Rochlitz

Sammlung vorzüglicher Gesangstücke

II

Collection

DE

MORCEAUX DE CHANT,

TIRÉS DES

Maîtres

qui ont le plus contribué aux progrès de la musique

ET QUI

occupent un rang distingué dans l'histoire de cet art,

choisis et arrangés

Chronologiquement

AVEC DES NOTES HISTORIQUES ET AUTRES

P.r le P.r

F. ROCHLITZ.

Tome

2

Propriété des Éditeurs. Enrégistré aux Archives de l'union

MAYENCE, ANVERS ET BRUXELLES

chez les fils de B. Schott.

Dépôt général de notre fonds de Musique

à Leipzig, chez G.r Kaertel. à Vienne, chez H. F. Müller.

Dritte Periode.

Von der Ausbildung und Verbreitung eines neuen Styls in der Gesangsmusik, neben Erhaltung des ältern in Werken für den öffentlichen Gottesdienst, bis zum Emporkommen und der vollen Blüthe der neapolitanischen und der allmähligen Zerstreuung der venetianischen Schule — in Italien; während der Fortführung, Erweiterung, leichtern und freiern Behandlung des zu Ende der vorigen Periode Bestehenden — in Deutschland.

Zeit: um 1600 bis um 1700.

Italien.

Der neue Styl in der Gesangsmusik, welcher diese Periode vorzüglich charakterisirt und der von ihr an, ohngeachtet alles sonstigen Umgestaltens der Formen der Tonkunst, noch heute nicht untergegangen ist — gehörte zuvörderst nicht den Musikarten an, welchen diese „Sammlung“ gewidmet ist, sondern einer neuaufkommenden: einer Musikart, die, hatte auch Manches in voriger Periode auf sie gewissermassen vorbereitet, doch in jetziger erst zu Stande gebracht, und, kaum zu Stande gekommen, schon innerhalb einiger Decennien in mehrern Hauptstädten Italiens mit enthusiastischer Vorliebe aufgenommen und verbreitet wurde; er gehörte zuvörderst der Oper an: der Oper, die dies war, wenn sie auch noch geraume Zeit nicht diesen Namen führte und, verglichen mit dem, was sie nach und nach geworden ist, in ihrem Umfang, vornehmlich aber in ihrer Musik, noch sehr arm und klein erscheinen muss. — Der glänzende Beifall und die allgemeine Begünstigung der Oper — dieses „Schauspiels für Fürsten“, wie wir sie von Schriftstellern jener Zeit genannt finden; das schnelle Berühmtwerden der Meister, welche mit Talent sich ihr widmeten; dabei aber auch das in sich selbst Werthvolle, auf die Natur der Sache und die Bedürfnisse des Zeitalters Gegründete dieser ganzen Erscheinung und namentlich auch jener ihr zunächst angehörenden Musikart: dies zusammengenommen, konnte nicht ohne bedeutenden Einfluss auf die Tonkunst und ihre Meister überhaupt, unter letztern selbst auf diejenigen bleiben, welche nicht für die Oper arbeiteten, mochten sie sich dieses Einflusses deutlich bewusst sein, oder nicht.

Da diese Schrift mit der Oper sich nicht beschäftigt, müssen wir uns begnügen, von ihr, nach ihrer ersten Bestimmung und Beschaffenheit, nur so viel zu erwähnen, als nothwendig scheint, um den *Terminus a quo* für die Veränderungen zu bezeichnen, welche fortan sich fast in allen mitzutheilenden Gesangstücken, vergleicht man sie mit den frühern, bemerken lassen; nur allerdings in dem einen mehr, in dem andern weniger.

Es handelte sich in den letzten Decennien der vorigen Periode unter mehrern geistvollen und der Tonkunst befreundeten Männern, besonders in der berühmten, höchstverdienten Akademie der Wissenschaften und Künste in Florenz, davon, eine Musikart ausfindig zu machen, in welcher ganze, zusammenhängende, poetisch wohlgeordnete

TROISIÈME PÉRIODE.

En Italie, culture et progrès d'un nouveau style dans la musique vocale, tout en conservant l'ancien dans les oeuvres d'église, jusqu'à l'époque où se distingue l'école napolitaine par ses progrès et son éclat et où se disperse celle de Venise; en Allemagne, continuation, extension, traitement plus facile et plus libre de ce qui existait à la fin de la période précédente.

De 1600 à 1700 environ.

L'Italie.

Le nouveau style dans la musique vocale qui caractérise surtout cette période et qui depuis lors jusqu'à nos jours n'a point péri, malgré tous les autres changements survenus dans les formes de la musique, n'appartenait point aux genres de musique pour les quels ce recueil est destiné. Il appartenait à un genre nouveau qui, quoique dans la période précédente bien des choses y eussent en quelque sorte préparé, ne s'introduisit que dans celle-ci, et qui, à peine introduit, fut, dans l'espace de quelques décennies accueilli et répandu avec une prédilection enthousiaste dans plusieurs capitales de l'Italie; il appartenait de préférence à l'Opéra, à ce genre qui, quoiqu'il ne portât point encore ce nom pendant un assez grand laps de tems et que, comparé à ce qu'il est peu à peu devenu, il dût paraître pauvre et mesquin dans son étendue et surtout dans sa musique, n'en était pas moins l'Opéra. La manière éclatante et la faveur générale dont fut reçu l'opéra ce „Spectacle des Princes" comme le nomment les auteurs contemporains, la prompte réputation qu'acquirent les maîtres qui s'y vouaient avec talent, et en même tems ce que ce nouveau genre offrait en général de vraiment bon, fondé sur sa nature et sur les besoins du siècle, tout cela ne pouvait être sans une remarquable influence sur la musique et ses maîtres, même sur ceux qui ne travaillaient point pour l'Opéra, qu'ils reconnussent cette influence ou qu'ils voulussent l'ignorer.

Le présent Ouvrage ne s'occupant point de l'Opéra, nous devons nous contenter de n'en citer, d'après sa première destination et son premier être, que ce qui est nécessaire pour fixer le terme, à partir du quel on remarque, en les comparant aux précédents, des changements dans presque tous les morceaux que nous avons à choisir; dans les uns plus, dans les autres moins.

Dans les dernières décennies de la période précédente il fut question parmi plusieurs hommes spirituels, amateurs de la musique, surtout dans la célèbre Académie des arts et sciences à Florence, de découvrir un genre de musique propre à traiter avec méthode, ordre, et dans leur ensemble, et à chanter ainsi aux représentations

Schauspiele auch musikalisch ganz, zusammenhangend und wohlgeordnet behandelt und bei der theatralischen Darstellung also gesungen werden könnten, statt dass sie bisher gesprochen und nur auf besondere Veranlassungen in den Gedichten selbst mit vereinzelten Gesängen geschmückt wurden. Es sollten damit diese Schauspiele nicht nur eindringlicher und festlicher — sie sollten in eine höhere, ideelle Welt gehoben werden; in eine Welt, worin die auftretenden, gleichfalls ideellen Personen für das, was sie zu sagen hätten, keine andere Sprache besässen, als die nicht minder ideelle, des Gesanges. Die Griechen (war die Meinung) haben solch eine Musikart besessen; aber, leider, ist sie gänzlich untergegangen; und was wir über dieselbe in ihren Schriften lesen, reicht nicht einmal hin, uns von ihr auch nur einen vollständigen oder auch blos deutlichen Begriff zu verschaffen. Sie kann mithin weder gelernt, noch gelehrt — sie muss von innen heraus wieder-, oder es muss eine neue ihr ähnliche ausgefunden werden. Unsere Kunstmusik — und das hiess die, von welcher unsre Leser bisher Proben empfangen haben — unsere Kunstmusik eignet sich zu dem, was wir suchen, durchaus nicht; so fuhr man fort, und offenbar mit vollkommenem Rechte. Ausser dieser besitzen wir aber nur noch eine Musikart — die, des Volks bei seinen Liedern und Tänzen: doch diese ist höchstbeschränkt, zum Theil roh, gemein und trivial, überhaupt für unsere höhern Zwecke nicht zu gebrauchen. Gegen letztere Behauptung scheint sich einige Minorität geregt zu haben: auf jeden Fall war diese aber sehr klein und ward überstimmt. Verschiedene in Poesie und Musik geübte Männer schrieben, statt der bisherigen, meist wunderlich an einander gereiheten Scenen blos sinnlich reizender Prunk- und Schau-Stücke bei öffentlichen Festlichkeiten, ganz einfache, edlere und zartere Gegenstände dramatisch behandelnde Dichtungen für auserwählte Kreise höher Gebildeter und forderten nun die Tonkünstler auf, ihre Erfindungskraft und Kunstfertigkeit an ihnen zu versuchen und sie, nur aber in einer Weise, die den vorhin angeführten Erfordernissen entspräche, in Musik zu setzen.

Verschiedene begabte Männer, theils Meister, theils Freunde der Tonkunst, unternahmen es, die gestellte Aufgabe zu lösen. Jedem ernstlich Nachdenkenden von ihnen musste sich wohl bald darstellen, es komme bei solcher Lösung zunächst auf dreierlei an: es musste das mit contrapunctischer Gelahrtheit und unter vielfältigen Wiederholungen einzelner Redesätze in die Breite Ausgesponnene der damaligen Kunstmusik beseitigt werden; der Gesang, besonders einzeln auftretender Personen, wo er Erguss des Gefühls in bestimmter Situation war, musste auf seelenvoller Melodie beruhen und von Seiten der Harmonie nur einfach unterstützt und gehalten werden; der Gesang, besonders einzeln auftretender Personen, wo er Historisches, Betrachtendes, vielleicht im Fortgang der Ideen, in der Wechselrede der Personen u. dgl. sich erst Entwickelndes — überhaupt, wo er zunächst an den Verstand Gerichtetes auszusprechen hatte: da musste er in einer Weise geschrieben und dann vorzutragen sein, die sich der gehobenen und belebten, dabei aber rhetorisch und rhythmisch gemessenen Rede möglichst näherte. Was uns von den frühesten Versuchen solch einer sogenannten „neuen Musik“ übrig geblieben, zeigt auch, dass man also dachte und hierauf ausging. Die Musiker *ex professo* bemüheten sich, wie es scheint, am meisten um das Erste; nämlich, vom bisherigem Kunstgesange abzustreifen, was der dramatischen Handlung und deren Fortschreiten entgegen war, und auch das Ueberbleibende noch möglichst zu simplificiren. Unter denen, welche zunächst hiermit und nicht ohne allen Erfolg sich beschäftigten, wird besonders Orazio Vecchi (geb. um 1550) genannt. Es sind noch einige seiner Gesangstücke solcher Art vorhanden: sie beweisen das so eben Bemerkte, können jedoch in ihrem einförmigen, syllabischen Dahinschreiten schwerlich anders, als kalt, steif und trocken befunden werden. — Um das Zweite: den Gesang, besonders Ein-

théatrales, des poëmes dramatiques bien coordonnés et liés en un tout; tandis que jusqu'alors ces poëmes se déclamaient et n'étaient qu'à des occasions particulières, qu'offrait le sujet, entremêlés de chant. Par-là ce genre de spectacle devait être non seulement rendu plus solennel et obtenir plus d'effet, il devait bien plutôt être transporté dans un monde plus élevé et idéal, dans un monde ou les personnes, également idéales, n'eussent, pour ce qu'elles ont à dire, point d'autre langage, que celui, non moins idéal, du chant. Les Grecs, (telle était l'opinion,) possédaient ce genre; malheureusement il s'était entièrement perdu, et ce que nous en lisons dans leurs écrits ne suffit pas même pour nous en donner une idée complète, ou aumoins claire. Ce genre ne saurait donc être ni enseigné, ni appris; il faut donc le reformer dans son essence, ou en découvrir un nouveau qui lui soit semblable. Notre musique, c'est-à-dire celle dont nos lecteurs ont eu jusqu'ici des échantillons, ne saurait convenir à ce que nous désirons. C'est ainsi qu'on s'exprima, et certes avec pleine raison. Outre ce dernier genre, nous n'en possédons qu'un second, celui du peuple, dans ses chants et ses danses. Celui-ci est fort borné, en partie commun et trivial, et nous n'en saurions tirer profit pour ce que nous proposons. Il semble qu'une certaine minorité s'est élevée contre cette dernière opinion; quoiqu'il en soit elle, était faible et la majorité l'emporta. Plusieurs hommes, versés dans la poésie et dans la musique, écrivirent, aulieu des scènes bizarrement liées de pièces à grand spectacle qui n'avaient de charmes que pour les sens et qui se représentaient dans des festivités publiques, des poëmes simples, nobles et dont les sujets, traités dramatiquement, étaient mieux choisis. Ces poëmes étaient destinés pour un auditoire supérieur et leurs auteurs invitaient les compositeurs d'y essayer leur talent d'invention et leur habileté en les mettant en musique d'une manière qui répondit aux exigeances dont nous avons parlé plus haut.

Différents hommes à talent, soit maîtres, soit amateurs de la musique, entreprirent à résoudre ce problème. En réfléchissant ils durent bientôt se convaincre que dans cette solution il s'agissait d'abord de trois points: il fallait écarter, ce que la musique existante avait de longueur, par les savantes combinaisons du contrepoint et par les répétitions multipliées de certaines phrases; le chant, surtout celui du monologue, où il prenait le caractère de l'expansion des sentiments, produits par une certaine situation, devait reposer sur une mélodie qui fût l'expression de l'ame, et n'être que simplement appuyé et soutenu par l'harmonie; il fallait que ce chant, là où il remplaçait la narration, où il devenait historique ou contemplatif, ou quand entre les interlocuteurs il marquait la suite des idées, un développement, en général ce qui s'adressait de préférence à l'esprit, fut écrit et exécuté d'une manière qui se rapprochât le plus que possible du discours élevé et animé, tout en étant rhétorique et rhythmique. Ce qui nous reste des premiers essais de cette soi-disante „nouvelle musique" prouve que telles étaient l'opinion et la tendance. Les musiciens par état s'efforcèrent, à ce qu'il parait, le plus à remplir la première condition, c'est-à-dire à enlever à la musique vocale existante tout ce qui était contraire à l'action dramatique et à sa marche et à simplifier, autant qu'il convenait, ce qui en restait. Parmi ceux qui s'occupèrent avec quelque succès de cette réforme, on cite particulièrement Orazio Vecchi *(né vers 1550). Il existe encore quelques unes de ses compositions en ce genre qui prouvent ce que nous venons de dire. Cependant leur marche monotone et cadencée les rend froides, raides et sèches. Quant au second point, le chant de personnages isolés, c'est-à-dire le solo, reposant sur une mélodie pleine d'ame, seulement appuyée et soutenue par une harmonie simple, là*

zelner — mithin um den einstimmigen, auf seelenvoller Melodie beruhenden, durch einfache Harmonie nur gehaltenen und getragenen Gesang, da, wo er Erguss des Gefühls in bestimmter Situation ist — machten sich, so weit die Nachrichten reichen, geistvolle und zugleich wissenschaftlich gebildete Dilettanten vorzüglich verdient. Nach dem, was von ihren Leistungen noch vorhanden ist, steht, und gerade in Hinsicht auf das so eben Angegebene, obenan Angelo Poliziano, (geb. 1554,) jener berühmte Kenner und Lehrer der altclassischen Sprachen und Literaturen, Einer der Günstlinge des Lorenzo Medici und eines der verdientesten Mitglieder seiner Akademie. Zwar lieferte er, so viel wir wissen, kein ganz in Musik gesetztes Schauspiel: aber er dichtete und setzte in Musik eine Reihe einzelner Gesangstücke für bestimmt gedachte Individualitäten in bestimmt mitempfundenen Situationen; Gesangstücke, die, noch mehr in den Tönen, als in den Worten, für Meister- und Muster-Stücke in dem, was sie sein sollen, noch heute anerkannt werden müssen. Sie können, in Beziehung auf wahrhaft dramatische Musik, geist- und seelenvolle Monologe genannt werden, und die Componisten der frühesten Opern, vor denen, des trefflichen Monteverde — Künstler *ex professo* — thaten offenbar sich selbst und ihren Werken keinen geringen Schaden, dass sie nicht nur Poliziano's Leistungen als unstatthafte Excentricitäten bespöttelten, sondern auch seine gesammte Weise und Verfahrungsart vornehm ignorirten, und fast ausschliesslich sich der Erfüllung des ersten und des dritten der oben angegebenen Erfordernisse befleissigten.

Der Erste, dem es hiermit, und zwar in einem ganzen kleinen Schauspele, (im Jahr 1597,) auch in der That so gelang, dass die Privatgesellschaften, vor denen es zur Ausführung kam, in demselben, wenigstens dem Wesentlichen nach, erreicht glaubten, was gewünscht worden war — dieser Erste ist bekanntlich

1. Giulio Caccini, geb. zwischen 1560 und 1570. Er lebte als ein talentvoller und sehr beliebter Sänger und Gesangmeister in Florenz. Bei jenem seinem Versuche hatte ihm der gründliche Componist und Musiklehrer Giacopo Peri beigestanden, und der sehr geachtete Poet Rinuccini hatte die Dichtung geliefert. Es war ein Schäferspiel, Daphne, damals *Drama per musica*, später Oper genannt und für die erste der ganzen Gattung erklärt. Diese Daphne ist verloren gegangen, oder sollte sie noch irgendwo vorhanden sein, bisher nicht wieder aufgefunden worden. Durch den erhaltenen Beifall aufgemuntert, setzten Dichter und Componist — letzter wieder unter Peri's Beistand — jenem ihrem ersten Werke ein zweites, Euridice, an die Seite. Dies ist vom Dichter höher gestellt und vom Componisten zwar ganz in derselben Schreibart abgefasst, aber in ihr etwas weiter ausgeführt. Es fand, wieder in Privataufführungen, noch weit mehr und so ausgezeichneten Beifall, dass es, prachtvoll ausgestattet, zu einem Theile der Hoffeste in Florenz bei der Vermählung Heinrichs IV, Königs von Frankreich, mit der Prinzessin Maria von Medici, erwählt, aufgeführt, (im Jahre 1600) höchstgünstig aufgenommen, und nun mit weitverbreitetem Ruhme freigebig genug belohnet wurde. Diese Euridice ist noch vorhanden. Sie ist ein kurzes, in der Handlung sehr einfaches Schauspiel, für die wenigen, unumgänglich nöthigsten Personen und den an den Ereignissen theilnehmenden Chor eingerichtet, Alles fortlaufend in Musik gesetzt und ohne Unterbrechung vorzutragen. Diese Musik ist in den Chören durchgehends kurz, ohne alle contrapunktische Ausführung, im schlichtesten vierstimmigen Satze gehalten: Alles aber, was die Solopartieen zu singen haben, ist — und darin fand man den eigentlichen Kern und das eigentlich Neue der gesammten Erfindung — in jener Schreibart abgefasst, welche den Gesang der Recitation nahe brachte und welche man desshalb den Recitativstyl nannte. Diese Schreibart nun, welche nur hin und wieder, besonders bei Ausgängen eines Redesatzes, in kurze melodische Wendungen übergeht, ist freilich noch nicht unser jetziges freies Recitativ: sie ist aber der Grund dazu und der erste, sehr beschränkte,

où il est l'expression d'émotions produites par la situation, ce sont, suivant les notions qui nous sont conservées, surtout des amateurs spirituels et versés dans les sciences qui s'en sont occupés. D'après ce que nous possédons encore de leurs ouvrages, le premier rang, sous le rapport de ce que nous venons de dire, est dû à Angelo Poliziano, *(né en 1554,) ce célèbre connaisseur et professeur des langues et de la littérature classique, un des favoris de Laurent de Médicis et un des membres les plus distingués de son académie. A la verité, il n'a point laissé, à ce que nous sachions, d'ouvrage dramatique complet, mis en musique, mais nous avons de lui une série de morceaux de chant adaptés à certains personnages et à certaines situations, chants qui, plus encore pour la musique, que pour les paroles, sont reconnus, encore de nos jours, pour des chefs-d'oeuvre et d'excellents modèles en leur genre. On pourrait, comme musique dramatique, les appeler des monologues pleins d'esprit et d'ame. Les compositeurs des premiers Opéra, avant ceux de l'excellent* Monteverde, *artiste de profession, se sont sans doute considérablement nui, à eux et à leurs ouvrages, non seulement pour avoir fait des compositions de Poliziano, qu'ils regardaient comme des productions impropres et exaltées, le but de leur plaisanteries, mais encore pour s'être donné l'air important d'ignorer entièrement sa méthode et son procédé et de s'appliquer presqu'exclusivement à satisfaire à la première et à la troisième des exigeances précitées.*

Le premier qui, dans un drame de peu d'étendue, en 1597, réussit au point que les sociétés devant les quelles ce drame fut représenté, crurent y voir atteint, au moins quant à l'essentiel, ce qu'on désirait, fut:

1. Giulio Caccini, *né de 1560 à 1570. Il vivait comme chanteur distingué et professeur de chant fort en vogue, à Florence. Dans cet essai il avait été assisté de l'excellent compositeur et professeur de musique* Giacopo Peri, *et le poëte fort estimé,* Rinuccini, *avait fourni le poëme. C'était un opéra pastoral,* Daphné, *appelé alors* Drama per musica, *plus tard Opéra. Il fut déclaré le premier de ce genre. Ce petit drame s'est perdu, ou, si toutefois il existe encore quelque part, n'a point encore été retrouvé. Encouragés par le succès du premier ouvrage, le poëte et le compositeur, celui-ci toujours assisté de Peri, le firent suivre d'un second,* Euridice. *Le poëte s'y est élevé d'avantage, et le compositeur, quoiqu'il ait entièrement suivi le même style, lui a donné plus d'extension. La pièce obtint, également à des représentations en cercles particuliers, bien plus de succés que la précédente, et fut tellement applaudie que, magnifiquement montée, elle fit partie des fêtes données par la cour de Florence lors du mariage du roi de France, Henri IV, avec la Princesse Marie de Médicis, en 1600. Elle fut fort favorablement accueillie et une renommée étendue la récompensa assez libéralement. Cette Euridice existe encore. C'est un drame peu étendu et fort simple dans son action, arrangé pour le petit nombre de personnages indispensables et le choeur nécessaire aux incidents; le tout en musique et s'exécutant sans intervalles. Dans les choeurs la musique est généralement brève, sans contrepoint, ne formant qu'une composition très simple à quatre voix. Les solo au contraire, et c'est en quoi on trouvait l'essentiel de l'invention et ce qu'elle avait de vraiment nouveau, sont écrits dans le style qui approchait le chant du récit et que, pour cette raison, on nomme le récitatif. Ce style qui ne se permettait de brèves modulations que çà et là, surtout à la fin des périodes du discours, n'était à la vérité point encore le libre récitatif de nos jours, cependant il en est le premier fondement et le commencement borné, raide et guindé. Pour en donner une idée plus nette, nous soumettons ici au lecteur,*

ziemlich unbeholfene und meistens steife Anfang davon. Wir machen dies dem Leser anschaulicher, indem wir ihm hier, ausser dem Schlusschor des ganzen Werkes, dem längsten und bedeutendsten desselben, die Hauptscene des Orpheus, welcher sich ein kleiner Chor anschliesst, vorlegen. Diese Scene ist überhaupt die interessanteste des Ganzen, und auch die, in welcher man mit einiger Bestimmtheit Etwas von Charakterisirung der handelnden Person wahrnehmen kann.

A. Funeste piaggie — Seite 2.

B. Biondo areter — S. 4. *)

Zu dem, was wir im Vorhergegangenen von den Ursachen der höchstgünstigen Aufnahme der ersten Versuche mit der Oper gesagt haben, kam nun die glänzende Darstellung und der überaus grosse Beifall hinzu, welche dieser Euridice zu Theil wurden in persönlicher Gegenwart und auf Veranlassung der nähern Verbindung eben dieser zweier Fürstenfamilien, deren Ruhm und Bewunderung durch ganz Europa verbreitet und von denen man besonders auch eigenthümlich Geistreiches zu erwarten schon gewohnt war: da ist nun nicht mehr zu verwundern, dass diese neue Art des Schauspiels bis zum Uebermaas gepriesen wurde, dass sie sich schnell durch die Hauptstädte Italiens verbreitete, die meisten vorzüglichen musikalischen Talente, besonders die jüngern, entzündete, dafür zu arbeiten, und dass sonach auch nicht nur die ihr vorzugsweise gewidmete Schreib- und Gesangs-Art in verhältnissmässig kurzer Zeit erweitert, dass sie belebter, freier, feiner ausgebildet und ihrer Vervollkommnung näher gebracht, sondern dass der allgemeine Geschmack am Opernwesen überhaupt nach und nach einen bedeutenden Einfluss auf alle Gesangs-Musik der Zeit — zunächst allerdings auf die, der Kammer, die ihr näher lag, doch auch selbst, nur nicht so hervortretend, auf die, der Kirche, gewann.

---

*) Die k. k. Hofbibliothek in Wien ist im Besitz eines schönen Exemplars dieser Euridice, vom Jahre jener ihrer glänzenden Aufführung. Da das Werk eine grosse Seltenheit ist, so möge Einiges zu seiner nähern Beschreibung hier Platz finden.

Man hat sich, allerdings zunächst, wie oben gesagt ist, die Solo-Partieen, aber gewissermassen selbst die Chöre, und mithin das Ganze, als fast blos (wie wir das jetzt nennen) in musikalischer Declamation gehalten zu denken. Selbst die oben angedeuteten, gewissermassen ariosen Stellen treten wenig aus dieser Gesangform heraus, und die Chöre nähern sich ihr, so weit Chorgesang, für diese Form noch ziemlich ungelenk gehandhabt, es hat zulassen wollen. Da die Instrumentalbegleitung damals überhaupt noch so einfach und in dem Maasse blosse Unterstützung des Gesanges war, dass die Meister in ihren Partituren sie meistens gar nicht aufzeichneten, sondern höchstens die Instrumente benannten, welche da oder dort vorzugsweise angewendet werden sollten, und hernach die gesammte Instrumentation blos in Stimmen ausschrieben: so enthält auch diese Partitur nichts von ihr, als einen, und zwar spärlich, bezifferten Bass; ja, bei den Chören fehlt auch dieser, als aus der Singstimme des Basses sich von selbst verstehend. — Die Modulation durch das ganze Werk ist bis zum Uebermaas einfach. Es herrscht in ihm durchgängig die Tonart G moll; nur hin und wieder, wie im Vorübergehen, zeigen sich noch G dur, C dur und D moll. — Wenn die Vorstellung dieser Euridice auf der Bühne nicht durch Wechsel der Decorationen, durch eingeschobene Tänze und anderes Schaugepränge — worauf jedoch nirgends hingedeutet wird und wodurch das offenbar absichtlich so eng verbundene und gleichmässig fortlaufende Ganze hätte müssen zerrissen werden — wenn dadurch die Vorstellung nicht aufgehalten worden ist, so kann sie kaum über eine halbe Stunde gedauert haben. Es findet keine Abtheilung nach Acten oder Scenen statt; überall schliesst das Eine sich unmittelbar an das Andere an. Das Einzige, was man über die theatralische Anordnung nebenbei angemerkt findet, ist die Bezeichnung der Stellen, wo eine Verwandlung des Schauplatzes durch eine andere Decoration stattfinden, nirgends aber, was diese Decoration vorstellen soll — immer blos: *Si tramuta la scena* — *Si rivolge la scena* — u. dgl. Damals, wo solide Kenntnisse, auch wissenschaftliche, und künstlerische Ausbildung überhaupt, nicht blos musikalische, in Angelegenheiten der Tonkunst das Ruder führten, konnten leichte Andeutungen für jene und auch manche andere Dinge, die Art der Ausführung betreffend, als genügend vorausgesetzt werden. — Es ist der Oper ein angemessen einleitender Prolog in sieben Strophen vorangestellt. Auch dieser wird gesungen; und zwar von einer Sopranstimme, und wieder in G, doch in G dur. Es wird also die Consequenz bis auf den Prolog ausgedehnt, und namentlich angenommen: alle hier sich zeigende Personen sind ideelle und besitzen keine andere Sprechart, als die gleichfalls ideelle, des Gesanges. —

Uebrigens benutze ich die Gelegenheit, Leser meines Aufsatzes: „die Entstehung der Oper", der vor nun fast fünfzig Jahren geschrieben und gedruckt, dann im ersten Bande des Buchs: „Für Freunde der Tonkunst" wiederholt worden ist, zu bitten, dass sie einige Zeilen, Seite 269 und 270, nach dem hier oben Gesagten berichtigen.

outre le finale de l'ouvrage, le choeur le plus étendu et le plus important du drame, la scène principale d'Orphée, à la quelle se joint un petit choeur. Cette scène est en général la plus intéressante et celle où le caractère des personnages ressort le mieux.

A. Funeste piaggie — Pag. 2.

*B. Biondo areter — P. 4. *)*

A ce que nous venons de dire des causes de l'accueil distingué des premiers essais dans l'Opéra, se joignit la représentation pompeuse et les acclamations qu'obtint l'Euridice, donné en présence et à l'occasion de l'alliance de deux maisons souveraines dont la gloire et l'admiration remplissait l'Europe et dont on était habitué de ne voir que du grand, du vraiment spirituel. Il ne faut donc plus s'étonner si ce nouveau genre de spectacle fut loué à outrance, qu'il se répandit rapidement dans les principales villes de l'Italie, qu'il enthousiasma la plupart des talens les plus distingués en musique, surtout les plus jeunes, à lui consacrer leurs travaux et que conséquemment le style et le chant qui y convenaient de préférence s'élargirent en peu de tems, devinrent plus libres, plus animés, plus soignés, mieux perfectionnés, enfin que le goût qu'on prenait en général à l'Opéra exerça peu à peu une haute influence sur toute la musique vocale de ce tems; d'abord sur celle de la chambre, qui y tenait de plus près, puis même, quoique d'une manière moins saillante, sur celle de l'église.

**) La bibliothèque impériale de Vienne possède un bel exemplaire de cet opéra de l'année de sa brillante représentation. Cet ouvrage étant fort rare, nous croyons devoir en donner ici quelques détails.*

Il faut sans doute se représenter d'abord, comme nous l'avons dit plus haut, les Solo, et, sous un certain rapport, même les choeurs, conséquemment le tout, comme déclamation musicale, (suivant la désignation actuelle). Même les passages, indiqués ci-dessus, qui tiennent en quelque sorte de l'air, ne s'écartent guère de cette forme, et les choeurs s'en approchent, autant que ce genre, traité encore assez malhabilement pour cette forme, a dû le permettre. L'accompagnement des instruments n'étant alors destiné qu'à soutenir le chant, et d'une telle simplicité, que la plupart des compositeurs ne le notaient le plus souvent point dans leurs partitions et indiquaient tout au plus les instruments à employer de préférence dans tel ou tel passage, en ne donnant l'instrumentation entière qu'en parties séparées, la partition de l'ouvrage en question, n'en contient non plus, que ça et là, une basse chiffrée; et dans les chœurs celle-ci même manque, devant se déduire naturellement de la partie vocale. La modulation dans tout l'ouvrage est d'une simplicité excessive. Le mode en sol mineur y domine généralement; ça et là seulement, et comme en passant, on rencontre encore sol majeur, ut majeur et re mineur. Si la représentation de cet Opéra n'a point été prolongée par les changements de décorations, par des danses interposées, ou d'autres pompes, ce qui cependant n'est nulle part indiqué et ce qui a dû morceller cet ensemble, évidemment et à dessein si étroitement lié et d'une marche si uniforme et si continue, elle n'a guère dû dépasser une demi-heure. On n'y rencontre point la division en actes et en scènes, et une liaison non interrompue des parties règne dans tout l'ouvrage. La seule indication qui s'y trouve concernant l'appareil théatral, est celle des endroits où la scène change, sans cependant désigner le caractère de la décoration. Ce changement n'est annoncé que par les mots „si tramuta la scena — si rivolge la scena" etc. Alors où des hommes à connaissances solides, non seulement dans la musique, mais dans les arts et dans les sciences en général, dirigeaient tout ce qui avait rapport à cet art, on pouvait supposer de légères remarques suffisantes pour tout ce qui est affaire d'exécution. L'opéra est précédé d'un prologue également en musique, en sept strophes, servant d'introduction et chanté par un dessus, encore en sol, mais en sol majeur. L'Auteur étend donc la conséquence jusqu'au prologue, et de même que ses personnages n'ont qu'une existence idéale, ils ne parlent qu'une langue idéale, celle du chant.

Je saisis cette occasion pour prier les lecteurs de mon petit ouvrage „L'Origine de l'Opéra" écrit et publié il y a près de cinquante ans, puis ajouté au 1er Volume de l'ouvrage „Aux amateurs de la musique" de rectifier, d'après ce que je viens de dire, quelques lignes des pages 269 et 270.

Dieser Einfluss der Oper auch auf die beiden Gattungen der Gesangsmusik, von welchen in dieser Schrift gehandelt wird, lässt sich — wie jeder geistige — zwar auf Begriffe zurückführen und sonach durch Worte bezeichnen, aber nur im Allgemeinen: im Besondern, wo er erst Allen deutlich, anschaulich und vor den Sinnen lebendig wird, muss er von dem, was aus ihm hervorgegangen, abgenommen werden. Demnach wird es unsre Pflicht, vor Allem für Belege und Proben zu sorgen, die, ausser dem, dass sie überhaupt vorzügliche Gesangstücke, zugleich dies für jenen Zweck sind; und wir dürfen uns rühmen, dass wir durch unsre, nicht ohne Wahl aufgespeicherten Vorräthe in den Stand gesetzt sind, diese Pflicht umfänglich und, nach Verhältniss und Bestimmung dieser Sammlung überhaupt, hoffentlich fortan auch genügend zu erfüllen, zumal da wir nun den Lesern öfter als bisher vorlegen können, was, wenn auch von noch so bedeutendem Werthe, doch niemals bisher durch den Druck veröffentlicht worden ist.

Zuvor und einleitungsweise sei hier von jenem Einflusse bemerkt: er lässt sich im Allgemeinen auffassen als weitere, tiefere und zartere Ausbildung des Subjectiven in der Tonkunst, und als Gewöhnung an eine freiere, anmuthiger hinfliessende, natürlicher und darum gefälliger scheinende Bewegung des Meisters innerhalb der Gränzen sämmtlicher rechtlichen Formen seiner Kunst; und dies Beides eben sowohl in Hinsicht auf Harmonie, als, und noch mehr, auf Melodie. Im Besondern aber sei hier daran erinnert: aus inniger Verbindung des Strengen und Feststehenden im Frühern mit dem Zarten und Geschmeidigen im neu Hinzutretenden wurde, wie aus inniger Verbindung des Mannes mit dem Weibe, ein Kind erzeugt, ein geist- und seelenvolles Kind, das die Eigenschaften beider Eltern nach gewissem Grade in sich zu einer neuen Individualität vereinigte, und kaum herangewachsen — was hier schnell geschah — durch Achtung und Liebe der Einsichtsvollern und Gebildetern in der Kammermusik den ersten Rang zugestanden bekam, auch, was Gesang betrifft, diesen Rang bei ihnen noch heute behauptet. Es war dies die, auf historische Grundlage, Charakterisirung der vorgeführten Personalitäten und gewissermassen scenische Anordnung gebauete grössere Cantate, welche dann, nach aussen erweitert, nach innen bereichert und ausgeschmückt, den Namen Oratorium erhielt, den sie noch jetzt führt. Von diesem wird mithin fortan auch hier zu sprechen sein.

Es gereicht uns zur Freude, dass wir dem Leser gleich Anfangs den trefflichen Meister, und zwar in gewählten Stücken aus seinen seit zweihundert Jahren berühmtesten Werken, vorführen können — den Meister, an welchem sich jener Einfluss und Alles, was wir von ihm erwähnt, wie am frühesten, so gleichsam am unschuldigsten — rein, unverkünstelt, ohne Ansprüche, aber durchaus ansprechend — ausgeprägt zeigt; an welchem mithin sich auch vorzüglichleicht abnehmen lässt, was, wie wir oben sagten, von dem Eigenthümlichen der jetzt zu betrachtenden Periode in Italien nicht durch Worte deutlich gemacht, sondern aus den Werken selbst abgenommen sein will. Es ist dies

2. Giacomo Carissimi; in jeder Hinsicht einer der verdienstvollsten Meister seiner Zeit. Als solcher ist er auch stets, wenigstens in Italien, anerkannt worden. Gleichwohl finden wir, da er, zwar eine Reihe von Jahren in Rom lebend, doch kein Zögling der öffentlich autorisirten Schule war, mit ihr nicht in directer Verbindung stand und in seinen Werken die von ihr scharf gezeichneten Gränzlinien beträchtlich überschritt — nur wenig von der Geschichte seines Lebens aufgezeichnet, und auch von seinen Werken ist nur eine verhältnissmässig kleine Anzahl übrig geblieben. Selbst diese verbliebenen sind sehr selten anzutreffen, so dass auch die in neuerer Zeit gedruckten grossen Sammlungen von ihm gar nichts oder — wie die, des Hawkins und sogar des Burney — nur Kleinigkeiten enthalten. *)

*) Dankbar habe ich hierbei die Unterstützung meines geehrten Freundes, des um die Geschichte der Tonkunst vielfältig verdienten k. k. Hofraths, Raphael Georg Kiesewetter's in Wien, zu rühmen.

Cette influence de l'Opéra sur les deux genres de musique vocale, dont nous traitons dans cet ouvrage, se laisse à la verité, comme toute influence abstraite, ramener à des idées et conséquemment exprimer, mais ce n'est que dans une acception générale; dans ses détails, où seulement elle se présente d'une manière claire, évidente à tout le monde, il faut la déduire de ce qu'elle a produit. Aussi est-il de notre devoir de soumettre ici avant tout des morceaux de chant qui, quelque distingués qu'ils soient en général, puissent principalement servir ici de modèles et de preuves. Nous osons nous flatter de pouvoir, par une collection rassemblée avec soin, satisfaire à ce devoir dans toute son étendue, étant de plus à même d'offrir au lecteur, plus souvent que nous ne l'avons pu faire jusqu'ici, ce qui, quoique d'un mérite supérieur, n'a point encore paru en public.

Remarquons d'abord que cette influence se présente en général comme perfectionnement progressif, profond et délicat dans l'essence de la musique, habituant à un mouvement plus libre, plus gracieux, plus naturel, et par-là plus agréable, du Compositeur au-dedans des limites de toutes les formes légales de son art, aussi bien sous le rapport de l'harmonie que, et plus encore, sous celui de la mélodie. L'union intime de ce que l'époque précédente renfermait de sévère et de positif avec ce que la suivante y joignit de tendre et de souple, produisit, de même que toute union du fort au délicat, un resultat plein d'ame et de verve, offrant, à un certain degré, les qualités de sa double origine sous une nouvelle individualité. Un resultat qui, à peine produit, obtint promptement, par l'estime et l'amour des personnes instruites et éclairées, le premier rang dans la musique de la chambre, et conserve, parmi elles, quant au chant, ce rang encore aujourd'hui. C'était la Cantate, plus étendue, fondée sur quelque évènement historique, peignant les caractères des personnes introduites et s'exécutant avec une certaine pompe scénique. Ce genre, s'élargissant encore, s'enrichissant et s'ornant de plus en plus, fut, dans la suite, désigné sous le nom d'Oratorio, titre qu'il porte encore. C'est de lui que nous allons donc nous occuper.

C'est avec satisfaction que nous nous voyons ici à même d'offrir tout d'abord au lecteur, en morceaux tirés de ses ouvrages les plus renommés depuis deux siècles, l'excellent maître qui nous fait voir, dans sa première origine et de la manière la plus simple, pur, naïf, sans prétentions et pourtant avec attrait, tout ce que j'ai dit de cette nouvelle influence. Dans ses ouvrages principalement ou remarquera, combien peu, ainsi que nous l'avons dit plus haut, les paroles suffisent pour expliquer ce que la période que nous allons considérer a eu de particulier en Italie, et l'essentiel de l'examiner dans les ouvrages de l'époque même.

*2do Giacomo Carissimi; sous tous les rapports un des artistes les plus distingués de son tems. Toujours reconnu comme tel, aumoins en Italie. Toutefois n'ayant, quoique vivant bien des années à Rome, point été élève de l'école privilégiée, ne se trouvant point en rapports directes avec elle et dépassant dans ses ouvrages de beaucoup les limites tracées rigoureusement par cette école, nous ne rencontrons que peu de notices sur sa vie, et nous ne possédons qu'un petit nombre de ses ouvrages. Ce qui en reste est même devenu rare, de sorte que les grandes collections des tems modernes n'en contiennent rien, ou n'en offrent, comme celle de Hawkins ou de Burney, que des bagatelles *).*

**) Je dois ici, avec reconnaissance, mentionner l'assistance qu'a bien voulu me prêter mon honorable ami le Conseiller Impérial R. G. Kiesewetter à Vienne, qui s'est acquis tant de mérites par ses recherches sur l'histoire de la musique.*

So weit Nachrichten von ihm vorhanden sind, ist er zwischen 1580 und 1590 geboren und aus Padua gebürtig. In dieser, besonders damals, für Künste und Wissenschaften sehr bedeutenden Stadt mag er wohl auch seine künstlerische und wissenschaftliche Ausbildung erhalten und dann hier oder in andern Hauptstädten des obern Italiens gelebt haben, und beträchtlich später erst nach Rom gegangen sein. Auf das Erstere scheint die gesammte Hauptrichtung seines Geschmacks in der Tonkunst zu deuten, und für Letzteres besitzen wir an sichern historischen Berichten wenigstens so viel, dass er erst um 1630 in Rom an der Kirche St. Apollinaris als Kapellmeister, sonach in päpstlichen Diensten, angestellt war, und 1672, mithin im höchsten Menschenalter, noch lebte. — Es ist im Allgemeinen schon erwähnt worden und man kann schon durch die wenigen hier abgedruckten Proben aus Carissimi's Werken sich überzeugen, dass er das Vorzüglichste des Früheren, wie des später (vornehmlich von Florenz und Venedig aus) Hinzugekommenen in seiner Kunst sich bewundernswerth zu eigen gemacht und das, aus der Wechselwirkung des Einen auf das Andere, sich entwickelnde, im Geist, Sinn und Technik Neue, nach verschiedenen Richtungen hin zuerst rein ausgebildet und schon mit grosser Vollkommenheit in seinen Werken ausgeprägt hat. Hier setzen wir nur noch Einiges über das Besondere darin hinzu. Was das kürzlich zu Stande gebrachte, aber noch sehr beschränkte, steif und unbeholfen gehandhabte Recitativ betrifft, so entkleidete er es von dem Einengenden, gab ihm eine Freiheit der Bewegung und Modulation, auch eine so natürliche Declamation, dass es durch ihn erst erreichte, was es in den frühern Versuchen nur angestrebt hatte, so dass es durch ihn seiner Vollendung für alle Zeiten um ein Grosses und eben das Entscheidendste entgegengeführt wurde. Indem er nun ferner das Arioso, weiter ausgeführt, charakteristischer und selbstständiger behandelt, seinem Recitative an die Seite stellte und damit den eigentlich lyrischen Sologesang nun auch in geistliche Werke einführte, jenem Recitativ und diesem Anfang der Arie mit den von ihr ausgehenden Nebengattungen für immer das Bürgerrecht in der höhern Kammermusik verschaffte; endlich, indem er für Chöre, welche dieser, nicht aber der kirchlichen Gottesverehrung angehören sollten, eine Schreibart zu treffen und festzuhalten wusste, die eine schöne Mitte hielt zwischen dem Höchstsimplificirten der frühesten Opern und dem contrapunktisch Ausgearbeiteten der Kirchenchöre: so erzeugte sich in ihm und durch ihn auch jene neue Art musikalischer Werke, welcher wir gleichfalls schon oben gedachten — jene Art grösserer Cantaten, die bald darauf Oratorien genannt wurden, und der ihnen höchstangemessene eigenthümliche Styl. Niemand wird Werke dieser Art vor Carissimi nachweisen können; und so verdanken wir ihm eine der reichsten, würdigsten und schönsten Gattungen unsrer Musik. Das allein wäre Verdienstes genug: wir haben aber auch noch Folgendes anzuführen. Carissimi wusste dem Gesange überhaupt und ohne dass dem Ausdruck dadurch Eintrag geschahe, eine Einfalt und Natürlichkeit, eine Leichtigkeit für Fassung und Ausführung, eine Fügsamkeit für alle Formen und Biegsamkeit in allen zu geben, die noch heute zu bewundern ist; endlich: er besass auch die schöne persönliche Gabe einnehmender und eingänglicher Mittheilung, durch die er ausgezeichnete jugendliche Talente bewog, sich um ihn zu sammeln, und die er nun ihrer höhern und feinern Ausbildung zuführte. Hiervon machte er besonders in spätern Lebensjahren zu Rom Gebrauch, und wie sehr es ihm damit gelang, das ist schon dadurch bewiesen, dass unter seinen Schülern, neben andern später berühmt gewordenen Meistern, Alessandro Scarlatti sich befand.

A. Turbabunter impii — Seite 5.
B. Ardens est cor meum — Seite 9.
C. O sacrum convivium — Seite 13.
D. Aus dem Oratorio, Jephta — Seite 15.

Selon les renseignements à notre portée il naquit à Padoue entre 1580 et 1590 et reçut probablement aussi dans cette ville, alors célèbre dans toutes les branches du savoir, son éducation scientifique et artiste. Il parait avoir habité d'abord la même ville ou quelques autres des principales villes de l'Italie supérieure et plus tard seulement s'être rendu à Rome. Toute la direction de son goût dans la musique semble appuyer la première supposition et pour la dernière nous savons au moins par de sûres notices historiques qu'il ne se trouva que vers 1630 placé au service papal à Rome comme maître de chapelle à l'église St.-Appollinaire et qu'il vécut encore en 1672, conséquemment dans un âge fort avancé. Nous avons déjà dit, et le petit nombre de morceaux que nous offrons ici des ouvrages de Carissimi en fournissent la conviction, qu'il a su s'approprier d'une manière admirable ce que l'époque précédente avait de meilleur, tout comme ce qui y avait été, plus tard, ajouté de bon (principalement de Florence et de Venise), et qu'il a le premier empreint à ses ouvrages en divers genres, avec une grande perfection et sous une forme épurée, ce que les resultats réciproques des deux époques avaient développé de neuf dans tout ce qui avait rapport à son art. Nous n'ajouterons ici que peu de mots encore sur ce que ses ouvrages ont de particulier. Il dépouilla le récitatif, né depuis peu, conséquemment encore borné, guindé et malhabilement traité, de ces étreintes, et lui donna une liberté de mouvement et de modulation, avec une déclamation tellement naturelle, que le but qu'on s'était proposé par les essais précédents, ne fut atteint que par lui, et que par lui cette partie s'avança de beaucoup et dans ce qu'elle a de plus essentiel vers sa perfection pour tous les tems. En plaçant en outre l'Air plus étendu, traité avec plus de caractère et plus de substance, à côté de son récitatif, et introduisant par-là le Solo, proprement lyrique, également dans des ouvrages religieux; procurant pour toujours à ce récitatif et à ces commencements de l'Air avec les genres accessoires qui en resultèrent, l'admission dans la musique plus élevée de la chambre, enfin sachant trouver et fixer, pour les choeurs qui devaient plutôt faire part de cette dernière musique que du chant d'église, un style tenant un beau milieu entre la grande simplicité des premiers opéra et les choeurs d'église à contre-point; il imagina et produisit ce nouveau genre de composition dont nous avons parlé plus haut, cette espèce de grande Cantate, appelée bientôt après Oratorio, et son style particulier et pourtant si convenable. Personne ne pourra nous indiquer des ouvrages de ce genre avant Carissimi et c'est donc à lui que nous devons un des plus beaux, des plus dignes et des plus riches genres de notre musique. Cela seul serait un mérite suffisant; il faut encore y ajouter que Carissimi sut donner au chant en général, et sans nuire à son expression, une simplicité, une naïveté, de la facilité pour le concevoir et l'exécuter, une souplesse pour toutes les formes, admirable encore de nos jours; enfin il possédait encore le beau don d'être accessible et communicatif, don par lequel il rassemblait autour de lui les jeunes talents distingués qu'il guidait dans leurs études. Ce fut surtout son occupation à Rome dans un âge plus avancé et ce qui nous prouve combien il y réussit, c'est que parmi ses élèves, dont plusieurs devinrent des compositeurs renommés, se trouva aussi Alexandre Scarlatti.

A. Turbabuntur impii — Pag. 5.

B. Ardens est cor meum — P. 9.

C. O sacrum convivium — P. 13.

D. De l'Oratorio „Jephté“ — P. 15.

In der von Palestrina gestifteten Schule für eigentliche, beim öffentlichen Gottesdienste anzuwendende Kirchenmusik, blieben die Werke dieses grossen Meisters und deren, die unmittelbar an ihn sich geschlossen, als feststehend unter höherer Autorität in der römischen Liturgie, Vorbilder und Muster für Meister und Lehrlinge. Damit soll aber nicht gesagt werden, dass diese Meister und Lehrlinge nichts gethan hätten, als jene Werke unbedingt nachahmen; was ja nicht einmal ein Stillstand, sondern, wie überall bei blossem, unbedingtem Nachahmen, ein Rückgang gewesen wäre. Wahr ist es, dass nicht Wenige, mit mehr oder weniger Erfolg, sich auf solches Nachahmen beschränkten: deren ist jedoch hier, wo das Fortschreiten nachgewiesen werden soll, nicht zu gedenken; allein, auf die von der Natur reicher Ausgestatteten und mehr geistig Belebten auch unter jenen Meistern oder Lehrlingen blieb ihre Zeit und was sie Neues hervorgebracht, nicht ohne bemerkbaren Einfluss. Sie wollten dasselbe, was jene frühern Meister und ihre Werke, sie wollten es auch in den Grundformen der Eigenthümlichkeit der letztern: aber sie wollten zugleich — und wer könnte das ihnen verdenken? — in der Art, dies auszusprechen, sich dem, was die Zeit neu hervorgebracht und was nun von den Zeitgenossen vorzüglich gewünscht wurde, wie weit es hier anwendbar schien, nicht ganz entziehen; sie wollten jenes und dies verschmelzen wie die Andern, nur aber in weit beschränktern Gränzen und in einer Mischung von weit kleinerm Zusatz des Neuern, diesen Gränzen gemäss.

Unter denen, die dies thaten, und nicht nur damals mit grossem Erfolg, sondern auch für alle Zeiten hochachtungs- und beifallswürdig, steht, unsrer Meinung nach, obenan:

3. Orazio Benevoli, geb. um 1600, von frühen Jahren an ein Zögling der römischen Schule, in spätern ihr Haupt und päpstlicher Kapellmeister. Nach seinen Werken (so weit ich deren habe erlangen können) scheint Benevoli den Palestrina sich besonders zum Muster genommen zu haben, aber weit weniger in dessen einfachedlen und kirchlichfromm sich selbst beschränkenden, als in dessen durch Stärke hervortretenden kunst- und harmoniereichen Werken. Zu dem, was er zunächst von diesen sich wahrhaft zu eigen gemacht, brachte er nun, im Einflusse der spätern Zeit, hinzu: den leichtern, natürlicher sich bewegenden, gefälliger hinfliessenden Gang der Stimmen, sowohl melodisch der einzelnen, als harmonisch der vereinigten; und die — früher in Deutschland, nun auch in Italien — sehr begünstigte, mit gelehrten Combinationen und bewundernswürdigem Fleiss ausgearbeitete Vielstimmigkeit. In letzter hat, ausser dem spätern Antonio Lotti, schwerlich irgend Einer in Italien es ihm gleichgethan. Da Benevoli's Hauptwerke eben dieser Vielstimmigkeit wegen, mehr Raum erfodern, als uns hier verstattet ist, so müssen wir uns begnügen, aus einem der berühmtesten nur Einen solchen, und zwar einen kurzen Satz abdrucken zu lassen, dem wir einen sehr einfachen, leicht hinfliessenden und doch künstlich gearbeiteten Zwischengesang beifügen, um beide Hauptvorzüge dieses Meisters einigermassen bemerklich zu machen.

A. Sanctus — Seite 24 *).

B. Christe, eleison — Seite 31.

4. Ercole Bernabei, Benevoli's Schüler und Nachfolger in seinen Aemtern, hatte dessen Einfachheit und den natürlichen Fluss seiner Stimmen sich vollkommen angeeignet,

---

*) Bei diesem Stücke sei uns erlaubt, besonders darauf aufmerksam zu machen, wie vom Meister das reiche, grandiose Gebäude auf dem höchsteinfachen Unterbau einiger reinen Dreiklänge errichtet und festgestellt ist, so dass der Grundbass der Orgel kaum da und dort einer Signatur bedurfte; wie die verschiedenen Gruppen der Chöre klüglich von ihm vertheilt und unter einander verbunden sind, wobei er sich selbst zu mässigen gewusst, sie Alle nur da zusammentreten und als Masse sich fortbewegen zu lassen, wo es wahrhaft am Ort und wahrhaft von Wirkung sein kann — von um so stärkerer und sichrerer Wirkung eben um des vorher Getheilten und Zurückgehaltenen willen: ein Vorzug, den die Meister des Vielstimmigen in Deutschland nur selten mit ihm theilen.

Dans l'école établie par Palestrina pour la musique d'église à exécuter pendant le service divin, les ouvrages de ce grand maître et de ceux qui le suivirent immédiatement restèrent, par une autorité supérieure, dans la liturgie romaine, exemples et modèles pour les maîtres et les élèves. Il n'est pas dit par-là que ces maîtres et élèves n'eussent fait qu'imiter servilement ces ouvrages, ce qui eût non seulement été un statu quo, mais comme dans toute imitation sans reserve, une véritable rétrogradation. A la vérité un assez grand nombre s'est borné, avec plus ou moins de succès à de telles imitations. Ce n'est point ici, où l'on veut démontrer les progrés de l'art, le lieu de s'occuper de tels compositeurs. Cette époque et ce qu'elle a créé ne fut point sans une influence sensible sur ceux de ces maîtres ou élèves, doués plus richement par la nature et possédant un génie plus brillant. Ils voulaient ce que les premiers maîtres et leurs ouvrages intentionnaient; ils le voulaient sous les formes particulières adoptées par ces derniers, tout en s'appropriant, en tant qu'il leur parut utile, (et qui pourrait les en blâmer?) dans leur manière d'exprimer cette volonté, ce que le tems avait produit de neuf et ce qui était principalement désiré de leurs contemporains. Ils voulaient aussi bien que les autres en former un même ensemble, seulement avec des bornes plus rétrécies et adoptant, suivant ces bornes, beaucoup moins de ce qui était nouveau.

Parmi ceux qui suivirent cette méthode et qui non seulement obtinrent un grand succès de leur tems, mais méritent encore notre estime et notre approbation, se trouve, selon nous, au premier rang:

3e Orazio Benevoli, *né vers 1600, de bonne heure élève de l'école romaine. Il en devint plus tard le chef et maître de chapelle du pape. A en juger par ses oeuvres, (en tant que j'ai pu m'en procurer) Benevoli parait avoir pris surtout Palestrina pour modèle, moins dans ce que celui-ci a produit de noble et de religieux uni à la simplicité et en s'imposant des restrictions, que dans ce qui le caractérise d'énergique, de brillant, sous le rapport de l'art et de l'harmonie. A ce qu'il dut d'abord à ce grand modèle, il joignit, influencé par son tems, la marche plus légère, plus naturelle, plus agréable, des voix, soit isolées, sous le rapport de la mélodie, soit réunies, sous celui de l'harmonie. Il introduisit de même la musique à parties nombreuses, très favorisée d'abord en Allemagne, alors aussi en Italie, travaillée avec de savantes combinaisons et un soin admirable. Dans celle-ci, il n'y a guère de compositeur, à l'exception d'*Antonio Lotti *qui vécut plus tard, qui puisse lui être comparé. Les principaux ouvrages de* Benevoli *exigeant, par cette même pluralité des parties, plus d'espace qu'il ne nous en est accordé, nous ne pouvons offrir ici qu'un court passage, tiré d'un de ses meilleurs oeuvres, auquel nous ajoutons un intermède simple, facile et pourtant supérieurement travaillé, afin de faire mieux voir les deux principaux avantages de ce maître.*

*A. Sanctus — Pag. 24. *)*

B. Christe, eleison — P. 31.

4. Ercole Bernabei, *élève de Benevoli et son successeur dans ses différents emplois. Il avait su parfaitement s'approprier la simplicité et la facilité naturelle de*

**) Qu'à ce morceau il nous soit permis de faire remarquer comment le compositeur a élevé et fixé cette riche et grandiose musique sur le fondement fort simple de quelques tritons harmonieux, de manière que la basse fondamentale de l'orgue n'exigeait guère que ça ou là une signature; comment il a sagement, et tout en se modérant lui même, distribué et lié les differents groupes des choeurs, ne leur donnant d'ensemble et de continuité que là où cela était réellement à sa place et d'un effet d'autant plus grand et plus sûr que ces choeurs se trouvent d'abord divisés et contenus; avantage qu'en Allemagne les compositeurs du chant à plusieurs voix partagant rarement avec lui.*

enthielt sich aber seiner Vielstimmigkeit; wie überhaupt das Grandiose und Imponirende seines Wesens ihm nicht verliehen oder doch nicht in seiner Neigung gewesen zu sein scheint. Seine Arbeiten, leicht zu fassen, bequem auszuführen, dabei aber von Gehalt und Werth, fanden überall Eingang und meist ausgezeichneten Beifall. Eigentliche Originalität dürfte in ihnen schwerlich nachzuweisen sein. Darum führen wir von ihm nur zwei kleine Stücke an, deren erstes (der Schlusssatz eines Psalm) mehr seine Behandlungsart des Aeltern, das zweite mehr seine Verwendung des Neuen bemerklich machen kann.

A. Alleluja — Seite 32.

B. Salve, regina — S. 33.

Wir wenden uns von Rom nach Neapel. Hier sehen wir ein neues, geist- und seelenvolles Leben aufkeimen, sich entwickeln, emporblühen; und zwar sehen wir es zunächst durch denselben grossen Mann, der den Keim, wo nicht gelegt, doch gepflegt hat, auch schon zu vollem Flor gebracht, aus dem bald herrliche Früchte entsprangen und sich verbreiteten nicht nur über das ganze Italien, sondern über die gesammte musikalische Welt. — Dieser grosse Mann war

5. Alessandro Scarlatti, geb. 1658 *). Er strebte schon von frühen Jahren an, zuvörderst das gesammte Gebiet der damaligen Tonkunst genau kennen zu lernen. Die ihm angeborne Beweglichkeit und Vielseitigkeit seines ganzen Wesens, die allerdings ihn hierzu vorzüglich eignete, trieb ihn auch an, um jenen Zweck zu erreichen, für jede Gattung seiner Kunst diejenigen Schulen und diejenigen Meister persönlich aufzusuchen, in denen und von denen das Meiste und Beste zu erlernen war. Achtung und Zuneigung, die er überall sich zu erwerben wusste, setzten ihn in den Stand, an jedem solcher Orte auch so lange zu verweilen, bis er des dort Heimischen nicht nur kundig, sondern auch mächtig geworden, so dass er darin sich öffentlich und mit Erfolg hatte hervorthun können. So hielt er es in Rom wie in Venedig, in Wien wie in München; und es sind noch jetzt Werke von ihm vorhanden, die in gleichem Maase die jedesmalige, in ihm herrschend gewordene Hauptrichtung seines Geistes im Besondern, wie seine grosse Vielseitigkeit im Allgemeinen, unverkennbar darthun. Was er also sich zu eigen gemacht, das suchte er nun später, nachdem er zu mehr Ruhe für sein inneres und zu einem bestimmten Berufe für sein äusseres Leben gekommen war, theils zu vereinigen, theils in der ihm individuell eigenen Weise weiter fort- und innerlich auszubilden, so dass es, wenn auch nicht selten unter dem Anschein eines Aeltern, doch zu einem künstlerisch wahrhaft Neuen und in der Ausarbeitung bewundernswürdig Vollendeten ward. In dieser Weise schrieb er nun für alle Fächer seiner Kunst, für welche damals mit Ehren zu schreiben war: Opern in Menge, Cantaten aller Art, Oratorien und eigentliche Kirchenmusik — letztere, bald mehr nach römischer, bald mehr nach venetianischer Weise — nirgends blos nachahmend, überall mehr oder weniger umgestaltend, und dabei — was einen seiner grössten Vorzüge ausmacht — eine jede Gattung, wie im Sinn, so im Styl und in der Anwendung der Kunstmittel, von der andern absondernd, sie alle auseinanderhaltend, eine jede überhaupt ihrem nächsten Zwecke gemäss behandelnd. Von den Einzelnheiten, auf welche er bei solcher Umbildung und Erweiterung seiner Kunst allmählig kam und ihnen zuerst das Bürgerrecht verschaffte, das sie noch heute geniessen, dürften folgende die bedeutendsten sein. Des frei-declamatorischen, im Vortrage der Einsicht und Empfindung des gebildeten Sängers anheimgegebenen und nur von einem bezifferten Basse begleiteten Recitativs, wie er es von Carissimi überkommen hatte —

*) Ein Mehreres über seine Schicksale und Werke, so wie über seine hier in der Folge genannten vorzüglichsten Schüler, vergl. „Für Freunde der Tonkunst," IV. S. 124 u. folgg.

son maître, tout en s'abstenant de multiplier comme lui les voix. Il ne paraît point avoir possédé ce que celui-ci avait de grandiose et d'imposant, ou y avoir eu du penchant. Ses ouvrages, faciles à saisir et à exécuter, étant d'ailleurs de valeur, furent partout accueillis et généralement applaudis. L'on ne saurait cependant guère y découvrir une originalité particulière, aussi n'en offrons nous que deux petites pièces: la première, le finale d'un psaume fera remarquer la manière dont ce maître a traité ce qui l'avait précédé; la seconde l'emploi qu'il a fait de ce qui était nouveau.

A. Alleluia — Pag. 32.

B. Salve regina — P. 33.

Passons maintenant de Rome à Naples. Nous y verrons naître une musique nouvelle, pleine de génie et de verve, se développer, fleurir. Nous la verrons portée au plus haut degré par le même grand homme qui, s'il n'en a point posé le germe, l'a du moins cultivé soigneusement et en a bientôt tiré de délicieux fruits qui se répandirent non seulement sur toute l'Italie, mais sur le monde musical entier. Ce grand homme fut:

*5. Alessandro Scarlatti, né en 1658 *). Dès sa jeunesse il s'occupa de la musique de son tems. Son ardeur et son savoir étendu le firent, pour atteindre son but, rechercher les écoles et les maîtres dont il y avait le plus à apprendre pour chaque genre de son art. L'estime et l'affection qu'il sut gagner partout le mirent en état de s'arrêter à chacune de ces places jusqu'à ce qu'il fut familiarisé avec ce qui la distinguait sous le rapport de la musique et qu'il s'en fut suffisamment rendu maître pour s'y produire avec succès en public. Il en agit ainsi à Rome et à Venise, à Vienne et à Munic, et nous en avons encore des oeuvres qui portent distinctement et au même degré l'empreinte de la direction principale qui dominait son génie dans chacune de ces situations en particulier, et de la grande étendue de ses connaissances en général. Plus tard, parvenu à fixer son génie ainsi que sa vocation, il chercha à rassembler et à perfectionner, à sa propre manière, tout ce qu'il avait ainsi acquis; de sorte qu'il en fit, quoique souvent sous l'apparence de l'ancienneté, des ouvrages vraiment nouveaux sous le rapport de l'art et admirables dans leur exécution.*

C'est ainsi qu'il écrivit pour toutes les branches de son art, pour les quelles il y avait alors à composer avec gloire. Il fournit un grand nombre d'opéra, des cantates de tout genre, des oratorio et de la musique d'église, (cette dernière, tenant tantôt du genre romain, tantôt du genre vénitien), nulle part simplement imitatif, mais usant partout de nouvelles formes, séparant, ce qui fait un de ses principaux mérites, les différents genres quant au texte comme au style et dans l'emploi des moyens de l'art, et les traitant tous sans confusion et convenablement à leur principal but. Des détails, aux quels dans ses nouvelles formes et dans les progrès de son art, il donna une attention particulière et qu'il sut fixer le premier tels qu'ils existent encore aujourd'hui, les plus importants sont sans doute les suivans. Les Oratorio et les opéra, devenus plus étendus quant à leur durée, lui semblaient surchargés de récitatifs purement déclamatoires, dont l'exécution dépendait des sensations et du talent du chanteur et que n'accompagnait qu'une basse chiffrée, tels qu'il les avait rencontrés dans Carissimi, ce qui rendait, sous ce rapport, l'ensemble trop monotone. Il sépara donc du reste les passages où la diction et l'expression du poëte, mu par

---

**) Sur sa vie et sur ses ouvrages, ainsi que sur ses principaux élèves que nous citerons ci-après, on pourra consulter l'ouvrage „Pour les amis de la musique" Vol. IV. p. 121 etc.*

dessen schien ihm in den nun (auch in der Dauer) erweiterten Oratorien und Opern zu viel und damit das Ganze, in Hinsicht hierauf, zu einförmig zu werden. Er schied daher die Stellen, wo der Dichter, veranlasst durch Charakter oder Situation der singenden Person, in Sprache und Ausdruck sich gehoben hatte, von den übrigen aus; liess letztern jene einfachste Begleitung und gab erstern die, des Quartetts der Bogeninstrumente in gehaltenen Accorden, auch, wo es ihm rathsam schien, mit kurzen melodischen Uebergängen. So ward er der Erfinder des sogenannten obligaten Recitativs *). Ferner verdanken ihm Oper, Oratorium und Cantate die, in der Form erweiterten und mehr abgerundeten, im Ausdruck mannichfaltigern und bestimmter den Charakteren der Singenden angemessenen Arien und der, der Arie nahe verwandten Solo-Gesänge überhaupt; so wie die Einführung einzelner, besonders behandelter Instrumente, (z. B. einer Oboe, eines Fagotts) die dann, meist mit der Singstimme verflochten oder alternirend, gleichfalls zu Gunsten der Mannichfaltigkeit und des Ausdrucks auftreten. — Dass Künstler eben solcher Art auch die allerbesten Lehrer jugendlicher, doch schon beträchtlich vorgebildeter Talente sind: das wissen wir Alle. Als einen solchen Lehrer erwiess sich nun auch Scarlatti, seit er die Musikschule in Neapel neu organisirt und allmählig zum höchsten Punkte, den sie jemals erreicht, emporgehoben hatte. Der überführendste Beweis hiervon sind die zahlreichen trefflichen Meister selbst, die ihre höhere Ausbildung ihm zu verdanken gehabt und von denen wir mehrere der Ausgezeichnetsten in der Folge anzuführen haben. — Die hier abgedruckten Gesangstücke Scarlatti's können das von ihm Gerühmte, wie weit es hieher gehört, beweisen und werden es anschaulicher machen. Sie sind aus grossen, weit und breit ausgeführten, auch, so viel wir irgend haben erkunden können, noch niemals gedruckten Werken des Meisters gewählt.

A. Kyrie eleison — Seite 35.
B. Gloria patri et filio — S. 38.
C. Vanum est — S. 44.
D. Sanctus — und Agnus Dei — S. 48.

Was nun jene ausgezeichneten Schüler Scarlatti's, die hernach treffliche und berühmte Meister wurden, anlangt, so kommen wir mit ihnen einigermassen in's Gedränge, theils in Hinsicht auf die Sache, theils, und noch mehr, in Hinsicht auf die Zeiteintheilung. Die meisten der fortan in dieser Periode auszuzeichnenden Meister Italiens, und auch verschiedene Deutschlands, selbst noch bis beträchtlich in die folgende Periode hinüber, waren Schüler Scarlatti's; sie waren es, die Einen unmittelbar und persönlich, die Andern mittelst seiner zahlreichen, überall verbreiteten, überall mit entschiedenstem Beifall aufgenommenen Werke aller bis dahin üblichen Gattungen der Tonkunst. Doch der Uebergang von ihm und seiner Schule in die Folgezeit; das, was von ihm und durch sie zu dem Bisherigen hinzugebracht, wie dies theils erweitert, theils anders angewendet, theils umgebildet wurde — entwickelte sich so nach verschiedenen Seiten hin und so verschiedentlich, dass hier eine entscheidende Abschnittslinie zu ziehen schon der Sache selbst nach schwer und der Zeit nach kaum möglich sein würde. Wir müssen sie theilen, diese zahlreichen, unter sich sehr verschiedenen Schüler, und glauben dabei am besten zu verfahren, wenn wir von ihnen hier nur zwei der ausgezeichnetsten und die am entschiedensten sich an ihren Meister hielten, vorführen — den Caldara nämlich und den Durante, obgleich wir mit Letzterm der Zeit einigermassen vorgreifen, und die übrigen, die, ohne ihn gänzlich zu verlassen oder gar entgegen zu treten, doch mit dem von ihm Empfangenen andere Wege einschlugen, der folgenden Periode überlassen, obgleich wenigstens der frühere Theil ihrer Zeit und Meisterschaft noch in die jetzige fällt.

---

*) Wenigstens ist kein Meister bekannt, der vor ihm dies angewendet hätte.

*le caractère ou la situation des personnages, se sont élevées; laissa aux premiers leur simple accompagnement et donna aux seconds celui du quatuor d'instruments à cordes en accords soutenus et là où il le jugeait apropos avec de courtes transitions dans la mélodie. Il fut ainsi l'inventeur du récitatif obligé *). L'Opera, l'Oratorio et la Cantate lui doivent de plus les airs mieux étendus et arrondis, plus variés et adaptés aux caractères des personnages, et en général les solo, de même que l'emploi isolé de certains instruments, tels que le hautbois, le basson etc., traités d'une manière particulière et le plus souvent entremêlés ou alternant avec la voix et favorisant également la variété et l'expression. Nous savons tous que des artistes de ce genre sont également les meilleurs professeurs pour les jeunes gens à talents qui cependant sont déjà, jusqu'à un certain degré, initiés dans l'art. Il en était ainsi de Scarlatti depuis qu'il eut nouvellement organisé l'Académie de musique à Naples et élevée peu à peu au plus haut point qu'elle eût jamais atteint. Les preuves les plus convaincantes en sont les nombreux et excellents artistes qui lui ont dû leur perfectionnement, et dont nous aurons à citer, dans la suite de cet ouvrage, plusieurs des plus distingués. Les morceaux de musique que nous offrons ici de Scarlatti prouvent et démontrent en ce qui regarde cet ouvrage, ce que nous avons dit de son génie. Ils sont choisis de grands oeuvres, généralement exécutés et qui, autant que nous avons pu nous en assurer, n'ont jamais été imprimés.*

A. Kyrie eleison — Pag. 35.

B. Gloria patri et filio — P. 38.

C. Vanum est — P. 44.

D. Sanctus — et Agnus Dei — P. 48.

Quant aux élèves distingués de Scarlatti qui, plus tard, furent d'excellents et célèbres artistes, nous nous voyons obligés d'avouer quelqu'embarras, soit relativement aux reformes qu'ils produisirent, soit par rapport aux époques de leurs travaux.

La plupart des maîtres italiens et plusieurs allemands qui, à partir de cette époque, méritent d'être cités dans cette période et même encore dans une considérable partie de la période suivante, étaient élèves de Scarlatti: ils l'étaient, les uns personnellement, les autres par l'étude de ses nombreux ouvrages dans tous les genres de musique jusqu'alors usités, ouvrages partout répandus et accueillis avec les plus grands éloges. Cependant le passage de lui et de son école à l'époque qui les suivit, ce qu'ils ont ajouté à ce qui existait, comment ce qui existait reçut plus d'extension, fut autrement employé ou reformé, tout cela se développa suivant des directions si différentes et des méthodes si variées, que, sous le rapport de la chose même, il est déjà difficile de tracer ici une ligne séparative bien distincte, et à peine possible, quant aux époques. Nous nous voyons contraints de les diviser, ces élèves nombreux, si différents l'un de l'autre, et nous pensons y procéder le mieux en ne citant ici que deux des plus distingués, ceux qui suivirent de plus près leur maître. Ce sont Caldara *et* Durante, *quoique par ce dernier nous anticipons en quelque sorte sur le tems. Nous remettrons les autres qui, sans se séparer tout à fait de leur maître, ou devenir ses antagonistes, ont autrement employé ce qu'ils avaient reçu de lui, à la période suivante, bien que la première partie de leur époque et de leurs productions devrait faire partie de cette période.*

---

*) *On ne connait aucun maître qui l'ait employé avant lui.*

6. Antonio Caldara, geb. um 1675, war ein würdiger und blieb, wie gesagt, ein treuer Schüler Scarlatti's: ein Schüler, aber keineswegs ein blosser Nachahmer. Wie wäre dies auch einem so ernsten und so geistvollen Manne möglich gewesen, zumal da er, bei einem fast neunzigjährigen Lebensalter, ziemlich weit in die folgende Periode mit den ihr eigenen Erzeugnissen hinein lebte; welches Letztere noch dadurch modificirt wurde, dass er, während eines mehr als fünfzigjährigen Aufenthalts in Wien, (als kaiserlicher Kapellmeister) sich auch den Einflüssen der deutschen Musik jener Zeit nicht entziehen konnte, noch mochte. In dem, was er früher war, wie in dem, was er später ward, zeigte er stets einen auf das Edle gerichteten Sinn; und in seiner Schreibart eine Vorliebe für das Gründliche bei möglichster Einfalt. Er widmete sich zunächst, und in spätern Jahren (wie es scheint) fast ausschliesslich, der Kirchenmusik. Zu dem, was er für diese von dem später Emporgekommenen auf- und annahm, gehörte besonders eine reichere Instrumentation. Diese schrieb er — wie Andere der treuen Schüler Scarlatti's gleichfalls — stets obligat: aber er gab ihr, für Fassung und Ausführung, mehr Leichtigkeit und Gefälligkeit, als die Meisten von jenen, auch in Italien. — Wir geben von ihm ein Salve, Regina aus der ersten Hälfte seines Lebens, wo er sich noch enger an seinen Meister schloss (A); ein höchsteinfaches Agnus Dei — aus einer Missa, die um ein Mässiges später entstanden zu sein scheint (B); und einige ausgeführtere Hauptsätze aus einer seiner letzten Missen (C).

A. Salve, Regina — Seite 56.
B. Agnus Dei — S. 59.
C. Qui tollis — Cum sancto spiritu — S. 62.

7. Emanuele d'Astorga, geb. um 1680. Von diesem geist- und seelenvollen Tonkünstler werde hier nur erwähnt, was zu gerechter Würdigung und bester Benutzung der eingerückten Compositionen erforderlich scheint. Er hatte von dem Umkreise der Tonkunst nur Einen Ausschnitt sich erwählt und auf diesen allein verwendete er lebenslang alle seine Kräfte. Dieser Ausschnitt war die höhere Kammermusik, wie diese damals an Höfen und überhaupt in der höchsten und gebildetsten Gesellschaft einen Haupttheil gemeinsamer Beschäftigung und gemeinsamer Freude ausmachte; eben darum auch in Hinsicht auf ihre Ausführung aufs Feinste ausgebildet war oder wurde. Er fasste diese gesellige Musikart da auf, wohin Carissimi und Scarlatti sie gehoben hatten: aber da er für kein öffentliches, mithin gemischtes Publicum, sondern für solche auserwählte Cirkel schrieb, so glaubte er bei den Zuhörern eine Geneigtheit und Geübtheit auch in kunstreich verflochtener harmonischer Ausarbeitung, so wie überhaupt (darf man es so ausdrücken) eine gewisse Vornehmheit des Geschmacks — bei den Sängern, neben Geist und Einsicht, ein eben so zartes als inniges Gefühl — und bei allen Ausführenden die grösste Genauigkeit in Anwendung der Kunstmittel voraussetzen zu dürfen. Dies, vereinigt mit der nirgends verborgenen, individuellen Eigenthümlichkeit seines innersten Wesens — in welchem ein, zu sanfter Schwermuth geneigter religiöser Sinn vorherrschte — dürfte den Hauptcharakter seiner Compositionen ausmachen, aber auch auf das deuten, was man mitzubringen hat, will man sie richtig fassen, gerecht beurtheilen, gehörig ausführen und vollgültig geniessen. —

A. Stabat mater — Seite 68.
B. Fac, me poenitentem flere — S. 72.
C. O quam tristis — S. 75.

8. Francesco Durante, geb. 1693, persönlich Scarlatti's Schüler, und später dessen Nachfolger in seinen Aemtern an Kirche, Hof und Schule. Er, wie d'Astorga, kannte und beherrschte sich selbst genug, um allein sich dem zu widmen, wofür er von Natur vorzüglich geeignet war; und das war bei ihm Kirchenmusik, nicht in der Art irgend

6. Antonio Caldara, né vers 1675, fut un digne élève de Scarlatti, auquel il fut toujours fidèle, sans en être un simple imitateur. Et comment cela eût-il été possible à un homme aussi pensant, aussi spirituel, qui, dans une carrière de près de quatre-vingt-dix-ans, a vu une bonne partie de la période suivante avec les productions qui lui sont propres, et sur qui, par un séjour de plus de cinquant ans à Vienne, où il dirigeait la chapelle impériale, la musique allemande dut également avoir quelqu'influence. Dans ce qu'il fut d'abord, comme dans ce qu'il devint, il tendit toujours à tout ce qui est noble et grand, et dans son style il fait voir une prédilection pour le solide, jointe à la plus belle simplicité. Il se voua d'abord, et plus tard, à ce qu'il parait presqu'exclusivement, à la musique d'église. Parmi ce que, pour celle-ci, il adopta des nouveautés introduites successivement, nous remarquons surtout une plus riche instrumentation. Il la tenait, comme d'autres fidèles élèves de Scarlatti, toujours obligée, en lui donnant toutefois, pour la saisir et l'exécuter, plus de facilité et d'agrément, que la plupart de ces derniers même en Italie. Nous donnons de lui un Salve Regina, composé dans la première moitié de sa vie, où il tenait encore de plus prés à son maître (A); un fort simple Agnus Dei, d'une messe, qui parait avoir été composée un peu plus tard (B); et quelques principaux passages, plus étendus, d'une de ses dernières messes (C).

A. Salve, Regina — Pag. 56.

B. Agnus Dei — P. 59.

C. Qui tollis — Cum sancto spiritu — P. 62.

7. Emanuele d'Astorga, né vers 1680. Nous ne dirons ici de cet artiste plein d'ame et de génie que ce qui nous parait nécessaire pour apprécier avec justesse et exécuter convenablement les compositions que nous en donnons. De l'ensemble de la musique il n'avait choisi qu'une seule partie pour la quelle il travailla toute sa vie. Cette partie est la musique supérieure de la chambre, telle qu'elle formait alors, aux cours et en général dans les cercles de la haute société, une partie principale d'occupations et de jouissances sociales, et fut, pour cette raison, quant à son exécution, portée à la plus grande perfection. Il prit ce genre de musique sociale là où Carissimi et Scarlatti l'avaient porté; mais n'écrivant que pour des cercles choisis et non pour un auditoire public et par conséquent mêlé, il crut pouvoir supposer dans ses auditeurs une prédilection et un usage particulier même dans les compositions où l'harmonie était compliquée avec le plus grand art; en général, s'il est permis de s'exprimer ainsi, une certaine supériorité de goût; — dans les chanteurs, outre le génie et le talent, une ame aussi sensible que profonde; — et dans tous les exécutants la plus grande justesse dans l'emploi des moyens de l'art. Cette idée, jointe à son individualité particulière, qui se décèle partout et où dominait un esprit religieux, disposé à une douce mélancolie, forme un des principaux traits de ses compositions, tout en indiquant ce qu'il faut posséder pour les bien saisir, les juger selon leur mérite, les exécuter convenablement et en avoir la pleine jouissance.

A. Stabat mater — Pag. 68.

B. Fac, me poenitentem flere — P. 72.

C. O quam tristis — P. 75.

8. Francesco Durante, né en 1693, élève de Scarlatti et plus tard son successeur dans ses charges à l'église, à la cour, et à l'école. Lui, comme d'Astorga, sut assez se juger et se dominer pour ne se vouer qu'à ce à quoi la nature semblait l'avoir principalement destiné, à la musique d'église, non en suivant ce qui l'avait

einer früher vergangenen Zeit, sondern der seinigen — wie diese, seiner Ansicht nach, sie, vornehmlich in Neapel, bedürfte, wünschte, und wie sie wohl auch seinen Fähigkeiten und Neigungen am meisten entsprach. Diese zu Stande zu bringen, auszubilden und geltend zu machen, ging er von seines Meisters Strenge in der Unterscheidung eigentlicher Kirchen- und geistlicher Kammer-Musik ab, suchte beide einander nahe zu bringen, und benutzte dabei nach und nach immer mehr alles Neue, was die Zeit gebracht, vorzüglich auch im Instrumenten-Spiel — so weit nämlich, als es hier, seinem Urtheil nach, mit Fug und Recht zu benutzen war. Eben dadurch fanden seine zahlreichen Werke — allerdings zugleich bei wahrem Gehalt für Geist und Seele — schnell und überall Eingang, so dass sie offenbar Vieles zur allmähligen Umbildung der Kirchenmusik überhaupt beitrugen. Eben dadurch nähern sie sich auch in gewissem Grade schon unsrer Zeit und werden darum des beabsichtigten Eindrucks auch auf gemischte Versammlungen unsrer Tage um so weniger verfehlen. — Von den vier Sätzen, die wir hier abdrucken lassen, sind A und B aus einer Litanei, de beata Virgine, C und D aus dem grössten seiner Requiem genommen.

A. Kyrie — Seite 78.
B. Regina angelorum — S. 83.
C. Requiem aeternam dona — S. 87.
D. Domine Jesu Christe — S. 94.

Ehe wir Italien für diesmal verlassen, haben wir noch den Blick nach Venedig zu richten. Bei der Art von Interessen, welche in dieser Republik längst mit entschiedener Vorliebe begünstigt und gepflegt, dadurch herrschend, mithin auch auf die Hauptrichtung der Künste von grösstem Einfluss waren — hatten, was die Tonkunst betrifft, die Fächer derselben, von welchen in dieser Schrift die Rede ist, zwar Grund und Boden finden, doch nicht tief genug wurzeln können, um, nachdem Galilei durch Alter und dann durch den Tod der Musikschule entzogen war, gegen den Andrang der schnell ergriffenen, mit eifriger Theilnahme reich und glänzend hergestellten Oper festen Stand zu halten. Zwar möchten wir nicht behaupten, dass die Kirchen- und höhere Kammer-Musik, besonders in der ersten Hälfte dieses Zeitraums, geradezu herabgekommen sei — dazu begegnen uns noch einzelne zu treffliche Meister in ihr: aber die Schule, mit ihr die Verbindung zu Uebereinstimmung, zu Einheit des Zwecks und Anwendung der Mittel, damit aber auch zu wahrer Selbstständigkeit und zu geordnetem Fortschreiten im Allgemeinen, ward geschwächt und löste dann sich auf in ein Vielerlei, je nach den meist sehr verschiedenen Neigungen oder besondern Absichten talentvoller Musiker. Scheint es doch überhaupt, dass das blosse: „Lasst sie machen“ — in Hinsicht auf die Künste nicht ausreicht. Bei weitem die meisten Künstler widerstehen dann nicht dem Reize dessen, was nun einmal der Zeitmoment und die Menge in diesem Zeitmomente vorzugsweise begünstigt und belohnt; sie weihen diesem, wo nicht alle, doch ihre schönsten Kräfte: die aber dies nicht thun, setzen sich gemeiniglich in offene Opposition gegen das Neue, oder vermengen Alt und Neu; wo es dann eben so schwer ist — in jenem hartnäckige Einseitigkeit, als in diesem wankende Willkür zu vermeiden. Durch all' dergleichen im Conflict wird nun an jedem Orte und zu jeder Zeit — wenigstens irre gemacht, was sicher sein, zerstreut, was zusammengehalten werden, getrennt, was vereinigt wirken sollte; und so bereitet sich ein Sinken, in diesem aber ein Verfall vor, der nur früher oder später eintritt, je nachdem die Umstände beschleunigend oder aufhaltend mitwirken.

Wir erwähnten, dass uns in dieser Periode noch einzelne treffliche venetianische Meister in Kirchen- und höherer Kammer-Musik begegneten. Zwei der merkwürdigsten, gehaltvollsten und einflussreichsten sollen genannt werden, und eben diese zwei,

précédé, mais bien d'une manière particulière à lui, telle que, selon lui, il en fallait une à Naples, qu'on l'y désirait et qu'elle répondait bien aussi le plus à ses capacités et à ses dispositions. Pour y réussir et pour la faire valoir il se départit de la sévérité de son maître dans la distinction de la musique d'église et de la musique religieuse de chambre, tacha de les rapprocher et y mit en même tems à profit tout ce que le tems avait introduit de nouveau, surtout dans l'instrumentation, en tant que, selon son jugement, on pouvait, à bon droit, en faire usage pour ce genre. C'est ce qui donna à ses nombreux ouvrages, outre ce qu'ils offrent réellement à l'esprit et à l'ame, partout un prompt accès, de sorte qu'ils ont évidemment beaucoup contribué à la reforme successive de la musique d'église. Par-là ils se rapprochent aussi à un certain degré de notre époque et manqueront d'autant moins de l'impression intentionnée même sur un auditoire mêlé de nos jours. Des quatre morceaux que nous présentons ici, A et B sont tirés d'une Litanie, de beata virgine, C et D du plus grand de ses Requiem.

A. Kyrie — Pag. 78.

B. Regina angelorum — P. 83.

C. Requiem aeternam dona — P. 87.

D. Domine Jesu Christe — P. 94.

Avant de quitter pour cette fois l'Italie, jetons encore un coup d'oeil sur Venise. Avec les intérêts que cette république soignait et favorisait depuis longtems avec une évidente prédilection, qui par-là furent les dominants et eurent la plus grande influence sur la direction que prirent les arts, les différents genres de la musique qui sont le sujet de cet ouvrage purent à la vérité y être introduits, mais n'y prirent jamais assez racine pour pouvoir, après que l'âge et puis la mort eut enlevé Galiléi à l'école de musique, se soutenir contre l'opéra sitôt saisi et introduit avec tant d'empressement et d'une manière si riche et si brillante. Ce n'est point que nous voudrions insinuer que la musique d'église et la musique supérieure de chambre eussent, surtout dans la première moitié de cette période, vraiment déchû; pour nous convaincre du contraire nous y rencontrons encore trop souvent de bons maîtres, mais l'école, et avec elle tout moyen d'union pour tendre au même but et pour y employer les mêmes moyens, conséquemment aussi toute indépendance et tout progrès régulier en général, s'affaiblirent et s'éparpillèrent, suivant les dispositions, souvent bien différentes, et les vues particulières d'artistes à talent. Une preuve que le simple „Laissez les faire“ ne suffit point dans les arts. La plupart des artistes ne savent, dans ce cas, résister au charme de ce que dans le moment la foule surtout approuve et applaudit; ils vouent à cet idole de l'époque, sinon toutes leurs forces, du moins les meilleures. Ceux qui ne s'y prêtent point, se placent ordinairement en opposition ouverte avec la nouveauté, ou confondent l'ancien et le nouveau, d'où résulte une égale difficulté d'éviter, dans le premier cas, une opiniâtre monotonie, dans le second un vague arbitraire. Tout cela en conflit rend, partout et en tout tems, chancelant ce qui devrait être sûr, disperse ce qu'il faudrait contenir, sépare ce qui devrait opérer par son union, et prépare ainsi l'affaissement, puis la décadence qui succède plutôt ou plus tard, suivant que les circonstances l'accélèrent ou l'arrêtent.

Nous venons de dire que dans cette période se rencontrent encore, dans la musique d'église et celle de la chambre, quelques maîtres vénitiens distingués. Nous ne pouvons nous dispenser d'en citer deux des plus remarquables, qui ont eu le plus de mérite

weil, ausser dem, dass sie dies waren, sich an ihnen auch jene angedeuteten beiden Hauptrichtungen, welche nun die venetianische Schule nahm, bemerklich machen.

9. Antonio Lotti, gleichzeitig mit Scarlatti, war Kapellmeister von S. Marco und Vorsteher der Musikschule: ein Mann von reicher Kenntniss und tiefem Sinn in seiner Kunst. In Kirchen- und Kammer-Musik hielt er den strengen Ernst seines Vorgängers, Galilei, fest, ohne jedoch das Besondere in der Form der Werke desselben aufzunehmen. In der Form der seinigen, scheint er vielmehr die vorzüglichsten Römer der zweiten Hälfte der vorigen und der ersten der jetzigen Periode sich als Vorbilder erwählt zu haben. Hierdurch gerieth er allerdings in Gegensatz mit dem, was zu seiner Zeit in Venedig herrschte. Er liess hierdurch sich nicht irren: gab dagegen in seinen Opern der Liebhaberei der Mehrzahl, was sie wollte und wie sie es wollte. Der Erfolg für ihn war der in solchen Fällen gewöhnliche: so lang er, der Meister lebte, nahm man jenes Erste ziemlich gleichgültig auf und pries und belohnte dies Zweite: eben dies Zweite aber starb mit ihm selbst und ward in Vergessenheit begraben, jenes Erste hingegen verbreitete seinen Ruhm allerwärts und erhält ihn noch jetzt. — Wir geben von ihm drei Stücke, die, irren wir nicht, belegen können, was hier über ihn gesagt worden ist.

A. Crucifixus — Seite 100.
B. Qui tollis peccata — S. 102.
C. Crucifixus — S. 106.

10. Benedetto Marcello, geb. 1680. Dieser geistvolle und kunstgeübte Dilettant, vertraut mit dem Alten und Neuen in seiner Kunst, bestrebte sich treulich, Beidem zu nützen und Eines dem Andern anzunähern, so weit es ihm thunlich schien und gelingen wollte. Doch finden wir in seinen Werken beides mehr geschickt neben einander gestellt, als zu innerer Einheit verschmolzen. Es dürfte daher ein zweites Hauptbestreben seiner Thätigkeit ihm noch mehr zum Verdienst zu rechnen sein: er bemühte sich beharrlich und mit bestem Erfolg, den Text in seinen Gesangstücken nicht blos nach dem Sinne im Ganzen und für das Gefühl auszudrücken, sondern auch im Einzelnen und für den Verstand musikalisch zu bezeichnen. Solch eine in früherer Zeit seltene, sorgfältige Behandlung des Textes zeigt er vorzüglich in seinem Hauptwerke, den fünfzig Psalmen, nach italienischer Uebersetzung; einer Sammlung, worin die verschiedensten musikalischen Formen und Schreibarten geltend gemacht sind, und wobei er zugleich noch eine besondere Absicht hatte, auch rühmenswürdig durchführte — die Absicht, dass sein Werk zu Bildung, Uebung und Genuss vorzüglicher Gesang-Stimmen dienen sollte. Hierzu hat es auch, und nicht in Italien allein, seit seiner Bekanntmachung mit bestem Erfolg gedient und kann es noch. — Die zwei Stücke, die wir einrücken, gehören zu dem Vorzüglichsten, was Marcello hinterlassen. Das erste (A) ist aus einem der ausgearbeitetsten jener Psalmen; das zweite, (B) aus einer grossen Missa für den Papst, Clemens XI.

A. Udir' le orecchie nostre — Seite 109.
B. Et incarnatus est — S. 114.

Deutschland.

In Deutschland und den damals zu ihm gezählten angränzenden Ländern erdrückte oder verheerte jener unselige Krieg, der dreissig Jahre lang verworren und verwirrend, wild und verwildernd geführt wurde, unabsehlich vieles Gute und Schöne in der äussern, aber vielleicht noch mehr in der innern, geistigen Welt: Gutes und Schönes, was theils aus früher, zwar rauher, aber starker und oft grosser Vergangenheit sich erhalten hatte,

et d'influence. Nous les avons d'ailleurs encore choisis de préférence, parcequ'on y discerne le mieux les deux principales routes que dès-lors l'école vénitienne suivit.

9. Antonio Lotti, contemporain de Scarlatti, maître de chapelle à St.-Marc et directeur de l'école de Musique. C'était un homme riche en génie et en connaissances de son art. Dans la musique d'église et de chambre il maintint le caractère sévère de son prédécesseur Galilei, sans adopter cependant ce que ses ouvrages avaient de particulier. Dans la forme des siens, il semble plutôt avoir pris pour modèles les principaux maîtres romains de la seconde moitié de la période précédente et de la première de la période présente. Par-là il fut sans doute en opposition avec ce qui était alors en vogue à Venise, mais il ne s'en inquiéta point. Dans ses opéra parcontre il sacrifia au goût du moment et de la foule. Il obtint le succès ordinaire dans de tels cas: tant qu'il vécut on accueillit assez froidement ses productions dans le premier genre et loua et récompensa celles du second. Ces dernières moururent avec lui et furent oubliées, tandis que les premières lui acquirent partout de la renommée et se sont maintenues jusqu'à nos jours. Nous en donnons trois morceaux qui, nous le présumons, peuvent démontrer ce que nous avons dit de cet artiste.

A. Crucifixus — Pag. 100.
B. Qui tollis peccata — P. 102.
C. Crucifixus — P. 106.

10. Benedetto Marcello, né en 1680. Cet amateur de génie, fort exercé en musique, familier avec ce qui existait dans cet art, s'efforcait franchement à rapprocher l'ancien et le nouveau et à rendre utile l'un à l'autre, autant que cela lui parut convenable et qu'il put y réussir. Cependant nous trouvons dans ses ouvrages les deux époques plutôt placées parallèlement d'une manière habile que fondues. Un autre but principal de son activité, plus méritoire pour lui, fut sa constante tendance, couronnée de succès, d'exprimer en musique le texte de ses morceaux de chant non-seulement suivant l'esprit de l'ensemble et pour le sentiment, mais aussi dans tous ses détails et pour la raison. Cette manière soigneuse de traiter le texte, rare jusqu'alors, se fait surtout remarquer dans son ouvrage principal, les cinquante psaumes d'après une version italienne, un recueil où il a fait valoir les formes et les modes les plus différents de la musique, tout en ayant encore une autre intention, qu'il poursuivit aussi avec succès; celle de faire servir son ouvrage à former et à exercer des voix choisies et à leur procurer une jouissance peu connue. Aussi l'a-t-on employé depuis sa publication à cet effet avec succès, non-seulement en Italie, mais de même dans d'autres pays, et s'en sert-on encore.

Les deux morceaux que nous avons choisis appartiennent à ce que Marcello a laissé de meilleur. Le premier (A) est tiré d'un de ses psaumes les mieux travaillés. Le second (B) d'une grande messe, composée pour le pape Clément XI.

A. Udir' le orecchie nostre — Pag. 109.
B. Et incarnatus est — P. 114.

Allemagne.

En Allemagne et dans les pays limitrophes qui alors en faisaient partie, cette funeste guerre qui, durant trente années, y étendit ses troubles et ses ravages, dénatura, étouffa et anéantit une grande partie de ce qu'il y avait de bon et de beau dans le monde extérieur, peut-être plus encore de ce qu'on rencontrait déjà dans la sphère spirituelle, de ce qui s'était conservé des époques précédentes, rudes à la vérité, mais

theils durch die spätere gewaltige, mehr oder weniger in alle Stände eingedrungene Geisteserregung, besonders seit Kaiser Karls V. Zeit emporgekommen, und in mehreren Provinzen zu frischer Blüthe, in einigen schon bis zum Fruchttragen gediehen war. Dieser Krieg und was er mit sich brachte, lastete allerdings auch schwer auf der deutschen Tonkunst, und es ist zu verwundern, dass sie davon nicht erstickt oder doch verkrüppelt, sondern nur zurück- und niedergehalten — dass ihr Lebenslicht, wie unter dem Scheffel, genöthigt wurde, nur spärlich fortzubrennen, und seine nächste Umgebung, den Scheffel selbst, mehr oder weniger zu erwärmen. Es ist das um so mehr zu verwundern, da die frühern Hauptzuflüsse seines Brennstoffs durch das allgemeine Schicksal theils für andere Zwecke abgeleitet und verbraucht wurden, theils ausgeschöpft und vertrocknet schienen: Begünstigung nämlich musikachtender, musikliebender Fürsten, und die Erziehung befähigter Jugend für die Tonkunst, besonders die kirchliche, in den Klosterschulen, welche dann die fähigsten und fleissigsten ihrer Zöglinge wohlvorbereitet und eingeübt den eigentlichen Meistern zu höherer Ausbildung zulieferten.

Aber nicht nur jene dreissig Jahre lagen niederdrückend auf der deutschen Tonkunst, sondern auch die Folgezeit in beträchtlicher Reihe von Jahren zeigte sich ihr wenigstens nicht ermuthigend und begünstigend. Was fand man nach jenen Verheerungen nicht Alles neu aufzubauen oder wieder herzustellen, ehe es an die Tonkunst kommen konnte! wie Vieles war nur erst für die Existenz und ihren Bedarf, dann für Sicherheit und Ordnung des täglichen Lebens und seines Verkehrs zu thun! Und als endlich dafür gesorgt war und man Muse, Neigung und Mittel gewann, sich auch dessen anzunehmen, was das neugesicherte, neugeordnete Leben erheitern, verschönern, erquicken könnte — mithin auch der Tonkunst: da wollten — mit sehr wenigen Ausnahmen — die Fürsten, Grossen und Reichen dies Erheiternde, Verschönernde, Erquickende in der Tonkunst (wie in vielem Andern auch) nicht unter den Besten ihrer Nation hervor- und heranziehen, es leiten und sich vervollkommnen sehen: sie wollten es sogleich fertig haben und ohne Weiteres geniessen. So liessen sie es sich denn von daher kommen, wo es fertig zu haben war: von Italien. Der Deutsche, wollte er nun gelten, war genöthigt, so viel er vermochte von den so sehr begünstigten Ausländern aufzunehmen, und gab es deren nicht in seiner Nähe, sie in ihrem Vaterlande aufzusuchen. So wenig nun zu verkennen ist, dass hierdurch deutsche Meister von mehrern Seiten her wahrhaft gewannen — dass sie bereichert wurden an verschiedenartigem Stoff und an Mannichfaltigkeit der Form, dass sie gewöhnt wurden an mehr Leichtigkeit, Gewandtheit und Anmuth der Behandlung des ihnen Eigenen oder eigen Gewordenen u. s. w. — so wenig ist doch auch abzuläugnen, dass sie (mit wenigen Ausnahmen) hierdurch verloren an Originalität und selbständiger, nationeller Kraft.

So war es und so blieb es bis gegen das Ende dieser dritten Periode, wo dann mit Eins und wie mit Gewalt aus dem Kern deutscher Nation, ununterstützt, aber auch ungestört, zwei Heroen deutscher Tonkunst hervorbrachen, durch Mühseligkeiten des Lebens und Druck der Verhältnisse sich hindurch- und allmählig zu einer Höhe emporarbeiteten, dass sie, mehr oder weniger, mittelbar oder unmittelbar, dem Ganzen der Tonkunst in Deutschland (doch nicht in Deutschland allein) einen neuen Aufschwung und wiederhergestellten Charakter gaben — einen Aufschwung und Charakter, den sie, diese Kunst, trotz aller Erweiterungen, Verfeinerungen und selbst revolutionairen Umgestaltungen, noch heute nicht gänzlich verloren hat und hoffentlich nie gänzlich verlieren wird. Da aber diese wunderbare, herrliche Erscheinung ein eigenthümliches Ganze bildet und ihre volle Wirksamkeit erst in der folgenden Periode erreicht: so zerstückeln wir ihr Bild nicht, sondern lassen, mit einiger Zurücksetzung der Jahrzahl, zusammen, was zusammen gehört. —

fortes et souvent distinguées, ou de ce qui depuis, surtout sous l'empereur Charles V, s'était élevé par la puissante fermentation des esprits qui avait plus ou moins pénétré dans tous les rangs, florissait dans plusieurs provinces et dans quelques-unes donnait déjà les plus beaux fruits. Cette guerre et tout ce qu'elle amenait pesait sans doute aussi gravement sur la musique allemande, et il faut s'étonner qu'elle n'en a été que retardée dans sa marche et momentanément éclipsée, et non étouffée ou paralysée et que son feu a pu se nourrir encore dans le cercle étroit, auquel il était réduit en communiquant sa chaleur à ses plus proches entours. Il faut s'en étonner d'autant plus que ses précédentes sources d'alimentation furent détournées de leur but par les évènements, et conduites ailleurs, ou qu'elles semblaient épuisées et taries; je veux parler des faveurs signalées accordées par des princes qui aimaient et protégeaient la musique, et de l'éducation musicale de jeunes gens qui montraient des dispositions à cet art, cultivé, surtout pour la musique d'église, dans les écoles des couvents qui, plus tard, remettaient, pour leurs études supérieures, les plus diligents et les plus distingués de leurs élèves entre les mains de maîtres renommés. Ce ne furent pas seulement ces trente ans de guerre qui accablèrent la musique en Allemagne, mais elle en ressentit les suites encore pendant un grand nombre d'années qui ne furent pour elle ni encourageantes, ni favorables.

Après ces ravages, que ne fallait-il pas réparer ou reconstruire, avant d'en venir à la musique! Que n'y avait-il pas a faire d'abord pour l'existence et ses besoins, pour l'ordre et la sûreté! Et quand on eut pourvu à tout cela et qu'on eut le loisir, l'intention et les moyens de songer aussi à ce qui pouvait embellir et rasséréner cette vie nouvellement organisée, entre-autres à la musique, les princes, les grands, les riches, à peu d'exceptions près, ne voulurent point appeler et cultiver, parmi les hommes à talens de leur nation, ce qu'elle ou d'autres arts peuvent y contribuer, ils voulurent le trouver tout perfectionnée et en jouir sans retard. Ils le tirèrent donc de là où il se trouvait achevé, de l'Italie. L'Allemand, voulait-il se faire remarquer, se voyait donc obligé d'emprunter tant qu'il put de ces étrangers favorisés, et, s'il ne les avait point à portée, de les rechercher dans leur patrie. Il est vrai que par là des maîtres allemands gagnèrent sous différents rapports, qu'ils s'enrichirent de sujets en divers genres, acquirent de la variété dans les formes, et s'habituèrent à plus de facilité, de légèreté et de grâce dans la manière de traiter leurs propres idées ou celles des autres. D'un autre côté l'on ne saurait nier (à peu d'exceptions près) qu'ils perdirent par la même cause en originalité et en énergie individuelle et nationale. Il en était ainsi jusque vers la fin de cette troisième période, où tout-à-coup, et pour ainsi dire de force, deux héros de la musique allemande sortirent du centre de la nation, sans secours, mais aussi sans entraves, se firent jour à travers les peines de la vie et le joug des circonstances et atteignirent peu-à-peu une hauteur d'où ils donnèrent, plus ou moins immédiatement à l'ensemble de la musique en Allemagne, et même ailleurs, un essor et un caractère que cet art, malgré sa récente extension et le raffinement qu'on y a introduit, malgré ses violentes révolutions même, n'a point encore entièrement perdu et (espérons-le) ne perdra jamais tout-à-fait. Ce phénomène brillant et merveilleux formant un ensemble particulier et n'obtenant que dans la période suivante toute son efficacité, nous n'en morceleront point ici le tableau.

Aus jenem Allgemeinen ergibt sich nun von selbst, was wir im Besondern von den deutschen Meistern dieser dritten Periode zu erwarten und, wollen wir nicht unbillig sein — im Fall es wirklich vorzüglich gut in seiner Art und wohl auch nicht ganz ohne Originalität und Selbstständigkeit ist — bei den obwaltenden Umständen um so mehr zu schätzen haben. Man wird es im Ganzen so finden, wie in der Ueberschrift angedeutet worden ist. Weil aber in einer geschichtlichen Uebersicht das schon früher Dagewesene, ist es bloss in der Form und in dieser nicht wesentlich umgebildet, höchstens kurz zu bezeichnen, und nur bei dem etwas länger zu verweilen ist, wo diese Umgestaltung bedeutender und in sofern wesentlich wird, als damit das Frühere, wenn auch nicht vom Grund aus anders, doch als in eine andere Sphäre gehoben erscheint: so nennen wir hier nur wenige Namen und legen auch nur wenige Compositionen vor, aber wahrhaft vorzügliche, eine jede in ihrer Art, und zugleich solche, aus denen eben die verschiedenen Arten, welche in diesem Zeitraume von den Deutschen vorzugsweise bearbeitet wurden, bemerklich werden.

11. Leo Hasler, ein sehr gründlicher und zu seiner Zeit sehr angesehener Meister. Er gehört, wie nach seiner Lebenszeit, (er war 1564 zu Nürnberg geboren) so nach dem Geiste seiner Werke und nach seiner Schreibart, zugleich unserer zweiten und dritten Periode an. Um seine höhere Ausbildung zu vollenden, mehrere Jahre in Venedig, schloss er sich an Galilei, ohne jedoch sein Früheres aufzuopfern, so dass seine Arbeiten (wie weit ich deren ansichtig werden können) mir mehr wie ein freieres, gewandteres und erleichtertes Niederländische, als wie ein italienisch Gefärbtes und Umgebildetes vorkommen. Man vergleiche das eingerückte

Pater noster — Seite 116 *).

12. Ganz anders und gänzlich der dritten Periode angehörend erscheint der Ehrenmann, Heinrich Schütz, genannt Sagittarius. Geb. 1585, war er schon in frühen Lebensjahren ein Schüler Galilei's und als solcher dessen Stolz, so wie er hernach Sachsens und besonders Dresdens Stolz ward, als des Kurfürsten Johann Georg des Ersten Oberkapellmeister. Er gründete, ordnete, und leitete dann die dortige Kirchen- und Kammermusik bis in sein hohes Alter; hob sie zu einer damals allgemein bewunderten Höhe und befestigte sie auf dieser dermassen, dass die Nachwirkungen seiner rühmlichen Wirksamkeit sich bis nahe an unsere Zeit bemerklich gemacht haben **). Schütz, nicht nur ein wahrhaft geistreicher und gründlicher Tonkünstler, sondern auch, durch sehr ernstlich betriebene wissenschaftliche Studien, durch Reisen und mannichfache Verbindungen mit ausgezeichneten Personen aller Art, ein einsichtsvoller und vielseitig ausgebildeter Mann überhaupt — war vertraut mit dem Vorzüglichsten, was in seiner Kunst nicht nur seine, sondern auch die frühere Zeit hervorgebracht und hatte es sich bestens zu eigen gemacht; aber er gab keinem Einzelnen sich hin, erhielt seinen Geist und seinen Geschmack sich frei, und so gelang es ihm, was er empfangen und aufgenommen, so frei und seiner Eigenthümlichkeit gemäss anzuwenden und umzubilden, dass man seinen Werken, wenigstens denen seiner mittlern und spätern Lebensjahre, nicht nur kein Nachahmen, sondern auch schwerlich etwas Specielles aus irgend einer besondern Schule abmerkt. Sonach ist er als der originellste und selbstständigste Meister des nördlichern Deutschlands während dieser ganzen Periode, ja überhaupt als Einer der entscheidend-

*) Aus: Bodenschatz, *Florilegium Pont.* Leipzig, 1610.

**) Er war auch der Erste, der eine deutsche Oper schrieb und im Jahr 1628 bei einem hohen Familienfeste seines Fürsten zur Aufführung brachte. Er hatte dazu sich dasselbe Gedicht Rinuccini's, Daphne, gewählt, mit welchem Caccini in Florenz zuerst aufgetreten war. Martin Opitz hatte es ihm übersetzt oder vielmehr bearbeitet. Es ist zu bedauern, dass man die Composition dieser ersten deutschen Oper untergehen lassen oder wenigstens noch nicht wieder aufgefunden hat. Nach Allem, was darüber aufgezeichnet worden, war Schützens Composition freier, gefälliger, weit weniger steif, auch weiter ausgeführt als die frühere Caccini's, so wie überhaupt dieser weit vorzuziehen.

Ces raisons générales nous démontrent ce que nous pouvons attendre des maîtres allemands de cette troisième période et ce que, à moins d'être injuste, nous devons, s'il est bon dans son genre et qu'il ne manque point tout-à-fait d'originalité et de caractère, d'autant plus estimer en considérant les évènements de ce tems. On le trouvera tel que nous l'indiquons dans le titre. Cependant comme dans un précis historique on ne doit s'arrêter à ce qui a déjà été présenté, qu'à moins que des changements essentiels y soient survenus, par lesquels il apparaisse, sinon entièrement transformé, au moins élevé à une sphère supérieure, nous ne citerons ici que peu de noms et peu de compositions. De celles-ci nous n'offrons que de vraiment bonnes, chacune dans son genre, et qui mettent en évidence les différents genres travaillés de préférence à cette époque par les Allemands.

11. Leo Hasler, maître profond et fort estimé de son tems. Né à Nuremberg en 1564, il appartient à notre seconde et troisième période, desquelles tiennent aussi ses ouvrages par leur style et leur caractère. Passant pour ses études plusieurs années à Venise il s'attacha à Galilée, sans toutefois renoncer à ses opinions précédentes. Aussi ses compositions (en tant que j'ai pu en voir) me semblent-elles plutôt d'un style belge plus libre, plus facile, que d'un colorit italien. Comparez le morceau suivant:

*Pater noster — Pag. 116 *).*

*12. Henri Schütz, dit Sagittarius, né en 1585, appartient entièrement à la troisième période. De bonne heure déjà il fut élève de Galilée qui le distingua particulièrement, comme il le fut plus tard en Saxe et surtout à Dresde, étant premier maître de chapelle de l'électeur Jean-George I. Il y fonda, arrangea et dirigea la musique d'église et de chambre jusqu'à un âge avancé, l'éleva à un degré alors généralement admiré et l'y soutint de manière que les effets de sa glorieuse activité ont été évidents presque jusqu'à nos jours **). Schütz, non-seulement profond et ingénieux artiste, mais en général homme fort instruit par de graves études, par ses voyages, par ses liaisons avec des personnes distinguées de tous les rangs, était au fait de tout ce que son art avait produit de supérieur avant lui et de son tems, et sut s'en pénétrer. Sans cependant s'engouer pour l'un au l'autre en particulier, il conserva l'indépendance de son génie et de son goût et réussit ainsi à employer et à réformer librement et selon son individualité ce qu'il s'appropriait, de manière qu'on ne trouve, au moins dans les ouvrages de la seconde et de la dernière période de sa vie, aucune trace, soit d'imitation, soit de spécialité, d'aucune école. Aussi peut-on le considérer comme le maître le plus original et le plus indépendant du nord de l'Allemagne pendant toute cette période et comme une des sommités de la musique allemande d'alors. Les morceaux que nous soumettons au lecteur affirmeront notre jugement. Les sociétés musicales qui voudront les exécuter convenablement peuvent*

---

*) *Tiré de: Bodenschatz, Florilegium pont. Leipsic 1610.*

**) *Il fut aussi le premier qui écrivit un Opéra allemand et le fit représenter avec grand succés en 1628 à l'occasion d'une fête de famille de son prince. Il avait choisi le poëme de Rinuccini „Daphné" que Caccini avait mis en scène à Florence. Martin Opitz l'avait traduit ou plutôt reproduit. Il est à regretter que la composition de ce premier opéra allemand s'est perdue. D'après tout ce qui en est relaté la musique de Schütz était plus gracieuse, plus agréable et moins guindée que celle de Caccini, auquel Schütz est en général supérieur.*

sten Repräsentanten damaliger deutscher Musik auf ihrem Höhenpunkte, anzusehen. Schon die Gesangstücke, welche wir mittheilen, (das zweite nur Fragment) können unser Urtheil belegen, und wir dürfen musikalischen Gesellschaften, die sie angemessen vortragen wollen, auch noch jetzt die beste Wirkung von ihnen versprechen. Das erste ist aus des Meisters früherer Zeit in Venedig: die übrigen sind aus späterer in Dresden.

A. Seelig sind die Todten — Seite 121.
B. Christus ist hier — Seite 124.
C. Was betrübst du dich — Seite 125.
D. Vater Unser — Seite 130.

13. Volkmar Leisring, geb. gegen 1600, ein thüringischer Geistlicher, scheint sein achtbares musikalisches Talent vorzüglich durch Studium der Werke des Gallus ausgebildet und die einfachen populairern derselben sich zum Vorbilde genommen zu haben. Dieser Wahl, und dass er meist heiter und stets leichtausführbar schrieb, mag er zunächst die Beliebtheit zu verdanken gehabt haben, welche seinen Compositionen — man kann nicht sagen: unverdient — zu Theil ward. Wer in dem Stücke, das wir von ihm einrücken, an „Teufel und Höll'" Anstoss nimmt, der kann leicht an deren Statt Worte desselben Sinnes und gleichfalls in der Art jener Zeit setzen, wie etwa:

Trotz aller Feinde Macht und List
Der Friedefürst geboren ist —

Weihnachts-Gesang: Trotz sei — Seite 137.

14. Heinrich Grimm, geb. um 1600, ist bekannt als Verfasser verschiedener Schriften über musikalische Gegenstände, und zwar nicht zahlreicher, (so viel man weiss) aber geachteter und achtungswerther kirchlicher Compositionen, in welchen er auf geschickte Weise den strengen Sinn der vergangenen Zeit mit der Belebtheit und mit der Leichtigkeit für Verständniss und Ausführung der jetzigen zu verbinden suchte, wie er letztere in Italien gefunden, wo er einige Zeit sich aufgehalten hatte.

Gloria in excelsis Deo — Seite 139.

15. Johann Joseph Fux, geb. um 1660, aber, da er das höchste Menschenalter erreichte, beträchtlich in die folgende Periode hinüberlebend, ist ausser Wien, wo er als Kapellmeister dreier Kaiser lebte, am berühmtesten geworden durch sein kunstgelehrtes Werk: „*Gradus ad Parnassum*" — das, fast in alle europäischen Sprachen übersetzt, viele Jahre lang als vorzüglichstes Lehrbuch, ja als entscheidender Codex musikalischer Composition überall gegolten und gewirkt hat. Es gehören aber auch nicht wenige seiner praktischen Werke zu den originellesten, würdigsten und ausdruckvollesten von allen, die Deutschland in dieser Periode hervorgebracht hat. Gedruckt ist von ihnen (so viel irgend bekannt) nur ein einziges, und zwar in neuer Zeit: eine „*Missa canonica*", die aber mehr für ein (allerdings gelungenes) gelehrtes Kunststück, als für ein schönes Kunstwerk, anerkannt werden dürfte. Um so mehr mache ich mir zur Pflicht, aus zweien seiner Hauptwerke wenigstens einige Stücke vorzulegen, die den Meister auch von andern Seiten, und gewiss nicht weniger ehrenvoll, kenntlich machen:

A. Domine, Jesu Christe — Seite 144.
B. Tremò la terra — Seite 149.

s'en promettre encore aujourd'hui le meilleur effet. Le premier date du séjour de Schütz à Venise; les autres ont été composés plus tard à Dresde.

A. Bienheureux les morts — Pag. 121.

B. Voilà le Christ — P. 124.

C. Que t'affliges-tu — P. 125.

D. Notre Père — P. 130.

13. Volkmar Leisring, né vers 1600, ecclésiastique thuringien, parait devoir son estimable talent musical principalement à l'étude des oeuvres de Gallus et en avoir pris les plus simples et les plus populaires pour modèle. Ce choix et sa manière facile et naïve lui ont sans doute valu l'accueil favorable que ses compositions rencontrèrent. Quiconque serait choqué de voir dans le morceau que nous en donnons les mots „diable et enfer" peut facilement en substituer d'autres, sans altérer le sens, ni l'esprit du tems.

Chant de Noël — Pag. 137.

14. Henri Grimm, né vers 1600, connu par divers écrits sur la musique et quelques compositions d'église, digne de remarques, où il a cherché à allier à la sévérité de la période passée, la marche plus vive et la facilité pour la conception et l'exécution de son époque, telle qu'il l'avait trouvée en Italie où il avait séjourné quelque tems.

Gloria in excelsis Deo — Pag. 139.

15. Jean Joseph Fux, né vers 1660. Sa longévité le place en grande partie encore dans la période suivante. Il vécut à Vienne où, sous trois empereurs, il fut maître de chapelle et d'où sa renommée s'étendit par son savant ouvrage „Gradus ad Parnassum" traduit dans presque toutes les langues d'Europe et formant longtems partout la principale base de l'enseignement et le code de la composition. Ces ouvrages pratiques sont également du nombre des productions les plus originales, les plus dignes et les plus énergiques, que l'Allemagne ait vu paraître dans cette période. A ma connaissance il n'y en a eu qu'un recemment imprimé, une „Missa canonica" qu'au reste on regardera plutôt comme une oeuvre savante que comme une belle composition. J'ai d'autant plus cru de mon devoir d'offrir ici quelques morceaux, tirés de deux de ses principaux ouvrages pour présenter ce maître sous un point de vue différent, non moins honorable pour lui.

A. Domine Jesu Christe — Pag. 144.

B. Tremò la terra — P. 149.

INDEX.

(A.) Funeste piaggie.

GIULIO CACCINI.

ORFEO.

ORGANO.

Funeste piaggie, om_bro_si orri_di cam_pi Che di stell' o di so_le Non vedeste già_mai scintill' e lam_pi,

Rimbomba_te do_len_ti Al suon dell' angoscio_se mie pa_ro_le Mentre con mestiae_cen_ti Il per_du_to mio

ben con voi so_spi_ro E voi deh per pie_tà del mio mar_ti_ro Che nel mi_se_ro cor di_mo_

_ra e ter_no, La_gri_ma_te al mio pian_to, om_bre d'in_fer_no. Oh_me

Che su l'ou_ro_ra Giunse all' oc_caso il sol degl' oc_chi mie_i, Mi_se_ro, e su quell' o_ra, Che scal_dan_mi a' bei

rag_gi mi cre_de_i, Mor_te spen_s' il bel lum, e fred_do, e so_lo Re_stai fra pian_to e dou_lo lon' an_gue

sou_le in fred_da piagg' il ver_no. La_gri_mate al mio pian_to, om_bre d'in_fer_no E

voi, mentr' al ciel piac_que Lu_ce di que_sti lu_mi Fat_ti al tuo di_par_tir tanta_me e fu_mi. Che fai per

en_tro i te_ne_bro si orro_ri? For_se t'aff_liggi e piagni La_cer_bo fa_to e gl'in_fe_li_ci a_mo_ri.

Deh se scin_til_la an_co_ra Ti scalda il sen di quée sè ca_ri ar_do_ri, sen_ti, mia vi_ta, sen_ti Quai pian_ti e quai la_men_ti Versa il tuo caro Or_feo dal cor in_ter_no. La_gri_ma_te al mio pian_to, om_bre d'infer_no.

CORO.

ALTO. Scender al centr' os_cu_ro For_se fia fa_cil O_pra, Ma quan_to ahi quan_to è du_ro Indi poggiar poi so_pra. Sol lice al_le grand' al_me tentar si dub_bie pal_me

TENORE. Scender al centr' os_cu_ro For_se fia fa_cil O_pra, Ma quan_to ahi quanto è du_ro Indi poggiar poi so_pra. Sol lice al_le grand' al_me ten_tar, tentar si dub_bie pal_me

BASSO 1.º Scender al centr' os_cu_ro For_se fia fa_cil O_pra, Ma quan_to ahi quanto è du_ro Indi poggiar poi so_pra. Sol lice al_le grand' al_me tentar, tentar si dubbie pal_me

BASSO 2.º Scender al centr' os_cu_ro For_se fia fa_cil O_pra, Ma quan_to ahi quanto è du_ro Indi poggiar poi so_pra. Sol lice al_le grand' al_me tentar si dubbie pal_me.

Sol li_ce al_le grand' al_me ten_tar si dub_bie pal_me.

Sol li_ce al_le grand' al_me ten_tar, tentar si dub_bie pal_me.

Sol li_ce al_le grand' al_me ten_tar, tentar si dub_bie pal_me.

Sol li_ce al_le grand' al_me ten_tar si dub_bie pal_me.

(B.)

CORO FINALE

GIULIO CACCINI.

SOPRANO 1.° — Biondo arcier che d'alto monte Aureo fon - te Sorger fai - - di si bell' on - da, Ben può dir -

SOPRANO 2.° — Biondo arcier che d'alto monte Aureo fon - te Sorger fai - - di si bell' on - da, Ben può dir -

ALTO. — Biondo arcier che d'alto monte Aureo fon - te Sorger fai - - di si bell' on - da, Ben può dir -

TENORE. — Biondo arcier che d'alto monte Aureo fon - te Sorger fai - - di si bell' on - da, Ben può

BASSO. — Biondo arcier che d'alto monte Aureo fon - te Sorger fai - - di si bell' on - da, Ben può dir -

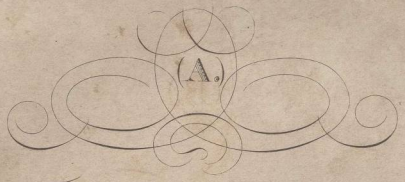
- si al - ma fe - li - ce Cui - pur li - ce ap - pres - sar l'al - te - ra spon - da l'al - te - ra spon - da.

- - si al - ma fe - li - ce Cui - pur li - ce ap - pres - sar l'al - te - ra spon - da l'al - te - ra spon - da.

- si al - ma fe - li - ce Cui - pur li - ce ap - pres - sar l'al - te - ra spon - da l'al - te - ra spon - da.

dir - si al - ma fe - li - ce Cui - pur li - ce ap - pres - sar l'al - te - ra spon - da l'al - te - ra spon - da.

- si al - ma fe - li - ce Cui - pur li - ce ap - pres - sar l'al - te - ra spon - da l'al - te - ra spon - da.



Turbabuntur impii — (*)

GIACOMO CARISSIMI.

Recitativo.

TENORE Solo. — ORGANO.

Tur_ba_buntur im_pi_i ti_mo_re hor_ri_bi_li cum de_scen_dent in ter_ram te_ne_brosam et o_per_tam mor_tis ca_li_gi_ne, u_bi nul_lus or_do, sed sem_pi_ter_nus

a misura.

hor_ror in ha_bi_tat, præ an_gu_sti_a spi_ri_tus ge_men_tes et di_cen_tes:

Tutti.

ALTO. Heu, heu, heu nos mis_cros, heu, heu, do_len_tes!

Tutti.

TENORE. Heu, heu, heu nos mis_cros, heu, heu, heu do_

Tutti.

BASSO. Heu, heu, heu, nos mis_cros, heu, heu, heu do_

ORGANO.

heu, do_len_tes! despe_ra_vi_mus; de_spe_ra_vi_mus ne_quaquam ul_tra vi_

_len_tes, do len_tes! de_spe_ra_vi_mus

_len_tes, do len_tes! despe_ra_vi_mus, de_spe_ra_vi_mus ne_

(*) Einleitendes freies Recitativ und Schlusssatz der Cantate: Klagen der Verlorenen.

(*) Recitatif et introduction; final de la Cantate. Plaintes des reprouvés.

ve - mus, nec vi - de - bi - mus fa - ci - em De - - i, nec vi - de - bi - mus fa - ci - em De - - i!

ne - - quaquam ul - tra vi - ve - - mus, nec vi - de - bi - mus fa - ci - em De - - i!. despe - ra - vi -

- quaquam ul - tra vi - ve - - mus, nec vi - de - bi - mus fa - ci - em De - i, fa - ci - em De - - i!

Solo.

despe - ra - vi - mus! Un - di - que terrent nos for - mi - di - nes

Solo.

- mus despe - ra - vi - mus! Un - di - que in - va - dit nos

despe - ra - vimus, despe - ra - vi - mus!

un - di - que, un - di - que pa - vor, luc - tus

horror, un - di - que, un - di - que pa - vor, luc - tus

Solo.

Un - di - que tre - - mor nos oc - cu - pat, pa - vor, luc - tus

Tutti.

et an - gu - sti - a! Despera - vi - mus!

Tutti.

et an - gu - sti - a! Despe - ra - vi - mus despe - ra - vi - mus!

Solo.

Quis sta - re po - te - rit cum

Tutti.

et an - gu - sti - a! Despera - vimus, despe - ra - vi - mus!

Solo.

Qua _ re non su _ mus in ig _ ne de _ vo _ ran _ te ?

Solo.

Quis sta _ re po _ terit cum ar _ do _ ri _ bus sempi _ ter _ nis ?

u _ te _ ro mortu _ i ? cur, cur u _ _ be _ ri _ bus lac _ ta _ ti ?

cur, cur u _ _ be _ ri _ bus lac _ ta _ ti ?

qua _ re, qua _ re ex _ cep _ ti ge _ ni _ bus ? cur non ab

qua _ re mi _ se _ ris da _ ta est lux ?

qua _ re mi _ se _ ris da _ ta est lux ?

u _ te _ ro transla _ ti ad tu _ mu _ lum qua _ re da _ ta est vi _ ta his,

Tutti.

Heu, heu, heu, heu nos

Tutti.

Heu, heu, heu, heu nos

Tutti.

qui in a _ ma _ ri tu _ di _ ne a _ ni _ mæ sunt ? Heu, heu, heu nos

mi_se_ros! heu, heu do_len_tes heu do_len_ _ tes! pe_re_at di_es

mi_se_ros! heu, heu, heu do_len_tes, do_len_ _ tes pe_re_at

mi_se_ros! heu, heu, heu do_len_tes, do_len_ _ tes pe_re_at di_es

pe_re_at di_es, in qua na_ti su_mus! pe_re_at

di_es, pe_re_at di_es, in qua na_ti su_mus! pe_re_at nox,

pe_re_at di_es, pe_re_at di_es in qua na_ti su_mus! pe_re_at di_es

nox, pe_re_at nox, in qua con_cep_ti fu_i_mus, in qua concep_ti fu_i_mus!

pe_re_at, pe_re_at nox, in qua con_cep_ti fu_i_mus, in qua concep_ti fu_i_mus!

pe_re_at, pe_re_at nox, in qua con_cep_ti fu_i_mus, in qua concep_ti fu_i_mus!

(B.)

MOTETTO.

Ardens est cor meum

GIACOMO CARISSIMI.

CANTO. solo. Ar_dens est cor me_um, o bo_ne Je_su, o bone

ALTO. solo. Ar_dens est cor me_um, o bo_ne Je_su

TENORE. solo. Ar_dens est cor me_um o bo_ne

BASSO. solo. Ar_dens est cor

ORGANO.

Je_su, o bone Je_su. tu_i a_mo_ris

o bone Jesu o bo_ne Je_su, tu_i a_mo_ris i_gne su_a_

Je_su, o bo_ne Je_su. tu_i a_mo_ris i_gne sua_vis_simo su_a_

me_um, o bo_ne Je_su.

i - - gne su-a-vis-si-mo, sua - - vis - - si - mo, i - gne sua-vis - -

- vis - si-mo sua - - - - - vis-si-mo, tu - - i a-mo - - ris i - - gne sua-

vissi-mo, i - gne sua - - - - - vis-si-mo fui a - mo - ris i - gne sua - -

tu - i a - mo - ris i - gne sua-vis - - - -

- si - mo. O ig-nis, qui semper

- vis - si - mo.

- vis-si - mo.

- - si - mo. O ignis, qui semper ar-des et nunquam, et nunquam ex-tingueris!

ardes et nunquam, et nunquam ex - - tin-gueris!

O ig-nis qui semper fer-ves et nun-quam te - pe-

Tutti.

Ve_ni, ve_ni i_gnis

Tutti.

scis! Ve_ni, ve_ni i_gnis

Tutti.

O ignis, qui non comburis, sed semper il_lu_mi_nas! Ve_ni, ve_ni i_gnis

Tutti.

Ve_ni, ve_ni i_gnis

san_cte, ve_ni, ve_ni i_gnis san_cte, A_mor et de_si_de_rium cor_dis no_stri, in_flamma nos di_le_cti_o_ne tu_a, di_le_cti_

san_cte, ve_ni, ve_ni i_gnis san_cte, A_mor et de_si_de_ri_um cor dis no_stri, in_flam_ma nos di_le_cti_

san_cte, ve_ni, ve_ni i_gnis san_cte, A_mor et de_si_de_ri_um cordis no_stri,

san_cte, ve_ni, ve_ni i_gnis san_cte, A_mor et de_si_de_rium cor_dis no_stri,

_o_ne tu_a, im_flamma nos di_le_cti_o_ne tu_a, ut pro_te

_o_ne tu_a, di_le_cti_o_ne tu_a, di_le_cti_o_ne tu_a,

in_flam_ma nos di_le_cti_o_ne tu_a, di_le_cti_o_ne tu_a,

in_flamma nos di_le_cti_o_ne tu_a,

so_lum ar_de_ant cor et a_ni_ma

et prote solum de_fi_ci_ant cor et a_ni_ma

et prote solum de_fi_ci_ant cor

ut prote so_lum lan_gue_ant cor et a_ni_ma

no_stra, cor et a_ni_ma no_stra, et a_ni_ma no_stra.

no_stra, cor et a_ni_ma no_stra, et a_ni_ma no_stra.

cor et a_ni_ma no_stra, et a_ni_ma no_stra.

no_stra, cor et a_ni_ma no_stra, et a_ni_ma no_stra.

(C.)

Motette:

O SACRUM CONVIVIUM (*)

CARISSIMI.

SOPRANO. O, o sa_crum, o sa - - - crum convi - - - - vi - um, in quo Chri - -

ALTO. O, o sa - - crum, o sa - - - crum con_vi - - vi - um,

TENORE. O, o sa - - crum, o sa - - - crum con_vi - - vi - um, in quo

_stus, in quo Chri - - - stus su - - mi - - tur, in quo Chri - -

in quo Chri - - stus su - - mi - - tur, in quo Chri - - stus in quo Chri - -

Chri - - - - - - stus su - mi - tur, in quo Chri - - - - -

_stus su - - - mi - - tur re - co_li_tur me - mo - ri - a, me - mo_ri - a pas_si -

- - stus su - - mi - tur re - co_li_tur me - mo - ri - a, pas_si_o_nis

- - stus su - - mi - tur re - co_li_tur me - mo - ri - a,

*Für drei Solo-Stimmen, ohne Begleitung, während der Ausspendung des heil. Abendmahls.

* Pour trois voix seules, sans accompagnement, pendant la S^te. communion.

-o-nis, pas-si-o-nis e-jus pas-si-o-nis e-jus, re-

e-jus pas-si-o-nis e-jus re-

pas-si-o-nis e-jus, pas-si-o-nis e-jus re-

co-li-tur me-mo-ri-a passi-o-nis e-

co-li-tur me-mo-ri-a, me-mo-ri-a passi-o-nis, pas-si-o-nis e-

co-li-tur me-mo-ri-a passi-o-nis e-

-jus, pas-si-o-nis e-jus, mens im-ple-tur gra-ti-

-jus, pas-si-o-nis e-jus, mens im-ple-tur gra-ti-

jus, pas-si-o-nis e-jus, mens im-ple-tur gra-ti-

-a, et fu-tu-ræ glo-ri-æ no-bis pi-gnus no-bis,

-a, et fu-tu-ræ glo-ri-æ no-bis pi-

-a, et fu-tu-ræ glo-ri-æ no-bis pi-gnus da-

pignus da-tur, no-bis pi-gnus da-tur!

-gnus da-tur, no-bis pi-gnus no-bis pignus da-tur!

-tur, no-bis pi-gnus da-tur!

(D.)

Aus dem Oratorio — De l'Oratorio —

JEPHTA.

GIACOMO CARISSIMI.

CANTO I. Can_temus om_nes Do_mi_no, can_temus om_nes Do_mino, lau_de_mus, lau_de_mus lau_ _demus belli princi_pem, lau_demus, lau_demus, laudemus belli prin_ci_pem, qui de_dit no_bis glo_riam et

CANTO II. Can_temus om_nes Do_mi_no, can_temus om_nes Do_mino, lau_de_mus, lau_de_mus lau_ _demus belli princi_pem, lau_demus, lau_demus, laudemus belli prin_ci_pem, qui de_dit no_bis glo_riam et

CANTO III. Can_temus om_nes Do_mi_no, can_temus om_nes Do_mino, lau_de_mus, lau_de_mus lau_ _demus belli princi_pem, lau_demus, lau_demus, laudemus bel_li prin_ci_pem, qui de_dit no_bis glo_riam et

ALTO. Can_temus om_nes Do_mino, lau_demus, lau_demus, laudemus belli prin_ci_pem,

TENORE. Can_temus om_nes Do_mino, lau_demus, lau_demus, laudemus belli prin_ci_pem,

BASSO. Can_temus om_nes Do_mino, lau_demus, lau_de_mus bel_li prin_ci_pem,

ORGANO.

Jephta kehret siegreich zurück; seine Tochter mit Jungfrauen und Volk zieht freudig ihm entgegen unter obigem Gesange.

Jephta revient victorieux; sa fille, accompagnée des vierges et du peuple, vient audevant de lui avec des chants d'Allegresse.

Is_ra_el vic_to_ri_am, et Is_ra_el et

Is_ra_el vic_to_ri_am, et Is_ra_el et

Is_ra_el vic_to_ri_am, et Is_ra_el et

qui de_dit nobis glo_riam et Is_ra_el vic_to_ri_am et Is_rael, et

qui de_dit nobis glo_riam et Is_ra_el vic_to_ri_am et Is_rael, et

qui de_dit nobis glo_riam et Is_ra_el vic_to_ri_am et Is_rael, et

Is_rael victo_ri_am. Laudemus, lau_demus, laude_mus, lau_de_mus, laude_mus bel_li prin_ci_pem, qui

Is_rael victo_ri_am. Laudemus, lau_demus, laude_mus, lau_de_mus, laude_mus bel_li prin_ci_pem, qui

Is_rael victo_ri_am. Lau_de_mus, lau_de_mus, laude_mus bel_li prin_ci_pem, qui

Is_ra_el victo_ri_am. Lau_de_mus, lau_de_mus, laude_mus bel_li prin_ci_pem,

Is_ra_el victo_ri_am. Laudemus, lau_demus, laude_mus, lau_de_mus, laude_mus bel_li prin_ci_pem,

Is_ra_el victo_ri_am. Laude_mus, lau_de_mus, laude_mus bel_li prin_ci_pem,

dedit no_bis glo_riam et Is_ra_el vic_to_ri_am, et

dedit no_bis glo_riam et Is_ra_el vic_to_ri_am, et

dedit no_bis glo_riam et Is_ra_el vic_to_ri_am, et

qui dedit nobis gloriam et Is_ra_el vic_to_ri_am,

qui dedit nobis gloriam et Is_ra_el vic_to_ri_am,

qui dedit nobis gloriam et Is_ra_el vic_to_ri_am,

Is_ra_el, et Is_rael victo_ri_am, et Is_ra_el, vic_to_ri_am, vic_to_ri_am.

Is_ra_el, et Is_rael victo_ri_am, et Is_ra_el, vic_to_ri_am, vic_to_ri_am.

Is_ra_el, et Is_rael victo_ri_am, et Is_ra_el, vic_to_ri_am, vic_to_ri_am.

et Is_rael, et Is_ra_el victo_ri_am, et Is_ra_el, vic_to_ri_am, vic_to_ri_am.

et Is_rael, et Is_ra_el victo_ri_am, et Is_ra_el; vic_to_ri_am, vic_to_ri_am.

et Is_rael, et Is_ra_el victo_ri_am, et Is_ra_el, vic_to_ri_am, vic_to_ri_am.

Recitativo.

JEPHTA.

ORGANO.

Heu, heu mi_hi! Fi_li_a me_a, heu, de_ce_pi_sti me! fi_li_a u_ni_

a Tempo. Risoluto. a Tempo.

_ge_ni_ta, de_ce_pi_sti me! et tu pa_ri_ter, heu, fi_li_a me_a! de_cep_ta

DIE TOCHTER. Risoluto.

es, de_cep_ta es! Cur er_go te, pa_ter, de_ce_pi? et cur e_go, fi_li_a tu_a u_ni_

JEPHTA.

_ge_nita, de_cep_ta sum? A_pe_ru_i os me_um pro Do_mi_no, ut qui cum_que primus de do_mo

a Tempo. Risoluto.

me_a oc_cu_re_rit mi_hi, of_fe_ram il_lum Domi_no in ho_lo_cau_stum. Heu mi_hi!

a Tempo.

fi_li_a me_a, heu, de_cepis_ti me! fi_li_a u_ni_ge_ni_ta de_ce_pi_sti me!

Risoluto. a Tempo.

et tu pa_ri_ter, heu, fi_li_a me_a, de_cep_ta es, de_cep_ta es.

DIE TOCHTER.

Pa_ter mi, pa_ter mi, si vo_vi_sti vo_tum Do mi no re_ver_sus vic_tor ab ho_sti_

a Tempo.

_bus, ec_ce, e_go fi_li_a tu_a u_ni_ge_ni_ta: of_fer me in ho_lo_caustum vic_to_ri_æ tu_

Risoluto. a Tempo.

_æ! hoc vo_tum, pa_ter mi, præsta fi_li_æ tu_æ u_ni_ge_ni_tæ an_te_quam mo_ri_ar.

JEPHTA. Risoluto.

Quid po_te_rit a_ninam tu_am, quid po_te_rit te mori_tu_ram, fi_li_a, conso_la_re?

DIE TOCHTER. a Tempo.

Di_mitte me, ut du_o_bus mensibus cir_cu_me_am montes, ut cum so_da_li_bus me_is plan_

_gam, plan_gam vir_gi_ni_ta_tem me_am. JEPHTA. Va_de, fi_li_a,

a Tempo.

va_de, fi_li_a me_a u_ni_ge_ni_ta, et plan_ge, et plange vir_gi_ni_ta_tem tu_am.

Ein kurzer, einfacher vierstimmiger Gesang spricht aus, dass Jephta's Tochter mit ihren Freundinnen sich aufmacht, in die Wüste zu ziehen. Unter wechselnden Klaggesängen der Jungfrauen entfernen sie sich dann, und mit dem hier folgenden Chöre des theilnehmenden Volks schliesst sich die Begebenheit und das Werk.

Un chant simple et court à quatre voix exprime que la fille de Jephta part avec ses amies pour le désert. Elles s'éloignent, accompagnées des plaintes des vierges, et le chœur suivant du peuple termine l'événement et l'œuvre.

CANTO I. Plo - ra - te om - nes vir - gi -

CANTO II. Plo - ra - te, fi - li - i Is - ra - el, plo - ra - te om - nes vir - gi -

CANTO III. Plo - ra - te, fi - li - i Is - ra - el, plo - ra - te om - nes vir - gi -

ALTO. Plo - ra - te, fi - li - i Is - ra - el, plo - ra - te om - nes vir - gi -

TENORE. Plo - ra - te om - nes vir - gi -

BASSO. Plo - ra - te, fi - li - i Is - ra - el, plo - ra - te om - nes vir - gi -

ORGANO. 7 6 6 7 6

- nem et fi - li - am Jephtæ u - ni - ge - ni - tam!

- nem et fi - li - am Jephtæ u - ni - ge - ni - tam!

- nem et fi - li - am Jephtæ u - ni - ge - ni - tam!

- nem et fi - li - am Jephtæ u - ni - ge - ni - tam! In car - mi - ne do -

- nem et fi - li - am Jephtæ u - ni - ge - ni - tam! In

- nem et fi - li - am Jephtæ u - ni - ge - ni - tam! In car - mi - ne do - lo -

6 7 6

In car_mi_ne do_lo_ris do_lo_ris la_men_ta_mi_

In car_mi_ne do_lo_ris la_men_ta_mi_

In car_mi_ne do_lo_ris, do_lo_ris la_men_

_lo_ris do_lo_ris la_men_

car_mi_ne do_lo_ris, do_lo_ris la_men_

_ris, do_lo_ris la_

_mi, la_men_ta_mi_mi, la_men_ta_mi_mi, la_men_ta_mi_mi,

_mi, la_men_ta_mi_mi, la_men_ta_mi_mi, la_men_ta_mi_mi,

_ta_mi_mi, la_men_ta_mi_mi, la_men_

_ta_mi_mi, la_men_ta_mi_mi, la_men_

_ta_mi_mi, la_men_ta_mi_mi, la_men_

_men_ta_mi_mi, la_men_ta_mi_mi la_men_ta_

la - men - - ta - mi - ni.

la - men - - ta - mi - ni. Plo - ra - te, fi - li - i,

- ta - mi - ni, la - men - ta - mi - - ni. Plo - - ra - te, fi - li - i,

- ta - mi - ni, la - men - ta - - mi - ni. Plo - ra - te, fi - li - i, in car - mi - ne do -

- ta - mi - ni, la - men - ta - - mi - ni. In

- - - - - - - mi - - ni. Plo - ra - te, fi - li - i, in car - mi - ne do - lo - - -

In car - mi - ne do - lo - - - ris do - lo - ris la - men - ta - mi -

in car - mi - ne do - lo - - - ris la - men - ta - mi -

in car - mi - ne do - lo - - - ris, do - lo - - - ris la - - men -

- lo - - - - - - - - - - - - ris do - lo - - - ris la - - men -

- car - mi - ne do - lo - - - - - - ris do - lo - - - ris la - men -

- ris, do - - lo - - - - - - - - - - - - - ris la - - -

-ni, la-men-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni, la-men-

-ni, la-men-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni, la-men-

-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni la men-

-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni, la men-

-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni, la men-

-men-ta-mi-ni la-men-ta-mi-ni, la-men-ta-

Di-mi-nu-en-do.

-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni.

Di-mi-nu-en-do.

-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni.

Di-mi-nu-en-do.

-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni.

Di-mi-nu-en-do.

-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni.

Di-mi-nu-en-do.

-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni, la-men-ta-mi-ni.

Di-mi-nu-en-do.

-mi-ni, la-men-ta-mi-ni.

(A.)

SANCTUS

16 STIMMIG, IN 4 CHŒREN, * A 16 VOIX EN 4 CHŒURS,

MIT ORGEL. AVEC ORGUE.

BENEVOLI.

Grave.

Erster CHOR. SOPRANO. ALTO. TENORE. BASSO.

Zweiter CHOR. SOPRANO. ALTO. TENORE. BASSO.

Dritter CHOR. SOPRANO. ALTO. TENORE. BASSO.

Vierter CHOR. SOPRANO. ALTO. TENORE. BASSO.

ORGANO.

Sanc - - - tus, sanc - - - - - - - -

Sanc - - - tus, sanc - -

Sanc - - - tus, sanc - - - - - -

Sanc - - - tus, sanc - -

Sanc - - - - tus, sans - -

Sanc - - - - - - tus, sanc - -

Sanc - - - tus, sanc - - -

Sanc - - - tus,

Sanc - - - - - - tus,

Sanc - - - - - tus,

Sanc - - - - - tus,

Sanc - - - - tus,

Sanc - - - - - - - tus

Sanc - - - - tus

Sanc - - - - - - - - - tus

Sanc - - - - - tus

Grave.

tus Do_minus De_us Sa_ba_oth!

tus, sanc tus Do_minus Deus Sa_ba_oth!

tus Do_minus De_us Sa_ba_oth!

tus Do_minus De_us Sa_ba_oth!

tus sanc tus Do_minus

tus, sanc_tus Do_minus

tus, sanc_tus Do_minus

sanc tus Do_minus

sanc tus, sanc_tus

sanc tus, sanc_tus

sanc tus

sanc tus

sanc tus

tus, sanc_tus

sanc tus, sanc_tus

sanc tus, sanc_tus

sanc tus

De - - us Sa - ba - oth!

De - us Sa - ba - oth!

De - us Sa - ba - oth!

De - us Sa - ba - oth!

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

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

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

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

Do - - minus De - us Sa - - ba -

Do - - minus De - us Sa - ba - -

Do - - minus De - us Sa - ba - -

Do - - minus De - us Sa - - ba -

Allegro.

Ple_ni sunt cœ_li et ter_ra glo_ri_a, glo_ri_a

Ple_ni sunt cœ_li et ter_ra glo_ri_a, glo_ri_a

Ple_ni sunt cœ_li et ter_ra glo_ri_a, glo_ri_a

Ple_ni sunt cœ_li et ter_ra glo_ri_a, glo_ri_a

Ple_ni sunt cœ_li et ter_ra glo_ri_a,

Ple_ni sunt cœ_li et ter_ra glo_ri_a,

Ple_ni sunt cœ_li et ter_ra glo_ri_a,

Ple_ni sunt cœ_li et ter_ra glo_ri_a,

Ple_ni sunt cœ_li et ter_ra

Ple_ni sunt cœ_li et ter_ra

Ple_ni sunt cœ_li et ter_ra

Ple_ni sunt cœ_li et ter_ra

_ oth! Ple_ni sunt cœ_li et ter_ra glo_ri_a tu_ _ _ a!

_ oth! Ple_ni sunt cœ_li et ter_ra glo_ri_a tu_ _ _ a!

_ oth! Ple_ni sunt cœ_li et ter_ra glo_ri_a tu_ _ _ a!

_ oth! Ple_ni sunt cœ_li et ter_ra glo_ri_a tu_ _ _ a!

Allegro.

tu _ a !

O _ sanna in excel _ sis, in ex _ cel _ _ _ sis !

tu _ a !

O _ san _ _ _ na in ex _ cel _ _ _ sis !

tu _ a !

O sanna in excel _ sis, in ex _ cel _ _ _ sis !

tu _ a !

O sanna in excel _ sis, in ex _ cel _ _ _ sis !

glo _ ri _ a tu _ a, glo _ ri _ a tu _ _ _ a !

O _ san _ _

glo _ ri _ a tu _ a, glo _ ri _ a tu _ _ _ a !

O _ sanna in excel _

glo _ ri _ a tu _ a, glo _ ri _ a tu _ _ _ a !

O _ sanna in excel _

glo _ ri _ a tu _ a, glo _ ri _ a tu _ _ _ a !

O _ sanna in excel _

O _ sanna in excel _ sis !

O _

O _ san _ _ na

O _

O _ sanna in excel _ sis !

O _

O sanna in excel _ sis !

O _

O _ sanna in excelsis !

O _ san _ _ _ na !

O _ sanna in excel _ sis !

O _ sanna in excelsis !

Molto forte.

O_sanna in excel_sis, in ex_cel_ _ sis!

O_san_ _ _ na in ex_cel_ _ sis!

O_sanna in excel_sis, in ex_cel_ _ sis!

O_sanna in excel_sis, in ex_cel_ _ sis!

_na! O_san_ _ na!

_sis! O_sanna in excel_sis!

_sis! O_sanna in excel_sis!

_sis! O_sanna in excel_sis!

sanna in excel_sis, in ex_cel_ _ sis! O_sanna in ex_cel_sis!

sanna in excel_sis, in ex_cel_ _ sis! O_sanna in ex_cel_sis!

san _ na in ex_cel_ _ sis! O_san_ _ _ na!

sanna in excel_sis, in ex_cel_ _ sis! O_sanna in ex_cel_sis!

O_sanna in excel_sis! O_san_ _ _

O_san_ _ na! O_sanna in ex_cel_

O_sanna in excel_sis! O_sanna in ex_cel_

O_sanna in excel_sis! O_sanna in ex_cel_

in ex - cel - - sis, in ex - cel - - - - - - - - sis!

in ex - cel - - sis, in ex - cel - - - - - - - - sis!

in ex - cel - - sis, in excel - - - - - - - - - sis!

in ex - cel - - sis, in ex - cel - - - - - - - - sis!

in ex - cel - - - sis, in ex - cel - - - - - - - - - sis!

in ex - cel - - - sis, in ex - cel - - - - - - - - - sis!

in ex - cel - - - sis, in ex - cel - - - sis _____ !

in ex - cel - - - sis, in ex - cel - - - - - - - - - sis!

in ex - cel - - sis, in ex - cel - - - sis _____ !

in ex - cel - - sis, in ex - cel - - - sis _____ !

in ex - cel - sis, ex - cel - sis, ex - cel - - sis _____ !

- na in ex - cel - - sis, in ex - cel - - - - - - - - sis _____ !

- sis, in ex - cel - - sis, in ex - cel - - - - - - sis _____ !

- sis, in ex - cel - - sis, in ex - cel - - - - - - - sis _____ !

- sis, in ex - cel - - sis, in ex - cel - - - - - - - sis _____ !

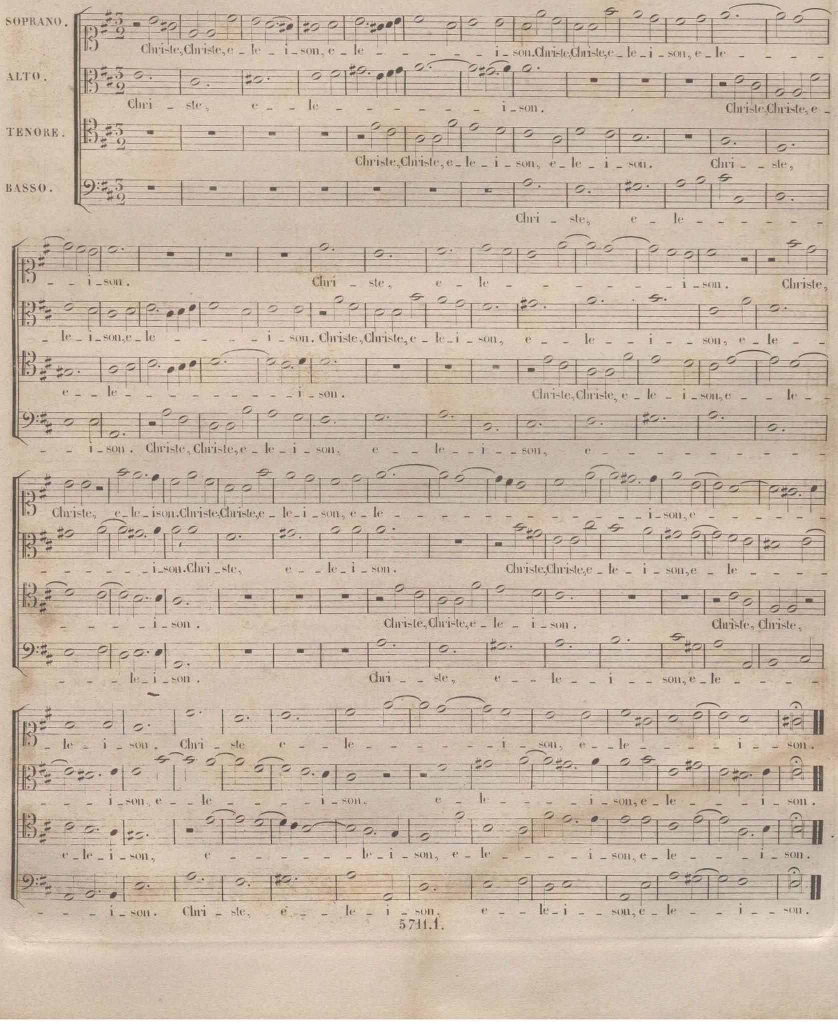
Tutti registri.

B.

Christe, eleison.

Quartetto.

BENEVOLI.



(A.)

Alleluja (*)

BERNABEI.

SOPRANO. Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-

ALTO. Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja! Al-

TENORE. Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-

BASSO. Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja! Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja! Al-le-lu-

-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja! Al-le-lu-ja, Al-le-lu-

-le-lu-ja! Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-

-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-

-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-

-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja!

-ja! Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja!

-ja! Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja!

-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja!

(*) Schlusssatz eines Psalms.

(*) Finale d'un psaume.

(B.)

SALVE, REGINA.

BERNABEI.

SOPRANO. Sal_ve, Re_gi_na, ma_ter mi_se_ri_cor_di_æ, vi_ta, dul_ce_do et spes nostra, sal_ve!

ALTO. Sal_ve, Re_gi_na, ma_ter mi_se_ri_cor_di_æ, vi_ta, dul_ce_do et spes no_stra, sal_ve!

TENORE. Sal_ve, Re_gi_na, ma_ter mi_se_ri_cor_di_æ, vi_ta, dul_ce_do et spes no_stra, sal_ve!

BASSO. Sal_ve, Re_gi_na, ma_ter mi_se_ri_cor_di_æ, vi_ta, dul_ce_do et spes no_stra, sal_ve!

Ad te clama_mus, ex_u_les fi_li_i E_væ; ad te sus_pi_ra_mus, gemen_tes et flen_tes, in hac la cry_ma_rum val_le.

Ad te clamamus, ex_u_les fi_li_i E_væ; ad te sus_pi_ra_mus, gemen_tes et flen_tes, in hac la cry_marum val_le.

Ad te cla_ma_mus ex_u_les fi_li_i E_væ; ad te sus_pi_ra_mus, gemen_tes et flen_tes, in hac la cry_ma_rum val_le.

Ad te cla_ma_mus ex_u_les fi_li_i E_væ; ad te sus_pi_ra_mus, gemen_tes et flen_tes, in hac la cry_ma_rum val_le.

E_ja, er_go, ad_vo_ca_ta nos_tra, il_los tu_os mi_se_ri_cor_des o_ _ _ _ _ cu_

E_ja, er_go, ad_vo_ca_ta nos_tra, il_los tu_os mi_se_ri_cor_des o_ _ _ _ _ cu_

E_ja, er_go, ad_vo_ca_ta nos_tra, il_los tu_os mi_se_ri_cor_des o_ _ _ _ _ cu_

E_ja, er_go, ad_vo_ca_ta nos_tra, il_los tu_os mi_se_ri_cor_des o_ _ cu_los ad

_los ad nos con_ver_ _ te; et Je_sum, be_ne_dic_tum fructum ven_tris tu_i,

_los ad nos con_ver_ _ _ te; et Je_sum, be_ne_dic_tum fructum ven_tris tu_i,

_los ad nos con_ver_ _ _ _ te; et Je_sum, be_ne_dic_tum fructum ven_tris tu_i,

nos con_ver_ _ _ _ _ _ te; et Je_sum, be_ne_dic_tum fructum ven_tris tu_i,

no_bis post hoc ex_i_li_um o_sten_ _ de! O cle_ _ _ mens, o pi_ _ _

no_bis post hoc ex_i_li_um o_sten_ _ de! O cle_ _ _ mens, o pi_ _ _

no_bis post hoc ex_i_li_um o_sten_ _ de! O cle_ _ _ mens, o pi_ _

no_bis post hoc ex_i_li_um o_sten_ _ de! O cle_ _ _ mens, o pi_ _

_a, o dulcis vir_go Ma_ri_ _ _ _ _ a, o dul_cis vir_go Ma_ri_ _ a!

_a, o dulcis vir_go Ma_ri_ _ a, o dulcis vir_ _ go Ma_ri_ _ a!

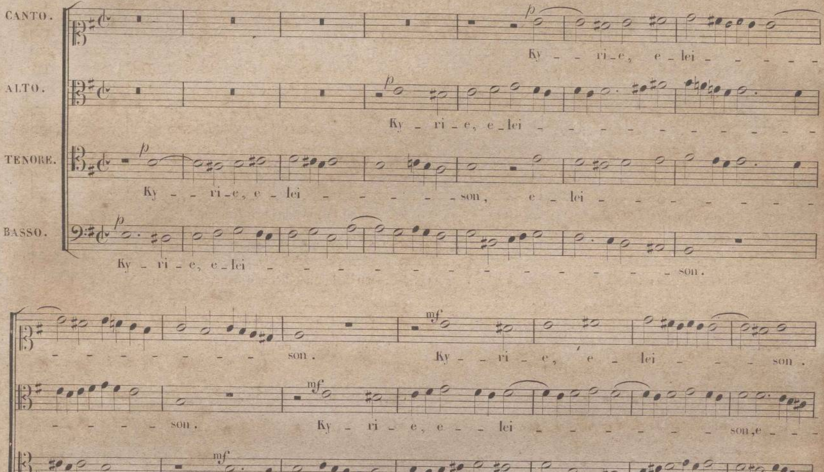
_a, o dulcis vir_go Ma_ri_ _ _ a, o dulcis vir_ _ go Ma_ri_ _ a!

_a, o dulcis, dul_cis vir_ _ go Ma_ri_ _ a, o dulcis vir_ _ _ go Ma_ri_ _ a!

(A.)

KYRIE ELEISON

ALESS. SCARLATTI.



(*)

son. Christe, e - lei - - - - son, e - lei - - - - - son, e - lei - - - - - -

son. Christe, e - lei - - - - son, e - lei - - - - - -

son. Christe, e - lei - - - - - -

son.

son. Chri - - - - - ste, e - - lei - - - - -

- - - - - - - - - son, e - - - - lei - - - - - - - - -

- - - son, e - lei - - - - - - - - - - - - - - - - - - - son, e - - -

Chri - ste, e - lei - - - - son, e - lei - - - - - - - - - - son.

son, e - lei - - - - - - - - - son, e - lei - - - - - - son. Chri - ste, e -

- - son, e - lei - - - - - - son. Chri - ste, e - lei - -

- lei - - - son. Chri - ste, e - lei - - - son, e - lei - - - - - -

Chri - ste e - lei - - - - son, e - lei - - - - - - - - - - son.

- lei - son.

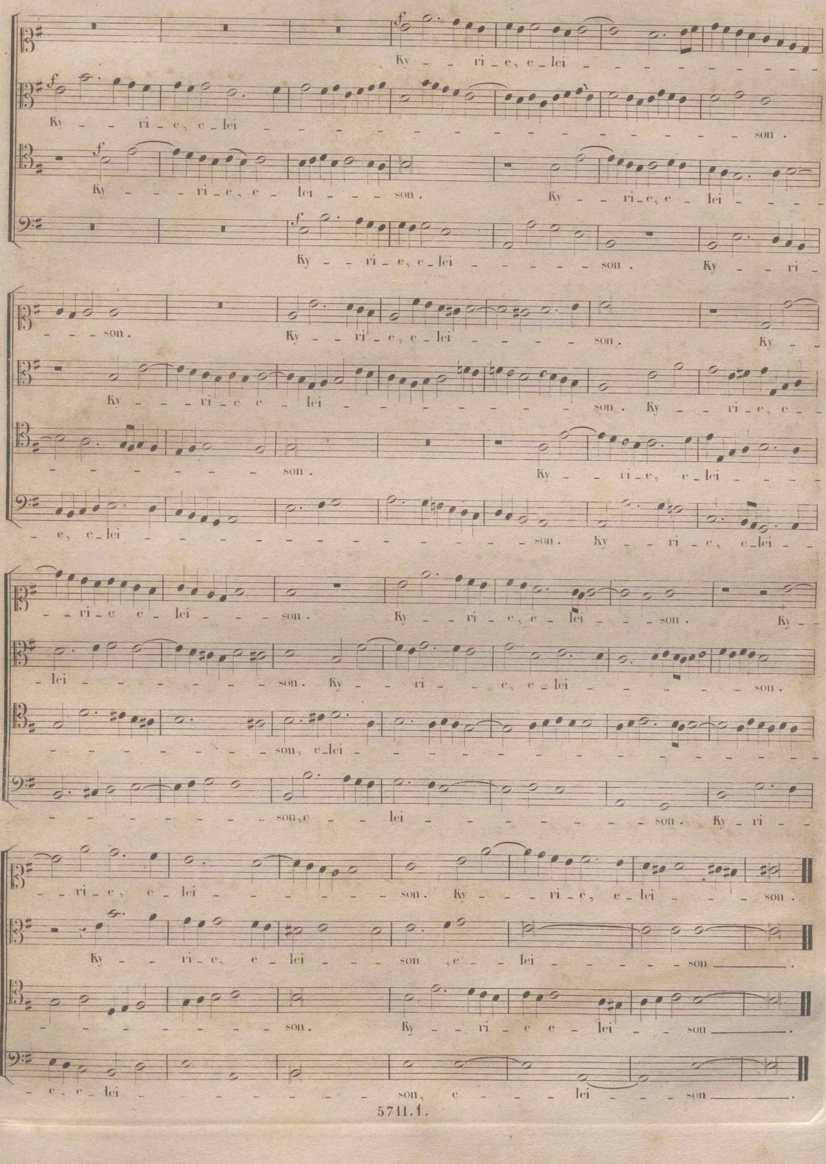
- - - - - - - - sou, e - lei - - - - - - - - - - - - - - - - son.

- - - - - - - son. Chri - ste, e - - lei - - - - - - - son.

Chri - ste, e - lei - son.

(*) Es dürfte für die Wirkung vortheilhaft seyn, wenn dieser Zwischensatz von vier vorzüglichen Solo-Stimmen gesungen würde.

(*) Il serait avantageux pour l'effet de faire chanter ce morceau par quatre bonnes voix seules.


f
Ky _ _ ri _ e, e _ lei _ _ _ _ _ _ _ _
Ky _ _ ri _ e, e _ lei _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ son.
Ky _ _ ri _ e, e _ lei _ _ _ son. Ky _ _ ri _ e, e _ lei _ _ _
Ky _ _ ri _ e, e _ lei _ _ _ _ _ _ son. Ky _ _ ri _
_ _ son. Ky _ _ ri _ e, e _ lei _ _ _ _ _ son. Ky _ _
Ky _ _ ri _ e e _ lei _ _ _ _ _ _ _ _ _ son. Ky _ _ ri _ e, e _
_ _ _ _ _ _ son. Ky _ _ ri _ e, e _ lei _ _ _
_ e, e _ lei _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ son. Ky _ _ ri _ e, e _ lei _ _
_ _ ri _ e e _ lei _ _ _ son. Ky _ _ ri _ e, e _ lei _ _ _ son. Ky _
_ lei _ _ _ _ _ _ _ son. Ky _ _ ri _ _ e, e _ lei _ _ _ _ _ _ son.
_ _ _ _ _ _ _ son, e _ lei _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
_ _ _ _ _ _ _ son, e _ _ lei _ _ _ _ _ _ _ son. Ky _ ri _
_ _ ri _ e, e _ lei _ _ _ _ _ _ son. Ky _ _ ri _ e, e _ lei _ _ _ son.
Ky _ _ ri _ e, e _ lei _ _ _ son , e _ _ lei _ _ _ _ son ______.
_ _ _ _ _ _ _ son. Ky _ ri _ e e _ lei _ _ son ______.
_ e, e _ lei _ _ _ _ _ _ _ son, e _ _ _ lei _ _ _ son ______.

B.

GLORIA PATRI.

ALESS. SCARLATTI.

SOPRANO I. Glo - - - ri - a Pa - - tri et fi - - - li - o, glo - - - ri - a

SOPRANO II. Glo - - - ri - a Pa - - tri et fi - - - li - o, glo - - - ri - a

ALTO. Glo - - - ri - a Pa - - - tri et fi - - - li - o, glo - - - ri - a

TENORE. Glo - - - ri - a Pa - - tri et fi - - - li - o, glo - - - ri - a

BASSO. Glo - - - ri - a Pa - - - tri, glo - - - ri - a

ORGANO.

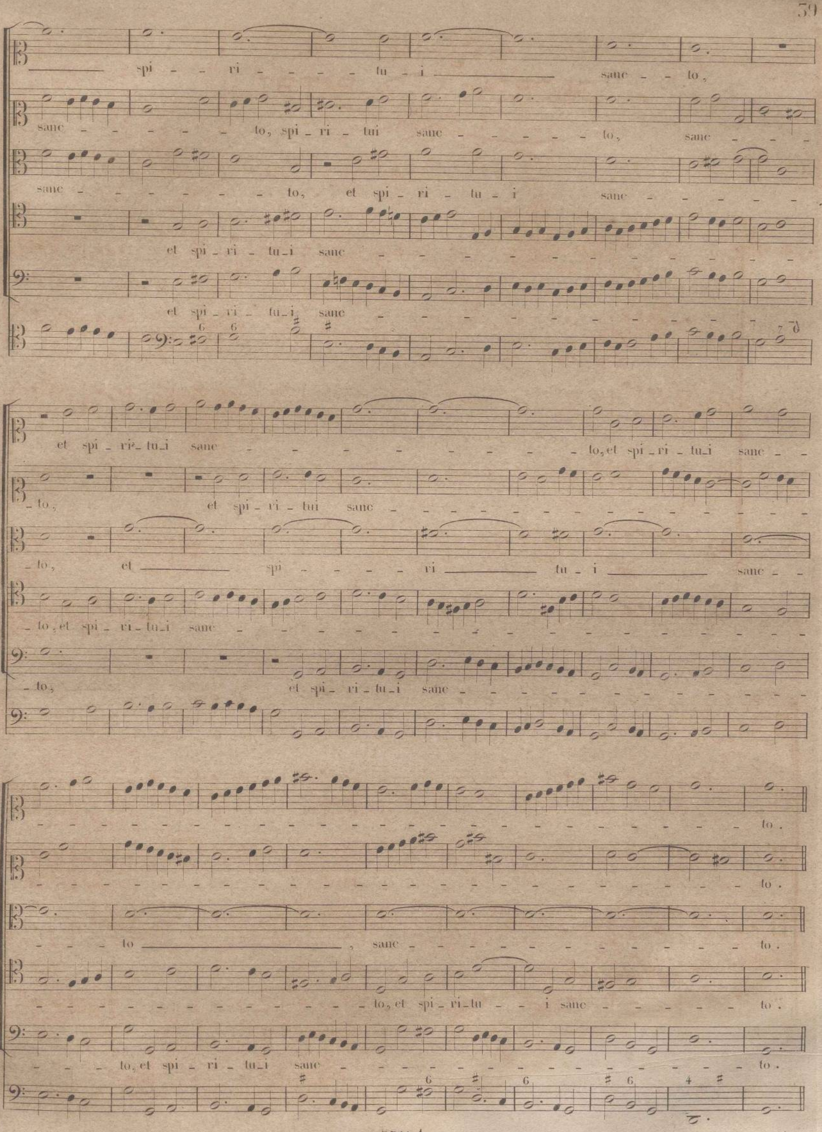
pa - - tri et fi - - - li - o, et fi - li - o, et fi - li - o, et

pa - - tri et fi - - - li - o, et fi - li - o, et fi - li - o, et spi - ri - tu - i

pa - - tri et fi - - - li - o, et fi - - - li - o, et spi - ri - tu - i

pa - - tri et fi - - - li - o, et fi - li - o,

pa - - tri et fi - li - o, et fi - li - o


spi - ri - - - tu - i sanc - - to,
sanc - - - - - - to, spi - ri - tui sanc - - - - - - to, sanc - - -
sanc - - - - - - - to, et spi - ri - tu - i sanc - - - - - -
et spi - ri - tu - i sanc - - - - - - - - - - -
et spi - ri - tu - i sanc - - - - - - - - - - -
6 6 ♯ ♯ 7
et spi - ri - tu - i sanc - - - - - - - to, et spi - ri - tu - i sanc - -
- to, et spi - ri - tui sanc - - - - - - - - - - - - - -
- to, et spi - - - - ri tu - i sanc -
- to, et spi - ri - tu - i sanc - - - - - - - - - - - - -
- to, et spi - ri - tu - i sanc - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - to.
- - - - - - - - - - - - - - - - - - to.
- - to, sanc - - - - - - - - - - - to.
- - - - - - - - - - - to, et spi - ri - tu - - i sanc - - - - - to.
- - to, et spi - ri - tu - i sanc - - - - - - - - - - to.
♯ 6 ♯ 6 ♯ 6 4 ♯

Si - - - - - - - - - - - - - - cut - - - - - - - - e - -

Si - cut e - - - - rat, si - cut e - - - - rat, si - cut e - - - -

Si - cut e - - - - rat, si - cut e - - - rat, si - cut e - -

Si - cut e - - - - rat, si - cut e - - - - - rat

Si - cut e - - - rat, si - cut e - - -

- - - rat - - - - - in prin - - ci - - pi - - - o et

- - rat - - - - in - - princi - pi - o, in prin - ci - pi - o - - - - , si - - cut e - rat

- - - - rat, si - - - - cut e - rat in - - - principi - o, in - - - - principi - o et

in - - - principi - o, in - - - princi - pi - o, in - - - - princi - pi - o et nunc

- - - - rat in prin - ci - pi - o, in prin - ci - pi - o in prin - ci - pi - o

nunc - - - - - - et - - - - - - - - sem - - - - - - per - - - - - - -

in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per, sem - - - - per, sem - - - per, et sem - -

nunc, et nunc et sem - per, et sem - - - - - - - per, et sem - - - per, et sem - -

et sem - - - per et nunc et sem - per et sem - - - per et sem - -

et nunc, et nunc et sem - per, et sem - - - per, et sem - - - per, et

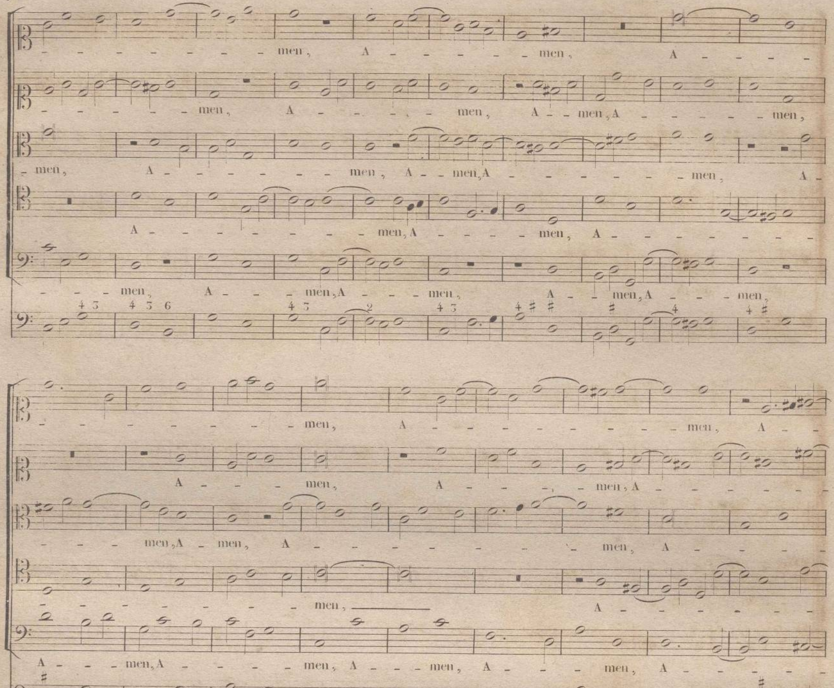
et in sæ - - cu - - la sæ - - cu - - lo - - - - -
- - - - - - per, et in sæcula sæcu - lo - rum, sæ - - cu - la sæ - cu -
- per, et in sæ - cula sæ - cu - lo - rum, sæ - cu - lo - - - rum, sæ - cu - lo - - - rum, sæ -
- - - per et in sæ - cula sæcu - lo - rum et in sæ - cula sæcu - lo - - rum, sæ -
sem - - per, et in sæ - cula sæ - cu - lo - rum, et in sæcula sæcu - lo - rum et in sæcula sæcu -
6 6 6 5

- rum A - - - - men,
- lo - - rum, A - - - - - - - - - - - - - - - men
- cu - - lo - rum A - - - - - - - - - men, A - - - - - - -
- cu - lo - - rum, A - - - - - - - - - men A -
- lo - rum, A - - - - - - - - - - - men
♯ 9 8 4 3 4 3 4 ♯

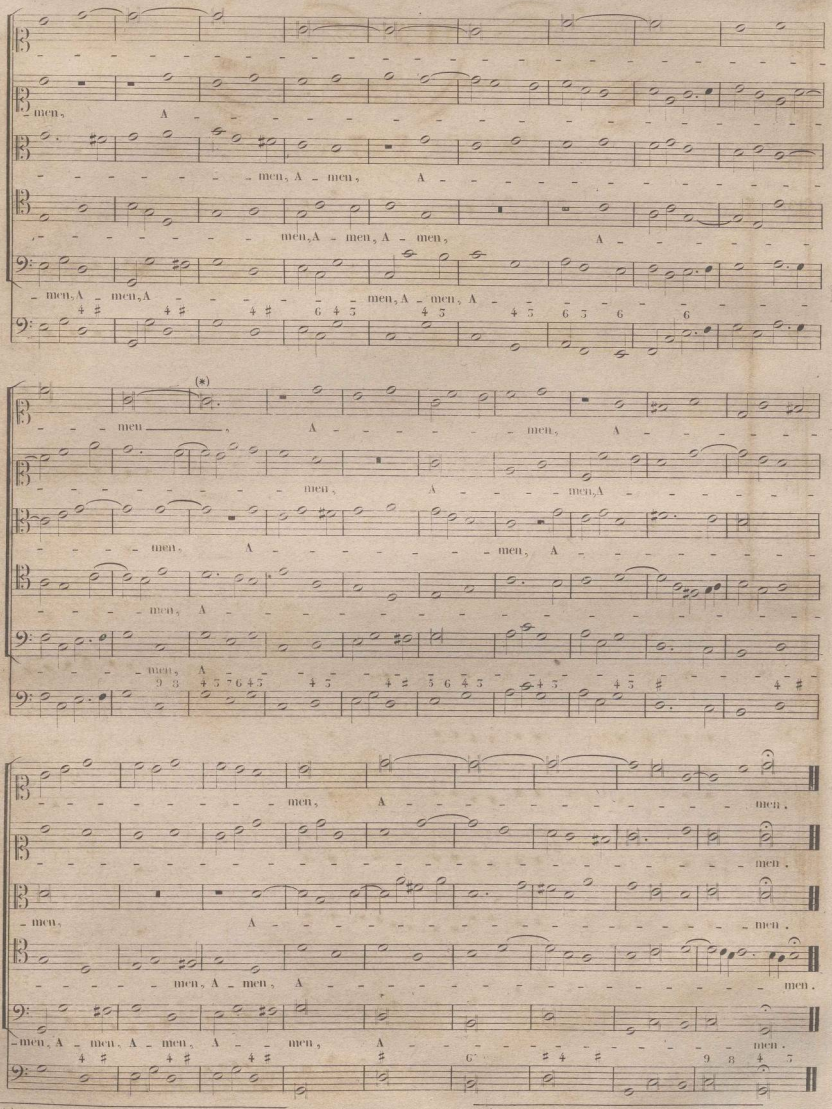
(*)
A - - - men, A - - - men, A - - - - men, A - - -
A - - - - men, A - - - men, A - - - - - - men, A - -
- - - - - - - - - - - - men, A - - - - - - - - - - -
- - men A - - - - - - - - men, A - - - - - - men,
A - - men, A - - - - - - men, A - - men A - - - men, A - - - - -
6 4 3 6 6 4 3 4 3 4 3 4 3 4 ♯

(*) Dass diese Verkürzung nicht etwa ein Schreibfehler sey, leuchtet ein.

(*) Il est clair que cet abrégement n'est point une faute de copie.



(*) Wie vorhin. (*) Comme ci-dessus.



(*) So auch diese und die Schluss-Verlängerung.

(*) De même celui-ci et le prolongement de la fin.

(C.)

AUS DEM 127sten PSALM: TIRÉ DU 127me PSAUME:

VANUM EST.

ALESS. SCARLATTI.

CANTO Solo. Vanum, va_num est nobis an_te lu_cem sur_ge_re va_num

CANTO. mf Va_num, mf va_num est no_bis an_te

ALTO. mf Va_num, mf va_num est no_bis an_te

TENORE. mf Va_num, mf va_num est no_bis an_te

BASSO. mf Va_num, mf va_num est no_bis an_te

VIOLINI. mf

BASSI ORGANO. p mf

va_num sur_gi_te, surgite, post_quam se_

lu_cem sur_ge_re, va_num est nobis ante lu_cem sur_ge_re

lu_cem sur_ge_re, va_num est nobis ante lu_cem sur_ge_re

lu_cem sur_ge_re, va_num est nobis ante lu_cem sur_ge_re

lu_cem sur_ge_re, va_num est nobis ante lu_cem sur_ge_re

p

de - - - - ri - tis, sur - - gi - te, surgite, postquam sede -

sur - gi - te, postquam se - de - - - ri - sti mf postquam se - de - -

sur - gite, surgi - te, postquam se - de - - - ri - sti mf postquam se - de - -

surgi - te, surgi - te, postquam se - de - - - ri - sti mf postquam se - de - -

sur - gi - te, surgi - te, postquam se - de - - - ri - sti mf postquam se - de - -

mf p mf

mf mf

Adagio.

- - - - - - ri - tis. Qui man - du - ca - - tis

Piano sempre.

- - - - - - ri - tis. Qui man - du -

Piano sempre.

- - - - - - ri - tis. Qui man - du -

Piano sempre.

- - - - - - ri - tis. Qui man - du -

Piano sempre.

- - - - - - ri - tis. Qui man - du -

Piano sempre.

Adagio.

panem do - lo - ris, qui mandu - ca - tis pa - nem do - lo - ris,

- ca - tis pa - nem do - lo - - ris, panem do - lo - - - - - - - -

- ca - tis pa - nem do - lo - - ris, panem do - lo - ris, pa - nem do - lo - - -

- ca - tis pa - nem do - lo - - ris, panem do - lo - - - - - - - -

- ca - tis pa - nem do - lo - - ris, panem do - lo - - - - - - - -

pa - nem do - lo - - - - - - - - ris:

- - - - - - - - - - - - ris:

- - - - - - - - - - - - ris:

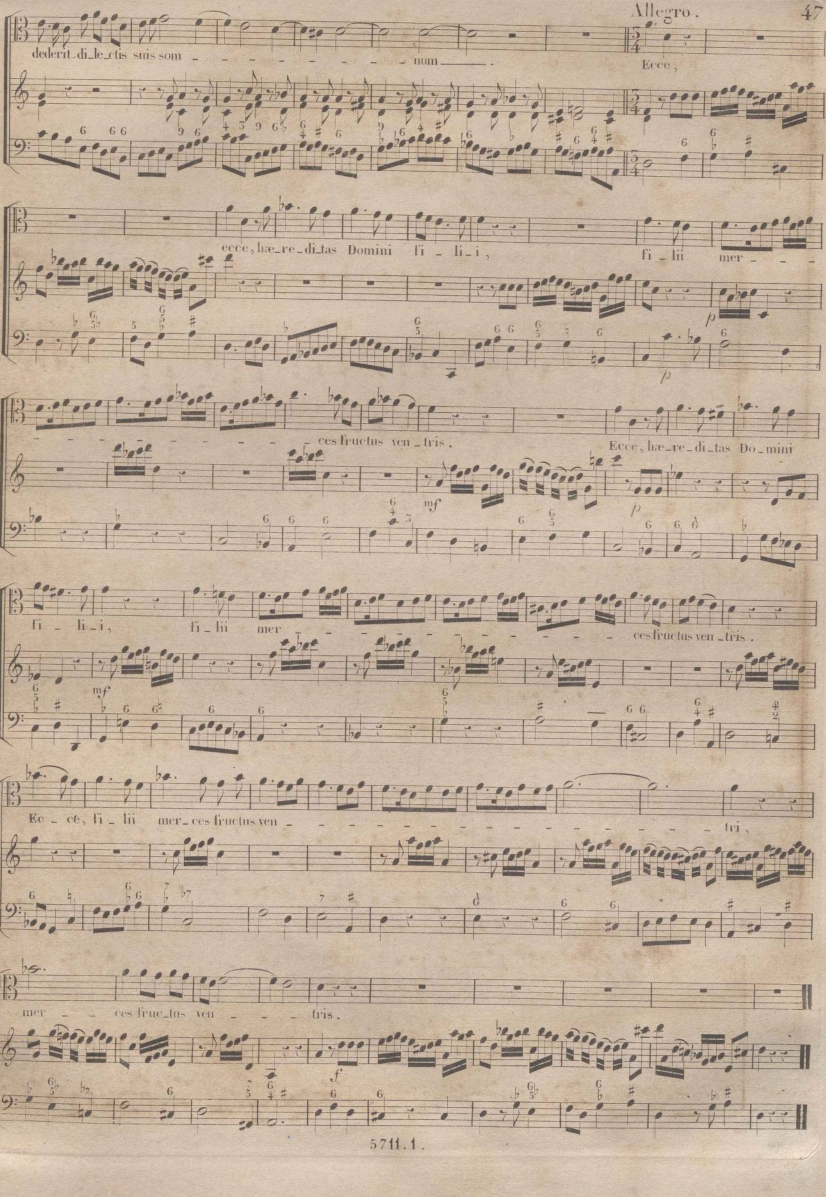
- - - - - - - - - - - - ris:

- - - - - - - - - - - - ris:

ALTO solo. Cum dederit di - lectis suis som - - - - - - num cum dederit, cum

VIOLINI.

BASSI. *p*


Allegro.
dederit di_le_ctis suis som _ _ _ _ _ _ _ _ _ num ___ .
Ecce,
ecce, hæ_re_di_tas Domini fi _ li_i,
fi_lii mer _ _ _
_ _ _ _ _ _ _ _ ces fructus ven_tris.
Ecce, hæ_re_di_tas Do_mini
fi _ li_i,
fi_lii mer _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ ces fructus ven_tris.
Ec _ ce, fi_lii mer_ces fructus ven _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ tri,
mer _ _ ces fruc_tus ven _ _ _ tris.
p
mf
f

(D.)

SANCTUS
und et
Agnus Dei

ALESS. SCARLATTI.

SOPRANO I.

SOPRANO II.

ALTO.

TENORE.

BASSO.

p

Sanc - - -

f

– – – – ba – oth! Ple – ni sunt cœ – – li et te – – –

De – us Sa – ba – oth! Ple – ni sunt cœ – – – – – – li

– – – – ba – oth! Ple – – ni sunt cœ – – – – – –

Sa – – ba – – oth! et ter – – – – – – – –

– – – ba – – oth Ple – – ni sunt cœ – – – – li

– – – – – – – – ra et ter – – – – ra glo –

et ter – – – – – – – – ra, et ter – – – – – – – –

– li, Ple – ni sunt cœ – – li et ter – – – ra

– – – ra et ter – – – – – – – ra

et ter – – – – – – – – – – – – – – – – – – ra

– ri – a tu – – – – – a, glo – ri – a tu – – a, tu – – – – – a.

– ra glo – ri – a, glo – ri – – a tu – – a, tu – – a.

glo – – ri – a tu – a, glo – ri – a, tu – – – – – a.

glo – ri – a tu – a, glo – – ri – a tu – a, tu – – – – – a.

glo – ri – a tu – – – – a, tu – – a.

Risoluto.

O - - - - san - - - - na _____ in _____ ex - - - cel - -

O - san - na in ex - cel - - - sis! O - - - san - na in ex - cel - - sis, O - san -

O - - - - san - - - - na _____ in _____ ex - -

O - san - na in ex - cel - - - sis, O - sanna in ex - cel - - - - - - - - sis

Risoluto. O sanna in ex - cel - - - - sis O - san - na in ex - cel - -

- - - - - - - - - sis in _____ ex - -

na in ex - cel - - - - - - sis; in ex - cel - - - - - - - -

- - - cel - - - - - - - - - - sis O - - - -

O - san - - na in ex - cel - - sis, O - san - na in excel - - - sis, O - san - na in ex -

- - - sis, O - san - na in excel - sis, O - san - na in ex - cel - - - sis

- - - cel - - - - - - - - - - sis in _____ ex - cel - - sis _____.

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

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

- cel - - sis, O - san - - na in excel - - - - - - sis.

O - - san - na in ex - cel - - - sis, in excel - - - - - sis _____.

AGNUS DEI.

SOPRANO I. Ag - - nus De - - - - - - - - i,

SOPRANO II.

ALTO I. Ag - - nus De - - - - - - - - - - - - i,

ALTO II. Ag - - nus De - -

TENORE I. Ag - - - -

TENORE II. Ag - - nus De - - - - -

BASSO. Ag - - nus De - - - - - - -

Ag - - nus De - - - - - - - - - - - - - -

Ag - - - nus De - - -

Ag - - - nus De - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - i,

- nus De - - - - i,

- - - - - - - - i, Ag - - nus

- i, Ag - - nus De - - - - - - -

- - - - - i, Ag - nus De - - - - - - - - i,

- i, qui tol - - -

- - - - i, Ag - - nus De - - - - - - - - - i,

Ag - nus De - - - - - - - - - i, qui tol -

qui tol - - - lis

- - - - - - - - - i, qui tol - lis pec - ca

- - - - i, Ag - - nus De - - - - i

qui tol - - lis ___ pecca - - ta mun - - di,

- lis ___ pec - - - - ca -

qui tol - - lis pec - ca - ta mun - - di, qui tol - - lis

- - lis ___ pecca - ta mun - - - di, qui ___ tol - - - lis pec -

pec - - - - ca - - - - ta ___ mun - - - di ___

- - - ta, qui tol - lis pec - ca - - ta mun - - -

qui ___ tol - - - - lis pec - ca - - ta

qui tol - lis ___ pecca - ta mun - - - di, mi - - - se -

- - - ta ___ mun - - - - di ___

pecca - - ta mun - - di mi - - - se - re - - - re

- ca - ta mun - di qui tol - lis ___ pecca - ta mun - di

___ mi - - - - se - - - -

- di qui tol - - lis pec - ca - - - - - - ta mun -

qui tol - - lis pec - ca - ta mun - - di

- re - - - re no - - bis mi - - se - re - -

mi - - - se - - - re - - re no - -

no - - bis mi - se - re - - - re no - -

mi - se - re - - - re no - - - bis ___

- re - - re no - - - bis ___ mi - se -

di ___, mi - se - re - - re no - - - -

mi - - - - se - - re - - re no - - - - -

- re no - - - - - bis! mi - se -

- - - bis mi - se - re - re no - - -

- - - - - bis, mi - - se - re - - - - re no -

mi - - - se - re - - - re no - - - - - - - -

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

- - - bis, mi - se - re - - - re no - - bis

- - - bis, mi - - se - - re - re no - -

- re - re no - - bis mi - - se - re - re no - - bis !

- bis no - - - - - - - - - - - - bis !

- - - - bis mi - - se - - re - re no - - - bis !

- - - bis mi - - se - re - re no - - - - - bis !

- - - - - bis, no - - - - - - - - - - bis !

mi - - se - re - re no - - - - - - - - bis !

- bis, mi - se - re - re no - - - - - - - - bis !

Canon: Trinus et Unus.

Ag - - nus De - - i, qui

Ag - nus De - i, qui tol - - lis pec - ca - - ta, qui tol - -

Ag - nus De - - - i, qui tol - lis pec - ca -

Ag - nus De - - - - i qui tol - lis pec -

tol - - lis pec - ca - - ta mun - di, Ag - - nus De - - - -
- lis pec - ca - ta mun - di, Ag - nus De - - i qui tol -
Ag - - - nus
- ta Ag - - nus De - - - i, Ag - - nus De -
- ca - - - ta mun - di, Ag - - nus De - - - - i, qui
Ag - - - nus De - - - - i
Ag - - - nus De - - - i
- - - i, qui tol - lis pec - ca - - ta Ag - - nus De - - i
- - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - - lis pec - ca - - - - ta
De - - - i
- i, qui tol - - lis pec - ca - - ta mun - di, Ag -
tol - lis pec - - ca - - - - ta mun - di Ag - nus
qui tol -
qui tol - - - lis pec -
qui tol - - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - - lis pec - ca - -
mun - di qui tol - lis pec - ca - ta - -
qui tol - - - lis pec - ca - - ta mun - di
- nus De - - - - - - i Ag - - - nus
De - - - i, qui tol - lis pec - - ca - - ta qui
- - - lis pec - ca - ta mun - di

ca - - ta mun - di

- - - - ta mun - - - di, do - - na no - bis pa - - -

mun - - - di, do - na no - bis pa - - - cem, pa - - -

do - - na no - bis

De - - - i qui tol - lis pec - ca - - ta mun - - -

tol - - lis pec - ca - - - - - ta mun - di; do - na no - bis

do - - na no - bis pa - - - cem

do - - na no - bis pa - - - cem

- - - cem, do - na no - bis pa - - - - - -

- - - - - cem, do - na no - bis pa - - cem, do - na no - bis pa - -

- - - - - cem,

- - - di, do - na no - bis pa - - cem do - - na no - bis pa - -

pa - - - - - - - - - - cem do - na

Do - na no - bis pa - - - -

pa - - - - - - cem.

- cem do - na no - bis pa - - - - - - - - cem.

- - - - - cem, do - - na no - - bis pa - cem.

pa - - - - - - cem, pa - - - - - - - cem.

- cem, do - na no - - bis pa - - - - cem.

no - bis pa - - - - cem, do - - na no - bis pa - - cem.

- cem do - na no - bis pa - - cem.

(A.)

SALVE, REGINA.

CALDARA.

ALTO. Solo.

Sal_ve, sal_ve, Re_gi_na! sal_ve ma_ter mi_se_ri_cor_di_

TENORE. Solo.

Sal_ve, ma_ter mi_se_ri_cor_di_

BASSO. Solo.

BASSO CONTINUO.

_æ, et spes no_stra, sal_

_æ, et spes no_stra, sal_

Sal_ve, vi_ta, dul_ce_do, et spes

_ve! spes no_stra, sal_ve, sal_ve! Ad te clamamus, ex_u_les

_ve! spes no_stra, sal_ve, sal_ve!

no_stra sal_ve, sal_ve!

fi_li_i E_vae, in hac la_cry_marum val_le, lacry_

in hac lacry_ma_rum, lacryma_rum,

Ad te suspi_ramus, gemen_tes et flen_tes in hac lacry_ma_rum va_le, lacryma_rum,

_ma_rum va_le. E_ja! er_go, ad_vo_ca_ta

la_cry_marum va_le. E_ja! er_go, ad_vo_ca_ta

la_cry_marum va_le. E_ja! er_go, ad_vo_ca_ta

no_stra, il_los tu_os mi_se_ri_cor_des o_cu_los ad nos con_ver_

no_stra, il_los tu_os mi_se_ri_cor_des o_cu_los ad nos con_

no_stra, il_los tu_os mi_se_ri_cor_des o_cu_los ad nos con_

_te, ad nos con_ver_te, con_ver_te.

_ver_te, ad nos con_ver_te, con_ver_te.

_ver_te, ad nos con_ver_te, con_ver_te.

Et Jesum, be_ne_dic_tum fructum ventristu_i no_bis post hoc ex_i_lium o_sten_de, o

Tutti.

O clemens,

Tutti.

_sten_de, post hoc ex_i_li_um o_sten_de, osten_de, o_sten_de:

Tutti.

O

o dul_cis vir_go Ma_ri_a! o pi_a, o pi_a, o

O dul_cis vir_go Ma_ri_a! o pi_a, o pi_a, o

pi_a, o clemens, o pi_a, o

pi_a o dulcis vir_go Ma_ri_a, dulcis vir_go Ma_ri_a!

pi_a o dul_cis vir_go, vir_go Ma_ri_a, dulcis vir_go Ma_ri_a!

dulcis, o dul_cis vir_go, vir_go Ma_ri_a, dulcis vir_go Ma_ri_a!

(B.)

DUETTO:

AGNUS DEI.

CALDARA.

CONTR' ALTO.

TENORE.

PIANO.

Ag_nus De_i, qui tollis pecca_ta mun_di,

Ag_nus De_i qui tol_lis pecca_

_ta mun_di, qui tol_lis pec_ca_ta, qui tol_lis pec_ca_ta, pec_ca_ta, pec_ca_ta, qui

tol_lis pec_ca_ta mundi, sus_ci_pe de_preca_ti_o_nem nostram, de_

_preca_ti_o_nem no_stram!

Ag_nus De_i, qui tol_lis pecca_ta mun_di qui tol_lis pec_ca_ta, qui

qui tol_lis pec_ca_ta, pec_ca_ta, pec_ca_ta mun_

tol_lis pec_ca_ta qui tol_lis pec_ca_ta pec_ca_ta, pec_ca_ta mun_

di qui tol_lis pec_

di qui tol_lis pec_ca_ _ _

pf

ca_ _ _ _ ta mundi; qui tol_lis pec_ca_ta, pec_ca_ta mun_di, sus_ _

_ _ _ _ ta mundi, qui tol_lis pec_ca_ta, pec_ca_ta mun_di,

sf *sf* *sf* *pf*

_ _ ci_pe deprecati_o_nem nostram, de_ _ precati_o_nem nostram, de_ _ preca_ti_o_nem nostram, de_

sus_ci_pe deprecati_o_nem no_stram, de preca_ti_o_nem no_stram, de_pre_

_ preca_ti_o_nem no_ _ _ stram!

_ _ ca_ti_o_nem no_ _ _ stram!

pf

Collection

DE

MORCEAUX DE CHANT,

TIRÉS DES

Maîtres

qui ont le plus contribué aux progrès de la musique

ET QUI

occupent un rang distingué dans l'histoire de cet art,

choisis et arrangés

Chronologiquement

AVEC DES NOTES HISTORIQUES ET AUTRES

PAR

F. ROCHLITZ.

Tome

Propriété des Editeurs. Enrégistré aux Archives de l'union

MAYENCE, ANVERS ET BRUXELLES

chez les fils de B. Schott.

Dépôt général de notre fonds de Musique

à Leipzig, chez Gr. Kaertel. à Vienne, chez H. F. Müller.

C.

QUI TOLLIS.

CALDARA.

Andante.

SOPRANO. Qui tol - - lis pecca - ta mun - - di, mi - se - re - - - - -

ALTO. Qui tol - - lis pecca - ta mun - - di mi - se - re - -

TENORE.

BASSO.

PIANO. Sempre.

Andante.

- - re no - - stri sus - ci -

- - - re no - stri

Qui tol - lis pec - ca - ta mundi,

Qui tol - - lis pecca - - - ta mundi,

- pe , suscipe sus - ci - pe

sus - ci - pe, sus - ci - pe, sus - ci - pe, suscipe sus - ci - pe sus - ci - pe

sus - ci - pe, sus - ci - pe, sus - ci - pe, suscipe sus - ci - pe sus - ci - pe

sus - ci - pe, sus - ci - pe, sus - ci - pe, suscipe sus - ci - pe sus - ci - pe

, suscipe de - precatio - - - nem nostram!

sus - ci - pe, suscipe de - precati - o - - nem nostram!

sus - ci - pe, suscipe de - precati - o - nem no - stram!

sus - ci - pe, suscipe de - precati - o - nem no - stram!

Allabreve.

Qui se - des ad dexteram pa - - - tris ad dexteram pa - - - - - - tris:

Qui se - des ad dexteram pa - - - tris ad dex - teram pa - - - - tris:

Qui se - - des ad dexteram pa - tris ad dexteram pa - - - tris:

Qui se - - des ad dexteram pa - - - - - - tris:

Allabreve.

Adagio.

Decresc. p pp

f Mi_se_re_re no_stri, mise_re_re, mi_se_re_re no_stri!

Decresc. p pp

f Mi_se_re_re no_stri, mise_re_re, mi_se_re_re no_stri!

Decresc. p pp

f Mi_se_re_re no_stri, mise_re_re, mi_se_re_re no_stri!

Decresc. p pp

f Mi_se_re_re no_stri, mise_re_re, mi_se_re_re no_stri!

Adagio.

f Decresc. p pp

Allabreve.

Cum sancto spi_ri_tu in

Cum sancto spi_ri_tu in glo_ri_a De_i patris, A_men! Cum sancto spi_ri_tu in

Allabreve.

Cum sancto spi_ri_tu in glo_ria De_i pa_tris, A_

glo_ri_a De_i patris, A_men! Cum sancto spi_ri_tu in glo_ri_a De_i pa_tris

glo_ri_a De_i patris, A_men!

Cum sancto spi_ri_tu in glo_ria De_i patris, A_ _ men! Cum ___ sancto spi_ri_tu in

_ _ men! Cum ___ sancto spi_ri_tu in glo_ _ ri_a Dei patris A_ men! in glori_a De_ i

A_ _ men! Cum ___ sancto spi_ri_tu in glo_ _ ri_a Dei patris A_ _ men! Cum sancto spi_ ri_ _

Cum sancto spi_ ri_ tu in

glo_ _ ri_a De_i pa_tris A_ _ men! A_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

patris, A_ _ _ _ _ _ men! A_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

_ tu in glo_ria De_i pa_tris, A_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

glo_ri_a De_i patris, A_ _ _ _ men! A_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

_ _ _ _ _ _ _ men! Cum sancto spi_ ri_ tu in glo_ria De_i pa_ _ _ _ tris,

_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ men! Cum sancto spi_ ri_ tu in glo_ _ ria De_ _ i

_ _ _ _ _ _ _ _ men! Cum sancto spi_ ri_ tu in glori_a Dei pa_ _

_ _ _ _ _ _ _ _ men, A_ men!

A - - men! in glori - a Dei pa - tris A - - - - - - men, A - - men!

pa - tris, A - - - - - - - men, A - - - - - - - - - men!

- - tris, A - men! in glo_ri_a De_i pa - - tris, A - - - - - men!

Cum sancto spi - ri - tu in glo_ri_a De_i patris, A - - - - men! A -

A - - - - - men, A - - men!

A - - - - - - - - - men! Cum sancto

A - - - - - - - - - men! Cum sancto spi - ri - -

- - - - - - - - - - - - men! Cum sancto spi - ri - - tu in

Cum sancto spi - ri - tu in gloria De_i patris, A - - - - - -

spi - ri - tu in gloria De_i pa - tris A - - - - - - - - - -

- tu in glo_ria De_i patris, A - - - - - - - - - - - - - -

glori_a De_i pa - - - - tris A - - - - - - - - - - - -

me, A - - men, A - - - men! Cum

me, A - - - men, A - - - men! Cum sancto

me, A - - men, A - - men!

me, A - - men, A - - men!

sancto spi_ri_tu in glo - ri_a Dei pa_tris A - - - - - - - - -

spi - ri - tu in glo_ria De_i patris, A - - - men! A - - - - - -

Cum sancto spi - ri - tu in gloria De_i pa - -

Cum sancto spiri_tu in glo - ri_a De_i patris,

Adagio.

- - - men, A - - - - - - - - - - - - - men!

- - - men, A - - - - - - - - - - - - - men!

- - tris A - - - - - - - - - - - - - - - men!

A - - - - - - - - - - - - - - - - - - - men!

(A)

QUARTETTO:

Stabat mater.

ASTORGA.

Largo.

CANTO.

ALTO.

TENORE.

BASSO.

a 4 Voci Soli.

Largo.

CEMBALO. (*)

Sta - - - bat ma - - - ter, sta - bat

Sta - bat ma - - - - ter, ma -

Sta - bat ma - -

Sta - bat ma - -

(*) Um eine Vorstellung von der tiefsinnigen und höchstsorgsam ausgearbeiteten Quartettbegleitung dieses Werkes zu erwecken, ist diese Begleitung, ganz wie sie ist, in die zwey Linien des Pianisten, beym ersten Satze zusammengedrängt worden, obwohl da Manches, wie es nun zu stehen kömmt oder fortschreitet, von dem Spieler nicht ganz so ausgeführt werden kann. Wo in der Begleitung nur Bassnoten stehen, giebt der Begleitende blos die Hauptaccorde an.

Pour donner une juste idée de la pensée profonde et du grand soin apporté au travail de l'accompagnement, on a resserré ce-lui de la première periode, tel qu'il est, dans les deux portées du Piano, quoique l'un ou l'autre passage ne puisse être exécuté tel qu'il se trouve noté. Là où dans l'accompagnement il n'y a que des basses, l'accompagnateur ne donne que les accords principaux.

ma - ter do - - lo - - ro - sa jux - ta cru - cem, jux - ta cru - cem, la - crimo - - sa dum pende - -

- - - ter do - lo - ro - sa jux - ta crucem la - crimo - sa, dum pen - de - - - - -

- ter do - - lo - ro - sa jux - ta crucem?, jux - ta crucem, la - crimo - - sa, dum pen - de - - -

- ter do - lo - ro - sa jux - ta crucem la - cri - mosa, la - cri - mosa, dum pen - de - -

- - - - bat fi - li - us

- - - bat fi - li - us sta - bat ma - - ter do - -

- - - - bat fi - li - us

- bat, dum pen - de - bat fi - li - us sta - - bat ma - ter do - lo - ro -

jux - ta crucem sta - - bat ma - ter do - lo - ro - - sa jux - ta crucem la - crimo - - -

- lo - ro - sa jux - ta cru - cem, sta - bat ma - - ter jux - ta cru - cem la - crimo -

sta - bat ma - - ter do - lo - ro - sa jux - ta crucem la - crimo - -

- - sa jux - ta crucem jux - ta crucem, jux - ta crucem la - cri -

sa, dum pen - de - - - - - - - - bat fi - li - us, dum — pen - de - - -

sa, dum pen - de - - - - - - - - bat fi - li - us, dum pen -

sa, dum pen - de - - - - - - - - bat fi - li - us, dum pen - de - - -

mosa, dum pen - de - bat, dum pen - de - bat fi - li - us, dum pen - -

bat fi - li - us. Cu - jus a - ni - mam ge - mentem,

debat fi - li - us. Cu -

bat fi - li - us.

de - bat fi - li - us. Cu - jus a - ni - mam ge - men - tem

contri - stantem et do - len - tem, per - - tran - si - vit per - tran - si - -

jus a - ni - mam ge - mentem, contri - stantem et do - len - tem, per - - tran -

Cu - jus a - ni - mam ge - mentem, contri - stantem et do - len - tem, per - - tran - si - vit, per - tran - si - vit - -

contri - stantem et do - len - tem, per - transi - -

_ vit per_tran_si _ _ vit gla _ _ _ di_us,

_ si_vit pertran_si_vit pertran_si_vit gla _ _ _ di_us, per_

per_tran_si_vit pertransivit, pertran_si_vit gla _ _ di_us, per_

_ vit, per_transivit gladius pertran_si_vit gla _ _ di_us,

per _ _ tran_si_vit, pertran_si_vit pertransi_vit per_transi_vit gla _

_ tran_si_vit, per_tran_si_vit per_transi_vit, per_transi_vit gla _ _

_ tran_si_vit, per transi_vit pertran_si_vit pertran_si_vit gla _ _

per _ _ tran_si_vit, pertransi_vit, pertransi_vit, pertran_si_vit gla _ _ _

_ _ di_us.

_ di_us.

_ di_us.

_ di_us.

(B.)

DUETTO.

FAC ME POENITENTEM FLERE..

Andante.

ASTORGA.

ALTO.

TENORE.

PIANO.

Fac, fac me poe - ni - tentem fle - - re, cru - ci - fix - o con do - le - re do - nec e - - go - - vi - ve - ro.

Fac, fac me poe - ni - tentem fle - re, cru - ci - fixo con - do - le - re do - nec e - - go vi - ve -

Fac, fac me

- ro. cru_ci - fi_xo con do - le - - - - re, donec e - -

poe - ni - tentem fle - - re cru_ci - fi_xo con do - le - - - re, do - nec

- go, e - go vi - ve - ro. Fac, fac me poe - ni - tentem fle - -

e - - go vi - ve - ro. Fac, fac me

- re, cru_ci - fix_o, cru_ci - fix_o con_do - le_re, do_nec

poe - ni - tentem fle - re, cru_ci - fix_o con do - le_re do_nec e - go

e - go vi - ve - ro. dux_ta cru_cem te_cum

e - go vi - ve - ro.

sta_re et ___ me ti_bi, ti _ _ bi so _ ci _ a _ re, in

dux_ta crucem te_cum sta_re et ___ me ti _ bi so _ ci _ a _ re,

plan _ _ ctu de ___ si _ de _ ro. dux_ta cru_cem ___ te _ _ cum

in plan _ _ ctu de_si _ de _ ro. dux_ta crucem ___ te _ _ cum sta _ _ _

sta_re et me ti _ bi so ci _ a _ re, in plan _ _ ctu de _ _ si _ de _

_ re et me ti _ _ _ bi so ___ ci _ a _ re, in plan _ _ ctu de _ _ si _ de _

fr

_ ro, in plan _ ctu ___ de_si _ de _ ro

_ ro, in plan _ _ _ ctu ___ de_si _ de _ ro

(C.)

TERZETTO.

O QUAM TRISTIS –

ASTORGA.

Largo.

SOPRANO.

TENORE.

BASSO.

PIANO.

O quam tristis et af – flicta fu – it mater be – ne – dic – ta, ma – – ter

O quam tristis et af – fli – cta fu – it mater be – ne – dicta, ma – ter

u – ni – ge – – ni – ti! O quam tristis et af – fli – cta

O quam tristis et af – flicta fu – it mater be – ne – dic – ta, mater u – ni – ge – – ni – ti!

u – ni – ge – ni – – ti! fu – it mater be – ne – dicta ma – ter u – ni ge – ni – ti! fu – it

fu_it ma_ter be_ne_dic_ta, ma_ter u_ni_ge_niti!

fu_it mater be_ne_dic_ta, ma_ter u_ni_ge_niti!

mater be_ne_dic_ta, ma_ter u_ni_ge_ni_ti!

Cres.

Quem moe_re_bat et do_

Quem moe_re_bat et do_

Quem moe_re_bat et do_

_le_bat pi_a ma_ter dum vi_de_bat, dum vi_debat na_ti poenas in_cly_

_le_bat pi_a mater dum vi_de_bat, dum vi_debat na_ti poenas in_cly_

_le_bat dum vi_debat na_ti poenas in_cly_

- ti ! dum vi - debat, moe - re - bat et do - le - bat pi - - a

- ti ! dum vi - debat, moe - re - bat et do - le - bat

- ti ! dum vi - debat, moe -

mf

mater dum vi - de - bat, vi - de - bat na - - ti

pi - - a mater dum vi - de - bat, vi - de - bat na - ti

- re - bat et do - le - bat dum vi - de - bat, vi - de - bat na - - - - - - ti

pf p mf

pf p

pf p

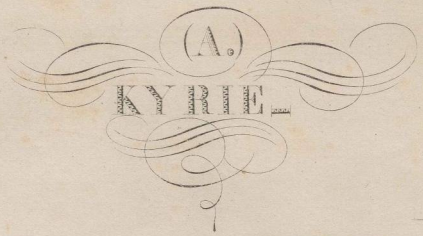
Cres. f

p poe - nas in - cly - ti !

p poe - nas in - cly - ti !

p poe - nas in - cly - ti !

p mf



DURANTE.

Largo.

SOPRANO.

ALTO.

TENORE.

BASSO.

PIANO.

Dolce.

Ky - - - ri - e, e - le - - - - - - - -

Dolce.

Ky - - ri - e, e - le - - - - - - - -

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

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

Dolce.

Chri - - ste e - le - - - - - - - -

Ky - - ri - e e - le - -

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

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

Chri - -

mf p

- - i - son

Chri - - ste, au - - - - - -

Chri - - ste, au - - - - - - - - - - -

Chri - - ste, au - - - - - di nos!

- - ste au - - - - - - di nos!

di nos, ex_au_di nos! pa_ter de cœ_lis,

di nos, ex_au_di nos! pa_ter de cœ_lis,

Chri_ste, ex_au_di nos, ex_au_di nos! pa_ter de cœ_lis,

Chri_ste, ex_au_di nos, ex_au_di nos! pa_ter de cœ_lis,

p

De_us; fi_li, re_demtor mundi Deus; spi_ritus sancte, De_us,

De_us; fi_li, re_demtor mundi Deus; spi_ritus sancte, De_us,

De_us; fi_li, re_demtor mundi Deus; spi_ritus sancte, Deus, sancta tri_ni_tas,

De_us; fi_li, re_demtor mundi Deus; spi_ritus sancte, Deus, sancta tri_ni_tas,

f

mi_se_re_re no_

mi_se_re_re no_

u_nus De_us mi_se_re_re no_

u_nus De_us mi_se_re_re

p

p Dol.

– – – bis, mi_se_rere no_bis! Sanc – – ta Ma – ri_a,

p Dol.

– – – bis, mi_se_rere no_bis! Sanc – – ta Ma_ri – – a, o_ra pro no_bis

p Dol.

– bis, mi – se_rere no_bis! Sanc – ta Ma – ri – – a, o_ra pro no_bis

no – – bis, mi_se_rere no_bis! o_ra pro nobis, o_ra pro

p Dol.

sanc – ta De_i genitrix, sanc – ta virgo virginum, ora pro nobis, ora pro

ora pro no – – bis o_ra pro nobis o_ra pro nobis o

ora pro no – – bis o_ra pro nobis o_ra pro nobis o

nobis! ora pro nobis ora pro

no – – bis! ma – ter Christi di_vi_næ grati_æ, mater pu –

– ra pro no_bis! ma – ter Christi di_vi_næ grati_æ, mater pu_

– ra pro no_bis! ma_ter, ma_ter, ma_ter,

no – – bis! ma_ter, ma_ter, ma_ter,

– rissima, mater ca – stissima, ma – ter, ma – ter,

– rissima, mater ca – stissima, ma – ter, ma – ter,

ma_ter, ma_ter in_vi_o – la_ta in_te_me – ra_ta, a – ma –

ma_ter, ma_ter in_vi_o – la_ta in_te_me – ra_ta, a – ma –

ma – ter, ma – ter, mater cre – a – to_ris, o_ra pro

ma – ter, ma – ter, mater cre – a – to_ris, o_ra pro nobis, o_ra pro

– bilis ad_mi – rabilis, cre_a – to_ris o_ra pro nobis,

– bilis ad_mi – rabilis, cre_a – to_ris o_ra pro nobis, o_ra pro nobis, o –

dimin.

no – – bis ora pro no – – – – – – bis, o_ra pro no – bis!

dimin.

no – – bis ora pro no – – – – – – bis, o_ra pro no – bis!

dimin.

o – – ra pro no – – – – – bis, o_ra pro no – bis!

dimin.

– ra pro no – bis o – ra pro no – – bis, o_ra pro no – bis!

dimin.

(B.)

REGINA ANGELORUM.

Allegro assai.

DURANTE.

SOPRANO. Re - - gi - - na an - ge - lo - rum, re - - gi - -

ALTO. Re - - gi - - na an - ge - lo - rum, re - - gi - -

TENORE. Re - - gi - - na an - ge - lo - rum, re - - gi - -

BASSO. o - ra pro no - - bis!

Allegro assai.

PIANO.

- na pa - tri - ar - cha - rum re - gi - - na pro - phe -

- na pa - triar - cha - rum re - gi - - na pro - phe -

- na pa - triar - cha - rum re - gi - - na pro - phe -

o - ra pro no - - bis!

-ta-rum, re-gi-na a-po-sto-lo-rum

-ta-rum, re-gi-na a-po-sto-lo-rum

-ta-rum, re-gi-na a-po-sto-lo-rum

o-ra pro no-bis! o-ra pro

o-ra pro no-bis!

o-ra pro no-bis!

o-ra pro no-bis!

no-bis, o-ra pro no-bis!

o-ra pro no-bis!

o-ra pro no-bis!

o-ra pro no-bis!

co-ro-na con-fes-so-rum, re-gi-

o - ra pro no - bis! ff re - - gi - na sanc_to - rum omnium, o - -

o - ra pro no - bis! ff re - - gi - na sanc_to - rum omnium, o_ra pro

o - ra pro no - bis! ff re - - gi - na sanc_to - rum omnium,

- na vir - gi - na ff re - - gi - na sanc_to - rum omnium, o_ra pro

ff

- ra pro no_bis! o - - ra pro no - - - - bis!

no - bis, o - ra pro no_bis, o - - ra pro no - bis!

ora pro no_bis ora pro no - bis, o - - ra pro no - bis!

no_bis, ora pro no - - - bis, o - - ra pro no - bis!

Adagio.

Solo. Dolce.

Tutti. mf

Agnus Dei, qui tollis pec - ca - - ta mundi, par - - ce no - bis, Do - -

mf Tutti.

par - ce no - bis, Do - -

mf Tutti.

Adagio.

par - - ce no - bis, Do - -

Dolce.

f p

Solo. Dolce.

Tutti.

Agnus De_i qui tollis pec_ca_ta mundi, ex_au_di nos,

mi_ne ex_au_di nos,

mi_ne ex_au_di nos,

mi_ne ex_au_di nos,

Do_mi_ne! Agnus De_i, qui tol_lis pec_ca_ta mundi, mi_

Do_mi_ne! Agnus De_i, qui tol_lis pec_ca_ta mundi, mi_se_re_re

Do_mi_ne! Agnus De_i, qui tol_lis pec_ca_ta mundi, mi_se_re_re

Do_mi_ne! Agnus De_i, qui tol_lis pec_ca_ta mundi, mi_se_re_re

Crescendo. diminuendo.

se_re_re, mise_re_re no_bis!

Crescendo. diminuendo.

no_bis, mi_se_re_re no_bis!

Crescendo. diminuendo.

no_bis!

Crescendo. diminuendo.

no_bis!

Crescendo. diminuendo.

(C.) REQUIEM AETERNAM

Largo. — DURANTE.

SOPRANO. Re_quiem æter - - - nam do_na e_is, Do_mine, do_na e_is, Do_mine, do_na e_is, Do_mine, do_na e_is, Do_mine, do_na e_is, et lux perpe_tu_a lu_ceat e - - - is!

ALTO. Re_quiem æter - - - nam do_na e_is, Do_mine, do_na e_is

TENORE. Re_quiem æ_ter - - - nam do_na e_is, Domine, do_na e_is, Do - - mi_ne, et lux perpetu_a lu_ceat e - - - - is!

BASSO. Re_quiem æ_ter - - - nam do_na e_is, Do_mine, do_na e_is, Do - - - mi_ne, et lux per_pe_tua lu_ceat e - - - - is!

VIOLINI.

BASSO e ORGANO.

Weitere Begleitung hat das Werk nicht.

L'ouvrage n'a point d'autre accompagnement.

Solo.

Te decet hymnus, Deus, in si - on et ti - bi red - de - tur vo - tum in Je -

Solo.

Te decet hymnus, Deus, in si - on et ti - bi red - de - tur vo - tum in Je -

Solo.

et ti - bi red - de - tur votum in Je - ru - sa - lem,

Solo.

et ti - bi red - de - tur votum in Je - ru - sa - lem,

Tutti.

- ru - sa - lem in Je - ru - sa - lem. Ex - au - di, ex - - au - di o - ra - ti - onem me -

Tutti.

- ru - sa - lem in Jeru - sa - lem. Ex - au - di, ex - - au - di o - ra - ti - onem me -

Tutti.

et ti - - bi redde - tur votum in Je - ru - sa - lem. Ex - au - di, ex - au - di o - ra - ti - onem me -

Tutti.

et ti - - bi redde - tur votum in Je - ru - sa - lem. Ex - au - di, ex - au - di o - ra - ti - onem me -

Andante.

- am; ad te omnis ad te omnis caro ve - - niet. Ky - ri - e, e - lei -

- am; ad te omnis ad te omnis caro ve - - niet. Ky - ri - e, e - lei - son!

- am; ad te omnis ad te omnis caro ve - - niet. Ky - rie, e - lei - son! Kyri - e, e - lei - - - - -

- am; ad te omnis ad te omnis caro ve - - niet. Ky - rie, e - lei - son, Ky - rie, e - lei - son,

-son, Ky-ri-e, e-lei-son, e-le-i-son! Chri-ste,

Ky-ri-e, e-lei - - - - - - - - - - son, e-lei - - son! Chri-ste, Chri-ste,

-son! Ky-ri-e, e - - - - lei - - - son, e-lei - son! christe, eleison, Christe

e-lei - - son, Ky-ri-e, e-lei - - - - - - son, e-lei - - son! Christe, ele - -

Chri-ste, e - le - - ison! Ky-rie, e-le - - - - - - - - - i-

Chri-ste, e - lei - - son! Ky-rie, e-lei son, Ky-ri-e e - - le - - - i-

e-lei son, Chri-ste e-lei-son! Ky-ri-e, e-le - - - - - - i

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

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

-son! Ky-rie, e-le - - - - - - - - - - - i-son, e-le - - - i-son!

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

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

Largo.

Re_quiem æ_ter _ _ _ nam do_na e_is, Do_mine, do_na e_is, Do_mine, do_na e_is, Do_mine, et luxperpe_tu_a

Re_quiem æ_ter _ _ _ _ nam do_na e_is, Do_mine, do_na e_is, Do_mine, do_na e_is, Do _ _ _ mi_ne, et luxperpe_tu_a lu_ceat e_is, Do_mine, do_na e_is, Do _ _ mi_ne, et lux per_pe_tua lu_ceat e_is, Do_mine, do_na e_is, Do _ _ _ _ mi_ne, et lux per_pe_tu_a lu_ceat e_is, Do_mine, do_na e_is, Do _ _ _ _ mi_ne, et lux per_pe_tu_a lu_ceat e_is!

Re_quiem æ_ter _ _ _ _ nam do_na e_is, Do_mine,

Re_quiem æ_ter _ _ _ nam do_na e_is, Do_mine,

Re_quiem æ_ter _ _ _ _ nam do _ _

Andante.

lu_ceat e _ _ _ _ is! e_rit ju_stus;

_ceat e _ _ _ _ _ is! e_rit ju_stus;

_is! lu _ _ ceat e _ _ _ is! In memori_a æ_ter_na e_rit ju_

_ _ _ _ _ _ _ is! In memori_a æ_ter_na e_rit ju_stus e_

Andante.

e - - rit ju - - stus, ab au_di_ti_o_ne mala non ti_me_bit,non,

ab audi_ti_o_ne mala non ti_me_bit,non, ab au_di_ti_o_ne mala, ab au - di_ti_o_ne mala non ti_

- stus; ab au - di_ti_o_ne mala non ti - me_bit,non, non ___ ti - me - bit, non, non ti -

- rit ju - - stus; ab au_di_ti_o_ne mala non time - bit non ti - me - -

non,non ti - me - - - bit. Ab sol_ve, Do_mi_ne,

- me - - - - - - bit.Ab sol_ve Do - mi_ne a - ni_mas omnium fi_de - li -

- me - - - - - - bit. Ab solve, Do_mi_ne

- - - - - - bit.Ab - sol_ve Do_mi - ne, a - nimas omnium fi_de - li -

a - nimas omnium fi - de_li - um de fumeto - - - rum ab om_ni

- um de - fume_to - - rum de ___ fume_to - - - rum

de fume - to - - rum de fume_to - -

- um, a - ni_mas omnium fi - de - li_um de - fume_to - - - rum

vinculo de_lic_to - - rum, et gra_ti_a tu_a

de_lic_to - - rum, et gra_ti_a tu_a

_rum ab omni vin_culo de - - lic_to - - rum il_lis succur_rente mere_an_tur e -

ab omni vin_culo de_licto - - rum il_lis succur_

et gra_ti_a tu_a il_lis succur_ren_te me_re_an_tur e -

et gra_ti_a tu_a il_lis suc_cur

_va_de_re, il_lis succur_ren_te me_re_an_tur e_va_de_re il_lis suc_cur

_ren_te me_re_an_tur e_va_dere il_lis succurren_te mere_an_tur e_va_de_re

_va_de_re et gra_ti_a tu_a et gra_ti_a tu_a

_rente me_rean_tur e_va_de_re et gra_ti_a tu_a et gra_ti_a tu_a

rente me rean_tur e_va_de_re il_lis succur_rente, il_lis succur_

ju - di_cium ul_ti o_mi il_lis succurrente,

me - re_antur me - re_an - - tur e_va_de - re ju_di - ci_um ul - ti - o - -

me - re_antur me - re_an - - tur e_va_de - re ju_di - ci_um ul - ti - o - nis,

- rente me - - re_antur me - re - an - tur e - - va_de_re ju_di - ci_um

il_lis succurente me - - re_antur, me_re - - an - tur e - va - dere ju - di - ci_um ul - ti -

- - - nis, et lu_cis æter_næ

ul_ti - o - - nis, et lu_cis æ -

ul_ti - o - - nis, et lu_cis æ_ter_næ be_a_ti_tu_dine per - - - frui,

- o - - - nis, et lu_cis æ - ter_næ be_a_ti_tu_dine per_fru_i,

be_a_ti - tu_di_ne per - - - frui, be_a_ti - tu_dine per - - fru_i.

- ternæ be_a_ti_tu_dine per_frui, be_a - - ti_tu_dine per - - fru_i.

be_a_ti_tu_dine per - - - - - - - fru_i.

be_a_ti - tu_dine per - - - - - - fru_i.

D.

DOMINE JESU CHRISTE

Tempo giusto. — DURANTE.

SOPRANO. Do_mine Je_su Chri_ste, rex glo - - - - - - ri_æ,

ALTO. Do_mine Je_su Chri_ste rex glo - - ri_æ,

TENORE. Do_mine Je_su Chri_ste rex glo - - - - - - æ,

BASSO. li_bera a_nimas om_ni_um fi_ - unis.

VIOLINI.

BASSO e ORGANO.

de poe_nis in_fer_ni et de profundo

de poe_nis in_fer_ni et de pro_fun_do

li_bera a_nimas om_ni_um fi_de_lium defunc_to_rum et de pro_fun_do la - -

_de_lium de_func_to_rum de_fun_to_rum de poe_nis in_fer_ni et de profun_do

la - - - cu! li - bera e - as de o - re le - o - - - nis. de o - re

la - - - cu! de o - re le - o - nis li - bera e - as de o - re le -

- - - cu! li - bera e - as de o - re le - o - - - nis, de

la - - - cu! de o - re le - o - nis li bera e - as de o - re le - o - - -

unis.

le - o - nis, li - bera e - as de o - re le - o - - - nis, de o - re le - o - - -

- o - - nis, de o - re le - o - nis, li - bera e - as de o - re le - o - - - -

o - re le - o - nis, li - bera e - as de o - re le - o - - - - - - - -

- nis, de o - re le - o - nis, li bera e - as de o - re le - o - - - - -

- - nis, ne ca - dant, ne

- - nis, ne ab sorbeat e - as tartarus, ne ca - - dant, ne ca - dant, ne ca -

- - nis, ne ab - sorbeat e - as tartarus, ne ca - dant

- - nis, ne ca - - dant, ne ca - - dant, ne ca - dant

cadant, ne ca_dant, sed sig_ni_fer sanctus Mi_cha_el

_dant ne ca_dant, in ob_scu_rum: sed sig_ni_fer sanctus Mi_cha_el

ne ca_dant ne ca_dant, in ob_scu_rum: sed sig_ni_fer sanctus Mi_cha_el

ne ca_dant ne ca_dant, in ob_scu_rum: sed sig_ni_fer sanctus Mi_cha_el

re_præ_sen_tet e_as in lu_cem sanc_tam, quam o_lim Ab_rahæ promi_

re_præ_sen_tet e_as in lu_cem sanctam, in lu_cem sanc_tam, quam o_lim Ab_rahæ promi_

re_præ_sen_tet e_as in lu_cem sanc_tam, quam o_lim Ab_rahæ promi_

re_præsentet e_as in lu_cem sanctam, in lu_cem sanc_tam, quam o_lim Ab_rahæ promi_

si_sti et se_mini e_jus, et se_mi_ni e_jus.

si_sti et se_mini e_jus, et se_mi_ni e_jus.

si_sti et se_mi_ni e_jus, et se_mi_ni e_jus.

si_sti et se_mi_ni e_jus, et se_mi_ni e_jus.

mis.

Largo.

Ho_sti_as et preces ho_sti_as et pre_ces ti_bi, Do_mi_ne,

Ho_sti_as et preces ho_sti_as et pre_ces ti_bi, Do_mi_ne,

Ho_sti_as et preces ho_sti_as et preces ti_

Ho_sti_as et preces ho_sti_as et preces ti_

Largo.

lau_dis of_fe_ri_mus;

lau_dis of_fe_ri_mus; of_fe_ri_

_bi, Do_mi_ne of_fe_ri_

_bi, Do_mi_ne lau_dis of_fe_ri_mus, of_fe_ri_

tu sus_ci_pe pro a_ni_ma_bus il_lis,

_mus; tu sus_ci_pe pro a_ni_ma_bus il_lis,

_mus; tu sus_ci_pe pro a_ni_ma_bus il_lis,

_mus; tu sus_ci_pe pro a_ni_ma_bus il_lis, qua_

Ten.

me_mo_ri_am fa_ci_mus, memo_ri_am fa_cimus, fac e_as,

me_mo_ri_am fa_ci_mus, memo_ri_am fa_cimus, fac e_as,

me_mo_ri_am fa_ci_mus, memo_ri_am fa_cimus, fac e_as,

_rum ho_di_e me_mo_ri_am fa_ci_mus, quarum ho_die memo_ri_am fa_cimus, fac e_as,

Ten. Ten. Ten.

unis.

Di_mine fac e_as, Domi_ne, de mor_te fac e_

Di_mine fac e_as, Domi_ne, tran_si_re ad vi_tam, fac e_

Di_mine fac e_as, Domi_ne, de mor_te tran_si_re ad vi_tam, fac

Di_mine fac e_as, Domi_ne, de mor_te tran_si_re ad vi_tam, fac

_as Domine, de mor_te

_as Domine, de mor_te tran_si_re ad vi_tam de mor_te

e_as Domine, de mor_te tran_si_re ad vi_tam de mor_te

e_as Domine, de mor_te tran_si_re ad vi_tam de mor_te

tran_si_re ad vi_tam, de mor_te tran_

de mor_te tran_si_re ad vi_tam, de mor_te tran_

de mor_te tran_si_re ad vi_tam, tran_si_

de mor_te de mor_te tran_

_si_re ad vi_tam, quam o_lim Ab_rahæ pro mi_si_sti et

_si_re ad vi_tam, quam o_lim Ab_rahæ pro mi_si_sti

_re ad vi_tam, quam o_lim Ab_rahæ pro mi_si_sti

si_re ad vi_tam, quam o_lim Ab_rahæ pro mi_si_sti

se_mi_ni e_jus, et se_mi_ni e_jus.

et se_mi_ni e_jus, et se_mi_ni e_jus.

et se_mini e_jus et se_mi_ni e_jus.

et se_mi_ni e_jus, et se_mi_ni e_jus.

ANTONIO LOTTI.

CANTO I. Cruci_fi_xus, cru_ci_fi_xus, e_tiam pro no_

CANTO II. Cruci_fi_xus, cru_ci_fi_xus e_tiam pro no_

ALTO. Cruci_fi_xus, cruci_fi_xus, e_tiam pro no_bis

TENORE I. Cruci_fi_xus, cruci_fi_xus e_

TENORE II. Cruci_fi_xus, cruci_fi_xus, cru_ci_fi_xus e_ti_am pro no_

BASSO. Cruci_fi_xus, cruci_fi_xus, cru_ci_fi_xus e_ti_am pro no_

ORGANO.

_bis, e_tiam pro no_bis

_bis, e_tiam pro no_bis sub Pon_tio Pi_

e_tiam pro no_bis e_tiam pro no_bis sub Pon_tio Pi_

_tiam pro no_bis pa_sus

_bis, e_tiam pro no_bis sub Pon_ti_

_bis e_tiam pro no_bis

sub Pon_ti_o, sub Pon_tio Pi_la_to pas_ _ _ sus, pas_ _

_la_to pas_ _ _ sus, pas_ _ _ sus pa_ _ _

_la_to pas_ _ _ sus, sub Pon_tio Pi_la_ _ to sub Pon_tio Pi_la_to

sub Pon_tio Pi_la_to, sub Pon_tio Pi_la_ _ to pas_ _ sus

_o Pi_la_to, pas_sus, sub Pon_tio Pi_la_to, pa_ _ sus et se_

sub Pon_tio Pi_lato, sub Pon_ti_o sub Pon_tio Pi_la_to, pa_sus

_ _ sus et se_pul_ _ _ _ tus est, passus et se pul_tus est.

_ _ sus et se pul_tus et se_pul_ _ tus est, passus et se pul_tus est.

pas_ _ sus et se_pul_tus et se_pul_ _ tus est et se_pul_tus est.

et se_pul_tus et se_pul_tus, et se_pul_ _ _ _ tus est, passus et se_pul_ _ tus est.

_pul_tus est, est se pul_tus et se_pul_ _ _ _ tus est, passus et se_pul_ _ tus est.

pas_sus et se_pul_tus, et se_pul_ _ _ tus est.

(B.)

QUI TOLLIS.

ANTONIO LOTTI.

Andante.

SOPRANO.

ALTO.

TENORE.

BASSO.

Andante.

PIANO-FORTE.

p

Bassi senza Organo.

Cres _ cen _ do. _ _ _ _ *f*

mf Tutti.

Qui _____ tol _ _ lis ____ pec-

p Tutti. Cresc.

Qui _____ tol _ _ lis ____ pec _ ca _ _ _ _ _

p Tutti. Cresc.

Qui _____ tol _ _ _ lis ____ pecca _ _ ta ____ pecca _ _

Crescendo.

p

Decrescendo. _ _ _ *p*

Aus dem grossen GLORIA, vier" bis vierzehnstimmig für den Gesang, mit Begleitung des vollen Orchesters. Der hier ausgehobene Satz ist nur von ersten und zweiten Violinen, Violen, Bassen und Orgel begleitet: letztere schweigt überall, ausser wo das Gegentheil angegeben ist.

Du grand Gloria, de quatre jusqu'à quatorze voix, pour le chant, l'accompagnement à grand orchestre. Le passage ci dessus n'est accompagné que des premiers et seconds Violons, des Altos, des basses et de l'orgue. Ce-lui-ci se fait partout, où le contraire n'est point indiqué.

mf Tutti. Cresc. f

Qui ___ tol - lis ___ pecca - - - - ta, pec - ca - - ta mun - - -

Cresc. f

- ca - - - - ta ___ pecca - - - - ta, pec - ca - - ta mun - - -

f

- - - - - - - - - - - - ta, pec - ca - - ta mun - - -

f

- - - - - ta ___ pecca - - - - ta, pec - ca - - ta mun - - -

ff

Solo.

- di mi - se -

Solo.

- di mi - sere - re, mi - se - re - re,

Solo.

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

Solo.

- di mi - sere - re, mi - sere - re, mi - se - re - re,

ff p

con Organo, Tasto solo. p senza Organo

- re - re, mi - se - re - re no - - bis.

mi - se - re - re, no - - - - bis. p Tutti. Qui ___ tol - lis

- re - re no - - - - - - bis. p Tutti. Qui ___ tol - lis pec - ca - ta

mi - - se - re - re no - - - - bis.

p p

p Tutti. Cresc. f

Qui tol_lis pec_ca_ta mun_di, pec_ca_ta mun_di, pec_ca_ta mun_di, pec_ca_ta

Cresc.

pec_ca_ta mun_di, pec_ca_ta mundi, qui tol_lis pecca_ta, pec_ca_ta, pec_ca_ta

Cresc.

mun_di, pec_ca_ta mun_di pec_ca_ta mundi qui tol_lis pec_ca_ta, pec_ca_ta

p Cresc. f

Qui tol_lis pec_ca_ta mun_di, pec_ca_ta

mun_di,

mun_di, solo. de_preca_ti_o_nem nostram

mun_di, solo. de_preca_ti_o_nem nostram

mun_di, solo. f sus_ci_pe, de_preca_ti_o_nem nostram Tutti. f sus_ci_

ff con Organo Tasto solo. p senza Organo. ff con Organo Tasto solo.

solo. de_preca_ti_o_nem nostram,

Solo. de_preca_ti_o_nem nostram Solo. de_preca_ti_o_nem nostram,

Solo. de_preca_ti_o_nem nostram Solo. de_preca_ti_o_nem nostram,

Solo. Tutti. f

_pe de_preca_ti_o_nem nostram sus_ci_pe

p senza Organo. ff con Organo Tasto solo. p senza Organo. ff con Organo Tasto solo.

mf Tutti. Cresc.

de_preca_ti_o_nem, de_preca_ti_

mf Tutti. Cresc. f

depreca_ti_o_nem, de_preca_ti_o_nem, de_preca_ti_

p Tutti. Cresc. f

de_preca_ti_o_nem, depreca_ti_o_nem, de_preca_ti_o_nem, de_preca_ti_

p Tutti. Cresc. f

depreca_ti_o_nem, depreca_ti_o_nem de_preca_ti_o_nem de_preca_ti_o_

Cresc. f

p

Decresc. p

_o_ _ _ nem, no_ _ _ _ stram.

Decresc. p

_o_ _ _ nem, no_ _ _ _ stram.

Decresc. p

_o_ _ _ nem, no_ _ _ _ stram.

Decresc. p

_ _ _ nem, no_ _ _ _ stram.

Decresc. Cresc.

Decresc. p

con Organo Tasto solo

CRUCIFIXSUS

ANTONIO LOTTI.

Largo assai.

SOPRANO I. Cru_ci_fi _ _ _ _ _

SOPRANO II. Cru_ci_fi _ _ _ _ _ _ _

ALTO I. Cru_ci_fi _ _ xus, cru _ _ ci_fi _ _ _

ALTO II. Cru_ci_fi _ _ _ xus, cru _ _ ci_fi _ _ _ _

TENORE I. Cru_ci_fi _ _ _ xus, cru _ _ ci_fixus, cru _ ci_fi _ _ _

TENORE II. Cru_ci_fi _ _ _ _ _ _ _ xus, cru_ci_fi _ _ _

BASSO I. Cru_ci_fi _ _ _ xus, cru _ _ _ _ ci_fi_xus, cru_ci_fi _ _ _

BASSO II. Cru_ci_fi _ _ _ _ _ _ _ _ xus, cru _ _ ci _ _ fi _ _ _ _ _

FONDAMENTO. Largo assai.

_xus, cruci_fixus e_ti_am pro no_bis, cruci_fi_xus

_xus, cruci_fi_xus e_ti_am pro no_bis, cruci_fi_xus e_ti_am pro no_bis pro

_xus, cruci_fi_xus e_ti_am pro no _ _ bis, cruci_fi_xus

_xus, cruci_fixus e_ti_am pro no_bis, cruci_fi_xus

_xus, cruci_fi_xus e_ti_am pro no _ _ _ _ bis, cruci_fi_xus e_ti_am pro

_xus, cruci_fi_xus e_ti_am pro no _ _ bis, cruci_fi_xus e_ti_am pro no _ _ _

_xus, cruci_fixus e_ti_am pro no_bis, cruci_fi_xus e_ti_am pro

_xus, cruci_fi_xus e_ti_am pro no_bis, cru _ _ ci _ _ fi _ xus, cruci_fi_xus e_ti_am pro

e_tiam pro no - - - bis, sub Ponti_o Pi_la - to

no - - - - bis, pas - -

no - - - bis, sub Ponti_o Pi - la - to

no - - - - bis, sub Pon_ti_o Pi - la - to sub Pon_ti_o Pi -

no - - - bis, sub Pon_ti_o Pi - la - to, sub Ponti_o Pi - la - - - to,

no - - - bis, sub Ponti_o Pi - la - to, sub

no - - - bis, sub Pon_ti_o Pi - la - to sub

no - - - bis, sub Ponti_o Pi - la - - - to,

pas - - - - - - - - - - - - -

- - - - sus pas - - sus, sub Ponti_o Pi_la - to

pas - - - - - sus, sub Ponti_o Pi_la - to

- la - - - to pas - - - - - sus sub

sub Ponti_o Pi_la - to, sub Ponti_o Pi_la - to sub Ponti_o Pi_la - to

Ponti_o Pi_la - to sub Ponti_o Pi_la - to sub

Ponti_o Pi_la - to sub Pon_ti_o Pi_la - to pas - - - - -

sub Ponti_o Pi_la - to sub Ponti_o Pi_la - to

_sus pas - - - - - sus et se_pul - tus est, pas_sus

pas - - sus pas - - - - - - - - sus et se_pul - tus est, pas_sus

pas - - - - - - - - - sus et se_pul - tus est, pas_sus

Ponti_o Pi_la - - to pas - - - sus et se_pul_tus est, pas_sus

pas - - - - - - - - sus, et se - - - pul_tus est, pas_sus

Ponti_o Pi_la - - to, sub Pontio Pi_la - - - to pas sus et se_pul_tus est, pas_sus

- - - - sus, sub Ponti_o Pi - la - to, sub Pontio Pi - la_to pas - sus et se_pul - tus est, pas_sus

pas - - - - - - sus pas - sus et se_pul - tus est, pas_sus

et se - pul - - - - - - - tus et se - pul - - - tus est.

Decrescendo.

et se - pul - - - - - tus et se - pul - - - tus est.

Decrescendo.

et se - pul - - - - - tus et se - pul - - - tus est.

Decrescendo.

et se - pul - - - - - tus et se - pul - - - tus est.

Decrescendo.

et se - pul - tus, et se - pul - - - - - tus et se - pul - - - tus est.

Decrescendo.

et se - pul - - - - - - tus et se - pul - - - tus est.

Decrescendo.

et se - pul - - - - - - tus et se - pul - - - tus est.

Decrescendo.

et se - pul - - - - - - tus et se - pul - - - tus est.

Decrescendo.

(A)

Der 44te Psalm: — Le 44me Psaume:

UDIR' LE ORECCHIE NOSTRE.

MARCELLO.

Tutti sempre.

SOPRANO. U - dir' le orecchie nos - - - tre, e i padri an_ti - - chi dis - ser_le a no - - i dis_ser le a no - - - i ben mil_le vol_te e mil - - - - le on_ni_possen_te Di - o, l'o - pre am_mi_ran - de, che a - lor fa

ALTO. U - dir' le o_recchie nos - tre e i padri an_ti - chi dis - ser le a no - i dis - ser le a no - i ben mille vol - - te e mil - le on ni possen - te Di - o,

TENORE. U - dir' le o_recchie nos - - tre e i padri an_ti - chi dis - ser le a no - i dis - ser le a no - i ben mille volte e mil - le on ni possen - te Di - o omni pos_sente Di - - o, l'o - pre ammi_ran - - - -

BASSO. U_dir' le o_recchie nos - - - - tre, e i padri an_ti - - - chi dis - ser le a no - i dis - ser le a no - i ben mille volte e mil - le on_ni pos_sen - te Di - o on_ni_possen - te Di - o l'o - pre am - - -

vore in quei re - mo - - ti tem - - pi, di tua — bontà si - cu - - -

- de in quei re - moti tem - - - - pi, men - tre — vi - ve — an di tua bontà si - cu - - -

- de in quei remo - ti tem - pi, men - tre vi - ve an di tua bontà si - cu - - -

- de in quei re - moti tem - - - - pi, men - tre — vi - ve an si - cu - - -

- ri fe - ce tua for - te, fe - - ce tua for - - te e gene - ro - sa ma - - - no fe -

- ri fe - - ce tua forte e ge - ne - ro - sa ma - - no e ge - ne - rosa ma - - no

- ri fe - - ce tua for - te e ge - ne - ro - sa ma - - - no

- ri fe - ce tua for - te e ge - ne - ro - sa ma - - no, fe - ce tua forte e

- - ce tua for - te e ge - ne - ro - - sa mano e ge - ne - ro - sa ma - - - - - - no.

fe - - ce tua forte e ge - ne - ro - sa ma - - no e ge - - ne - ro - sa ma - - - - - no.

fe - - ce tua for - te e ge - ne - ro - sa ma - - - - - - - no.

ge - ne - ro - sa ma - no, fe - ce tua forte e ge - ne - ro - sa ma - - - - - - no.

Dal terren lor ra - di - ci pro fonde avean fer -

Do - ve le nemi che gen - ti lor radi - ci pro - fon - de avean fer - ma - - - - -

Do - ve le nemi che gen - ti lor ra - di - ci profon - de a vean fer - ma - -

Dal terren, dal ter - ren lor ra - di - ci profon - - de a - - vean fer - - ma - -

ma - - - - - - - - - - - - - - te, e glia_vi nostri

te lor ra_di_ci pro fonde a_vean fer_ma - - - - te, la tua de_stra le suelse e gli_

te lor ra_di_ci profonde avean fer_ma - - te le suel - - se

te lor ra_di_ci pro fon_de avean fer_ma - - - - te, la tua de_stra le suelse

pian_tor - - ri in_ve - - - - ce, on_de disperse e af_

an no_stri pian tor - - ri in_ve - - - - ce, on_de dis_perse e afflit - -

e gli_a_vi no_stri pian tor_ri in ve - - - ce, on_de dis_perse e af_flit_te

pian_tor - - - ri ve - - - - - ce, on_de dis_per_se e afflit - - - te

flit_te se n'andar quel_le da lor pa_tria lun - - ge

te se n'an_dar quel_le da lor pa_tria lun - - - ge ram_minghe

se n'an dar quel - - - le ram_minghe senz' al_

se n'an_dar quel_le da lor pa - - tria lun - - - ge ramminghe senz' al_ber_go e

e sen_za scor - - ta, senz' al_ber - - - go e sen_za scor - - - ta.

senz' al_ber_go e sen_za scor - - - ta senz'al_ber_go e sen - - - za scor - - ta.

ber_go e sen_za scor - - - - - - ta e sen_za sen_za scor - - - ta.

sen - - za scor - - ta, senz' al_ber_go e sen_za sen_za scor - - - ta.

in nostro soc_cor_so sor - - gi, al - to al - to sig - no - - - re! Che la

in nostro soc_cor_so sor - - gi, al - - to, al - - to signo - - re! Tut - ta del

sor - - gi in nostro soc_cor_so, al - - to, al - - to sig - no - - re!

sor - gi in nostro soc_cor_so sor - - gi al - - to sig - no - - re!

nos - tra sa - lu - te e'l no - stro be - ne tutta del no_me tu - o sem_pre sem - pre provie - -

no_me tu - o sempre, sem - pre provie - - ne, sem - pre, sem - pre, sem_pre provie

Che le nos - tra sa - lu - te e'l no - stro be - -

- ne, sem - pre, sem - pre, sempre provie - ne sem - pre, sem - pre

- ne, sem - pre, sem - pre che la nos - tra sa - lu - te e'l

Che la no - stra sa - lu - te e'l nostro be - ne tutta del no_me tu - o sem_pre, sem - -

- ne, tutta dal no_me tu - o sempre, sem - pre provie - - ne, sem - pre, sem - pre pro

che la no - stra sa - lu - te e'l nostre be - ne sem - pre sem -

no_stro be - ne tutta dal no_me tu - o sempre, sem - pre provie - ne sem - pre, sem - -

- pre provie - - ne sem - pre, sem - pre tutta da no_me tu - o sempre

vie - - - ne. Che la nos - tra sa_lu - -

– – pre Che la nos – – tra sa – lu – te e'l no – stro be – ne . tut – ta dal no me

– pre, sem – pre proviene, sem – pre, sem – pre Che la nos

sem – pre provie – – ne sem – pre sem – pre sem – pre provie – ne sem –

– te e'l no – stro be – ne tutta dal no – me tu – o sempre, sem – pre provie – – ne sem – –

tu – o sempre, sem – pre provie – – – – – – – – ne sem – pre, sem – pre pro – vie – –

– tra sa – lu – – te e'l no – stro be – – – – – – – ne sem – pre sem – – – pre

– – pre sem – pre . Che la nos – tra sa – lu – – te e'l nostro

– pre sem – pre tutta dal no – me tu – o sempre sem – pre provie

– ne sem – pre, sem – pre tutta dal no – me tu – o sempre, sem – –

sem – pre sem – pre sem – pre provie – – – – ne tutta dal no – me tu – o sem – pre

be – ne tutta dal no – me tu – o sempre, sem – pre provie – ne sem – pre tut – ta dal no – me

– – ne . Che la nos – tra sa – lu – te e'l no – stro be – ne tut – ta dal

– pre pro vie – ne sem – pre provi – e – – ne sem – pre pro – vie – ne .

sem – pre provie – – ne sem – pre tutta dal no – me tu – o sempre, sem – pre provie – – – ne .

tu – o sempre sem – pre provi – e – – – – – – – – – – – – – – ne .

no – me tu – o sempre, sempre provie – – – – – – – – – – – – – – ne .

B.

ET INCARNATUS EST.

MARCELLO.

Andantino.

SOPRANO. Et in car_na_ _ _ _ _ _tus est de spi_ _ri_tu san_cto

ALTO. Et in car_na_ _ _ _ _ _tus est de spi_ri_tu san_cto ex Ma_ri_a

TENORE. Et in car_na_ _ _ _ _ _tus est de spi_ri_tu san_cto ex

BASSO. Et in car_na_ _ _ _ _ _tus est de spi_ri_tu san_cto

ORGANO.

ex Ma_ri_a vir_gi_ne et ho_mo fa_ctus est, et ho_mo fa_ctus

vir_ _ _ _ _ _ _ _gine et ho_mo factus est, et homo fa_ _ctus

Ma_ri_a vir_ _ _ _ _ _gine et ho_mo factus est, et ho_mo fa_ctus

ex Ma_ri_a vir_gi_ne et ho_mo, et ho_mo, et ho_mo fa_ _ _ctus

est; cru_ci_fi_xus

est; cru_ci_fi_xus e_ti_am pro_no_ _ _ _

est; cru_ci_fi_xus e_tiam pro_no_ _ _ _

est; cru_ci_fi_xus sub

sub Pon_tio Pi_la _ _ _ to pas_sus, pas_sus et se_pul_ _ tus

_bis sub Pon_ti_o Pi_la _ _ _ to pas_ _

_bis sub Pon_ti_o Pi_la_to

Pon_ti_o Pi_la _ _ _ to pas_sus, pas_sus et se_pul_tus, se_ _ pul_tus

est, se_ _ pul_ _ tus est ___ se_pultus est, pas_sus, pas_sus pas_sus, pas_sus

_sus pas_sus et se_pul_tus est, se_pul_tus est, pas_sus pas_sus et se_pul_tus

pas_sus, pas_sus et se_pul_tus est, pas_sus, pas_sus et se_pultus est,

est, pas_sus, pas_sus et se_pul_tus, se_ _

et ___ se_pul_tus est, et ___ se_ _ pul_tus, se_pul_ _ tus est.

est, pas_sus, pas_sus et se_pul_ _ _ _ tus est.

pas_sus, pas_sus et se_pul_ _ tus et ___ se_ _ pul_ _ tus est.

pul_tus est, et se_ _ pul_tus est. se_ _ pul_ _ tus est.

PATER NOSTER

HASLER.

SOPRANO I. — San_cti fi_ci_

SOPRANO II. — San_cti fi_ci_

ALTO I. — Pa_ter noster, qui es in cœ_lis, qui es in cœ_lis,

ALTO II. — San_cti fi_ci_

TENORE I. — Pa_ter noster, qui es in cœ_lis, qui es in cœ_lis,

TENORE II. — Pa_ter noster, qui es in cœ_lis, qui es in cœ_lis,

BASSO I. Baritono. — San_cti fi_ci_

BASSO II. — Pa_ter noster, qui es in cœ_lis, qui es in cœ_lis,

_tur no_men tu_um — fiat vo_luntas tu_a

_tur nomen tu_um — fiat vo_luntas tu_a

ad ve_ni_at regnum tu_um; sicut in

_tur no_men tu_um, fiat vo_luntas tu_a

ad ve_ni_at regnum tu_um sicut in cœ_

ad ve_ni_at regnum tu_um si_cut in

_tur no_men tu_um, fiat vo_luntas tu_a

ad ve_ni_at regnum tu_um si_cut in

si_cut in cœ_lo sicut in cœ_lo et

si_cut in cœ_lo sicut in cœ_lo et

cœ_lo fi_at vo_lun_tas tu_a si_cut in cœ_lo

si_cut in cœ_lo sicut in cœ_lo et in

_lo fi_at vo_luntas tu_a si_cut in cœ_lo

cœ_lo fi_at vo_luntas tu_a si_cut in cœ_lo

si_cut in cœ_lo sicut in cœ_lo et

cœ_lo fiat vo_luntas tu_a si_cut in cœ_lo

in ter_ra. Pa_nem nostrumquodi_ti a_num

in ter_ra. Pa_nem nostrumquodi_ti a_num

et in ter_ra Pa_

ter_ra, et in ter_ra. Pa_nem nostrumquoti_di a_num

et in ter_ra. Pa_

et in ter_ra. Pa_

in ter_ra, in ter_ra. Pa_nemnostrumquo_ti_di anum

et in ter_ra. Pa_

da no_bis ho_di_e; et dimitte no_bis debita

da no_bis ho_di_e; et di_mitte no_bis debita

_nem nostrum quo_ti_di_a_num da no_bis ho_di_e; et di_mitte no_bis

da no_bis ho_di_e; et di_mitte no bis debita no_

_nem nostrum quo_ti_di_a_num da no_bis ho_di_e; et di_mitte no_bis

_nem nostrum quo_ti_di_a_num da no_bis ho_di_e; et di_mitte no_bis

da no_bis ho_di_e; et di_mit_te no_bis de_bita

_nem nostrum quo_ti_di_a_num da no_bis ho_di_e; et di_mit_te no_bis

no_stra, si_cut et nos di_mit_timus de_bi_to_ribus no_stris, de_

no_stra, si_cut et nos di_mit_ti_mus de_bi_to_ribus no_stris, de_

de_bi_ta no_stra, si_cut et nos di_mit_timus de_bi_to_ribus nostris, de_

_stra si_cut et nos dimit_timus de_bi_to_ribus nostris, de_

de_bi_ta no_stra, si_cut et nos, et nos di_mit_ti_mus de_bi_to_ribus no_stris, de_

de_bi_ta no_stra, si_cut et nos di_mit_timus, di_mit_ti_mus de_bi_to_ri_bus nostris, de_

no_stra si_cut et nos demitti_mus de_bi_to_ribus no_stris, de_

de_bita no_stra, si_cut et nos di_mit_timus de_bi_to_ribus no_stris, de_

bi_to_ribus no_stris, de_bi_to_ribus no_ _ stris

bi_to_ribus nostris, de_bi_to_ribus no_ _ stris

bi_to_ribus no_stris, de_bi_to_ribus no_ stris et ___ ne nos in du_cas in_tentati_o ___

bi_to_ribus no_stris, de_bi_to_ribus no_ _ stris

bi_to_ribus no_stris, de_bi_to_ribus no_ _ stris et ___ ne nos in du_cas in_tentati_o ___

bi_to_ribus no_stris, de_bi_to_ribus no_ _ stris et ___ ne nos in du_cas in_tentati_o

bi_to_ribus no_stris, de_bi_to_ribus no_ _ stris

bi_to_ribus no_stris, de_bi_to_ribus no_ _ stris et ___ ne nos in du_cas in_tentati_o

sed li_be_ra nos a ma_lo, et ne nos in du_ _ cas in ten_

sed li_be_ra nos a ma_lo, et ne nos in du_ _ cas in ten_

_nem, sed li_be_ra nos a ma_ _ lo,

sed li_be_ra nos a ma_lo, et ne nos in du_ _ cas in ten_

_nem, sed li_be_ra nos a ma_ _ lo,

_nem, sed li_be_ra nos a ma_ _ lo,

sed li_be_ra nos a ma_lo, et ne nos in du_ _ cas in ten_

_nem, sed li_be_ra nos a ma_ _ lo,

- ta - ti - o - - - nem, sed li_be_ra nos a_ma - lo, sed li_bera nos a ma - -

- ta_ti_o - - - - nem, sed li_be_ra nos a_ma - lo, sed li_bera nos a ma - -

sed li_bera nos a_ma - lo, sed li_bera nos a ma - -

- ta - - ti - o - - - nem, sed li_be_ra nos a_ma - lo, sed li_bera nos a ma - -

sed li_bera nos a_ma - lo, sed li_bera nos a ma - -

sed li_bera nos a_ma - lo, sed li_bera nos a ma - -

- ta - ti - o - - - nem, sed li_be_ra nos a ma - lo, sed li_bera nos a ma -

sed li_bera nos a_ma - lo, sed li_ber nos a ma - -

- lo, sed li_bera nos a ma - - lo. A - - - - men, A - - - - - - men.

- lo, sed li_bera nos a ma - - lo. A - - - - - men A - - - - men.

- lo, sed li_bera nos a ma - - lo. A - - - - men, A - - - - - - - men.

- lo, sed li_bera nos a ma - - lo. A - - - - men, A - - - - - - - - men.

- lo, sed li_bera nos a ma - - lo. A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - men.

- lo, sed li_bera nos a ma - - lo. A - - - - - men, A - - - - - - - men.

- lo, sed li_bera nos a ma - - lo. A - men, A - - - - - - - men.

- lo, sed li_bera nos a ma - - lo. A - - - - - men, A - - men.

(A.)

Seelig sind die Todten

HEINRICH SCHÜTZ.

SOPRANO I. See - - lig sind die Tod - - - ten,

SOPRANO II. See - - lig sind die To - - - ten,

ALTO. See - - lig sind die Tod - - - ten, die in dem Her - - ren

TENORE. See - - lig sind die Tod - - - ten, die in dem

BASSO. See - - lig sind die Tod - - - ten, die in dem Her - ren ster - - -

see - lig sind, see - lig sind, see - lig sind die Tod - - ten, die in dem Her - ren

see - lig sind, see - lig sind, see - lig sind die Tod - - ten,

ster - - ben; see - lig sind, see - lig sind die Tod - - - - ten,

Herren ster - ben; see - lig sind, see - lig sind die Tod - - ten, die in dem

- - - ben; see - - lig sind, see - - lig sind die Tod - - ten,

ster - - ben ster - - - ben, die in dem

die in dem Her - ren ster - - ben, die in dem Her - ren ster - - ben

die in dem Herren ster - ben, die in dem Her - ren ster - - ben

Her - ren ster - - - - - ben die in dem Her - ren ster - ben, die in dem Herren ster - -

die in dem Her - ren ster - - - - ben, die in dem

Herren ster - ben, die in dem Her - - - - ren ster - - ben, von nun an.

die in dem Herren ster - - - - - ben, von nun an.

die in dem Herren ster - - ben, von nun an.

- ben, die in dem Herren ster - ben, die in dem Herren ster - - ben, von nun an.

Herren ster - ben

p

Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht: sie ru - hen von ih - rer

Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht: sie ru - hen, sie ru - hen von

Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht: sie ru - - - hen von

Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht: sie ru - hen

Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht: sie ru - hen

von ih - rer Ar - - - - - - beit; sie ru - hen, sie ru - hen, von

ih - rer Ar - - beit, ih - - rer Ar - - beit; sie ru - hen, sie ru - hen,

ih - rer Ar - beit, ih - rer Ar - - - - beit; sie ru - - - - hen sie

von ih - rer Ar - - beit ihrer Ar - beit; sie ru - hen sie

von ih - - - rer Ar - - - - beit; sie ru - hen von

ih - rer Ar - - beit, ih - rer Ar - - beit

f

von ih - rer Ar - - beit und ihre Werke folgen ihnen nach,

f

ih - rer Ar - - beit, ih - rer Ar - - beit; denn ihre Werke folgen ihnen nach,

f

ru - hen von ih - rer Ar - beit denn ihre Werke folgen ih - nen

f

ih - rer Ar - - - - beit, Ar - - beit; denn ihre

denn ih_re Werke folgen ihnen, folgen ih_nen nach, ih_nen nach; sie ru_hen

denn ih_re Werke folgen ihnen nach, folgen ih_nen nach; sie ru_hen von

sie ru_hen von

nach, denn ihre Werke folgen ihnen, folgen ihnen nach; sie ru_hen,

Werke fol_gen ih_nen nach, folgen ih_nen nach; sie ru_hen,

von ih_rer Ar_beit, sie ru_hen, sie ru_hen von ih_rer Ar_beit,

ih_rer Ar_beit, sie ru_hen, sie ru_hen von ih_rer Ar_

ih_rer Ar_beit, sie ru_hen, sie ru_hen von ih_rer Ar_beit, ih_

sie ru_hen von ih_rer Ar_

sie ru_hen von ih_rer Ar_

ih_rer Ar_beit; und ihre Werke folgen ihnen nach, folgen

_beit und ihre Werke folgen ih_nen nach, und ihre Wer_ke folgen ih_nen nach,

_rer Ar_beit, und ihre Werke folgen ihnen nach und ihre Werke folgen ihnen

_beit, ih_rer Ar_beit, und ihre Werke folgen ih_nen nach

_beit Ar_beit, und ihre Werke fol_gen ih_nen nach

ih_nen nach, und ihre Werke folgen ih_nen nach, folgen ih_nen nach.

folgen ih_nen nach, und ihre Werke folgen ih_nen nach, und ihre Werke folgen ihnen nach.

nach, ih_nen, ih_nen nach, folgen ih_nen nach ih_nen nach.

folgen ihnen nach, ihnen nach, und ihre Werke folgen ih_nen nach, folgen ihnen nach.

folgen ih_nen nach, folgen ih_nen nach.

(B.)

AUS DER MOTETTE:

EXTRAIT D'UN MOTTET.

WER WILL DIE AUSERWÄHLTEN GOTTES BESCHULDIGEN

SCHÜTZ.

SOPRAN. Wer will verdamen? Christus ist hier, der gestorben ist! Wer will ver-

ALT. Christus ist hier der gestorben ist! Wer will verdamen?

TENOR. Wer will verdamen? Christus ist hier der gestor - ben ist!

BASS. Christus ist hier, der gestor - - ben ist Wer will verdamen

ORGEL.

-dammen ja viel mehr: der auch auferwecket ist! sitzt zu der Rech - ten

Wer will verdamen Christus ist hier der gestorben ist! ja viel mehr: der auch auferwecket ist!

Wer will verdammen? Christus ist hier der gestor - ben ist! ja viel mehr

Wer will verdamen? Christus ist hier der gestor - - ben ist!

Got - tes ja viel mehr: der auch auferwecket ist! sitzt zu der Rechten Gottes, und vertritt uns und vertritt uns, vertritt uns.

sitzt zu der Rech - ten Got - tes sitzt zu der Rechten Gottes, und vertritt uns, und vertritt, vertritt uns.

der auch auferwecket ist! sitzt zu der Rech - ten Got - tes sitzt zu der Rechten Gottes, und vertritt uns und vertritt uns.

ja viel mehr: der auch auferwecket ist sitzt zu der Rechten Gottes, und vertritt uns und vertritt uns.

C.

PSALM: PSAUME:

WAS BETRÜBST DU DICH, MEINE SEELE

SCHÜTZ.

ERSTER SOPRAN.

solo.

Was be_trübst du dich, meine See _ _ le? Was be_trübst du dich, was be_

ZWEITER SOPRAN.

solo.

Was be_trübst du dich, was be_

ALT.

TENOR.

BASS.

solo.

Was be_trübst du dich, meine See _ _ le? was be_

ORGEL.

_ trübst du dich, meine See _ le?

_ trübst du dich, meine See _ le? und bist so un_

solo.

Was be_trübst du dich meine See _ _ le, und bist so un_ru _ hig

_ trübst du dich, meine See _ le?

und bist so un_ru_hig in mir? Was be_trübst du dich, mei_ne See_

_ru_hig in mir? Was be_trübst, be_trübst du dich, mei_ne See_

Solo.

Was be_trübst du dich, was be_trübst du dich, meine See_

un_ru_hig in mir? Was betrübst du dich, mei_ne See_

Was be_trübst du dich, mei_ne See_

_le, und bist so un_ru_hig in mir? und bist so unru_hig in mir?

_le, und bist so unru_hig in mir, und bist so un_ru_hig in mir?

_le, und bist so unru_hig in mir und bist so unru_hig, so un_ru_hig in mir?

_le, so un_ru_hig in mir?

_le, und bist so un_ru_hig in mir so un_ru_hig in mir?

Tutti.

Har_re auf Gott! har_re auf Gott! denn ich werde ihm noch danken, ihm noch dan_ken;

Tutti.

Har_re auf Gott! denn ich werde ihm noch dan_ken, denn ich werde ihm noch dan_ken, denn ich

Tutti.

Har_re auf Gott! har_re auf Gott! har_re auf Gott!

Tutti.

Har_re auf Gott! har_re auf Gott! har_re auf

Tutti.

Har_re auf Gott! har_re auf Gott!

denn ich werde ihm noch dan - ken; denn ich werde ihm noch danken, ihm noch dan - ken;

werde ihm noch danken, ihm noch dan - ken! Har - re auf Gott! har - -

har - - re auf Gott! har - - re auf Gott! har - re auf

Gott! har - re auf Gott! ha - - re auf Gott! denn ich werde ihm noch danken, ihm noch

har - re auf Gott! denn ich werde ihm noch dan - ken denn ich werde ihm noch

Har - re auf Gott! har - re auf Gott! denn ich wer - - de ihm noch

- re auf Gott! har - re auf Gott! denn ich werde ihm noch dan - - -

Gott! denn ich werde ihm noch danken, ihm noch dan - ken! Har - re auf Gott! denn ich werde ihm noch dan - -

dan - ken! Har - - re auf Gott! denn ich werde ihm noch danken, ihm noch dan - -

dan - ken denn ich werde ihm noch dan - ken; denn ich wer - - de ihm noch dan - -

danken; denn ich werde ihm noch dan - - - - ken,

- - ken; denn ich wer - de ihm noch dan - ken,

- - ken; denn ich wer - de ihm, ich werde ihm noch dan - ken,

- - ken! denn ich werde ihm noch dan - ken, ich werde ihm noch dan - - - - ken, dass er meines An - ge - sich - tes

- - ken denn ich wer - de ihm noch dan - - - - ken,

dass er meines An_ge_sichtes Hül_fe und mein Gott

dass er meines An_gesich_tes Hülfe und mein Gott

dass er meines Angesich_tes Hülfe und mein Gott ist, und mein Gott ist, mein Gott

Hül_fe und mein Gott ist! und mein Gott

und mein Gott

ist. Denn ich wer_de ihm noch dan_ken;

ist. denn ich werde ihm noch dan_ken; dass er meines

ist. Denn ich wer_de ich werde ihm noch dan_ken;

ist. Denn ich werde ihm noch danken, ihm noch dan_ken, dass er meines An_ge_sich_tes Hül_fe,

ist. Denn ich wer_de ihm noch dan_ken dass er meines An_ge_sich_tes

dass er meines Angesichtes Hul_fe, dass er meines Angesichtes Hül_fe, dass er meines Angesichtes

Angesichtes Hül_fe dass er meines Angesichtes Hül_fe und mein Gott ist, mein

dass er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist, dass er meines Angesichtes Hül_fe

dass er meines Angesichtes Hül_fe und mein Gott ist;

Hül_fe und mein Gott, und mein Gott, und mein

Hül - fe und mein Gott ist; dass er meines Angesichtes

Gott, und mein Gott ist; dass er meines Angesichtes Hül - fe, dass er meines

und mein Gott ist; dass er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist;

dass er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist, und mein Gott ist, und mein

Gott ist, und mein

Hül - fe, dass er meines Angesichtes Hül - fe, dass er meines Angesichtes Hül - fe und mein

Angesichtes Hül - fe, dass er meines Angesichtes Hül - fe und mein Gott

dass er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist; dass er meines Angesichtes Hül - fe

Gott ist, und mein Gott ist; dass er meines Angesich_tes

Gott ist; und mein Gott

Solo.

Gott ist. Was be_trübst du dich mei_ne See - - le?

Solo.

ist. Was be_trübst, be_trübst du dich mei_ne See - - le?

Solo.

und mein Gott ist. Was be_trübst du dich, was be_trübst du dich meine See - - le?

Solo.

Hülfe und mein Gott ist. Was betrübst du dich mei - ne See - le?

Solo.

ist. Was be_trüst du dich, mei_ne See - - - - - - - le?

(D.)

DAS GEBET DES HERRN

PATER NOSTER.

SCHÜTZ.

SOPRAN. Va - ter, Va - ter, Va - - ter un - ser — der du bist im Himmel, Va - - ter: gehei-liget wer - de dein

ALT. Va - ter, Va - ter, Va - - ter un - ser, der du bist im Himmel, Va - ter: gehei-liget werde dein Na - - -

1.ter TENOR. Va - ter, Va - ter, Va - - ter un - ser, der du bist im Himmel, der du bist im Him - mel,

2.ter TENOR. Va - ter, Va - ter, Va - - ter un - ser, der du bist — im Him - mel,

BASS. Va - ter, Va - ter, Va - - ter un - ser, der du bist im Him - mel,

ORGEL.

(*) Von fünf Solo-Stimmen vorzutragen. Der Chor, und zwar von Violinen und Bässen unterstützt, tritt erst hinzu mit den Worten: (Denn dein ist das Reich)

A exécuter par cinq voix seules. Le Chœur, soutenu des Violons et de basses, n'entre qu'aux paroles: (Denn dein ist das Reich.)

Na - me; Va - ter: zu - komm' dein

- - me: Va - ter, Va - ter: zu komm' dein

Va - ter: gehei - liget werde, Va - ter, gehei - liget werde dein Na - me;

Va - - ter: gehei - liget wer - de dein Na - - - - - me;

Va - ter geheiliget wer - - de dein Na - me;

Reich; Va - ter: zu - komm' dein

Reich; zu - komm' dein

Va - ter zu - komm' dein Reich, zu - komm' dein Reich;

Va - ter: zu - komm' dein Reich, zu komm' dein

Va - ter: zu komm' dein Reich;

Reich; Va - ter: dein Will' gescheh', wie im Him - mel,

Reich; Va - ter: dein Will' ge - scheh' wie im Himmel,

Va - ter: dein Will' gescheh, wie im Him - mel, al - so, al - so, al - so, al -

Reich; al - so,

Va - ter: dein Will' gescheh', wie im Himmel, al - so, al - so al -

al_so, al_so, also, al_so auch auf Er_den.

al_so, also, al_so auch auf Er_den.

_so auch auf Erden al_so, al_so auch auf Er_den; al_so, al_so auch auf Er_den.

al_so, also, al_so auch auf Er_den; Va_

so, al_so auch auf Er_den. Va_

Va_ter, Va_ter, unser täglich Brot gieb uns heu_te

Va_ter, Va_ter: unser täglich Brot geib uns heu_te, unser täg_lich

Va_ter, Va_ter, unser täglich Brot, unser täglich Brot gieb uns heu_te, unser

_ter, Va_ter, unser täglich Brot, Va_ter, Va_ter unser täglich Brot gieb uns heute, unser täglich Brot

_ter, Va_ter, unser täglich Brot ——— unser täglich Brot gieb uns hue_te, gieb uns

unser täglich Brot Va_ter, Var_ter,

Brot gieb uns heute, gieb uns heute. Va_ter, vergieb uns uns_re Schulde,

täglich Brot gieb uns heute, gieb uns heu_te. Va_ter, vergieb uns uns_re

gieb uns heu_te, gieb uns heute, gieb uns heu_te. Va_

heute, unser täglich Brot gieb uns heu_te.

Va - - - ter, vergieb uns un - sre Schul - de, vergieb uns un - sre Schulde, als wir ver - ge - ben un - sern

vergieb uns un - sre Schulde, als wir ver - ge - ben unsren Schul -

Schul - de,

- ter vergieb uns un - - sre Schulde,

Va - - - ter, vergieb uns un - - sre Schulde,

Schul - - di - gern. Va - ter, Va - ter, Va - ter, Va - - ter, führe uns nicht in Ver -

- - - di - gern. Va - ter, Va - ter, Va - ter, Va - ter, führe uns nicht in Versuch - - -

Va - ter, Va - ter,

Va - ter, Va - ter,

Va - ter, Va - ter, Va - ter, Va - ter,

- suchung,

- - ung,

führe uns nicht in Versuchung, sondern er - lö - se uns, er - lö - se

führe uns nicht in Ver - such - - ung, sondern er - lö - se uns, er - lö - se

führe uns nicht in Ver - such - - ung, sondern er - lö - se uns, er -

er_lö_se uns er_lö_se uns ——— von dem Ü - - bel, er_lö -

er_lö_se uns, er_lö_se uns er_lö_se uns von dem Ü - - bel, er_lö_se

uns von dem Ü - - bel; er_lö_se uns

uns von dem Ü - - bel; er - lö - se uns

- löse uns von dem Ü - bel; er_lö_se

- - se uns, er - lö - se uns, er - lö - se uns, er - lo - se uns von den Ü - - bel.

uns, er - lö - se uns, er - lö - se uns er - lo - se uns von dem Ü - - - bel.

er - lö - se uns, er - lö - se uns, er - lö - se uns von dem Ü - - bel.

er - lö - se uns, er - lö - se uns, er - - lö - se uns ——— von dem Ü - - bel.

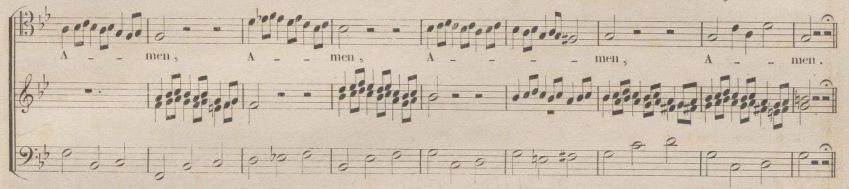
uns, er - lö - se uns, er - lö - se uns von dem Ü - - - - bel.

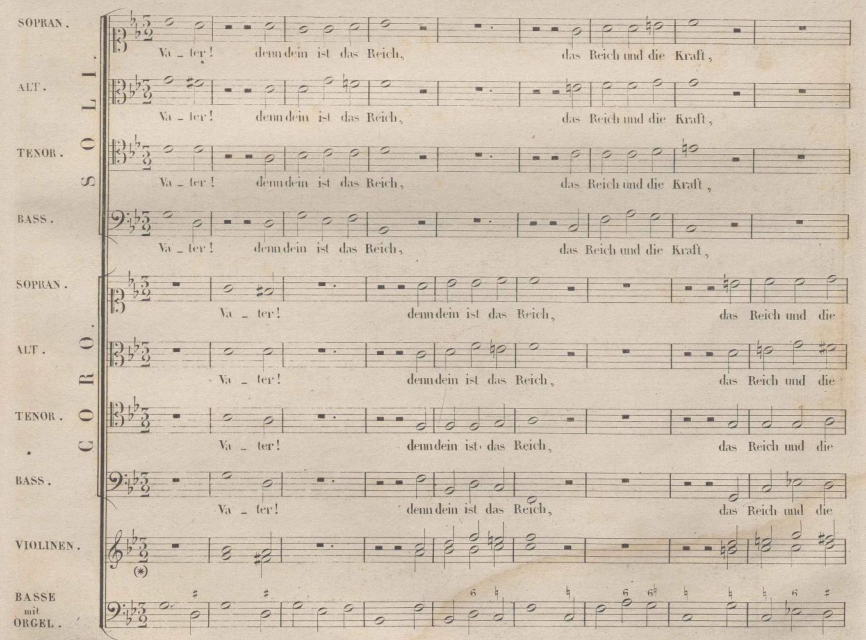
Eine TENOR-STIMME.

Va - ter; denn dein ist das Reich, das Reich und die Kraft,

VIOLINEN.

BASS, ohne ORGEL.





(*) Die übrigen Instrumente des Orchesters unterstützen und verstärken blos den Chorgesang, ohne irgend etwas ihnen Eigenes hinzu zu fügen.

(*) Les autres instruments de l'orchestre soutiennent simplement le choeur, sans y rien ajouter.

die Kraft und die Herrlichkeit, die Herr_lichkeit in Ewigkeit.

die Kraft und die Herrlichkeit, die Herr_lichkeit in Ewigkeit.

die Kraft und die Herrlichkeit, die Herr_lichkeit in Ewigkeit.

die Kraft und die Herrlichkeit, die Herrlichkeit in Ewigkeit.

Kraft, die Kraft und die Herrlichkeit, die Herr_lichkeit in Ewigkeit. A – – –

Kraft, die Kraft und die Herrlichkeit, die Herr_lichkeit in Ewigkeit. A – – –

Kraft, die Kraft und die Herrlichkeit, die Herrlichkeit in Ewigkeit. A – – –

Kraft, die Kraft und die Herrlichkeit, die Herrlichkeit in Ewigkeit. A – – –

A – – men, A – – men, A – – men, A – men, A – men.

A – – men, A – – men, A – – men, A – men, A – men.

A – – men, A – – men, A – – men, A – men, A – men.

A – – men, A – – men, A – – men, A – men, A – men.

– men, A – – men, A – – men, A – – men, A – men, A – men.

– men, A – – men, A – – men. A – – men, A – men, A – men.

– men, A – – men, A – – men, A – – men, A – men, A – men.

– men, A – – men, A – – men, A – – men, A – men, A – men.

WEIHNACHTS-GESANG.

CHANT DE NOËL.

LEISRING.

Erster Chor.

SOPRAN. Trotz sey dem Teu_fel und der Höll'! Al_le_lu_ja,

ALT. Trotz sey dem Teu_fel und der Höll'! Al_le_lu_ja,

TENOR. Trotz sey dem Teu_fel und der Höll'! Al_le_lu_ja,

BASS. Trotz sey dem Teu_fel und der Höll'! Al_le_lu_ja,

Zweiter (Männer) Chor.

TENOR. Ge_bo_ren ist Im_ma_nu_el! Al_le_lu_

TENOR. Ge_bo_ren ist Im_ma_nu_el! Al_le_lu_

BASS. Ge_bo_ren ist Im_ma_nu_el! Al_le_lu_

BASS. Ge_bo_ren ist Im_ma_nu_el! Al_le_lu_

Al_le_lu_ja, Al_le_lu_ja, Al_le_lu_ja! Trotz sey der Sün_de und dem

Al_le_lu_ja, Al_le_lu_ja, Al_le_lu_ja! Trotz sey der Sün_de und dem

Al_le_lu_ja, Al_le_lu_ja, Al_le_lu_ja! Trotz sey der Sün_de und dem

Al_le_lu_ja, Al_le_lu_ja, Al_le_lu_ja! Trotz sey der Sün_de und dem

_ja, Al_le_lu_ja, Al_le_lu_ja, Al_le_lu_ja!

_ja, Al_le_lu_ja, Al_le_lu_ja, Al_le_lu_ja!

_ja, Al_le_lu_ja, Al_le_lu_ja, Al_le_lu_ja!

_ja, Al_le_lu_ja, Al_le_lu_ja, Al_le_lu_ja!

Tod! Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

Tod! Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

Tod! Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

Tod! Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

Es ist mit uns der star - ke Gott! Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

Es ist mit uns der star - ke Gott! Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

Es ist mit uns der star - ke Gott! Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

Es ist mit uns der star - ke Gott! Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja!

ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja!

ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja!

ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja!

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja!

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja!

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja!

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja!

GLORIA.

GRIMM.

Gloria in excelsis Deo.

SOPRANO I. Et in ter_ra pax ho_mi_ni_bus bonæ vo_lun_ta_tis, et in ter_ra pax ho_mi_ni_bus bonæ vo_lun_ta_tis! Lau_da_mus te, bene_di_ci_mus te a_do_ra_mus te, glo_ri_fi_ca_mus, glori_fi_ca_mus te,

SOPRANO II. Et in ter_ra pax ho_mi_ni_bus bonæ volun_ta_tis, et in ter_ra pax ho_mi_ni_bus bonæ volun_ta_tis! Lau_da_mus te, bene_di_ci_mus te a_do_ra_mus te, glo_ri_fi_ca_mus te, gra_ti_as a_gi_mus ti_bi,

ALTO. Et in ter_ra pax ho_mi_ni_bus bonæ vo_lun_ta_tis, et in ter_ra pax ho_mi_ni_bus bonæ vo_lun_ta_tis! Lau_da_mus te, bene_di_ci_mus te a_do_ra_mus te, glo_ri_fi_ca_mus te, gra_ti_as a_gi_mus ti_bi,

TENORE. Et in ter_ra pax ho_mi_ni_bus bonæ vo_lun_ta_tis, et in ter_ra pax ho_mi_ni_bus bonæ vo_lun_ta_tis! Lau_da_mus te, bene_di_ci_mus te a_do_ra_mus te, glo_ri_fi_ca_mus te, gra_ti_as a_gi_mus ti_bi,

BASSO. Et in ter_ra pax ho_mi_ni_bus bonæ vo_lun_ta_tis, et in ter_ra pax ho_mi_ni_bus bonæ vo_lun_ta_tis! Lau_da_mus te, bene_di_ci_mus te a_do_ra_mus te, glo_ri_fi_ca_mus te, gra_ti_as a_gi_mus ti_bi,

gra_tias a_gimus ti_bi, gra_ti_as a_gimus ti_bi propter mag_nam glo_ri_am tu_am, Do_mi_ne Deus, rex cœlestis, De_us pa_ter omni_potens, Domi_ne De_us, rex cœ_le_stis, Do_mi_ne fi_li_ni_potens, Domi_ne De_us, rex cœ_le_stis, De_us pa_ter om_ni_potens, Domi_ne De_us, rex cœ_le_stis, Deus pa_ter om_ni_potens, Domi_ne De_us, rex cœ_le_stis, De_us pa_ter om_ni potens,

u - ni - ge - mi - te, Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, ag - nus De - i

u - ni - ge - mi - te, Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, ag - nus De - i fi - li -

u - ni - ge - mi - te, Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, ag - nus De - i fi - -

u - ni - ge - mi - te, Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, ag - nus De - i

Je - su Chri - ste, fi - -

pa - - - - tris fi - li - us pa - tris: qui tol - lis pec - ca - -

- us pa - - - - tris, fi - - li - us pa - - - tris: qui tol - lis pec - ca - -

- - li - us pa - - - tris, fi - li - us pa - - - - tris: qui tol - lis pec - ca - -

fi - li - us pa - tris, fi - li - us pa - - - - tris: qui tol - lis pec - ca - -

- - li - us pa - - - tris, fi - li - us pa - - - - tris: qui tol - lis pec - ca - -

- - ta mun - - di, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - - bis; qui

- - ta mun - - di, mi - se - re - re no - bis, mi - se - rere; no - bis qui

- ta mun - - - di, mi - se - re - re no - bis, mise - re - re no - - - bis; qui

- ta mun - - - di, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - - bis; qui

- - ta mun - - di, mi - se - re - re no - - bis; qui

tol - lis pec - ca - - ta mun - di, sus - ci - pe de - preca - ti - o - nem no - -

tol - lis sus - ci - pe de - preca - ti - o - nem no - - - - -

tol - lis pec - ca - - ta mun - di, sus - ci - pe de pre - ca - ti - o - nem no - -

tol - lis pec - ca - - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - - -

tol - lis pec - ca - - ta mun - di, sus - ci - pe de - - pre - ca - ti - o - nem no - -

- stram, qui se - des ad dexte - ram pa - tris; quo - ni -

- stram, qui se - des ad dexte - ram pa - - - tris, mi - - se - re - re no - bis;

- stram, qui se - des, qui se - - des ad dexte - ram pa - - tris, mi - se - re - re no - - - bis;

- stram, qui se - des, qui se - - des ad dexte - ram pa - - tris, mi - - se - re - re no - - bis;

- stram; qui se - - des ad dexte - ram pa - - tris, mi - - se - re - re no - - bis;

- am tu so - lus san - - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus al - tis - si -

f

quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus al - tis - - si -

f

quo - ni - am tu so - lus san - - ctus, tu so - lus Do - mi - nus tu so - lus al - tis - si -

f

quo - ni - am tu so - lus san - - ctus, tu so - lus Do - mi - nus tu so - lus al - tis - si -

f

tu so - lus Do - mi - nus tu so - lus al - tis - si -

-mus, Je-su Chri-ste, cum san-cto spi-ri-tu in glo-ri-a

-mus, Je-su Chri-ste, cum san-cto spi-ri-tu in glo-ri-a

-mus, Je-su Chri-ste, cum san-cto spi-ri-tu in glo-ri-a

-mus, Je-su Chri-ste, cum san-cto spi-ri-tu in glo-ri-a

-mus, Je-su Chri-ste, cum san-cto spi-ri-tu in glo-ri-a

De-i pa-tris, De-i pa-tris A-men. In glo-ri-a, in glo-ri-

De-i pa-tris, De-i pa-tris A-men. In glo-ri-a, in glo-ri-

De-i pa-tris, De-i pa-tris A-men. In glo-ri-a, in glo-ri-

De-i pa-tris, De-i pa-tris A-men. In glo-ri-a, in glo-ri-

De-i pa-tris, De-i pa-tris A-men. In glo-ri-a, in glo-ri-

-a De-i pa-tris, A-men, in glo-ri-a, in glo-ri-a De-i pa-tris A-men.

-a De-i pa-tris, A-men, in glo-ri-a, in glo-ri-a De-i pa-tris A-men.

-a De-i pa-tris, A-men, in glo-ri-a, in glo-ri-a De-i pa-tris A-men.

-a De-i pa-tris, A-men, in glo-ri-a, in glo-ri-a De-i pa-tris A-men.

-a De-i pa-tris, A-men, in glo-ri-a, in glo-ri-a De-i pa-tris A-men.

(A.)

OFFERTORIUM.

DOMINE, JESU CHRISTE (*)

JOH. JOS. FUX.

SOPRANO. Tutti. Do - mi - ne Je - su Chri - ste, rex glo - - - - - ri - - - æ, rex glo - - ri - - æ, li - be - ra a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um de - fun - - - riæ, rex glo - ri - æ, li - be - ra a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um de - fun - - - æ, rex glo - ri - æ, li - be - ra a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um de - fun - - - ri - æ rex glo - ri - - - æ,

ALTO. Tutti. Do - - mi - ne Je - - su Chri - - - ste, rex glo - - -

TENORE. Tutti. Do - - mi - ne Je - - su Chri - - ste, rex glo - - - - - ri - -

BASSO. Tutti. Do - - mi - ne Je - su Chri - ste, rex glo - - -

VIOLE.

BASSI e ORGANO.

solo. solo. solo.

(*) Aus dem Requiem zur Todtenfeyer der Erzherzogin Eleonore, verwittw. Königin von Pohlen. Das ganze Werk ist begleitet nur von Violen, Bässen mit der Orgel und Posaunen, welche letztere blos den Gesang der grössern Chöre unterstützen. Die Violen sind durchgehends, wie hier, im Sopranschlüssel geschrieben.

(*) Tiré du Requiem exécuté aux funérailles de l'Archiduchesse Eleonore, feu reine de Pologne. Le chant n'est accompagné que d'Altos, de basses de l'orgue et de Trombones. Ces derniers ne soutiennent que les chœurs d'une plus grande étendue. Les Altos sont partous, comme ici, notés dans la clé d'ut sur la première ligne.

-cto-rum de poe-nis in-fer-ni et de pro-fun-do la - - - cu.

-cto-rum de poe-nis in-fer-ni et de pro - fundo la - - cu.

-cto-rum de poe-nis in-fer-ni et de pro - fun-do la - cu.

solo.

li-be-ra

e-as de o-re le-o-nis ne ab sor-beat e-as tar-tarus ne ca - - - dant in ob-scu - -

sed sig-nifer sanctus Micha-el re-præsentet e - - - as in lu-cem

- sed sig-ni-fer san-ctus Micha-el re-præsen-tet e - - -

sed sig-ni-fer san - - ctus Micha-el re-præsentet e - - - as in lu-cem

- rum

Allegro.

san - - - - - - - - ctam,

Tutti.

- - as in lu - cem san - - - - ctam, quam o - lim A - bra - hæ pro -

Tutti.

san - - - ctam, in lu - cem san - - ctam, quam

Tutti.

quam o - lim A - bra - hæ pro - - mi - si - sti

Allegro.

Tutti.

quam o - lim A - bra - hæ pro - - mi - si - sti et

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

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

et se - mini e - - - - -

se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni e - - - - - jus.

e - jus, et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni e - - jus, se - - mi - ni e - - jus.

- - jus, et se - mi - ni e - jus et se - mi - ni, se - mi - ni e - - - - jus.

- jus, et se - mi - ni e - - - - - - - jus.

Tempo ordinario.

Solo.

Hostias et pre_ces tibi Do_mi_ne lau_dis, ofl_fe_rimus: tu sus_ci_pe pro a_ni_mabus il_lis,

Soli.

Tempo ordinario.

quarum ho_di_e me_moriam fa_ci_mus

Solo.

fac e_as, Do_mine, de morte trans_i_re ad vi_tam, tran_

Solo.

Fac e_as, Do_mi_ne, de mor_te trans_i_re, de mor_te trans_

Solo.

Fac e_as, Do_mi_ne, de mor_te trans_i_re, de mor_te trans_

Solo.

Fac e_as, Do_mi_ne, de mor_te trans_i_re, de mor_ _ _

_si_re ad vi_tam, ad vi_ _ tam.

Allegro.

i - re ad vi - tam,

Tutti.

i - re ad vi - tam, quam o - lim A - bra-hæ pro-

Tutti.

- te trans i - re ad vi - tam, quam

Tutti.

quam o - lim A - bra-hæ pro - mi - si - sti

Allegro.

Tutti.

quam o - lim A - bra - hæ pro - mi - si - sti et

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

o - lim A - bra - hæ pro - mi - si - sti, pro-mi - si - sti et se - mini e -

et se - mini e -

se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni e - jus, et se - mi - ni e - jus.

e - jus, et se - mi - ni e - jus et se - mi - ni e - jus, se - mi - ni e - jus.

- jus, et se - mi - ni e - jus et se - mi - ni, se - mi - ni e - jus.

- jus, et se - mi - ni e - jus.

(B.)

Coro

di

PECCATORI.

TREMÒ LA TERRA (*)

JOH. JOS. FUX.

Grave.

SOPRANO.

ALTO.

TENORE.

BASSO.

Grave.

PIANO.

Tempo giusto.

Tre - mò la ter - ra e il

Tre - - mò la ter - - - - ra

Tre - - mò la ter - - - ra

Tre - - mò la ter - - ra, tre - mò la ter - ra

Tempo giusto.

(*) Einleitung zum Oratorio: La deposizione della croce di G. C. (die Abnahme vom Kreuz.)

(*) Introduction à l'Oratoire: La deposizione della croce di G. C. (la descente de la croix.)

so_le na_scose è raggi suo_i, s'aspriro i mon_ti e no_i, e no_

e il so_le na_scose è raggi suo_i, s'aspriro i mon_ti e no_i, e

e il so_le na_scose è raggi suo_i, s'aspriro i mon_ti e no_i, e

e il so_le na_scose è raggi suo_i, s'aspriro i mon_ti e no_i, e

_i, e no_i di sco_glio abbiamo an_co_ra il co_re, di

no_i, e no_i di sco_glio ab_bia_mo an_co_ra il co_re,

no_i, e no_i di sco_glio ab_bia_mo an_co_ra il co_re,

no_i, e no_i di sco_glio ab_bia_mo an_co_ra il co_re,

sco_glio ab_biamo anco_ra il co_re.

di sco glio abbia_mo anco_ra il co_re.

di sco glio abbia_mo anco_ra il co_re.

di sco glio abbia_mo anco_ra il co_re.

L'al_to fi_glio, fi_glio di Di _ _ o, pel

L'al_to fi _ glio figlio di Di _ o

L'al_to fi _ glio figlio di Di _ o pel

L'al_to fi _ glio figlio di Di _ o

Allegro.

no_stro errror _____ mo _ ri _ o, il so _ le i mon_ti il suo _ _

pel nostro er_ ror mo_ri _ o, il so _ le, i monti, il

no_stro errror mo_ri _ o, il so _ le, i monti, il

pel nostro er_ ror mo_ri _ o, il so _ le, i monti, il

Allegro.

Adagio.

_ lo per lui sen_ti _ ron duo _ _ _ _ _ _ lo, n'eb_ber pie

suo _ lo per lui sen_ti _ ron duo _ _ _ _ lo, n'eb_ber pie_ta _ _ _

suo _ lo per lui sen_ti _ ron duo _ _ _ _ lo, n'eb_ber pie_

suo _ lo n'eb_ber pie _ ta _ _ de; n'eb_ber pie _

Adagio.

ta - de: e no - - i, e noi dir non sappiam che sia do -

de: e no - - i, e noi dir non sap - piam e no - i, no - i dir non sap - piam che sia do - lo - -

ta - de: e no - - i, e noi dir non sap - piam e noi dir non sap - piam che sia do - lo - -

ta - de: e no - - i, e noi dir non sappiam che sia do - lo - -

lo - - re, dir non sap - piam che sia do - lo - - re.

- - - re, dir non sap - piam che sia do - lo - - - - re.

- - - re, dir non sap - piam che sia do - - lo - - re.

- - - - re, dir non sap - piam che sia do - lo - - re.

dimin.

Fine.