

A: Volume 1, pp. 68-80.

La struttura dell'autografo, che comprende la distribuzione delle battute sulle pagine, viene esaminata nelle note al N. 2, il Dies irae. Questa sezione del Dies irae si estende dalla terza battuta di p. 68 alla quarta (e penultima) di p. 80. V non cambiò l'organizzazione della sua carta da ventotto pentagrammi all'inizio di questa sezione e neppure ripeté l'elenco e la distribuzione delle forze d'esecuzione. (Esse sono descritte nelle note introduttive al N. 2.) All'inizio di questa sezione c'è una doppia stanghetta ma nessuna divide la sua conclusione dalla ripresa della musica del “Dies irae” (a 216 della versione 1874, 239 di quella definitiva).

#### Note introduttive

##### Legature e articolazione

Nell'annotare le legature del “Liber scriptus”, V fu particolarmente trascurato, e **WGV** spesso ritiene necessario abbreviare un poco le legature di A. La politica editoriale usuale esigerebbe che le legature modificate fossero punteggiate, con quelle effettive di V messe in note in calce. Tuttavia, nel caso del “Liber scriptus” ci sarebbe un numero eccessivo di note a piè di pagina. Ma punteggiare tali legature senza mostrare in nota a piè di pagina la notazione di V sarebbe come travisare ancora di più A. In questo caso, **WGV** usa per questo pezzo legature continue dove quelle reali di V sono state legger-

mente abbreviate. I casi vengono tutti elencati nelle Note che seguono. D'altra parte quando **WGV** modifica in modo più esteso una legatura, continua a punteggiare quella nuova e mettere in calce l'originale.

Per ragioni simili, **WGV** non fornisce note in calce per ogni segno d'articolazione o di dinamica presente in A e omesso nella presente edizione, anche se essi vengono elencati nelle Note. Tuttavia, quando un segno è stato aggiunto alla partitura, viene differenziato tipograficamente; quando un segno ne sostituisce un altro (ad es. quando un accento prende il posto di un punto di staccato), il segno sostituito è disposto in una nota in calce.

#### Note critiche

**162-184 Fonti:** Queste battute costituiscono l'esposizione quadripartita della fuga, più una breve controesposizione che dà risalto a due ulteriori entrate del soggetto; oltre alle esposizioni del soggetto (S), sono presenti tre controsogetti fino a 182 (CS 1, CS 2, e CS 3). All'interno di questa sezione, le voci presentano successivamente S, CS 1, CS 2, e CS 3 (anche se non tutte le parti attraversano la sequenza completa), incominciando con S<sup>c</sup> (accompagnato da VI I), e continuando con C<sup>c</sup>, T<sup>c</sup>, e B<sup>c</sup> (accompagnati, rispettivamente, da VI II, Vle, e Vc). Ci sono tutte le ragioni di credere che V desiderasse uniformare l'articolazione del soggetto della fuga e di ogni controsogetto nel coro e negli archi, ma non necessariamente fra i due gruppi (anche se la loro articolazione è simile). Questa non uniformità fra coro e archi è accettata da **I-Mric**, **pvRI** (coro e riduzione per pianoforte), e **pRI**. È politica di **WGV** che per tutta questa esposizione fugata l'articolazione, sia delle parti vocali che di quelle strumentali, debba essere regolarizzata dove è fattibile.

Con l'entrata di legni e ottoni a 184 la fuga cambia radicalmente il suo corso: i controsogetti sono abbandonati, e il soggetto non riappare più nella sua integrità (caratteristica comune alle fughe di V). Si dovrebbe poi comprendere che i riferimenti a “S” da 184 significano invariabilmente una versione abbreviata. Così, il passo da 184 alla fine del “Liber scriptus” originale (215), non può fornire modelli per l'articolazione dell'esposizione e per la sua controesposizione (162-184).

Nell'esaminare questa sezione iniziale, sarà conveniente cominciare con la dinamica e poi considerare successivamente l'articolazione di ogni unità contrappuntistica (S, CS 1, CS 2, CS 3). Per facilitare il confronto fra le varie esposizioni, le note saranno identificate, come appropriate, sia dalla

loro posizione nell'unità contrappuntistica sia dalla loro posizione in una determinata battuta. I riferimenti ad una battuta entro *S*, *CS 1*, *CS 2*, o *CS 3*, riguardano sempre battute complete (cioè escludendo le anacrusi).

### Dinamica

In **A** (e **I-Mric**, **pvrI**, e **pRI**) sono indicati solo tre livelli dinamici prima di arrivare a quello generale di **f** (con l'entrata dei legni e degli ottoni) a 184: **p** a 162 in VII (prima nota di *S*), e **f** sulla seconda nota di 174 e 178 in *S*<sup>c</sup> e *C*<sup>c</sup> rispettivamente (in ogni caso, la prima nota di *CS 3*). Anche se le < abbracciano la seconda e terza battuta di ogni unità contrappuntistica di quattro battute, sicuramente **V** intendeva che il livello dinamico generale rimanesse **p** fino a **f** a 184. Le < richiedono all'interno di ogni frase un crescendo seguito da un diminuendo espressivo, ma l'inizio della frase successiva deve ritornare a **p**. Pertanto, **WGV** estende il **p** di VI I ad ogni parte che entra, sia in orchestra che nel coro (dove le indicazioni sono racchiuse tra parentesi quadrate). **WGV** lascia agli esecutori di dare forma ai livelli dinamici all'interno di ogni unità contrappuntistica, come ha fatto **V**. Neppure le indicazioni di **f** a 174 e 178 influenzano il livello dinamico generale. A 174 sia *S*<sup>c</sup> che VI I hanno una breve > che raggiunge il terzo tempo (ma non il quarto). Anche se **I-Mric**, **pvrI**, e **pRI** la interpretano come >, la lettura non pare probabile, dato che il segno su *S*<sup>c</sup> fa pensare che **V** avesse segnato un tratto di un > normale, ma poi, cambiando idea, avesse sostituito una >. Il **f** risultante (presumibilmente al livello **p** delle altre voci) è perfettamente ragionevole. I **f** sono disposti sopra note alte sincopate raggiunte con un salto d'ottava. Messi in associazione con gli > incompleti a 174, questi segni sono equivalenti a **sf** (indicazione usata raramente da **V**) all'interno del livello dinamico prevalente.

Benché talvolta **V** incominciasse le < sul battere della terza battuta dell'unità di quattro battute, vi sono modelli sufficienti a stabilire che esse sono progettate per abbracciare la seconda e la terza battuta. Inoltre, **V**, all'origine, scrisse le forcelle di *S*<sup>c</sup> sopra 165 e 169 soltanto, ma poi le estese indietro a 164 e 168.

Si dovrebbero notare le seguenti letture da **A**:

166-167 *S*<sup>c</sup> **A**: In mezzo a un groviglio di linee, sembra ci sia una < dal terzo tempo di 166 alla fine di 167 (cioè per i primi sei tempi dell'unità, *CS 1*), l'unico esempio di quel tipo in questa sezione. **WGV** lo sopprime.

169 **A**: **WGV** sopprime una < eccedente,

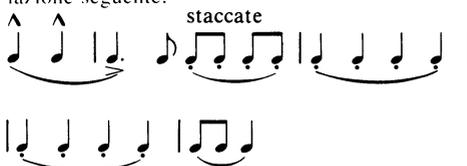
che copre soltanto questa battuta, fra i pentagrammi di *S*<sup>c</sup> e *C*<sup>c</sup>.

172-174 VII **A**: Il braccio più lungo di una < segnata in modo non accurato finisce fra la prima e la seconda nota di 174.

### Soggetto della Fuga (*S*)

#### a) Presentazione vocale

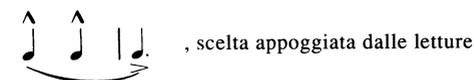
**WGV** estende a tutta l'esposizione fugata l'articolazione seguente:



**V** esitò tra due diversi modelli per le prime tre



anche se, in alcune occasioni, nell'articolazione del coro egli mescola elementi delle due versioni. (La legatura è presente chiaramente sia a 162-163 che a 182-183, ed è stata inclusa in tutti questi esempi.) Entrambe le articolazioni suggeriscono due accenti agogici, suonati détaché, seguiti da un accento più forte, espiratorio. Egli decise presto di sostituire un  $\wedge$  sul battere: a 163 (*S*<sup>c</sup>), 171 (*T*<sup>c</sup>), e forse 167 (*C*<sup>c</sup>) aveva scritto  $\wedge$ , ma poi sovrappose >. Anche se non c'è nessun segno sul battere di 175 (*B*<sup>c</sup>), sia a 179 (*S*<sup>c</sup>) che a 183 (*T*<sup>c</sup>) **V** scrisse direttamente >. Fu molto meno deciso riguardo alle due note del levare: vi sono  $\wedge$  a 162 (*S*<sup>c</sup>), che forse sostituiscono punti di staccato scritti in precedenza; punti di staccato a 166 (*C*<sup>c</sup>);  $\wedge$  a 170 (*T*<sup>c</sup>) scritti evidentemente direttamente; nessuna articolazione a 174 (*B*<sup>c</sup>); punti di staccato a 178 (*S*<sup>c</sup>); e a 182 (*T*<sup>c</sup>). **WGV** adotta la versione che sembra l'intenzione definitiva di **V**:



delle parti strumentali. **WGV** corregge le seguenti letture che si trovano in **A**:

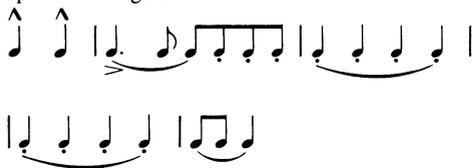
166,178 **A**: Come è stato descritto sopra, *C*<sup>c</sup> (a 166) e *S*<sup>c</sup> (a 178) hanno due staccati sul levare di *S*; **WGV** sostituisce con due  $\wedge$ .

179 *S*<sup>c</sup> **A**: La legatura è segnata in modo un po' esuberante, incominciando proprio dopo la seconda nota ed estendendosi sulla stanghetta di battuta 179/180. **WGV** la restringe al terzo e quarto tempo, come si vede in altre parti di tutta l'esposizione fugata.

#### b) Presentazione strumentale

**WGV** estende l'articolazione seguente a tutta l'e-

sposizione fugata:



Come nelle parti corali, V fu indeciso fra due modelli distinti per le prime tre note:

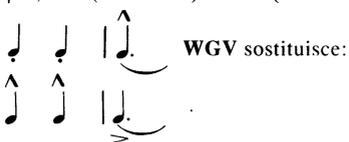


È ancora più chiaro nelle parti orchestrali (registrate dopo quelle corali), che il secondo modello rappresenta l'intenzione definitiva di V. Mentre le prime due entrate di S (VI I a 162-163 e VI II a 166-167) usano la prima articolazione, V adottò in modo costante la seconda (pur omettendo l'accento al battere di 171 e 175) incominciando con la terza entrata (Vle a 170). **WGV** rifiuta l'ipotesi che il contrasto fra le due articolazioni fosse deliberato, per creare una intensificazione a 170-171 negli archi: non ha senso ipotizzare l'esistenza di tale disegno negli archi in mancanza di uno simile nel coro.

L'articolazione proposta da **WGV** nella prima battuta completa di S negli archi, anche se diversa da quella nel coro, è relativamente stabile in A per tutta l'esposizione fugata. Si vedano tuttavia, sotto, le Note 175 e 179.

**WGV** corregge le letture seguenti che si trovano in A:

162-163, 166-167 A: Come è stato illustrato sopra, VI I (a 162-163) e VI II (a 166-167) =



169 VI II A: La legatura sopra la terza battuta completa di S si estende al margine (169 è l'ultima battuta di un recto). **WGV** la restringe a 169.

175 Vc A:  **WGV** elimina i punti particolari di staccato doppio ed estende a Vc il modello d'articolazione già fissato in VI I, VI II, e Vle.

179 VI I A:  / Anche qui **WGV** elimina un punto di staccato (sulla terza nota) ed estende a VI I il precedente modello d'articolazione. Si noti che V a 183 (Vle) ritornò sostanzialmente a questo modello, dove non c'è alcun punto di staccato sulla terza nota e la battuta comin-

cia con una legatura (che, tuttavia, abbraccia soltanto le prime due note).

180-182 VI I A: Un'unica legatura abbraccia 180-181 e raggiunge quasi il battere di 182. **WGV** ne sostituisce due separate per 180 e 181, come in tutte le altre presentazioni di S nell'esposizione fugata.

Controsoggetto 1 (CS 1)

Presentazione vocale e strumentale

Le note d'apertura di CS 1 e CS 2 erano diverse, nella versione originale di V di questo passo, nelle parti vocali. A 166 egli scrisse



A 170 c'era un inizio simile per CS 1 (C<sup>c</sup>), insieme alla versione originale di CS 2 (S<sup>c</sup>):



A 174 la musica era diversa, dove l'apertura di CS 2 (C<sup>c</sup>) venne modificata per seguire alla sesta minore la linea di CS 3 (S<sup>c</sup>):



La stessa versione era presente sostanzialmente a 178:

Coro

S. - tur. Ju-dex er -

C. - tur, un - de mun -

T. - tur, un - de mun -

B. - ne - tur, un - de mun -

*f*

*legate*

V modificò tutte queste tre letture in CS 1 e CS 2 prima dell'entrata delle parti strumentali, in cui è presente solo la versione definitiva. (La sua revisione di CS 1 a 166, per esempio, rimosse sia l'intervallo di seconda aumentata che il ritorno immediato anticlimax alla nota presentata in modo così forte sul battere precedente. Viene anche fornito il movimento contrario attraverso la stanghetta di battuta.)

WGV estende l'articolazione che segue a tutta l'esposizione fugata sia nelle parti strumentali che in quelle vocali:

In A vi sono due punti di incertezza: l'estensione della legatura all'inizio di CS 1 e il tipo di accento nella terza battuta completa. Per la legatura, in A vi sono incoerenze significative, sia nelle parti vocali che strumentali, e le fonti contemporanee relative (I-Mric, pvRI, e pRI) non offrono una soluzione coerente. WGV adotta il modello che si trova in modo più chiaro a 170-171 (C<sup>c</sup>), dove la legatura copre solo le prime quattro note. (Mentre pvRI e le parti corali di pRI sono incoerenti nella presentazione della legatura, non l'hanno mai estesa oltre la quarta nota.)

WGV corregge le seguenti letture delle legature che si trovano in A:

166-168 S<sup>c</sup>, VI I A: In S<sup>c</sup>, una legatura (adottata da WGV) abbraccia le prime quattro note di CS 1, un'altra (eliminata da WGV) va dalla seconda alla sesta nota. In VI I, essa continua leggermente dopo il battere di 168; WGV la restringe alle prime quattro note.

174-176 T<sup>c</sup> A: La legatura attraversa la stanghet-

ta di battuta e raggiunge quasi il battere di 176; WGV la restringe alle prime quattro note.

178-180 Vc A: Una legatura copre le prime due note di CS 1 (cioè, le ultime due di 178, estendendosi alla stanghetta di battuta dopo 178, ultima battuta di un recto); un'altra comincia dopo la girata di pagina ed abbraccia 179-180, terminando alla stanghetta di battuta dopo 180. WGV continua a preferire quella che copre solo le prime quattro note.

Il secondo problema relativo a CS 1 riguarda il tipo di accento disposto sulla semibreve nella terza battuta. Benché V avesse scritto  $\wedge$  in S<sup>c</sup> a 169, intendeva sicuramente che le note avessero questa

articolazione:  $\uparrow \uparrow \underline{\quad} \mid$ . Sia a 173 (C<sup>c</sup>)

che a 177 (T<sup>c</sup>), all'origine, egli scrisse  $\wedge$  sulle semibreve, ma sovrappose  $>$ ; in B<sup>c</sup> a 181 registrò direttamente  $>$ .

Soltanto due delle quattro presentazioni degli archi hanno accenti nella seconda e nella terza battuta: tre  $\wedge$  a 176-177 (VIe) e un solo  $\wedge$  sulla semibreve a 169 (VI I). In considerazione della mancanza di prove evidenti delle intenzioni di V per gli archi, WGV estende agli archi l'articolazione delle parti corali.

### Controsoggetto 2 (CS 2)

Anche se CS 2 e CS 3 sono simili a S, particolarmente nel ritmo, sarebbe un errore imporre loro l'articolazione di S: la differenza d'articolazione aiuta a dare ai controsoggetti una parvenza di indipendenza.

#### a) Presentazione vocale

WGV estende l'articolazione che segue a tutta l'esposizione fugata:

Il problema principale nell'articolazione di CS 2 è se la prima legatura finisce alla seconda nota o continua attraverso la stanghetta di battuta. In S<sup>c</sup> a 170-171, V ne segnò una sopra le prime tre note di CS 2 ma erase il segmento fra la seconda e la terza nota; un'altra legatura unisce soltanto le prime due note. (Come è stato rilevato prima, V cambiò le altezze di CS 2, ed una di esse probabilmente ebbe origine dal sostrato.) Nelle due successive comparso di CS 2, l'anacrusi si presenta alla fine di una pagina e le letture sono ambigue. (In C<sup>c</sup> a 174-175, la legatura si estende oltre la stanghetta al margine,

ma non continua alla pagina successiva; in T<sup>c</sup>, a 178-179, una abbraccia le prime due note e tocca la stanghetta, senza estendersi al margine.) A causa delle erosioni nella prima (S<sup>c</sup>) presentazione, **WGV** usa legature separate per l'anacrusi e per la continuazione di CS 2.

**WGV** corregge le seguenti letture di A:

171 S<sup>c</sup> A: Le ultime quattro note sono unite col tratto in due gruppi di due. **WGV** preferisce il tratto continuo che si trova in C<sup>c</sup> a 175, come fecero **pvRI**, l'unica fonte contemporanea relativa che impone una soluzione consistente del problema. (Si veda anche la Nota 179.)

172-173 S<sup>c</sup> A: Una legatura inizia tra le prime due note di 172 e attraversa proprio la stanghetta di battuta 172/173. Anche se non è concessa nessun'altra prova diretta dalle altre due esposizioni di CS 2, **WGV** interpreta la legatura come se abbracciasse soltanto dal secondo al quarto tempo. Non sarebbe desiderabile né iniziarla sul primo tempo (sovrapponendosi un'altra legatura prima del cambiamento della sillaba) né continuarla attraverso la stanghetta alla terzultima nota di CS 2 (sospensione dissonante). È pure suggestiva la legatura evidente di tre note in VI II a 176

179 T<sup>c</sup> A: Le ultime quattro note sono unite col tratto in due gruppi di due. Inavvertitamente, V seguì il tratto di S (S<sup>c</sup>), un errore che egli aveva fatto anche in CS III (C<sup>c</sup>).

#### b) Presentazione strumentale

**WGV** estende l'articolazione seguente a tutta l'esposizione fugata:



**WGV** corregge le seguenti letture di A:

170-174 VI I A: Le legature sono annotate in modo non accurato. La prima copre le prime tre note, seguita immediatamente da un'altra che abbraccia la terza e la quarta (oppure terza e quinta?); quella qui assegnata dalla seconda alla quarta nota di 172, in realtà inizia fra la prima e la seconda e raggiunge la stanghetta di battuta 172/173; quella qui assegnata a 173 raggiunge ma non attraversa la stanghetta di battuta 173/174.

174-175 VI II A: La legatura a 174 (ultima battuta di un verso) è disposta troppo lontano alla sinistra: essa incomincia fra le prime due note della battuta (cioè, fra l'ultima di CS 1 e la prima di CS 2) ed attraversa proprio la stanghetta 174/175, estendendosi appena al margine. **WGV** la collega

alla legatura che inizia col battere di 175.

179 VIe A:  / Evidentemente, V, per errore copiò l'articolazione di S (VI I) (per il punto di staccato sulla terza nota di VI I in questa battuta, eliminato da **WGV**, si vedano le Note sopra, pertinenti a S). Questa ipotesi è appoggiata anche dall'articolazione di V della parte di VI II nella battuta (si veda sotto l'esame di CS 3).

#### Controsoggetto 3 (CS 3)

##### a) Presentazione vocale

**WGV** estende l'articolazione seguente a tutta l'esposizione fugata:



Questo modello è adottato dall'articolazione complementare delle due presentazioni (S<sup>c</sup> a 174-178 e C<sup>c</sup> a 178-182).

**WGV** corregge la seguente lettura di A:

179 C<sup>c</sup> A: Le ultime quattro note sono unite dal tratto in gruppi di due. Inavvertitamente, V seguì il tratto d'unione di S (S<sup>c</sup>), errore ch'egli fece anche in CS II (T<sup>c</sup>).

##### b) Presentazione strumentale

**WGV** estende l'articolazione seguente a tutta l'esposizione fugata:



Sostanzialmente, questa è anche l'articolazione di VI I a 174-178: solo quella a 176-178 è problematica (in VI II a 180-182 non vi sono affatto legature). Evidentemente, V cercò di scrivere un gran numero di legature con una penna senza inchiostro, mostrando sulla carta un attacco marcato, come una frustata. (Nel facsimile molte linee non si possono vedere.) Una legatura abbraccia le prime due note di 176, tracciata oltre la stanghetta 176/177 con il pennino asciutto. Un'altra ha una parte inchiostrata dalla posizione fra la seconda e la terza nota di 176 (ma con un segmento del pennino asciutto fra le prime due note della battuta) alla stanghetta 176/177 (ma che continua col pennino asciutto al secondo tempo di 178). Tuttavia, un'altra legatura copre le ultime quattro note di CS 3 (dal battere di 177 al battere di 178). (Vi sono anche delle legature trac-



Che Ob e Cor III, IV entrino sul secondo e terzo tempo di 184, rispettivamente (il primo con un **f** esplicito, l'ultimo con uno implicito,) rende impeparativa l'estensione di questi livelli alle parti simili. Ciò nonostante, si deve rilevare che V scrisse **f** in VI II al battere di 185, segno che **WGV** sopprime. Le fonti secondarie non danno consigli: esse mantengono, ma non tentano di interpretare, i livelli dinamici di V.

**185** Ob, Cor I, VI II A: Anche se qui V non scrisse punti di staccato sulle due crome del primo tempo, **WGV** adotta come modello quelli presenti in Cor II a 201.

**185-186** S<sup>c</sup>, B<sup>c</sup> A: In S<sup>c</sup> vi sono due legature: la prima inizia fra la prima e la seconda nota di 185 e continua dopo il battere di 186; la seconda, un pò più scura, abbraccia solo le ultime cinque note di 185. **WGV** adotta la seconda legatura, terminandola così prima del punto alto accentato, come a 187-188 (C<sup>c</sup>), 193-194 (S<sup>c</sup>) e 199-200 (S<sup>c</sup>). In B<sup>c</sup> vi sono due legature che si sovrappongono, una dalla seconda nota di 185 al battere di 186, e l'altra che unisce le prime tre note di 186. **WGV** restringe la prima a 185, in armonia con il modello che si trova in C<sup>c</sup> e T<sup>c</sup> a 187.

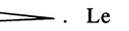
**186** T<sup>c</sup> A: *sol*<sup>2</sup> sul secondo tempo / Le parti parallele di Cor III, IV e Vle, hanno tuttavia *si* : <sup>2</sup>. Anche se non ci sono altri posti esattamente paralleli, il *si* : <sup>2</sup> si adatta meglio al modello armonico generale – un accordo di settima diminuita, invece che una nona di dominante. Anche se **I-Mric**, **pvRI**, e **pRI** copiano tutte **A**, **WGV** modifica la nota in T<sup>c</sup>.

**186-187** S<sup>c</sup> A: In queste battute sono visibili alterazioni nel testo, e all'origine c'era una semibreve a 187. Si veda anche la Nota 198-201, S<sup>c</sup>.

**187** Cb (Vc = Cb) A: La legatura si estende al battere di 188. **WGV** la restringe a 187, come nelle parallele Fg I, II (Fg III, IV = Fg I, II).

**187-188** Cor III, IV A: Con l'inizio di un verso a 187 i doppi gambi presenti in questa parte a 184-186 scompaiono. Nonostante la particolare diversità fra le parti di Cor III, IV (suonate da entrambi gli strumenti) e il "Solo" per Cor I, **WGV** continua "a 2" in Cor III, IV fino a 188.

**188** S<sup>c</sup> A: V scrisse un **p** debole, poi sovrappose un altro **p**, più evidente; che il suo segno dinamico a 189 (T<sup>c</sup>) sia **p**, sostiene l'interpretazione di **WGV** che si intendesse **p** e non **pp**.

**188** Fg I, II (Fg III, IV = Fg I, II) A: Il segno che **WGV** legge come > sul battere è, in realtà, in **A**, allungato ed assomiglia a . Le parti parallele (Ob, Cor I, II e VI II) hanno tutte >, e **WGV** interpreta così il segno in Fg I, II.

**188, 192** A: Come è stato detto alla Nota 184-185,

ecc. la notazione di V per gli accenti è particolarmente caotica in questa sezione smorzata sia nelle parti vocali che in quelle strumentali. **WGV** adotta il modello < < > che il compositore ha usato in generale nell'esposizione e nella sezione smorzata finale a 207-213. Sono state corrette le seguenti letture di A:

**189** Fl I A: C'è sia un punto di staccato sia, più probabilmente, un tentativo di < sul battere; **WGV** corregge in >.

**189** Fg I A: Vi sono due punti di staccato sotto la legatura; **WGV** corregge in <<.

**190** Ob I A: Vi sono due > sul terzo e quarto tempo; **WGV** corregge in <<.

**191** B<sup>c</sup> A: I segni d'articolazione sotto la legatura non sono chiari. È possibile leggerli come un gruppo di due punti di staccato su ogni nota o come < < segnati in modo insufficiente. **WGV** preferisce la seconda interpretazione.

**191** Fg III A: Vi sono due > sul terzo e quarto tempo; **WGV** corregge in <<.

**188-194** Coro A: All'origine, Verdi ripeté la linea "nil inultum remanebit" invece di iniziare la ripetizione alla terzina "Judex ergo". Nelle parti corali, fino alla girata a un nuovo verso a 195, sono visibili erosioni.

**189** S<sup>c</sup> A: La legatura comincia sulla seconda nota della battuta, diversamente dalle altre tre presentazioni della figura in questo interludio smorzato. **WGV** le cambia posto cosicché, come negli altri casi, la legatura abbraccia soltanto dalla terza alla sesta nota della battuta.

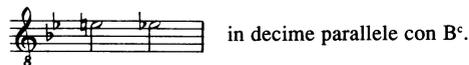
**192-195** A: Quando le voci entrano, qui, con **S** devono essere chiaramente al livello dinamico di **f**. È più problematico il livello dinamico da segnare a T<sup>c</sup> ed ai suoi raddoppi strumentali (Fg I e Cor III) dal terzo tempo di 193 a 194, e a B<sup>c</sup> ed ai suoi raddoppi (Fg II, III, e IV) dal battere di 193 fino ai primi due tempi di 194. Le somiglianze nel materiale e nell'articolazione di T<sup>c</sup> (ecc.) al **S** in C<sup>c</sup> (ecc.) sostengono l'estensione del **f** a T<sup>c</sup> (ecc.) già al terzo tempo di 194. La natura molto diversa di B<sup>c</sup> (ecc.), d'altra parte, suggerisce che il nuovo livello sia posposto fino all'entrata del soggetto a 194. L'entrata di Fg a 193 dà un peso in più al basso anche senza il cambiamento del livello dinamico. (Si veda anche la Nota 195, B<sup>c</sup>.)

**192** Fl I A: << sulle ultime due note / Come è stato spiegato alla Nota 184-185, ecc. **WGV** ritorna al modello di tre > per queste presentazioni orchestrali parziali di **S** al livello dinamico più forte.

**193** S<sup>c</sup>, Fl I, Cl I, VI I, A, **I-Mric**, **pRI**: Queste fonti mancano tutte del ♯ sul *mi*<sup>4</sup> o *mi*<sup>5</sup> sul quarto tempo (oppure ♯ per il *fa*<sup>4</sup> notato di Cl I). In **pRI** tuttavia,

una mano successiva aggiunse un naturale a S<sup>c</sup>; anche **pvRI** aggiunge questo naturale, come fa **WGV**.

**193 T<sup>c</sup> A:** All'origine, V scrisse



La correzione venne fatta prima che venissero aggiunte le parti orchestrali, dato che queste ultime hanno solo la versione definitiva.

**193 Fg I, II A:** V scrisse "a due" davanti all'entrata di Fg II, probabilmente un errore di scrittura e non la prova di una precedente intenzione. Non vi sono segni che Fg I sia un ripensamento, e su Fg II (diversamente da Fg III, IV, dove V non soltanto scrisse "a due" ma fornì anche sia gambi in su, che in giù) vi sono unici gambi in giù.

**195 B<sup>c</sup> A:** f sul battere / Poiché **WGV** ha già suggerito questo livello per l'entrata di B<sup>c</sup> con S a 194 (come ha fatto con le altre parti corali nelle battute precedenti), sopprime questa indicazione.

**195 Fg I A:** All'origine, Fg I aveva la stessa parte di Fg III per le prime due note; poi V erase queste due note e le sostituì con una pausa.

**195-198 Cor I, II A:** All'origine, V aveva notato la parte di Cl I su questo pentagramma (195-198 riempiono un verso completo); poi cancellò la parte e la copiò su quello corretto, aggiungendo successivamente una parte per Cor. Errori simili si presentavano a 199-200.

**196 Cor I A:** Sopra le prime due note c'è una legatura; **WGV** sopprime quest'unico esempio.

**197 S<sup>c</sup> A:** Una legatura incomincia sulla seconda nota e raggiunge il battere di 198; una seconda, collocata sopra la prima, abbraccia soltanto le ultime cinque note di 197. La seconda, che è meno distinta, venne probabilmente superata dalla prima.

**197 VI II A:** Sopra e sotto le ultime due note vi sono >. **WGV** sopprime il paio in eccesso.

**198 T<sup>c</sup> A:** Sulla prima nota pare esserci sia un punto di staccato che un ^; **WGV** sopprime il primo.

**198-201 S<sup>c</sup> A:** All'origine, V fornì una declamazione del testo simile a quella che egli aveva scelto (dopo aver respinto una lettura precedente) a 184-187:



Successivamente, egli sostituì con la versione defi-

nitiva. La declamazione in T<sup>c</sup> non mostra nessuno strato precedente.

**199 C<sup>c</sup> A:** Distrattamente, V scrisse "-bit" invece dell'ultima sillaba di "[inul]-tum." (Tipicamente, **I-Mric** riproduce l'errore, mentre **pvRI** e **pRI** lo correggono).

**200 S<sup>c</sup> A:** Una legatura inizia sul secondo tempo di 200 e finisce tra l'ultima nota e la stanghetta di battuta. **WGV** preferisce i modelli che si trovano in C<sup>c</sup> e B<sup>c</sup> a 202.

**200 C<sup>c</sup> A:** Sembra che ci siano punti di staccato e ^ sulle due note di questa battuta. Anche se l'accento sulla seconda nota è incompleto, **WGV** elimina i punti di staccato.

**201 B<sup>c</sup> A:** La legatura si estende leggermente oltre la stanghetta di battuta 201/202; **WGV** la restringe a 201, come nelle parti simili per tutta questa sezione.

**202 Cor I, II pUS-Cso:** La linea è divisa tra Cor I e Cor II che suona la semiminima sul battere e Cor I che prende il resto della battuta. Si tratta di un fraintendimento di A, dove la pausa di semibreve per Cor I a 202 è perfettamente chiara.

**204 C<sup>c</sup> A:** All'origine, V riempì gli ultimi due tempi con la minima *mi*<sup>3</sup> sulla sillaba "i-[nultum]"; l'> visibile fra le ultime due note è il resto di quella stesura compositiva. A 204-207 vi sono erosioni che mostrano la revisione della declamazione in tutte le voci.

**205 Fg II A:** Sul battere c'è un punto di staccato; **WGV** lo corregge in > in armonia con il modello dimostratosi migliore.

**206 VI I A:** Benché l'> sia piuttosto lungo, il contesto rende improbabile che esso sia >>>; **WGV** estende l'accento alle altre semibreve della battuta.

**207 Cl pUS-Cso:** Nella parte manoscritta, Cl II suona soltanto la nota sul battere.

**207 Cor I A:** Anche se la nota sul battere ha due gambi, il confronto con Fl, Ob I e VI I suggerisce che V non intese realmente far raddoppiare qui Cor II a Cor I. Ciò nonostante, **pUS-Cso** assegnano la nota sia a Cor I che II. In **I-Mric** c'è un unico gambo in su.

**207-208 Fg II A:** C'è una legatura di valore che conduce da 207 (ultima battuta di un fascicolo). L'intenzione di V di legare la nota venne superata dalla sua scelta dell'ottava più alta per Fg II a 208. **WGV** sopprime la legatura.

**208 T<sup>c</sup> A:** Su entrambe le note vi sono >; **WGV** sostituisce ^, come nelle parti simili in queste battute.

**208 Fl I A:** C'è ciò che potrebbe essere un ^ segnato in modo non accurato sul battere; **WGV** corregge in >, come nelle parti simili in queste battute.

**209 Ob I A:** **WGV** sopprime un punto di staccato sulla penultima nota, continuazione trascurata degli staccati sulle note precedenti.

**209, 211 T<sup>c</sup> A:** La legatura a 209 si estende alla stanghetta di battuta; che, a 211, è tracciata al margine con il pennino asciutto (211 è l'ultima battuta di un recto). **WGV** restringe le legature a 209 e 211, rispettivamente, seguendo i modelli chiari in S<sup>c</sup> a 208 e 210. A 209, V scrisse le ultime quattro  in due gruppi di due. **WGV** le unisce insieme col tratto come in S<sup>c</sup> a 208 e 210.

**210 Fl I A:** Sul battere vi è un punto di staccato improbabile, che **WGV** cambia in >, in base agli altri esempi di tutto il passo.

**210 Fg III, IV, Cb A:** V scrisse un  $\flat$  precauzionale sulla seconda nota in tutte le tre parti, ma cancellò quelli su Fg III, IV. Poiché V si preoccupò di rimuovere il  $\flat$  in Fg III, IV, **WGV** omette anche quello in Cb.

**211 Ob I A:** La parte ha due > sopra le note e due

punti di staccato sotto. **WGV** sostituisce  $\wedge$ , come altrove in questo passo.

**212 S<sup>c</sup> A:** > sulle prime due note / Non è probabile che qui V intendesse realmente il cambiamento degli accenti, in questa esposizione finale del motivo. Non c'è nessun cambiamento simile in VI I, l'unica altra parte che presenta il motivo con articolazione esplicita. **WGV** sostituisce  $\wedge$ .

**213 VI I A:** V scrisse, e poi erase, una legatura sulle prime due note.

**213 Fl I, VI I A:** Fl I ha > sul secondo tempo; VI I ha un punto di staccato. Nessun'altra parte qui ha accento o staccato, e **WGV** li sopprime entrambi.

**213 Fl I, VI II A:** Entrambe le parti hanno  $\wedge$  sulle ultime due note. **WGV** adotta come modello i due > che si trovano in Ob I, Cl I, e VI I.

**213-215 A:** In alto alla partitura V scrisse: “**un poco animando per raggiungere 1° Tempo**”; in fondo: “**animando un poco per raggiungere 1° Tempo**” **WGV** preferisce quest'ultimo, come fecero **pvRI** e **pRI** (Cori).

## Appendice 2

### Libera me, Domine dalla *Messa per Rossini* (Estate 1869)

Come si è visto nell'introduzione alla partitura, originariamente Verdi compose il brano del Libera me durante l'estate del 1869 come ultimo movimento di una Messa composita preparata per commemorare il primo anniversario della morte di Gioacchino Rossini.

La progettata esecuzione, programmata per l'autunno del 1869, non ebbe mai luogo, e il manoscritto autografo di Verdi (**A69**) gli venne ritornato da Ricordi nell'Aprile del 1863. Tuttavia, una copia completa della composita *Messa per Rossini* era stata preparata per Ricordi, ed essa contiene l'unica altra fonte nota esistente del Libera me del 1869, **I-Mric(LM69)**. Quando successivamente Verdi adottò questa composizione per usarla nella *Messa da Requiem* del 1874, egli fece riferimento costante a **A69**, ma, in realtà, alterò quest'ultimo manoscritto soltanto in due (o forse tre) posti (si vedano le Note 104, 254, e 282-289). Diversamente, **A69** conserva il Libera me dalla *Messa per Rossini* nella sua forma originale.

#### Fonti

**A69**: ff. I-39<sup>v</sup> (40 vuoto)

Il manoscritto del Libera me, conservato a Villa Verdi a Sant'Agata (Busseto), è composto da quattro fascicoli di carta da trenta pentagrammi contenenti, rispettivamente, quattro, cinque, quattro e sette bifolii inseriti uno nell'altro. Questi fascicoli sono contrassegnati dal compositore, da "1" fino a "4" nell'angolo superiore destro della prima pagina di ogni fascicolo. La carta in formato in piedi (30 per 43 cm.), è pesante, di colore leggermente scuro, e non ha filigrana. **A69** non ha né numerazione delle pagine né dei folii; **WGV** si riferisce al suo contenuto per folii.

Le battute sono distribuite come segue:

f. 1	1-2	f. 5 <sup>v</sup>	35-38
f. 1 <sup>v</sup>	3-6	f. 6	39-43
f. 2	7-10	f. 6 <sup>v</sup>	44-47
f. 2 <sup>v</sup>	11-14	f. 7	48-51
f. 3	15-18	f. 7 <sup>v</sup>	52-55
f. 3 <sup>v</sup>	19-22	f. 8	56-59
f. 4	23-26	f. 8 <sup>v</sup>	60-63
f. 4 <sup>v</sup>	27-30		
f. 5	31-34	f. 9	64-67

f. 9 <sup>v</sup>	68-71	f. 25 <sup>v</sup>	231-235
f. 10	72-75	f. 26	236-240
f. 10 <sup>v</sup>	76-79	f. 26 <sup>v</sup>	241-245
f. 11	80-83		
f. 11 <sup>v</sup>	84-87	f. 27	246-251
f. 12	88-91	f. 27 <sup>v</sup>	252-257
f. 12 <sup>v</sup>	92-97	f. 28	258-263
f. 13	98-103	f. 28 <sup>v</sup>	264-269
f. 13 <sup>v</sup>	104-107	f. 29	270-275
f. 14	108-112	f. 29 <sup>v</sup>	276-281
f. 14 <sup>v</sup>	113-116	f. 30	282-287
f. 15	117-120	f. 30 <sup>v</sup>	288-292
f. 15 <sup>v</sup>	121-125	f. 31	293-297
f. 16	126-130	f. 31 <sup>v</sup>	298-302
f. 16 <sup>v</sup>	131-135	f. 32	303-307
f. 17	136-140	f. 32 <sup>v</sup>	308-312
f. 17 <sup>v</sup>	141-144	f. 33	313-318
f. 18	145-148	f. 33 <sup>v</sup>	319-324
f. 18 <sup>v</sup>	149-153	f. 34	325-330
		f. 34 <sup>v</sup>	331-336
f. 19	154-158	f. 35	337-342
f. 19 <sup>v</sup>	159-164	f. 35 <sup>v</sup>	343-348
f. 20	165-170	f. 36	349-354
f. 20 <sup>v</sup>	171-176	f. 36 <sup>v</sup>	355-360
f. 21	177-182	f. 37	361-365
f. 21 <sup>v</sup>	183-188	f. 37 <sup>v</sup>	366-371
f. 22	189-194	f. 38	372-377
f. 22 <sup>v</sup>	195-200	f. 38 <sup>v</sup>	378-383
f. 23	201-206	f. 39	384-386
f. 23 <sup>v</sup>	207-212	f. 39 <sup>v</sup>	387-391
f. 24	213-218	f. 40	vuoto
f. 24 <sup>v</sup>	219-224	f. 40 <sup>v</sup>	vuoto
f. 25	225-230		

**I-Mric(LM69)**: Copia manoscritta della composita *Messa per Rossini*, Milano, Archivio di Casa Ricordi.

Nella copia manoscritta della composita *Messa per Rossini*, conservata negli Archivi di Ricordi, il Libera me di Verdi è l'ultimo numero del secondo volume, occupando i ff. 301-339<sup>v</sup>. In generale, il copista tentò di seguire con precisione l'autografo di V – compresa la disposizione della partitura su ogni pagina – ma introdusse molti errori: ortografia scorretta nel testo, ed errori di distrazione nelle note e negli accidenti. Egli inizia regolarmente le legature tardi, anche quando la loro collocazione corretta non è ambigua. Dato che la storia testuale del Libera me 1869 finì con la copiatura di **I-Mric(LM69)**, **WGV** fa riferimento soltanto raramente alle letture di questo manoscritto.

#### Note Introdottrive

##### Organico

Sula lato sinistro del f. 1, V dispose la carta da trenta pentagrammi nel modo seguente:

Violini [I]  
 Violini [II]  
 Viole  
 Due Flauti  
 Ottavino  
 [2] Oboè  
 [2] Clarini [in Do]  
 [2] Corni [in Mi<sub>b</sub>]  
 [2] Corni in Do  
 Due Trombe in Do<sup>1</sup>  
 Due Trombe in Do  
 Due Fagotti  
 Due Fagotti  
 [3] Tromboni  
 Oficleide  
 Timpani  
 Cassa sola senza Batteria  
 [5 pentagrammi vuoti]  
 Canto [Soprano solo]  
     [Soprani]  
 Coro [Contralti]  
     [Tenori]  
     [Bassi]  
 [vuoto]  
 Violoncelli  
 Bassi

Soprano Solo e Soprano del Coro

Invece di scrivere per esteso S<sup>s</sup>, talvolta V indicò che si doveva leggere la parte da S<sup>c</sup>. In realtà, S<sup>s</sup> raddoppia S<sup>c</sup> più spesso nel Libera me 1869 che nella versione riveduta. Ecco, qui di seguito il resoconto completo della parte di S<sup>s</sup>:

1-43: La parte è scritta per esteso.

44-51: La parte è contrassegnata “unis.<sup>o</sup> col Sop. del Coro.”

52-63: La parte è scritta per esteso.

64-67: La parte è contrassegnata “/”, per indicare che è all’unisono con S<sup>c</sup>.

68-81: La parte è contrassegnata “unis.<sup>o</sup> col 1<sup>o</sup> Soprano del Coro.”

82-148: La parte è scritta per esteso.

149-231: La parte ha soltanto pause saltuarie (a 149-158, 183-187, 202-206, e 220-224), ma è chiaro che S<sup>s</sup> deve tacere per tutto il passo completo.

1. In entrambi i pentagrammi di Tr c’è in armatura la tonalità di tre bemolli; in armonia con la convenzione di notazione del diciannovesimo secolo (compresa la pratica usata altrove da V nella *Messa da Requiem*), WGV omette i bemolli dell’armatura della chiave e li applica come accidenti dentro la parte.

232-246 (*primo tempo*): La parte, contrassegnata “Canto solo.” è scritta per esteso.

246 (*secondo tempo*) - 281: La parte è contrassegnata “unis.<sup>o</sup> col Soprano del Coro”; V continuò poi a scrivere “/” attraverso il pentagramma fino a 275. Anche se egli dimenticò di scrivere il segno a 276-281, non ci possono essere dubbi sulle sue intenzioni.

282-298: Il pentagramma è vuoto fino a 298, dove una pausa di semibreve suggerisce che S<sup>s</sup> deve tacere a 282-297, come nel passo simile dal Libera me riveduto della *Messa da Requiem*.

299-336: La parte, contrassegnata “Canto solo,” è scritta per esteso.

337-371: La parte è contrassegnata “col Soprano del Coro.”

372-391: La parte è scritta per esteso.

Titolo

All’inizio del brano, V scrisse “Libera me, Domine” in alto, al centro del f. 1; in alto, a destra, aggiunse “Messa per Rossini” (la parola “Messa” è sovrapposta ad una parola precedente, illeggibile, forse “Rossini”). Un’altra mano inserì in alto, a sinistra, la numerazione progressiva di questa composizione all’interno della Messa composta: “N.<sup>o</sup> 13.”

Testo

Adottando il testo della Sequenza del Dies irae, V, a 42-69, scrisse “Dies irae, dies illa” invertendo, in tal modo, il testo liturgico del Responsorio del Libera me (“Dies illa, Dies irae”), che è seguito da **MI**<sup>69</sup> e **MI**<sup>74</sup>. V invertì l’ordine della parola anche nella revisione 1874 (si veda il N. 7). Per problemi particolari del testo posto sotto, si veda la Nota 69.

Note critiche

**1 A69:** V scrisse due volte “senza tempo” (nel pentagramma di VI II e fra quelli di Vc e Cb), ed anche “senza misura” sopra S<sup>s</sup>. “Senza tempo” ricompare a 7 e 386 (in ogni caso è scritto due volte, sopra e sotto la partitura), ma “senza misura” si trova soltanto a 1. Ciò non costituisce la prova conclusiva delle intenzioni di V, perchè egli non fornì mai di nuovo un’indicazione specificamente per la declamazione di S<sup>s</sup>. Giudicando in base alla versione 1874 del brano (si veda la nota 1, 7, 9, 171, 416 al N. 7), V, tuttavia, non fece distinzione fra i due termini, riservando “senza misura” per la parte vocale declamatoria e “senza tempo” per l’accompagnamento. Pertanto, WGV corregge la lettura in S<sup>s</sup> nella forma prevalente “senza tempo,” anche se “senza misura” sarebbe diventato il termine preferito da V nel 1874.

**1 S<sup>s</sup> A69:** Qui (e nelle parallele 7, 144, e 386), vi sono soltanto diciassette note per accomodare diciannove sillabe del testo. Così, sono necessarie due elisioni. In **A69** il testo sotto è consistente: sono fatte elisioni a “*mor-te ae-terna*” e “*ae-ter-na, in di-e.*” Il problema non sorge nel *Libera me* riveduto, cui V fornì diciannove note.

**2 A69:** V scrisse tre volte “**tempo**” (sopra VI I, sopra S<sup>s</sup>, e sotto Vc). Usò la stessa forma abbreviata a 387 (dove scrisse “**tempo**” quattro volte, sopra e sotto la partitura, nel pentagramma di Fl, e sopra quello di S<sup>s</sup>). **WGV** preferisce l’indicazione più completa, “**a tempo**,” che si trova a 11 e 145. (In ogni battuta, V scrisse due volte “**a tempo**”: a 11, in alto alla partitura, e sotto il pentagramma di S<sup>s</sup>; a 145, in alto alla partitura e sul pentagramma di VI II.) Anche nel *Libera me* del 1874, “**a tempo**” è la sua indicazione preferita.

**4-5 Fg I, II A69:** Vi sono punti di staccato sopra le semiminime sul secondo tempo di entrambe le battute, anche se le note sono legate alle crome sul terzo tempo. **WGV** sopprime questi segni dubbi. Quando V revisionò il brano, nel 1874, limitò i punti di staccato alle crome in levare per tutto il passo.

**4-6 Cassa A69:** All’origine, V scrisse la parte nel pentagramma di Ofc. L’erasese quando l’inchiostro era ancora umido e la ricopiò nel pentagramma appropriato.

**11-12 Archi A69:** La maggior parte delle  attraversa le stanghette di battuta, anche se alcune concludono prima. Nel contesto, **WGV** preferisce la prima notazione.

**13-14 VI I A69:** Dapprima, V scrisse  iniziando poco dopo il battere di 14; successivamente, allargò il segno così ch’esso incomincia prima, al terzo tempo di 13. Il crescendo più lungo è presente anche in Vle. **WGV** estende la notazione a VI II, Vc, e Cb.

**14 Cor I, II Timp A69:** C’è un “*cres.*” in più; poiché le  in queste stesse parti sono presenti, **WGV** elimina l’indicazione verbale.

**14 Vc A69:** Su entrambe le crome del terzo tempo ci sono >; **WGV** sopprime il primo tratto che è un esempio unico.

**15-19 Fg A69:** A 16-18, Fg III e IV hanno gambi separati; altrove, i Fg hanno gambi comuni. **WGV** separa quelli per Fg I e II e Fg III e IV in tutto il passo. Quando una coppia di note su un unico gambo ha un punto di staccato, **WGV** fornisce a entrambe le parti punti regolari.

**22 Vle A69:** La  si estende quasi al quarto tempo; **WGV** conclude il segno sul terzo tempo per gli archi più bassi, come in Vc. Questa

differenziazione fra una  più lunga in VI I e una più corta negli archi più bassi è caratteristica della notazione di V qui, in **A69** e nel *Libera me* 1874.

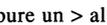
**23-24 Fl A69:** Sul secondo tempo di 24 V scrisse >; sul secondo tempo di 23 l’accento tuttavia è  $\wedge$ , mentre sul quarto di 23 il segno è ambiguo. In considerazione degli accenti in VI I a 23-24 e, sia in Fl che in VI I, a 31-32, **WGV** interpreta il segno in Fl sul quarto tempo di 23 come  $\wedge$ , e sostituisce l’> sul secondo tempo di 24 con  $\wedge$ .

**25-26 Archi A69:** V scrisse “*dim.*” sul secondo tempo di 26 in VI I, Vle, e Vc. La  in VI I conclude a mezzavia del secondo tempo di 26; in Vle, conclude verso la fine di 25; in Vc il braccio più basso conclude prima del secondo tempo di 26, anche se quello superiore finisce fra il terzo e il quarto tempo. **WGV** termina tutte le  al secondo tempo, in modo da essere seguite immediatamente dal “*dim.*” di V.

**26 VI I A69:** Una legatura porta dall’ultima nota di 26 (ultima battuta di un recto) attraverso la stanghetta. Poiché 27 comincia con una pausa, **WGV** elimina il segno.

**31 Fl WGV:** In considerazione del contesto musicale che qui è cambiato, **WGV** estende a Fl il **p** di VI I, VI II, e Vle, invece del **ppp** di Fl alla similare 19.

**31-33 VI I A69:** 32 deriva da 31 con un segno di ripetizione (“*//*”). V scrisse una lunga legatura che inizia al battere di 31 e che conclude dopo la stanghetta di battuta 31/32. Considerando la notazione di V a 19-21, **WGV** estende la legatura al battere di 33.

**36 S<sup>s</sup> A69:** All’origine, V scrisse  $\wedge$  sul terzo tempo, poi lo cancellò sovrapponendo un altro segno – o una breve  oppure un > allungato. **WGV** preferisce quest’ultima interpretazione, ritenendo che V avesse sostituito semplicemente un tipo più leggero di accento con uno più forte.

**38-39 VI II A69:** Un segno attraverso la stanghetta di battuta, dopo 38 (ultima battuta di un verso), suggerisce che l’ultima nota di 38 sia legata alla nota sul battere di 39, ma 39 contiene una pausa di semibreve. **WGV** omette la legatura senza senso e segue **A69** lasciando Fl, VI II e Vle non risolti sul battere di 39. Poiché a 39 vi sono pause esplicite per VI I e VI II, non è probabile che la mancanza di risoluzione sia una svista di V.

**40 S<sup>s</sup> A69:** All’origine V scrisse  nello spazio ora occupato da 40-41. Poi erasese questa versione e sostituì quella definitiva, aggiungendo la stanghetta di battuta necessaria a fare due battute dove in precedenza ce n’era stata una.

**40 Archi WGV:** Gli archi non hanno ancora rimosso le sordine. In considerazione del passo parallelo nel Libera me riveduto (42-44), **WGV** aggiunge “[*levate i sordini*]”.

**42 A69:** V scrisse “tutta forza” fra VI I e VI II; sopra Ob; fra Tr I, II e Tr III, IV; fra Trn e Ofc; e fra Vc e Cb. In base allo spirito (se non alla lettera), della notazione di V, **WGV** dispone queste cinque indicazioni di “tutta forza” sopra i legni, gli ottoni, le percussioni, e gli archi, e sotto Cb.

**42 Vc, Cb A69:** In Vc le due coppie di semicrome sul secondo tempo sono unite dal tratto separatamente (lo stesso succede in VI I [VI II = VI I] a 47). **WGV** le unisce insieme col tratto come in VI I (VI II = VI I) e Vle a 42, e Vle e Vc a 47. In Cb, la prima nota di 42 è attaccata alle successive tre; **WGV** la separa come a 47.

**43 Cor IV A69:** All’origine, V mantenne Cor IV sul pedale di *sol*<sup>B</sup> fino alla prima nota sul terzo tempo. Egli cancellò dalla seconda alla quarta nota mentre l’inchiostro era ancora umido, e registrò la versione definitiva.

**44 Fl (Ott. = Fl), Ob, Cl WGV:** V scrisse la piccola legatura per i due abbellimenti solo in Fl a 49 (Ott = Fl), da cui **WGV** l’estende alle parti simili.

**46 Cor III, IV A69:** > sul battere. **WGV** elimina l’unico accento.

**47 Cb A69:** All’origine, V segnò un punto di staccato sopra la quinta nota, poi la coprì con >, per eliminare il segno originale.

**48 Tr III, IV A69:** All’origine, V scrisse *sol*<sup>B</sup> + *si* <sup>b</sup> <sup>3</sup> sul terzo e quarto tempo. Cancellò le altezze mentre l’inchiostro era ancora umido e sostituì la versione definitiva.

**49 Fl A69:** Sugli abbellimenti che precedono il battere c’è solo un unico gambo, ma quelli doppi che suonano in tutta la battuta suggeriscono che entrambi i Fl devono suonare dall’inizio.

**51-52 Ottoni A69:** Seguendo il modello di 46-47, V continuò le legature fino alla stanghetta fra 51 (ultima battuta di un recto) e 52 (in Tr III, IV, Trn, e Ofc) o al di là nel margine (in Cor I, II e Tr I, II). Tuttavia, il contesto dei due passi è diverso. A 46-47 le linee cromatiche arrivano alla cadenza, mentre in 51-52 la cadenza è evitata, e incomincia una nuova idea con un attacco sul battere. Pertanto, **WGV** termina le legature all’ultima nota di 51.

**52 Cb (Vc = Cb) A69:** > sul battere / V scrisse > anche sul battere di 54, ma l’erese, e il segno a 56 non ricompare. Prendendo spunto dalla erosione di V a 54, **WGV** omette tre > sul battere di 52.

**52, 54, 56, 66 Ott A69:** L’appoggiatura prima del trillo si trova solo a 68, 70, e 72, le ultime tre presentazioni della figurazione di Ott, e a 74, 76, 78

e 80, suonate da Fl I. È presente anche in modo consistente nel Libera me 1874 (benché, in realtà, sia annotata nella versione Dies irae del passo, cui il Libera me 1874 si riferisce). Quindi, **WGV** l’estende alle battute in cui è mancante.

**53, 55 Ob (Cl = Ob) A69:** Il battere è una croma separata, seguita da due semicrome unite insieme dal tratto. **WGV** unisce insieme la figurazione intera, come in Fl e Ott a 53 e 55, e in tutte le voci simili a 57.

**53, 55, 57 Tr A69:** Le prime tre note sono unite insieme dal tratto in Tr I, II, e III a 53 e Tr I, II a 57. **WGV** preferisce il modello in cui il battere è una croma separata, seguita da due semicrome unite dal tratto, come in Tr IV a 53, tutte le Tr a 55, e Tr III, IV a 57.

**54 Ob (Cl = Ob) A69:** V omise la parte per Ob II. La sua notazione a 52 e 56, il fatto che egli scrisse Ob con gambo in su a 54 (implicando Ob I solo), e la notazione chiara nel Libera me del 1874, chiariscono le sue intenzioni. **WGV** aggiunge le altezze mancanti in note più piccole.

**54 Tr I, II A69:** > sul battere / Influenzato parzialmente dalle letture più complete del Libera me 1874 (in realtà annotato nel Die irae), **WGV** elimina l’accento sul battere.

**54 Fg I, II A69:** La prima nota sul terzo tempo ha un punto di staccato sopra le note e un > sotto. **WGV** sopprime il punto, seguendo il resto della parte, dove gli > si trovano generalmente soli (ma si veda la Nota 57).

**55 VI II A69:** Originariamente le note sul secondo e terzo tempo erano scritte un’ottava sopra. V cancellò la parte mentre l’inchiostro era umido e la scrisse un’ottava sotto. Sul terzo tempo V scrisse > sopra la nota e un punto di staccato sotto. In base alle figurazioni simili degli archi superiori a 53, 55, e 57, **WGV** elimina il punto.

**56-57 Fg III, IV A69:** All’origine, V scrisse le tre parti del Trn sul pentagramma di Fg III, IV da 56 fino al batter di 57. Anche se la sua correzione è confusa, le sue intenzioni sono chiare.

**56-57 Tr III, IV A69:** Una legatura comincia proprio dopo la prima nota e continua alla stanghetta di battuta 56-57. È l’unica legatura strumentale di quel tipo in queste battute, e **WGV** la rimanda a una nota in calce.

**57 Fg I, II A69:** Sulla seconda e terza nota vi sono punti di staccato; **WGV** sostituisce >, articolazione che si trova in maggioranza nel passo per questa figurazione.

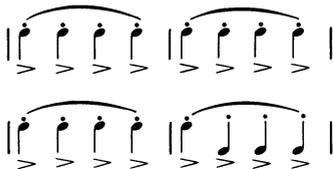
**58 Ob (Cl = Ob), VI I, VI II, Cb (Vc=Cb) A69:** Le ultime tre note sono unite assieme dal tratto. **WGV** separa la prima nota, come in Fl, Ott, Fg, Vle.

**58** Fg I, II (Fg III, IV = Fg I, II) **A69**: Tutte le quattro note sul secondo tempo sono unite assieme dal tratto. **WGV** regolarizza in due gruppi di due semicrome, come in tutte le parti parallele.

**58** Cor I, II **A69**: All'origine, V ripeté sul quarto tempo l'accordo del battere. Dopo aver cancellato confusamente questa sonorità, sostituì un *re* b<sup>4</sup>, con il gambo doppio.

**60** Vle **A69**: All'origine, V scrisse > sotto le prime due note. Comprendendo che esse stavano interferendo con Fl, sul pentagramma più basso successivo, egli riscrisse gli > di Vle sopra le note, dove li continuò per la maggior parte del resto del passo.

**60-63** Cb (Vc=Cb) **A69**:



/ Queste battute riempiono un'unica pagina (f. 8<sup>o</sup>), alla fine del primo fascicolo; sulla pagina seguente ci sono soltanto accenti. Poiché non vi sono né legature né punti di staccato in altre parti, e neppure nel Libera me 1874, **WGV** sopprime i segni che, probabilmente, vennero fatti nello stadio della partitura scheletro.

**64** **WGV**: L'indicazione "[*stent. un poco*]" è derivata dal Libera me 1874 (anche se essa in effetti è annotata nella versione del Dies irae del passo, cui il Libera me 1874 si riferisce). Che a 64 una certa modifica di tempo sia necessaria è evidente nell'indicazione esplicita "**a tempo**" in **A69** a 65, scritta sopra S<sup>c</sup> (S<sup>s</sup> = S<sup>c</sup>) e sotto Cb.

**65** Cb (Vc = Cb) **A69**:  sul battere / **WGV** dimezza il valore come in tutte le altre parti simili.

**66-73** Fg I, II **A69**: All'origine, queste parti erano sostanzialmente le stesse delle letture assegnate alla fine a Fg III, IV solo (in realtà, iniziando a 68, Fg III, IV hanno avuto istruzioni di leggere le loro parti dal pentagramma di Fg I, II). Quando V decise di unire Fg II con Fg I, cancellò la parte originale per Fg II e aggiunse gambi in più alle note di Fg I. Poi erase i segnali che avevano istruito Fg III, IV di leggere dal pentagramma di Fg I, II e scrisse invece per esteso le loro parti.

**66-73** Trn **A69**: Segnando tre semibreve a 66, 68, 70 e 72 e anche un accordo di tre note a 73, **A69** indica indubbiamente che tutti i tre Trn devono suonare questo passo. Pertanto, **WGV** indica "a 3" in corsivo, dappertutto, senza mostrare la notazione "col doppio gambo", più ambigua, a 67, 69, e 71.

**66-81** **A69**: Il passo consiste in due sezioni: 66-73,

la frase di due battute presentata quattro volte al livello dinamico di **fff**; e 74-81, la stessa frase presentata quattro volte al livello di **pp**. Nella prima sezione, sia gli strumenti che i cantanti, in generale, hanno la legatura sopra ogni battuta della coppia. Le legature seguenti, a 66-73, abbracciano entrambe le battute: Ob I (Cl I = Ob I) e Fg III a 66-67; Fg III a 68-69 e 70-71; Fg I, II a 72-73.

Dopo lo spostamento al **pp** a 74, l'articolazione del Coro (non vi sono parti simili negli strumenti), in generale, consiste in un'unica legatura che copre entrambe le battute. Le eccezioni sono visivamente evidenti in **WGV**.

**69** Coro **A69**: V, qui, ripeté le parole "dies iræ," invece di continuare con la frase "dies illa". Lo si deve considerare un errore. Anche s'egli non corresse il testo in **A69**, la parola corretta si trova nel Libera me riveduto (93), come nel brano del Dies irae (alle battute equivalenti, sia 49 che 242).

**73-75** S<sup>c</sup> (S<sup>s</sup> = S<sup>c</sup>) **A69**:



interpreta queste legature che si sovrappongono come una che copre 73 e un'altra, più lunga, che copre 74-75.

**74** B<sup>c</sup>, VI I, **A69**: **ppp** / **WGV** sostituisce **pp**, come nelle altre parti corali e in quelle per archi.

**74-75** **A69**: All'inizio di questa ripetizione più smorzata di 66-73, all'origine, V aveva strumenti a fiato in più che raddoppiavano voci ed archi: Cl I raddoppiava C<sup>c</sup> e VI II; Cor I raddoppiava S<sup>s</sup>, S<sup>c</sup>, e VI I; Fg I raddoppiava B<sup>c</sup> e Vc. Ben presto, V respinse l'idea: dopo 74-75 (ultime battute di un recto), in cui le parti sono erase, queste voci cessano improvvisamente.

**78** **A69**: V scrisse "dim. ancora" sopra VII (evidentemente, egli aveva incominciato a scrivere "sempre", poi sovrappose alla parola incompleta "ancora"), "diminuendo sempre" sotto Cb, e "dim." in Fl e Vle. **WGV**, influenzata in parte dall'indicazione "ancora dim." del Libera me 1874 (in realtà annotato nella versione del Dies Irae del passo, cui il Libera me 1874 si riferisce), sceglie "diminuendo ancora" come modello. Ritenendola un'indicazione globale, **WGV** l'estende alle altre parti vocali.

**78-81** Cb **A69**:



/ Qui ci sono due errori. Il primo che il *re*<sup>1</sup> non era un'altrezza disponibile sul Cb dell'epoca di V; **WGV** lo corregge in *re*<sup>2</sup>, ch'egli usò alla similare 70-72 e al passo parallelo del Libera me 1874. (Così, a 90-92,

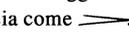
V scrisse *fa'* per Cb, poi lo sostituì con *fa<sup>2</sup>*, mentre a 95 – ma non a 96 – scrisse *mi'* per Cb, poi lo sostituì con *mi<sup>2</sup>*. Il secondo errore è che V scrisse il *sol'* una battuta troppo presto (cf. Fg III qui, ed in tutte le parti del passo parallelo nel Libera me 1874); **WGV** opera la correzione necessaria.

**79 Fl A69:** Non solo non c'è alcuna legatura fra 78 e 79 (in realtà non ce ne sono per nessuna delle presentazioni della figurazione di Fl a 74-81), ma V registrò anche una seconda appoggiatura sul *sol<sup>3</sup>* a 79. **WGV** fornisce la legatura di valore ed elimina l'appoggiatura.

**81 VI II A69:** Sopra la testa della nota, V scrisse solo due linee: se esse sono righe supplementari, vorrebbe dire che la nota è la semibreve *sol'*, con nessuna indicazione di suonare semicrome; se esse sono l'abbreviazione di figurazione di Fl a 74-81), ma V registrò anche una seconda appoggiatura sul *sol<sup>3</sup>* a 79. **WGV** fornisce la legatura di valore ed elimina l'appoggiatura.

**82-83 Timp A69:** Il "cres." è scritto sopra la forcella, estendendosi disordinatamente alla stanghetta 82/83. **WGV** regolarizza la sua posizione, in base agli altri esempi di queste battute.

**83 Cor III, IV A69:** Oltre al **ff** all'inizio della figurazione, V registrò un secondo **ff** sul terzo tempo. **WGV** sopprime quest'ultimo.

**83, 85 Cor, Tr A69:** Sarebbe possibile leggere i segni sulle ultime note sia come > sia come . In considerazione del contesto, **WGV** preferisce , lettura scelta anche nel Libera me definitivo (si veda il N.7, Nota 107, 109). Tuttavia, la scelta alternativa è sicuramente possibile per entrambe le versioni del Libera me. (Si veda anche la Nota 84, 86 più sotto.)

**84, 86 Cor III, IV; Tr A69:** All'origine, V scrisse in queste battute le parti progettate per 83, 85. Compreso l'errore, erase la prima notazione, che è ancora leggibile. Si deve ricordare, tuttavia, che i segni il cui significato a 83 e 85 è ambiguo (si veda la Nota 83, 85) in questa stesura erasa sono senza dubbio >.

**87 VI II A69:** > sulla seconda nota / **WGV** lo muta in punto di staccato, come negli altri archi.

**87 Vc, Cb A69:** Il **ff** cade fra la seconda e la terza nota. **WGV** lo sposta all'inizio della battuta come negli archi superiori.

**88 Ob, Cl A69:** La scala ornamentale è scritta come semicrome. **WGV** sostituisce le biscrome che si trovano in Fl, Ott, VI I, e Vle.

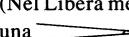
**89 B<sup>c</sup> WGV:** invece di derivare il **ppp** da S<sup>c</sup>, C<sup>c</sup> e T<sup>c</sup> (91) **WGV** sceglie un livello dinamico più elevato in B<sup>c</sup>, **pp**, imitando il procedimento di V nel Libera

me 1874.

**104 A69:** L'indicazione di tempo originale era "Moderato  $\text{♩} = 72$ ," con "Sempre lo stesso movimento" scritto sotto Cb. Così, le prime tre sezioni del brano condividevano "lo stesso movimento" (la sezione del Dies irae che inizia a 42, essendo stata a "Lo stesso movimento col tempo raddoppiato"). Forse per il fatto che la frase "sempre lo stesso movimento" sembrava ambigua, V la sbarrò e sostituì "tornando al 1.° Tempo." Le due indicazioni non sono contraddittorie, ma il modo con cui si ammassano sulla pagina fa pensare che la seconda dovesse sostituire la prima. Ciò nonostante, il copista di **I-Mric(LM69)** conserva entrambe le indicazioni: "Moderato ( $\text{♩} = 72$ ) Sempre lo stesso movimento, tornando al 1.° Tempo." O il copista non si curò della cancellazione da parte di V di "sempre lo stesso movimento," oppure V la sbarrò solo dopo la copiatura di **I-Mric(LM69)**.

Più tardi, trovando evidentemente il tempo originale troppo lento, V cambiò il segno di metronomo a " $\text{♩} = 80$ ." Il compositore sacrificò il suo progetto di unificare le tre sezioni attraverso il tempo. Poiché **I-Mric(LM69)** ha solo l'indicazione di metronomo originale ("Moderato  $\text{♩} = 72$ "), V non deve aver cambiato il tempo in **A69** fino a dopo che essa gli venne ritornata nell'aprile 1873. Nel Libera me 1874 e, naturalmente, nel brano d'apertura della *Messa da Requiem* da esso derivato, V adottò la nuova indicazione di metronomo,  $\text{♩} = 80$ . Quindi, **WGV** considera questa revisione dell'indicazione di metronomo come appartenente alla genesi della versione 1874 del brano, e conserva l'indicazione originale per il Libera me 1869.

**106 T<sup>c</sup> A69:** Si potrebbe interpretare la notazione di V sia come una legatura fra le due note con sovrapposta una , o una semplice , segnata in modo non accurato all'inizio. Poiché, in S<sup>c</sup>, C<sup>c</sup>, e B<sup>c</sup> le legature iniziano soltanto sulla seconda nota di 107, **WGV** preferisce quest'ultima interpretazione.

**110 S<sup>c</sup> A69:** Sulla seconda nota c'è un  $\wedge$  più debole degli altri accenti del passo. Sia la natura della figurazione musicale sia il fatto che V non avesse ripetuto l'accento sul quarto tempo di 111 e 112, spinge **WGV** a sopprimere quest'unico esempio. (Nel Libera me 1874 c'è un'articolazione diversa – una  fra le due note di ogni battuta in S<sup>c</sup> – ma essa, implicitamente, sostiene la decisione di **WGV** di eliminare l'accento sul quarto tempo.)

**110-111 S<sup>c</sup> WGV:** Nel Libera me 1874, la parte è cromatica, con l'ultima nota aumentata di un semitono in ogni battuta. Gli accidenti mancano sia in **A69** che in **I-Mric(LM69)**, e si devono considerare

un cambiamento sostanzioso introdotto da V nella versione definitiva del Libera me. Per cui essi non sono stati introdotti in questa edizione del Libera me 1869.

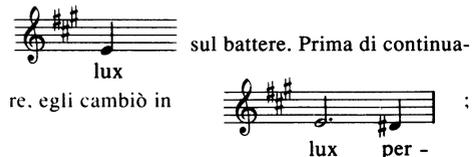
**116 S<sup>c</sup> A69:** La seconda e la terza nota sono legate insieme. Si tratta dell'unica legatura della battuta, e **WGV** l'elimina.

**118 S<sup>c</sup> A69:** Una versione precedente,



vamente corretta da V.

**119 S<sup>c</sup> A69:** All'origine, V scrisse



successivamente, alterò la declamazione e (se non aveva già fatto così) aggiunse l'accento sul quarto tempo.

**124-125 S<sup>c</sup> A69:** Oltre alla legatura che si estende dal terzo tempo di 124 al quarto di 125 (che, in realtà, è scritto due volte), ce n'è una più corta che abbraccia le ultime tre note di 125. Essa, mentre è appropriata per le tre voci più basse (che attaccano una nuova parola sul secondo tempo di 125), non è idonea alla declamazione diversa di S<sup>c</sup>. **WGV** considera la legatura più corta in S<sup>c</sup> come una svista, influenzata dall'articolazione in C<sup>c</sup>, T<sup>c</sup>, e B<sup>c</sup>. Si noti che nel Libera me 1874 vi sono solo due legature: S<sup>c</sup> ha quella più lunga, T<sup>c</sup> la più corta.

**129 Coro A69:** Scrivendo le note senza le parole, V legò le note di tutte le parti corali. Quando aggiunse il testo, egli mantenne in modo appropriato la legatura di valore in S<sup>c</sup>, ma erase quelle in C<sup>c</sup>, T<sup>c</sup>, e B<sup>c</sup>.

**131 S<sup>c</sup> A69:** La seconda sillaba di "do-na" manca (131 è la prima battuta di un verso).

**139 C<sup>c</sup> A69:** **ppp/WGV** preferisce il **pp** di S<sup>c</sup>, S<sup>c</sup>, B<sup>c</sup>.

**145 A69:** V scrisse due volte "a tempo": sopra VI I e sul pentagramma di VI II. **WGV** dispone queste due indicazioni sopra e sotto la partitura.

**145 Trn, Ofc A69:** Su entrambi i pentagrammi vi sono gambi doppi, come se Trn III e Ofc dovesse leggere da quello di Ofc. Pertanto, **WGV** indica

"a 3" per Trn in carattere romano.

**148 A69:** V mescolò "cres. molto" e "cres. moltissimo"; **WGV** estende quest'ultima indicazione.

**149-177 Coro WGV:** Per principio, non c'è alcuna ragione di pensare che V volesse che il soggetto o i vari controsoggetti fossero eseguiti in modo diverso sulle loro successive entrate durante l'esposizione fugata. Anche se le articolazioni sono incomplete, poche sono, in realtà, contraddittorie. Tuttavia, a 165, **WGV** si astiene dal cambiare l'articolazione di S<sup>c</sup>: dato che è la voce più acuta, poteva essere inteso un effetto speciale.

**161 S<sup>c</sup> A69:** > sul battere / In considerazione dell'attenzione di V nel fornire l'accento sulla seconda nota nelle battute simili, **WGV** ritiene una svista quest'unico esempio di un accento sul battere qui, nel soggetto. Nel Libera me riveduto in questa posizione non vi sono accenti per nulla.

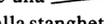
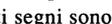
**163 Trn WGV:** La distribuzione degli strumenti è derivata da **pUS-Cso**. Anche se pertinenti al Libera me riveduto, queste parti offrono l'unica documentazione contemporanea.

**175 S<sup>c</sup> A69:** V scrisse la seconda nota come *fa*<sup>4</sup>, poi la corresse in *mi* / *b* / *J*<sup>4</sup>. La condizione disordinata di **A69** confuse il copista di **I-Mric(LM69)**, che rese la nota come *fa*<sup>4</sup>.

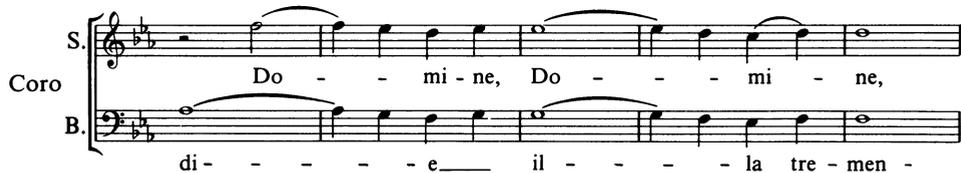
**177 Archi A69:** La volata ornamentale ha due tratti in VI I, VI II, e VIe. **WGV** segue i tre tratti di Vc, versione che, per la figurazione di quattro note, si trova nelle battute precedenti.

**177-183 Trn WGV:** La distribuzione delle voci è resa manifesta a 182, dove la nota bassa, *sol*<sup>2</sup>, è scritta con due teste di nota, per cui deve esser suonata da Trn II e III. **WGV** usa quindi il carattere romano per questa indicazione di I e III. Questa divisione è anche quella del Libera me 1874, dove Trn II è scritto sul pentagramma insieme a Ofc.

**180 Tr I (Tr III = Tr I) A69:** > sul battere / **WGV** elimina questo accento, unico in questa posizione.

**183-184 VI I A69:** Indubbiamente c'è una  dalla  della seconda parte di 183 fino alla stanghetta di battuta 183/184. Inoltre, parecchi segni in Cor e Tr a 183, 185, e 187 si potrebbero interpretare come . Nonostante ciò, molti segni sono sicuramente >, e **WGV** adotta dappertutto questa lettura.

**184-188 S<sup>c</sup> B<sup>c</sup> A69:** Queste parti all'origine erano diverse:



V le corresse prima di registrare le voci strumentali, che hanno solo la versione definitiva. Il compositore sarebbe ritornato a questo passo nel 1874: si veda la Nota 213-219 al N. 7.

**184-189 A69:** Le legature del tipo esemplificato in Ott, a 184-185, non raggiungono quasi mai in questo passo il battere della seconda battuta (benché parecchie raggiungano o anche attraversino la stanghetta). Tuttavia, nella ripetizione del passo a 254-258, ci sono in maggioranza legature più lunghe, e **WGV** preferisce questo modello anche a 184-189, sostenuto dal Libera me 1874. Nello stesso spirito, **WGV** concede anche altre legature appropriate (Fl, Cl II, VI II) per arrivare al battere di 189, seguendo i chiari modelli del Libera me 1874.

**189 S<sup>c</sup> A69:** sulle ultime due note c'è una debole legatura. Dato che essa non compare in nessun altro posto nella presentazione del tema **WGV** l'elimina. **192, 195 C<sup>c</sup>, T<sup>c</sup> A69:**  $\wedge$  sul battere in C<sup>c</sup> a 192 e T<sup>c</sup> a 195 / **WGV** sostituisce un  $\gt$ , come nella presentazione simile della melodia in S<sup>c</sup> a 189 e B<sup>c</sup> a 197. L' $\gt$  era anche la lettura preferita da V nel Libera me 1874.

**195 Fg I A69:** Una legatura debolissima abbraccia tutte le quattro note della battuta. **WGV** sopprime quest'unico esempio, anche se il compositore lo copiò nel Libera me 1874 (dove essa abbraccia soltanto le prime due o tre note).

**197 Fg III, IV WGV:** Benché qui, in **A69**, non ci sia alcuna indicazione dinamica, **WGV** imita il **f** di B<sup>c</sup> (che essi raddoppiano). Questo **f** è esplicito per Fg III, IV nel Libera me 1874 (che, d'altra parte, non ha il segno dinamico per B<sup>c</sup>).

**199 Ob A69:** Ciò che sembra una legatura (più precisamente *non* è una legatura di valore) è posto sopra le due minime. Nel contesto, non ha senso, e **WGV** l'elimina.

**202 Vle A69:** Sulla terza nota c'è un punto di staccato; **WGV** sostituisce  $\gt$ , come in VI I a 201.

**202-203 Fl A69:** La legatura a 202 attraversa la stanghetta e raggiunge il battere di 203, ma ciò non ha senso in considerazione della voce guida e della dinamica. Quelle in Fg, che attraversano proprio la stanghetta di battuta, sono più equivoche. **WGV** restringe tutte queste legature a 202, come in Ob e Cl. La decisione è appoggiata dalla revisione del 1874.

**203 S<sup>c</sup> A69:** Sulla prima e terza nota c'è un segno che assomiglia alla linea superiore di un  $\gt$ , come alle parallele 205 e 207. **WGV** li considera  $\gt$  incompleti invece di punti di staccato allungati.

**203-205 VI II A69:**



/ **WGV** omette l' $\gt$  sul battere di 203 e i due punti di staccato sulle prime due note di 205, esempio unico delle parti orchestrali del passo.

**204, 206, 208 Trn A69:** La voce di mezzo scompare sul secondo e terzo accordo di 204 e il terzo di 206 e 208. Non c'è ragione di dubitare dell'intenzionalità della notazione di V, anche se egli, nel Libera me 1874, scriverà tre parti separate. La voce guida suggerisce, in ogni caso, che Tr II debba suonare insieme a Trn III.

**204-209 A69:** La maggior parte delle legature strumentali a 204-205, 206-207, e 208-209 o raggiunge o attraversa la stanghetta, e **WGV** estende il modello in generale. Tuttavia, dove la figurazione dopo la stanghetta è un'esposizione del soggetto, (come in VI I a 204-205, ecc.), **WGV** ferma le legature precedenti sull'ultima nota prima della battuta. Si deve però rilevare che quelle in Ob I (Cl I = Ob I) a 204-205 e 206-207, come quelle di VI I a 208-209, attraversano la stanghetta.

**209-215 WGV:** La riduzione di tessitura e il **f** esplicito per Cb (Vc = Cb) suggeriscono in questo passo un livello dinamico abbassato per tutta l'orchestra e il Coro.

**213 Fg I A69:**  $\gt$  sul battere / Dato che la nota è legata alla battuta precedente, l'accento non ha senso e **WGV** l'elimina. In effetti, 213 è la prima battuta di una pagina nuova.

**213-214 Cl A69:** La parte è scritta con gambi doppi, ma dalle pause esplicite a 209, è evidente che s'intende solo per Cl I, come nel Libera me 1874.

**216 Vle, Cb (Vc = Cb) A69:** Sulle volate ornamentali ci sono due tratti; **WGV** sostituisce il tratto triplice di VII (VI II = VI I), usato altrove nel passo, per la figurazione della scala di quattro note.

**216 Cb (Vc = Cb) A69:** **ff** sul battere / **WGV** omette il livello dinamico (già presente in Cb a 215), ma estende il **f** da Fg e Trn alla seconda nota di Cb a 216.

**217-218 Ofc A69:** In tutta la 217 e nel battere di 218 ci sono gambi doppi. I segni, copiati probabilmente da Trn, non hanno senso e sono stati eliminati.

**218 Cor I, II A69:** Sul  $mi^4$  c'è un bemolle invece di un bequadro, errore che V avrebbe più tardi ricopiato nel Libera me 1874.

**218-219 T<sup>c</sup> A69:** A 219, prima battuta di un verso, c'è una legatura di valore nella prima nota e nessun testo. Tuttavia, tale nota deve essere scritta sotto con l'ultima sillaba di "vene-ris." **WGV** aggiunge la sillaba e omette la legatura errata. (Per ulteriori informazioni su questo passo, si veda la Nota 248-250 al N. 7.)

**219-221 Fg A69:** Anche se V usò un gambo unico per le parti di queste battute (Fg III, IV, = Fg I, II dopo il battere di 219), **WGV** fornisce gambi separati a 219 e 221 per chiarire che gli accenti sul battere (estesi da Cb) influenzano solo la parte più bassa. Lo stesso problema sorge nel *Libera me* 1874 (si veda il N. 7, Nota 251-252).

**221 VII A69:** > sul battere / **WGV** elimina quest'unico esempio.

**221-222 Fg I, II (Fg III, IV = Fg I, II), Tr II (Tr IV = Tr II) A69:** In Fg c'è una legatura che abbraccia le ultime tre note a 221 e una in Tr II, incomincia sulla seconda nota di 221 per concludere sul battere di 222. Data la prevalenza in questo passo di accen-

ti e punti di staccato, **WGV** rimanda le legature a una nota in calce. Un problema simile esiste nel *Libera me* 1874 (si veda il N. 7, Note 249 e 250-251).

**228-229 Fg III, IV A69:** La legatura attraverso proprio la stanghetta; **WGV** la chiude all'ultima nota di 228.

**232-234 Fg III, IV A69:** V scrisse ciò che sembrano legature di valore influenzanti entrambe le parti fra 232 e 233, e fra 233 e 234. Comprendendo che Fg III non può essere legato a 232-233, egli erase la legatura; ma si dimenticò di farlo con quella ugualmente non appropriata per Fg IV a 233-234. **WGV** la sopprime.

**233-235 C<sup>c</sup> A69:** Il testo è declamato come

(che incomincia un nuovo recto), tuttavia la semibreve è legata per altre due battute e mezzo, e non compare mai la sillaba "me". **WGV** corregge la declamazione come in T<sup>c</sup> a 236-237.

**246-248 Fg I (Fg III = Fg I da 247) A69:** Un'unica legatura inizia sulla seconda nota di 246 e continua fino al battere di 248. **WGV** sostituisce due legature più corte, in base agli esempi che V fornì in Fg I (Fg III = Fg I) a 248-252; questo è anche il modello adottato da **WGV** nel *Libera me* riveduto a 276-282 (ma si veda la nota 276-284 al N. 7).

**254 S<sup>c</sup> (S<sup>c</sup> = S<sup>c</sup>), Vle A69:** Entrambe le parti hanno tre > (Vle insieme con una legatura), invece che punti di staccato, come nelle presentazioni successive della frase a 256 e 258. (I punti sono presenti

anche a 254 in Fl e Cl I.) **WGV** sostituisce punti di staccato, come V stesso stava per fare nel *Libera me* 1874.

**254 Cb A69:** La parte è confusa, e nella seconda metà della battuta sembra siano state sovrapposte due versioni: la figurazione puntata identica a B<sup>c</sup> e Vc (sicuramente quella ch'egli intendeva per il *Libera me* 1869) e un'unica minima (*do*<sup>3</sup>). È possibile, in realtà anche probabile, che la minima fosse stata scritta in partitura durante il lavoro di V sulla revisione 1874: in realtà, non c'è traccia della minima in **I-Mric(LM69)**.

**255-259 C<sup>c</sup>, B<sup>c</sup> A69:** All'origine queste parti erano diverse:

V le corresse prima di registrare le voci strumentali, che hanno soltanto la versione definitiva. La situazione era identica alle simili 184-188, e ciò mostra che V fece questo cambiamento sia a 184-188 e a 255-259 soltanto dopo aver proceduto almeno fino a 259 nella stesura della partitura scheletro del *Libera me* 1869.

**260 Trn A69:** Il **ff** compare sul pentagramma di Fg III, IV. Dato che V qui non usò altre indicazioni dinamiche per le linee strumentali che continuano dalle battute precedenti, **WGV** presume ch'egli l'intendesse per Trn.

**260, 264 Ott A69:** Sulle prime due note vi sono punti di staccato; **WGV** sostituisce >, come in VI II e in tutte le altre parti con una relazione omoritmica con Ott. La situazione è molto diversa nel *Libera me* riveduto dove la presenza di un gran numero di staccati nel passo, giustifica il mantenimento di entrambi i tipi di articolazione in queste battute.

**262-263 Ott, Cor III, IV A69:** Le legature toccano la stanghetta di battuta 262/263. Tenendo in considerazione che la prima altezza di 263 ripete l'ultima di 262, **WGV** chiude le legature entro 262, come in Cl II.

**263 Fg I, II (Fg III, IV = Fg I, II) A69:** L'> è allungato e si potrebbe leggere come >>>. Dato tuttavia che tutte le altre parti hanno accenti chiari, **WGV** interpreta il segno come accento.

**266 Tr I, II (Tr III, IV = Tr I, II) A69:** Anche se V aveva scritto un *mi*<sup>3</sup> col doppio gambo, e anche un *sol*<sup>3</sup> con un gambo in giù, la struttura contrappuntistica non lascia dubbi sulle sue intenzioni.

**266-274 Trn A69:** Benché la parte abbia solo

gambi doppi a 266, 268, 270, 272 e 274 (battere), tutte le battute con semibreve (267, 269, 271, 273) mostrano tre note. Così, **WGV** stampa “a 3” in carattere tondo.

**267-268 Ott A69:** La legatura raggiunge il battere di 268. Alcune altre raggiungono o anche attraversano la stanghetta (Cor III, IV a 267/268, e parecchie parti a 269/270, ma 269 è l’ultima battuta di un verso). **WGV** restringe in questo passo le legature entro le battute. (Per un problema simile, si veda la Nota 299-300 al N. 7.)

**268 Cassa A69:** L’indicazione completa sotto il pentagramma di Cassa è: “La Cassa pianissimo.”

**274 Tr II (Tr IV = Tr II) A69:** *si*<sup>2</sup> sul battere / Benché V avesse scritto un rigo supplementare di meno, non c’è dubbio ch’egli intendeva che la nota fosse *so*<sup>2</sup>, come nel Libera me 1874.

**274 Cassa A69:** All’origine, V scrisse *f* (oppure *ff*), ma sotto il pentagramma aggiunse “ancora piano.” **WGV** sopprime ciò che sembra un’indicazione sovrapposta. Nel Libera me 1874 si trova soltanto “ancora piano”.

**277 Fg I (Fg III = Fg I) A69:** *fa*<sup>2</sup> sul battere / **WGV** corregge questa goffa lettura, in base al modello di Cor III e Trn I. V stesso adottò la lettura corretta nel Libera me 1874.

**278 S<sup>c</sup> (S<sup>s</sup> = S<sup>c</sup>) A69:** **pppp** / **WGV** corregge con il **ppp** che si trova nelle altre parti corali.

**282-298 Coro A69:** Come con l’indicazione di tempo esaminata alla Nota 104, **I-Mric(IM69)** copia fedelmente la stesura originale. In **A69**, nel testo sotto, V fece successivamente delle correzioni, ma esse sono stese in modo incompleto. Questa prova suggerisce che i cambiamenti vennero fatti dopo che **A69** venne ritornato a V, nell’Aprile 1873. In generale, le sue modifiche concordano con la stesura del testo che si trova nel Libera me 1874, e furono preparate probabilmente con in testa la *Messa da Requiem*. Pertanto, **WGV** considera queste revisioni come appartenenti alla genesi della versione posteriore del brano, e stampa qui il testo originale sotto. (Per qualsiasi problema interessante relativo alla revisione di V del testo, in questo passo, si veda la Nota 323-325 al N. 7.)

**284-285 Vle A69:** La legatura incomincia sulla seconda nota di 284 e attraversa la stanghetta nella 285. Una situazione simile capita in VI I a 286-287. **WGV** interpreta queste legature come riferentesi solo alla prima battuta, come è evidentemente il caso della 294 (VI II) simile.

**285 Vc A69:** All’origine, V scrisse punti di staccato dalla seconda alla quarta nota, poi dispose una legatura direttamente sopra i punti per cancellarli. Nelle comparse successive del tema, V scrisse solo

la legatura.

**286 VI I A69:**  $\wedge$  sul battere / Questo è l’unico esempio di un accento simile in tutto il passo, e **WGV** lo rimanda a una nota in calce.

**290 Vle A69:** V scrisse  $\wedge$  sia sopra che sotto la prima, la terza e la quarta nota. Anche se non è chiaro cosa avesse motivato questa abbondanza, l’intenzione del compositore è chiara.

**292 Vc A69:** Sul battere c’è un punto di staccato; **WGV** rimanda questo esempio unico a una nota in calce.

**293 VI II A69:**  $>$  sul battere / **WGV** sostituisce  $\wedge$ , come in tutte le altre entrate orchestrali del soggetto della fuga nel passo.

**296 VI II A69:** Dapprima, V scrisse punti di staccato sotto la legatura per le ultime tre note, a imitazione dell’articolazione della stessa figurazione in Vc a 294. Comprendendo che la frase avrebbe dovuto continuare in modo diverso, egli, tuttavia, legò l’ultima nota di 296 alla prima di 297 (aggiungendo probabilmente nello stesso tempo l’ $>$ ), ma dimenticò di eradere l’articolazione originale. **WGV** elimina il punto di staccato dall’ultima nota e limita la legatura alla seconda e terza nota della battuta.

**297-298 Fg A69:** Entrambe le legature incrociano il margine seguente 297 (ultima battuta di un recto). Poiché Fg I comincia di nuovo il soggetto sul battere di 298, **WGV** conclude la sua precedente legatura sull’ultima nota di 297, scelta sostenuta dalla revisione del 1874.

**298, 306 Coro A69:** Si veda il N. 7, Nota 328.

**300 Cl I A69:** Sulle ultime due note vi sono due  $\wedge$ . **WGV** sostituisce punti di staccato, come quelli che si trovano nelle altre entrate di questo passo (si veda Fg I a 298, Fg II a 302, e Ob I a 304).

**301-302 Cl A69:** “stacc.” sul battere di 301, in aggiunta ai punti di staccato / **WGV** sopprime l’indicazione verbale in eccesso.

**305 S<sup>s</sup>, Fl A69:** L’accento sull’ultima nota in S<sup>s</sup> sembra essere stato scritto prima come  $>$ , poi mutato dal compositore in  $\wedge$ . In Fl, che raddoppia S<sup>s</sup>, V scrisse anche  $>$ , ma non lo cambiò. **WGV** fa la sostituzione (cf. anche 301).

**316-318 Fg I, Cor I A69:** Entrambe le legature si estendono al battere di 318. In considerazione del subito **pp** sul battere di 318, **WGV** adotta come modello quella esemplificata in Fl, che conclude chiaramente all’ultima nota di 317.

**318 Fg IV A69:** La parte manca a 318, ultima battuta di un recto. **WGV** presume che Fg IV debba continuare a raddoppiare Fg II, come nel Libera me 1874.

**318 Cor I A69:** Benché il valore differisca da quelli

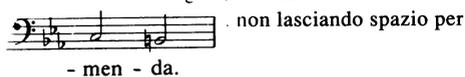
di ogni altra parte, la minima, in Cor I, è autentica. (Si noti che Cor I è l'unico strumento a suonare a 318 senza continuare fino alla fine della frase a 320.) La stessa nota, all'origine, fu copiata da V dal Libera me 1869 nella revisione del 1874. Poi, decise di omettere completamente Cor I, in questa battuta (348 nel n. 7).

**325-326 Fg A69:** La  si estende da 325 attraverso la stanghetta 325/326. Segni simili, in questo passo, o finiscono completamente entro la prima battuta della frase di due battute o attraversano appena la stanghetta. Nel Libera me 1874, V segnò la maggior parte delle sue  di lunghezza maggiore e WGV adotta questo modello anche nel Libera me 1869, punteggiando le estensioni solo quando la forcella in questione è completamente entro la prima battuta di A69.

**330 B<sup>c</sup> A69:** "de" sull'ultima nota / La continuazione (che comincia sulla prima battuta di un recto), stabilisce che si tratta di un errore invece del corretto "[morte] ae-[terna]."

**332-334 Cl I A69:** La legatura inizia sul battere di 332 e finisce su quello di 334. WGV l'abbrevia in modo che finisca entro 333, in armonia con l'articolazione di tutta la sezione.

**336 B<sup>c</sup> A69:** All'origine, V scrisse

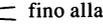


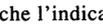
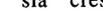
il levare su "Dum [veneris]."

**336-337 B<sup>c</sup> A69:** Sull'ultima croma di 336 V scrisse "cominciando pppp," ma, nella battuta successiva, la prima di un recto, assegnò loro il livello di ppp. Non è possibile che V volesse che B<sup>c</sup> si spostassero a un altro livello dinamico dopo un'unica croma: WGV quindi adotta il ppp fin dall'inizio ed omette il ppp a 337.

**340 Cl, Cor A69:** V specificò "Solo" in entrambi i pentagrammi di Cor. Anche s'egli scrisse gambi doppi per entrambe le note sul pentagramma di Cor I, II, l'indicazione "Solo" deve prevalere. In effetti, egli potrebbe aver cancellato parzialmente il gambo più basso della prima nota, ed alla parallela 344 le note hanno gambi unici. In Cl, il segno iniziale, anche se è allineato con le indicazioni di "Solo" in Cor, è certamente un'indicazione dinamica di p, e WGV l'interpreta così. Anche qui ci sono gambi doppi su entrambe le note, mentre le note alla parallela 344 hanno gambi singoli. Nel Libera me 1874, V scrisse gambi doppi in Cl alla battuta equivalente alla 340 ma, alla fine, chiarendo le sue intenzioni, egli erase il gambo in giù su entrambe le note.

**345 Cb (Vc = Cb) A69:**  /

WGV altera gli accenti sulla terza e quarta nota in >, tipo di accento prevalente in questo stadio finale del crescendo, che conduce a 352. L'indicazione dinamica è stata anche spostata all'inizio della battuta e alterata in "poco cres.", come in VII e VIe. **348 Cb (Vc = Cb) A69:** Vi scrisse "ancora cres." all'inizio della battuta sotto il pentagramma, ma non comincia la  fino alla seconda metà della battuta. WGV realizza l'indicazione verbale come l'inizio di una  come nelle altre parti strumentali.

**349-351 A69:** Nelle parti orchestrali, V scrisse parecchie  e anche l'indicazione verbale "cres." o proprio prima della stanghetta 349/350 in Fg III, IV (= Fg I, II), Cor III, IV e Timp, o alla fine di 350 in Cb (Vc = Cb). In VI I, egli scrisse "cres. sempre" attraverso 349-350. WGV accetta ed estende sia le  sia "cres. sempre", a tutte le parti orchestrali.

**351 B<sup>c</sup> A69:** Sulla seconda e terza nota vi sono degli accenti. Mentre è possibile che V volesse un accento all'inizio della parola "Domine", la seconda nota del modello è l'unica nel passo che non porta quasi mai l'accento. Poiché la declamazione di V è secondaria rispetto all'idea musicale (si veda la declamazione corale a 353, per esempio), è più probabile che V intendesse gli accenti sulle ultime due note, come lo interpreta WGV. (Si veda anche la Nota 355.)

**355 T<sup>c</sup> A69:** Vi sono degli accenti sulle ultime tre note e nessuno al battere. WGV corregge, in armonia con il modello prevalente (Si veda anche la Nota 351.)

**355-356 Ott A69:** In queste battute, le prime su un verso, il pentagramma di Ott è vuoto. Chiaramente, la parte deve continuare a raddoppiare Fl I, come faceva sul recto precedente a 352-354. WGV incorpora la parte senza fare ricorso a note piccole.

**358-362 S<sup>c</sup> (S<sup>s</sup> = S<sup>c</sup>) A69:** La legatura si estende al margine di 360 (ultima battuta di un verso). WGV l'estende al punto alto della frase, come nel passo analogo nel Libera me 1874.

**361, 363 Ob II A69:** A 561, prima battuta di un recto nuovo, sia il *sol<sup>f</sup>* che il *la b<sup>4</sup>* sono scritte con un singolo gambo in su, ma non c'è alcuna nota separata per Ob II. Si tratta, evidentemente, di un errore, dato che Ob II deve suonare il pedale di *do<sup>4</sup>*, come nelle battute vicine. Il problema continua a 363, dove V scrisse soltanto un unico *si<sup>f</sup> b<sup>4</sup>*. Anche qui il pedale di *do<sup>4</sup>* deve sicuramente continuare, come a 362 e 364.

**362-363 Fg III A69:** Una legatura di valore congiunge i due *do<sup>3</sup>* attraverso la stanghetta di battuta 362/363. Nel passo, il segno è unico, e WGV lo

rimanda a una nota in calce. Legature simili in Fl vennero erase, probabilmente prima che V aggiungesse un > esplicito a 363.

**364-365** Cor I, II, Cor III, IV **A69**: Queste due battute sono vuote in entrambi i pentagrammi. Non c'è ragione che qui i Cor si debbano ritirare proprio prima del climax del brano. **WGV** aggiunge la possibile continuazione della parte in note più piccole. Poiché il passo è riscritto considerevolmente per il *Libera me* 1874, la revisione non può servire da modello.

**367** Fl I **A69**: Influenzato forse dalla battuta precedente, V dispose un punto di prolungamento dopo la prima minima. **WGV** elimina il segno casuale.

**374-377** S<sup>s</sup>, Coro **A69**: All'origine, V scrisse le parti vocali un pentagramma troppo in basso. Quando comprese l'errore, le cancellò e le sostituì su quelli appropriati. Tuttavia, dimenticò di scrivere di nuovo il **pp** per S<sup>s</sup> a 374 che era parte della versione originale. **WGV** lo include in partitura usando carattere romano. Gli accenti in C<sup>c</sup> originariamente erano stati scritti per la prima notazione, dove essi figuravano *sopra* il pentagramma di C<sup>c</sup>. V non li erase quando spostò i pentagrammi. Anche se essi fisicamente ora sono alquanto distanti dalle note ch'essi influenzano, non può esserci dubbio sulle intenzioni di V.

**379-386** Fg III **A69**: All'origine, V scrisse Fg III una battuta dopo, così che la parte che correttamente compare a 379-384 era stata notata invece a 380-385. Nel correggere il suo errore, V dimenticò di fornire a 383-384 la legatura ch'egli aveva originariamente scritto sopra lo stesso materiale nella

versione fuori posto. **WGV** l'include senza usare la notazione punteggiata. C'è anche una legatura che abbraccia 384-386. Né qui, né nel passo parallelo (376-378) ci sono altre legature in questa posizione, e neppure ci sono esempi nella revisione del 1874. Forse V confuse l'errore di copiatura in **A69**. In ogni caso, **WGV** sopprime quest'unica legatura. **382-386** S<sup>s</sup> **A69**: All'origine, V scrisse la parola "Domine":



Cambiando in "*Libera me*" egli dimenticò di alterare l'ultima sillaba, che pertanto si legge "-ne."

**384** Fl **A69**: **ppp** / **WGV** regolarizza nel **pp** che si trova nella maggior parte delle parti strumentali.

**384-385** VI II **A69**: V scrisse  $\wedge$  sul battere di ogni misura. **WGV** sostituisce >, come in Cl e come esemplificato nel passo parallelo in Vle a 376-377.

**388-389** **A69**: V scrisse "allargando un poco" sopra e sotto le parti vocali, insieme a "poco poco allarg." sopra VI I (il compositore probabilmente si dimenticò di eradere il primo "poco", che è scritto troppo presto) e "poco allarg." sotto Cb. **WGV** regolarizza la frase in "allargando un poco" e distribuisce le indicazioni seguendo le convenzioni moderne.

**389** Vc **A69**: **pppp** / **WGV** corregge in **ppp**, livello della maggior parte delle altre parti strumentali. Un altro **pppp** esplicito, che **WGV** accetta ed estende, si trova in Cb e 391. Benché il *Libera me* 1874 non si sposti ad un livello dinamico inferiore, nella battuta finale, il "morendo" ha un effetto simile.

