

Felix Mendelssohn Bartholdy

Magnificat

MWV A2

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

Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score

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	108
Kritischer Bericht	114

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.484), Studienpartitur (Carus 40.484/07),
Klavierauszug (Carus 40.484/03),
Chorpartitur (Carus 40.484/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.484/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 40.484), study score (Carus 40.484/07),
vocal score (Carus 40.484/03),
choral score (Carus 40.484/05),
complete orchestral material (Carus 40.484/19).

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 Zelters deutlich: Er verbessert nicht nur einzelne Noten oder ändert die Textunterlegung, sondern greift häufig auch in die Gesamtstruktur ein und formuliert beispielsweise ein Fugenthema neu (worauf Mendelssohn ganze Sätze neu komponierte).

Das vorliegende *Magnificat* schrieb Mendelssohn zwischen dem 19. und 31. März 1822, während einer sehr arbeitsreichen Zeit.³ Auch wenn dieses Werk (gemeinsam mit einem *Gloria*⁴ gleicher Länge und Besetzung, das Mendelssohn zur gleichen Zeit komponierte) nur ein knappes Jahr nach den eben erwähnten Motetten entstand, handelt es sich hierbei nicht mehr ausschließlich um eine Arbeit zu Studienzwecken. Mendelssohn machte in seinen ersten Studienjahren so außergewöhnlich rasche Fortschritte, daß das *Magnificat* (ebenso wie das *Gloria*) ganz andere Merkmale aufweist als die Motetten des Jahres zuvor.⁵ So sind zum einen die Ausmaße des Werks viel beeindruckender. Mendelssohn versucht sich erstmals auf dem Gebiet der Kirchenmusik an der mehrteiligen Kantate mit gleichmäßigem Wechsel von Chor- und Solosätzen. Zum anderen wird die Komposition auch hinsichtlich der Instrumentalstimmen erweitert: 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 die sogenannten Freitagsmusiken, bei denen er vor allem Instrumentalwerke des Barock probte und aufführte. Felix trat der Singakademie gemeinsam mit seiner Schwester Fanny am 1. Oktober 1820 bei (an den Freitagsmusiken hatte er schon vorher teilgenommen) und blieb zehn Jahre lang Mitglied. In dieser Zeit lernte er eine Vielzahl von Kompositionen⁷ gründlich kennen. Das sichtbarste Ergebnis dieser Erfahrung ist die berühmte „Wiederentdeckung“ der *Matthäuspassion* von J. S. Bach, die unter Mendelssohns Leitung am 11. März 1829 aufgeführt wurde. Die Mitgliedschaft in der Singakademie und die Teilnahme an den Freitagsmusiken beeinflussten den Kompositionsstil des Musikers in bemerkenswerter Weise. So wird besonders in seinen Jugendwerken offensichtlich, daß Mendelssohn barocken und klassischen Modellen nacheifert.

¹ Einen Überblick über Mendelssohns Kompositionen aus dieser Zeit gibt Karl-Heinz Köhler, „Das Jugendwerk Felix Mendelssohns: die vergessene Kindheitsentwicklung eines Genies“, *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* VII/1962–63, S. 18–35 (wieder abgedruckt in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hg. von Gerhard Schumacher, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S. 11 ff.). Eine detaillierte Studie zu den früheren Kompositionsübungen liefert Ralph Larry Todd, *Mendelssohn's Musical Education. A Study and Edition of his Exercises in Composition*. Oxford, Bodleian MS Margaret Deneke Mendelssohn C. 43, Cambridge, Cambridge University Press 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).

² Ausgabe im Carus-Verlag (CV 40.133) in Vorbereitung.

³ 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 unedierte Biographie des Komponisten, die seine Schwester Fanny geschrieben hat, die zahlreichen fertiggestellten Kompositionen dieses Jahres auf (darunter das *Magnificat*).

⁴ Ausgabe im Carus-Verlag (CV 40.483) in Vorbereitung.

⁵ Karl-Heinz Köhler, *Das Jugendwerk Felix Mendelssohns*, a. a. O., unterscheidet im Jugendwerk Mendelssohns vier Entwicklungsphasen: die Motetten aus dem Jahr 1821 gehören zur zweiten (in dieser Phase verbesserte er die Kontrapunktik der Fugen), das *Magnificat* dagegen zur dritten (in der er sich mit größeren Formen beschäftigte).

⁶ Sehr wahrscheinlich stammen die Korrekturen im Autograph, die von einer anderen Hand sind, von Zelter.

⁷ Zur Singakademie vgl. Martin Blummer, *Geschichte der Singakademie. Eine Festgabe zur Säcularfeier am 24. Mai 1891*, Berlin, Horn & Raasch 1891; eine Liste der unter Zelter aufgeführten Werke, die allerdings vor allem Bachs Kompositionen berücksichtigt, liefert Georg Schünemann, „Die Bachpflege der Berliner Singakademie“, *Bach Jahrbuch*, 1928, 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, wenngleich 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, wie es im Officium ausgeführt wird. Im Ritus der römischen Kirche kommt das *Magnificat* schon sehr früh vor, meist als Höhepunkt am Ende der Vesper. Auch die Reformation Luthers hat die Stellung des *Magnificat* in der Vesper bewahrt, vor allem an Sonn- und Feiertagen. Da das *Magnificat* Bestandteil sowohl der römischen als auch der reformierten Liturgie war, wurde es sehr häufig vertont. Unter den Werken aus der Zeit nach der Reformation sind vor allem die Vertonungen von Monteverdi, Schütz, Vivaldi und Bach berühmt geworden. Obwohl der Text des *Magnificat* ein ganz persönliches und subjektives Gefühl ausdrückt, wurde es in der Liturgie seit Jahrhunderten als Lob- und Dankgesang der gesamten Christenheit verwendet. Deshalb sind *Magnificat*-Vertonungen meist als Chorwerke mit wenigen solistischen Passagen angelegt, obwohl das mitunter dem gesungenen Text widerspricht. Diese Motivation rechtfertigt auch die Verwendung eines großen Orchesters.

Mendelssohns *Magnificat* vereinigt Stilelemente verschiedener Epochen in sich. Der Einfluß der Barockkantate herrscht vor.⁹ Er manifestiert sich in der Aufteilung der Großform in zahlreiche Abschnitte und in der Art und Weise, mal global den Grundaffekt eines Textabschnittes bildhaft zu gestalten und mal nur ein einzelnes Wort derartig 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 Soloarien 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 nirgendwo stärker als der sehr gesanglich und stellenweise mit liebenswürdigen Melismen geführte Solosopran oder die Einwürfe des Frauenchors ist. Die erste, verworfene Fassung dieses Satzes entspricht eher der barocken Einleitung des *Magnificat*: Der Solopart ist dort mit reichen Koloraturen zur Textuntermalung („omnes generationes“) ausgestattet, und die konzertierenden Instrumente spielen eine größere Rolle. Für die instrumentale Begleitung ist ein punktierter Rhythmus charakteristisch. Ungewöhnlich ist die Instrumentierung: Die Celli sind geteilt und von den Kontrabässen getrennt, nur Bratsche und Fagott konzertieren. Durch das Fehlen der übrigen Instrumente entsteht ein dunkler Hintergrund, vor dem sich die klaren Stimmen der Solistin und des Frauenchors abheben.¹¹

Der dritte Satz, der Chor „Et misericordia“, wird von einer kurzen langsamen Einleitung eröffnet. Sie ist reich harmonisiert, um die Stimmung des Wortes „misericordia“ wiederzugeben. Ihre tonale Zweideutigkeit erzeugt gleichzeitig eine erwartungsvolle Stimmung, die auf das Folgende hindeutet. Der Hauptteil des Satzes ist ein Fugato mit zwei Themen: einem syllabischen und rhythmisch markierten sowie 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, daß er es gekannt hat, auch wenn seine Komposition mit Bachs Werk nur die Tonalität gemeinsam hat und ihm in einigen melodischen Linien ähnelt.

¹⁰ Mendelssohns *Magnificat* besteht aus sieben Sätzen (eigentlich aus sechs, wenn man die beiden Sätze der kleinen Doxologie als Einheit sieht), während Bachs *Magnificat* beispielsweise zwölf Sätze hat.

¹¹ Bei Mendelssohn findet sich häufig eine ähnliche Instrumentation: beispielsweise in der Choralkantate *O Haupt voll Blut und Wunden*, in *Meeresstille und glückliche Fahrt* und im Finale der *Schottischen Sinfonie*. Dieser Satz des *Magnificat* scheint jedoch das früheste Beispiel dafür zu sein.

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 „Deposuit 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: „Deposuit“ 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 Quadripelfuge. Diese beginnt wie eine Fuge mit Thema und Gegenthema, die Mendelssohn ausführlich entwickelt. Anschließend führt Mendelssohn das dritte Thema ein, mit dem er einen neuen Abschnitt des Satzes beginnt, um es dann mit den ersten beiden Themen zu einem dreifachen Kontrapunkt zu vereinen. Gegen Mitte des Satzes erscheint schließlich das vierte Thema. Von diesem Moment an entwickelt sich die Fuge in verschiedenen Kontrapunkttechniken weiter: Das Thema wird beispielsweise umgekehrt oder rhythmisch verändert. Mendelssohns Leistung ist nicht nur deshalb beachtlich, weil der erst Dreizehnjährige diesen weitläufigen Satz so klug konstruiert. Bemerkenswert ist auch der musikalische Geschmack, der nichts Schülerhaftes mehr an sich hat.

Die vorliegende Ausgabe entstand mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: Ich möchte mich besonders beim Leiter des Mendelssohn-Archivs, Dr. Hans-Günther Klein, für die wertvollen codicologischen Hinweise bedanken. Zu Dank verpflichtet bin ich auch Maestro Marco Fracassi (Cremona, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale), der mich auf musikalischem 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 the instruments of the orchestra, and Zelter's corrections,² which are reduced to a minimum, do not concern the structure but rather solely minor details.

Zelter's musical activities in Berlin provided an indirect influence on Mendelssohn's early sacred compositions. Zelter was the choir director of the Berliner *Singakademie*, a choir in which he rehearsed a wide repertoire of music and in which Bach's music played a major role. At the same time he also organized the so-called *Freitagsmusiken* in which instrumental works primarily from the baroque era were rehearsed and performed. Together with his sister Fanny, Felix joined the *Singakademie* on October 1, 1820 (he had already begun participating in the *Freitagsmusiken*) and was a member of this choir for ten years. During this time he became thoroughly acquainted with a large amount of music. The most striking result of this experience was the famous "rediscovery" of Bach's *Matthäuspassion*, which Mendelssohn himself conducted on March 11, 1829. The participation in the activities of the *Singakademie* and the *Freitagsmusiken* had a remarkable influence on the compositional style of the musician. Thus it is clear, especially in his youthful works, that Mendelssohn emulated baroque and classical models. In addition, there 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 a liturgical function like the *Magnificat*, Op. 69, No. 3, which is Mendelssohn's only other setting of the *Magnificat* text and is also his last sacred composition. The *Magnificat* is one of the Gospel Songs from the New Testament. The text, taken from Luke 1, 46–55, expresses the song of praise which the Virgin Mary intones when Elisabeth recognizes her as the Mother of the Son of God. Like the other Songs, it is similar to a psalm both in its text structure and in the way it is performed in the Office. From the earliest times in the Roman Catholic Liturgy it has been used primarily as the climax towards the end of the Vespers. The Reformation also preserved the primary function of the *Magnificat*, especially on Sundays and Holy Days. Since it was an essential part of both the Roman Catholic and Protestant liturgies, the *Magnificat* was frequently set to music. Although the text of the *Magnificat* expresses a very personal and subjective emotion, for centuries it has been included in the liturgy as a collective song in praise and thanksgiving of Christianity. This explains why most *Magnificat* settings are written as choral works and why they contain very few solo passages, although this practice occasionally contradicts the content of the singing text. The view of the *Magnificat* as a collective song also provides justification for the use of a large orchestra 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 quoted by Susanna Grossmann-Vendrey, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg, Gustav Bosse, 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 17), p. 29.

⁴ Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt am Main, private edition, 1930 (Veröffentlichungen der Deutschen Musikgesellschaft – Ortsgruppe Frankfurt am Main, Band II), p. 17–18, points out the influence of Bach's *Magnificat* BWV 243: Mendelssohn must certainly have known it, even if his composition has only the same key and a few melodic lines in common with Bach's work.

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 concertanti 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," begins 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 anticipation which foreshadows the rest of the movement. The main section of the movement is a fugato based on two themes. The first theme is syllabic and rhythmically pronounced while the second theme is melismatic. The successive entries of the two themes achieve a cyclic character which symbolizes the never ending succession of the generations.

The rondo-like aria "Fecit potentiam" (No. 4) is defined by two alternating motives each of which is linked with one of the two basic ideas expressed in the text. The first motive depicts the "potentia" with the powerful melodic line of the bass soloist followed by a long coloratura. This motive is preceded by a martial orchestral introduction. In the second motive the singer is given a more singable melodic line, while the divisi violins emphasize the words "dispersit superbos" with a series of abrupt, staccato arpeggios. The terzetto (No. 5, "Deposuit potentes") which follows 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 imitative counterpoint. The choir and orchestra seldom perform at the same time, so this leads to many a cappella passages. The primary role of the orchestra is to provide material in the form of interludes which anticipate the vocal passages and also join them together. At the conclusion of both the doxology and of the *Magnificat* the thematic material from the beginning of the piece is not taken up again (a practice which occurs in many *Magnificat* settings at the words "sicut erat in principio"). Instead, a mighty quadruple fugue is played in which the various artifices of counterpoint are displayed, such as the use of thematic inversion or rhythmic variation. Mendelssohn's achievement is not simply remarkable due to the fact that he wrote this broadly designed movement when he was thirteen. More importantly, it demonstrates his musical taste without exhibiting any more traces of the scholastic aspects of composition.

This edition is published with the kind permission of the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. I am most grateful to the Director of the Mendelssohn-Archiv, Dr. Hans-Günther Klein, for the valuable codicological information he provided. I also wish to thank Maestro Marco 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 quite frequently in Mendelssohn's works: for example it is found in the chorale cantata *O Haupt voll Blut und Wunden*, in *Meeresstille und glückliche Fahrt* and in the finale of the *Schottische Sinfonie*. However, this movement in the *Magnificat* appears to be the earliest example of this style of orchestration in his works.

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 :¹ les dimensions de l'œuvre sont beaucoup plus imposantes, l'effectif instrumental s'élargit, les corrections de Zelter² se réduisent à des détails mineurs et non à des aspects structurels.

L'œuvre de Zelter influença la production sacrée de jeunesse de Mendelssohn, même de manière indirecte. En effet, il dirigeait le chœur du *Singakademie* et organisait les *Freitagsmusiken*, ce qui lui permettait d'essayer et exécuter un répertoire très vaste, le plus souvent baroque et plus précisément Bach. Felix, ainsi que Fanny, sa sœur, devint membre de la *Singakademie*, le 1^{er} octobre 1820 (alors que déjà précédemment il participait aux *Freitagsmusiken*) et y resta une dizaine d'années : il connut de manière approfondie un grand nombre de compositions. Le résultat le plus important de cette expérience fut la célèbre « redécouverte » de la *Passion selon Saint Matthieu* de J. S. Bach, exécutée sous la direction de Mendelssohn lui-même le 11 mars 1829. Mais la participation à l'activité de la *Singakademie* et des *Freitagsmusiken* influença également son style de composition et en plus eut l'effet d'encourager son activité de compositeur, car cela lui permettait de faire exécuter ses œuvres dans le cadre des initiatives dirigées par Zelter. Le passage d'une lettre que Fanny Mendelssohn écrivait à Zelter, datant du 27 août 1822 y fait allusion. Après s'être rejouie 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 lors de l'annonce de sa maternité par Elisabeth. Comme les autres cantiques, celui-ci est semblable à un psaume dans la structure textuelle ainsi que dans son mode d'exécution lors de l'office. Dans le rite de l'église romaine, il est utilisé depuis les temps les plus reculés dans les vêpres, dont il constitue le point culminant. La réforme luthérienne, elle aussi, a conservé la fonction primaire du *Magnificat* dans les vêpres, surtout dominicales et des jours fériés. Adopté par les deux types de liturgie – romane et réformée –, le *Magnificat* fut sujet à de nombreuses mises en musique. Bien que le texte de *Magnificat* manifeste l'expression d'un sentiment fort personnel et subjectif, il fut pendant des siècles inclus dans la liturgie comme chant de louange et de remerciement collectif de chrétienté : ceci explique pourquoi ses mises en musique sont souvent chorales, laissant un espace réduit aux solistes, parfois même en contradiction avec le texte que les solistes chantent. Pour le même motif s'explique aussi l'adoption d'un grand orchestre.

Le *Magnificat* de Mendelssohn associe des éléments stylistiques différentes. Importante est l'influence de la cantate baroque,⁴ que l'on peut voir dans la division en plusieurs sections de la forme générale, ainsi que dans la tendance d'interpréter picturalement le sens global du texte et parfois d'un mot en particulier. De la période classique émer-

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

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

³ Lettre inédite, citée par Susanna Grossmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg, Gustav Bosse, 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 17) p. 29.

⁴ Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt sur le Mein, édition privée 1930 (Veröffentlichungen der Deutschen Musikgesellschaft – Ortsgruppe Frankfurt am Main, Band II), aux pages 17 et 18, souligne l'influence du *Magnificat* BWV 243 de J. S. Bach: certainement Mendelssohn montre qu'il l'a connu, même si sa composition a en commun avec celle de Bach seulement la tonalité et la ressemblance de quelques lignes mélodiques.

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'affection liée au mot « misericordia », mais aussi un peu ambigu sur le plan tonal, pour créer une atmosphère d'attente qui anticipe ce qui suit. La section principale du mouvement est une fugue articulée sur deux thèmes, un syllabique et rythmiquement très scandé, l'autre mélismatique. La succession de leurs entrées donne au mouvement un développement frénétique qui correspond à la succession incessante des générations. La forme du « Fecit potentiam » – une espèce de rondo – est déterminée par l'alternance de deux motifs de base, chacun lié à un des deux concepts exprimés dans le texte. Le premier motif traduit la « potentia » grâce à la vigoureuse ligne mélodique de la basse, précédée d'une introduction martiale des instruments et les successives et longues coloratures du soliste. Dans le second motif, le chanteur a une ligne mélodique plus chantante pendant que les violons divisés ont le devoir de souligner le texte « dispersit superbos avec une série d'arpèges brisées détachées. Le trio qui suit a un grand effet musical : les trois solistes, soprano, alto et basse se présentent d'abord séparément pour s'unir ensuite dans la seconde partie, pendant que l'orchestre exploite le motif de l'ouverture comme refrain 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 arpegge 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 passages seulement, il s'ajoute aux parties vocales. À la conclusion de la doxologie et de tout le *Magnificat*, il n'y a aucun retour au matériel musical initial (comme cela arrive dans plusieurs mises en musique du *Magnificat* aux mots « sicut erat in principio »), mais plutôt une fugue quadruple qui recourt à divers types de ressources contrapuntiques, comme l'inversion du sujet ou son altération rythmique. Il s'agit d'une performance considérable, non seulement pour le savoir constructif avec lequel Mendelssohn, alors âgé de treize ans projette cet ample mouvement, mais aussi pour le goût musical développé qui ne fait sentir en rien l'aspect scolaire de la composition.

Le présente édition naît de la gentille autorisation de la Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz : je remercie énormément le directeur de la Mendelssohn-Archiv, Dr. Hans-Günther Klein, pour les conseils musicaux précieuses informations codicologiques qu'il m'a fournies. Mes remerciements sont également adressés à Maître Marco Fracassi (Crémone, Scuola di Paleografia e Filologia musicale) pour les conseils musicaux.

Crémone, mai 1996
Traduction : Sylvie Janssens

Pietro Zappalà

⁵ Il n'est pas rare de trouver chez Mendelssohn une instrumentation semblable : par exemple, dans la Choralkantate *O Haupt voll Blut und Wunden*, in *Meeresstille und glückliche Fahrt* et aussi, dans le final de la *Schottische Sinfonie*. Ce mouvement du *Magnificat* semble en être un témoignage.

d. 19^{ten} März
1822
1

Magnificat.

Allegro

Flauti.

Oboe.

Fagotti.

Corni u.d.

Tromb. u.d.

Temp. 3.a

Violini.

Viola.

Coro.

Bassi.

Allegro



Abb. 1: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Magnificat*. Erste Seite des Autographs mit Datierung d. 19^{ten} März 1822 und Vorsatz. Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B), Signatur: Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 45.



Abb. 2: Ende des sechsten Satzes, S. [78] des Autographs. Mendelssohn hat die breite Schlußkadenz ausgestrichen, um die Zäsur zur folgenden Doxologie abzuschwächen, die unmittelbar anschließen soll, wie Mendelssohns Beischrift *Gleich weiter.* zeigt. Am linken und rechten unteren Rand befinden sich zwei Skizzen, in denen Mendelssohn die Themen der Quadrupelfuge des letzten Satzes kombiniert: links unten auf einem System und rechts unten auf vier Systeme auseinandergezogen (vgl. die Themeneinsätze in T. 1, 3, 68 und 39).

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

B.

Ba.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 27 min.

© 1996 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.484

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

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

Erstausgabe / First edition
edited by Pietro Zappalà

4

PROBE-PARTITUR

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

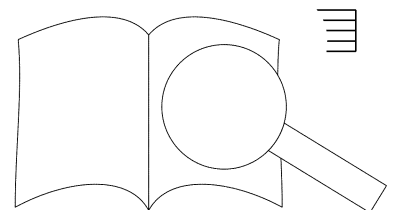
7

7

Ma - gni - fi -

Ma - gni - fi -

Ma - gni - fi -



11

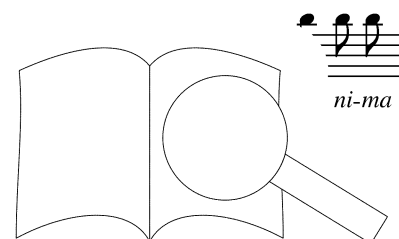
11

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

ca. ma - gni - fi - cat, ma - gni ni-ma



16

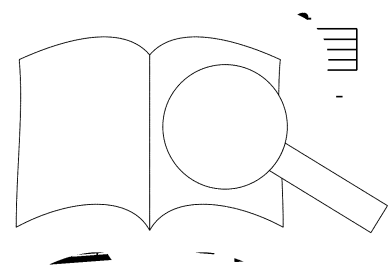
16

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

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

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

- mi - num, ma - gni - fi



25

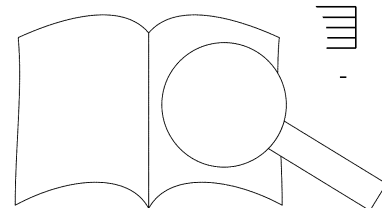
25

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 -



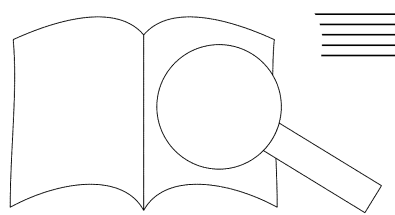
30

30

num.

num.

num.



34

34

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

Et ex-sul

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

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

a- vit,

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

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

et ex-sul-ta-vit, ex -

38

Musical score for measures 38-41. The score consists of three staves: Treble 1, Treble 2, and Bass. Each staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The first measure of each staff contains a whole note chord. In Treble 1 and Treble 2, the chord consists of a quarter rest followed by a whole note G4. In the Bass staff, the chord consists of a quarter rest followed by a whole note E3. Measures 39, 40, and 41 are empty staves.

A blank musical score for three staves. The top staff has a treble clef, the middle staff has a middle C-clef, and the bottom staff has a bass clef. Each staff contains a single whole rest in the first measure. A large, stylized watermark 'UR' is overlaid diagonally across the right side of the page, with the text 'Musik-Verlag' written below it.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for three staves: Treble Clef (Right Hand), Treble Clef (Left Hand), and Bass Clef (Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is in common time. The first staff (Right Hand) starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The second staff (Left Hand) starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The third staff (Bass) starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The music is written in a simple, folk-like style. The first staff (Right Hand) has a melody that starts on G4, goes to A4, then B4, and then C5. The second staff (Left Hand) has a melody that starts on G4, goes to A4, then B4, and then C5. The third staff (Bass) has a melody that starts on G3, goes to A3, then B3, and then C4. The music is written in a simple, folk-like style. The first staff (Right Hand) has a melody that starts on G4, goes to A4, then B4, and then C5. The second staff (Left Hand) has a melody that starts on G4, goes to A4, then B4, and then C5. The third staff (Bass) has a melody that starts on G3, goes to A3, then B3, and then C4. The music is written in a simple, folk-like style.

38

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

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

ta - - - - - vit,

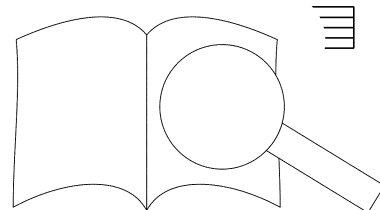
et ex - sul - ta - - - - - vit,

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluieren



42

42



46

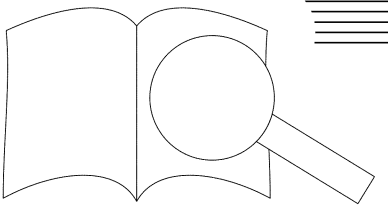
a 2

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

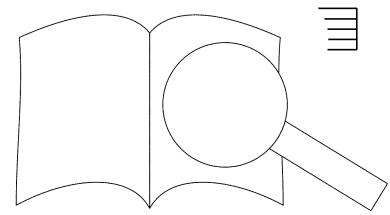
49

spi - - ri - us in De - - -

spi - - - us in

me - - us in

ri - tus me - - us



52

52

De - - - o sa - - -

De - - - o sa - - -

De - - - o sa - - -

De - - - o

56

pp

tr

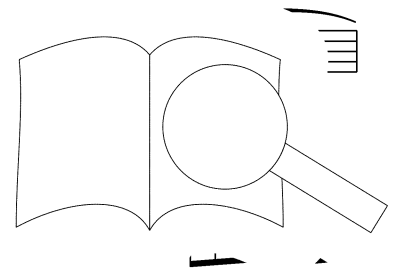
56

- lu - ta - ri me - -

- lu - ta - ri me - -

- lu - ta - ri me - -

- lu -



61

f

f

f

f

f

f

arco

f

arco

f

arco

f

61

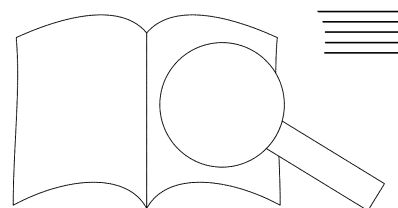
f

f

f

arco

f



65

tr

65

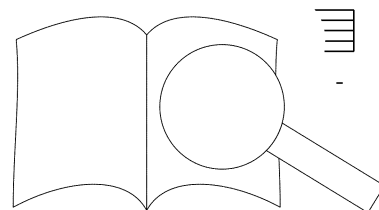
Ma - gni

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

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

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

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



70

70

gni -

fi -

cat,

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

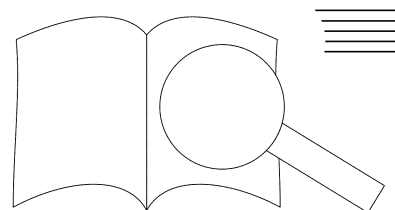
et ex-sul - ta - vit, ex-sul - ta - vit,

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

gni -

fi - cat,

et ex-sul - ta - vit,



74

74

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

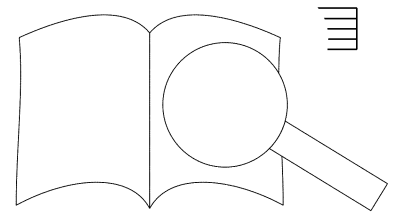
et ex-sul

et ex-sul - ta - - - vit

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

et ex-sul-ta - - -

p



78

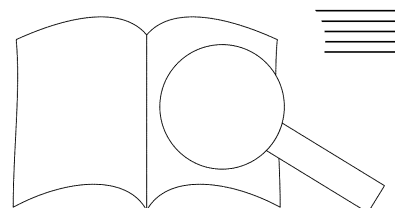
78

ri

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

ri

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



82

82

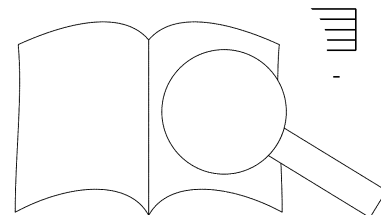
us me - us in De-o sa - lu - -

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

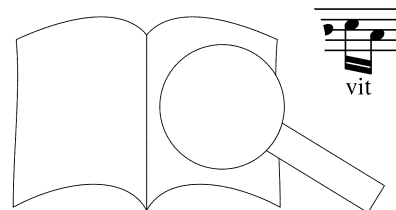
spi - ri - tus me - us in De-o sa - lu - -

spi - ri - tus me - us

Cello



86



91

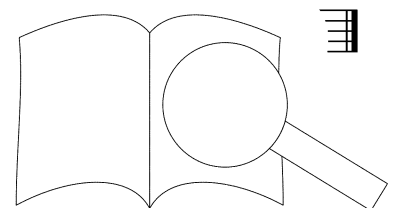
91

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

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

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

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



2. Soprano e Coro

Quia respexit

Flauto

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Soprano I

Soprano II

Alto

Bassi

7

tr

7

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

Cello

14

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

21

21 - xit hu - mi - li - ta -

21

21 - xit hu - mi - li - ta -

30

30

39

39

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

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

46

46

su - - ae: tr

46

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

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

Qui - a mi - hi fe

53

53

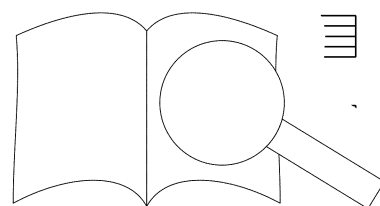
ec - ce

53

- gna.

- gna.

- gna.



60

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

66

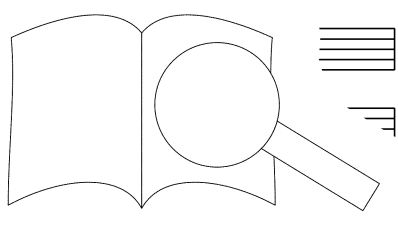
66 e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent o-mnes ge - ne-ra - tio - -

Bassi

Carus-Verlag

PROBE-PARTITUR

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



72

72 nes.

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

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

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

78

78

3. Coro

Et misericordia

Adagio

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Et mi-se-ri - cor - di - a, mi - se - ri - cor -

Alto

Et mi-se-ri - cor - di - a, mi - se - ri -

Tenore

Et mi-se-ri - cor - di - a, mi

Basso

Et mi-se-ri - cor - di - a

Bassi

6

6

jus,

di - a e - - jus, et mi - se - ri -

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

cor - - di - a e - - ju

et mi-se-ri - cor - di - a e - - ju

12

12

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

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

8 cor - di-a, mi - se - ri - cor - - - di - a

cor - di-a, mi - se - ri - cor - - - di

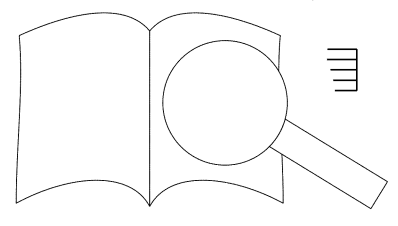
18

18

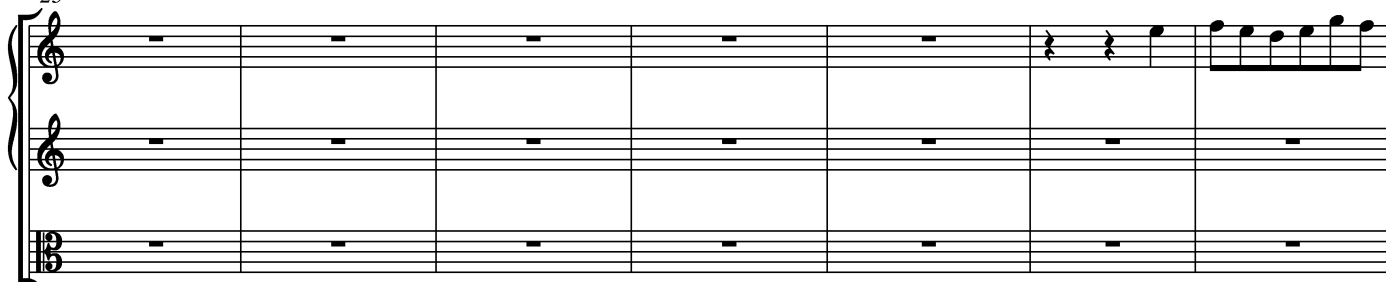
jus a pro-ge-ni-e in pro-

jus - ge-ni-es, a pro - - ge - - ni - e

ti - men - -



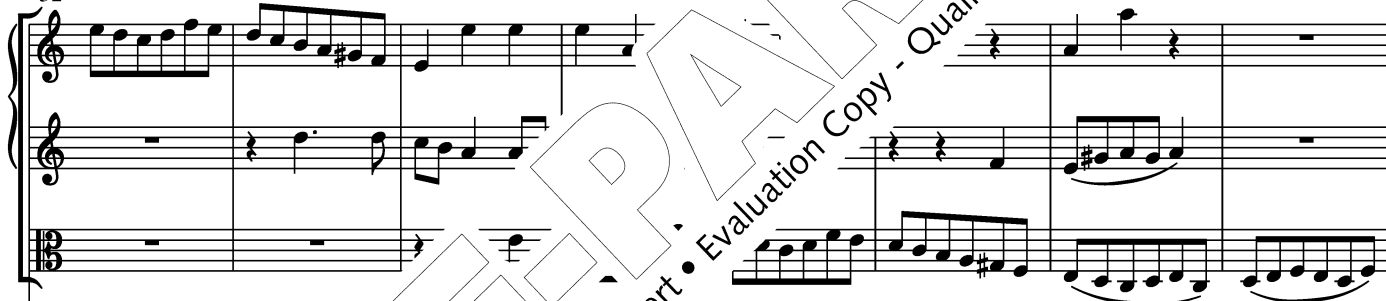
25



25

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 in - ge -

32



32

e - um, a pro - ge - - -
 a pro - ge - ni - e, a pro - ge - - -
 - um, e - um, e - um, a
 - ni - es e - um, e - um,
 - - -

40

40

ni - - e,

- - ni - e,

8 - - ni - e ti - men -

- - ti - bus,

48

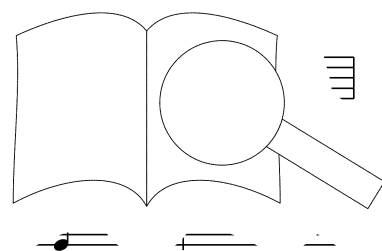
48

a pro 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



55

55

- ti - bus_ e - um,

- ti - bus_ e - um,

ti - men - - - ti - bus e

ti - men - - - ti -

a r

62

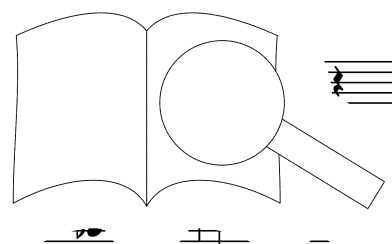
62

- ti-bus e - um, a pro -

- ti - bus e - um, a pro -

a pro-ge-ni-e,

a pro-ge-ni-e,



69

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 -

76

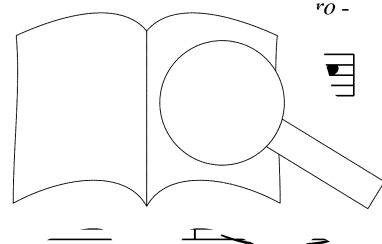
76

men - - - - um, a

men bus e - um, a pro -

ti - bus e - um, ro -

ti - bus e - um,



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

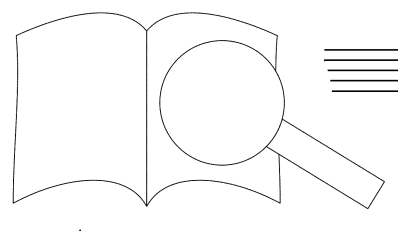
91

ge - - - - es

- - - - ni - es,

- - - - ni - es,

- - - - ge - - - - ni - es



99

99

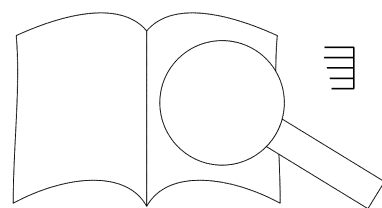
a pro - ge -

106

sciolto

106

ti - me. - ti - bus e - um,
ge - ni - es ge - ni - e
pro - ge - ni - e
men - ti - bus e - um,



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 - ge 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

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

Carus-Verlag

PROBE PART

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

7

a 2.

a 2

ff

ff

ff

7

f

tr

cit

ti

10

p

p

p

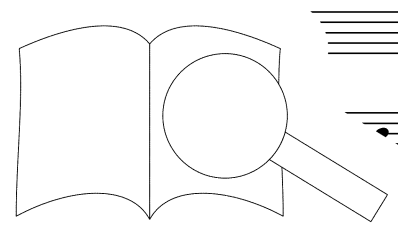
po - ten - - ti - am in bra-chi-o su -

tr

Carus-Verlag

PROBE-PARTITUR

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



13

p

13

o, fe - cit po - ten -

16

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

27

pp

p

pp

p

pp

tr

pizz.

27

di - sper - - sit

31

pp

pp

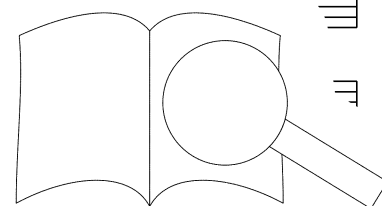
pp

p

pp

pizz.

- sit su - per - bos, di - sper



34

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

pizz.

37

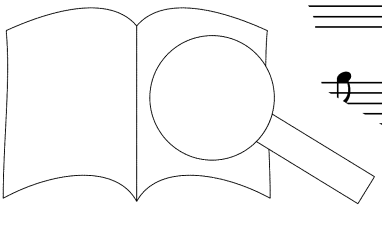
di - sper - - sit su -

pp

Carus-Verlag

PROBE-PARTITUR

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

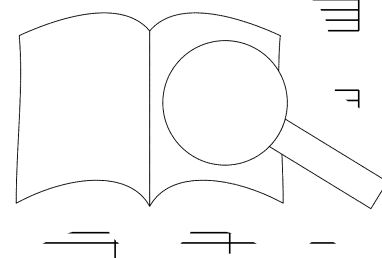


40

cor - dis, men - te cor - - dis su -

44

Fe - cit po-ten - ti - am,



47

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

PROBE PARTITUR

Carus-Verlag

50

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

PROBE PARTITUR

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

53

tr

tr

ff

ff

ff

ff

f

ti - am,

ti -

57

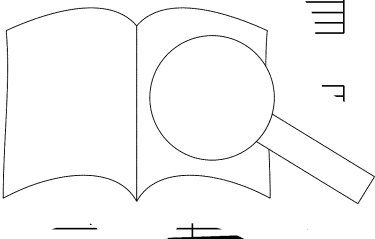
p

p

p

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

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



60

f *pp* *pp* *f* *f* *p* *f* *f* *f*

o: di - sper - di -

63

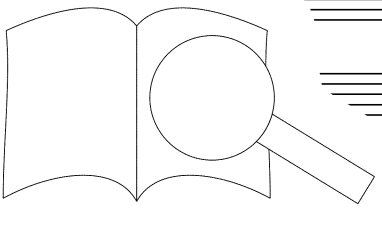
pp

sit su - per - bos men - te

pizz.

PROBE PARTITUR

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



66

66

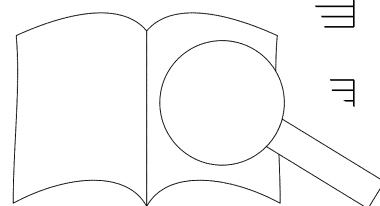
i, di - sper - - sit su os, di -

69

- sit su - per - bos men - te cor

arco

p



72

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

72

cor - dis su - cor - i.

76

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

76

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

79

79

su - o.

83

83

tr

tr

5. Terzetto

Deposuit potentes

Flauti

Fagotti

Corni in Sol/G

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Alto solo

Basso solo

Bassi

6

tr

De - po

12

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

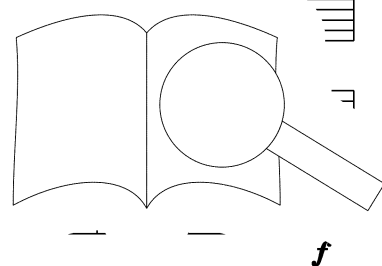
19

19

tr

pizz.

vit hu - mi -

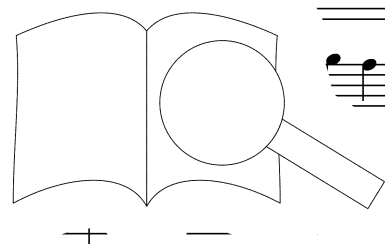


54

54

62

62



70

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

77

Sic - ut lo -

83

Musical notation for measures 83-86. The right hand has a solo marked with a *p* (piano) dynamic. The left hand provides a simple accompaniment.

Solo

p

83

Vocal and piano accompaniment for measures 83-86. The lyrics are: "est ad pa-tres, pa - - tres no - - stros, A - br".

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 - A - bra-ham

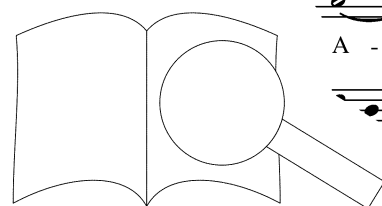
90

Musical notation for measures 87-90. The right hand has a solo marked with a *p* (piano) dynamic. The left hand provides a simple accompaniment.

90

Vocal and piano accompaniment for measures 90-93. The lyrics are: "A - bra-ham, A - bra-ham et se - mi - ni mi-ni e et se - mi-ni e - jus, et se - mi-ni e".

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



98

98

e - - - jus in sae - - - cu - la.

- - bra-ham in sae - - - cu - la.

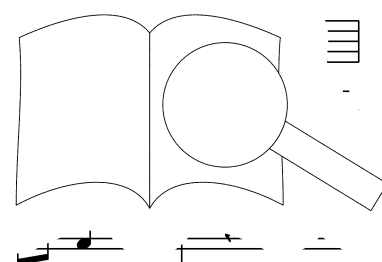
- - mi - ni e - jus in sae - - - cu -

104

104

104

104



110

110

en - tes im-ple-vit bo - nis,

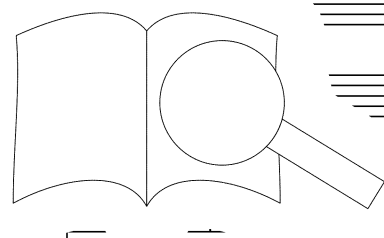
Su - sce-pit J pu - e-rum

118

118

De - po - - su - it po -

um, pu - e - rum su - - um, pu - e - ru'



125

125

ten - - - - - tes de se - de

e - su - ri - en - - - - - tes im - ple - vit bo -

re - cor - da - - - - - tus mi - se - ri

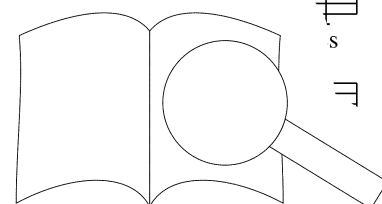
131

131

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

Sic - ut lo - cu - tus est ad pa - - - tres

Sic - - - ut lo - cu - tus



137

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

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

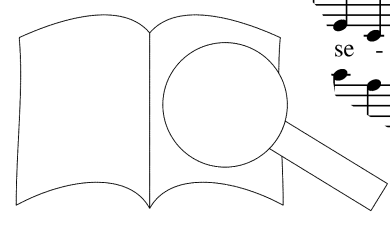
tres no - stros, ad pa-tres no

145

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

se - mi-ni e - jus,

ra-ham et se - mi-ni e arco jus,



153

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

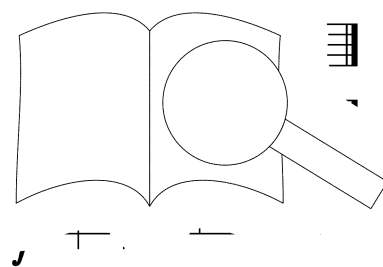
e - - - jus in sae - -

161

e - - - jus in sae - -

161

e - - - jus in sae - -



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

Tenor

Bass

Carus-Verlag

PROBE-PARTITUR

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



The musical score is for a 6-part choir (6. Coro) performing the Gloria Patri. It is arranged for a full orchestra and vocal soloists. The woodwind section includes Flutes (Flauti), Oboes (Oboi), and Bassoons (Fagotti). The brass section includes Horns in D (Corni in Re/D) and Trumpets in D (Trombe in Re/D). The percussion section includes Timpani in D (Timpani in La-Re/d-A). The string section includes Violins I (Violino I), Violins II (Violino II), Viola, and Cello/Double Bass (Bass). The vocal soloists are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The woodwinds and brass play sustained chords and melodic lines. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal soloists have a melodic line. The score is marked with a large 'PROBE-PARTITUR' watermark and a 'Carus-Verlag' logo. A note at the bottom right indicates that the quality of the reproduction may be reduced compared to the original.

7

7

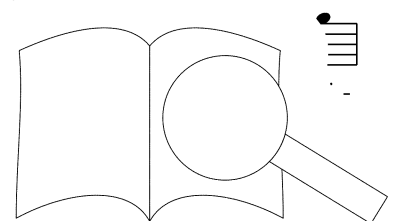
ri -

ri -

ri -

Solo

Glo - - - ri - a, Glo



15

15

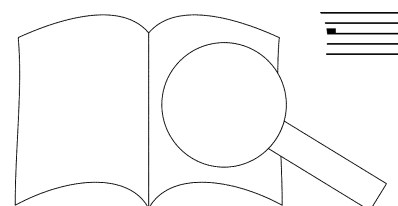
a, Glo - - - ri - a Pa -

a, Glo - - - ri - a

8

Glo - - - ri - a

a. Glo - - -



22

22

Pa - - - et Fi - - - li -

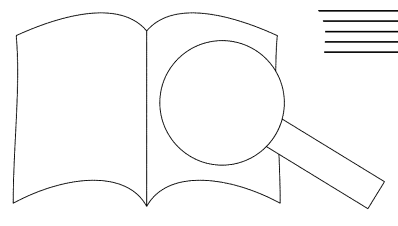
Pa - - - et Fi - - - li -

tri, et Fi - - - li -

Pa - - - tri, et Fi -

29

29



32

32

Tutti

Tutti

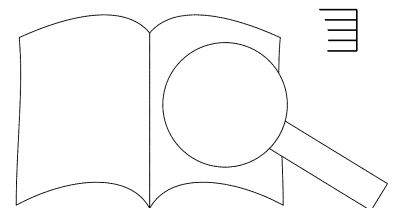
Tutti

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

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

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

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



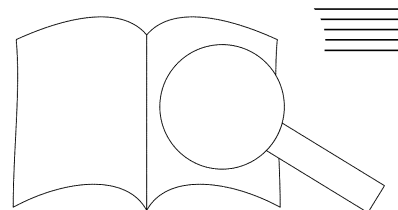
36

36

cto, et Spi-r. cto,

San-cto, cto,

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



40

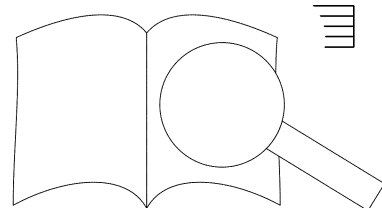
40

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



44

San - cto. ri - a Pa -

cto. Glo - ri - a Pa -

Solo Glo - ri - a Pa -

Solo Glo -

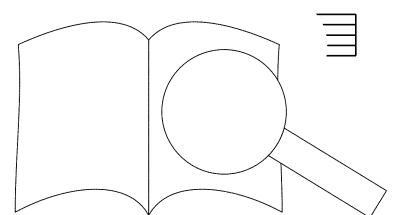
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

51 *a 2*
f

f

51
 tri,

f



54

54

Tu'

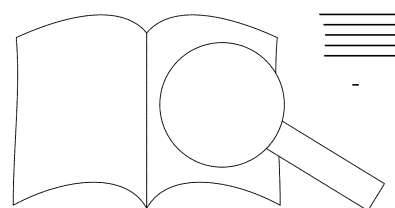
cto, Spi-ri-tu-i San - - cto, Spi - ri - tu - i

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

San - - - - - cto,

et

San - - - - - cto,



58

58

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

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

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

- - - - - o, Spi - ri - tu - i San - - - - -

62

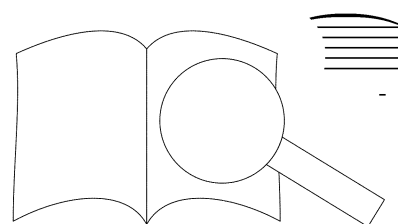
62

cto. Glo

cto. Glo

Glo

Glo



67

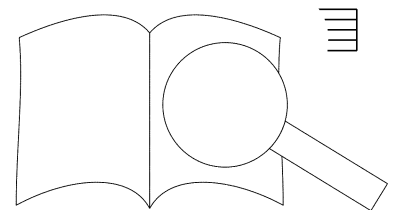
67

ri

Pa

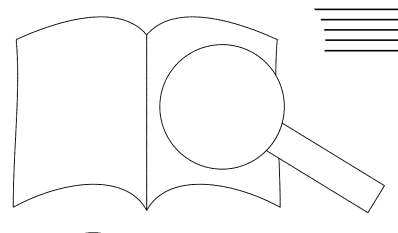
a Pa

a Pa



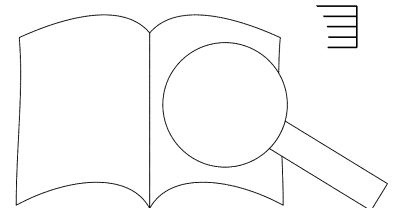
72

72



76

76



80

80

Solo

Glo - - - -

Solo

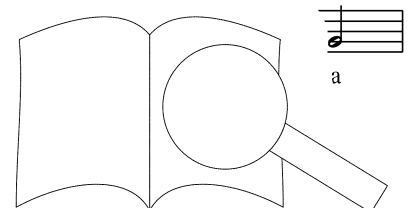
Glo - - - -

Solo

Glo - - - - ri - a

Solo

Glo -



a

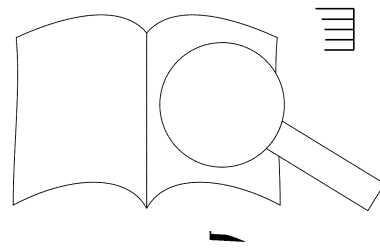
85

85

ri - - a po - - - tri,

ri - - - - - tri,

- - - - - tri,



89

89

Tutti

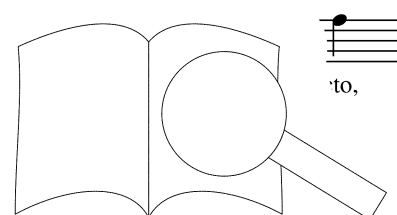
et Spi-ri-tu - i San - - -

Tutti

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

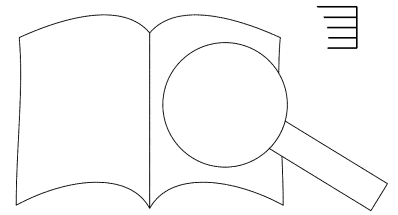
Tutti

et Spi-ri-tu-i



93

93



96

96

San

San

et Spi-ri-tu-i San

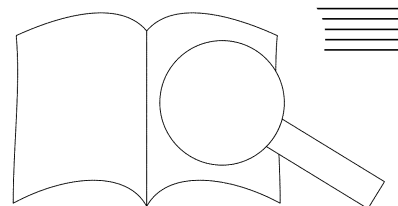
cto,

et Spi-ri-tu-i

et

San

cto.



100

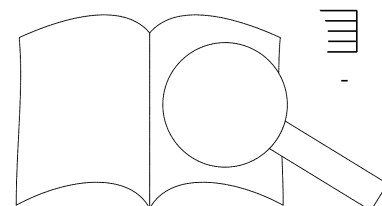
100

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

Glo - - -

cto. Glo - - -

Glo - - -



104

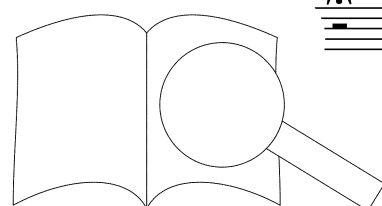
104

ri - a.

ri - a.

ri - a.

ri - a.



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

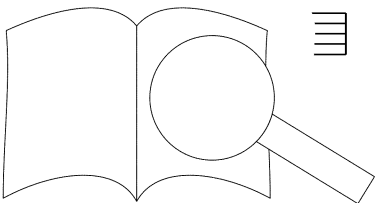
Tenore

Bassi

sem - - - per, nunc,

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

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



8

a 2

f

f

f

f

f

tr

f

f

f

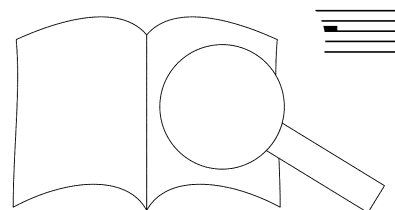
8

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



15

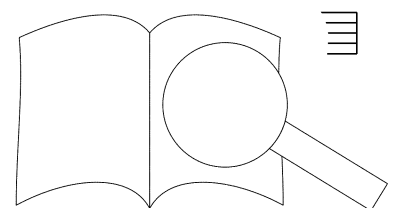
15

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

et nunc, et sem - - per,

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

et n. sem - -



et nunc, et sem

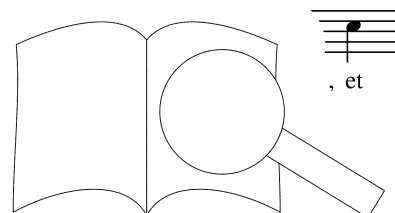
rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - per,

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

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

, et

Bassi



36

36

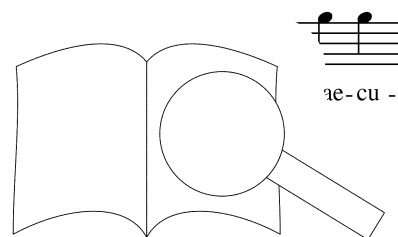
sem - - - et sem - - - per,

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

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

sei. - - - et - sem-per, et in

Cello Bassi



42

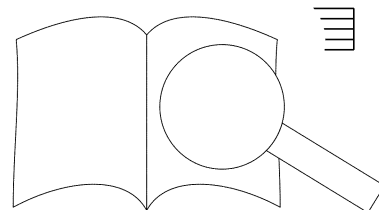
42

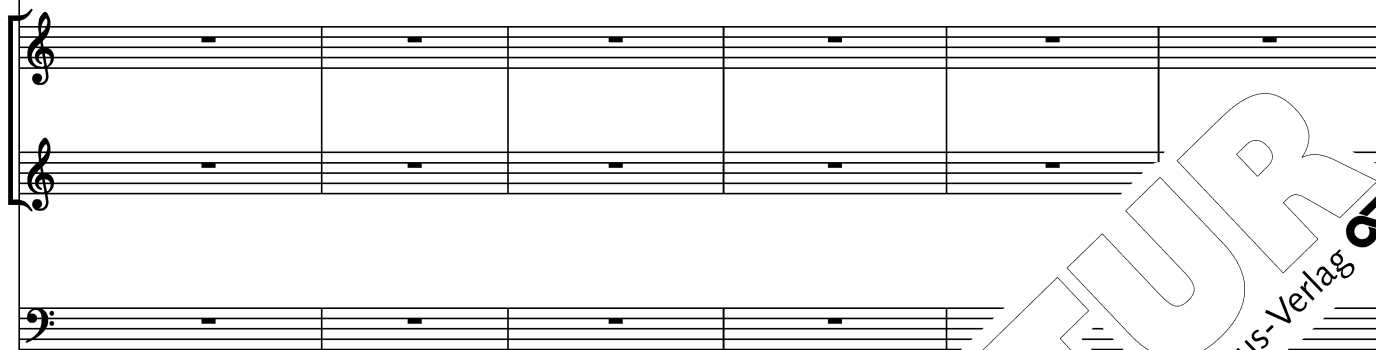
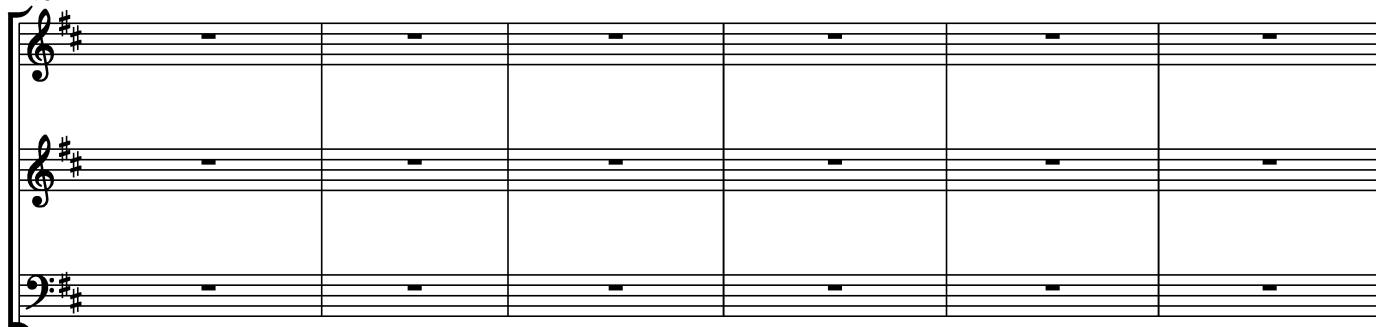
et in sae - - - cu-la sae-cu -

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

et in

run.





48

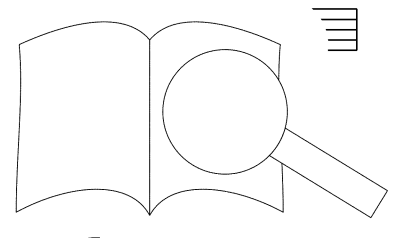
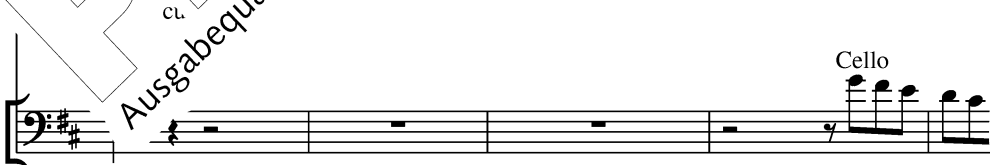
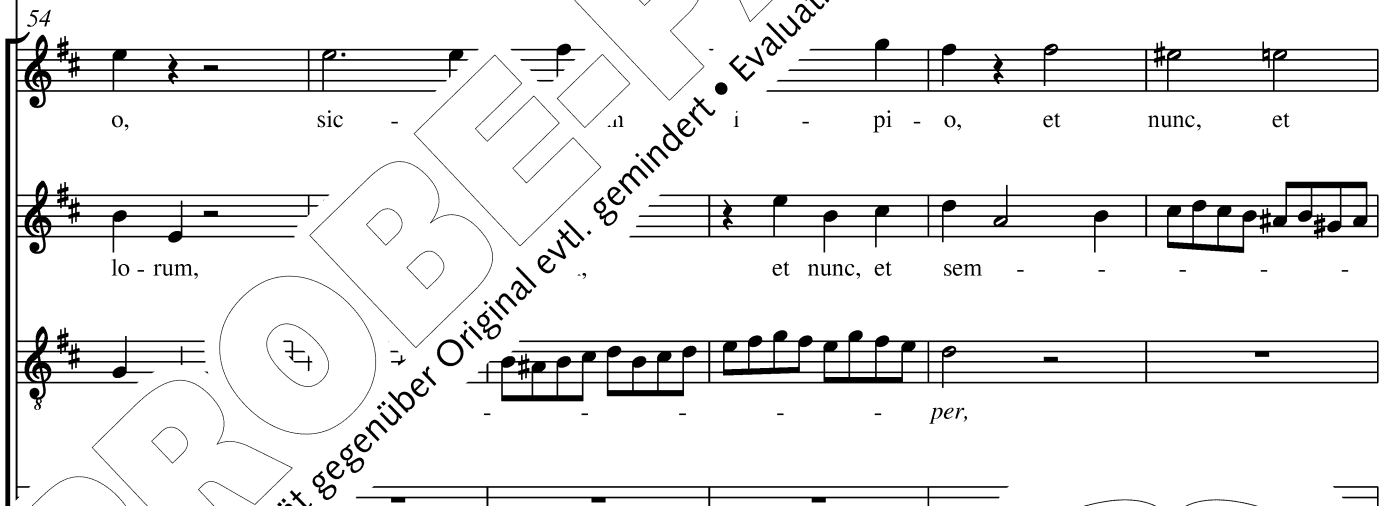
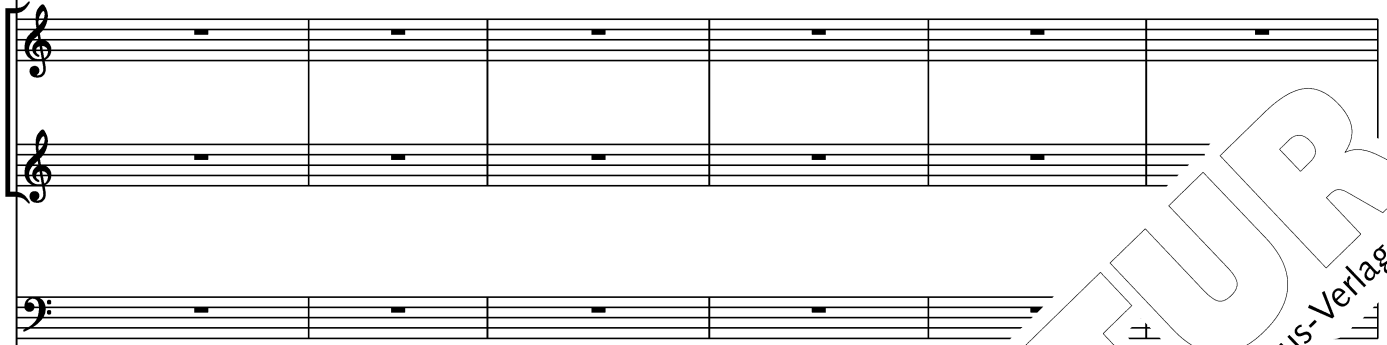
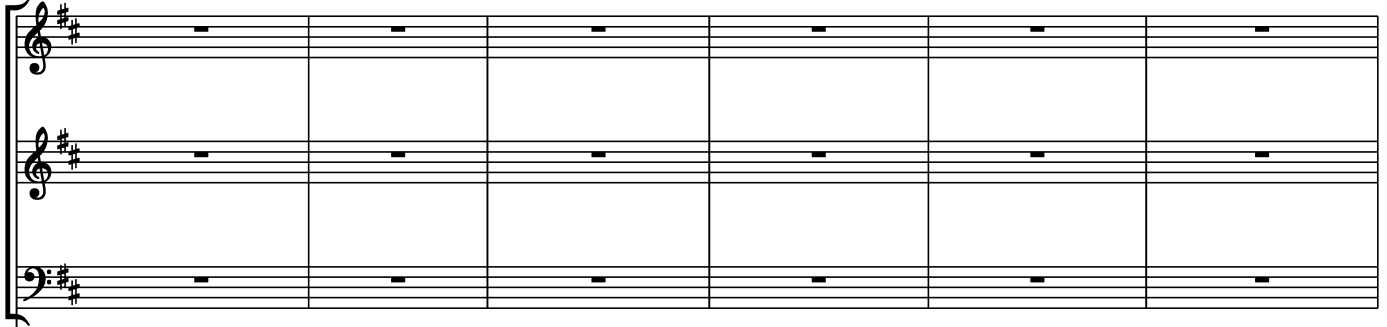
lo - rum, sic - ut e - rat in prin - ci - pi -

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

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

et in sae - - - -

Bassi



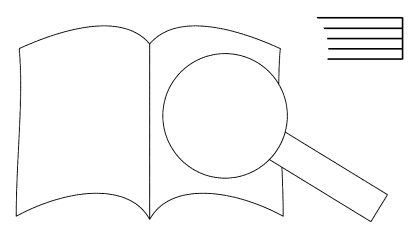
60

60

nunc, et nunc, et se: per.

per, sem per.

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



66

a 2

f

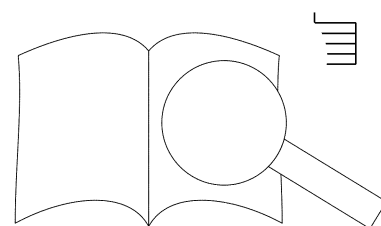
66

men,

A

et in sae - - cu - la sae - -

sic - - ut e - rat in prin -



72

72

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

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

A - - - men,

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

unc, et

79

Musical score for 'The Rose Tree' in G major (one sharp). The score is written for three staves: Treble, Treble, and Bass. The first staff (Treble) contains the melody, starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The second staff (Treble) contains a harmonic line, starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The third staff (Bass) contains a bass line, starting with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note B2. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure contains the first three notes of the melody. The second measure contains the next three notes. The third measure contains the next three notes. The fourth measure contains the next three notes. The fifth measure contains the next three notes. The sixth measure contains the next three notes. The seventh measure contains the next three notes. The eighth measure contains the next three notes. The ninth measure contains the next three notes. The tenth measure contains the next three notes. The eleventh measure contains the next three notes. The twelfth measure contains the next three notes. The thirteenth measure contains the next three notes. The fourteenth measure contains the next three notes. The fifteenth measure contains the next three notes. The sixteenth measure contains the next three notes. The seventeenth measure contains the next three notes. The eighteenth measure contains the next three notes. The nineteenth measure contains the next three notes. The twentieth measure contains the next three notes. The twenty-first measure contains the next three notes. The twenty-second measure contains the next three notes. The twenty-third measure contains the next three notes. The twenty-fourth measure contains the next three notes. The twenty-fifth measure contains the next three notes. The twenty-sixth measure contains the next three notes. The twenty-seventh measure contains the next three notes. The twenty-eighth measure contains the next three notes. The twenty-ninth measure contains the next three notes. The thirtieth measure contains the next three notes. The thirty-first measure contains the next three notes. The thirty-second measure contains the next three notes. The thirty-third measure contains the next three notes. The thirty-fourth measure contains the next three notes. The thirty-fifth measure contains the next three notes. The thirty-sixth measure contains the next three notes. The thirty-seventh measure contains the next three notes. The thirty-eighth measure contains the next three notes. The thirty-ninth measure contains the next three notes. The fortieth measure contains the next three notes. The forty-first measure contains the next three notes. The forty-second measure contains the next three notes. The forty-third measure contains the next three notes. The forty-fourth measure contains the next three notes. The forty-fifth measure contains the next three notes. The forty-sixth measure contains the next three notes. The forty-seventh measure contains the next three notes. The forty-eighth measure contains the next three notes. The forty-ninth measure contains the next three notes. The fiftieth measure contains the next three notes. The fifty-first measure contains the next three notes. The fifty-second measure contains the next three notes. The fifty-third measure contains the next three notes. The fifty-fourth measure contains the next three notes. The fifty-fifth measure contains the next three notes. The fifty-sixth measure contains the next three notes. The fifty-seventh measure contains the next three notes. The fifty-eighth measure contains the next three notes. The fifty-ninth measure contains the next three notes. The sixtieth measure contains the next three notes. The sixty-first measure contains the next three notes. The sixty-second measure contains the next three notes. The sixty-third measure contains the next three notes. The sixty-fourth measure contains the next three notes. The sixty-fifth measure contains the next three notes. The sixty-sixth measure contains the next three notes. The sixty-seventh measure contains the next three notes. The sixty-eighth measure contains the next three notes. The sixty-ninth measure contains the next three notes. The seventieth measure contains the next three notes. The seventy-first measure contains the next three notes. The seventy-second measure contains the next three notes. The seventy-third measure contains the next three notes. The seventy-fourth measure contains the next three notes. The seventy-fifth measure contains the next three notes. The seventy-sixth measure contains the next three notes. The seventy-seventh measure contains the next three notes. The seventy-eighth measure contains the next three notes. The seventy-ninth measure contains the next three notes. The eightieth measure contains the next three notes. The eighty-first measure contains the next three notes. The eighty-second measure contains the next three notes. The eighty-third measure contains the next three notes. The eighty-fourth measure contains the next three notes. The eighty-fifth measure contains the next three notes. The eighty-sixth measure contains the next three notes. The eighty-seventh measure contains the next three notes. The eighty-eighth measure contains the next three notes. The eighty-ninth measure contains the next three notes. The ninetieth measure contains the next three notes. The ninety-first measure contains the next three notes. The ninety-second measure contains the next three notes. The ninety-third measure contains the next three notes. The ninety-fourth measure contains the next three notes. The ninety-fifth measure contains the next three notes. The ninety-sixth measure contains the next three notes. The ninety-seventh measure contains the next three notes. The ninety-eighth measure contains the next three notes. The ninety-ninth measure contains the next three notes. The hundredth measure contains the next three notes.

A musical score template for guitar and bass. It features two systems of staves. The first system has a guitar staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The second system has a guitar staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). All staves are empty, with only a few horizontal lines visible at the end of the bass staff in the second system. A large, faint watermark 'BUR' is visible on the right side of the page.

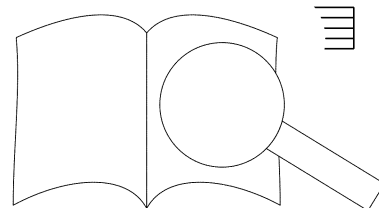
A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for three staves: Treble Clef (Right Hand), Treble Clef (Left Hand), and Bass Clef (Right Hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a melody in the right hand, a bass line in the left hand, and a supporting bass line in the right hand. The score includes a 'f' (forte) dynamic marking and a '2.' (second ending) marking. The music is presented in a clean, professional layout with a large, stylized 'PART' watermark and a diagonal text overlay that reads 'Copy - Quality may be reduced'.

79

sae - cu - lo sic - ut

en, sic - - ut e - rat in prin -

a - - - - - n - - - - per.



92

a 2

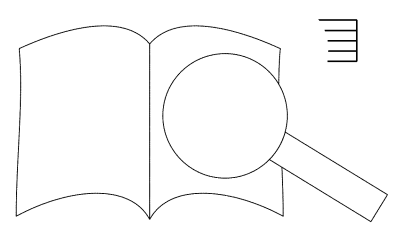
92

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

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

per, nunc, et sem per, sem

o, et nunc, et sem



99

per. A - - -

sem A - - -

A - - -

A - - -

men, ut

Carus-Verlag

106

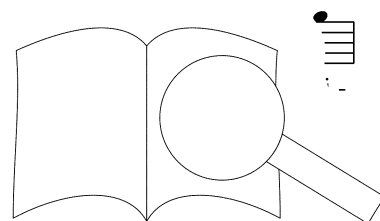
106

ier a - - - - -

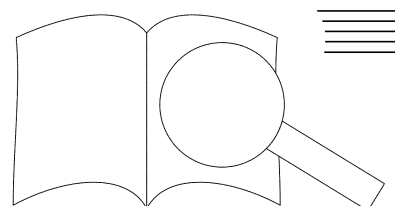
sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

en, et in sae - - - cu - la sae - cu -

rat ci - pi - o, sic - - ut



113



119

a 2

f

f

f

tr

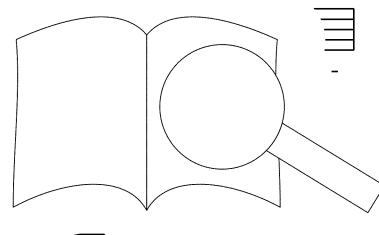
119

men, sic prin - pi - o,

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

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

men, a



126

ff

ff

ff

126

ff

men,

A - men,

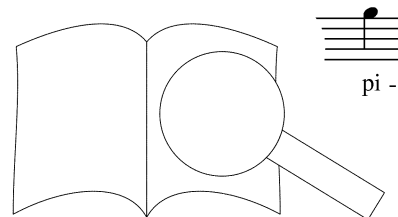
a - - -

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

ff

mei.

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



134

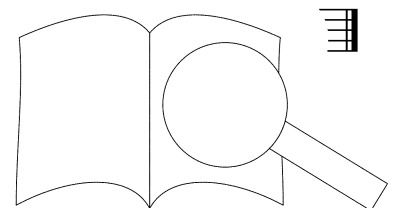
134

a - - - - - men.

men, a - - - - - men.

nen, a - - - - - men.

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



Appendix
2a. Aria
Quia respexit

Fagotto solo

Viola solo

Soprano solo

Soprano I

Soprano II

Alto

Violoncello solo I

Violoncello solo II

Contrabbasso

5

tr

tr

tr

tr

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 -

23

tam me di cent

31

o-mnes ge

37

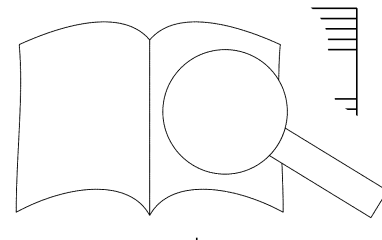
nes,

42

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

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

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



gna, ma gna fe - ci

ec - ce e - nimex hoc be - a - tam me di - cent

gna.

gna.

61

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

tr

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 -

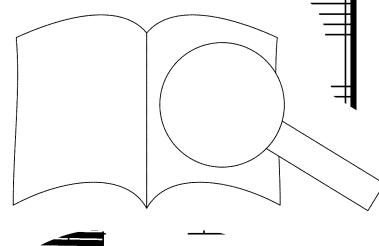
e

tr

tr

tr

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



Kritischer Bericht

I. Die Quelle

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

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

Zur Paginierung folgende Übersicht:

Seite	Inhalt und Anmerkungen
1–17	[Nr. 1] S. 1 in der Mitte oben: „ <u>Magnificat</u> “; rechts oben: „d. 19 ^{ten} März / 1822.“
18–19	[Nr. 2a, erste Fassung von Nr. 2] S. 18 links oben: „Aria“. Diese zwei Seiten enthalten den gestrichenen Anfang der ersten Fassung von Nr. 2.
20	[Erste Fassung des Schlusses des ersten Satzes, 3 Takte (statt der vier Takte der endgültigen Fassung), schließt unmittelbar nach dem Ende von S. 16 (= nach T. 91) an]
21–25	[Nr. 2, endgültige Fassung] S. 21 links oben: „No. 5“. S. 24 unten rechts: „Volti:“ [= Umblättern]. Weist vielleicht die sonderbare Numerierung darauf hin, daß Mendelssohn diese Nummer später komponiert hat als die darauffolgenden?
26–28	leer
29–30	[Nr. 2a, Fortsetzung von S. 19 und Schluß] S. 30: am oberen linken Rand befindet sich eine kleine Zeichnung (Kopf, Oberkörper und linker Arm eines Heiligen?).
31–38	[Nr. 3]
39–40	leer
41–49	[Nr. 4] Der Bogen mit den Seiten 41–44 steht auf dem Kopf, d. h. beim Binden versehentlich falsch gelegt; die Paginierung befindet sich trotzdem am oberen rechten Rand. S. 41 enthält die Takte 28–37, S. 42 T. 18–27, S. 43 T. 11–17, S. 44 T. 1–10.
50–61	[Nr. 5] S. 50 links oben: „No. 5 Terzetto“. S. 50: am oberen linken Rand befindet sich eine kleine Zeichnung (ein Heiliger – Gott? – in Wolken schwebend).
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.“

leer

79–97

98–100

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

- | | |
|----------------------|--|
| 1. Magnificat | [2] <i>Flauti</i> , [2] <i>Oboe</i> , [2] <i>Fagotti</i> , <i>Corni in d</i> , <i>Trombe in d</i> , <i>Timp d–a</i> , [2] <i>Violini</i> , <i>Viola</i> , [4] <i>Coro</i> , <i>Bassi</i> . |
| 2. Quia respexit | <i>Flauto</i> , <i>Oboe</i> , [2] <i>Violini</i> , <i>Viola</i> , <i>Sopr. Solo</i> , <i>Bassi</i> . Beim Einsatz des Frauenchors: [3] <i>Coro</i> (= [2] <i>Soprani</i> , <i>Alto</i>). |
| 3. Et misericordia | [2] <i>Violini</i> , <i>Viola</i> , [4] <i>Coro</i> , <i>Bassi</i> . |
| 4. Fecit potentiam | <i>Oboe</i> , <i>Fag</i> , <i>Corni in d</i> , <i>Tr. d</i> , <i>Timp d a</i> , [2] <i>Violini</i> , <i>Viola</i> , <i>Basso Solo</i> , <i>Bassi</i> . Nach der ersten Akkolade vereint Mendelssohn wegen Platzmangel die Violinen in ein einziges System mit doppeltem g_2 -Schlüssel. |
| 5. Deposuit potentes | <i>Flauti</i> , <i>Fag</i> , <i>Corni in g</i> , [2] <i>Violini</i> , <i>Viola</i> , <i>Soprano</i> , <i>Bassi</i> . Im Laufe des Satzes <i>Alto</i> und <i>Basso</i> , dann die drei Solostimmen zusammen, wobei die Violinen wegen Platzmangel in ein einziges System mit doppeltem g_2 -Schlüssel vereint wurden. |
| 6. Gloria Patri | <i>Flauti</i> , <i>Oboe</i> , <i>Fag</i> , <i>Corni d</i> , <i>Tr [d]</i> , <i>Timp [d] a</i> , [Violini] (doppelter g_2 -Schlüssel), [Viola], [Bassi]. Beim Einsatz des Chors: [4] <i>Coro</i> , und <i>Fl</i> , <i>Ob</i> , <i>Fg</i> , <i>Vi</i> erhalten jeweils 2 Systeme. |
| 7. Sicut erat | Keine Stimmenbezeichnungen. Besetzung wie Nr. 1. |
| 2a. Aria | <i>Fagotto Solo</i> , <i>Viola Solo</i> , <i>Soprano Solo</i> , [2] <i>Violoncelli Soli</i> , <i>C. B.</i> |

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 endgültige Fassung manchmal nicht eindeutig festzustellen. In einigen Fällen stammen die Korrekturen offensichtlich von einer fremden Hand, mit einiger Wahrscheinlichkeit von Zelter. Diese Korrekturen scheinen unsystematisch vorgenommen worden zu sein (so sind z. B. manche Fehler in der Stimmführung nicht korrigiert worden) und betreffen meistens die Textunterlegung.

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 Kleinstich.

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 die Stimme eines anderen mitspielt – im Manuskript durch Vermerke wie „unis.“ und dergleichen angezeigt –, werden ausgeschrieben; wenn Einzelanmerkungen sich auf Noten aus solchen Passagen beziehen, sind die Instrumente der ausgeschriebenen 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 zweideutige Fälle angezeigt);
6. die Halbe- und Ganzepausen, die im Manuskript nicht unterschieden werden, sind dem Kontext angepaßt worden.

An mehreren Stellen hat Mendelssohn am Ende einer Seite bzw. einer Akkolade einen Haltebogen angefangen, den er aber auf der neuen Seite / Akkolade nicht fortgesetzt hat; noch häufiger kommt der umgekehrte Fall vor. Solche Fälle befinden sich an folgenden Stellen: 1. *Magnificat*: T. 4–5 (Ob I/II), T. 43–44 (S), T. 48–49 (Fl I/II), T. 55–56 (S); 2. *Quia respexit*: T. 39–40 (Fl, Va, Vc/Cb); 3. *Et misericordia*: T. 22–23 (A), T. 73–74 (VI I), T. 108–109 (A); 4. *Fecit potentiam*: T. 17–18 (Cor); 5. *Deposuit potentes*: T. 6–7 (VI I, Vc/Cb), T. 20–21 (Cor), T. 76–77 (Fl I/II, Va), T. 84–85 (A), T. 117–118 (Fg I), T. 132–133 (B), T. 162–163 (Fg I); 6. *Gloria Patri*: T. 24–25 (S, B), T. 40–41 (S), T. 52–53 (Fl I/II), Ob I/II, T. 62–63 (B), T. 69–70 (T), T. 81–82 (T), T. 97–98 (Ob I/II), T. 105–106 (B); 7. *Sicut erat*: T. 8–9 (VI I, S), T. 31–32 (A, Cor I/II), T. 46–47 (VI I, S), T. 69–70 (T), T. 106–107 (Fg I/II, T), T. 122–123 (Cor II), T. 138–139 (B, Vc/Cb); 2a. *Aria*: T. 5–6 (Cb), T. 30–31 (Vc I/II, Cb).

Zwei Stimmen, die in einem System notiert sind und zusammengehalst wurden, tragen nur einen Artikulationsbogen, der für beide Stimmen gilt. Fehlt einer der Bögen im Autograph, so wird dies unter den Einzelanmerkungen

erwähnt. Phrasierungsbögen in den Vokalstimmen kommen selten vor, und wenn, dann nur, um die Textunterlegung deutlich zu machen; sie wurden in der Ausgabe beibehalten.

Der lateinische Text richtet sich in Bezug auf Orthographie und Silbentrennung nach der Ausgabe des *Graduale Triplex*, mit Ausnahme des Wortes ‚eius‘, dessen nicht-klassische Schreibweise ‚ejus‘ bevorzugt worden ist. Ergänzter Text wird mit kursiver Schrift gekennzeichnet. Folgende Besonderheiten sind im Mendelssohnschen Manuskript zu bemerken:

1. *Magnificat*: Silbentrennung ‚Mag-ni-fi-cat‘, Schreibweise ‚exultavit‘ (manchmal ‚exaltavit‘); 2. *Quia respexit*: Silbentrennung ‚res-pe-xit‘; 4. *Fecit potentiam*: Silbentrennung ‚dis-per-sit‘; 5. *Deposuit potentes*: Silbentrennung ‚sus-ce-pit‘ und ‚Is-ra-el‘, Schreibweise ‚se-cu-la‘; 6. *Gloria Patri*: häufige Schreibweise ‚Gloria Patris‘; Silbentrennung ‚Sa-ncto‘; 7. *Sicut erat*: überall ‚erant‘ in ‚erat‘ verbessert.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso (Vokalstimme), Cb = Contrabasso, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Va = Viola, Vc = Violoncello, VI = Violino.

Zitierweise: Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Note oder Pause), Bemerkung.

Nr. 1 *Magnificat*

7 Fg II 2	ohne Punktierung
7–8 Fl I (II), Ob I (II), Fg I (II)	alle Viertel im Takt mit nur einer Punktierung
20 Cor 2–3	nur Cor I notiert
23 Vc/Cb (Va) 7–8	<i>gis-a</i> (bzw. <i>gis¹-a¹</i>) (Die Verbesserung ist nach T. 68 und 70 erfolgt.)
30–32 Tr	nur eine Stimme notiert
44 VI II	erst vor dem zweiten <i>c²</i> (in der Urfassung bestand das Motiv nur aus den letzten zwei Achtern)
45 VI II 9	außer dem Vermerk ‚C. P.‘ [= Col Primo] auch zwei Pausen: eine Ganze- (oder Halbe-) und eine Viertelpause
50 Ob II	Pause für den ganzen Takt
52 Ob II	Halbe
53–54 Ob II	die Pausen fehlen
55 Fg II 1–2	auf der Halbepause zusätzlich ein Viertel <i>e¹</i>
64 Fl I 3	<i>e²</i>
65 Ob I/II	die zwei Stimmen sind vertauscht geschrieben
65 Tutti	es folgt ein gestrichener Takt
86 A 3–4	außer den zwei <i>f¹</i> zusätzlich zwei nicht gestrichene <i>d¹</i>
93 B 9–12	problematische Lesart

Nr. 2 *Quia respexit*

16 S solo 3–6	Viererbalkung
35 Tutti	es folgt ein gestrichener Takt
48 A	statt punktiertem Viertel ein Viertel und Achtel <i>d¹</i> (Eine ursprüngliche, dann gestrichene Textunterlegung erklärt die Notentrennung.)
49 S II 3	fehlt
52 A 1	zusätzlich ein nicht gestrichenes <i>c¹</i>
56 S I (II, A) 1	Silbe ‚ae‘ wegen einer vorhergehenden, später gestrichene Unterlegung des Textes ‚su-ae‘

Nr. 3 *Et misericordia*

2 VI II, A 2	gestrichene Erhöhungszeichen (Zugleich in Tenor und Viola ursprünglich Viertelnote <i>f¹</i> notiert und dann in Achtel <i>d¹</i> , <i>e¹</i> korrigiert.)
--------------	--

7 VI II 4	<i>h</i> ¹	62 S 1	Achtel mit Achtelpause
14 VI II 1	<i>a</i> ¹	66 VI I/II	zwei Achtel <i>a</i> ¹
16 Tutti	es folgt ein gestrichener Takt	75 T 2–3	die Pausen fehlen
38 S 1	Punktierung fehlt	78 VI I 1	eine fremde (Zelters?) Hand hat die Pause zu einer Viertel vermindert und eine mit dem ersten Sechzehntel gebundene Viertel <i>a</i> ² notiert
45 Va 1	Punktierung fehlt		<i>e</i> ¹
88 VI II 1	Punktierung fehlt	78 Va 1	eine fremde (Zelters?) Hand hat die Viertelpause in eine mit dem ersten Sechzehntel gebundene Viertel <i>a</i> ² geändert
91 VI I/II 3	Bögen zur ersten Note in T. 92	80 VI I 3	die Pause fehlt
99 VI I 1	Punktierung fehlt		eine einzige Ganzenote
127 T 1	Doppelgriff <i>a–cis</i> ¹ ohne Punktierung		<i>c</i> ²
Nr. 4 <i>Fecit potentiam</i>		81 Vc/Cb 7	den Noten folgen eine Viertel- und eine Halbepause
12 Tutti	es folgen drei gestrichene Takte	85 A 1–2	eine einzige Halbenote
15 Ob I 3	# scheint gestrichen zu sein	88 Ob II 7	Zwei Halbepausen notiert; Fermate auf 2. Pause
15 B solo 9	# scheint gestrichen zu sein	93 A	
16 B 2	unsichere Lesart wegen Korrekturen		
16 Vc/Cb 1–4	Änderungsvorschlag von fremder (Zelters?) Hand: Viertel <i>h</i> , Achtel <i>g[is]–e</i> , Viertel <i>a</i> in Mendelssohns Hand, A in fremder (Zelters?) Hand	95 B 6–7	
16 Vc/Cb 6	Punktierung fehlt	109 Alle Instr.	
17 Ob I 1	unsichere Lesart wegen Verbesserungen	Nr. 7 <i>Fuga</i>	
18 B 4–6	Bogen fehlt	10 Va 1	<i>c</i> ¹
18 Fg I 2–3	statt der Viertelpause zwei Ganze- (oder Halbe-) pausen	13 Va 1–2	<i>cis</i> ¹ bzw. <i>fis</i> ¹
25 VI I 1	Halbepause fehlt	15 S 2	Text ‚-pio‘ (mit dem ‚-o‘ wiederholt auf der folgenden Note)
28 VI II 3	ohne Staccatopunkte	26 T 1–3	eine Halbenote auf der einzigen Silbe ‚-ci-‘
35 VI I	ohne Staccatopunkte in der zweiten Takthälfte	94 Fg II 1	fehlt
37 VI I/II	Viertel	95 Fl II 1	♯ fehlt
38 VI II 1	alle Noten ohne Staccatopunkte	96 VI I 1	♯ steht vor dem zweiten <i>c</i> ²
40–41 VI I/II	erste Sechzehntelpause mit Punktierung	99 VI II	Noten im Takt: Viertel <i>fis</i> ¹ und vier Achtel <i>d</i> ¹ <i>e</i> ¹
41 VI II	die den Noten von Fg I entsprechenden Pausen fehlen		<i>fis</i> ¹ <i>g</i> ¹
42–43 Fg II	Bogen zu 45,1	115 S 1–2	eine Ganzenote auf der einzigen Silbe ‚-per‘
44 VI I 13	alle Noten ohne Staccatopunkte	119 Tr 1	das <i>f</i> befindet sich in T. 117, im Zusammenhang mit später gestrichenen Noten
69–73 VI I/II	Sechzehntelpause fehlt	121–122 B	Haltebogen beim Taktwechsel nicht gestrichen
69 VI I 4	Pausen auf der zweiten und dritten Zählzeit fehlen	126–127 Cor II	Haltebogen
69 VI II			
76 VI II 4–6			
Nr. 5 <i>Terzetto</i> [<i>Deposuit potentes</i>]		Nr. 2a <i>Aria</i>	
8 Fl	Hals für Fl II fehlt	Das figurierte Motiv aus punktiertem Sechzehntel und folgenden Vier- und sechzigsteln ist im Original an folgenden Stellen als punktiertes Sechzehntel plus Zweiunddreißigstel notiert: T. 1, Vc I/II; T. 2, Vc II; T. 4, Va; T. 5, Fg, Va; T. 6, Vc I; T. 8, Fg, Va; T. 37, Vc I; T. 38, Vc I; T. 40, Fg, Vc II; T. 41, Vc I/II; T. 42, Vc II.	
19 Vc/Cb 1	Viertelpause; ‚pizz.‘ am Taktende	7 Tutti	es folgt ein gestrichener Takt
20–22 Cor II	Ganzenoten und Haltebögen wie Cor I: die Noten sind aber gestrichen, ohne ersetzende Pausen	9 Fg 1	Sechzehntel
39 VI I 1	Doppelgriff <i>e</i> ¹ – <i>g</i> ¹	45 S I	problematische Lesart wegen Korrekturen
66 Fg I 2	♯ scheint gestrichen zu sein	53 A 2–3	Text [an-], <i>cillae</i> ‘ aus alter Version, nicht gestrichen
68 Tutti	ursprünglich ist der Takt mit einem senkrechten Strich ausgestrichen worden, die Streichung muß aber wegen des musikalischen Anschlusses wieder aufgehoben werden; ihm folgen noch fünf weitere auf andere Weise gestrichene Takte	54 A	Text ‚su[-ae] aus alter Version, nicht gestrichen
123–124 VI II	Pausen fehlen	56 Tutti	es folgt ein gestrichener Takt
129 Fg II 1	Pause fehlt	69 Va 1	punktiertes Sechzehntel
132 A 2–3	die Achtel sind unter einem Balken notiert (Die Verbesserung ist nach Takt 81, B, erfolgt: auch dort sind die Achtel gebunden, der Bogen aber erklärt die Textunterlegung.)	70 Fg 1	punktiertes Sechzehntel
148–149 Fl II, Fg II	Bogen fehlt	71 Vc I 1	punktiertes Sechzehntel
Nr. 6 <i>Coro</i>			
5 Vc/Cb 2	<i>h</i>		
25–26 A	Haltebogen beim Taktwechsel (wegen einer früheren Textunterlegung)		
29 B 1	Silbe ‚-tris‘ einer früheren Textunterlegung, nicht gestrichen		
38 Fl II	außer den Noten auch eine Halbepause (In diesem Takt wurde anfangs Fl II im System vom Fl I notiert; ins System von Fl II schrieb Mendelssohn die Pause der Ob.)		
39 Vc/Cb 1	wiederholtes <i>f</i> -Zeichen		
50 VI I 1	eine fremde (Zelters?) Hand hat eine Achtel <i>cis</i> ² im Auftakt hinzugefügt		
58 B 1	Silbe ‚San-‘ wiederholt		
59 Tutti	ein gestrichener Takt folgt		
60 Fl II 7	♯ fehlt		
60–61 B, Vc/Cb	Bögen beim Taktwechsel, die aus einer alten Version stammen (<i>c</i> in T. 60 waren mit später geänderten <i>c</i> in T. 61 verbunden.)		