

Antonio
CALDARA

Magnificat

Soli (SATB), Coro (SATB)
Fagotto, Cornetto, 4 Trombe, 2 Tromboni, Timpani
2 Violini, Basso continuo

Version Johann Sebastian Bach
Soli (SATB), Coro (SATB)
4 Trombe, Timpani
2 Violini, Viola o Trombone, Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Stuttgarter Bach-Ausgaben
Urtext

Klavierauszug / Vocal score
Claus-Dieter Ludwig



Carus 35.014/03

Inhalt / Contents

Vorwort	3
Foreword	4
1. Magnificat anima mea (Soli SATB, Coro)	7
2. Deposuit potentes (Alto)	16
3. Suscepit Israel (Coro)	18
4. Sicut erat (Coro)	21

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 35.014/00), Klavierauszug (Carus 35.014/03),
Chorpartitur (Carus 35.014/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 35.014/19).
📄 Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/3501400

The following performance material is available for this work:
Full score (Carus 35.014/00), vocal score (Carus 35.014/03),
choral score (Carus 35.014/05), complete orchestral material (Carus 35.014/19).
📄 Digital editions for this work are listed at www.carus-verlag.com/3501400

Vorwort

Mehr als 3.400 überwiegend handschriftlich verbreitete Kompositionen belegen die ungemeine, bis heute nicht völlig erschlossene Produktivität von Antonio Caldara.¹ Sein Schaffen umfasst ca. 80 Opern, mehr als 40 Oratorien, zahllose Messen und weitere Kirchenkompositionen, dazu Hunderte italienischer Kantaten sowie Instrumentalmusik in verschiedenen Besetzungen. Um 1670 vermutlich in Venedig geboren, erhielt Caldara seine musikalische Ausbildung im Umfeld von San Marco; vielleicht war Giovanni Legrenzi einer seiner Lehrer. Caldara trat zunächst als Cellist hervor, wandte sich dann aber mehr und mehr der Komposition zu: Von 1699 bis 1707 wirkte er als Kapellmeister am Gonzaga-Hof in Mantua; anschließend ging er nach Rom, wo er von einflussreichen Persönlichkeiten wie den Kardinälen Pietro Ottoboni und Benedetto Pamphili sowie dem Fürsten Francesco Maria Ruspoli gefördert wurde und mit Alessandro Scarlatti, dessen Sohn Domenico und mit Georg Friedrich Händel namhafte Musiker-Kollegen kennen lernte. Mehrere Opern und Oratorien sowie die berühmten *Motetti a due e tre voci* op. 4 gehören zu Caldaras Werken der römischen Zeit. Nachdem der Habsburger Hofkapellmeister Marc'Antonio Ziani gestorben und Johann Joseph Fux diesem im Amt nachgefolgt war, wurde Caldara 1716 zum Vizekapellmeister am Kaiserlichen Hof in Wien berufen. In dieser exponierten Stellung blieb er bis zu seinem Tod am 28. Dezember 1736. Trotz nomineller Unterstellung fungierte er gleichrangig neben Fux und erhielt sogar ein höheres Gehalt als dieser. Kaiser Karl VI. schätzte Caldaras Musik ganz außerordentlich.

Bei dem hier veröffentlichten *Magnificat* in C handelt es sich mit ziemlicher Sicherheit um eine Komposition, die im Zuge der dienstlichen Verpflichtungen Caldaras als kaiserlicher Vizekapellmeister entstanden ist. Das Werk ist undatiert und ohne Bestimmungszweck überliefert; Nachweise über Aufführungen zu Lebzeiten des Komponisten sind nicht erhalten. Jedoch trägt eine Stimmenabschrift, die aus den Beständen der Wiener Hofmusikkapelle stammt und heute in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt wird, das Aufführungsdatum vom 24. Juli 1742.² Caldaras Komposition ist in der Tat festlich besetzt: Die Wiener Aufführungsmaterialien sehen neben den üblichen, solistisch und chorisches wirkenden Vokalpartien sogar vier obligate Trompeteninstrumente vor,³ dazu Pauken, zwei Posaunen, einen Cornetto (Zink), zwei Violinen und eine mit Violoncello, Violone, Fagott, Orgel und Theorbe ausgesprochen farbig besetzt Continuo-Gruppe.⁴ Es ist

denkbar, dass bei damaligen Aufführungen differenziert wurde, indem Orgel und Theorbe sowohl simultan wie wechselweise zu spielen hatten oder der Violone an solistischen Stellen aussetzte.⁵ Der Cornetto und die Posaunen dienen nach verbreiteter Gepflogenheit zur Colla-parte-Verstärkung der drei oberen Singstimmen im Tutti; darüber hinaus ist in der Arie „Deposuit“ eine obligate Partie für Posaune I vorgesehen. Derartige Arien mit einem Soloinstrument sind für die Wiener Hofmusik jener Epoche unbedingt typisch,⁶ nicht minder als die in der Kirchenmusik bis hin zu Mozart oft nur dreistimmige Streicherbesetzung – zwei Violinen und Streichbässe – unter Verzicht auf die Viola (das sogenannte „Wiener“ oder „Salzburger Kirchentrio“). Nach damaliger Praxis haben die Solisten auch im Tutti mitgesungen.

Bei den Eingriffen Bachs handelt es sich größtenteils um rhythmische Änderungen, die eine prägnantere Deklamation von Sing- oder Instrumentalstimmen bewirken können.⁷ Darüber hinaus gibt es mehrere Abweichungen in der Stimmführung, doch bleibt zumindest in einigen dieser Fälle unklar, ob es sich dabei um bewusst eingesetzte Varianten oder um schlichte Schreibfehler handelt.⁸ Weiterhin fällt auf, dass Bachs Fassung keine Generalbass-Befizierung aufweist und dass es im ersten Satz weder Solo-/Tutti-Anweisungen in den Singstimmen noch dynamische Vorschriften in den Violinen gibt.⁹ Man kann daraus schließen, dass Bach das Stück eher zu Studienzwecken als mit dem Ziel einer Einstudierung abgeschrieben hat – zumal es aus der Leipziger Zeit auch kein Aufführungsmaterial gibt und nicht belegt ist, ob je ein solches existiert hat.¹⁰

Caldaras Kirchentrio-Besetzung der Streicher war für Bachs Gewohnheiten fremd. So hat Letzterer in seiner Partitur an der üblichen Stelle ein System für die Viola vorgesehen und dort die Stimme der Colla-parte-Posaune unverändert hineingeschrieben. Zwar hat Bach in der Überschrift des ersten Satzes vermerkt, dass Altposaune oder Viola alternativ besetzt werden können; dennoch erweckt das Erscheinungsbild der Bach'schen Partitur nunmehr den irreführenden Eindruck, als handle es sich um eine ‚normale‘ Streicherbesetzung mit integrierter Bratschenstimme.

⁵ Bekannt sind solche Maßnahmen aus der Dresdner Hofkirchenmusik, die sich in einigen Gepflogenheiten an Wien orientierte.

⁶ Vgl. Dagmar Glüxam, „Gibt es einen Stil der Hofkapelle? Das Instrumentarium und der Instrumentalstil der Hofkapelle in der italienischen Oper am Wiener Hof zwischen circa 1700 und 1740“, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, hrsg. von Hartmut Krones, Theophil Antonicek und Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Wien u.a. 2011, S. 195–210, bes. S. 205–207. Obwohl der Aufsatz die damalige Opernmusik thematisiert, gelten die Feststellungen bezüglich der Arien mit Soloinstrument auch für sakrale Werke.

⁷ Siehe dazu die Takte 3–5 und 15 des ersten Satzes (Singstimmen) oder Takt 28 im letzten Satz (Pauken).

⁸ In den Takten 55 (Violine I, Oberstimme) und 69 (Violine II) des ersten Satzes dürfte es sich um beabsichtigte Verbesserungen handeln, ebenso in Takt 18 (Bc) des zweiten Satzes. Varianten wie im ersten Satz Takt 16 (Tenor), im zweiten Satz Takt 3 (Posaune/Viola) oder im letzten Satz Takt 26 (Posaune/Viola) sind hingegen wohl als Schreibfehler anzusehen.

⁹ Diese Feststellungen setzen allerdings voraus, dass die von Bach benutzte Quelle tatsächlich über die entsprechenden Eintragungen verfügt hat.

¹⁰ Für einen genaueren Einblick in das Schriftbild Bachs siehe das Digitalisat D-B, *Mus.ms. 2755 (1)*, RISM-ID Nr. 452004621, zuletzt aufgerufen am 22.07.2026.

¹ Näheres zu Leben und Werk bei Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien* (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 6), Graz und Köln 1966; Angela Romagnoli, Artikel „Caldara, Antonio“, in: *MGG2*, Personenteil 3, Kassel und Stuttgart 2000, Sp. 1660–1674.

² Dieses Manuskript hat als Hauptquelle unserer Edition gedient; Stimmensatz aus dem Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (A-Wn), Signatur: *HK.145*.

³ Caldara unterscheidet dabei zwischen den höheren „Clarini“ und den tieferen „Trombe“.

⁴ Andere Abschriften von Caldaras Komposition können deutlich kleiner besetzt sein, indem sie beispielsweise nur zwei Trompeten verwenden und auf klangverstärkende Instrumente verzichten.

Der größte Unterschied zwischen der Komposition von Caldara und ihrer Bearbeitung durch Bach tritt im Satz „Suscepit Israel“ zutage. Nachdem Bach diesen Satz zunächst originalgetreu spartiert hatte, schrieb er Caldaras vierstimmigen Chorsatz – diesmal ohne Textunterlegung – sowie die Stimme des Generalbasses erneut ab und setzte anschließend zwei Oberstimmen darüber.¹¹ Diese Stimmen tragen keine Besetzungsangabe, können aufgrund ihres Ambitus¹² und in Anbetracht des vorhandenen Instrumentariums aber nur für die Violinen bestimmt sein. Durch die Ergänzung ist der Tonsatz zur Sechsstimmigkeit erweitert worden, und überdies verleihen mehrere Vorhaltsdissonanzen, die Bach in die hinzukomponierten Stimmen eingearbeitet hat, dem Gefüge noch mehr Dichte und Intensität. In ihrer kontrapunktischen Satzweise passen sich die neuen Oberstimmen dem vorhandenen Bestand nahtlos und so unmerklich an, dass es an keiner Stelle zu einem stilistischen Bruch kommt – eine beeindruckende satztechnische Leistung! Möglicherweise hat Bach dieses Verfahren als Vorbild für den ähnlich gearbeiteten ersten Credo-Satz aus seiner h-Moll-Messe benutzt. Der Satz „Suscepit Israel“ in Bachs Bearbeitung wurde 1990 unter Nummer BWV 1082 bzw. E 15 in sein Werkverzeichnis aufgenommen.¹²

Basierend allein auf der Abschrift von Johann Sebastian Bach hat Christoph Wolff das *Magnificat* in C erstmals herausgegeben;¹³ seinerzeit waren dem Herausgeber allerdings keine Caldara-Quellen bekannt, die er hätte zum Vergleich hinzuziehen können. Die vorliegende Edition kann für sich in Anspruch nehmen, neben der Ursprungsfassung von Caldara auch Bachs Bearbeitung sichtbar zu machen, sodass beide Versionen alternativ zur Aufführung gebracht werden können.

Geesthacht/Elbe, Januar 2026

Wolfgang Hochstein

Foreword

More than 3,400 compositions, for the largest part distributed in manuscript, testify to Antonio Caldara's immense productivity, which has to date not yet been completely explored.¹ His oeuvre includes around 80 operas, more than 40 oratorios, countless masses and other church compositions, hundreds of Italian cantatas as well as instrumental music for various instrumentations. Probably born around 1670 in Venice, Caldara received his musical training in the environment of San Marco; Giovanni Legrenzi may have been one of his teachers. Caldara initially trained as a cellist, but then turned more and more to composition: From 1699 to 1707, he worked as kapellmeister at the Gonzaga court in Mantua; he then went to Rome, where he was sponsored by influential figures such as Cardinals Pietro Ottoboni and Benedetto Pamphilj and Prince Francesco Maria Ruspoli and met renowned fellow musicians such as Alessandro Scarlatti, his son Domenico and George Frideric Handel. Several operas and oratorios as well as the famous *Motetti a due e tre voci* op. 4 are among Caldara's works from the Roman period. After the Habsburg court kapellmeister Marc'Antonio Ziani died and Johann Joseph Fux succeeded him in office, Caldara was appointed vice-kapellmeister at the imperial court in Vienna in 1716. He remained in this prominent position until his death on 28 December 1736. Despite being nominally subordinate, he worked on an equal footing with Fux and in fact received a higher salary than the latter. Emperor Charles VI held Caldara's music in high esteem.

The *Magnificat* in C published here is almost certainly a composition that was written in the course of Caldara's official duties as imperial vice-kapellmeister. The work is undated and information regarding a specific purpose has not been handed down; there is no evidence of performances during the composer's lifetime. However, a copy of the parts, which comes from the holdings of the Vienna Hofmusikkapelle (court orchestra) and is now kept in the Austrian National Library, bears the performance date 24 July 1742.² Caldara's composition is indeed festively scored: In addition to the usual solo and choral vocal parts, the Viennese performance materials provide for as many as four obbligato trumpet instruments,³ plus timpani, two trombones, a cornetto, two violins and a decidedly colorful continuo group comprising violoncello, violone, bassoon, organ and theorbo.⁴ It is conceivable that performances at that time were differentiated in that the organ

¹¹ Die Entdeckung dieser Fassung ist Christoph Wolff zu verdanken. Siehe dazu auch dessen Schrift *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft VI), Wiesbaden 1968, bes. S. 21–23 sowie S. 160 mit Fußnote 5.

¹² Veröffentlicht in: *Neue Bach-Ausgabe*, Band II/9, hrsg. von Kirsten Beißwenger, Kassel u.a. 2000, S. 59.

¹³ Antonio Caldara, *Magnificat C-Dur*, hrsg. von Christoph Wolff, Kassel u.a. 1977.

¹ For more information on his life and work, see Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien* (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 6), Graz and Cologne, 1966; Angela Romagnoli, article "Caldara, Antonio," in: *MGG2*, Biographical Section 3, Kassel and Stuttgart, 2000, cols. 1660–1674.

² This manuscript served as the main source for our edition; parts from the collection of the Österreichische Nationalbibliothek Wien (A-Wn), signature: *HK.145*.

³ Caldara distinguishes between the higher "Clarini" and the lower "Trombe."

⁴ Other copies of Caldara's composition may display significantly reduced scoring, for example using only two trumpets and dispensing with sound-amplifying instruments. See the Critical Report under sources I.2.

and theorbo played at times simultaneously and at times alternately, or that the violone did not play in solo passages.⁵ According to common practice, the cornetto and trombones serve to reinforce the three upper voices in the tutti; in addition, an obbligato part for trombone I is provided in the aria “Deposuit.” Such arias with a solo instrument are absolutely typical of Viennese court music of that era,⁶ no less than the three-part string instrumentation – two violins and string basses – which was often used in church music up to Mozart’s time, omitting the viola (the so-called “Viennese” or “Salzburg church trio”). According to the practice of the time, the soloists also sang in the tutti.

Bach’s interventions are largely rhythmic changes which may result in a more concise declamation of vocal or instrumental parts.⁷ In addition, there are several deviations in the voice leading, but in at least some of these cases it remains unclear whether they are deliberate variants or simple scribal errors.⁸ It is also noticeable that there is no figured bass in Bach’s version and that the first movement contains neither solo/tutti instructions in the vocal parts nor dynamic instructions in the violins.⁹ It can be concluded from this that Bach copied the piece for study purposes rather than with the aim of rehearsing it – especially as there is no performance material from the Leipzig period and it is not documented whether such material ever existed.¹⁰

Caldara’s church trio instrumentation of the strings was not customary for Bach. The latter provided a staff for the viola in the usual place in his score, into which he entered the music of the colla-parte trombone unchanged. Although Bach noted in the heading of the first movement that the alto trombone or viola could be used alternatively, the appearance of Bach’s score now gives the misleading impression that it is a ‘normal’ string scoring with an integrated viola part.

The greatest difference between Caldara’s composition and its arrangement by Bach is evident in the movement “Suscepit Israel.” After Bach had initially scored this movement according to the original, he recopied Caldara’s

four-part choral writing – this time without a text underlay – as well as the part of the basso continuo and then added two upper parts above it.¹¹ These upper parts bear no instrument indication; however, due to their range and in view of the available instruments, they can only be intended for the violins. The texture is thus extended to six voices and in addition, Bach increased the density and intensity of the texture even further by incorporating several suspension dissonances into the added parts. In their contrapuntal setting, the new upper voices integrate seamlessly and so imperceptibly into the existing material that there is no stylistic break at any point – an impressive achievement in terms of compositional technique! Bach may have used this process as a model for the similarly crafted first Credo movement from his Mass in B minor. The movement “Suscepit Israel” in Bach’s arrangement was included in his catalog of works in 1990 under the number BWV 1082 or E 15.¹²

Christoph Wolff published the *Magnificat* in C for the first time based solely on Johann Sebastian Bach’s copy;¹³ at the time, however, the editor was not aware of any Caldara sources that he could have consulted for comparison. The present edition can claim to make Bach’s arrangement visible alongside Caldara’s original composition, so that both versions can be performed as alternatives.

Geesthacht/Elbe, January 2026 Wolfgang Hochstein
Translation: Gudrun and David Kosviner

⁵ Such measures are known from church music at the Dresden court, which was oriented towards Vienna in some of its practices.

⁶ Cf. Dagmar Glüxam, “Gibt es einen Stil der Hofkapelle? Das Instrumentarium und der Instrumentalstil der Hofkapelle in der italienischen Oper am Wiener Hof zwischen circa 1700 und 1740,” in: *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, ed. by Hartmut Krones, Theophil Antonicek and Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Vienna et al., 2011, pp. 195–210, esp. pp. 205–207. Although the essay focuses on the opera music of the time, the findings regarding arias with solo instruments also apply to sacred works.

⁷ See measures 3–5 and 15 of the first movement (vocal parts) or measure 28 in the last movement (timpani).

⁸ Measures 55 (violin I, upper voice) and 69 (violin II) of the first movement are probably intended improvements, as is measure 18 (Bc) of the second movement. Variants such as measure 16 in the first movement (tenor), measure 3 (trombone/viola) in the second movement or measure 26 in the last movement (trombone/viola), on the other hand, must probably be regarded as scribal errors.

⁹ These statements presuppose that the source used by Bach actually contained the corresponding entries.

¹⁰ For a more detailed insight into Bach’s handwriting, see the digital copy D-B, *Mus.ms.* 2755 (1), RISM-ID no. 452004621, last accessed on 22 July 2026.

¹¹ The discovery of this version is due to Christoph Wolff. See also his book *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft VI), Wiesbaden, 1968, esp. pp. 21–23 and p. 160 with footnote 5.

¹² Published in: *Neue Bach-Ausgabe*, vol. II/9, ed. by Kirsten Beißwenger, Kassel et al., 2000, p. 59.

¹³ Antonio Caldara, *Magnificat in C-Dur*, ed. by Christoph Wolff, Kassel et al., 1977.

Magnificat

Antonio Caldara (ca. 1670–1736)
mit den Veränderungen von
Johann Sebastian Bach (1685–1750)*
Klavierauszug: Claus-Dieter Ludwig (*1952)

1. Magnificat anima mea (Soli SATB, Coro)

Grave

Tutti

Soprano: Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a,

Alto: Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a, a - ni - ma

Tenore: Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat

Basso: Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat

4 Tr. [Ctto, 2 Trb, Fg], Timp, 2 Vl, Va (Trb), Bc

Solo

Allegro

5

Tutti

a - ni - ma me - a mi - num.

mi - num.

ni - a Do - - mi - num.

a - ni - ma me - a Do - - mi - num.

Tutti

+Fg +Timp

Bc

* Bachs Änderungen am Notentext sind über dem jeweiligen System wiedergegeben. /
Bach's changes to the score are indicated above the respective staff.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 8 min.

© 2026 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – Carus 35.014/03

Any unauthorized reproduction is prohibited by law / All rights reserved / Printed in Germany

www.carus-verlag.com / info@carus-verlag.com / Carus-Verlag, Sielmingen Str. 51, 70771 Lf.-Echterdingen, Germany

Urtext

edited by

Wolfgang Hochstein

9 VII, II

13

Et ex-sul - ta - vit spi - ri - tus me - us in

Et ex-sul - ta - vit spi - ri - tus me - us in

Et ex-sul - ta - vit spi - ri - tus me - us in

Et ex-sul - ta - vit spi - ri - tus me - us in

+Va

17

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

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

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

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

21

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

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

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

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

25

Soprano

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li -

Bc

-Fg

30

ta - tem an - cil - lae su - - ae: ec - ce

VI I, II

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

Bc

VII, II

Bc

ra - - - - ti - o es.

Basso

Qui - a fe - cit mi - hi

qui po - tens est,

ma - gna, mi - hi ma - gna qui po - - - tens est:

VI

Bc

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

Bc

VI

Bc

Solo

Et - - -

Alto

Tenore

Solo

p

f

Bc

VII

ri - - cor - di - a e - jus,

mi - - se - - ri - cor - di - a e - jus

60

et mi

Solo

Et

p

VI II

63

se ri cor di a e

mi se cor di e

Solo

a pro

ge ni e in pro ge ni es

ge ni e in pro ge ni es

ge ni e in pro ge ni es, in pro ge ni es

VII I

Be

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

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

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

Basso

Bc

Fe - cit po -

Fe - cit po - ten - - - -

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

Tutti

Tutti

Tutti

VII

VIII

Va

+Fg

79

ti - am, po - ten - ti - am in

ten - ti - am, po - ten - ti - am in

ti - am, po - ten - ti - am in

fe - cit po - ten - ti - am, po - ten - ti - am in

Tutti

82

chi - o su - o: dis - per -

bra - su - o:

chi - o su - o: dis -

bra - - chi - o su - o: dis -

85

dis - per - sit

sit su - per - bos, su - per - bos men - te

dis - per - sit su - per - bos, su - per - bos men - te

per - sit su - per - bos, su - per - bos men - te

dis - per - sit

per - sit su - per - bos, su - per - bos men - te

VI I

VI II, Va

Tutti

+Tim

88

cor - dis su

cor - dis su

cor - dis su

VI I, II

Tr I

Tr II

91

Tutti

+Tim

2. Deposuit potentes (Alto)

Andante

Alto solo

Trb (Va) solo

Bc

-Fg

3

6

Alto solo

De - po - su - it po - ten - tes, po - ten - tes de se - de, Solo

9

et ex al - vit

Bc

12

hu - mi - les.

Solo

The musical score is written for Alto, Trb (Va), and Bc. It begins with a tempo marking of 'Andante'. The Alto part has a solo section. The Trb (Va) part has a solo section. The Bc part has a solo section. The lyrics are in Latin: 'De - po - su - it po - ten - tes, po - ten - tes de se - de, et ex al - vit hu - mi - les.' The score includes a large 'Carus' watermark.

15

E - su - ri - en - tes im-ple-vit bo - nis: et di - vi - tes di -

Solo

Bc

Bc

18

mi - sit, et di - vi - tes di - mi - sit,

Solo

Bc

21

nes, in - a -

Solo

24

nes.

3. Suscepit Israel (Coro)

Alla breve

Tutti

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

Alto
Su - sce-pit I - sra - el pu - e - rum su -

Tenore
Su - sce-pit I - sra - el

Basso
- sce - pit

Alla breve

2 VI,*
Bc
Org
VI I
VI II
+Cb

8
pu - c - rum su - - - um,
e - rum su - - - um, re - cor - da -
pu - e - rum su - - - um, re -
- e - rum, pu - e - rum su - - - - - um, re -
I - sra - el pu - e - rum su - - - - - um, re -

* Die Violinen-Stimmen gehen nur auf Bachs Fassung zurück. / Both violin parts refer to Bach's version only.

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

VI I VI II

Sic ut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros,
 - ut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros A - bra - ham et
 A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in
 se - mi - ni e - jus in sae - - - cu -

Glo -

VI I VI II

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi -

- ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San -

sae - - - cu - la.

la.

VI I VI I VI I

ri - tu - i San Spi -

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

VI I VI I VI I Et Spi - ri - tu - i

- - - - - cto.

- - - - - cto.

Et Spi - ri - tu - i San - - - - cto.

San - - - - - cto.

4. Sicut erat (Coro)

Allegro

Tutti

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Sic - ut e - rat in prin-

4 Tr. [Ctto,
2 Trb, Fg],
Timp, 2 Vl,
Va (Trb),
Bc

Tutti

4

- pi-o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu-la sae - cu - lo - rum, et in

ci - pi-o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu-la sae - cu - lo - rum, et in

Archi

8

sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men.

12

Sic - ut e - rat in prin -

Sic - ut e - rat in prin -

Sic - ut e - rat in prin -

Sic - ut e - rat in prin -

VII

Tutti

Arch

+Timp

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sae - cu -

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sae - cu -

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sae - cu -

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sae

Tr I Tr II

lo - rum. A - men, a - men, a - -

- rum. A - men, a - - men,

- men, a - men, a - men,

lo - rum. A - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

Tutti Tr I Tr II

+Timp

24

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

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

a - men, a - - men, sae - cu - lo - rum, a - - men.

a - - men, sae - cu - lo - rum, a - - - men.

tr

Tutti

+Timp

28

A - - men.

A - - men.

A - - men.

A - - men.