

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

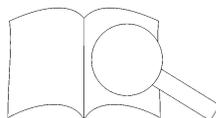
Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Pietro Zappalà

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

• Later Mendelssohn-Editionen • 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
Beitrag zum 400. Geburtstag von Johann Sebastian Bach
Künsterlicher Stuttgart unter Leitung von
Dirigiert (Carus 63 216).

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).



Vorwort

In seinen Jugendjahren eignete sich Felix Mendelssohn Bartholdy eine breit gefächerte kulturelle Bildung an, die er durch sehr genaue Studien verschiedener Geisteswissenschaften erlangte. Zugleich hatte er häufig Gelegenheit, zu reisen und Geistesgrößen seiner Zeit zu treffen. (Man denke nur an seine Begegnung mit Goethe.) Er entwickelte dadurch schon als junger Mann eine ausgeprägte Persönlichkeit. Besonders bei seinen musikalischen Studien machte Mendelssohn so schnelle Fortschritte und komponierte vollständige Werke unterschiedlicher Gattungen, daß es oft schwer zu entscheiden ist, wo das Werk des Kompositionsschülers endet und wo bereits der Künstler komponiert, der einen persönlichen Ausdruck sucht.

Zwischen 1820 (dem Jahr der ersten Kompositionen) und 1826 (dem Entstehungsjahr des *Oktett* op. 20, des ersten Werkes des reifen Künstlers) komponierte Mendelssohn Werke aller Musikgattungen: sowohl Instrumentalmusik (Kammermusik, Konzerte, Sinfonien) als auch Vokalwerke (Lieder, Singspiele und Kirchenmusik).¹ Im Jahr 1819 hatte Mendelssohn mit dem Kompositionsunterricht bei Carl Friedrich Zelter begonnen. Der Berliner Musiker bewahrte eine Lehrtradition, die noch auf J. S. Bach zurückging und die er selbst von seinem Lehrer Kirnberger übernommen hatte. Der Einfluß Zelters war für die erste Ausbildung seines jungen Schülers prägend, und vor allem Mendelssohns Begeisterung für Bachs Werke und der Anreiz, sich intensiv mit ihnen zu beschäftigen, rührt hierher.

Seine ersten kirchenmusikalischen Versuche haben ihren Ursprung direkt im Kompositionsunterricht. Im Laufe des Jahres 1821 komponierte Mendelssohn eine Reihe von Motetten, um sich in der vier- und fünfstimmigen Vokalfuge zu üben.² Der Übungscharakter dieser ersten Werke wird vor allem an den zahlreichen Anmerkungen deutlich: Er verbessert nicht nur einzelne Notizen, sondern ändert die Textunterlegung, sondern greift häufig die Gesamtstruktur ein und formuliert beispielsweise Fugenthema neu (worauf Mendelssohn eine neue Motette komponierte).

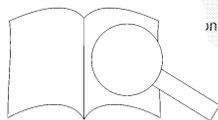
Das vorliegende *Magnificat* (Op. 17) ist ein Werk aus dem Jahr 1821, das Mendelssohn im März 1821 komponierte. Es ist ein Beispiel für die intensive Auseinandersetzung mit dem Werk des Meisters, die Mendelssohn in den ersten Jahren seiner Ausbildung an der Berliner Singakademie erlangte. Die Hinzunahme eines Orchesters ist sicherlich das Ergebnis der Erfahrungen mit den ersten Streichersinfonien und den Konzerten, die zwischen

Sommer 1821 und Frühling 1822 entstanden. Zudem spielen auch die Korrekturen Zelters⁶ eine andere Rolle: Eingriffe des Lehrers finden sich nur vereinzelt und betreffen nicht die Struktur der Komposition, sondern lediglich Einzelheiten wie Textverteilung oder einige kleinere Varianten (merkwürdigerweise sind einige wenige Stimmführungsfehler nicht korrigiert). Das *Magnificat* ist also ein Beweis für die wachsende Selbständigkeit des jungen Mendelssohn, während zugleich die Rolle des Lehrers Zelter weniger wichtig wird und sich auf die Beaufsichtigung von Mendelssohns Arbeit beschränkt.

Zelters Arbeit beeinflusste Mendelssohns frühes geistliches Schaffen auch auf eine indirekte Weise. Er war Leiter der Berliner Singakademie, eines Chores, mit dem er ein breites Repertoire einstudierte, in dem Bachs Werke einen großen Raum einnahmen. Gleichzeitig veranstaltete er in der Singakademie gemeinsam mit seiner Frau und anderen Mitgliedern Freitagsmuskeln, bei denen er vor allem die Instrumentalwerke des Barock probte und auf der Singakademie gemeinsam mit seiner Frau am 1. Oktober 1820 bei (an den Freitagsmuskeln schon vorher teilgenommen) Mitglied. In dieser Zeit lernte er die Kompositionen⁷ gründlich kennen und seine Erfahrung ist die bei der Komposition der *Matthäuspassion* von 1822. Mendelssohns Leitung am 11. Oktober 1820 wurde. Die Mitgliedschaft in der Singakademie und die Teilnahme an den Freitagsmuskeln beeinflussten den Kompositionsstil des Musikers in erheblichem Maße. So wird besonders deutlich, daß Mendelssohn in seinen frühen Modellen nacheifert.

Mendelssohns Kompositionen aus dieser Zeit gibt es in der Ausgabe *Das Jugendwerk Felix Mendelssohns: die vergessene Jugend eines Genies*, Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft VII/1962-63, S. 18-35 (wieder abgedruckt in: Felix Mendelssohn Bartholdy, hg. von Gerhard Schumacher, Darmstadt: Musikwissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S. 11 ff.). Eine detaillierte Studie zu den früheren Kompositionsübungen liefert Ralph Larry Rasmussen in *Mendelssohn's Musical Education. A Study and Edition of his Manuscripts in Composition*. Oxford, Bodleian MS Margaret Denekes, 1983 (Cambridge Studies in Music). Eine allgemeine Arbeit über Mendelssohns gesamte Kirchenmusik ist Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt am Main, im Selbstverlag 1930 (Veröffentlichungen der Deutschen Musikgesellschaft - Ortsgruppe Frankfurt am Main, Band II).

- 1 Ausgabe im Carus-Verlag (CV 40.133) in Vorbereitung.
- 2 Das Jahr 1822 scheint für die Entwicklung des jungen Mendelssohn besonders fruchtbar gewesen zu sein; s. Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729-1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, Bd. I, S. 162 (nach der Ausgabe Georg Reimer, Berlin 1911). Der Autor listet mit Hinweis auf eine unedirierte Biographie des Komponisten, die seine Schwester Fanny geschrieben hat, die zahlreichen fertiggestellten Kompositionen dieses Jahres auf (darunter das *Magnificat*).
- 3 Ausgabe im Carus-Verlag (CV 40.483) in Vorbereitung.
- 4 Karl-Heinz Köhler, *Das Jugendwerk Felix Mendelssohns*, a. a. O., unterscheidet im Jugendwerk Mendelssohns vier Entwicklungsphasen: die Motetten aus dem Jahr 1821, die Sinfonien, die Kantaten und die Opern. Er verbessert die Kontrapunkte in den Sinfonien und in den Kantaten zur dritten (in der er sich mit G. Reiner beschäftigt).
- 5 Sehr wahrscheinlich stammen die Sinfonien und die Kantaten von einer anderen Hand sind, von der die Sinfonien vgl. Martin Rasmussen, *Eine Festgabe zur Säcularfeier der Singakademie* 1891; eine Liste der unter Zelters Leitung komponierten Bachs Kompositionen bei Rasmussen, S. 138-171.



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 römischen als auch der reformierten Liturgie war, wurde in den Werken aus der Zeit vor allem die Vertonungen von Bach und Mendelssohn. 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 Solostimmen 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 durchgeführten Melismen geführte Solosopran-Frauenchor ist. Die erste, vorwiegend entsprechende der barockzeitlichen *Magnificat*: Der Solopart ist dort nur eine Begleitung („omnes generationes“, „qui potens es“) und die konzertierende Sopranstimme eine größere Rolle. Für die instrumentale, punktierte Rhythmuscharakteristika, die in der Instrumentierung des Fagotts und der Kontrabässe getrieben werden, ist die Instrumentierung des Fagotts und der Kontrabässe getrieben. In der zweiten Hälfte des Satzes entsteht ein dunkler Hintergrund aus den Stimmen der Solisten. „Et misericordia“, wird von einer Sopranstimme eröffnet. Sie ist reich harmonisch und tonale Zweideutigkeit erzeugt gleichzeitig eine wartungsvolle 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.

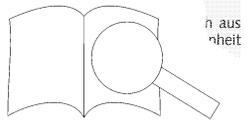
Nr. 4, „Fecit potentiam“, eine rondoartige Arie, ist vom Wechsel zweier Motive bestimmt, die jeweils zu einem der Grundgedanken des Textes gehören. „Potentia“ wird

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 *Magnificat* in einigen Melismen.

¹⁰ Mendelssohns *Magnificat* besteht aus sechs, wenn man die beiden Melismen mitrechnet, während Bachs *Magnificat* aus acht besteht.

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



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

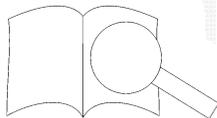
durch das erste Motiv ausgedrückt, eine markante Linie des Basses mit anschließenden langen Koloraturen. Diesem Motiv geht eine martialische instrumentale Einleitung voran. Im zweiten Motiv wird die Solostimme gesanglicher geführt, während die geteilten Violinen mit zerrissenen staccato-Arpeggien den Text „dispersit superbos“ betonen. Das folgende Terzett (Nr. 5 „Depositus 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: „Depositus“ 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 ein solches Werk bemerkenswert ist, da es nichts Schülerhaftes hat.

Die vorliegende Ausgabe ist mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz erschienen. Besonders beim Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts, Dr. Hans-Günther Klein, für die vielen Hinweise bedanken. Zu Dank verpflichtet bin ich dem Maestro Marco Fracassi (Cremona) und der Bibliothek der Grafia e Filologia Musicale, der mich bei der Arbeit in diesem Gebiet 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 music. 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 same time he also organized the instrumental chamber music 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 been married to Fanny's sister-in-law, Fanny, Felix's piano teacher) Mendelssohn published the *Freitagsmusiken* and the *Magnificat*. During his studies in composition he was only acquainted with a larger part of the works of Bach. The most striking result of this early "rediscovery" of Bach's music was Mendelssohn's participation in the activities of the church choir for ten years. Mendelssohn himself conducted the choir in the *Freitagsmusiken* had a remarkable influence on his compositional style of the musician. Especially in his youthful works, that Mendelssohn 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 reformation also preserved in the Lutheran liturgy. The *Magnificat*, especially on the occasion of the Daughters of the Church, it was an essential part of the liturgy of the Roman Catholic Church and Protestant liturgies, the *Magnificat* is a very personal and subjective work. The *Magnificat* has been included in the liturgy as a part of the Mass, praise and thanksgiving of Christianity. The *Magnificat* settings are written as a part of the Mass and why they contain very few solo passages, the *Magnificat* practice occasionally contradicts the content of the liturgical text. The view of the *Magnificat* as a collection of settings also provides justification for the use of a large ensemble in some settings.

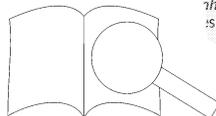
Mendelssohn's *Magnificat* combines stylistic features of various ages. The influence of the baroque cantata is predominant.⁴ This is manifested on the one hand, in the

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 in: *Felix Mendelssohn Bar* Regensburg, Gustav Bosse, Jahrhundert, 17), p. 29.

⁴ Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn* Frankfurt am Main, private schen Musikgesellschaft – p. 17–18, points out the influence of the baroque cantata on Mendelssohn's *Magnificat* and that it was written in the same key and a few measures.



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 characterized by two themes. The first theme is announced while the second is introduced by the successive entries of the choir. The second theme has a cyclic character which symbolizes the continuity and succession of the generations.

The rondo-like aria "Et in Spiritu Sancto" (No. 4) is defined by two alternating musical ideas. The first idea is linked with one of the most important words in the text. The first motif is introduced by the powerful melodic line of the soprano, which is followed by a long coloratura. This is followed by a grand orchestral introduction. In the following section the singer is given a more singable line. The instrumental accompaniment is characterized by the use of divisi violins emphasize the words "ad maiorem gloriam" 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.

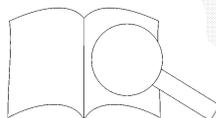
The concluding doxology is divided between the final two movements which succeed each other without a pause. In the first movement the solemn and very chromatic passages of the soloists alternate with the choir, which persistently develops a compact rhythmic motive in the counterpoint. The choir and 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* Mendelssohn uses a practice which occurs frequently in the Baroque (a "quadruple fugue" is played in the instrumental parts at the words "sicut erat in principio"). The instrumental counterpoint are distinguished by the use of chromatic inversion or rhythmic displacement. This achievement is not simple. Mendelssohn wrote this piece when he was thirteen. More important than 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 ... 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 other 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, et de perfectionner son style à l'imitation de Bach. Felix, qui était déjà un membre de la *Singakadetagsmusiken* et y resta une dizaine d'années, apprit de cette manière approfondie un grand nombre de techniques de composition plus importantes que celles qu'il avait apprises de son père, le célèbre « redécouvert » par la célèbre de J. S. Bach, et qui influença également son œuvre. Mendelssohn lui-même le 11 mai 1822, dans son rapport sur son activité de la *Singakadetagsmusiken* influença également son œuvre, car cela lui permettait de faire exécuter ses compositions dans le cadre des initiatives dirigées par Zelter. Une lettre de son père, datant du 27 août 1822 y fait allusion. Après s'être assuré 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 protestante, 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 est par les deux types de liturgie protestante. Le *Magnificat* fut sujet à une révision stylistique. Bien que le texte de l'œuvre soit une expression d'un sentiment fort, il ne s'agit pas d'un sentiment pendant des siècles inclus dans le rite de louange et de remerciement. Ceci explique pourquoi les œuvres de Mendelssohn ont souvent chorales, laissant un effet parfois même en contradiction avec les intentions des artistes chantant. Pour le même motif, l'œuvre est adaptée à l'interprétation d'un grand orchestre.

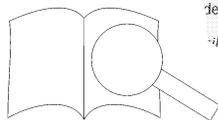
Mendelssohn associe des éléments stylistiques différents. Importante est l'influence de la cantate, que l'on peut voir dans la division en plusieurs parties de la forme générale, ainsi que dans la tendance à interpréter picturalement le sens global du texte et parfois d'un mot en particulier. De la période 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 (réimpression: *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, éd. par Gustav Bosse, 1969 (Studien zur Musikwissenschaft 17) p. 29. Mendelssohn Bartholdy, éd. par 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 et de ce qui suit. La section principale du mouvement fugue articulé sur deux thèmes, un sujet et un contre-sujet, qui commencent très scandé, l'autre mélisme de leurs entrées donne au mouvement une allure frénétique qui correspond à l'apogée des générations. La forme du « Et misericordia » est de rondo – est déterrée par des motifs de base, chacun exprimés dans le texte. Le premier motif, « misericordia » grâce à la vigoureuse introduction, est précédée d'une introduction instrumentale et les successives et l'orchestre. Dans le second motif, l'orchestre instrumental plus chantante pendant le chœur. Il est le devoir de souligner le thème d'une série d'arpèges brisées qui ont un grand effet musical : les trois thèmes et basse se présentent d'abord et ensuite dans la seconde partie, pendant le chœur. L'orchestre exploite le motif de l'ouverture comme un lien qui sert à lier les différentes sections. L'accompagnement 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. À la fin de la doxologie et de tout le *Magnificat*, il retourne au matériel musical initial (comme dans le *Magnificat* qui erat in principio), mais plus souvent, il fait appel à divers types de procédés, comme l'inversion du sujet, l'usage de l'altération. Il s'agit d'une performance remarquable, surtout pour le savoir construit par Mendelssohn, alors âgé de treize ans, qui a permis de 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 Rheinisch-Westfälischen Kulturbesitz : Johannes Wimmer, Directeur de la Mendelssohn-Gesellschaft Bonn, pour les conseils musicaux et les conseils codicologiques qu'il m'a fournies. Les conseils musicaux sont également adressés à Maître Giuseppe Di Stefano, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, pour les conseils musicaux.

Bonn, mai 1996
Édition : Sylvie Janssens
Pietro Zappalà

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*. Ce mouvement est un témoignage.



Magnificat.

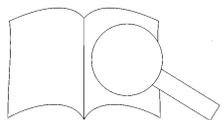
19. 10. 18. 22

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

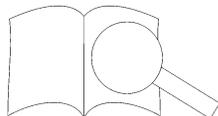


Felix Mendelssohn Bartholdy, *Magnificat*. Erste Seite des Autographs mit D. Vo. ...z. Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz. Musikabteilung
Signatur: Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 45.

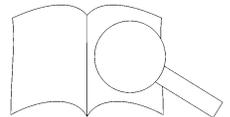
A handwritten musical score for a Doxology, consisting of approximately 18 staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is partially obscured by a large, semi-transparent watermark that reads 'Ausgabequalität gegenüber Original 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 auseinandergezogen (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

Aufführungsdauer / Duration: ca. 27 min.

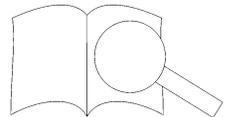
© 1996 by Carus-Verlag, Stuttgart - CV 40.484/07

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

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

Erstausgabe/First edition

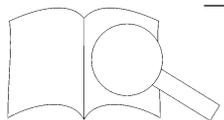
Herausgeber: Pietro Zappalà



4

4

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.

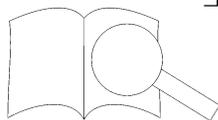
Musical score system 2, measures 11-14. Includes vocal line and piano accompaniment.

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



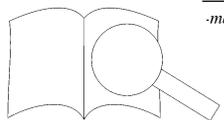
cat, ma ma - - gni - fi - cat a - ni - ma

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 -

25

25

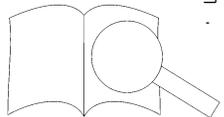
gni - - - a - ni-ma me - a Do - - mi -

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



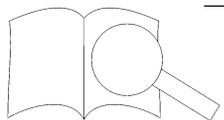
30

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, first system. Treble and bass staves with rests.

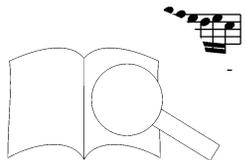
Musical score for measures 38-41, second system. Treble and bass staves with rests.

Musical score for measures 38-41, third system. Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics: *p*.

38

Musical score for measures 38-41, fourth system. Includes vocal lines and piano accompaniment. Lyrics: et ex - sul - ta - - - vit, et ex - sul - ta - - - ta - - - vit, et ex - sul - - - vit, et ex - sul - - - vit.

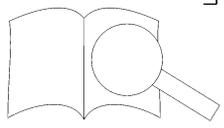
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



42

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

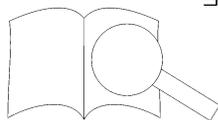
spi - - ri - us in De - - -

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

52

De o sa

De o sa

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

56

56

- - lu - ta - ri me - -

- - lu - ta - ri me - -

- - lu - ta - ri me - -

- - lu - ta



61

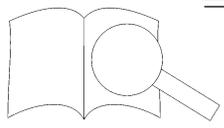
f

f

f arco

61

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



65

65

Ma - gr'

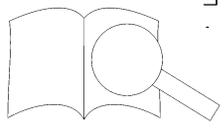
ma - - gni - fi - cat, ma - gni -

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,

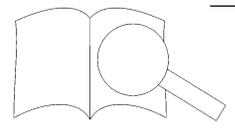
cat,

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!

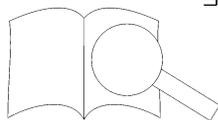
et ex-sul-ta - -

et ex-su

et ex-sul-ta - - vit

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

et ex-sul-ta - - - -



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

78

f

f

p *f*

78

p

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



82

82

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

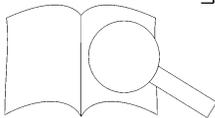
- ri - tus me - us in De - o sa - lu - -

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, piano accompaniment, and a bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Dynamics include *f* (forte).

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

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

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

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* (forte).

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* (forte).

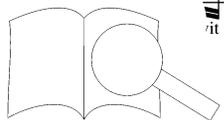
- ta - ri me - o, et ex-sul-ta - - - - vit

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

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* (forte). The system ends with a *rit* (ritardando) marking.

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



91

91

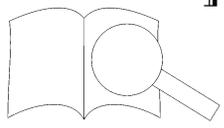
in De - o - sa - lu - ta - ri me - o.

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

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

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

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

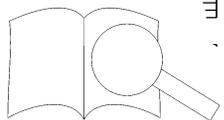
Musical notation for the fourth system, measures 20-21. It includes a vocal line and a piano accompaniment with treble and bass staves.

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,

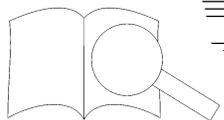
30

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

su - - - ae:

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

Qui - a mi - hi

53

ec - ce

53

- gna.
- gna.
- gna.

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



60

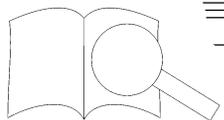
60 e - nim ex hoc be - a - tam me - di - cent o-mnes ge - ne-ra -

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 measures 72-75, piano part. 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 measures 72-75, grand piano accompaniment. 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 measure 72, vocal part. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a single note in the vocal line.

nes.

72

Musical notation for measures 72-75, vocal part. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the vocal line.

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

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

Musical notation for measures 72-75, piano part. 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.

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

78

Musical notation for measures 78-81, piano part. 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 measures 78-81, grand piano accompaniment. 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 measures 78-81, vocal part. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the vocal line.

78

Musical notation for measures 78-81, piano part. 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 25-28, 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 -". The piano accompaniment consists of four staves.

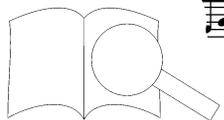
32

Piano accompaniment for measures 32-35, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs).

32

Vocal line and piano accompaniment for measures 32-35. 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". The piano accompaniment consists of four staves.

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

55

- ti - bus_ e - um,

- ti - bus_ e - um, a p

ti - men - - - ti - bus e -

ti - men - - - ti -

62

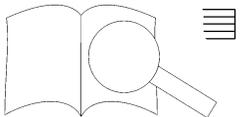
62

- 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 with a common time signature. The melody is primarily in the right hand, with some chords in the left hand.

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, vocal and piano accompaniment. It includes five staves: Treble (Vocal), Middle (Piano), Bass (Piano), and two more staves for piano accompaniment. 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 from the previous system.

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, vocal and piano accompaniment. It includes five staves: Treble (Vocal), Middle (Piano), Bass (Piano), and two more staves for piano accompaniment. 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

f

106

ti - bus e - um,

ge - ni - e

pro - ge - ni - e

men - ti - bus e - um,

f



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

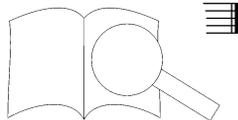
120

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

7

a2

a2

ff

ff

f

tr

ti

10

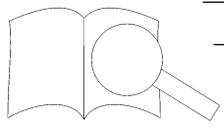
p

p

1

tr

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



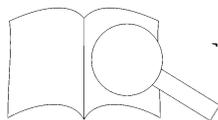
13

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



19

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

19

f *p*

o, fe-cit po-ten

23

f *p*

f *f* *f* *f*

f *f* *f* *f*

f *f* *f* *f*

f *f* *f* *f*

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

tr




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

34

34

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

pizz.

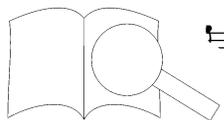
37

37

pp

37

di - sper - - sit su - per



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

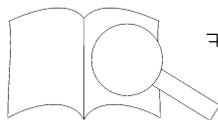
40

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

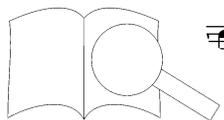
47

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

50

50

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



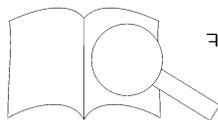
53

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

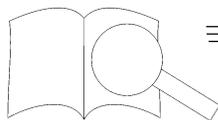


60

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

66

i, di - sper - - sit

69

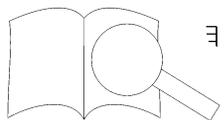
69

- sit su - per - bos men - te cor

arco

p

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

79

f

su - o.

83

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 tempo marking of *a 2*. The Bassoon part also has a dynamic marking of *f*. The Horn part has a dynamic marking of *f*. The Violin I and II parts have dynamic markings of *f*. The Viola part has a dynamic marking of *f*. The vocal parts (Soprano, Alto, Bass) are currently silent. The Bass part has a dynamic marking of *f*.

The second system of the musical score continues the instrumental parts. The Flute part has a dynamic marking of *f* and a trill marking (*tr*). The Bassoon part has a dynamic marking of *f*. The Horn part has a dynamic marking of *f*. The Violin I and II parts have dynamic markings of *f*. The Viola part has a dynamic marking of *f*. The vocal parts (Soprano, Alto, Bass) are currently silent. The Bass part has a dynamic marking of *f*. The lyrics "De - po - su -" are visible at the bottom of the system.

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



12

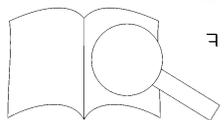
tes, po - ten - - - tes de se - de

19

- vit hu - mi -

pizz.

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



40

First system of musical notation, measures 40-43. It features a grand staff with treble and bass clefs. The bass line contains a melodic line with eighth notes and rests, while the treble line has chords. A dynamic marking of *f* is present. A rehearsal mark *a 2* is located at the end of measure 43.

Second system of musical notation, measures 40-43. It features a grand staff with treble and bass clefs. The bass line contains a melodic line with eighth notes and rests, while the treble line has chords. A dynamic marking of *f* is present. A rehearsal mark *a 2* is located at the end of measure 43.

40

Third system of musical notation, measures 40-43. It features a grand staff with treble and bass clefs. The bass line contains a melodic line with eighth notes and rests, while the treble line has chords. A dynamic marking of *f* is present. A rehearsal mark *a* is located at the start of measure 40. The lyrics "nes, di - mi - sit in" are written below the bass line.

47

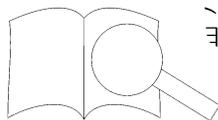
Fourth system of musical notation, measures 47-50. It features a grand staff with treble and bass clefs. The bass line contains a melodic line with eighth notes and rests, while the treble line has chords. A dynamic marking of *f* is present. A rehearsal mark *a 2* is located at the start of measure 47. Trills (*tr*) are marked above notes in measures 49 and 50.

Fifth system of musical notation, measures 47-50. It features a grand staff with treble and bass clefs. The bass line contains a melodic line with eighth notes and rests, while the treble line has chords. A dynamic marking of *f* is present. Trills (*tr*) are marked above notes in measures 49 and 50.

47

Sixth system of musical notation, measures 47-50. It features a grand staff with treble and bass clefs. The bass line contains a melodic line with eighth notes and rests, while the treble line has chords. A dynamic marking of *f* is present. Trills (*tr*) are marked above notes in measures 49 and 50.

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



54

p

p *pizz.* *arco*

54

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

62

pizz.

pizz.

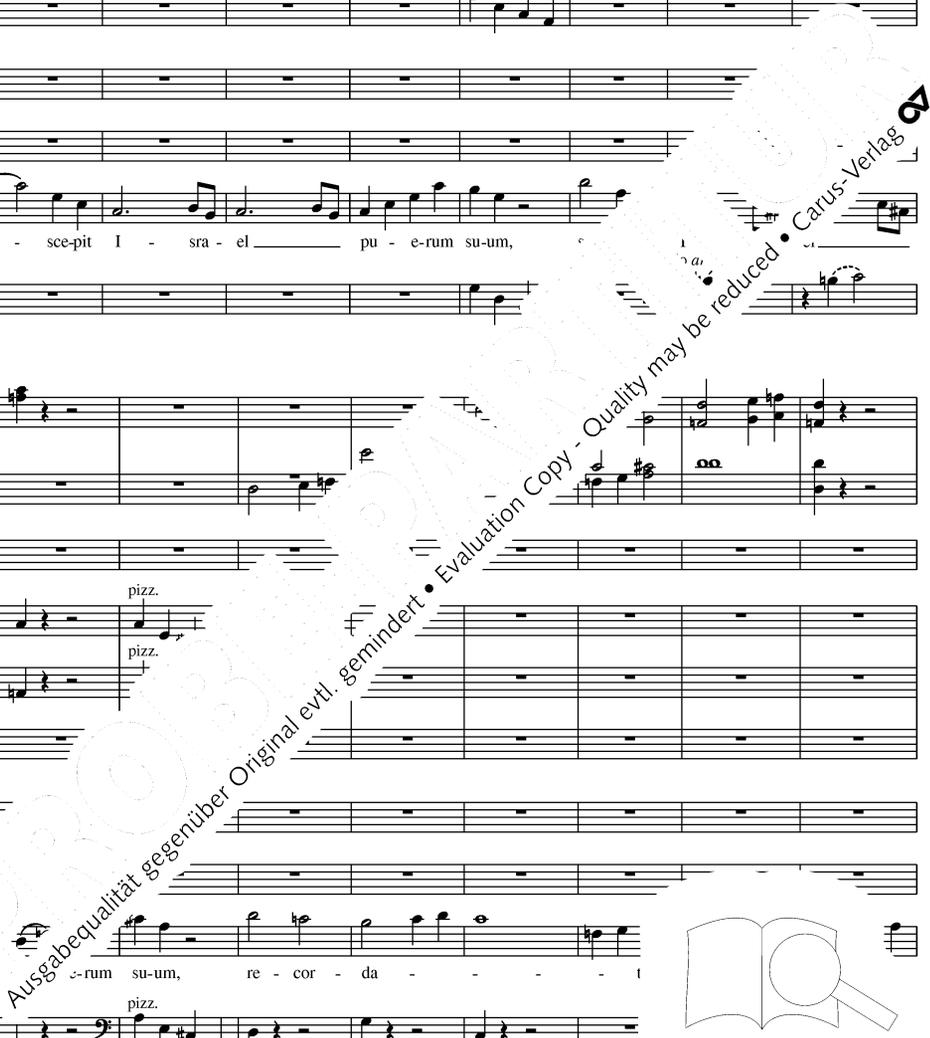
62

pizz.

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

pizz.

Bassi



70

70

arco

arco

arco

arco

da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su - ae.

77

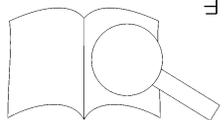
77

Sic - - - ut lo - cu

Sic - -

Sic - ut lo - cu

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

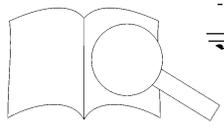
90

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

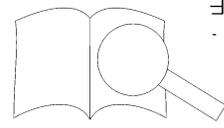
98

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

104

104

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

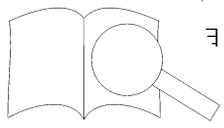
125

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

p

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

137

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

tres no - stros, ad pa-tres no -

A

145

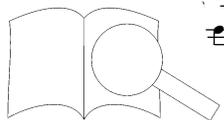
A - bra-ham et se - mi-ni, se - mi-ni, se - mi-ni e - jus,

145

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

p

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

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

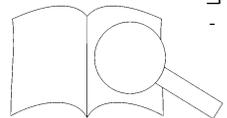
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

7

7

Solo

Glo - - - ri - a, Glo



15

15

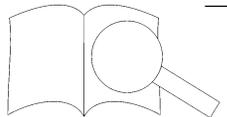
a, Glo - - - ri - a Pa -

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. 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 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 line with lyrics and piano accompaniment.

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



29

f

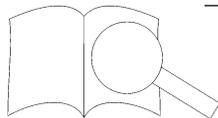
f

29

o,

o,

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



32

32

Tutti

Tutti

Tutti

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

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

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

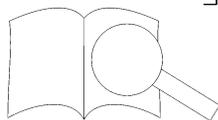
cto, et Spi-ri-tu-i

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 - - - - -

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



51

f *a2*

f

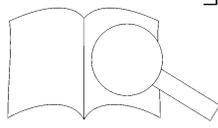
51

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

rit.

San - - - - cto,

et.c

San - - - - cto,

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

58

58

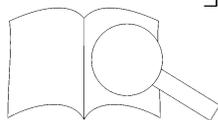
San - - - - - Spi - ri - tu - i San - - - - -

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

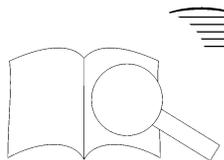
cto. Glo

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

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

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

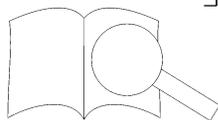


67

67

ri ri
Pa
a Pa
ri a Pa

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

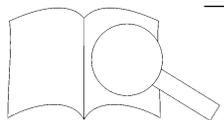


72

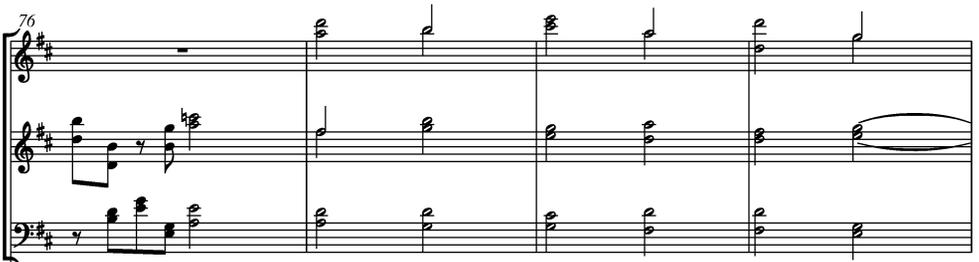
72

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

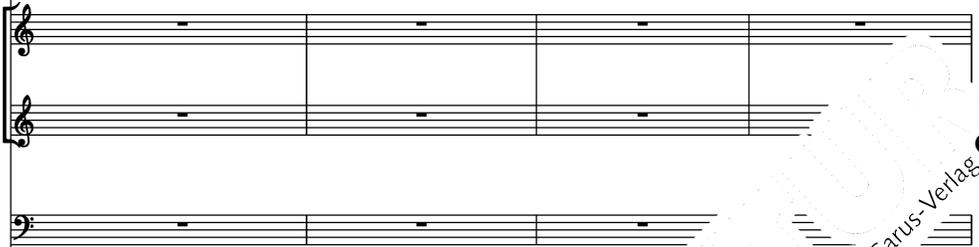
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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 includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with chords and some melodic fragments, and a bass line with chords.

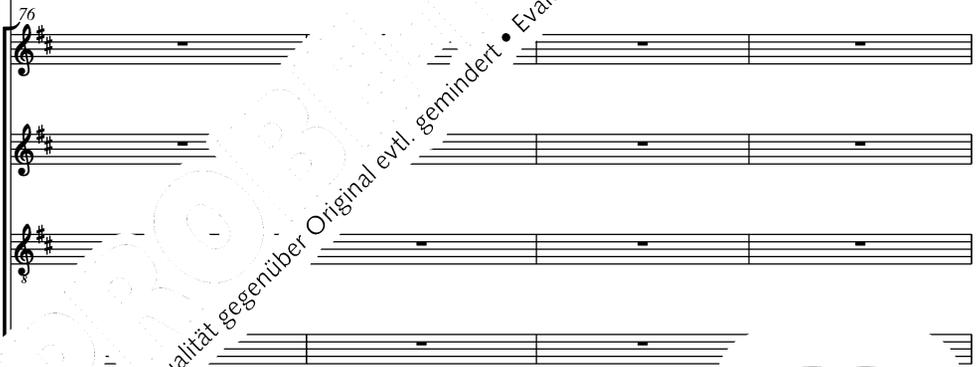


Musical score system 2, measures 80-83. This system contains empty staves for the vocal line, piano accompaniment, and bass line.



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 includes a piano accompaniment with a complex, fast-moving melodic line in the right hand and a bass line with chords.

76



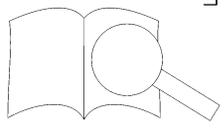
Musical score system 4, measures 88-91. This system contains empty staves for the vocal line, piano accompaniment, and bass line.



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 includes a piano accompaniment with a complex, fast-moving melodic line in the right hand and a bass line with chords.

Carus-Verlag

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



80

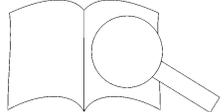
80

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 -

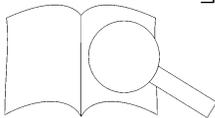
tri,

tri,

tri,

tri,

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



89

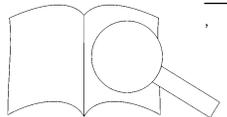
89

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. Treble and bass staves. Measures 93 and 94 contain rests. Measure 95 contains a final chord in the treble clef.

Musical score system 2, measures 93-95. Treble and bass staves. Measures 93 and 94 contain rests. Measure 95 contains a final chord in the bass clef.

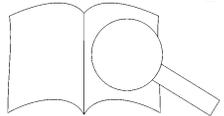
Musical score system 3, measures 93-95. Treble and bass staves. Measures 93 and 94 contain rests. Measure 95 contains a final chord in the bass clef.

93

Musical score system 4, measures 93-95. Includes vocal line with lyrics and piano accompaniment.

Lyrics:
 - 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 - - -
 an - - - - cto, et Spi - ri - tu - i, et Sp

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



96

f *ff* *ff*

ff *ff*

f *f*

96

San - - - - -

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

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

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

f *ff*

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

100

100

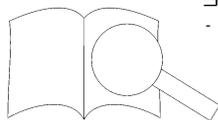
et Spi - ri - tu - i San

Glo - - -

Glo - - -

cto. Glo - - -

Glo - - -

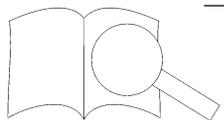


104

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

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

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

- t sem - - - per, nunc

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

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

8

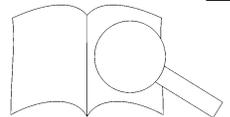
8

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

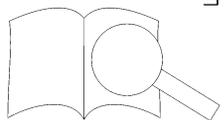
- - - - - pe- per, et nunc, et sem-per, et nunc, et

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

at 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,

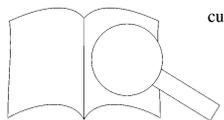
per, et - - - per, et nunc, et - - - per,

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

sem- - - et - - - sem-per, et in cu -

Cello Bassi

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

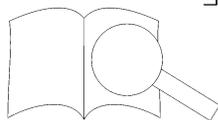


42

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



48

lo-rum, sic - ut e - rat in prin - ci - pi -

cu-la sae - - - cu-la sae-cu -

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

et in sae - - -

Bassi

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



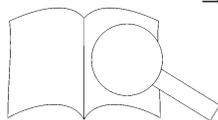
54

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.

per, sem per.



66

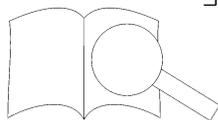
66

men,

A

et in sae - - cu - la sae - -

sic - - ut e - rat in prin - ci



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

72

72

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

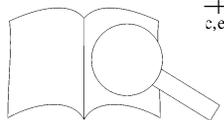
- - - et nunc, et sem - - - per. A - - -

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 - - -

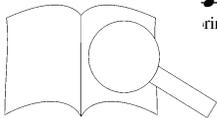
ci-pi-e - - - per, et in sae - -

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

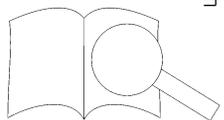
- - - men, et nunc, et sem - - - per, nunc, et sem - -

- 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

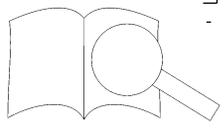


106

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

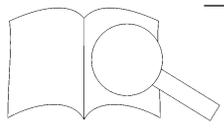
113

men, A - - - -

sem et nunc, et sem - - - -

et nunc, et sem - - - -

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



119

119

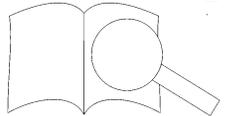
men, sic - - - pi - o,

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

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

men, a - - -

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



126

ff

ff

ff

126

sem

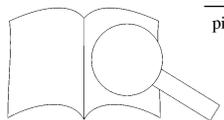
men, a - - - men,

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

nen sic - ut e-rat in prin - ci - pi - o, sic pi -

ff

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



134

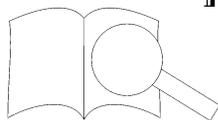
134

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

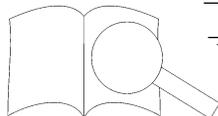
Violoncello solo II

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

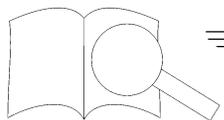
tam me - di - cent

23

o - mnes ge

31

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



37

nes,

37

tr

tr

tr

tr

42

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



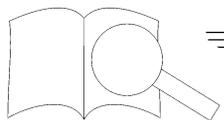
49

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 rasteriert; 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: „Magnificat.“; 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 unteilbar nach dem Ende von S. 16 nach T. 91) an]
21–25	[Nr. 2, endgültige Fassung] oben: „No. 5“. S. 24 „Volti.“ (= Umblättern). leicht die sonst bare Nr. darauf hin, die die ursprüngliche Nummer sind. darauffolgend
26–28	leer
29–30	[Nr. 3] S. 29 S. 30 befindet sich ein Kopf, Oberes des Heiligen?)
31–38	leer
39–40	leer
41–49	leer
50	leer
51–52	leer
53–54	leer
55–56	leer
57–58	leer
59–60	leer
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

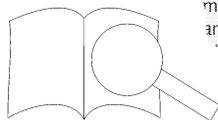
leer

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, [2] Violini, Viola, [4] Flauto, Oboe Solo, Barchorst: [2] Bassi.
- Quia respexit [2] Flauti, [2] Oboe in d, Trombe in d, [2] Violini, Viola, [4] Flauto, Oboe Solo, Barchorst: [2] Bassi.
- Et misericordia [2] Flauti, [2] Oboe in d, Trombe in d, [2] Violini, Viola, [4] Flauto, Oboe Solo, Barchorst: [2] Bassi.
- Fecit potentiam [2] Flauti, [2] Oboe in d, Trombe in d, [2] Violini, Viola, [4] Flauto, Oboe Solo, Barchorst: [2] Bassi.
- Deposuit [2] Flauti, [2] Oboe in d, Trombe in d, [2] Violini, Viola, [4] Flauto, Oboe Solo, Barchorst: [2] Bassi.

Die Schlüsselung stimmt mit dem modernen Gebrauch überein, außer in den Chorstimmen: für sie verwendet Mendelssohn die c_1 -Schlüssel (für beide, Sopran und Alt, wie es typisch für den Komponisten ist), c_4 -Schlüssel (für Tenor) und f_4 -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 Schlüsselung nicht eindeutig festzustellen. Die Korrekturen offenbaren, daß Mendelssohn mit einiger Wahrscheinlichkeit unsystematisch sein (so sind z. B. manche Korrekturen vorgenommen worden) und gelegentlich die Schlüsselung geändert hat.



II. Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe folgt bezüglich der Schlüsselung, Setzung von Akzidentien, der Schreibweise dynamischer Angaben sowie der Halsung von Noten der gegenwärtigen Editionspraxis. Die Ergänzungen des Herausgebers sind – soweit nicht in den Einzelanmerkungen aufgeführt – im Notenbild diakritisch gekennzeichnet: Besetzungsangaben und Beischriften in Kursiven, Bögen durch Punktierung, dynamische Zeichen und Akzidentien durch Kleinbuchstaben. Wenn es keinerlei Zweifel über die exakte Lesart gab, sind die mehr oder weniger ausgedehnten Korrekturen im Manuskript nicht einzeln nachgewiesen worden. Stillschweigend wurden folgende Änderungen unternommen:

1. Passagen, in denen ein Instrument durch die Stimme eines anderen Mitspieler – im Manuskript durch Vermerke wie „unis.“ und dergleichen angezeigt –, werden ausgeschrieben; wenn Einzelanmerkungen sich auf Noten aus solchen Passagen beziehen, sind die Instrumente der ausgeschrieben Stimmen in runden Klammern gekennzeichnet;
2. Abkürzungen, die für Tonwiederholungen stehen, wurden aufgelöst;
3. Überflüssige Akzidentien wurden weggelassen;
4. Gegebenenfalls sind Passagen des Fagotts und des Cellos vom Tenor- in den Baßschlüssel transponiert worden;
5. Die Balkung ist mitunter gegenüber dem Autograph geändert worden: bei den Instrumenten ist sie an den modernen Gebrauch und an den Sinn der musikalischen Phrase angepaßt worden, bei den Vokalstimmen wurde sie geändert, wenn der Text eine andere Unterteilung verlangte (in den Einzelanmerkungen sind nur zweifelhafte Fälle angezeigt);
6. die Halbe- und Ganzepausen, die im Manuskript unterschieden werden, sind dem Kontext angepaßt worden.

An mehreren Stellen hat Mendelssohn bzw. einer Akkolade einen Haltebogen aber auf der neuen Seite / Akkolade noch häufiger kommt der umgekehrte Fall vor. Die Bogen befinden sich an folgenden Stellen: 1. *Quia respexit*: T. 39–40 (S), T. 22–23 (A), T. 73 (S), T. 17–18 (S), T. 20–21 (S), T. 117–118 (S), T. 119–120 (S), T. 121–122 (S), T. 123–124 (S), T. 125–126 (S), T. 127–128 (S), T. 129–130 (S), T. 131–132 (S), T. 133–134 (S), T. 135–136 (S), T. 137–138 (S), T. 139–140 (S), T. 141–142 (S), T. 143–144 (S), T. 145–146 (S), T. 147–148 (S), T. 149–150 (S), T. 151–152 (S), T. 153–154 (S), T. 155–156 (S), T. 157–158 (S), T. 159–160 (S), T. 161–162 (S), T. 163–164 (S), T. 165–166 (S), T. 167–168 (S), T. 169–170 (S), T. 171–172 (S), T. 173–174 (S), T. 175–176 (S), T. 177–178 (S), T. 179–180 (S), T. 181–182 (S), T. 183–184 (S), T. 185–186 (S), T. 187–188 (S), T. 189–190 (S), T. 191–192 (S), T. 193–194 (S), T. 195–196 (S), T. 197–198 (S), T. 199–200 (S), T. 201–202 (S), T. 203–204 (S), T. 205–206 (S), T. 207–208 (S), T. 209–210 (S), T. 211–212 (S), T. 213–214 (S), T. 215–216 (S), T. 217–218 (S), T. 219–220 (S), T. 221–222 (S), T. 223–224 (S), T. 225–226 (S), T. 227–228 (S), T. 229–230 (S), T. 231–232 (S), T. 233–234 (S), T. 235–236 (S), T. 237–238 (S), T. 239–240 (S), T. 241–242 (S), T. 243–244 (S), T. 245–246 (S), T. 247–248 (S), T. 249–250 (S), T. 251–252 (S), T. 253–254 (S), T. 255–256 (S), T. 257–258 (S), T. 259–260 (S), T. 261–262 (S), T. 263–264 (S), T. 265–266 (S), T. 267–268 (S), T. 269–270 (S), T. 271–272 (S), T. 273–274 (S), T. 275–276 (S), T. 277–278 (S), T. 279–280 (S), T. 281–282 (S), T. 283–284 (S), T. 285–286 (S), T. 287–288 (S), T. 289–290 (S), T. 291–292 (S), T. 293–294 (S), T. 295–296 (S), T. 297–298 (S), T. 299–300 (S), T. 301–302 (S), T. 303–304 (S), T. 305–306 (S), T. 307–308 (S), T. 309–310 (S), T. 311–312 (S), T. 313–314 (S), T. 315–316 (S), T. 317–318 (S), T. 319–320 (S), T. 321–322 (S), T. 323–324 (S), T. 325–326 (S), T. 327–328 (S), T. 329–330 (S), T. 331–332 (S), T. 333–334 (S), T. 335–336 (S), T. 337–338 (S), T. 339–340 (S), T. 341–342 (S), T. 343–344 (S), T. 345–346 (S), T. 347–348 (S), T. 349–350 (S), T. 351–352 (S), T. 353–354 (S), T. 355–356 (S), T. 357–358 (S), T. 359–360 (S), T. 361–362 (S), T. 363–364 (S), T. 365–366 (S), T. 367–368 (S), T. 369–370 (S), T. 371–372 (S), T. 373–374 (S), T. 375–376 (S), T. 377–378 (S), T. 379–380 (S), T. 381–382 (S), T. 383–384 (S), T. 385–386 (S), T. 387–388 (S), T. 389–390 (S), T. 391–392 (S), T. 393–394 (S), T. 395–396 (S), T. 397–398 (S), T. 399–400 (S), T. 401–402 (S), T. 403–404 (S), T. 405–406 (S), T. 407–408 (S), T. 409–410 (S), T. 411–412 (S), T. 413–414 (S), T. 415–416 (S), T. 417–418 (S), T. 419–420 (S), T. 421–422 (S), T. 423–424 (S), T. 425–426 (S), T. 427–428 (S), T. 429–430 (S), T. 431–432 (S), T. 433–434 (S), T. 435–436 (S), T. 437–438 (S), T. 439–440 (S), T. 441–442 (S), T. 443–444 (S), T. 445–446 (S), T. 447–448 (S), T. 449–450 (S), T. 451–452 (S), T. 453–454 (S), T. 455–456 (S), T. 457–458 (S), T. 459–460 (S), T. 461–462 (S), T. 463–464 (S), T. 465–466 (S), T. 467–468 (S), T. 469–470 (S), T. 471–472 (S), T. 473–474 (S), T. 475–476 (S), T. 477–478 (S), T. 479–480 (S), T. 481–482 (S), T. 483–484 (S), T. 485–486 (S), T. 487–488 (S), T. 489–490 (S), T. 491–492 (S), T. 493–494 (S), T. 495–496 (S), T. 497–498 (S), T. 499–500 (S), T. 501–502 (S), T. 503–504 (S), T. 505–506 (S), T. 507–508 (S), T. 509–510 (S), T. 511–512 (S), T. 513–514 (S), T. 515–516 (S), T. 517–518 (S), T. 519–520 (S), T. 521–522 (S), T. 523–524 (S), T. 525–526 (S), T. 527–528 (S), T. 529–530 (S), T. 531–532 (S), T. 533–534 (S), T. 535–536 (S), T. 537–538 (S), T. 539–540 (S), T. 541–542 (S), T. 543–544 (S), T. 545–546 (S), T. 547–548 (S), T. 549–550 (S), T. 551–552 (S), T. 553–554 (S), T. 555–556 (S), T. 557–558 (S), T. 559–560 (S), T. 561–562 (S), T. 563–564 (S), T. 565–566 (S), T. 567–568 (S), T. 569–570 (S), T. 571–572 (S), T. 573–574 (S), T. 575–576 (S), T. 577–578 (S), T. 579–580 (S), T. 581–582 (S), T. 583–584 (S), T. 585–586 (S), T. 587–588 (S), T. 589–590 (S), T. 591–592 (S), T. 593–594 (S), T. 595–596 (S), T. 597–598 (S), T. 599–600 (S), T. 601–602 (S), T. 603–604 (S), T. 605–606 (S), T. 607–608 (S), T. 609–610 (S), T. 611–612 (S), T. 613–614 (S), T. 615–616 (S), T. 617–618 (S), T. 619–620 (S), T. 621–622 (S), T. 623–624 (S), T. 625–626 (S), T. 627–628 (S), T. 629–630 (S), T. 631–632 (S), T. 633–634 (S), T. 635–636 (S), T. 637–638 (S), T. 639–640 (S), T. 641–642 (S), T. 643–644 (S), T. 645–646 (S), T. 647–648 (S), T. 649–650 (S), T. 651–652 (S), T. 653–654 (S), T. 655–656 (S), T. 657–658 (S), T. 659–660 (S), T. 661–662 (S), T. 663–664 (S), T. 665–666 (S), T. 667–668 (S), T. 669–670 (S), T. 671–672 (S), T. 673–674 (S), T. 675–676 (S), T. 677–678 (S), T. 679–680 (S), T. 681–682 (S), T. 683–684 (S), T. 685–686 (S), T. 687–688 (S), T. 689–690 (S), T. 691–692 (S), T. 693–694 (S), T. 695–696 (S), T. 697–698 (S), T. 699–700 (S), T. 701–702 (S), T. 703–704 (S), T. 705–706 (S), T. 707–708 (S), T. 709–710 (S), T. 711–712 (S), T. 713–714 (S), T. 715–716 (S), T. 717–718 (S), T. 719–720 (S), T. 721–722 (S), T. 723–724 (S), T. 725–726 (S), T. 727–728 (S), T. 729–730 (S), T. 731–732 (S), T. 733–734 (S), T. 735–736 (S), T. 737–738 (S), T. 739–740 (S), T. 741–742 (S), T. 743–744 (S), T. 745–746 (S), T. 747–748 (S), T. 749–750 (S), T. 751–752 (S), T. 753–754 (S), T. 755–756 (S), T. 757–758 (S), T. 759–760 (S), T. 761–762 (S), T. 763–764 (S), T. 765–766 (S), T. 767–768 (S), T. 769–770 (S), T. 771–772 (S), T. 773–774 (S), T. 775–776 (S), T. 777–778 (S), T. 779–780 (S), T. 781–782 (S), T. 783–784 (S), T. 785–786 (S), T. 787–788 (S), T. 789–790 (S), T. 791–792 (S), T. 793–794 (S), T. 795–796 (S), T. 797–798 (S), T. 799–800 (S), T. 801–802 (S), T. 803–804 (S), T. 805–806 (S), T. 807–808 (S), T. 809–810 (S), T. 811–812 (S), T. 813–814 (S), T. 815–816 (S), T. 817–818 (S), T. 819–820 (S), T. 821–822 (S), T. 823–824 (S), T. 825–826 (S), T. 827–828 (S), T. 829–830 (S), T. 831–832 (S), T. 833–834 (S), T. 835–836 (S), T. 837–838 (S), T. 839–840 (S), T. 841–842 (S), T. 843–844 (S), T. 845–846 (S), T. 847–848 (S), T. 849–850 (S), T. 851–852 (S), T. 853–854 (S), T. 855–856 (S), T. 857–858 (S), T. 859–860 (S), T. 861–862 (S), T. 863–864 (S), T. 865–866 (S), T. 867–868 (S), T. 869–870 (S), T. 871–872 (S), T. 873–874 (S), T. 875–876 (S), T. 877–878 (S), T. 879–880 (S), T. 881–882 (S), T. 883–884 (S), T. 885–886 (S), T. 887–888 (S), T. 889–890 (S), T. 891–892 (S), T. 893–894 (S), T. 895–896 (S), T. 897–898 (S), T. 899–900 (S), T. 901–902 (S), T. 903–904 (S), T. 905–906 (S), T. 907–908 (S), T. 909–910 (S), T. 911–912 (S), T. 913–914 (S), T. 915–916 (S), T. 917–918 (S), T. 919–920 (S), T. 921–922 (S), T. 923–924 (S), T. 925–926 (S), T. 927–928 (S), T. 929–930 (S), T. 931–932 (S), T. 933–934 (S), T. 935–936 (S), T. 937–938 (S), T. 939–940 (S), T. 941–942 (S), T. 943–944 (S), T. 945–946 (S), T. 947–948 (S), T. 949–950 (S), T. 951–952 (S), T. 953–954 (S), T. 955–956 (S), T. 957–958 (S), T. 959–960 (S), T. 961–962 (S), T. 963–964 (S), T. 965–966 (S), T. 967–968 (S), T. 969–970 (S), T. 971–972 (S), T. 973–974 (S), T. 975–976 (S), T. 977–978 (S), T. 979–980 (S), T. 981–982 (S), T. 983–984 (S), T. 985–986 (S), T. 987–988 (S), T. 989–990 (S), T. 991–992 (S), T. 993–994 (S), T. 995–996 (S), T. 997–998 (S), T. 999–1000 (S), T. 1001–1002 (S), T. 1003–1004 (S), T. 1005–1006 (S), T. 1007–1008 (S), T. 1009–1010 (S), T. 1011–1012 (S), T. 1013–1014 (S), T. 1015–1016 (S), T. 1017–1018 (S), T. 1019–1020 (S), T. 1021–1022 (S), T. 1023–1024 (S), T. 1025–1026 (S), T. 1027–1028 (S), T. 1029–1030 (S), T. 1031–1032 (S), T. 1033–1034 (S), T. 1035–1036 (S), T. 1037–1038 (S), T. 1039–1040 (S), T. 1041–1042 (S), T. 1043–1044 (S), T. 1045–1046 (S), T. 1047–1048 (S), T. 1049–1050 (S), T. 1051–1052 (S), T. 1053–1054 (S), T. 1055–1056 (S), T. 1057–1058 (S), T. 1059–1060 (S), T. 1061–1062 (S), T. 1063–1064 (S), T. 1065–1066 (S), T. 1067–1068 (S), T. 1069–1070 (S), T. 1071–1072 (S), T. 1073–1074 (S), T. 1075–1076 (S), T. 1077–1078 (S), T. 1079–1080 (S), T. 1081–1082 (S), T. 1083–1084 (S), T. 1085–1086 (S), T. 1087–1088 (S), T. 1089–1090 (S), T. 1091–1092 (S), T. 1093–1094 (S), T. 1095–1096 (S), T. 1097–1098 (S), T. 1099–1100 (S), T. 1101–1102 (S), T. 1103–1104 (S), T. 1105–1106 (S), T. 1107–1108 (S), T. 1109–1110 (S), T. 1111–1112 (S), T. 1113–1114 (S), T. 1115–1116 (S), T. 1117–1118 (S), T. 1119–1120 (S), T. 1121–1122 (S), T. 1123–1124 (S), T. 1125–1126 (S), T. 1127–1128 (S), T. 1129–1130 (S), T. 1131–1132 (S), T. 1133–1134 (S), T. 1135–1136 (S), T. 1137–1138 (S), T. 1139–1140 (S), T. 1141–1142 (S), T. 1143–1144 (S), T. 1145–1146 (S), T. 1147–1148 (S), T. 1149–1150 (S), T. 1151–1152 (S), T. 1153–1154 (S), T. 1155–1156 (S), T. 1157–1158 (S), T. 1159–1160 (S), T. 1161–1162 (S), T. 1163–1164 (S), T. 1165–1166 (S), T. 1167–1168 (S), T. 1169–1170 (S), T. 1171–1172 (S), T. 1173–1174 (S), T. 1175–1176 (S), T. 1177–1178 (S), T. 1179–1180 (S), T. 1181–1182 (S), T. 1183–1184 (S), T. 1185–1186 (S), T. 1187–1188 (S), T. 1189–1190 (S), T. 1191–1192 (S), T. 1193–1194 (S), T. 1195–1196 (S), T. 1197–1198 (S), T. 1199–1200 (S), T. 1201–1202 (S), T. 1203–1204 (S), T. 1205–1206 (S), T. 1207–1208 (S), T. 1209–1210 (S), T. 1211–1212 (S), T. 1213–1214 (S), T. 1215–1216 (S), T. 1217–1218 (S), T. 1219–1220 (S), T. 1221–1222 (S), T. 1223–1224 (S), T. 1225–1226 (S), T. 1227–1228 (S), T. 1229–1230 (S), T. 1231–1232 (S), T. 1233–1234 (S), T. 1235–1236 (S), T. 1237–1238 (S), T. 1239–1240 (S), T. 1241–1242 (S), T. 1243–1244 (S), T. 1245–1246 (S), T. 1247–1248 (S), T. 1249–1250 (S), T. 1251–1252 (S), T. 1253–1254 (S), T. 1255–1256 (S), T. 1257–1258 (S), T. 1259–1260 (S), T. 1261–1262 (S), T. 1263–1264 (S), T. 1265–1266 (S), T. 1267–1268 (S), T. 1269–1270 (S), T. 1271–1272 (S), T. 1273–1274 (S), T. 1275–1276 (S), T. 1277–1278 (S), T. 1279–1280 (S), T. 1281–1282 (S), T. 1283–1284 (S), T. 1285–1286 (S), T. 1287–1288 (S), T. 1289–1290 (S), T. 1291–1292 (S), T. 1293–1294 (S), T. 1295–1296 (S), T. 1297–1298 (S), T. 1299–1300 (S), T. 1301–1302 (S), T. 1303–1304 (S), T. 1305–1306 (S), T. 1307–1308 (S), T. 1309–1310 (S), T. 1311–1312 (S), T. 1313–1314 (S), T. 1315–1316 (S), T. 1317–1318 (S), T. 1319–1320 (S), T. 1321–1322 (S), T. 1323–1324 (S), T. 1325–1326 (S), T. 1327–1328 (S), T. 1329–1330 (S), T. 1331–1332 (S), T. 1333–1334 (S), T. 1335–1336 (S), T. 1337–1338 (S), T. 1339–1340 (S), T. 1341–1342 (S), T. 1343–1344 (S), T. 1345–1346 (S), T. 1347–1348 (S), T. 1349–1350 (S), T. 1351–1352 (S), T. 1353–1354 (S), T. 1355–1356 (S), T. 1357–1358 (S), T. 1359–1360 (S), T. 1361–1362 (S), T. 1363–1364 (S), T. 1365–1366 (S), T. 1367–1368 (S), T. 1369–1370 (S), T. 1371–1372 (S), T. 1373–1374 (S), T. 1375–1376 (S), T. 1377–1378 (S), T. 1379–1380 (S), T. 1381–1382 (S), T. 1383–1384 (S), T. 1385–1386 (S), T. 1387–1388 (S), T. 1389–1390 (S), T. 1391–1392 (S), T. 1393–1394 (S), T. 1395–1396 (S), T. 1397–1398 (S), T. 1399–1400 (S), T. 1401–1402 (S), T. 1403–1404 (S), T. 1405–1406 (S), T. 1407–1408 (S), T. 1409–1410 (S), T. 1411–1412 (S), T. 1413–1414 (S), T. 1415–1416 (S), T. 1417–1418 (S), T. 1419–1420 (S), T. 1421–1422 (S), T. 1423–1424 (S), T. 1425–1426 (S), T. 1427–1428 (S), T. 1429–1430 (S), T. 1431–1432 (S), T. 1433–1434 (S), T. 1435–1436 (S), T. 1437–1438 (S), T. 1439–1440 (S), T. 1441–1442 (S), T. 1443–1444 (S), T. 1445–1446 (S), T. 1447–1448 (S), T. 1449–1450 (S), T. 1451–1452 (S), T. 1453–1454 (S), T. 1455–1456 (S), T. 1457–1458 (S), T. 1459–1460 (S), T. 1461–1462 (S), T. 1463–1464 (S), T. 1465–1466 (S), T. 1467–1468 (S), T. 1469–1470 (S), T. 1471–1472 (S), T. 1473–1474 (S), T. 1475–1476 (S), T. 1477–1478 (S), T. 1479–1480 (S), T. 1481–1482 (S), T. 1483–1484 (S), T. 1485–1486 (S), T. 1487–1488 (S), T. 1489–1490 (S), T. 1491–1492 (S), T. 1493–1494 (S), T. 1495–1496 (S), T. 1497–1498 (S), T. 1499–1500 (S), T. 1501–1502 (S), T. 1503–1504 (S), T. 1505–1506 (S), T. 1507–1508 (S), T. 1509–1510 (S), T. 1511–1512 (S), T. 1513–1514 (S), T. 1515–1516 (S), T. 1517–1518 (S), T. 1519–1520 (S), T. 1521–1522 (S), T. 1523–1524 (S), T. 1525–1526 (S), T. 1527–1528 (S), T. 1529–1530 (S), T. 1531–1532 (S), T. 1533–1534 (S), T. 1535–1536 (S), T. 1537–1538 (S), T. 1539–1540 (S), T. 1541–1542 (S), T. 1543–1544 (S), T. 1545–1546 (S), T. 1547–1548 (S), T. 1549–1550 (S), T. 1551–1552 (S), T. 1553–1554 (S), T. 1555–1556 (S), T. 1557–1558 (S), T. 1559–1560 (S), T. 1561–1562 (S), T. 1563–1564 (S), T. 1565–1566 (S), T. 1567–1568 (S), T. 1569–1570 (S), T. 1571–1572 (S), T. 1573–1574 (S), T. 1575–1576 (S), T. 1577–1578 (S), T. 1579–1580 (S), T. 1581–1582 (S), T. 1583–1584 (S), T. 1585–1586 (S), T. 1587–1588 (S), T. 1589–1590 (S), T. 1591–1592 (S), T. 1593–1594 (S), T. 1595–1596 (S), T. 1597–1598 (S), T. 1599–1600 (S), T. 1601–1602 (S), T. 1603–1604 (S), T. 1605–1606 (S), T. 1607–1608 (S), T. 1609–1610 (S), T. 1611–1612 (S), T. 1613–1614 (S), T. 1615–1616 (S), T. 1617–1618 (S), T. 1619–1620 (S), T. 1621–1622 (S), T. 1623–1624 (S), T. 1625–1626 (S), T. 1627–1628 (S), T. 1629–1630 (S), T. 1631–1632 (S), T. 1633–1634 (S), T. 1635–1636 (S), T. 1637–1638 (S), T. 1639–1640 (S), T. 1641–1642 (S), T. 1643–1644 (S), T. 1645–1646 (S), T. 1647–1648 (S), T. 1649–1650 (S), T. 1651–1652 (S), T. 1653–1654 (S), T. 1655–1656 (S), T. 1657–1658 (S), T. 1659–1660 (S), T. 1661–1662 (S), T. 1663–1664 (S), T. 1665–1666 (S), T. 1667–1668 (S), T. 1669–1670 (S), T. 1671–1672 (S), T. 1673–1674 (S), T. 1675–1676 (S), T. 1677–1678 (S), T. 1679–1680 (S), T. 1681–1682 (S), T. 1683–1684 (S), T. 1685–1686 (S), T. 1687–1688 (S), T. 1689–1690 (S), T. 1691–1692 (S), T. 1693–1694 (S), T. 1695–1696 (S), T. 1697–1698 (S), T. 1699–1700 (S), T. 1701–1702 (S), T. 1703–1704 (S), T. 1705–1706 (S), T. 1707–1708 (S), T. 1709–1710 (S), T. 1711–1712 (S), T. 1713–1714 (S), T. 1715–1716 (S), T. 1717–1718 (S), T. 1719–1720 (S), T. 1721–1722 (S), T. 1723–1724 (S), T. 1725–1726 (S), T. 1727–1728 (S), T. 1729–1730 (S), T. 1731–1732 (S), T. 1733–1734 (S), T. 1735–1736 (S), T. 1737–1738 (S), T. 1739–1740 (S), T. 1741–1742 (S), T. 1743–1744 (S), T. 1745–1746 (S), T. 1747–1748 (S), T. 1749–1750 (S), T. 1751–1752 (S), T. 1753–1754 (S), T. 1755–1756 (S), T. 1757–1758 (S), T. 1759–1760 (S), T. 1761–1762 (S), T. 1763–1764 (S), T. 1765–1766 (S), T. 1767–1768 (S), T. 1769–1770 (S), T. 1771–1772 (S), T. 1773–1774 (S), T. 1775–1776 (S), T. 1777–1778 (S), T. 1779–1780 (S), T. 1781–1782 (S), T. 1783–1784 (S), T. 1785–1786 (S), T. 1787–1788 (S), T. 1789–1790 (S), T. 1791–1792 (S), T. 1793–1794 (S), T. 1795–1796 (S), T.

