

Ottorino
RESPIGHI

Lauda per la Natività del Signore

Canto (Solisti), Coro (SATB)
2 Flauti, Oboe, Corno inglese, 2 Fagotti
Triangolo, Pianoforte a quattro mani

herausgegeben von / edited by
Christine Haustein

Urtext

Partitur / Full score



Carus 10.084

Vorwort

Ottorino Respighi (1879–1936) beendete im Sommer 1930 seine *Lauda per la natività del Signore* für Soli, Chor und pastorale Instrumente. Es ist die einzige geistliche Komposition, deren Uraufführung der Komponist erlebt hat;¹ sie fand am Cäcilientag (22. November) des Jahres 1930 in Siena statt. Die Weihnachtskantate ist eher ein singular gebliebenes Werk, Respighis eigentlichen Ruhm und seine Popularität bis heute begründeten die Triologie der Sinfonischen Dichtungen *Fontane di Roma* (1916), *Pini di Roma* (1924) und *Feste romane* (1928) sowie die Transkriptionen der *Antiche Danze ed Arie per Liuto* (1931). Dabei ist sein Gesamtwerk viel facettenreicher und weist neben den Orchesterwerken auch Ballettmusiken, Klavierwerke, Streichquartette, zahlreiche Lieder bis hin zu Opern auf. Die Präferenz der instrumentalen Musik ist möglicherweise der Tatsache geschuldet, dass Respighi sein Leben lang praktischer Musiker² gewesen war. Bereits von seinen Lehrern Luigi Torchi und Giuseppe Martucci wurde die Vorliebe für die Instrumentalmusik gelegt. Nach dem Diplom führte Respighis Weg als Bratscher in der Opernsaison nach Russland, wo sich ihm die Gelegenheit bot, die Bekanntschaft Rimskij-Korsakovs zu machen und bei ihm die Behandlung des Orchesters und die Kunst des Instrumentierens zu lernen.³

Darüber hinaus gilt Ottorino Respighi in der italienischen Musikgeschichte nach 1900 als Erneuerer. Gemeinsam mit seinen Zeitgenossen Ildebrando Pizzetti (1880–1968), Gian Francesco Malipiero (1882–1973) und Alfredo Casella (1883–1947) bilden die vier Komponisten, Instrumentalisten, Hochschullehrer und auch Dirigenten die sogenannte „Generazione dell'Ottanta“, deren Anliegen die Überwindung des durch Stagnation und Einseitigkeit geprägten Opernjahrhunderts war. Sie versuchten nicht nur eine maßgebliche Erneuerung der Instrumentalmusik im nationalen Bereich zu befördern, sondern auch den Anschluss Italiens an die internationale Moderne zu erreichen. Dabei spielte neben der Rezeption zeitgenössischer europäischer Musik vor allem auch die Rückbesinnung auf die eigene, italienische Tradition vor dem 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle.⁴

Respighis Position innerhalb der vier Erneuerer wird von Massimo Mila wie folgt beschrieben:

Er wurde geliebt vom Publikum, geschätzt von den Musikern und war vielleicht einer der wenigen hervorragenden italienischen Sinfoniker. Andererseits bestete ihm gegenüber immer ein unerklärliches Misstrauen, fast eine Art Eifersucht aufgrund der populären Gunst, welche sich seine Musik erobert hatte.⁵

Respighi hat die „radikalen“ Umbrüche in der Tonsprache nicht mitgetragen, seine Musik blieb „trotz aller stilistischen Vielfalt letztlich dem von Debussy, Strauss und Rimskij-Korsakov geprägten Orchesterstil des frühen 20. Jahrhunderts verhaftet.“⁶

Die Lauda – Entstehung

Die Entstehungshintergründe der *Lauda per la natività del Signore* sind durch die Biographie von Ottorino Respighi bekannt. Während eines Cembalo-Rezitals mit Wanda Landowska im Januar 1928 im Palazzo des Conte Guido Chigi in Siena haben Respighi das Ambiente und die Atmosphäre so inspiriert, dass er sich äußerte, für diesen Raum eine „Piccola cantata“ komponieren zu wollen.⁷ Als Text wählte er die Jacopone da Todi zugeschriebene „Laus pro nativitate Domini“, ein Lobgesang auf die Geburt Jesu Christi. Wie eine Art Drehbuch⁸ stellte sich Respighi die entsprechenden Strophen und Verse zur Vertonung zusammen.⁹ Zwischen 1928 und 1930 arbeitete Respighi nicht nur an der *Lauda*, sondern auch parallel an den Opern *Maria Egiziaca*, *La Fiamma* sowie an dem symphonischen Werk *Metamorphoseon* für das Bostoner Symphonie-Orchester zu dessen 50-jährigen Bestehen und war darüber hinaus auf Tourneen durch Südamerika, Spanien und die USA.

Die Uraufführung der im Sommer 1930 vollendeten *Lauda per la natività del Signore* für Soli, Chor, Flöten, Oboe, Englischhorn, zwei Fagotte, Triangel und Klavier fand am 22. November 1930 im Saal der Vereinigung „Micat in vertice“ statt, mit einem instrumental gleichbesetzten weiteren Werk Respighis kombiniert, der *Suite della tabacchiera*.

¹ Im Werkverzeichnis von Potito Pedarra (Potito Pedarra, *Catalogo delle composizioni di Ottorino Respighi*, in: Giancarlo Rostirolla (Hrsg.), *Ottorino Respighi*, Turin 1985, S. 325–404), sind zwei weitere, allerdings nicht gedruckte Kompositionen aufgeführt: *Salutazione angelica* (P 017) für Sopran, Chor und Orchester auf einen Text von Enrico Panzacchi (1897) und *Christus. Cantata biblica* (P 024) in 2 Teilen für Soli, Chor und Orchester (1899).

² Anfänglich wirkte Respighi als Orchestermusiker, späterhin als Kammermusikpartner (Streichquartett) bzw. Klavierbegleiter u. a. seiner späteren Frau, der Sängerin Elsa Sangiacomo Respighi, sowie als Dirigent bei Aufführungen eigener Werke.

³ Vgl. Elsa Respighi, *Ottorino Respighi. Biographie*. Nach dem gleichnamigen Buch der Verfasserin übersetzt von Arthur Scherle und Hermine Mörike. Einleitung: „Ottorino Respighi und die europäische Musik“ von Arthur Scherle, Mailand: Ricordi, 1962, S. 6.

⁴ Vgl. Christine Hausteil, *Die Sinfonik der Generazione dell'Ottanta: Voraussetzungen, Entwicklungen und Wertung*, Frankfurt/Main 2008.

⁵ Vgl. Massimo Mila, „Un artista di transizione: Ottorino Respighi (1932)“, in: *Cent'anni di Musica moderna*, 3. Auflage, Turin 1992, S. 145–153, S. 145.

⁶ Dietrich Kämper, Artikel „Ottorino Respighi“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 13, Kassel etc. 2005, Sp. 1567–1574 (1572).

⁷ Vgl. Elsa Respighi, *Ottorino Respighi. Dati biografici ordinati*, Mailand 1954, S. 203.

⁸ Der italienische Respighi-Forscher Potito Pedarra, dem ich sehr zu Dank verpflichtet bin, stellte mir freundlicherweise eine Kopie von Respighis (Pedarra nennt es „Sceneggiatura“) handschriftlichem Drehbuch der Versabfolge der *Lauda* zur Verfügung. Darin und dann in der Komposition selbst ist zu sehen, dass Respighi in seinem Drehbuch viel mehr Text ausgewählt hatte, schließlich nur einen kleineren Teil aus den 47 Strophen vertonte. Dieses handschriftliche Dokument wird im Fondo Respighi in Venedig unter der Rubrik „Lettere, Opere / Sceneggiature“ autografe di Ottorino Respighi“, Vol. 1, aufbewahrt.

⁹ Die Wahl des Textes für die *Lauda* scheint nicht ganz zufällig gewesen sein, da Respighi generell das Studium der alten und neuen Sprachen eine Herzensangelegenheit gewesen sein muss, wie seine Bibliothek zeigt, die anscheinend mehr Bücher zum Thema Sprache, historische Grammatiken etc. aufgewiesen hat als solche zur Musik. Er selbst bezeichnete sich gar als ein „Bibliomane“ (vgl. E. Respighi 1954, S. 234).

Die beiden recht unterschiedlichen Werke sind dem Conte Guido Chigi Saracini (1880–1965) gewidmet. Diesem ist das Verdienst zuzuschreiben, in seinem Palazzo ein Zentrum der Musikförderung, eines der Musikwissenschaft und eines für Spezial-Kurse eingerichtet zu haben. Auf ihn gehen die Gründung der Accademia Musicale Chigiana (1932) und späteren Fondazione (1958) mit ihren Sommerkursen Settimane Musicale Senesi zurück.

Die Uraufführung beschreibt Elsa Respighi als „wirklich vollendet“, sie selbst sang die Partie der Maria und ihr Mann wirkte als Instrumentalist und Dirigent ebenfalls mit. „In der Lauda [...] dokumentieren sich auf wunderbare Weise zwei Grundmerkmale, die auch für die Persönlichkeit des Meisters kennzeichnend sind: eine tiefe Religiosität und Humanität, ferner Vorliebe für die Kunstformen der Vergangenheit, die er mit überlegener Meisterschaft in seiner Musik wiedererweckt.“¹⁰ Der erfolgreichen Uraufführung folgten weitere Aufführungen am 26. Dezember am Conservatorio di S. Cecilia in Rom und am 29. Dezember 1930 in Florenz.

Überlieferung

Die autographe Partitur ist im Archiv der Fondazione Musicale Chigiana in Siena überliefert. Daneben gibt es noch Skizzen zur *Lauda*, die im Istituto per la Musica der Fondazione Giorgio Cini in Venedig aufbewahrt werden. Hier folgt auf den Schlusstrich des Werkes die Datierung „6 Giugno 1930“. Dabei handelt es sich vermutlich um den Tag, an dem Respighi die Konzeption des Stückes abgeschlossen hat. Der Erstdruck des Werkes erschien im Jahre 1931 bei Ricordi in Mailand.

Die vorliegende erste kritische Edition des Werkes basiert bewusst auf dem Autograph. Da es zwischen diesem und dem Erstdruck von 1931 einige Abweichungen gibt, wurden auf Anfrage vom Verlag Ricordi freundlicherweise die Druckfahnen zum Erstdruck sowohl der Partitur als auch des Klavierauszuges zur Verfügung gestellt. Die Durchsicht der Druckfahnen ergab, dass die handschriftlich eingetragenen Änderungen von Respighi selbst vorgenommen worden sind und diese lassen insgesamt den Eindruck einer nachträglichen Glättung des Werkes entstehen. Damit ergeben sich Fragen, weshalb es zu diesen Änderungen kam und ob sie der Wunsch des Komponisten oder des Verlages waren. Die Anfragen sowohl im Ricordi-Verlagsarchiv wie auch im Fondo Respighi in Venedig, inwieweit evtl. Briefe oder andere Notizen zwischen Verlag und Komponisten darüber Aufschluss geben könnten, blieben ergebnislos. Detailliertere Hinweise auf Unterschiede zwischen dem Autograph und dem Erstdruck finden sich in Teil I des Kritischen Berichtes.

Text

Der Text der Lauda wird dem Franziskanermönch Jacopone da Todi (13. Jh.) zugeschrieben. Der aus einem adligen Geschlecht stammende Jacopo de Benedetti wurde durch

den tragischen Tod seiner Frau so stark getroffen, dass er daraufhin den weltlichen Dingen entsagte und als Mönch lebte. Er verfasste Meditationen, Poesien, Dichtungen, die einen unerwartet großen Leserkreis finden konnten, sicherlich auch deshalb, weil sie sowohl in lateinischer als auch in italienischer Sprache geschrieben sind.

In der von Respighi vertonten Lauda wird die Geburt Jesu Christi aus der Sicht der Hirten, Engel und Marias erzählt. Sie beginnt mit der Verkündigung der frohen Botschaft von der Geburt Jesu durch den Engel. Der Engelchor berichtet den Hirten von dem Zeichen, welches sie zu dem ärmlichen Stall führen wird, wo das Kindlein zwischen Ochs und Esel zu finden ist. Daraufhin bittet ein Hirte den Engel um Geleit, um das Kindlein leibhaftig sehen zu können. An der Krippe angelangt, nehmen sie die Ärmlichkeit des Ortes wahr, Maria, Joseph und das Kind, die weder etwas zu essen noch zur Bekleidung des Kindes haben. Die Hirten bieten ihre Mäntel an, um das Kind darin einzuwickeln. Maria besingt das unfassbare Wunder der Geburt Jesu, die Engel stimmen einen Lobgesang an, und die Hirten bitten Maria, das Kind berühren zu dürfen, bevor sie beide wieder verlassen. Maria gewährt den Hirten ihre Bitte und die Hirten brechen zu freudigem Jubel aus. Der Engel und Maria stimmen in den Lobpreis des Erretters ein und Respighi lässt sein Werk ruhig ausklingen.

Der Text an sich erscheint als eine Mischung aus Italienisch (evtl. auch mit Einflüssen des Dialektes) und Latein. Vom Text gibt es neben den Versionen im Autograph und dem Erstdruck noch die bei Monaci¹¹ und bei Torraca¹² vollständig (?) abgedruckte Lauda sowie Respighis Verszusammenstellung¹³ nach Monacis Publikation.

Zwischen dem Autograph und dem Erstdruck finden sich einige textliche wie auch orthographische Abweichungen, wobei die Schreibweise im Autograph teilweise „moderner“ wirkt. Vergleicht man die genannten Textquellen, dann scheint Respighi selbst sehr inkonsequent bei den Schreibversionen zu sein: Auffällig ist, dass die Schreibweise bei den Artikeln im Erstdruck häufig die Version „*el cuore*“, „*el poverello*“, „*el buon volere*“ etc. bevorzugt, im Autograph dagegen „*il cuore*“, „*il poverello*“ und „*il buon volere*“ geschrieben steht, gleiches gilt auch für die

¹⁰ Vgl. Elsa Respighi, wie Anm. 3, S. 77.

¹¹ „Ista Laus pro nativitate Domini“, in: Ernesto Monaci, *Appunti per la storia del Teatro italiano. I. Uffizi drammatici dei disciplinati dell'Umbria*, Imola: Galeati, 1874, S. 47–52.

¹² „Ista Laus pro nativitate Domini“, in: *Il Teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV*, a cura di Francesco Torraca (= Piccola Biblioteca italiana), Firenze 1885, S. 20–36.

¹³ Vgl. Fußnote 11. Es kann genau verglichen werden, wie Respighi seinen Text aus den insgesamt 47 Strophen zusammengestellt hat: Angelo ai pastori – Strophe 23, Coro Angeli – Strophe 24, Angelo – Wiederholung von Strophe 23,1–4; Un Pastore agli Angeli – Strophe 26,1–6, Pastori davanti al presepio – Strophe 27 und Pastore – Wiederholung von Strophe 26,1–4; Maria – lediglich ein Vers gefunden worden aus Strophe 35,1; Coro Pastori – Strophe 40,7–8; Maria – Strophe 19; Coro Pastori – Strophe 32,1–6; Coro Angeli – Strophe 42,1–2; Coro Pastori – Strophe 47; Coro Pastori a Maria – Strophe 41,1–6; Maria – Strophe 41,7–10; Coro Pastori – Strophe 42,1–2 und Strophe 20,1–5, sowie Strophe 21,1–2; Maria – Strophe 29 und 18,1–2 und schließlich Angelo – Strophe 18,4.

Schreibweise von Präpositionen wie in T. 56 (Bass) „in mezo“ (im Autograph) und „en mezzo“ im Erstdruck. Eingegriffen in die Schreibweise wurde auch bei Textstellen wie im T. 213 (Maria), wo im Autograph „che per la umana gente“ und im Erstdruck „l'humana“ steht.

Es stehen auch für ein und dasselbe Wort mehrere Versionen nebeneinander wie in T. 52f. im Chor: „La mamma in vil *pacello*“ und im T. 221 Maria: „con quisto mio *pancello*“. Beide Versionen meinen offensichtlich etwas zum Bedecken des Bauches (= *pancia*)¹⁴. Dieses auch für Muttersprachler nicht übersetzbare Wort steht beispielhaft für zahlreiche sprachliche Differenzen: In Respighis handschriftlicher „Sceneggiatura“ steht „*pancello*“, im Autograph wie auch bei Monacis Abdruck der kompletten *Lauda* finden sich beide o. g. Versionen und schließlich wurde im Erstdruck „*pancello*“ gewählt.¹⁵

Für die vorliegende Edition wurde der Text nach dem Autograph übernommen, divergierende Schreibweise einer Textstelle in den Stimmen an eine Version angeglichen und in den Einzelanmerkungen aufgelistet. Formulierungen und Wörter, deren Bedeutung auch von den kontaktierten italienischen Musik- und Sprachwissenschaftlern nicht herauszufinden waren, wurden nach der „Häufigkeit“ ihres Auftretens in einer Schreibversion verwendet. Die deutsche Übersetzung des *Lauda*-Textes wurde von der Verfasserin so nah wie möglich nach dem Text des Autographs vorgenommen.

Zur Komposition

Respighis *Lauda* spiegelt nicht nur seine Begeisterung für die Verwendung älterer Formen wider, sondern kann auch als Quintessenz seines kompositorischen Schaffens gewertet werden. Dieser Eindruck wird durch Anlage und Aufbau des geistlichen Werkes gerechtfertigt, in dem sowohl die kompositionstechnischen Neuerungen des beginnenden 20. Jahrhunderts als auch die Rückbesinnung auf die eigene italienische Tradition vor 1800 vereint sind.

Die *Lauda* ist in vier ineinander übergehende Abschnitte mit Coda gegliedert, bei der sich die zumeist instrumental begleiteten solistischen mit den klangprächtigen choralischen Teilen je nach inhaltlicher Vorgabe abwechseln. Bei der kantatenartigen Anlage werden die Themen entweder kurz wiederholt oder folgen entsprechend der Textabfolge aufeinander. Die zu Beginn erklingenden Hirteninstrumente – Flöten, Oboe, Englischhorn und Fagott – erzeugen eine pastorale Stimmung, die außerdem durch einen 9/8-Takt unterstrichen wird. Durch den Rückgriff in der Coda auf die von der Oboe vorgetragene, das Werk eröffnende Melodie wird ein großer Bogen zwischen Anfang und Ende gespannt. So dramaturgisch durchdacht Respighi die Weihnatskantate angelegt hat, so facettenreich sind die verwendeten stilistischen Elemente: Zu finden sind streng akkordische, dann wieder polyphone Partien, chromatische (T. 164ff.: „O car dolce mio figlio“) und diatonische Abschnitte sowie A-cappella-Gesang (T. 236ff.) bis hin zur Siebenstimmigkeit ausgebaute Teile. Darüber hinaus ver-

wendet Respighi Kirchenmodi, neobarocke Elemente wie Bild- und Lautmalerei (T. 94ff.: „Signor, tu se' disceso di cielo en terra“), spätrömantische und impressionistische Anklänge (Quint- und Akkordparallelen, Fagott, T. 156ff. und T. 86ff.) und weckt Assoziationen an die madrigalische Form (T. 135ff.: „Joseppe non la po' itare“) sowie den gregorianischen Gesang (T. 463ff.: „Tenuta so a Dio patre“). Bei dieser Stilmischung ist auffällig, dass keinem Element, keiner Technik oder keinem Stil ein Vorrang vor dem anderen gegeben wurde, sondern die Kombination der Einzelercheinungen im Gesamtkonzept wie Nuancen der Respighi'schen Tonsprache erscheinen.

Dank

Die Edition wäre nicht zustande gekommen ohne die Hilfe vieler Personen, die zum Gelingen beigetragen haben. Allen voran sei dem Lektorat gedankt, das diese Ausgabe mit großer Unterstützung begleitet hat, dem Cheflektor Dr. Uwe Wolf, der mir vertrauensvoll diese Edition übertrug sowie Nicolantonio Fusca (Neudietendorf), meinem Ansprechpartner bei Fragen hinsichtlich der italienischen Sprache. Des weiteren danke ich den vielen Institutionen und Archiven in Italien, die geduldig meine Fragen und Anfragen beantwortet und die Noten zugänglich gemacht haben: Francisco Rocca (Istituto per la Musica Fondazione Giorgio Cini onlus Isola di San Giorgio Maggiore, Venedig), Cesare Mancini (Responsabile delle Biblioteche Fondazione Accademia Musicale Chigiana, Siena), Maria Pia Ferraris (Archivio Storico Ricordi, Mailand), M° Marco Mazzolini (Managing Editor di Casa Ricordi, Mailand).

Ein ganz besonderer Dank geht an Potito Pedarra (Mailand), einem der führenden Respighi-Forscher Italiens, dem ich eine rege Korrespondenz zur *Lauda*, sehr viel Material, insbesondere zum Text, und viele Anregungen verdanke.

Gera, November 2014

Christine Haustein

¹⁴ So vermutet auf Nachfrage Potito Pedarra, der keine Übersetzung finden konnte.

¹⁵ Weitere Beispiele sind die Wortformen „vedemce“ (T. 127) oder „vedemce“ (T. 126), „descieso“ (T. 64–72), „discieso“ (T. 151), aber in T. 95/96 „disceso“.

Zum vorliegenden Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erhältlich:
Partitur (Carus 10.084), Klavierauszug (Carus 10.084/03), Chorpartitur (Carus 10.084/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 10.084/19).
Das Werk ist auf der Carus-CD 83.473 eingespielt.

Foreword (abridged)

In the summer of 1930 Ottorino Respighi (1879–1936) completed his *Lauda per la natività del Signore* for soli, choir and pastoral instruments. This Christmas cantata, first performed in Siena on 22 November 1930, remains a rather unique example of sacred music.¹ Respighi's fame and popularity today are actually based more on his trilogy of symphonic poems, the *Fontane di Roma* (1916), *Pini di Roma* (1924) and *Feste romane* (1928), as well as the transcriptions of the *Antiche Danze ed Arie per Liuto* (1931). Yet his entire opus is much more richly varied and, in addition to orchestral works also includes ballet music, piano works, string quartets, and vocal music ranging from numerous art songs to operas.

In the history of Italian music after 1900 Ottorino Respighi is regarded as an innovator. Together with his contemporaries Ildebrando Pizzetti (1880–1968), Gian Francesco Malipiero (1882–1973), and Alfredo Casella (1883–1947) these four composers, instrumentalists, music professors, and also conductors comprised the so-called “Generazione dell'Ottanta,” whose aim was to overcome the stagnation and one-sidedness of a century dominated by music of the opera. They attempted not only to promote a definitive revival of instrumental music on a national level, but also to establish a connection to the modernity of the international scene. In doing so, in addition to their openness to contemporary European music, a return to the own, Italian musical tradition prior to the 19th century also played an important role.²

Respighi's position among these four innovators was described by Massimo Mila as follows:

He was loved by the public, esteemed by musicians and was perhaps one of the few outstanding Italian composers of symphonic music. On the other hand, there existed towards him an inexplicable mistrust, almost a kind of jealousy due to his great popularity, which his music had achieved.³

Respighi did not contribute to the “radical” upheavals in tonal language, “in spite of its stylistic diversity, ultimately it adhered to the orchestral style of the early 20th century characteristic of Debussy, Strauss, and Rimsky-Korsakov.”⁴

Lauda – genesis and transmission of the work

Concerning the genesis of *Lauda per la natività del Signore*, Elsa Respighi gave the following account: During a harpsichord recital by Wanda Landowska in January 1928 at the Palazzo of Conte Guido Chigi in Siena the ambience and atmosphere there so inspired Respighi that he expressed the desire to compose a “Piccola cantata” for this recital hall.⁵ Following an extended search for a text he chose “*Laus pro nativitate Domini*,” ascribed to Jacopone da Todi (13th century) – a hymn of praise to the birth of Jesus as told from the point of view of the shepherds, the angels and Mary.

Respighi put together the stanzas and verses to be set to music as kind of scripted scenario.⁶ The text itself displays

a mixture of Italian (possibly also with influences of dialect) and Latin. In addition to the versions in the autograph score and in the first edition, the text also appears in Monaci's⁷ and Torraca's⁸ complete (?) printed versions of the “*Lauda*,” as well as in Respighi's compilation of the stanzas, which is based on Monaci's⁹ publication.

The process of composition was a lengthy one since, after all, during the period between 1928 and 1930 Respighi worked not only on the *Lauda*, but also on the operas *Maria Egiziaca*, *La Fiamma*, and on the symphonic piece *Metamorphoseon*, which he composed for the 50th anniversary of the founding of the Boston Symphony Orchestra and, moreover, he was also participating in concert tours throughout South America, Spain, and the USA.

The first performance of *Lauda per la natività del Signore* took place at the hall of the “*Micat in vertice*” association, together with another work by Respighi, his *Suite della tabacchiera*, scored for the identical instrumental ensemble. The two very different works are dedicated to Count Guido Chigi Saracini (1880–1965). Respighi's wife Elsa described the first performance as being “truly perfect;” she sang the role of Mary, while her husband performed both

¹ In the catalog of works by Potito Pedarra (Potito Pedarra, “Catalogo delle composizioni di Ottorino Respighi”, in: Giancarlo Rostirola (ed.), *Ottorino Respighi*, Turin, 1985, pp. 325–404) there are two further works which, however, are not listed as printed compositions: *Salutazione angelica* (P 017) for soprano, choir and orchestra, based on a text by Enrico Panzacchi (1897), and *Christus. Cantata biblica* (P 024) in 2 parts for soli, choir and orchestra (1899).

² See Christine Hausteil, *Die Sinfonik der Generatione dell'Ottanta: Voraussetzungen, Entwicklungen und Wertung*, Frankfurt/Main, 2008.

³ See Massimo Mila, “Un artista di transizione: Ottorino Respighi (1932),” in: *Cent'anni di Musica moderna*, 3rd print run, Turin, 1992, pp. 145–153, p. 145.

⁴ Dietrich Kämper, article “Ottorino Respighi,” in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd edition, “Personenteil,” Vol. 13, Kassel, etc., 2005, cols. 1567–1574 (1572).

⁵ See Elsa Respighi, *Ottorino Respighi. Dati biografici ordinati*, Milan, 1954, p. 203.

⁶ The Italian Respighi scholar, Potito Pedarra, to whom I own my sincere thanks, kindly placed at my disposal a copy of Respighi's handwritten, scripted scenario of the sequence of stanzas for the *Lauda* (Pedarra calls it a “*Sceneggiatura*”). It can be seen that in the scripted scenario Respighi included many more texts than he finally ended up using in the composition itself, setting only a smaller portion of the total number of 47 stanzas. This handwritten document is preserved in the Fondo Respighi in Venice under the category “Lettere 'Opere / Sceneggiature' autografe di Ottorino Respighi,” Vol. 1.

⁷ “*Ista Laus pro nativitate Domini*,” in: Ernesto Monaci, *Appunti per la storia del Teatro italiano. I. Uffici drammatici dei disciplinati dell'Umbria*, Imola, Galeati, 1874, pp. 47–52.

⁸ “*Ista Laus pro nativitate Domini*,” in: *Il Teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV*, a cura di Francesco Torraca (= Piccola Biblioteca italiana), Florence, 1885, pp. 20–36.

⁹ See note 7. It can be compared exactly how Respighi compiled his text from the total of 47 stanzas: Angelo ai pastori – stanza 23, Coro Angeli – stanza 24, Angelo – repetition of stanza 23,1–4; Un Pastore agli Angeli – stanza 26,1–6, Pastori davanti al presepio – stanza 27 and Pastore – repetition of stanza 26,1–4; Maria – solely one verse was found in stanza 35,1; Coro Pastori – stanza 40,7–8; Maria – stanza 19; Coro Pastori – stanza 32,1–6; Coro Angeli – stanza 42,1–2; Coro Pastori – stanza 47; Coro Pastori a Maria – stanza 41,1–6; Maria – stanza 41,7–10; Coro Pastori – stanza 42,1–2 and stanza 20,1–5, as well as stanza 21,1–2; Maria – stanza 29 and 18,1–2 and finally, Angelo – stanza 18,4.

as an instrumentalist and conductor. The successful first performance was followed during the same year by further performances in Rome and in Florence.

The autograph score is preserved in the archives of the Fondazione Musicale Chigiana in Siena. In addition there are sketches for the *Lauda* still preserved at the Istituto per la Musica per la Fondazione Giorgio Cini in Venice and there the date "6 Giugno 1930" is notated at the end of these sketches. However, this probably refers to the day on which Respighi finished his concept for the work. The first edition was published in 1931 by Ricordi, in Milan.

The present edition of *Lauda per la natività del Signore* is the first critical edition of the work; it is based consciously on the autograph score. Since there are some deviations between the autograph score and the first edition of 1931, the galley proofs of the first edition, i.e., of both the full score and vocal score were consulted – upon our request all of these materials were kindly placed at our disposal by Ricordi, the original publisher. A review of these reveals that the handwritten alterations which are entered in them were made by Respighi himself, and altogether this gives the impression of a smoothing-out of the work after the fact. However there is no indication, neither in the Ricordi archives, nor in the Fondo Respighi as to whether they were instigated by the composer himself or if they were made at the request of Ricordi. Detailed information concerning the deviations between the autograph score and the first edition are contained in part I (the sources) of the Critical Report.

The text employed in the present edition was also adopted from the autograph score; differences in spelling which occurred in one passage of the text have been aligned in one version and these instances have been listed in the Einzelanmerkungen (Detailed remarks). The spelling of formulations and words whose meaning could not be ascertained by Italian musicologists or linguists was determined by the "frequency" of their appearance in the autograph score.

The Composition

Respighi's *Lauda* reflects not only his enthusiasm for the use of older forms, but can also be regarded as the quintessence of his compositional output. This impression is justified by the design and construction of the sacred work in that here compositional innovations from the beginning of the 20th century are united with a return to his own Italian musical traditions before 1800.

The *Lauda* is organized into four sections and a Coda which merge into each other and, depending upon their content the, for the most part, instrumentally accompanied solo sections alternate with magnificent sounding choral passages. In the cantata-like structure the themes are either repeated briefly or they follow one another corresponding to the sequence of the text. At the beginning the instruments representing the shepherds – flutes, oboe, English

horn, and bassoon – create a pastoral atmosphere which is also underscored by a 9/8 meter. The melody played by the oboe at the opening of the work is heard again in the coda, thus spanning a large arch between the beginning and the conclusion of the work. Respighi's sense for the dramatic structure of the Christmas cantata is also reflected by the great variety of the stylistic elements it displays: there are strictly chordal passages, polyphonic passages, chromatic (mm. 164ff.: "O car dolce mio figlio") and diatonic passages, as well as a cappella singing (mm. 236ff.) ranging for up to seven voices. Furthermore, Respighi employs church modes, neo-baroque elements such as tone painting and the use of onomatopoeic techniques (mm. 94ff.: "Signor, tu se' disceso di cielo en terra"), allusions to late romanticism and impressionism (use of parallel fifths and other parallel chords, bassoon, mm. 156ff. and mm. 86ff.) evoke associations with madrigal form (mm. 135ff.: "Joseppe non la po'itare") and Gregorian chant (mm. 463ff.: "Tenuta so a Dio patre"). Through this mixture of styles it is evident that no one element, technique or style is given precedence over the others, rather the combination of individual phenomena appear as nuances within the total concept of Respighi's tonal language.

Acknowledgments

This edition could not have come to be without the help of the many who have contributed to its completion. I wish especially to thank the editorial staff at Carus, who have accompanied its progress with generous support, most particularly Dr. Uwe Wolf, Chief Editor at Carus, who confidently entrusted the edition to me, and Nicolantonio Fusca (Neudietendorf), my contact for questions concerning the Italian language. Furthermore I also wish to thank the many persons, institutions and archives in Italy who patiently answered all of my questions and inquiries: Francisco Rocca (Istituto per la Musica Fondazione Giorgio Cini onlus Isola di San Giorgio Maggiore, Venice), Cesare Mancini (Responsabile delle Biblioteche Fondazione Accademia Musicale Chigiana, Siena), Maria Pia Ferraris (Archivio Storico Ricordi, Milan), M^o Marco Mazzolini (Managing Editor di Casa Ricordi, Milan).

Special thanks to Potito Pendarra (Milan), one of the leading Respighi scholars in Italy, to whom I owe a great deal for his lively correspondence about the *Lauda*, for large amounts of material, especially concerning the Text, and for his many suggestions.

Gera, November 2014
Translation: Earl Rosenbaum

Christine Haustein

The following performance material is available:
full score (Carus 10.084), vocal score (Carus 10.084/03),
choral score (Carus 10.084/05),
complete orchestral material (Carus 10.084/19).
The work has been recorded on Carus-CD 83.473.

Introduzione (abbreviata)

Ottorino Respighi (1879–1936) terminò la sua *Lauda per la natività del Signore* per soli, coro e strumenti pastorali nell'estate del 1930. Questa cantata natalizia, la cui prima esecuzione ebbe luogo il 22 novembre 1930 a Siena, rimase praticamente l'unico brano di musica sacra.¹

La fama e la popolarità di Respighi sono dovute fino ad oggi alla trilogia dei poemi sinfonici *Fontane di Roma* (1916), *Pini di Roma* (1924) e *Feste romane* (1928) e alle trascrizioni delle *Antiche Danze ed Arie per Liuto* (1931). La sua opera, tuttavia, è molto più sfaccettata e comprende, oltre ai lavori orchestrali, anche musica per balletto, brani pianistici, quartetti d'archi, molti Lieder (canzoni) e perfino opere liriche.

Nella storia della musica italiana del Novecento Respighi ha la fama di rinnovatore. Insieme ai suoi contemporanei Ildebrando Pizzetti (1880–1968), Gian Francesco Malipiero (1882–1973) e Alfredo Casella (1883–1947), i quattro compositori, strumentisti, professori di conservatorio e direttori d'orchestra compongono la cosiddetta "Generazione dell'Ottanta", il cui desiderio era quello di superare il ristagno e l'unilateralità di un secolo improntato dall'opera lirica. I musicisti non volevano solo promuovere il rinnovamento della musica strumentale a livello nazionale, bensì anche collegare l'Italia alla modernità musicale internazionale. In questo programma giocava un ruolo importante, oltre alla ricezione della musica contemporanea europea, anche la riflessione sulla tradizione musicale italiana precedente al 1800.²

La posizione di Respighi all'interno del gruppo dei quattre innovatori viene descritta da Massimo Mila come uno ch'era "forse uno dei pochi sinfonisti italiani che abbia un suo pubblico, apprezzato dai musicisti per il suo mestiere formidabile [...]." Dall'altro lato c'era "verso Respighi un'inspiegabile diffidenza, quasi una sorta di gelosia per il favore popolare che la sua musica s'è conquistato".³ Ma la sua musica, "nonostante la varietà stilistica, rimase attaccata allo stile orchestrale dei primi del Novecento improntato da Debussy, Strauss e Rimsky-Korsakov."⁴

La Lauda – Genesi e tradizione

Elsa Respighi racconta i retroscena della nascita della *Lauda*: Durante un recital di cembalo con Wanda Landowska nel gennaio 1928 nel palazzo del Conte Guido Chigi a Siena, l'atmosfera e l'ambiente hanno ispirato Respighi così intensamente che espresse l'intenzione di scrivere una "Piccola cantata" per questo luogo.⁵ Dopo lunghe ricerche si decise per la "Lauda pro nativitate Domini" attribuita a Jacopone da Todi (13° sec.), un canto di lode sulla nascita di Gesù Cristo, raccontata dai pastori, dagli angeli e da Maria.

Respighi riunisce le strofe e i versi corrispondenti come una specie di sceneggiatura⁶. Il testo è una miscela di Italiano, in parte anche con influssi dialettali, e latino. Del testo esistono, oltre alle versioni dell'autografo e della prima

pubblicazione, anche la Lauda riportata completamente (?) dal Monaci⁷ e dal Torraca⁸ e la combinazione di versi di Respighi⁹ basata sulla pubblicazione del Monaci.

Il processo compositivo della *Lauda* si estese dal 1928 al 1930, un lungo periodo in cui però Respighi lavorò parallelamente anche alla composizione delle opere *Maria Egiziaca* e *La Fiamma* e del brano sinfonico *Metamorphoseon* per il 50° anniversario dell'orchestra di Boston ed inoltre ebbe tournées nell'America Meridionale, in Spagna e negli Stati Uniti.

Alla prima esecuzione nella sala dell'associazione "Micat in vertice" fu suonato oltre alla *Lauda per la natività del Signore* un altro brano strumentale di Respighi con lo stesso organico – la *Suite della tabacchiera*. Entrambi i pezzi, anche se così diversi tra loro, sono dedicati al Conte Guido Chigi Saracini (1880–1965). Elsa Respighi descrive la prima esecuzione come "veramente perfetta", lei stessa cantò la parte di Maria e suo marito partecipò in qualità di strumentista e di direttore d'orchestra. A questo concerto di successo ne seguirono altri nello stesso anno a Roma ed a Firenze.

¹ Nel catalogo di Potito Pedarra (Potito Pedarra, "Catalogo delle composizioni di Ottorino Respighi", in: Giancarlo Rostirolla (curatore), *Ottorino Respighi*, Torino 1985, p. 325–404), sono riportate due ulteriori composizioni, entrambe inedite: *Salutazione angelica* (P 017) per soprano, coro e orchestra su un testo di Enrico Panzacchi (1897) e *Christus. Cantata biblica* (P 024) in 2 parti per soli, coro e orchestra (1899).

² Cfr. Christine Hausteil, *Die Sinfonik der Generatione dell'Ottanta: Voraussetzungen, Entwicklungen und Wertung*, Frankfurt/Main 2008.

³ Cfr. Massimo Mila, "Un artista di transizione: Ottorino Respighi (1932)", in: *Cent'anni di musica moderna*, 3° Edizione, Torino 1992, p. 145–153 (145).

⁴ Dietrich Kämper, Articolo „Ottorino Respighi“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2° Edizione, *Personenteil*, Vol. 13, Kassel etc. 2005, col. 1567–1574 (1572).

⁵ Cfr. Elsa Respighi, *Ottorino Respighi. Dati biografici ordinati*, Milano 1954, p. 203.

⁶ Potito Pedarra, ricercatore italiano specialista di Respighi, a cui sono molto grata, mi ha messo gentilmente a disposizione una copia di quella che egli chiama "sceneggiatura" manoscritta della successione dei versi della Lauda. In essa e poi nella composizione stessa si vede che Respighi nel suo copione aveva scelto un numero maggiore di testi ma alla fine musicò solo una piccola parte delle 47 strofe. Questo documento manoscritto è conservato nel Fondo Respighi a Venezia, sotto la rubrica "Lettere 'Opere / Sceneggiature' autografe di Ottorino Respighi" vol. 1.

⁷ "Ista Laus pro nativitate Domini", in: Ernesto Monaci, *Appunti per la storia del Teatro italiano. I. Uffizi drammatici dei disciplinati dell'Umbria*, Imola: Galeati, 1874, p. 47–52.

⁸ "Ista Laus pro nativitate Domini"; in: *Il Teatro italiano die secoli XIII, XIV e XV*, a cura di Francesco Torraca (= Piccola Biblioteca italiana), Firenze 1885, p. 20–36.

⁹ Cfr. Nota 7. Si può vedere esattamente come Respighi ha composto il suo testo riorganizzando le 47 strofe totali: Angelo ai pastori – strofa 23, Coro Angeli – strofa 24, Angelo – ripetizione della strofa 23,1–4; Un Pastore agli Angeli – strofa 26,1–6, Pastori davanti al presepio – strofa 27 e Pastore – ripetizione della strofa 26,1–4; Maria – solo un verso tratto dalla strofa 35,1; Coro Pastori – strofa 40,7–8; Coro Pastori – strofa 32,1–6; Coro Angeli – strofa 42,1–2; Coro pastori – strofa 40,7–8; Maria – strofa 19; Coro Pastori a Maria – strofa 41,1–6; Maria – strofa 41,7–10; Coro pastori – strofa 42,1–2 e strofa 20,1–5 e anche strofa 21,1–2; Maria – strofa 29 e 18,1–2 e infine Angelo – strofa 18,4.

La partitura autografa è conservata nell'archivio della Fondazione Musicale Chigiana di Siena. Inoltre esistono abbozzi della *Lauda* conservati nell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia e che riportano in fondo la data "6 Giugno 1930". Probabilmente si tratta del giorno in cui Respighi concluse la concezione del pezzo. La prima stampa del lavoro uscì nel 1931 presso la Ricordi di Milano.

La presente edizione critica si basa di proposito sull'autografo. Siccome fra quest'ultimo e la prima stampa del 1931 ci sono alcune discrepanze, abbiamo richiesto alla Ricordi che venissero gentilmente messe a disposizione le bozze di stampa della prima edizione della partitura e dello spartito. Dall'esame delle bozze di stampa è risultato che le modifiche scritte a mano sono state eseguite personalmente da Respighi, ed il loro insieme fornisce l'impressione di un "livellamento" a posteriori dell'opera, ma non è stato possibile ricostruire, né dall'archivio Ricordi, né dal Fondo Respighi a Venezia, se siano state modifiche desiderate dal compositore o dalla casa editrice. Informazioni dettagliate sulle differenze tra autografo e prima stampa si trovano nella Parte I della relazione critica.

Per la presente edizione anche il testo è stato ripreso dall'autografo; scritture diverse di uno stesso passaggio nelle parti sono state uniformate in un'unica versione ed elencate nelle note. Le formulazioni e le parole il cui significato non è stato potuto essere chiarito neanche dopo aver contattato esperti musicali e linguisti italiani, sono state scritte in una versione unica basandosi sulla frequenza della loro apparizione.

La composizione

La *Lauda* di Respighi non rispecchia solo il suo entusiasmo per l'impiego di forme antiche, bensì può essere considerata anche come la quintessenza del suo lavoro compositivo. Questa impressione è giustificata dall'impianto e dalla costruzione del brano che riuniscono le innovazioni compositive tipiche dell'inizio del Novecento e contemporaneamente si riferiscono alla tradizione italiana precedente all'Ottocento.

La *Lauda* è strutturata in quattro sezioni collegate tra loro ed una Coda, in cui si alternano, a seconda del testo, brani solistici accompagnati strumentalmente e parti corali di una sonorità splendida. Nell'impianto, simile a quello della cantata, i temi si ripetono brevemente o si susseguono in corrispondenza del testo. Gli strumenti pastorali che risuonano all'inizio – flauto, oboe, corno inglese e fagotto – creano un'atmosfera rurale che viene sottolineata dal tempo in 9/8. La prima melodia, eseguita all'inizio dall'oboe, ritorna in coda e conclude un arco che congiunge l'inizio e la fine del brano. Mentre nella drammaturgia della cantata natalizia Respighi mostra una struttura molto controllata, gli elementi stilistici che impiega sono estremamente sfaccettati: si trovano passaggi rigorosamente accordali a cui ne seguono altri polifonici o cromatici (batt. 164 e seg.: "O car dolce mio figlio") seguiti da parti diatoniche od a cappella (batt. 236) fino a passaggi a sette voci. Inoltre

Respighi impiega i modi ecclesiastici, elementi neo-barocchi come onomatopea o descrizioni figurative (batt. 94 seg.: "Signor, tu se' disceso di cielo en terra"), elementi tardo-romantici e impressionisti (quinte parallele e accordi paralleli, Fagotto, batt. 156 seg. e batt. 86 seg.), risveglia associazioni alla forma madrigalistica (batt. 135 seg.: "Joseppe non la po'itare") ed al canto gregoriano (batt. 463 seg.: "Tenuta so a Dio Patre"). La cosa più appariscente in questa molteplicità stilistica è che nessun elemento, nessuna tecnica e nessuno stile prevale sugli altri e nel concetto complessivo la miscela delle singolarità costituisce il carattere sfumato del linguaggio musicale di Respighi.

Ringraziamenti

La presente edizione non sarebbe stata possibile senza l'aiuto delle molte persone che hanno contribuito alla sua realizzazione. Prima di tutto ringrazio la redazione che ha sostenuto questa edizione, il capo del reparto redazionale Dott. Uwe Wolf che mi ha affidato fiduciosamente l'incarico e Nicolantonio Fusca (Neudietendorf) per il suo aiuto in merito a problemi di carattere linguistico. Inoltre ringrazio le numerose istituzioni e gli archivi italiani che hanno risposto pazientemente alle mie domande e richieste ed hanno messo a disposizione gli spartiti: Francisco Rocca (Istituto per la Musica Fondazione Giorgio Cini onlus Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia), Cesare Mancini (Responsabile delle Biblioteche Fondazione Accademia Musicale Chigiana, Siena), Maria Pia Ferraris (Archivio Storico Ricordi, Milano), M° Marco Mazzolini (Managing Editor di Casa Ricordi, Milano).

Un ringraziamento particolare va a Potito Pendarra (Milano) uno dei principali ricercatori respighiani, con cui ho scambiato una corrispondenza fitta a proposito della *Lauda* e grazie a cui ho ricevuto molto materiale sul testo e molte ispirazioni.

Gera, Novembre 2014

Christine Haustein

Traduzione: Lucia Cericola

Il materiale per l'esecuzione della *Lauda per la natività del Signore* è disponibile in partitura (Carus 10.084), riduzioni per canto e pianoforte (Carus 10.084/03), partiture per il coro (Carus 10.084/05), materiale d'orchestra (Carus 10.084/19). L'opera è registrata sul CD 83.473 di Carus.

Text

ANGELO (ai Pastori)

Pastor, voie che vegghiate
sovra la greggia en quista regione;
i vostr'occhi levate,
ch'io son l'Agnol de l'eternal magione.
Ambasciaria ve fone
ed a voie vangello gaudio fino,
ch'è nato el Gesuino
figliuol de Dio, per voie salvar mandato.

CORO (Angeli)

E de ciò ve dò in segno
che in vile stalla è nato il poverello,
e non se fa desdegno
giacere en mezzo al buove e l'asenello.
La mamma en vil pannello
l'ha rinchinato sovra el mangiatoio.
De fieno è l'covertoio,
ed è disceso così humiliato.

ANGELO

Pastor, voie che vegghiate
sovra la greggia en quista regione;
i vostr'occhi levate,
ch'io son l'Agnol de l'eternal magion!

UN PASTORE (agli Angeli)

Signor, tu se' disceso
di cielo en terra sico l'Agnol parla,
e hai ne il cuore acceso
a ritrovarte in così vile stalla;
lasciane ritrovalla
che te vediam vestito en carne humana.

CORO (Pastori davanti al Presepio)

Ecco quilla stallecta,
vedemce lo fantino povero stare.
La Vergin benedecta
non ha paceglie nè fascia per fasciare;
Joseppe non la po' itare
ch'è desvenuto per la gran vecchiezza,
a povertà s'avvezza
quel ch'è Signor senza niun par trovato.

PASTORE

Signor tu sei disceso
di cielo en terra sico l'Agnol parla;
e hai ne il cuore acceso
a ritrovarte in così vile stalla.

Engel (zu den Hirten)

Hirten, die ihr die Herde hütet
auf den kargen Weiden dieser Region,
erhebt eure Augen,
denn ich bin der Engel des ewigen Reichs.
Ich bringe euch die Botschaft
und verkünde mit großer Wonne,
der kleine Jesus ist geboren,
Gottes Sohn, geschickt zu eurer Erlösung.

Chor (Engel)

Und daher ist euch ein Zeichen gegeben,
im niedrigen Stall wurde das arme Kind geboren,
und es wehrt sich nicht
zu ruhen inmitten von Ochs und Esel.
Die Mutter, einfach gekleidet,
beugt sich über die Krippe.
Nur mit Heu ist er bedeckt,
und er ist herabgestiegen in großer Demut.

Engel

Hirten, die ihr die Herde hütet
auf den kargen Weiden dieser Region,
erhebt eure Augen,
denn ich bin der Engel des ewigen Reichs!

Ein Hirte (zu den Engeln)

Herr, du bist herabgestiegen
vom Himmel auf die Erde, so sprach der Engel,
und du hast damit das Herz entfacht,
dich zu finden in solch niedrigem Stall;
lass ihn uns wiederfinden,
auf dass wir dich leibhaftig sehen.

Chor (Hirten vor der Krippe)

Hier ist dieser Stall,
hier sehen wir das arme Kind liegen.
Die gesegnete Jungfrau
hat weder Essen noch Kleidung, um es zu kleiden.
Joseph kann ihr nicht helfen,
da er ohnmächtig wegen des hohen Alters ist,
an Armut sich gewöhnt,
dennoch, er ist der Herr, auch ohne etwas vorzufinden.

Hirte

Herr, du bist herabgestiegen
vom Himmel auf die Erde, so sprach der Engel;
und du hast damit das Herz entfacht,
dich zu finden in solch niedrigem Stall.

MARIA

O car dolce mio figlio,
da me se' nato sì poverello!
Joseppe el vechiarello
quil ch'è tuo bailo, qui s'è addormentato.
Figliuol, gaudio perfecto,
ched i sentie a la tua nativitate!
Strengendomet' al pecto,
non me curava de nulla povertate,
tanta suavitate.
Tu sì me daie de quil gaudio eterno,
o figliol tenerello!

CORO (Pastori)

O fonte d'aolimento,
co' tanta povertà te se'inchinato.

MARIA

Figliuol, t'ho partorito!
En tanta povertà te veggo nato!
Tu se' l'Edio enfinito,
che per la umana gente s'è 'ncarnato.
Non ho dua sie fasciato:
voiete fasciare con quisto mio pancello,
o figliuolo poverello,
co l'ha promesso il pate tuo biato.

CORO (Pastori)

Toglie nostre manteglie
e non te fare schifa, o Madre santa,
vestir di povereglie
che stanno in selva colla greggia tanta.
El figliuol ammantà,
che non alita el fieno, sua carne pura.

CORO (Angeli)

Gloria in excelsis Deo! Gloria ed onore a te.
Sire del cielo onnepotente.

CORO (Pastori)

Signor, puoie ch'hai degnato
di nascere oggi sì poveramente,
dà lume a tutta gente
che null'omo sia de tal dono engrato.

CORO (Pastori a Maria)

Contenti n'andremo
se un poco noie lo podessemo toccare.
E però te ne pregamo.
Quanto noie siam pastori de poco affare.
Contenti ne andremo
s'un poco lo podessemo toccare.

Maria

O lieber, süßer Knabe mein,
von mir bist du Armer geboren!
Joseph, der alte Mann,
der dein Beschützer ist, ist hier eingeschlafen.
Sohn, vollkommene Wonne,
die ich durch deine Geburt fühle!
Dich in meinen Armen haltend,
schert mich die Armut nichts,
so viel Lieblichkeit.
Es erfüllt mich mit ewiger Wonne,
o zarter kleiner Knabe!

Chor (Hirten)

O Quelle der Großzügigkeit,
bei so viel Armut verneigt man sich.

Maria

Mein Sohn, ich gab dir das Leben!
In solche Armut bist du hineingeboren!
Du bist der unendliche Gott,
der für die Menschheit Fleisch geworden ist.
Ich habe nichts zum verhüllen:
Möget ihr ihn in mein Kleid hüllen,
o armes Kindlein,
das dem himmlischen Vater geweiht ist.

Chor (Hirten)

Nimm unsere Umhänge
und ekle dich nicht, o heilige Mutter,
ihn in das Verschlissene zu kleiden,
das wir auf dem Felde bei unserer Herde tragen.
Das verhüllte Kindlein, dessen reiner Körper
nicht mehr mit Heu bedeckt ist.

Chor (Engel)

Ehre sei Gott in der Höhe! Ehre und Anbetung sei dir.
Allmächtiger Gott im Himmel.

Chor (Hirten)

Herr, du hast dich herabgelassen,
heut geboren zu werden in großer Armut,
gibst Licht den Menschen,
dass keiner undankbar für solch ein Geschenk sei.

Chor (Hirten zu Maria)

Zufrieden ziehen wir davon,
da wir ihn einmal berühren konnten.
Und dafür beten wir dich an.
Wir, die wir bedeutungslose Hirten sind.
Zufrieden ziehen wir davon,
da wir ihn einmal berühren konnten.

MARIA (ai Pastori)

Voglio consolare
perchè torniate lieti a vostra gregge.
Quel ch'è fatto legge
acciò che il servo sia ricompensato.

CORO (Pastori)

Laude, Gloria ed onore a te.
Gloria, laude, onore a te,
o Sire del cielo onnepotente!
Gloria in excelsis Deo
e in terra pace a chi ha il buon volere.
Al mondo tanto reo
tu se' donato non per tuo dovere,
ma sol per tuo piacere.
Noi te laudiam, Signore,
glorificando la tua maestà.
Amen!

ANGELO

Gloria in excelsis deo. Ah.

MARIA

Tenuta so a Dio patre
rendere onore e gloria in sempiterno
pensando ch'io son matre
del tuo figliuol, il quale è Dio eterno.
E tanto è il gaudio superno
baciando ed abbracciandosi caro figlio.
Bello sovra ogni giglio,
che a me il cuore è sì destemperato.
Io sento un gaudio nuovo
e tutta renovata io so en fervore!

ANGELO

Or ecco ch'è nato il Salvatore!

CORO

Amen.

Maria (zu den Hirten)

Ich will euch trösten,
damit ihr glücklich zu euren Herden zurückkehrt.
Jener, der das Gesetz gemacht hat,
wollte, dass der Knecht belohnt würde.

Chor (Hirten)

Lob, Preis und Ehre für dich.
Preis, Lob, Ehre sei Dir,
o allmächtiger Herr des Himmels!
Ehre sei Gott in der Höhe
und auf Erden Frieden für die, die guten Willens sind.
In dieser sündigen Welt
bist du nicht für deine Schuld hingegeben,
sondern allein für dein Wohlgefallen.
Wir loben dich, Herr,
und preisen deine Erhabenheit.
Amen!

Engel

Ehre sei Gott in der Höhe. Ah.

Maria

An Gott Vater bin ich,
ihm Ehre und Ruhm in Ewigkeit zu erweisen,
bedenkend, dass ich die Mutter von deinem
Sohn bin, welcher der ewige Gott ist.
Und das ist die göttliche Freude, dich zu
küssen und zu umarmen, lieber Sohn.
Schöner als jede Lilie,
die mir das Herz erfreut.
Ich fühle eine neue Wonne,
und ganz erneuert bin ich mit Leidenschaft!

Engel

Also hier, es ist der Retter geboren!

Chor

Amen.

Übersetzung: Christine Haustein

Text

The Angel (to the Shepherds)

Shepherds, who watch your flocks
as they graze in this region,
raise your eyes and behold me,
for I am the Angel of the eternal domain.
I bring you a message
and tidings of great joy,
for little Jesus has been born the Son of God,
sent for your salvation.

Chorus (Angels)

As a sign of this,
the poor Babe has been born in lowly stable
where He does not scorn
to lie between the ox and the ass.
His mother, simply clad,
has laid Him in a manger,
hay His only cover,
for He came down in humility.

The Angel

Shepherds, who watch your flocks
as they graze in this region,
raise your eyes and behold me,
for I am the Angel of the eternal domain.

A Shepherd (to the Angels)

Lord, you have descended
from heaven to earth as the Angel has said,
and we long to find You
in such a lowly stable;
guide us to that place
that we might see You clothed in mortal flesh.

Chorus (Shepherds at the Manger)

Here is the stable
and here we see the poor Babe lying.
The blessed Virgin does not have
food nor clothes in which to wrap him,
Joseph is of little help
as he is old and feeble;
He is accustomed to poverty,
though He is Lord, He has nothing.

The Shepherd

Lord, you have descended
from heaven to earth as the Angel has said,
and we long to find You
in such a lowly stable.

Mary

O darling, sweet Child,
born of me in such poverty!
The old man Joseph,
who is Your guardian, has fallen asleep.
My Son, the perfect joy
that I feel at your birth!
Cradled in my arms,
the poverty means nothing to me.
So much sweetness You bring,
it fills me with eternal joy,
O tender little Son!

Chorus (Shepherds)

O Fountain of Bounty,
so humbly have You offered Yourself.

Mary

My little Son, I gave You birth!
In such poverty I see You born!
You are the Infinite God
who for humanity is now flesh incarnate.
As I have no clothes for You,
I will wrap You in my dress,
O poor little Child,
the promise of Your Heavenly Father.

Chorus

(Shepherds): Take our cloaks,
don't be offended, O holy Mother,
by our ragged garments
which we wear in the fields with our flocks.
Wrap the little Child
that His pure flesh not smell of hay.
(The Angels): Glory, praise, and honor to Thee
Omnipotent Lord of Heaven.

Chorus (Shepherds)

Lord, You have deigned
to be born today in great poverty.
Give light to mankind
that none are ungrateful for such a gift.

Chorus (The Shepherds to Mary)

Contented we would depart
if for a moment we could touch Him
and this we ask you
we who are shepherds, men of humble calling.

Mary (Shepherds)

I am willing to comfort you,
that you may return in joy to your flocks
for it is now determined
that the Servant will be redeemed.

Chorus (Shepherds)

Praise, glory, and honor to Thee.
Glory to Thee, O Omnipotent Lord of heaven.
Glory, praise, and honor to Thee.
Glory to God in the highest,
and on earth peace to men of good will.
To an evil world
You have presented Yourself, not as Your duty,
but it was Your pleasure.
We praise You, Lord,
and glorify Your majesty.

The Angel

Glory to God in the highest.

Mary

I am bound to God the Father
to give honor and glory forever,
I ponder that I am the mother
of His Son, who is the Eternal God.
And such is the divine joy,
as I cradle and kiss the dear Child,
more beautiful than any lily,
that in me my heart is swelling.
I feel a new delight
and now reborn I know great fervor!

The Angel

Hail the birth of the Savior!

Chorus

Amen.

Translation: © Lee G. Barrow, with kind permission

Lauda per la Natività del Signore

(attribuita a Jacopone da Todì)

Ottorino Respighi

1879–1936

Text: Jacopone da Todì

(ca. 1230–1306) zugeschrieben

Andantino $\text{♩} = 76$

Flauto I
Flauto II
Oboe
Corno inglese
Fagotto I
Fagotto II
Triangolo
Canto (Solisti)
Soprano
Alto
Tenor
Basso
Pianoforte a quattro mani

Aufführungsdauer / Duration: ca. 25 min.

© 2015 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 10.084

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

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

Urtext
edited by Christine Haustein

5

Flauti *mf*

Oboe *cresc.* *mf*

Corno inglese *cresc.* *mf*

Fagotti *p cresc.* *mf*

Canto *p cresc.* *mf*

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The Flauti part has a melodic line starting in measure 7 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Oboe and Corno inglese parts feature a melodic line that begins in measure 5 and continues through measure 8, marked with a crescendo (*cresc.*) and reaching mezzo-forte (*mf*) by measure 8. The Fagotti part has a similar melodic line, starting in measure 6 with piano (*p*) and reaching mezzo-forte (*mf*) by measure 8. The Canto part has a vocal line starting in measure 6 with piano (*p*) and reaching mezzo-forte (*mf*) by measure 8. The Flute and Bassoon parts have rests in measures 5 and 6, then enter in measure 7.

9

cresc. *f* *dim.*

f *dim.*

p cresc. *mp*

p cresc. *f* *dim.*

p *f* *p*

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The Oboe part has a melodic line starting in measure 9 with a crescendo (*cresc.*) and reaching forte (*f*) by measure 10, then decrescendo (*dim.*) to mezzo-forte (*mf*) by measure 12. The Flute part has a melodic line starting in measure 9 with forte (*f*) and decrescendo (*dim.*) to mezzo-forte (*mf*) by measure 12. The Corno inglese part has a melodic line starting in measure 9 with piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) to mezzo-forte (*mp*) by measure 12. The Fagotti part has a melodic line starting in measure 9 with piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) to forte (*f*) by measure 10, then decrescendo (*dim.*) to piano (*p*) by measure 12. The Bassoon part has a melodic line starting in measure 9 with piano (*p*) and decrescendo (*dim.*) to piano (*p*) by measure 12. The Canto part has a vocal line starting in measure 9 with piano (*p*) and decrescendo (*dim.*) to piano (*p*) by measure 12.

12 **1**

p *più p*

p *più p*

p *più p*

p *più p*

p *più p*

ANGELO (ai Pastori)

Pa - stor, — vo - ie che veg - ghia - - te so

16

p *più p*

p *più p*

p *più p*

p *più p*

p *più p*

g - g en qui - sta re - gio - - ne; i vo-

20

mf *dim.*

mf *dim.*

mf *dim.*

mf *dim.*

mf *dim.*

mf *dim.*

str'oc - - chi le - va - - - te,

Flauto I/II

23

mf *dim.* *p*

mf *dim.* *p*

mf *dim.* *p*

mf *dim.* *p*

mf *dim.*

ch'io son l'Angol de l'eternal magio

27

p *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

ne. Am-bascia-ri - a ve fo - ne ed a vo - ie van-ge-

31

mf *mf* *mf* *mf*

liz - zo gau - dio fi - no, ch'è

34

f *cresc.*

f *cresc.*

f *cresc.*

f *cresc.*

na - to el Ge-su - i - no fi - gliuol de Di - per

rall.

37

ff *dim.* *p*

ff *dim.* *p*

ff *dim.* *p*

dim. *p*

dim. *p*

vo - ie sal - var man - da - - - - to.

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro

pp

E de

pp

E de

pp

E de

pp

E de

3 Poco più lento ♩. = 72

42

Flauto I/II

Oboe

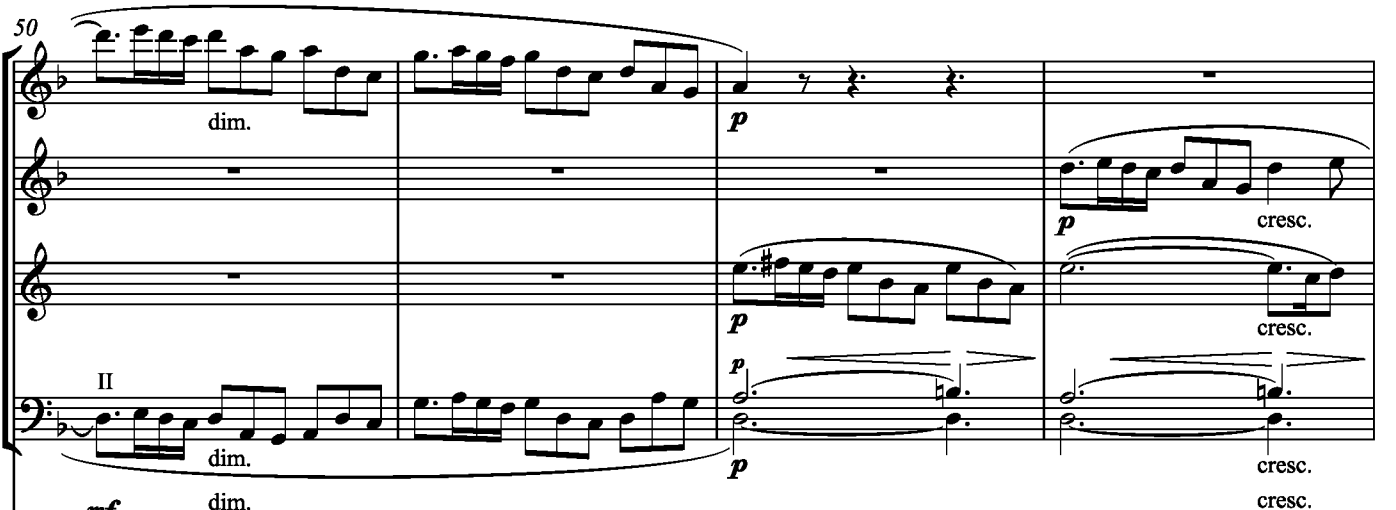
Corno inglese

Fagotto I/II

ciò ve do in se gno che in vi le stal la è na to il po ve rel lo,
ciò ve do in se gno che in vi le stal la è na to il po ve rel lo,
ciò ve do in se gno che in vi le stal la,
ciò ve do in

46

e non se fa de sde gno gia ce re en mez zo al buo ve e l'a se poco cresc.
e non se fa de sde gno gia ce re en mez zo al buo ve e l'a se poco cresc.
che in vi le stal la è na to il po ve rel lo,
che in vi le stal la è na to il po ve rel lo,



dim. *p* *p* *p* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*



mf *dim.* *p*
nel - - - lo. La mam - ma e il pan-
mf *dim.* *p*
nel - - - lo. La mam - ma en vil pan - cesc.
mf *dim.*
e non se fa sde - gno gia - ce - - en vez zo al cresc.
e non se fa



mf *cre* *f* *f* *f* *f* *f* *dim.*



f
cel - lo l'ha rin-chi-na - to so - vra el man-gia - to - io, l'ha rin-chi -
lo l'ha rin-chi - na - - - to so-vra el man-gia-to - io, l'ha rin-chi - na - to, l'ha rin-chi -
buo - ve e l'a - se - nel - - - lo. La mam - ma en vil pan -
sde - gno gia - ce - - re en mez - zo al buo - - ve

mf > dim. mp

na - to so - vra el man - gia - to - io. De ___ fie - no è' l - ver -

na - to so - vra el man - gia - to - io. De ___ fie - no, de ___ fie - è' l co - r -

cel - lo l'ha rin - chi - na - to so - vra el man - gia - to - io. L' ___ fie no è' l co - ver -

e l'a - se - nel - lo. e ___ fie - no

62

f. m. p dim. poco rit.

to - io, ed è di - sce - so co - sì hu - mi - lia - to, ed è di - sce - so co - sì hu - mi -

to - io, ed è di - sce - so co - sì hu - mi - lia - to, ed è di - sce - so co - sì hu - mi -

to - io, ed è di - sce - so co - sì hu - mi - lia - to, ed è di - sce - so co - sì hu - mi -

è el co - ver - to - io, el co - ver -

stor, vo - ie che veg - ghia - te so - vra - la greg - gia -
 lia - - - to. E - de ciò ve dò in se - - -
 lia - - - to. E - de ciò ve
 lia - - - to. E - de ciò
 to - - - io ed è

ppp

70

en qui - sta re - gio - ne; i vo - str'oc - - - chi le -
 gno che in vi - le stal - - - la, in -
 dò in se - - - gno che in -
 ve dò in se - - - gno che in -
 di - sce - - - so

mp
mp
p
mf
mf
mf

dim.
dim.
dim.
dim.

p

p

p

va - - - te, ch'io son l'A - gnol

p

vi - le stal - - - la è na

p

vi - le stal - - - la

p

vi - - - le stal - - - la

co - si hu - mi -

pp

pp

pp

pp

de l'e-ter-nal ma - gion!

il po - ve - rel - - - - - lo.

è na - to il po - - ve - rel - - -

è na - to il po - - ve - rel - - -

lia - - - to. A

pp rall. p

morendo lo. morendo lo. morendo

p

Coro Tenore Bocca chiusa p Bocca chiusa p

Basso

Musical score for measures 90-93. The score includes parts for Flutes (Flauti), Oboes (Fagotti), and a Choir (Coro). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the choir provides harmonic support. Dynamics include *mp* and *p*. A '4' is written above the woodwind parts in measures 91 and 93. The key signature has one flat and the time signature is 4/4.

7 Andante ♩ = 69

Musical score for measures 94-97. It features an Oboe part, Tenore I (marked 'sempre bocca chiusa'), Tenore II, and the Choir. The lyrics are: "UN PASTORE (agli Angeli) Si-gnor, se' di - sce - so di cie-lo en ter -". Dynamics include *p*, *mf*, and *pp*. The key signature has one flat and the time signature is 4/4.

Musical score for measures 98-101. It features Tenore I and Tenore II parts, along with the Choir. The lyrics are: "ra si-co l'A-gnol par - la, e hai ne il cuo-re ac - ce". Dynamics include *mf* and *pp*. The key signature has one flat and the time signature is 4/4.

so a ri-tro-var-te in co-si vi - le stal - la; la-scia-ne ri-tro - val - - -

- - - la che te ve - diam - ve - sti - to en car-ne hu ma n

rit. - - - - -

UN -

che te ve - diam ve - sti - to en car-ne hu - ma - - - - na.

8 Allegro ♩ = 112

114

Flauto I/II

Oboe

Corno inglese

Fagotti

UN PASTORE

Tenore I/II

Basso I/II

Coro

118

a 2

121

9 Moderato ♩ = 88

124 Fl I
Fl II
p leggiero

124 p leggiero

124 p

124 p leggiero 5

Coro (Pastori davanti al Presepio)
Tenore I p dolce

Ec - co quil - la stal - le - cta, ec - co quil - la stal - le - cta,

Tenore II p dolce

Basso I Ec - co quil - la stal - le - cta, ec - co quil - la stal - le - cta,

Basso II Ec - co quil - la stal - le - ve - dem - ce

Ec - co quil - la stal - le - ve - dem - ce

127 p

ve - dem - ce lo fan - ti - no po - ve - ro sta - - re. La

ve - dem - ce lo fan - ti - no po - ve - ro sta - - re. La

lo fan - ti - no po - ve - ro sta - - re. La

lo fan - ti - no po - ve - ro sta - - re. La

Musical score for measures 130-133. It includes vocal lines for Soprano, Alto, and Bass, and piano accompaniment for the right and left hands. The music is in a minor key and features various rhythmic patterns and dynamics.

Ver-gin be - ne - de - cta non ha pa - ce - glie nè fa - scia per fa scia re, nè
 Ver-gin be - ne - de - cta non ha pa - ce - glie nè fa scia, nè
 Ver-gin be - ne - de - cta non ha pa - ce - glie nè fa - scia - re, nè
 Ver-gin be - ne - de non - ce - glie nè fa - scia, nè

no inglese
 Fagotto
 poco più vivo

Musical score for measures 134-137. It includes vocal lines and piano accompaniment. The tempo is marked 'poco più vivo'. There are dynamic markings like 'p' and 'f'.

dim. poco rit. a tempo
 fa - scia per fa - scia - re. Jo - sep - pe non la po' i - ta - re ch'è de - sve -
 dim. fa - scia per fa - scia - re.
 dim. fa - scia per fa - scia - re. Jo - sep - pe non la po' i -
 dim. fa - scia per fa - scia - re.

Musical score for measures 138-141. The piano accompaniment consists of four staves (treble and bass clefs). Dynamics include *cresc.*, *mf*, and *dim.*. The vocal line is on a single staff with lyrics: "nu-to per la gran vec-chiez-za, ch'è de - sve-nu - to per gran vec-chiez-za, ta - re ch'è de - sve - nu - to per la gran vec - chiez-za, a ch'è de - sve - nu - to per".

Vocal line for measures 138-141. Lyrics: "nu-to per la gran vec-chiez-za, ch'è de - sve-nu - to per gran vec-chiez-za, ta - re ch'è de - sve - nu - to per la gran vec - chiez-za, a ch'è de - sve - nu - to per". Dynamics include *cresc.*, *mf*, and *dim.*

Piano accompaniment for measures 142-145. Dynamics include *p*. The piano part consists of four staves (treble and bass clefs).

Vocal line for measures 142-145. Lyrics: "a po - ver - tà vez-za quel ch'è Si - gnor - sen - za niun par tro - va - to, a po - ver - tà, a po - tà s'av - vez - za quel ch'è gnor, quel ch'è Si - gnor, gran vec - chiez - za, a". Dynamics include *p*.

Fagotto I/II

po-ver-tà s'av-vez-za quel ch'è Sig-nor sen - za niun par tro-va - to, sen-za niun par - tro-
 po-ver-tà s'av-vez-za quel ch'è Sig-nor sen - za niun par tro-va - to, sen-za niun par - tro-
 po-ver-tà s'av-vez-za quel ch'è Sig-nor sen - za niun par tro-va - to sen-za niun par - tro-
 po-ver-tà s'av-vez-za quel ch'è Sig-nor sen - za niun par tro-va to, sen-za niun par - tro-

150 **a tempo**

Si-gnor tu sei di - sce - - - so di cie - lo en ter - - -

dim.
 va - to.
 dim.
 va - to.
 dim.
 va - to.
 dim.
 va - to.

154

Flauto I/II

12

I dolce

Oboe

Corno inglese

Fagotto I/II

PASTORE

mf

pp

p

- - ra si - co l'A - gnol par - la;

157

p

e hai ne il cuo-re ac-ce - so a ri - tro - var - te

160

poco rall.

f

p

p

in co - si vi - le stal - - la.

164 **13** Lento $\text{♩} = 60$
Flauto I/II

Corno inglese

p dolce
Fagotto I/II

MARIA

O car__ dol-ce mio fi - glio,

168 Corno inglese

MARIA

da me se' na - to__ si po - ve-rel - lo! Jo-sep-pe el v__ nia - rel -

172

p *cresc.*

lo quil__ ch__ lo, qui s'e' dor - me - to.

176

Fi-gliuol, gau-dio per - fe - cto__ ched i sen-ti - e

180

dim. *mf* *cresc.* *f* *dim.* *dim.*

a__ la tu-a na-ti - vi - ta - de! Stren-gen - do-met' al pe - cto, non me cu-ra - va de

184 rit. **14** a tempo

p dolce
p dolce

nul - la po-ver-ta - te, tan - ta__ su-a - vi - ta - de. Tu__ si__ me da -

188

Corno inglese

Fagotti

MARIA

ie de quil gau - dio e - ter - no, o fi - gliuol - te - - ne - rel - - -

mf *dim.* *p* *rall.* [h]

Coro

Bassi

pp

pp

pp

O

192

a tempo

lo.

fon - te d'a - o - li - men - to, co' - tan - ta po - ver -

pp

O fon - te d'a - o - li - men - to, co' - tan - ta po - ver -

fon - te d'a - o - li - men - to, co' - tan - ta po - ver

pp

O fon - te d'a - o - li - men - to, co' - tan - ta po - ver -

fon - - - te d'ao - li - men - - -

poco rit.

196

Coro

tà te se' in - chi - na - to, te se' in - chi - na - - -
 tà te se' in - chi - na - to, te se' in - chi - na - - -
 tà te se' in - chi - na - to, te se' in - chi - na - - -
 tà te se' in - chi - na - - -
 to, d'a - o - - - li - men - - -

15

199

Flauto I/II I

Oboe

Corno inglese

Flauto II/II

Violini

a tempo

Fi - gliuol, t'ho par - to -

to, te se' in - chi - na - to, te se' in - chi - na - to.
 to, te se' in - chi - na - to, te se' in - chi - na - to.
 to, te se' in - chi - na - to, te se' in - chi - na - to.
 to, te se' in - chi - na - to, te se' in - chi - na - to.

203

dim. *p*

dim. *p*

dim. *p*

dim. *p*

MARIA

ri - to! En tan - ta po - ver - tà ve - ro na - to!

209

Meno ♩ = 76

p *f* *p*

f dim. *p* *pp*

f dim. *p* *pp*

f dim. *p*

MARIA

Tu se' l'E-di-o en-fi - ni - to, che per la u-

Tenore I/II

To - glie no-stre man - te - glie

o Ma - dre

Basso I/II

To - glie no-stre man - te - glie

e non te fa-re_

Musical score for measures 214-219. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest in measure 214, followed by the lyrics in measures 215-219. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

ma - na gen - te s'è 'ncar - na - to.

Non ho - du - a sie fa - sci - to:

san - ta,

mf cresc.

o Ma - dre san - ta, ve - stir di po ve re glie

f

dim.

schi - fa,

mf cresc.

o Ma - dre san ta, ve - stir di po ve - re - glie

f

dim.

Musical score for measures 220-225. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest in measure 220, followed by the lyrics in measures 221-225. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

vo - ie - te fa - scia - re con qui - sto mio pan - cel - lo,

o fi - gliuo - lo po - ve - rel - lo,

che stan - no in sel - va col - la greg - gia tan - ta.

El fi - gliuol am - man - ta, che non a - li - ta al

che stan - no in sel - va col - la greg - gia tan - ta.

El fi - gliuol am - man - ta, che non a - li - ta al

Piano accompaniment for measures 224-228. The score consists of four staves (treble and bass clefs). The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. Dynamics include *mf* and *cresc.* with a *a 2* marking.

Soprano
co l'ha pro-mes-so il pa-te tuo bi - a - to.

Alto
(Angeli) Glo - ri - a! Glo - ri -

Tenore
fie - no, _ sua car - ne pu - - - - ra. Glo - ri - a! Glo - ri -

Basso
fie - no, _ sua car - ne pu - - - - ra. Glo - ri - a! Glo - ri -

Coro
Glo - ri - a! Glo - ri -

Piano accompaniment for measures 230-234. The score consists of four staves. Dynamics include *p*, *ff*, and *pp*. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

in ex - cel - sis De - o! Si - re del cie-lo on-ne-po - ten - te.

in ex - cel - sis De - o! Si - re del cie-lo on-ne-po - ten - te.

a ed o - no - re a te. Si - re del cie-lo on-ne-po - ten - te.

a ed o - no - re a te. Si - re del cie-lo on-ne-po - ten - te.

18 Moderato ♩ = 84

236 Tenore *p dolce*
 Coro
 Basso I Si-gnor, puo-ie ch'hai de - gna - to di na-sce-re og-gi sì po-ve-ra-men - te, dà lu - me a tut-ta gen-
 Basso II dà lu - me a tut-ta gen-
 dà lu - me a tut-ta gen-

241 *pp* *p* *cresc.* *mf* *p*
 - - - te che nul-l'o - mo si - a de tal do - no en - gra - - - to, de tal
 - - - te che nul-l'o - mo sia de tal do - no, de tal
 - - - te che nul-l'o - mo si - a de tal - no, tal

246 *pp* *pp* *p dolce*
 do - no en - gra - to, de tal do - no en - gra - to, do - no en - gra - to, dà lu - me a tut - ta gen - te chè nul -
 do - no en - gra - to, do - no en - gra - to, dà lu - me a tut - ta gen - te chè nul -
 do - no en - gra - to, do - no en - gra - to, dà lu - me a tut - ta gen - te chè nul -

252 *p* *p dolce*
 dà lu - me a tut - ta gen - te chè nul -
 mo si - a de no en - gra - to, chè nul-l'o -
 dà lu - me a tut - ta gen - te chè nul - l'o - mo si - a de tal do - no en -

19 Allegretto ♩ = 80

256 Oboe
 l'o - mo, che nul-l'o - mo sia de tal do - no en - gra - to.
 - - - mo - sia de tal do - no en - gra - to.
 gra - - - to, de tal do - no en - gra - to.

262 Flauto I/II

Musical score for measures 262-266. The score is for Flauto I/II, Oboe, Corno inglese, and Fagotti. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music is marked *p* (piano). The Flauto I/II part has a first ending bracket over measures 264-265. The Oboe and Corno inglese parts have a first ending bracket over measures 264-265. The Fagotti part has a first ending bracket over measures 264-265.

267

Musical score for measures 267-271. The score is for Flauto I/II, Oboe, Corno inglese, and Fagotti. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music is marked *p* (piano) and *dim.* (diminuendo). The Flauto I/II part has a first ending bracket over measures 267-270. The Oboe and Corno inglese parts have a first ending bracket over measures 267-270. The Fagotti part has a first ending bracket over measures 267-270.

272

Musical score for measures 272-275. The score is for Flauto I/II, Oboe, Corno inglese, and Fagotti. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music is marked *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The Flauto I/II part has a first ending bracket over measures 272-275. The Oboe and Corno inglese parts have a first ending bracket over measures 272-275. The Fagotti part has a first ending bracket over measures 272-275. The music is marked *rall.* (rallentando) in the final measure.

Coro

P

Con - ten - ti n'an - dre - mo se un po - co no - ie lo po - des -

Con - ten - ti n'an - dre - mo se un po - co no - ie lo po - des -

Con - ten - ti n'an - dre - mo se un po - co no - ie lo po - des -

Con - ten - ti n'an - dre - mo se un po - co no - ie lo po - des -

285

- se - mo toc - ca - re, lo po - des - se - mo toc -

- se - mo toc - ca - re, lo po - des - se -

- se - mo toc - ca - re, lo po - des - se -

- se - mo toc - ca - re, lo po - des - se -

292

ca - E pe - rò te ne - pre - ga - mo. Quan - to

to - E pe - rò te - pre - ga - mo. Quan - to

toc - E pe - rò te - pre - ga - mo. Quan - to

mo - car. E pe - rò te - pre - ga - mo. Quan - to

al. a tempo mp

300

no - ie, quan - to no - ie *mf.* siam pa - sto - ri, siam pa - sto - ri *dim.*

no - ie, quan - to no - ie *mf.* siam pa - sto - ri, siam pa - sto - ri *dim.*

no - ie, quan - to no - ie *mf.* siam pa - sto - ri, siam pa - sto - ri *dim.*

no - ie, quan - to no - ie *mf.* siam pa - sto - ri, siam pa - sto - ri *dim.*

p leggiero

Fagotti *p* leggiero

p

p

p

p

— de po-co af - fa - re.

— de po-co af - fa - re.

— de po-co af - fa - re.

— de po-co af - fa - re.

— de po-co af - fa - re.

Oboe *p*

Corno inglese *p* leggiero

Fagotti *p*

p

p

p

p

Con - ten - ti ne an -

Con - ten - ti ne an -

Con - ten - ti ne an -

Con - ten - ti ne an -

321

a 2

poco rit.

Fagotto I/II

dre - mo s'un po - co lo po - des - se - mo toc - ca - re.
 dre - mo s'un po - co lo po - des - se - mo toc - ca - re.
 dre - mo s'un po - co lo po - des - se - mo - ca - re.
 dre - mo s'un po - co lo - des - se - r toc - ca - re.

22 Lento ♩ = 63

Oboe
 p
 Corno inglese
 IA

so - la - - re per - ché tor - nia - te lie - - ti a vo - stra

335

greg - ge. — Quel ch'è fat - to leg - ge ac - ciò che il ser - vo sia ri - com - pen - sa -

cresc.
 cresc.
 cresc.
 cresc.

f *dim.* *p*

f *dim.* *p*

f *dim.* *p*

Soprano

Alto

Pianoforte

Coro

to, ac - ciò che il ser - vo sia ri - com - pen - sa - to.

pp Lau - de, Lau

p *cresc.* *f*
Glo - ri - a ed o - no - re a te.

p *cresc.* *f*
Glo - ri - a ed o - no - re a te.

Coro

ppp

ppp

24 Allegro ♩ = 108

356 Ottavino (il 2° Flauto cambia con l'ottavino)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flauto I, Oboe, Corno inglese, and Fagotti. The string section includes Violini I and II, Violoncelli, and Contrabbassi. The vocal section includes Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The score is marked with dynamics such as *p*, *cresc.*, and *f*, and includes performance instructions like *tr.* (trills) and *tr.* (trills) with wavy lines. The vocal parts have lyrics: "Glo - - -". A large watermark "GAKUS" is overlaid on the score.

ff
g^{va}
ff
ff
ff
ff

- - ri-a a te, o Si - re del ciel,
 Glo - ri-a, lau - de, o - no - re a
 ri-a te, o Si - - re del
 Glo - - - ri - a, o - no - -

f

ff
ff

Musical score for the first system, measures 367-371. The system includes a vocal line with a trill marked '(8va)' and a piano accompaniment with sustained chords and a moving bass line.

Musical score for the second system, measures 372-376. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

de
 te, o - re del ciel, o Si - re del
 cie - lo po - ten - - te, o Si - re del
 - a - te, Si - re del ciel on - ne - po -

Musical score for the third system, measures 377-381. It features a piano accompaniment with sustained chords and a moving bass line.

Piano accompaniment for measures 378-382. The score consists of five staves: three treble clef staves and two bass clef staves. The music features a complex texture with many sixteenth notes in the upper staves and a more rhythmic bass line. A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid on the right side of the page.

Vocal staves with lyrics for measures 378-382. The lyrics are:
lau - - - o - - - no - re a
lau - de, o - - - no - re a
glo - - - lau - de, o - - -
de, o - - - no - re a

(8va)

Piano accompaniment for measures 383-387. The score consists of five staves: three treble clef staves and two bass clef staves. The music continues with a similar texture to the previous section, featuring sixteenth notes and a rhythmic bass line. A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid on the right side of the page.

te, - re del - - - -

te, Si - re del cie - - - -

- - - - no te, Si - - re del

te, Si - - re del cie - - - lo.

(8va)

(cambia col flauto)

First system of piano accompaniment. It consists of two treble staves and two bass staves. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *f* (forte) are indicated. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Vocal line with lyrics in Italian. The lyrics are: "lo. Glo - ri - a, lau - de, o - no - re a... a... ed o - nor, lau - de a te, ciel. Si - re del ciel on- de ed o - no - re a te, a te, Si - re". The music is written on a single treble staff with lyrics underneath. Dynamics like *f* are present.

(8va) --- 7

Second system of piano accompaniment. It consists of two treble staves and two bass staves. The music continues with similar notation to the first system, including notes, rests, and dynamics. A marking "(8va) --- 7" is present above the first treble staff.

ff

Fl II

ff

te, — Si — — — re del ciel on-ne - po-ten — — — te,

Si — — — re, — — — Si — re — — — del —

- ten — — — Si — re del ciel on-ne - po - ten - te,

lo on - ne - - - po - ten - te,

Glo - ria, o - nor te,

Glo - ria, o - nor a te,

Glo - ria, o - nor a te,

- ria, o - nor a te,

Si del cie - lo on - ne - po - ten - te.
 Si del cie - lo on - ne - po - ten - te.
 re del cie - lo on - ne - po - ten - te.
 - - re del cie - lo on - ne - po - ten - te.

ff

ff

ff

ff

Triangolo

ff

lo. - - - - - ri-a, _____

te. - - - - - ri-a, _____

o - - - - - ri-a in ex - cel-sis

ff

ff

ff

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 408-411) consists of a piano accompaniment with four staves (two treble and two bass clefs) and a vocal line with a single staff. The second system (measures 412-415) features vocal lines with lyrics and piano accompaniment with four staves. A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid across the center of the page, partially obscuring the musical notation and lyrics.

Lyrics visible in the score include:
 Deo!
 in excelsis Deo!
 Gloria
 ri-a

dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.

in ex - cel - sis De - o e in ter ra pa - ce

ter - ra pa - - ce

in ex - cel - sis De - o e in ter - ra

in ex - cel - sis De - o e in

dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.

dim.
dim.

The image shows a page of a musical score, numbered 416. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of six staves: two for the right hand and four for the left hand. The vocal line consists of three staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are in Italian and are written below the vocal staves. The lyrics are: "a chi ha il non vo - le", "a chi ha il n vo - le - re.", "ha il buon vo - le - re.", "e a chi ha il buon vo - le". There are large, stylized, semi-transparent watermarks in the center of the page that read "CARUS".

sempre dim.

sempre dim.

sempre dim.

This system contains the first three systems of music. The top two staves are empty. The third staff has a single note. The fourth and fifth staves have a melodic line with a 'sempre dim.' instruction. The sixth staff has a rhythmic accompaniment with a 'sempre dim.' instruction. The seventh staff has a bass line with a 'sempre dim.' instruction.

Carus

semp
(bocca chiusa)

sempre dim.
(bocca chiusa)

re.

This system contains the fourth and fifth systems of music. The top two staves have a melodic line with a 'semp (bocca chiusa)' instruction. The third staff has a melodic line with a 'sempre dim. (bocca chiusa)' instruction. The fourth staff has a bass line with a 're.' instruction.

p sempre dim.

This system contains the sixth and seventh systems of music. The top two staves are empty. The third staff has a melodic line with a '*p* sempre dim.' instruction. The fourth staff has a bass line with a '*p* sempre dim.' instruction.

p E in ter-ra pa - ce a chi ha il buon vo - le - re. Al -

p E in ter - ra pa-ce a chi ha il buon vo - le - re. Al -

p E in ter-ra pa-ce a chi ha il buon vo - le - re. Al

p E in ter - - - ra

Coro

mon-do tan-to reo tu se'do-na-to non per tuo do-ve-re, ma sol per tuo pia-ce - -
 mon-do tan-to reo tu se'do-na-to non per tu-o do-ve-re, ma sol per tuo pia-
 mon-do tan-to re-o tu se'do-na-to non per tu-o do-ver, ma
 pa-ce a chi ha il buon

Noi te lau-diam, Si-gno-re, glo-ri-fi-
 ce - - re. Noi te lau-diam, Si-gno-re, glo-ri-fi-
 per tu-o pia-ce - - re. Noi te lau-diam, Si-gno-re, glo-ri-fi-
 vo-le - - re, a chi ha

Pianoforte (secondo)

Piano accompaniment for the first system, including treble and bass staves with various musical notations like notes, rests, and dynamics.

ANGELO

can - do la tua ma - e - stà, glo - ri - fi - can - do la tua ma - e -
 can - do la tua ma - e - stà, glo - ri - fi - can - do la tua ma - e -
 il buon vo - le - re, a chi

Piano accompaniment for the first system, including treble and bass staves with various musical notations like notes, rests, and dynamics.

a in ex cel - sis De - o.
 - ri in ex - cel - sis De - -
 ex cel - sis De - o, in ex - cel - sis -
 sta. Glo - - - ri - a in ex - cel - sis Deo, in ex -
 ha - il buon - vo - le - - -

Piano accompaniment for the second system, including treble and bass staves with various musical notations like notes, rests, and dynamics.

rall.

pp

pp

p

pp

pp

pp

ANGELO

Ah

MARIA

Te-nu-ta so a Di-o pa-tre

pp

A - - - - men!

pp

o. A - - - - men!

pp

cel - sis - De - o. A - - - - men!

pp

- - - re. A - - - - men!

p (come campane)

The musical score consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a 7/8 time signature and a dynamic marking of *p*. The vocal line includes lyrics: "ren-de-re o-no-ris a-ter-no pen-san-to ma-tre del tuo fi-gliuol, il qua-le è Dio e-ter-no." The score is marked with *morendo* throughout. A large watermark "CARUS" is overlaid on the page.

The musical score is written for voice and piano. It features a vocal line with Italian lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The lyrics are: "E tan-to su-p ba-cian-do ed ab-brac-cian-do -si-ca-ro fi-glio. Bel-lo so-vra o-gni gi-glio,". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings like *pp*. A large watermark "CARUS" is prominently displayed across the center of the page.

MARIA

che a me il cuo-re è si de-stem-pe - ra - to.

più p

Io sen-to un gau-dio nuo - vo

32

474

a 2

pp

(Due Fed.)

Or ec-co ch'è na-to il Sal-va - to - - -

MARIA

e tut-ta re-no-va - ta io so en fer - vo - - -

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

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

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

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

478 Oboe a tempo

p
Corno inglese

p
Fagotti a 2

più p

pp

re!

re!

men. A - - men.

men. A - men.

men. A - men.

men. - men.

484

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

morendo e rall. *ppp*

morendo e rall.

A - men. morendo e rall.

A - men. morendo e rall.

A - men. morendo e rall.

A - men. morendo e rall.

A - men.

Kritischer Bericht

I. Quelle

Einzig Quelle für die vorliegende Neuauflage ist die autographe Partitur, die im Archiv der Fondazione Accademia Musicale Chigiana in Siena (ohne Signatur) aufbewahrt wird.

Es handelt sich um ein gebundenes Heft mit Umschlag im Hochformat, Umschlag 30,9 x 40,8 cm; Seiten 30,3 x 40,2 cm. Der in hellen Brauntönen gehaltene Umschlag ist auf der linken Seite mit zwei etwa bis zur Blattmitte reichenden stilisierten Lanzenspitzen verziert. Auf dem Umschlag steht in Zierschrift folgender Titel:

„Lauda I per la Natività del Signore, attribuita I a Jacopone da Todi per soli, coro, strumenti I pastorali e pianoforte scritta dal M^o Ottorino Respighi e dedicata al Conte Guido Chigi Saracini ed eseguita per la prima volta I nel Salone della Micat in Vertice, I la sera di S. Cecilia 1930.“
unten links: „(Partitura autografa dell' Autore)“.

Abgesehen vom Einband besteht die Handschrift aus 12 Bögen gedrucktem Notenpapier (insgesamt 48 Notenseiten) mit 24 Systemen pro Seiten und der Herstellerbezeichnung: „Ditta Alberto De Santis – Via Ripetta 175 – Roma (9). Die Seiten sind mit 1–48 paginiert.

Seite 1, Titelseite mit autographe Beschriftung:
„Al Conte Guido Chigi Saracini. I – Ottorino Respighi –
Lauda per la Natività del Signore I (attribuita a Jacopone da Todi) I per Soli, Coro e strumenti pastorali)“
unten rechts: „Roma – 1930“
Seite 2–47 Noten, Seite 48 Titelblatt

Partituraaufbau auf S. 2 (von oben nach unten):
„2 Flauti (1. Flauto in C, 2. Flauto in C) | Canto (Solisti) | [Chor links] | [Chor rechts] | Sopr[ani]. | Cont[ra]lto. | Ten[ori]. | Bass[en]. | Systeme, oben Violin[en] | [Viola] | [Cello] | [Kontrabaß], unten Bass[en].“

Beim Aufbau des Pianoforte [quattro mani] in T. 350 sind 4 Systeme vorgesehen, jeweils zwei mit einer eigenen Klammern verbunden und zusätzlich alle vier Systeme nochmals mit einer Klammer verbunden. Bezeichnungen: „Pfte“ vor allen 4 Systemen sowie „1.“ vor den oberen beiden (im Violin- und Bassschlüssel) und „2.“ vor den unteren beiden Systemen (beide im Bassschlüssel).

Die Partitur ist mit dunkler Tinte geschrieben. Trotz eines sehr sorgfältigen Schriftbildes mit Reinschriftcharakter enthält die Partitur zahlreiche Korrekturen. Bei den meisten handelt es sich um sehr sorgfältig vorgenommene Tilgungen, die nicht sofort auffallen; daneben gibt es einige Streichungen. Die einzige größere Korrektur ist die sehr sorgfältig vorgenommene Überklebung des gesamten Notentextes auf der S. 44 (T. 465–468). In den chorischen Abschnitten sind bei homophonem Verlauf nicht immer alle Stimmen textiert.

An einigen Stellen ist bei dynamischen Angaben und Bögen die Tinte sehr verblasst. Vermutlich dürfte es sich dabei um spätere, überwiegend autographe Nachträge handeln, wobei nicht auszuschließen ist, dass einige davon doch von anderer Hand stammen.

Die Angaben der Hauptdynamik, einschließlich der Metronomziffern, sowie die Studierziffern sind anscheinend in einem zweiten Schritt mit einem Fettstift nachträglich eingetragen worden. Eine Ausnahme bildet die Tempoangabe (mit Metronomziffer) zu Beginn, die offensichtlich später mit Tinte neu geschrieben worden ist. Dabei wurde eine frühere, gleichlautende Version überschrieben.

Am Ende der Partitur (S. 47) unterschrieb Ottorino Respighi und verzeichnete das genaue Fertigstellungsdatum mit „Roma 20 Giugno 1930“.

Neben der handschriftlichen Partitur aus dem Archiv der Fondazione Accademia Musicale Chigiana in Siena gibt es noch Skizzen zur *Lauda*, die im Istituto per la Musica der Fondazione Giorgio Cini in Venedig unter der Signatur RES. MUS.A. 115 aufbewahrt werden. Dabei handelt es sich um ein Konvolut von 18 Blättern, ein Deckblatt „Lauda di Natale“ (8 foglie), die in den meisten Fällen mit dem Schriftzug nach innen gefalteten Pappes, dem von Respighi *Quattro liriche per Canto e Pianoforte* eingewickelt wurden. Die Blätter sind teilweise mit Vorder- und Rückseite durchgezählt und weisen einige Teile der *Lauda*, zumeist als Klavierauszug, auf. Die letzte Seite scheint nachträglich dem Konvolut hinzugefügt worden zu sein, denn sie ist kein Teil der Zählung, gehört jedoch mit zur *Lauda*. Auf dem letzten gezählten Blatt (S. 31) findet sich das abschließende Amen der *Lauda* und das Datum 6. Juni 1930, an dem Respighi vermutlich die Konzeption des Stückes abgeschlossen hat.

Innerhalb dieser gezählten Notenblätter finden sich Skizzen oder rückseitig wiederverwendete Notenblätter anderer Kompositionen wie vom *Concerto misolidio* oder der Anfang der *Canzone armene*. Entsprechend dem Skizzencharakter dieser Seiten wirkt die Notenschrift „unsauber“, viele Streichungen wurden vorgenommen und die entstehende Komposition auf der ersten Seite noch mit „Lauda di Natale“ betitelt. Im unteren Teil des Notenblattes ist in sehr dünner Schrift die vorgesehenen Instrumentenaufstellung zu lesen.

Zu den Unterschieden zwischen Autograph und Erstdruck

Wie im Vorwort bereits erwähnt, erschien der Erstdruck des Werkes 1931 beim Verlag Ricordi in Mailand. Zwischen dem Autograph und dem Erstdruck gibt es zahlreiche Abweichungen. Diese gehen überwiegend auf von Respighi eigenhändig in die Druckvorlagen eingetragene Korrekturen zurück. Über deren Hintergrund – ob sie auf eine Initiative des Komponisten oder auf einen Wunsch des Verlages zurückzuführen sind – sind keine Informationen zugänglich.

Die Modifizierungen reichen von Korrekturen einzelner Töne bis hin zu taktweisen Änderungen: So wurden im Erstdruck gegenüber dem Autograph im Bläserapparat (Fl, Ob, Eh, Fg) die T. 209–210 und 213–214 gestrichen, wobei vielleicht die Überlegung bestimmend gewesen sein könnte, inwieweit diese pastoralen Instrumente, wie sie Respighi im Titel benennt, *p* bzw. *pp* zu spielen in der Lage sind.

Es gibt aber auch eine Reihe von textbedingten Änderungen im Notentext, die mit den unterschiedlichen Schreibweisen einzelner Worte (Wortstamm, Silbenanzahl etc., vgl. T. 452f., Bsp. 1) oder einer kompletten Textänderung (vgl. Maria T. 220: „Te vo io fasciare“ im Erstdruck und „Voiete fasciare“ im Autograph; T 461ff., Bsp. 2) zusammenhängen.

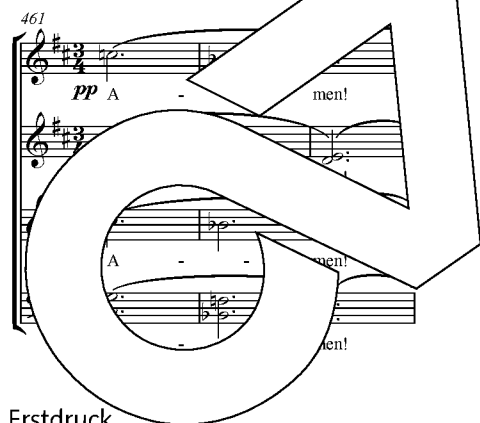
Bsp. 1: Tenore
Autograph: „tua maestà“



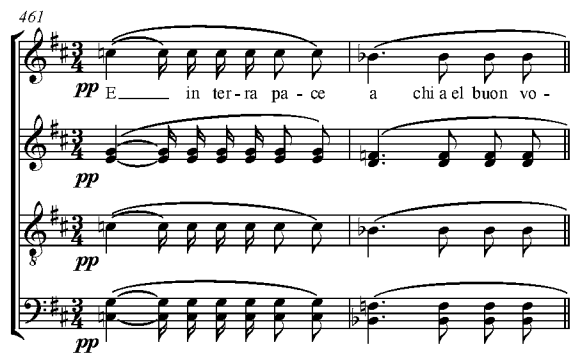
Erstdruck: „tua maestade“



Bsp. 2: Coro
Autograph



Erstdruck



II. Zur Edition

Die Edition folgt soweit wie möglich der autographen Partitur, nimmt aber Anpassungen an die heutige Notationspraxis vor.

Der Alto wird im Partiturvorsatz zu Beginn mit „Contr[alto].“ bezeichnet; in Binnenvorsätzen steht dagegen die Angabe „M[ezzo].S[oprano].“. Beim Bass steht zu Beginn die Angabe „Bassi“, bei Stimmteilungen schwanken in den Binnenvorsätzen die Angaben zwischen „Baritono“ und „B.[asso] I“ für die obere Bassstimme. Die Neuausgabe verwendet durchgängig die Stimmenbezeichnungen des Partiturbeginns, bei den Stimmteilungen der Bassstimme entsprechend die Angaben „Basso I“ und „Basso II“. Der vokale Tenor ist im Violinschlüssel notiert. Die Neuausgabe verwendet den oktavierenden Violinschlüssel. Bei der ebenfalls im Violinschlüssel notierten Solostimme des Hirten (PASTORE) wird das Zeichen für die Tiefoktavierung in Klammern ergänzt, um auf die Möglichkeit der Singung mit einer Tenorstimme hinzuweisen.

Stehen bei in zwei getrennten Systemen notierten Instrumentenpaaren dynamische Angaben nur in einem System, werden diese ohne Nachweis jeweils für beide Instrumente gesetzt. Bei zwei in einem System getrennt notierten Stimmen werden bei Unisono- oder Parallelführung nur bei einer Stimme notierte Vortragsangaben wie Tenutos, Stiche oder Phrasierungsbögen ohne Nachweis auch für die zweite Stimme gesetzt.

Das „V“-förmige Zeichen zur Kennzeichnung für Phrasenenden wurde generell durch das heute geläufige Komma- und Doppelpunktzeichen ersetzt.

In den Vokalstimmen wurde auf die Ergänzung jeglicher Phrasierungs- und Silbenverteilungsbögen verzichtet. Die Interpunktion des Textes wurde ohne Nachweis vereinheitlicht und modernisiert. Fehlende Textunterlegung in einzelnen Stimmen bei paralleler Führung mit anderen textierten Stimmen wurde ohne Nachweis ergänzt. Auf die Hervorhebung des Beginns von Verszeilen durch Großbuchstaben wurde verzichtet. Alle Bögen zur Kennzeichnung von auf einer Note zusammengezogenen Textsilben wurden in der vorliegenden Ausgabe ergänzt.

Warnakzidentien unterliegen nicht der Editions kritik, d. h., überflüssige werden ohne Nachweis getilgt und fehlende ohne Nachweis eingefügt.

Auf Angaben in „verblasster“ Tinte wird in den Einzelanmerkungen nur hingewiesen, wenn ihr Schreibduktus die Annahme einer Ergänzung von anderer Hand nahe legt.

Alle weiteren, nicht unter die allgemeinen Bemerkungen fallenden Eingriffe der Herausgeberin sind entweder diakritisch im Notentext selbst gekennzeichnet (ergänzte Beischriften durch kursive Schrift, ergänzte dynamische Zeichen und Akzidentien durch kleinere Type, ergänzte Bögen und dynamische Gabeln durch Strichelung), oder sie werden in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, C = Canto (Solostimme), Eh = Corno inglese, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, LH = linke Hand, Ob = Oboe, Ott = Ottavino (Piccolo), Pfte = Pianoforte, rH = rechte Hand, S = Soprano, T = Tenore, Trg = Triangolo. Angaben bei paarweise besetzten Stimmen ohne Zusatz einer römischen Ziffer beziehen sich ggf. auf beide Instrumente/Stimmen.

Zitiert wird in folgender Reihenfolge: Takt, Stimme und Zeichen im Takt (Noten oder Pausen), Lesart des Autographs.

7-9	Fg	im Tenorschlüssel notiert
11	Eh	statt \Rightarrow „dim.“ parallel zum Beginn der Gabeln in den anderen Stimmen
12	C	originale Stimmenbezeichnung: „Angelo (ad Pastores)“
19/20	C	Text „vost“
26	Fl II	\Rightarrow beginnt erst bei letzter Note im Takt
32	C 13	\ddagger vermutlich von anderer Hand nachgetragen; ein Kreuz darüber könnte als Hinweis auf die Korrektur zu verstehen sein.
37/38	C	Text „(sal-)val“
43	S, A	Text im S: „ch'en“ (statt „che in“); der parallel verlaufende A ist nicht textiert
44	S	Text „el“ (statt „il“)
48/49	SATB	„poco cresc.“ und \Leftarrow in Funktion einer Rahmendynamik über S und unter B; in alle Einzelstimmen übernommen
48	B	Text „el“ (statt „il“)
53	A	„cresc.“ oberhalb von T notiert, aber Widerspruch zur dortigen \Rightarrow ; die Neuausgabe übernimmt das „cresc.“ für den A
54/55	Fg	nicht notiert, sondern durch Wiederholungszeichen als Wiederholung von T. 53 gefordert; die Neuausgabe wiederholt ebenfalls bei Fg I die \Leftarrow \Rightarrow von T. 53 und orientiert sich dabei am parallel verlaufenden T
56	SATB	f in Funktion einer Rahmendynamik über S über B sowie auch unter B in alle Einzelstimmen übernommen
57	Eh, Fg	„dim.“ oberhalb von T. 57 von Eh notiert, könnte auch von Fg übernommen sein
58/59	Eh, Fg	Dynamik \Leftarrow \Rightarrow notiert, könnte auch für \Leftarrow \Rightarrow übernommen sein
59	T	„glatore“ (statt „mangiatore“)
61-63	A	Bogen in T. 61 angesetzt, nach Seitenwechsel fortgesetzt.
62-65	Coro	Text: „discieso“; Schreibweise vereinheitlicht wie in T. 95f.
70	Coro	Text: „discieso“; Schreibweise vereinheitlicht wie in T. 95f.
74-76	Fl II	ohne Paßage für die Fl II
78	Coro	\Leftarrow in Funktion einer Rahmendynamik über S, über B sowie auch unter B; in alle Einzelstimmen übernommen
79	T	Text: „il“
81	T	Bogen nur Bogen 3-5
82	SATB	\Leftarrow \Rightarrow in Funktion einer Rahmenangabe über S und unter B; in die Einzelstimmen übernommen
83/84	SATB	\Rightarrow in Funktion einer Rahmendynamik über S, über A sowie unter B; in alle Einzelstimmen übernommen
91	Ob	Sechzehntelquartole statt Achtelquartole
93	Ob	Sechzehntelquartole statt Achtelquartole
94	C	originale Stimmenbezeichnung: „(Unus pastores ad Angeli)“
97	C	Text: „de“
101	C	Text: „retrovarte“
105/106	T, B	\Rightarrow in T. 105 nicht begonnen, aber nach Akkordwechsel in T. 106 fortgesetzt
127	T	Text: „vedemie“
129	Eh 6-7	\Rightarrow irrtümlich bereits 5-6
132	SATB	„cresc.“, direkt gefolgt von einer \Leftarrow in Funktion einer Rahmendynamik über S und unter B; in alle Einzelstimmen übernommen und dabei das „cresc.“ durch eine Verlängerung der Gabel ersetzt
139	Ob 5	„cresc.“ bereits zwischen 3 und 4 notiert

148/149 TTBB

150-151 T

158 T
170 C
195 S
198 S 3
206 Fg I

214 Ob, Eh, Coro

225 B I
232 Coro

233 Coro

235 Coro

236 T
240/241 Coro

244-246 Coro

247 B I

255 B I

255 B II 8

259 Coro

260 B I

267 C I, Fg

287/288 Coro

308 Coro

310 Fg I 3

321/322, 324

342/343 Ob

342-344 Fg II

357 Fg II

360-363 Fl I, Fg II

360-363 Pfte

364-369 Ob, Eh, Fg I

366 Fl I

368/369 Fl I, Fg II

370-375 Fl I, Ob, Eh, Fg

372 T 3

376-379 Eh
376/377 Trg

Dynamikgabeln in Funktion einer Rahmen dynamik über T I, über B I sowie unter B II; in alle Einzelstimmen übernommen

Text: „discieso“; Schreibweise vereinheitlicht wie in T. 95-96

Text: „ha ne“

Text: „Josepe“

pp wiederholt

Bogen von T. 197 bis T. 199.1

Die \Leftarrow ist unter der gemeinsamen Stimme notiert, gilt aber sicherlich entsprechend Fl I nur für Fg I.

Bogen nach Seitenwechsel mit anderem Stift (von anderer Hand?) fortgesetzt, dabei in Ob und Eh ursprüngliche Bögen 1-2 gestrichen

Bindebogen T. 225.1-226.1; an T angeglichen \Rightarrow in Funktion einer Rahmenangabe über S, über T und unter B; in die Einzelstimmen übernommen

p in Funktion einer Rahmenangabe über S, über T und unter B; in die Einzelstimmen übernommen

\Rightarrow in Funktion einer Rahmenangabe über S, über T und unter B; in die Einzelstimmen übernommen

Text: „Signor“; vgl. aber auch T. 241

\Leftarrow bzw. \Rightarrow sowie *pp* in T. 241 in Funktion einer Rahmenangabe über S und unter B II; in die Einzelstimmen übernommen

„cresc.“ und \Leftarrow in Funktion einer Rahmenangabe über T und unter B II; in die Einzelstimmen übernommen

Bogen in T. 245 in T. 245 fortgesetzt, nach Akkordwechsel nicht fortgesetzt

\Leftarrow bzw. \Rightarrow in Funktion einer Rahmenangabe über T und unter B II; in die Einzelstimmen übernommen

Bogen in T. 257 nach Seitenwechsel erst ab T. 271 notiert, aber offen zum Vortakt

\Leftarrow in Funktion einer Rahmenangabe über T und unter B II; in die Einzelstimmen übernommen

Metronomangabe: \downarrow (statt \downarrow) = 80

\Leftarrow bzw. \Rightarrow in Funktion einer Rahmenangabe über Ob und unter Fg I; in die Einzelstimmen übernommen

\Leftarrow bzw. \Rightarrow in Funktion einer Rahmenangabe über S und unter B; in die Einzelstimmen übernommen

\Rightarrow in Funktion einer Rahmenangabe über S und unter B; in die Einzelstimmen übernommen mit Staccato; nicht übernommen, da alle Parallelstellen ohne Staccato

Coro \Leftarrow bzw. \Rightarrow in Funktion einer Rahmenangabe über S, unter T und unter B; in die Einzelstimmen übernommen

an das „cresc.“ sich anschließende \Leftarrow bis Ende T. 343

Bogen nur in T. 344 nach Seitenwechsel zum Vortakt hin notiert

„cresc.“ vermutlich von anderer Hand

T. 361-362 als Wiederholung von T. 361 verlangt, der mit *tr*, aber ohne Verlängerungslinie notiert ist; in T. 363 nach Seitenwechsel erneut *tr*, in Fl mit Verlängerungslinie den Takt hindurch

T. 361-363 als Wiederholung von T. 361 verlangt, der mit *tr*, aber ohne Verlängerungslinie notiert ist

jeweils T. 365-369 als Wiederholung von T. 364 verlangt, der mit *tr*, aber ohne Verlängerungslinie notiert ist

tr ohne Verlängerungslinie

jeweils *tr*, aber ohne Verlängerungslinie

jeweils T. 371-375 (Fg II nur bis T. 373) als Wiederholung von T. 370 verlangt, der mit *tr*, aber ohne Verlängerungslinie notiert ist

Bogen bis 4 (trotz Akzentuierung)

jeweils *tr*, aber ohne Verlängerungslinie

T. 377 als Wiederholung von T. 376 verlangt, der mit *tr*, aber ohne Verlängerungslinie notiert ist

378–383	Eh	T. 378/379 jeweils <i>tr</i> , aber ohne Verlängerungs- linien; T. 380–383 als Wiederholung von T. 379 verlangt
378–385	Trg	T. 379–385 als Wiederholung von T. 378 ver- langt, der mit <i>tr</i> , aber ohne Verlängerungslinie notiert ist
386/387	Trg	jeweils <i>tr</i> , aber ohne Verlängerungslinien
402	S 9	nach 9 weitere Viertelnote <i>dis</i> ² ; offensichtlich verschrieben
404/405	Trg	jeweils <i>tr</i> , aber ohne Verlängerungslinien
405	S, A 2	Bogen nach T. 407 nicht angesetzt, nach Seiten- wechsel in T. 406 jeweils aber offen zu Vortakt notiert
406–411	Trg	T. 407–411 als Wiederholung von T. 406 ver- langt, der mit <i>tr</i> , aber ohne Verlängerungslinie notiert ist
409	T 2	Bogen zu T. 411 erst ab T. 410.1 notiert
414	Fl I	Bogen nachträglich gestrichen; vielleicht eine nur in dieser Stimme vorgenommene, unvoll- ständige Korrektur (in T. 412 ist ein vermutlich ursprünglich vorhandener Bogen ausradiert worden)
415		„dim.“ in allen Stimmen (bis auf A, T und B) sowie zusätzlich als Rahmendynamik über Fl I und unter Pf II IH; in alle Stimmen übernommen
417–419	T	Textierung mit anderem Stift und vermutlich von anderer Hand
421	T, Pf II	„sempre dim.“ erst bei letztem Taktviertel; Plat- zierung an andere Stimmen angepasst
439	S	Bogen von T. 436 nur bis Ende T. 437, nach Sei- tenwechsel nicht fortgesetzt
441	Fl II	in einem System mit Fl I notiert, bei Fl I <i>pp</i> , was aber hier aufgrund der exponierten Lage von Fl I vermutlich nur für diese gilt; Bogen zu T. 449 nach Seitenwechsel erst ab T. 445 notiert, dort aber zum Vortakt offen
451	C	Bogen zu T. 452.2 nach Seitenwechsel erst ab T. 452 notiert, dort aber zum Vortakt offen
451/452	Fg I	Bogen T. 449–456 in T. 451 nur bis 3, nach Sei- tenwechsel in T. 452 aber offen zum Vortakt
460	Fg I	Bogen von T. 457 bis Ende T. 459, nach Sei- tenwechsel nicht fortgesetzt
469	Fl II	zu Akkord nach Seitenwechsel ursprünglich 9/8-Takt, dann aber rückgängig gemacht.
470	C	Text: „el“ statt „il“ bzw. „>“ in F unter F
476/477		in die Einzelstimmen I (ANGELO) über- herausgehoben ver- läu

Carus