

Felix Mendelssohn Bartholdy

Magnificat

per Soli SA[T]B, Coro S[S]ATB
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Corni
2 Trombe, Timpani, 2 Violini, Viola
Violoncello/Contrabbasso

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Pietro Zappalà

früherer Mendelssohn-Ausgaben · Urtext

Studienpartitur / Study score

Carus 40.484/07



Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	III
Facsimilia	X
1. Magnificat Coro	1
2. Quia respexit Soprano solo e Coro	24
3. Et misericordia Coro	30
4. Fecit potentiam Aria – Basso solo	39
5. Deposuit potentes Terzetto – Soprano, Alto e Basso	52
6. Gloria Patri Soli e Coro	64
7. Sicut erat Fuga – Coro	87
Appendix	
2a. Aria – Soprano solo e Coro	
Kritischer Bericht	4

Als Beleg für die Qualität des Originals wird ein Exemplar des Originals (Carus 63 216) zur Verfügung gestellt.

Zusätzlich liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Part. 40.484/01, Klavierauszug (CV 40.484/03),
11 Harmoniestimmen (CV 40.484/09),
Violino I (CV 40.484/11), Violino II (CV 40.484/12), Viola
(CV 40.484/13), Violoncello/Contrabbasso (CV 40.484/14).



Außerdem stellte die Möglichkeit, seine Werke bei Zelter aufgeführt zu sehen, eine Ermutigung für den jungen Komponisten dar. Einen direkten Hinweis darauf gibt ein Brief Fanny Mendelssohns an Zelter vom 27. August 1822. Nachdem sie voll Freude ihrer Hoffnung Ausdruck gibt, bald wieder an den Freitagsmusiken teilnehmen zu können (zu dieser Zeit befand sich die ganze Familie auf einer Reise durch die Schweiz), fügt Fanny hinzu: „... und Felix hofft auch, daß Sie ihm erlauben werden, seine beiden geistlichen Musiken da aufzuführen.“⁸ Betrachtet man die Liste der Jugendwerke, so handelt es sich bei den erwähnten „beiden geistlichen Musiken“ tatsächlich um das vorliegende *Magnificat* und das *Gloria*, das aus derselben Zeit stammt. Offensichtlich hat Mendelssohn diese beiden Werke also aus eigenem Antrieb komponiert und als Vorbild jene Werke genommen, die er bei Zelter studiert und aufgeführt hatte. Dabei hoffte er wohl, daß sie später von Zelters Vokal- und Instrumentalensemble aufgeführt würden. Allerdings scheint das *Magnificat* nie aufgeführt worden zu sein, wengleich nicht ausgeschlossen werden kann, daß sich dazu in noch unedierten Dokumenten genauere Angaben finden lassen. Die Partitur, die uns überliefert ist, zeigt jedenfalls keinerlei Gebrauchsspuren, weder als Vorlage für Kopien oder Stimmen noch als Arbeitsexemplar eines Dirigenten.

Dem *Magnificat* fehlt ein Merkmal, das sich bei Mendelssohns einzigem anderen *Magnificat*, der Motette op. 63 Nr. 3 findet, die sein letztes geistliches Werk ist: seine liturgische Funktion. Das *Magnificat* ist eines der neutestamentlichen Cantica. Der Text aus Lukas 1, 46–55 überliefert das Loblied Marias, das sie anstimmt, als Elisabeth sie bald nach der Annunciation als Mutter des Sohnes Gottes erkennt. Wie die anderen Cantica ähnelt es einem Psalm sowohl hinsichtlich des Textaufbaus als auch in der Art, es im Officium ausgeführt wird. Im Ritus der römischen Kirche kommt das *Magnificat* schon sehr früh vor. Höhepunkt am Ende der Vesper. Auch die Luthers hat die Stellung des *Magnificat* in der Liturgie, vor allem an Sonn- und Feiertagen. Das *Magnificat* Bestandteil sowohl der reformierten Liturgie war, wurden Unter den Werken aus der Zeit vor allem die Vertonungen von Bach berühmt geworden. Das *Magnificat* ein ganz persönliches Gefühl ausdrückt, wurde es in der Regel als Lob- und Dankeslied verwendet. Deshalb sind die meisten Werke mit Worten angelegt, obwohl der Text widerspricht. Die Verwendung eines

vereint Stilelemente verschiedener. Der Einfluß der Barockkantate manifestiert sich in der Aufteilung der Abschnitte und in der Art und Weise, den Grundaffekt eines Textabschnittes bildhaft zu gestalten und mal nur ein einzelnes Wort derart hervorzuheben. Merkmal der Klassik ist die Tendenz, statt einer zu großen Zahl von Abschnitten sich auf wenige

getrennte Sätze zu beschränken¹⁰ und die musikalische Form über den Text zu stellen, auch wenn das mitunter zu dessen Lasten geht. Die schlichte, liedhafte Gesanglichkeit der Solopartien schließlich ist ein Merkmal der Frühromantik.

Der Anfangssatz besteht aus zwei musikalischen Gedanken, die sich abwechseln und wiederholen. Der eine ist ein breit angelegter homorhythmischer Chor, dem eine großartige instrumentale Einleitung vorausgeht. Der zweite Gedanke besteht aus der rhythmisch markanten und rascheren Vertonung des Wortes „exultavit“, die in eine Imitation des Chores mündet. Sie wird dann vom Orchester übernommen. In der folgenden Sopran-Arie mit Chor vermeidet es Mendelssohn, besonders bedeutungsvolle Begriffe (wie „omnes generationes“, „qui potens es“) zu betonen: Stattdessen verleiht er dem ganzen Satz die Stimmung der beiden Evangelienverse. Das erreicht er durch eine äußerst leichte Orchestrierung, die die Stimmen als der sehr gesanglich und stellenweise durch Melismen geführte Solosopran und Frauenchor ist. Die erste, vorwiegend entsprechende der barockzeitlichen *Magnificat*: Der Solopart ist dort eine untermalung („omnes generationes“, „qui potens es“) und die konzertierende Sopranstimme eine größere Rolle. Für die instrumentale, punktierte Rhythmuscharakteristika, die Instrumentierung der Kontrabässe und der Hörner. In der zweiten Hälfte entsteht ein dunkler Hintergrund aus den Stimmen der Solisten. „Et misericordia“, wird von einer leitung eröffnet. Sie ist reich harmonisch und die tonale Zweideutigkeit erzeugt gleichzeitig eine erwartungsvolle Stimmung, die auf das Folgende vorbereitet. Der Hauptteil des Satzes ist ein Fugato mit zwei Themen: einem syllabischen und rhythmisch markierten wie einem melismatischen. Durch die aufeinanderfolgenden Themen erhält der Satz einen umtriebigen Charakter, der versinnbildlicht, wie die Generationen unaufhaltsam einander folgen.

Nr. 4, „Fecit potentiam“, eine rondoartige Arie, ist vom Wechsel zweier Motive bestimmt, die jeweils zu einem der Grundgedanken des Textes gehören. „Potentia“ wird

⁸ Unveröffentlichter Brief, zitiert nach Susanna Grossmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg, Gustav Bosse 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 17) S. 29.

⁹ Werner, a. a. O., S. 17–18, betont den Einfluß des *Magnificat* BWV 243 von J. S. Bach. Sicher zeigt Mendelssohn seine Komposition mit dem ihm in einigen Melismen.

¹⁰ Mendelssohns *Magnificat* sechs, wenn man die beiden Abschnitte, während Bachs *Magnificat* zwei, während Bachs *Magnificat* zwei.

¹¹ Bei Mendelssohn findet sich spielsweise in der Choralk *Meeserstille und glücklich fone*. Dieser Satz des *Magnificat* dafür zu sein.



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

durch das erste Motiv ausgedrückt, eine markante Linie des Basses mit anschließenden langen Koloraturen. Diesem Motiv geht eine martialische instrumentale Einleitung voran. Im zweiten Motiv wird die Solostimme gesanglicher geführt, während die geteilten Violinen mit zerrissenen staccato-Arpeggien den Text „dispersit superbos“ betonen. Das folgende Terzett (Nr. 5 „Deposit potentes“) ist von großer Wirkung: Die drei Solisten, Sopran, Alt und Baß, treten zunächst einzeln auf und finden erst in der zweiten Hälfte des Satzes zueinander, während im Orchester das Anfangsmotiv als Refrain erklingt und so die verschiedenen Teile verbindet. Einige Figuren betonen besonders ausdrucksvoll den Text: „Deposit“ wird beispielsweise durch eine absteigende melodische Linie wiedergegeben, das folgende „exaltavit“ durch ein lebhaftes Arpeggio nach oben mit einem darauffolgenden langen Melisma, „recordatus“ durch eine imitatorische Episode der Instrumente. An anderer Stelle, etwa bei „inanes“ oder „suscepit“, scheint Mendelssohn die Ausschmückung des Textes außer Acht zu lassen.

Die abschließende Doxologie verteilt sich auf die letzten beiden Sätze, die jedoch unmittelbar aufeinanderfolgen sollen. Im ersten dieser beiden Sätze wechseln sich die feierlich getragenen und sehr chromatischen Solopartien mit dem Chor ab, der beharrlich ein sehr dichtes rhythmisches Motiv als imitierenden Kontrapunkt entwickelt. Das Orchester liefert Vor- und Nachspiele und verbindet die verschiedenen Elemente mit Zwischenspielen. Es tritt jedoch nur selten zu den Singstimmen, so daß viel Raum für a-cappella-Passagen bleibt. Am Ende der Doxologie und des gesamten *Magnificat* wird nicht das musikalische Anfangsmaterial aufgegriffen (was bei vielen *Magnificat*-Vertonungen bei den Worten „sicut erat in principio“ geschieht). Statt dessen erklingt eine mächtige Quadrupelfuge. Diese beginnt wie eine Fuge mit Thema und Gegen Thema, die Mendelssohn ausführlich entwickelt. Anschließend führt Mendelssohn das dritte Thema ein, dem er einen neuen Abschnitt des Satzes beginnt, dann mit den ersten beiden Themen zu einem dreifachen Kontrapunkt zu vereinen. Gegen Mitte des Satzes scheint schließlich das vierte Thema ein, das sich dann an entwickelt sich die Fuge in verschiedenen Techniken weiter: Das Thema kehrt oder rhythmisch verändert wieder auf. Dies ist nicht nur deshalb bemerkenswert, sondern auch deshalb, weil diese weitläufige Fuge für die jährige diesen weitläufigen Fuge. Bemerkenswert ist die nichts Schülerhafte

Die vorliegende Ausgabe ist mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz erschienen. Besonders beim Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts, Herrn Dr. h. c. h. c. Hans-Günther Klein, für die vielen Hinweise bedanken. Zu Dank verpflichtet bin ich dem Maestro Marco Fracassi (Cremona) und der Firma Grafia e Filologia Musicale, der mich bei der Gestaltung dieses Gebietes beraten hat.

Cremona, Mai 1996
Übersetzung:
Corinna Bienhaus-Bamberger

Pietro Zappalà



Foreword (abridged)

Felix Mendelssohn Bartholdy received a broad education, which he obtained through rigorous studies in the various humanistic disciplines and through numerous occasions for travel and meeting important personalities of contemporary culture (one need only mention his acquaintance with Goethe). This contributed to the precocious development of his personality in the years of his adolescence. Since Mendelssohn's musical studies progressed so rapidly and since he composed complete works in various genres, it is often difficult to determine where the work of the student of composition ends and where the composer as an artist in search of his personal expression begins.

In 1819 Mendelssohn began his studies in composition with Carl Friedrich Zelter, who exercised a profound influence on the young student. Above all, Mendelssohn's enthusiasm for the works of Bach and his incentive to pursue an intensive study of these works stemmed from Zelter. Mendelssohn's first experiments in the area of sacred music rose directly from his studies in composition. In 1821 he composed a series of motets in order to practice writing four- and five-part vocal fugues. The *Magnificat* published here was completed between March 19 and May 31, 1822, during a very productive period. The fact that this work (together with a *Gloria* from the same period, which is similar in length and employs the same ensemble) was written barely a year after the above-mentioned student motets does not mean that it should be considered a purely scholastic exercise. Mendelssohn made such rapid progress in his early student years that the *Magnificat* (as well as the *Gloria*) differs greatly from the motets of the previous year.¹ Thus, the scope of this work is much more impressive, the ensemble is expanded to include instruments of the orchestra, and Zelter's corrections, which are reduced to a minimum, do not concern the structure but rather solely minor details.

Zelter's musical activities in Berlin provided an influence on Mendelssohn's early sacred composition. Zelter was the choir director of the church choir in which he rehearsed a number of works in which Bach's music played a prominent role. At the time he also organized the church choir in which instrumental works were rehearsed and performed. His sister Fanny, Felix's first piano teacher, was also his sister-in-law. On October 1, 1820 (he had already married Fanny in 1819) Mendelssohn published the *Freitagsmusiken* and the *Magnificat* and the *Gloria*. During his early years he was only acquainted with a larger number of works, the most striking result of this early study was the "rediscovery" of Bach's works. Mendelssohn himself conducted his participation in the activities of the church choir and the *Freitagsmusiken* had a remarkable influence on his compositional style of the musician. Especially in his youthful works, that Mendelssohn was influenced by baroque and classical models. In addition, it was always the possibility that he might have his works performed by Zelter's ensembles, which could only serve to encourage the young composer. There is a direct

reference to this fact in a letter from Fanny Mendelssohn to Zelter of August 27, 1822. Fanny, who was in Switzerland with her whole family, wrote to Zelter that she looked forward to participating in the *Freitagsmusiken* again and then added: "and Felix hopes you will allow him to play his two sacred compositions there."³ If we consider the catalog of Mendelssohn's early works, then those "two sacred compositions" to which Fanny refers are, in fact, the *Magnificat* and the *Gloria*. It appears the *Magnificat* was never performed in the *Freitagsmusiken*, although this possibility cannot be ruled out and perhaps the study of existing unedited documents could help to verify this issue. In any case, the score as it has come down to us shows no signs of having been used either to produce copies or parts and nor was it used as a working copy by a conductor.

The *Magnificat* published here does not serve the same function like the *Magnificat*, Op. 69, No. 1, Mendelssohn's only other setting of the *Magnificat*, which is also his last sacred composition. The *Magnificat* is the Gospel Songs from the New Testament, from Luke 1, 46–55, expressed in a setting where the Virgin Mary intones when she addresses the Mother of the Son of God. The *Magnificat* is similar to a psalm both in its structure and in its content. It is performed in the Offertory of the Roman Catholic Liturgy and also as the climax of the Protestant Liturgy. The *Magnificat*, especially in its setting by Mendelssohn, was an essential part of the liturgical music of the Protestant liturgies, the *Magnificat* is a very personal and subjective work. It has been included in the liturgy as a prayer of praise and thanksgiving of Christianity. Most *Magnificat* settings are written as a part of a larger work and why they contain very few solo passages, which in practice occasionally contradicts the content of the liturgical text. The view of the *Magnificat* as a collection of works also provides justification for the use of a large ensemble in some settings.

Mendelssohn's *Magnificat* combines stylistic features of various ages. The influence of the baroque cantata is predominant.⁴ This is manifested on the one hand, in the

1 Karl-Heinz Köhler, "Das Jugendwerk Felix Mendelssohns: die vergessene Kindheitsentwicklung eines Genies", *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft VII/1962–63*, p. 18–35 (reprinted in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, ed. by Gerhard Schumacher, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, p. 11ff.) divides Mendelssohn's early work into four phases: the motets written in 1821 belong to the second phase (in which he improved his use of counterpoint in the writing of fugues), whereas the *Magnificat* (in which he was concerned with larger forms) belongs to the third phase.

2 The corrections in the manuscript, which are in a hand other than Mendelssohn's, can almost certainly be attributed to Zelter.

3 From an unpublished letter from Fanny Mendelssohn to Zelter in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, ed. by Gustav Bosse, Regensburg, Gustav Bosse, 1971, p. 29.

4 Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Frankfurt am Main, private edition Musikgesellschaft – p. 17–18, points out the influence of the baroque cantata on Mendelssohn's *Magnificat*, which he has the same key and a few melodic lines in common with the cantata.



organization of the larger form into several sections, and on the other hand, in the manner in which the Baroque idea of affect is employed (sometimes the basic affect in a section of text is portrayed pictorially while in other instances only a single word is emphasized). A characteristic of the classical period is to limit the number of sections to only a few separate movements, which serves to emphasize the musical form although occasionally at the expense of the text. The simple cantabile style of the solo arias is, finally, characteristic of the early romantic period.

The first movement is based on two alternating musical ideas which are repeated. The first idea is a broad, homorhythmic chorus which is preceded by an imposing orchestral introduction. The second idea consists of a more rhythmically striking, lively setting of the word "exultavit," which leads to an imitative treatment in the choir followed by the orchestra. In the following soprano aria with chorus, Mendelssohn does not underscore significant ideas (such as "omnes generationes," or "qui potens es"): instead, he lends the whole movement the atmosphere of the two gospel verses. He achieves this through the use of a lighter orchestration that dominates neither the soprano solo, which is very cantabile and sometimes delicately melismatic, nor the interjections from the female chorus. In contrast, the abandoned first version of this movement corresponds more closely to the baroque introduction of the *Magnificat*: the solo part is richly adorned with expressive coloratura and the concertante instruments play a larger role). The instrumental accompaniment is characterized by a dotted rhythm. The instrumentation for this movement is unusual: The cellos are divisi and are independent from the contrabasses, while the viola and the bassoon play as concertante instruments. The absence of all other instruments results in a darker background which contrasts with the clear voices of the female soloist and the choir.⁵

The third movement, the chorus "Et misericordia," with a short, slow introduction. It is richly harmonized in order to express the mood of the word "misericordia." The tonal ambiguity creates an atmosphere of mystery and anticipation which foreshadows the rest of the work. The main section of the movement is divided into three themes. The first theme is announced while the second and third are introduced by successive entries of the choir. The movement has a cyclic character which symbolizes the continuity of the generations.

The rondo-like aria "Et exultavit" (No. 4) is defined by two alternating musical ideas. The first is linked with one of the main themes in the text. The first motif is introduced with the powerful melodic line of the soprano by a long coloratura. This is followed by a rich orchestral introduction. In the following soprano aria, the singer is given a more singable line. The instrumental accompaniment is characterized by the divisi violins emphasize the words "et exultavit" with a series of abrupt, staccato arpeggios. The final section of the movement is a three-part setting (No. 5, "Deposuit potentes") which produces a great effect: At first, each of the three soloists enter separately and only in the second half of the movement do they join together, whereas the

orchestra plays a motive from the beginning of the movement as a refrain which links the various sections. A few figures underscore the text most expressively: for example, the word "deposuit" is represented by a descending melodic line, while the word "exultavit" is portrayed through a lively ascending arpeggio crowned by a long melisma. The word "recordatus" is represented by an imitative episode in the orchestra. However, in other passages, such as at the words "inanes" or "suscepit," Mendelssohn appears to have neglected the pictorial representation of the text.

The concluding doxology is divided between the final two movements which succeed each other without a pause. In the first movement the solemn and very chromatic passages of the soloists alternate with the choir, which persistently develops a compact rhythmic motive in the counterpoint. The choir and orchestra seldom play at the same time, so this leads to many a contrast. The primary role of the orchestra is to provide the form of interludes which anticipate the entries of the choir and also join them together. At the beginning of the doxology and of the *Magnificat*, the choir and orchestra play from the beginning of the work. The practice which occurs in the *Magnificat* (a practice which occurs in the *Magnificat*) at the words "sicut erat in principio" is a quadruple fugue is played in the voices of counterpoint are directed by the same melismatic inversion or rhythmic pattern. This achievement is not simple. It is not surprising that he wrote this broad introduction when he was thirteen. More important is his musical taste without the influence of the scholastic aspects of

...ished with the kind permission of the... Berlin – Preussischer Kulturbesitz. I am... to the Director of the Mendelssohn-Archiv, Günther Klein, for the valuable codicological information he provided. I also wish to thank Maestro... Fracassi (Cremona, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale) for his musical suggestions and advice.

Cremona, May 1996
Translation: Laurie Schwartz
Pietro Zappalà

⁵ A similar orchestration is found in four works: for example it is found in *Und Wunden*, in *Meeresstille*, in the *Schottische Sinfonie*. However, it appears to be the earliest example.



Avant-propos (abrégé)

La jeunesse de Felix Mendelssohn Bartholdy fut caractérisée par une formation culturelle très vaste, obtenue grâce à ses études rigoureuses de diverses disciplines humanistes ainsi qu'à de nombreux voyages et rencontres avec des personnalités éminentes de la culture contemporaine (entre autres, Goethe). Ceci favorisa un développement bien précoce de sa personnalité déjà durant son adolescence. Ses études musicales furent tellement rapides et parsemées d'œuvres, qu'il est difficile de dire avec précision quand Mendelssohn passe le stade d'élève en composition à celui d'artiste en quête de son expression personnelle.

Mendelssohn entreprit l'étude de la composition en 1819 avec Carl Friedrich Zelter qui fut une personnalité marquante pour le jeune élève en début de formation. De ce maître, il prit surtout la passion pour l'œuvre de Bach et une stimulation pour en avoir une connaissance plus approfondie. De son étude de la composition naîtront les premières expériences de Mendelssohn dans le domaine de la musique sacrée. En 1821, il composa une série de motets qui avaient le but de perfectionner l'écriture de fugues vocales à quatre et cinq parties. Environ un an plus tard, entre le 19 mars et le 31 mai 1822, fut réalisé le *Magnificat* ici publié. Le fait que cette œuvre (ensemble au *Gloria* plus ou moins contemporain, semblable pour ce qui est des dimensions et de l'instrumentation) vit le jour peu de temps après les motets, ne doit pas faire croire qu'il s'agit également d'un travail scolaire. Durant ses premières années d'apprentissage, Mendelssohn eut un développement rapide; c'est pourquoi le *Magnificat* (ainsi que le *Gloria*) a des caractéristiques différentes des motets écrits l'année précédente: les dimensions de l'œuvre sont beaucoup plus imposantes, l'effet instrumental est plus riche, les corrections de Zelter² se réduisent à des détails et non à des aspects structurels.

L'œuvre de Zelter influença la production sacrée de Mendelssohn, même de manière indirecte. Il dirigeait le chœur du *Singakadetagsmusiken*, ce qui lui permettait d'avoir un répertoire très vaste, le plus riche de son époque. C'est à Zelter que Mendelssohn apprit à jouer de la célèbre « redécouverte » de J. S. Bach, et c'est à son initiative qu'il fut admis à l'activité de la *Singakademie*. L'influence de Zelter sur Mendelssohn fut également très grande, car cela lui permettait de faire exécuter ses œuvres dans le cadre des initiatives dirigées par Zelter. Une lettre de Fanny Mendelssohn datant du 27 août 1822 y fait allusion. Après s'être vu refuser de pouvoir probablement participer à nouveau aux *Freitagsmusiken* (à l'époque, elle se trouvait, ainsi que toute sa famille, en Suisse) elle ajoute: « ... et Felix

espère aussi que vous [= Zelter] lui permettez d'y exécuter ses deux compositions sacrées ».³ En considérant la liste des œuvres de jeunesse, les compositions mentionnées dans la lettre sont justement le *Magnificat* ici publié et le *Gloria* écrit à la même époque. Cependant aucune exécution du *Magnificat* ne semble avoir eu lieu, bien qu'un examen approfondi de documents encore inédits puisse peut-être dévoiler des éléments plus précis. La partition autographe ne présente aucun signe d'utilisation, ni par la production de copies ou de parties séparées, ni directement sur le texte utilisé par le chef d'orchestre.

Ce *Magnificat* n'a aucune fonction liturgique qui, par contre, est présent dans l'autre *Magnificat* de Mendelssohn, le motet op. 69 n° 3, sa dernière composition sacrée. Le *Magnificat* est un des cantiques de l'Évangile; le texte tiré de Luc 1/46-55 exprime la louange de Marie l'épouse de Joseph et de sa maternité par Elisabeth. Comme dans les autres cantiques, celui-ci est semblable à un psaume par son caractère textuel ainsi que dans son motif mélodique. Dans le rite de l'église romaine, les temps les plus reculés dans lesquels le *Magnificat* fut utilisé, le point culminant. La récitation du *Magnificat* a conservé la fonction prière, surtout dominicale, et par les deux types de liturgie, le *Magnificat* fut sujet à une interprétation liturgique. Bien que le texte de l'œuvre exprime une impression d'un sentiment fort, pendant des siècles inclus dans le rite de louange et de remerciement, il est souvent chanté par les chorales, laissant un effet parfois même en contradiction avec les intentions des artistes chantant. Pour le même motif d'interprétation d'un grand orchestre.

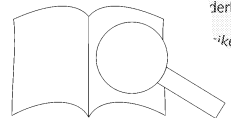
Mendelssohn associe des éléments stylistiques différents. Importante est l'influence de la cantate baroque, que l'on peut voir dans la division en plusieurs parties de la forme générale, ainsi que dans la tendance à interpréter picturalement le sens global du texte et parfois d'un mot en particulier. De la période classique émer-

¹ Karl-Heinz Köhler, « Das Jugendwerk Felix Mendelssohns: die vergessene Kindheitsentwicklung eines Genies », *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft VII/1962-63*, p. 18-35 (réimprimé: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, éd. par Gerhard Schumacher, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, p. 11 et suivantes) distingue quatre phases dans le développement de la production de jeunesse de Mendelssohn: les motets de 1821 se situent dans la deuxième (durant laquelle il perfectionna l'écriture contrapuntique dans les fugues), par contre le *Magnificat* se situe dans la troisième (durant laquelle il aborda des formes de proportions plus grandes).

² C'est sûrement à lui qu'il faut attribuer les interventions d'une autre main présentes sur le manuscrit.

³ Lettre inédite, citée par Susanna Mendelssohn Bartholdy und die Musikstadt Leipzig, éd. par Gustav Bosse, 1969 (Studien zur Musikwissenschaft 17) p. 29.

⁴ Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, éd. par Gustav Bosse, 1969 (Studien zur Musikwissenschaft 17) p. 29. Mendelssohn Bartholdy, Gustav Bosse, 1969 (Studien zur Musikwissenschaft 17) p. 29. Mendelssohn Bartholdy, Gustav Bosse, 1969 (Studien zur Musikwissenschaft 17) p. 29.



ge la tendance à réduire l'excessive fragmentation en mouvements séparés, et à privilégier la forme musicale, en partie au détriment du texte mis en musique. Enfin, la première période romantique est représentée par le caractère chantant simple, typique des airs solistes des lieds.

Le mouvement d'ouverture se base sur deux moments : le premier est un chant étendu et homorythmique du chœur, correspondant au premier vers, précédé d'une imposante introduction instrumentale ; le second est une phrase rythmiquement vive – qui interprète le mot « exultavit » – qui se jette dans un procédé imitatif qui du chœur passe à l'orchestre.

Dans l'air de soprano avec chœur qui suit, Mendelssohn ne souligne pas de manière colorée des concepts particulièrement significatifs (comme « omnes generationes », « qui potens est ») : il donne à tout le mouvement l'atmosphère globale des deux versets du texte de l'évangile. L'effet est obtenu avec une orchestration très allégée qui ne domine ni la partie du soprano soliste (très chantant et parfois délicatement mélismatique), ni l'interventions modérés du chœur féminin. Dans la première version de ce mouvement, qui fut rejetée dans la suite, la partie du soliste est riche de colorature expressives (« omnes generationes ») et l'apport des instruments concertants était plus grand et caractérisé par un rythme pointé. Il faut souligner la particulière instrumentation que Mendelssohn a adopté pour ce mouvement : les violoncelles divisés et séparés des contrebasses, l'alto et le basson seuls choisis comme instruments concertants, l'absence de tous les autres instruments réalise un fond sonore obscur sur lequel les voix claires du soliste et du chœur féminin se profilent.⁵

Le troisième mouvement, le chœur « Et misericordia » commence par une brève et lente introduction : celle-ci est très riche harmoniquement pour exprimer l'affecté au mot « misericordia », mais aussi un peu ambré plan tonal, pour créer une atmosphère d'attente pe ce qui suit. La section principale du mouvement fugue articulé sur deux thèmes, un s'élève et l'autre quement très scandé, l'autre mélisme de leurs entrées donne au mouvement frénétique qui correspond à l'générations. La forme du « ce de rondo – est déterrifs de base, chacun exprimés dans le texte. Le p« antia » grâce à la vigoureuxse, précédée d'une introductives et l. Dans le second motif, l'udique plus chantante pend. et le devoir de souligner le une série d'arpèges brisées un grand effet musical : les trois et basse se présentent d'abord nt l'ir ensuite dans la seconde partie, pe. nstre exploite le motif de l'ouverture comm. ui sert à lier les différentes sections. L'accompag, ent musical adapte toujours très bien au texte mis en musique. Certaines figures sont réalisées de manière très expressive : par exemple, « deposuit » grâce à une

descente de la ligne mélodique, l'« exultavit » successif avec une arpège agile vers l'aigu suivie d'un long mélisme, « recordatus » avec une allusion d'épisodes en imitation dans les instruments. Dans d'autres cas, au contraire, Mendelssohn semble négliger une description trop picturale du texte comme « inanes » ou « suscepit ».

La doxologie finale se divise dans les deux derniers mouvements, qui cependant sont interprétés l'un comme continuation immédiate de l'autre. Le premier se base sur l'alternance de deux éléments : d'une part le groupe de solistes avec un développement lent et solennel, très chromatique et, d'autre part, le chœur qui développe sans cesse en contrepoint imitatif un motif rythmique très serré. L'orchestre qui laisse souvent la place à l'exécution a cappella, anticipe ou continue les différents épisodes en les colléguant avec des interludes : dans certains cas, non seulement, il s'ajoute aux parties vocales. A la fin de la doxologie et de tout le *Magnificat* retour au matériel musical initial (comme plusieurs mises en musique du *Magnificat* qui erat in principio », mais plus qui recours à divers types de procédés, comme l'inversion du sujet, etc. Il s'agit d'une performance remarquable, surtout pour le savoir construit, alors âgé de treize ans, mais aussi pour le goût et la sensibilité à sentir en rien l'aspect scolaire.

Le présent ouvrage est une reproduction autorisée de la Staatsbibliothek Bonn, sous la direction de l'Institut für Musikwissenschaft der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, pour les conseils musicaux de la Staatsbibliothek Bonn, codicologues qu'il m'a fournies. Les conseils musicaux sont également adressés à Maître de la Scuola di Paleografia e Filologia musicale, pour les conseils musicaux.

Bonn, mai 1996
Pietro Zappalà

Traduction : Sylvie Janssens

⁵ Il n'est pas rare de trouver chez Mendelssohn, par exemple, dans la *Chorale*, in *Meeresstille und glückliche Fahrt*, in *Meeresstille und glückliche Fahrt*, in *Meeresstille und glückliche Fahrt*, in *Meeresstille und glückliche Fahrt*. Ce mouvement est un témoignage.



Magnificat.

19 18 22
1

Allegro

Flauti
Oboe
Fagotti
Cori
u.d.
Tromb.
u.d.
Tromp.
u.d.
Violini
Viola
Coro
Bassi

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



Felix Mendelssohn Bartholdy, *Magnificat*. Erste Seite des Autographs mit D
Vo. ...z. Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz. Musikabteilung
Signatur: Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 45.

A handwritten musical score for a Doxology, consisting of approximately 18 staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). A large, diagonal watermark is superimposed over the right half of the page, reading 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag'.

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

Am Ende des ersten Satzes, S. [78] des Autographs. Mendelssohn hat die breite Sc die ... enden Doxologie abzuschwächen, die unmittelbar anschließen soll, wie Gleich ... zeigt. Am linken und rechten unteren Rand befinden sich zwei Skizzen, in men der ... Quadrupelfuge des letzten Satzes kombiniert: links unten auf einem System und Systeme auseinandergesogen (vgl. die Themeneinsätze in T. 1, 3, 68 und 39).



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



Magnificat

1. Coro

Magnificat

Felix Mendelssohn Bartholdy

1809 - 1847

Allegro

Flauti

Oboi

Fagotti

Corni in Re/D

Trombe in Re/D

Timpani in Re-La/d-A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Bassi

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



Aufführungsdauer / Duration: ca. 27 min.

© 1996 by Carus-Verlag, Stuttgart - CV 40.484/07

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

All Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2008 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Erstausgabe/First edition
Herausgeber: Pietro Zappala

4

Musical notation for the first system, featuring treble and bass clefs with various rhythmic patterns and rests.

Musical notation for the second system, including treble and bass clefs with melodic lines and chords.

Musical notation for the third system, showing a piano accompaniment with intricate rhythmic figures in both hands.

4

Musical notation for the fourth system, consisting of five empty staves with a treble clef and a key signature of one sharp.

Musical notation for the fifth system, featuring a bass clef and a melodic line.



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

Musical score system 1, measures 7-10. Includes vocal line and piano accompaniment.

Musical score system 2, measures 11-14. Includes vocal line and piano accompaniment.

Musical score system 3, measures 15-18. Includes piano accompaniment.

Musical score system 4, measures 19-22. Includes vocal line with lyrics: Ma - gni - fi -

Musical score system 5, measures 23-26. Includes piano accompaniment.

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



cat, ma ma - - gni - fi - cat a - ni - ma

cat, - cat, ma - gni - - fi - cat a - ni - ma

gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma

cat, ma - gni - fi - cat, ma - gni - - ma

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

16

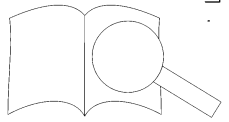
16

me - a Do - mi .a - gni - fi - cat, ma -

me - a ma - gni - - fi - cat, ma -

um, ma - gni - - fi - cat, ma -

- mi - num, ma - gni - fi -



21

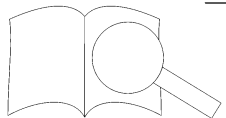
21

gni - fi - - - - gni - fi - cat, ma -

gni - - - - gni - fi - cat, ma - gni - -

.at, ma - - gni - fi - cat,

gni - fi - cat, ma - - gni - fi - c



25

25

gni - - a - ni-ma me - a Do - - mi -

fi - cat a - ni-ma me - a Do - - mi -

fi - cat a - ni-ma me - a Do - - mi -

ma - gni - - fi - cat a - ni-ma me -

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



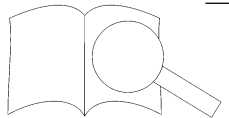
30

30

num.

um

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



34

34

Et. ex-sul-ta - vit, ex-

Et - ex-

ta - vit,

Et

ta - vit, ex-sul - ta - vit,

et. ex-sul-ta - - - vit,

et ex-sul-ta-vit, ex - sul - ta - vit, et ex-sul-

et ex-sul-ta-vit, ex - sul - ta - vit,

et ex-sul-ta-vit, ex - si

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



38

Musical score for measures 38-41, top system. Treble and bass staves with rests.

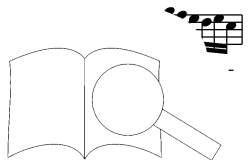
Musical score for measures 38-41, middle system. Treble and bass staves with rests.

Musical score for measures 38-41, piano accompaniment. Treble and bass staves with notes and dynamics.

Musical score for measures 38-41, vocal lines. Treble and bass staves with lyrics.

Musical score for measures 38-41, bottom system. Treble and bass staves with notes and dynamics.

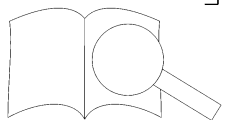
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



42

ta et ex-sul-ta-vit, vit, vit,

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



46

46

et ex - sul - ta - - - vit

et ex - sul - ta - - - vit

et ex - sul - ta - - - vit

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



49

49

spi - - ri - us in De - - -

spi - e - - us in

us me - - us in

ri - us me - - us

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



52

pp

pp

pizz.

pp

52

De - o - sa -

De - o - sa -

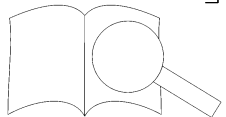
De - o - sa -

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



56

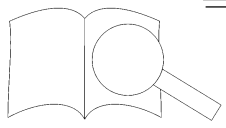
56



61

61

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



65

65

Ma - gr'

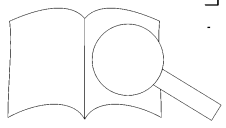
ma - - gni - fi - cat, ma - gni -

cat, ma - gni - fi - cat, ma -

- - fi - cat, ma - gni - - - fi - cat, ma -

Ma - gni - fi - cat, ma - gni - -

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



70

70

gni - fi -

et_ ex-sul - ta - vit, ex-sul - ta - vit,

et_ ex-sul - ta - vit, ex-sul - ta - vit,

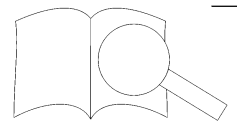
cat,

et_ ex-sul - ta - vit, ex-sul - ta - vit,

gr. - fi - cat,

et ex-sul-ta-vit, ex-

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



74

74

et ex-sul-ta - vit, ex-su!

et ex-sul-ta - -

et ex-su

et ex-sul-ta - - vit

- vit, et ex-sul-ta - - - vit spi - -

et ex-sul-ta - - - - -



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

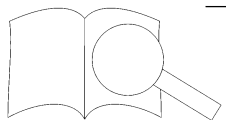
78

78

ri De-o sa-lu-ta-ri me-o,

u-ta-ri me-o,

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



82

82

tus me - us in De - o sa - lu - -

- ri - tus me - us in De - o sa - lu - -

spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - -

spi - ri - tus me - us

Cello

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



86

First system of musical notation, measures 86-89. It features a vocal line with a fermata on the first measure, piano accompaniment, and a bass line. Dynamics include *f*.

Second system of musical notation, measures 86-89. It features a vocal line, piano accompaniment, and a bass line. Dynamics include *f*.

Third system of musical notation, measures 86-89. It features a vocal line, piano accompaniment, and a bass line. Dynamics include *f*.

Fourth system of musical notation, measures 86-89. It features a vocal line, piano accompaniment, and a bass line. Dynamics include *f*.

86

ta - ri, sa - o,

Fifth system of musical notation, measures 86-89. It features a vocal line with lyrics, piano accompaniment, and a bass line. Dynamics include *f*.

ta - ri me - o, et ex-sul-ta - vit

Sixth system of musical notation, measures 86-89. It features a vocal line with lyrics, piano accompaniment, and a bass line. Dynamics include *f*.

- ta - ri me - o, et ex-sul-ta - - - - vit

Seventh system of musical notation, measures 86-89. It features a vocal line with lyrics, piano accompaniment, and a bass line. Dynamics include *f*.

ta - sa - lu - ta - ri me - o, et ex-sul-ta - - - - rit

Eighth system of musical notation, measures 86-89. It features a vocal line with lyrics, piano accompaniment, and a bass line. Dynamics include *f*. The system ends with a *rit* marking.

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



91

91

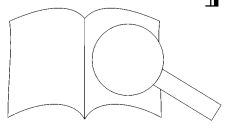
in De - o - sa - lu - ta - ri me - o.

spi - ri - o - sa - lu - ta - ri me - o.

in De - o - sa - lu - ta - ri me - o.

in De - o - sa - lu - ta - ri me - o.

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



2. Soprano e Coro

Quia respexit

Flauto

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Soprano I

Soprano II

Alto

Bassi

7

7

7

7

Cello

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem an -

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



14

Musical notation for the first system, measures 14-15. It consists of a vocal line and a piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical notation for the second system, measures 16-17. It consists of a vocal line and a piano accompaniment with treble and bass staves.

14

cil - lae, an - cil - lae su - ae, qui - a

Musical notation for the third system, measures 18-19. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with treble and bass staves.

21

Musical notation for the fourth system, measures 20-21. It includes a vocal line and a piano accompaniment with treble and bass staves.

21

- xit hu - mi - li - ta

Musical notation for the fifth system, measures 22-23. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with treble and bass staves.

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



30

tem,

30

39

39

qui - a re - spe - xit hu - mi - - li - ta - tem an-cil - lae

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



46

su - - - ae:

46

p Qui - - - a fe - cit mi - hi ma -

p Qui - - - a fe - cit mi - hi ma -

Qui - a mi - hi *f*

53

53

ec - ce

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



60

60 e - nim ex hoc be - a - tam me - di - cent o-mnes ge - ne-ra -

Bassi

66

66 e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent o-mnes ge - ne-ra - tio - -



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

72

Musical notation for piano accompaniment, measures 72-77. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical notation for piano accompaniment, measures 78-83. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical notation for piano accompaniment, measures 84-87. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

nes.

72

Musical notation for vocal line, measures 72-77. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand.

Qui po - tens est: et san - ctum, san - ctum no - - men e

Musical notation for vocal line, measures 78-83. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand.

Qui po - tens est: et san - ctum, san - ctum no - - men

Musical notation for vocal line, measures 84-87. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand.

Qui po - tens est: et san - ctum no -

Musical notation for piano accompaniment, measures 88-93. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

78

Musical notation for piano accompaniment, measures 94-99. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical notation for piano accompaniment, measures 100-105. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical notation for piano accompaniment, measures 106-111. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical notation for piano accompaniment, measures 112-117. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical notation for piano accompaniment, measures 118-123. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

78

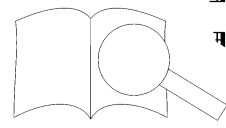
Musical notation for piano accompaniment, measures 124-129. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical notation for piano accompaniment, measures 130-135. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical notation for piano accompaniment, measures 136-141. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical notation for piano accompaniment, measures 142-147. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

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



25

Piano accompaniment for measures 25-31, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs).

25

Vocal line and piano accompaniment for measures 25-31. The vocal line is on a single staff with lyrics: "ge-ni-es ti-men - - - ti - bus e - um, e - um, in pro - ge - - - ni-es, e - um, e - um, e - um, ti - men - - - a pro - ge-ni - e - - - ge -".

32

Piano accompaniment for measures 32-38, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs).

32

Vocal line and piano accompaniment for measures 32-38. The vocal line is on a single staff with lyrics: "e - um, a pro - ge - - - a pro - ge - - - a pro - ge - - - e - um, e - um, e - um, a pro - ni - es e - um, e - um, t".

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



40

40

ni - - e,

- - ni - e,

- - ni - e ti - men -

- - ti - bus,

48

48

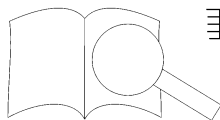
a pr

pro-ge-ni-es ti - men - - - -

in pro-ge-ni-es ti - men - -

pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es

a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es



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

55

Musical score for measures 55-61, piano accompaniment only. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The melody is in the Treble clef, and the bass line is in the Bass clef. The middle staff contains chords and accompaniment.

55

- ti - bus_ e - um,

- ti - bus_ e - um, a p

ti - men - - - ti - bus e -

ti - men - - - ti -

Musical score for measures 55-61, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines are in the Treble clef, and the piano accompaniment is in the Bass clef. The lyrics are: - ti - bus_ e - um, - ti - bus_ e - um, a p ti - men - - - ti - bus e - ti - men - - - ti -

62

Musical score for measures 62-68, piano accompaniment only. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The melody is in the Treble clef, and the bass line is in the Bass clef. The middle staff contains chords and accompaniment.

62

- ti - bus e - um, a pro -

- ti - bus e - um, a pro -

a pro - ge - ni - e,

a pro - ge - ni - e,

Musical score for measures 62-68, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines are in the Treble clef, and the piano accompaniment is in the Bass clef. The lyrics are: - ti - bus e - um, a pro - - ti - bus e - um, a pro - a pro - ge - ni - e, a pro - ge - ni - e,



69

Musical score for measures 69-75, piano accompaniment. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music is in a minor key and features a steady accompaniment with some melodic lines in the upper staves.

69

ge-ni - e in pro - ge-ni-es ti - men - ti - bus, ti -

ge-ni - e in pro - ge-ni-es

in pro - ge-ni-es

in pro - ge-ni-es

ti -

Musical score for measures 69-75, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines are on Treble and Bass staves, and the piano accompaniment is on Treble and Bass staves. The lyrics are: "ge-ni - e in pro - ge-ni-es ti - men - ti - bus, ti -".

76

Musical score for measures 76-82, piano accompaniment. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music continues the accompaniment from the previous section.

76

men - e - um, a

men - bus e - um, a pro -

ti - bus e - um, pro -

ti - bus e - um,

Musical score for measures 76-82, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines are on Treble and Bass staves, and the piano accompaniment is on Treble and Bass staves. The lyrics are: "men - e - um, a", "men - bus e - um, a pro -", "ti - bus e - um, pro -", "ti - bus e - um,".

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



84

84

pro - - ge - ni - e, a - pro - ge - - - - ni - e in pro -

ge - - - - ni - e, a - pro - ge - - - -

ge - - - - ni - e, a - pro - ge - - - -

ge - - - - ni - e, a - pro - ge - - - -

91

91

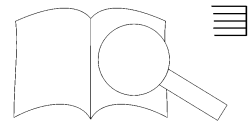
ge - - - - es

- - - - ni - es,

- - - - ni - es,

o - ge - - - - ni - es

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



99

99

a pro - ge

a

106

sciolto

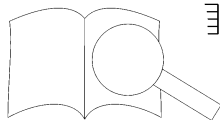
106

ti - bus e - um,

ge - ni - e

pro - ge - ni - e

men - ti - bus e - um,



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

113

113

ti - men - - ti - bus e - - - um,

ti - men - - ti - bus e - - -

ti - men - - ti - bus e - - -

ti - men - - ti - bus e

120

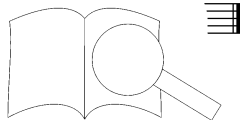
120

a pro - oe e in pro - ge - - ni - - es.

ni - e in pro - ge - - ni - - es.

ni - e in pro - ge - -

o - ge - - - ni - e in pro - ge



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

4. Aria

Fecit potentiam

Oboi

Fagotti

Corni in Re/D

Trombe in Re/D

Timpani in Re-La/d-A

Violino I

Violino II

Viola

Basso solo

Bassi

4

4

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

7

a2

a2

ff

ff

f

tr

ti

10

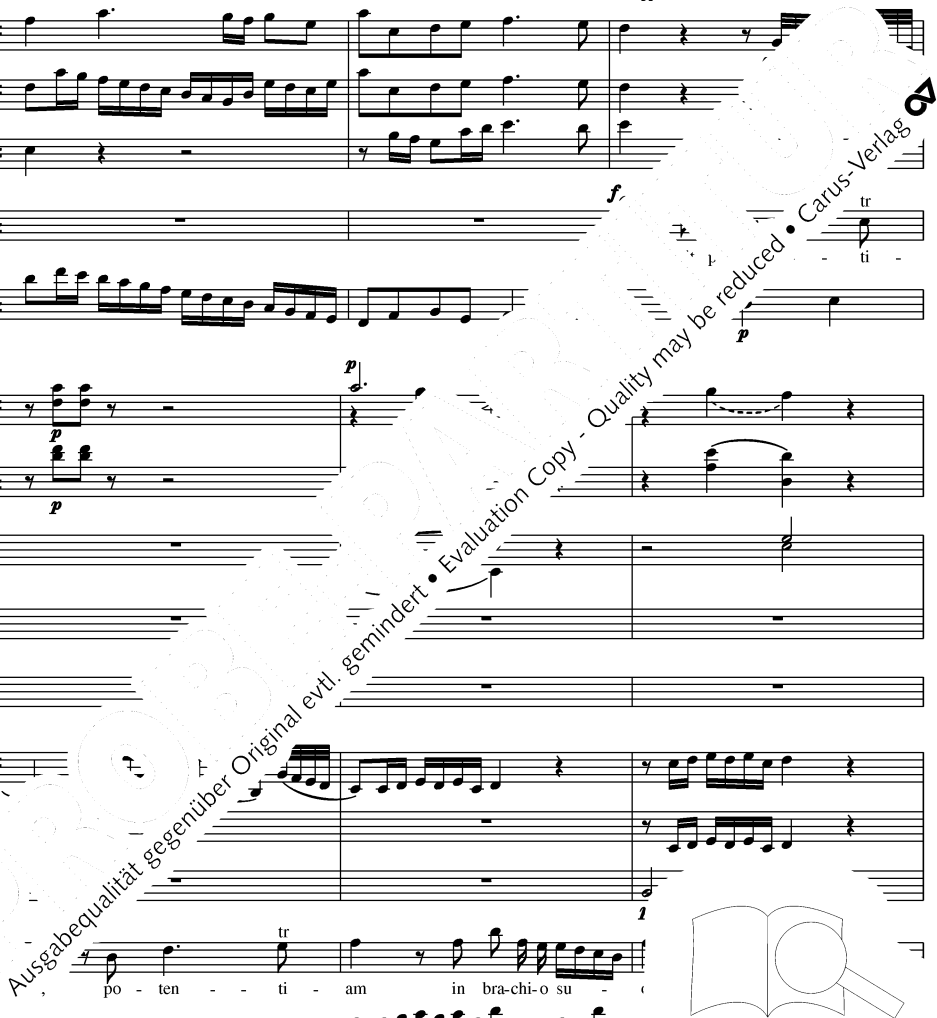
p

p

1

tr

po - ten - - ti - am in bra-chi-o su -



13

o, fe - cit po - ten -

16

- am, po - ten - ti - am in bra - chi - o suo - o,

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



34

34

per - bos men - te cor - dis, men -

pizz.

37

37

di - sper - - sit su - per

pp



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

40

cor - dis, men - te cor - - dis su - - i.

44

Fe - cit po-ten - ti - am,

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



47

47

47

am in bra-chi-o su - o, in bra-chi-o su

50

50

cit po - ten - ti - am, po - ten - ti - am,



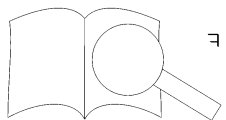
53

ti - am, - ti -

57

po - ten - ti - am in bra-chi-o su - o,

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



60

o: di - sper - be, di -

63

- sit su - per - bos men - te coi - piz.



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

66

Musical notation for measures 66-68, first system. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation for measures 66-68, second system. Treble and bass staves with rests.

Piano accompaniment for measures 66-68, first system. Treble and bass staves with complex rhythmic patterns.

66

i, di - sper - - sit su - - di -

Musical notation for measures 66-68, third system. Treble and bass staves with lyrics.

69

Musical notation for measures 69-71, first system. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation for measures 69-71, second system. Treble and bass staves with rests.

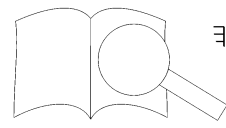
Piano accompaniment for measures 69-71, first system. Treble and bass staves with complex rhythmic patterns.

- sit su - per - bos men - te cor

arco

Musical notation for measures 69-71, third system. Treble and bass staves with lyrics.

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



72

cor - dis su i.

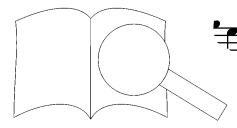
72

76

cit po-ten - ti - am, po - ten - ti -

76

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



79

p *f*

su - - o.

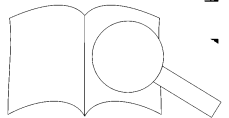
83

p *f*

tr

tr

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



5. Terzetto

Deposuit potentes

Flauti

Fagotti

Corni in Sol/G

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Alto solo

Basso solo

Bassi

The first system of the musical score includes parts for Flauti, Fagotti, Corni in Sol/G, Violino I, Violino II, Viola, Soprano solo, Alto solo, Basso solo, and Bassi. The Flute part has a dynamic marking of *f* and a breath mark 'a 2'. The Basses part has a dynamic marking of *f*. The vocal parts (Soprano, Alto, Bass) are currently silent.

The second system of the musical score continues the instrumental parts. The Flute part has a trill mark 'tr'. The Basses part has a dynamic marking of *p*. The vocal parts (Soprano, Alto, Bass) are currently silent.

De - po - su -

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



12

tes, po - ten - - - tes de se - de

19

- vit hu - mi -

pizz.

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



40

f a 2

f

40

a nes, di mi sit in

f

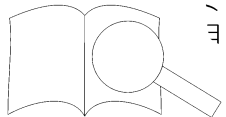
47

f a 2 tr

tr

47

tr



54

p

p *pizz.* *arco*

54

- sce-pit I - sra - el pu - e - rum su - um,

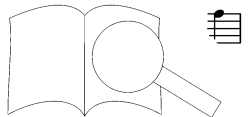
62

62

- rum su - um, re - cor - da - - t

pizz.

Bassi



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

83

83

est ad pa-tres, pa - - tres no - - stros, A - br

est ad pa-tres, pa - - tres no - stros, A bra -

no-stros, ad pa-tres no - - stros, A - bra-ham

90

90

A - bra-ham, A - bra-ham et se - mi - ni

mi-ni e -

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



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

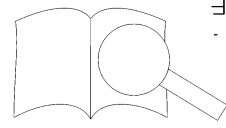
98

e - - - jus in sae - - - cu - la.
 - - bra-ham in sae - - - cu - la.
 - - mi - ni e - jus in sae - - - cu -

104

e - - - jus in sae - - - cu - la.
 - - bra-ham in sae - - - cu - la.
 - - mi - ni e - jus in sae - - - cu -

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



110

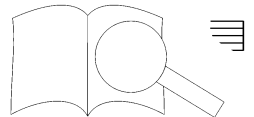
110

en - tes im-ple-vit bo - nis,
 Su - sce-pit I et. pu - e-rum

118

118

De - po - su - it po -
 um, pu - e - rum su - - um, pu - e-rum



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

125

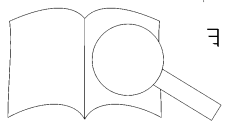
125

ten - - - tes de se - de
 e - su - ri - en - - - tes im - ple - vit bo
 re - cor - da - - - tus mi - se -

131

131

Sic - - - ut lo - cu - tus est ad pa - tres, pa - - -
 Sic - ut lo - cu - tus est ad pa - - - tres nc
 Sic - - - ut lo - cu - tus es



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

137

tres no - stros, ad pa-tres, pa - tres no - stros

137

no - stros, ad pa-tres, pa - tres no - stros

145

A - bra-ham et se - mi-ni, se - mi-ni, se - mi-ni e - jus,

145

A - ham et se - mi-ni e - jus, et s'

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



153

se - mi - ni e - - jus in sae - - - cu - la.
 - mi - ni e - - jus in sae - cu -
 e - - - jus in sae - - la.

161

e - - - jus in sae - - la.

161



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

6. Coro

Gloria Patri

Flauti

Oboi

Fagotti

Corni in Re/D

Trombe in Re/D

Timpani in La-Re/d-A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Bassi

Carus-Verlag

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

7

7

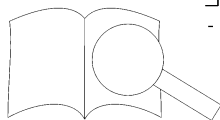
ri -

ri -

ri -

Solo

Glo - - - ri - a, Glo



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

15

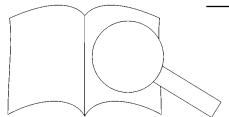
15

a, Glo - - - ri - a Pa -

a, Glo - - - ri - a

Glo - - - ri - a

a, Glo - - -



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

Musical score system 1, measures 1-6. Treble clef has a whole rest. Bass clef has a quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E.

Musical score system 2, measures 7-12. Both treble and bass clefs have whole rests.

Musical score system 3, measures 13-18. Treble clef has a whole rest. Bass clef has a quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E.

22

et Fi - - - - - li -

Pa - - - - - tri, et Fi - - - - - li -

- - - - - tri, et Fi - - - - - li -

Pa - - - - - tri, et Fi -

Musical score system 4, measures 19-24. Includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

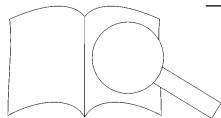
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



29

29

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



32

32

Tutti

San - cto, et Spi-ri - tu - i San - -

cto, et Spi-ri - tu - i San - cto, et Spi-ri - tu - i

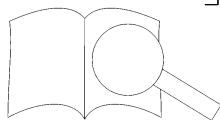
Tutti

cto, et Spi-ri - tu - i,

Tutti

et Spi-ri-tu-i San - - - cto,

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



36

36

cto, et Spi - - - cto,

San-cto, - - - cto,

et Spi-ri-tu-i San - - - cto,

et - - - i San - cto, et Spi-ri-tu-i San - - - cto,

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



40

40

et Spi-ri-tu-i San - - - - - et Spi-ri-tu-i San - - - - - et Spi-ri-tu-i

- - - - - cto, et Spi-ri-tu-i, et Spi-ri-tu-i San -

et Spi-ri-tu-i San - - - - - cto, et Spi-ri-tu-i San -

- - - - - et Spi-ri-tu-i San - - - - -

et Spi-ri-tu-i San - - - - -

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



51

f *a2*

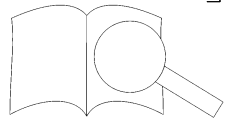
f

51

tri,

tri,

f



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

Musical score for the first system, featuring three staves: Treble, Middle, and Bass clefs.

Musical score for the second system, featuring three staves: Treble, Middle, and Bass clefs.

Musical score for the third system, featuring three staves: Treble, Middle, and Bass clefs.

54 *Tur.*

cto, Spi-ri-tu-i San - - cto, Spi - ri - tu - i

et Spi - ri - tu - i San - - cto, et Spi-ri - tu - i

tu.

San - - - - - cto,

et, c

San - - - - - cto,

Musical score for the fourth system, including lyrics and a magnifying glass icon.

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

58

58

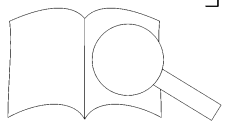
San - - - - - Spi - ri - tu - i San - - - - -

San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto, San - - - - -

- - - - - cto, San - - - - -

- - - - - cto, Spi - ri - tu - i San - - - - - cto

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



62

Musical score system 1, measures 62-66. Treble clef: measures 62-64 are whole rests; measures 65-66 contain eighth-note patterns. Bass clef: measures 62-64 are whole rests; measures 65-66 contain eighth-note patterns.

Musical score system 2, measures 67-71. Treble clef: measures 67-71 are whole rests. Bass clef: measures 67-71 are whole rests.

Musical score system 3, measures 72-76. Treble clef: measures 72-73 are whole rests; measure 74 has a half note; measure 75 has a half note; measure 76 has a half note. Bass clef: measures 72-73 are whole rests; measure 74 has a half note; measure 75 has a half note; measure 76 has a half note.

62

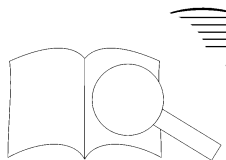
cto. Glo

Musical score system 4, measures 77-81. Treble clef: measures 77-78 are whole rests; measure 79 has a half note; measure 80 has a half note; measure 81 has a half note. Bass clef: measures 77-78 are whole rests; measure 79 has a half note; measure 80 has a half note; measure 81 has a half note. Lyrics: 'cto. Glo' are written below the notes.

Glo

Musical score system 5, measures 82-86. Treble clef: measures 82-83 are whole rests; measure 84 has a half note; measure 85 has a half note; measure 86 has a half note. Bass clef: measures 82-83 are whole rests; measure 84 has a half note; measure 85 has a half note; measure 86 has a half note. Lyrics: 'Glo' is written below the notes.

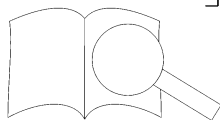
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



67

67

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



72

72

Fi - li - - o,
et Fi - li - - o,
tri, et Fi - li - - o,
- - tri, et Fi - li - -

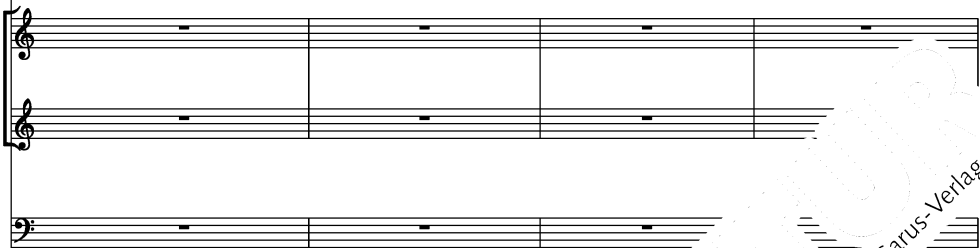
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



76



Musical score system 1, measures 76-79. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The system contains three staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment line, and a bass line. The piano part includes chords and a melodic line. The bass line provides harmonic support.



Musical score system 2, measures 80-83. It consists of three empty staves, indicating a section where the music is not present or has been redacted.



Musical score system 3, measures 84-87. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The system contains three staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment line, and a bass line. The piano part includes chords and a melodic line. The bass line provides harmonic support.

76



Musical score system 4, measures 88-91. It consists of three empty staves, indicating a section where the music is not present or has been redacted.



Musical score system 5, measures 92-95. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The system contains three staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment line, and a bass line. The piano part includes chords and a melodic line. The bass line provides harmonic support.

Carus-Verlag

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



80

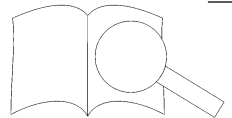
80

Solo
Glo

Solo
Glo

Solo
Glo ri a

Solo
Glo



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

85

85

ri - - a

ri -

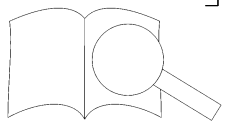
tri,

tri,

tri,

tri,

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



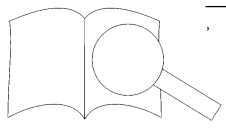
89

89

Tutti
et Spi-ri-tu-i San - - -

Tutti
et Spi-ri-tu-i San - cto, San - - -

Tutti
et Spi-ri-tu-i



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

Musical score system 1, measures 93-95. The system includes a treble staff with rests and a final chord, and a bass staff with rhythmic accompaniment.

Musical score system 2, measures 93-95. The system includes a treble staff with rests and a final chord, and a bass staff with rhythmic accompaniment.

Musical score system 3, measures 93-95. The system includes a treble staff with rests and a final chord, and a bass staff with rhythmic accompaniment.

93

- - - - - i San - - - cto, et Spi - ri - tu - i

Spi - ri - tu - i San - - - cto, et Spi - ri - tu - i

- i - tu - i San - cto, et Spi - ri - tu - i, et Spi - ri - tu - i San - - -

- - - - - cto, et Spi - ri - tu - i, et Sp

Musical score system 4, measures 93-95. This system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "- i San - - - cto, et Spi - ri - tu - i", "Spi - ri - tu - i San - - - cto, et Spi - ri - tu - i", "- i - tu - i San - cto, et Spi - ri - tu - i, et Spi - ri - tu - i San - - -", and "- - - - - cto, et Spi - ri - tu - i, et Sp".

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



96

96

San - - - - -

San - - - - - et Spi-ri-tu-i San - - - - -

- - - - - cto, - - - - - et Spi-ri-tu-i

et - - - - - San - - - - - cto.

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



100

100

et Spi - ri - tu - i San

Glo - - -

Glo - - -

cto. Glo - - -

Glo - - -

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

104

104

ri - a.

ri - a.

ri - a.

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



7. Fuga

Sicut erat

Flauti

Oboi

Fagotti

Corni in Re/D

Trombe in Re/D

Timpani in Re-La/d-A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Bassi

et sem - per, nunc

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

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi -

8

8

et sem - - - sem - - - per, sic - ut e-rat in prin-

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

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

Sic - ut e-rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

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

22

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

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

sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

sem et sem - per, sic - ut e - rat in prin -

Bassi

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

29

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

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

ut e-rat in prin-ci - pi - o, et nunc, et sem - -

- - - - - -pe- sic - ut e - rat in prin -

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



36

36

sem - - - et sem - - - per,

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

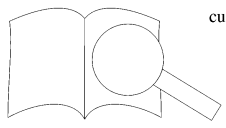
- - - per, et nunc, et - - - per,

em-) , et - - - sem-per, et in cu -

Cello

Bassi

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



42

et in sae - - - cu-la sae - cu -
 sae - - - cu-la sae-cu - lo - rum, in sae - - - et in

-ru.

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



54

o, sic in ci - pi - o, et nunc, et
 lo - rum, m, et nunc, et sem - - -
 per,

Cello



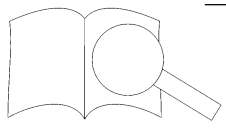
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

60

60

nunc, et nunc, et sem per.

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



66

a 2

f

66

men,

A

et in sae - - cu - la sae - -

sic - - ut e - rat in prin - ci



72

72

et in sae - - - - - lo-rum, et in sae - - - - - cu-la

- - - - - et nunc, et sem - - - - - per. A - - - - -

A - - - - - men,

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

c, et

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



85

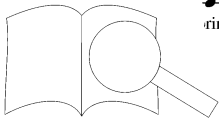
e-rat in prin-ci - A - - -

ci-pi-e - - - per, et in sae - -

et in sae - - cu-la sae-cu - lo-rum,

- - - men, s - - - rin -

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



92 a 2

92

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

- cu-la sae .ac, et sem - - - - per, et nunc, et

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

o, et nunc, et sem - - - - -

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



99

System 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains rests for the first five measures, followed by a half note G4 in the sixth measure. The bass clef staff contains a whole note chord of G2 and B2 in the first measure, followed by quarter notes G2, A2, B2, and C3 in the second measure, a half note G2 in the third measure, a half note A2 in the fourth measure, a half note B2 in the fifth measure, and a half note C3 in the sixth measure. A dynamic marking 'a 2' is placed above the bass staff in the fifth measure. A slur covers the last two notes of the bass staff.

System 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains rests for all six measures. The bass clef staff contains rests for all six measures.

System 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a half note G4, quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, and a half note G4. The bass clef staff contains a whole note chord of G2 and B2 in the first measure, followed by quarter notes G2, A2, B2, and C3 in the second measure, a half note G2 in the third measure, a half note A2 in the fourth measure, a half note B2 in the fifth measure, and a half note C3 in the sixth measure. A dynamic marking 'a 2' is placed above the bass staff in the fifth measure. A slur covers the last two notes of the bass staff.

99

per. A - -

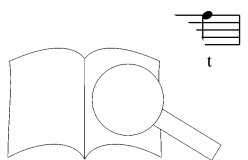
sem A - -

A - - men,

t

System 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains rests for the first five measures, followed by a half note G4 in the sixth measure. The bass clef staff contains a whole note chord of G2 and B2 in the first measure, followed by quarter notes G2, A2, B2, and C3 in the second measure, a half note G2 in the third measure, a half note A2 in the fourth measure, a half note B2 in the fifth measure, and a half note C3 in the sixth measure. A dynamic marking 'a 2' is placed above the bass staff in the fifth measure. A slur covers the last two notes of the bass staff.

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



106

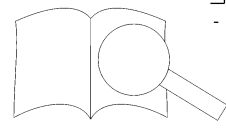
106

a - - - - -

sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

.nen, et in sae - - - cu - la sae - cu -

- rat - ci - pi - o, sic - - ut e



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

113

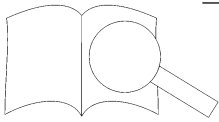
113

men, A - - - -

sem et nunc, et sem - - - -

et nunc, et sem - - - -

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



119

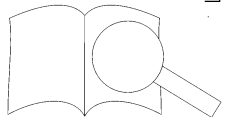
119

men, sic - - - pi - o,

ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

et in sae - - cu - lae - cu - lo - rum.

men, a - - -



126

ff

ff

ff

126

sem A - - - men,
A - men, a - - -
men, a - - - men, a - - -
.nen sic - ut e-rat in prin - ci - pi - o, sic pi -

ff



134

134

a - - - - - men.

men, a - - - - - men.

men, a - - - - - men.

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

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



Appendix

2a. Aria

Quia respexit

Fagotto solo

Viola solo

Soprano solo

Soprano I

Soprano II

Alto

Violoncello solo I

Violoncello solo II

Contrabbasso

5

5

Qui - a re - spe - xit hu -



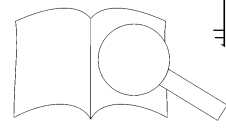
10

mi - li - ta - tem an - cil - lae - su - ae, an - cil - lae, an - cil - - -

16

lae su - ce e - nim ex hoc be - a -

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



23

tam me - di - cent

23

31

o-mnes ge

31

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



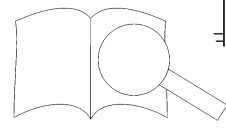
37

nes,

42

a mi - hi fe - cit ma - - - gna, mi - hi ma - -
 Qui - a mi - hi fe - cit ma - - - gna, mi - hi ma - -
 Qui - a mi - hi fe - cit ma - gna, ma -

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



49

gna fe - cit ma - gna fe - cit ma gna, ma gna fe -

55

ec - ce e - nimex hoc be - a - tamme di - cent gna. gna.

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



61

o - mnes ge - he - ra - tio - nes.

Et san - ctum no - men, et san - ctum no - men

Et san - ctum no - men, et san - ctum no

Et san - ctum no - men, et san - ctum

67

e -

e -

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



Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Die Erstausgabe des *Magnificat in D* für Soli, Chor und Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy basiert ausschließlich auf der autographen Partitur, der einzigen bis jetzt nachgewiesenen Quelle. Sie wird in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn Archiv unter der Signatur *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 45*, Seiten 1–100, aufbewahrt.

Die Quelle besteht aus 25 Bögen, zu je 2 Blättern (= 4 Seiten), im Format von 33 x 24,5 cm, mit Wasserzeichen C&IHONIG. Alle Seiten sind mit 18 Systemen rastriert; nur auf Seite 40 hat Mendelssohn selbst ein 19. System hinzugefügt. Die Paginierung – wobei nur alle ungeraden Seiten eine Zahl tragen – wurde erst vorgenommen, nachdem die Bögen fehlerhaft gebunden worden sind; in seiner heutigen Gestalt weist nämlich das Autograph einige Widersprüche in der Anordnung der Notenseiten auf.

Zur Paginierung folgende Übersicht:

Seite	Inhalt und Anmerkungen
1–17	[Nr. 1] S. 1 in der Mitte oben: „ <u>Magnificat</u> “; rechts oben: „d. 19 ^{ten} März / 1822.“
18–19	[Nr. 2a, erste Fassung von Nr. 2] S. 18 links oben: „Aria“. Diese zwei Seiten enthalten den gestrichelten Anfang der ersten Fassung von Nr. 2.
20	[Erste Fassung des Schlusses des ersten Satzes, 3 Takte (statt der vier Takte endgültigen Fassung), schließt unvollständig nach dem Ende von Nr. 2 nach T. 91) an]
21–25	[Nr. 2, endgültige Fassung] oben: „No. 5“. S. 24 „Volti“ (= Umblättern). leicht die sonst übliche Nummerierung darauf hin, dass die ursprüngliche Nummerierung mit „No. 4“ endete. daraufo
26–28	leer
29–30	[Nr. 3] S. 29 [Nr. 4] S. 30 [Nr. 5] S. 31 [Nr. 6] S. 32 [Nr. 7] S. 33 [Nr. 8] S. 34 [Nr. 9] S. 35 [Nr. 10] S. 36 [Nr. 11] S. 37 [Nr. 12] S. 38 [Nr. 13] S. 39 [Nr. 14] S. 40 [Nr. 15] S. 41 [Nr. 16] S. 42 [Nr. 17] S. 43 [Nr. 18] S. 44 [Nr. 19] S. 45 [Nr. 20] S. 46 [Nr. 21] S. 47 [Nr. 22] S. 48 [Nr. 23] S. 49 [Nr. 24] S. 50 [Nr. 25] S. 51 [Nr. 26] S. 52 [Nr. 27] S. 53 [Nr. 28] S. 54 [Nr. 29] S. 55 [Nr. 30] S. 56 [Nr. 31] S. 57 [Nr. 32] S. 58 [Nr. 33] S. 59 [Nr. 34] S. 60 [Nr. 35] S. 61 [Nr. 36] S. 62 [Nr. 37] S. 63 [Nr. 38] S. 64 [Nr. 39] S. 65 [Nr. 40] S. 66 [Nr. 41] S. 67 [Nr. 42] S. 68 [Nr. 43] S. 69 [Nr. 44] S. 70 [Nr. 45] S. 71 [Nr. 46] S. 72 [Nr. 47] S. 73 [Nr. 48] S. 74 [Nr. 49] S. 75 [Nr. 50] S. 76 [Nr. 51] S. 77 [Nr. 52] S. 78 [Nr. 53] S. 79 [Nr. 54] S. 80 [Nr. 55] S. 81 [Nr. 56] S. 82 [Nr. 57] S. 83 [Nr. 58] S. 84 [Nr. 59] S. 85 [Nr. 60] S. 86 [Nr. 61] S. 87 [Nr. 62] S. 88 [Nr. 63] S. 89 [Nr. 64] S. 90 [Nr. 65] S. 91 [Nr. 66] S. 92 [Nr. 67] S. 93 [Nr. 68] S. 94 [Nr. 69] S. 95 [Nr. 70] S. 96 [Nr. 71] S. 97 [Nr. 72] S. 98 [Nr. 73] S. 99 [Nr. 74] S. 100
31–38	[Nr. 2] S. 18 links oben: „Aria“. Diese zwei Seiten enthalten den gestrichelten Anfang der ersten Fassung von Nr. 2.
39–40	[Erste Fassung des Schlusses des ersten Satzes, 3 Takte (statt der vier Takte endgültigen Fassung), schließt unvollständig nach dem Ende von Nr. 2 nach T. 91) an]
41–49	[Nr. 2, endgültige Fassung] oben: „No. 5“. S. 24 „Volti“ (= Umblättern). leicht die sonst übliche Nummerierung darauf hin, dass die ursprüngliche Nummerierung mit „No. 4“ endete. daraufo
61–78	[Nr. 6] S. 61: „6. Coro“. Vor „6“ stand ursprünglich „Gloria“, das Wort ist

z. T. durchgestrichen, z. T. mit „No“ überschrieben.

S. 78: am Anfang des letzten, unteren Systems ein erster, dann am Ende der vier letzten unteren Systeme ein zweiter Kompositionsversuch der vier Fugenthemen von Nr. 7 in vierfachem Kontrapunkt.

[Nr. 7] S. 79 links oben: „Fuga“. S. 97 unten rechts: „Finis / d. 31^{sten} Mai 1822.“

79–97

98–100

leer

Die originalen Stimmenbezeichnungen lauten (die Nummern zwischen den eckigen Klammern weisen jeweils auf die Anzahl der verwendeten Systeme hin):

- Magnificat [2] Flauti, [2] Oboe in d, Trombe in d, Corni in d, Violini, Viola, [4] Flauto, Oboe Solo, Barchor: 2 Soprano, 2 Alto, 2 Tenor, 2 Bass.
- Quia respexit [2] Flauti, [2] Oboe in d, Trombe in d, Corni in d, Violini, Viola, [4] Flauto, Oboe Solo, Barchor: 2 Soprano, 2 Alto, 2 Tenor, 2 Bass.
- Et misericordia [2] Flauti, [2] Oboe in d, Trombe in d, Corni in d, Violini, Viola, [4] Flauto, Oboe Solo, Barchor: 2 Soprano, 2 Alto, 2 Tenor, 2 Bass.
- Fecit potentiam [2] Flauti, [2] Oboe in d, Trombe in d, Corni in d, Violini, Viola, [4] Flauto, Oboe Solo, Barchor: 2 Soprano, 2 Alto, 2 Tenor, 2 Bass.
- Deposuit [2] Flauti, [2] Oboe in d, Trombe in d, Corni in d, Tr [d], Timp [d] a, [Violini] (doppelter g₂-Schlüssel), [Viola], [Bass]. Beim Einsatz des Chors: [4] Coro, und Fl, Ob, Fg, Vl erhalten jeweils 2 Systeme. Keine Stimmenbezeichnungen. Besetzung wie Nr. 1. *Fagotto Solo, Viola Solo, Soprano Solo, [2] Violoncelli Soli, C. B.*

Die Schlüsselung stimmt mit dem modernen Gebrauch überein, außer in den Chorstimmen: für sie verwendet Mendelssohn die c₁-Schlüssel (für beide, Sopran und Alt, wie es typisch für den Komponisten ist), c₄-Schlüssel (für Tenor) und f₄-Schlüssel (für Baß). Zu bemerken ist ferner, daß Mendelssohn manchmal irrtümlich Violinschlüssel anstelle des Sopranschlüssels für den Sopran schreibt (vgl. Nr. 4 *Fecit potentiam*).

Das Manuskript ist mit einer gewissen Sorgfalt verfaßt, die eine gute Lesbarkeit garantiert; jedoch gibt es Passagen, in denen Mendelssohn Korrekturen vorgenommen hat, und an einzelnen Stellen ist die ursprüngliche Fassung nicht eindeutig festzustellen. Die Korrekturen offenbaren, daß Mendelssohn mit einiger Wahrscheinlichkeit die ursprünglichen Fassungen scheinen unsystematisch sein (so sind z. B. manche Korrekturen vorgenommen worden) und gelegentlich unklar.



