

VIVALDI

Gloria

RV 589

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Malcolm Bruno und / and Caroline Ritchie

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 7674

INHALT / CONTENTS

Preface	III
Vorwort	VIII
I. Gloria in excelsis Deo	1
II. Et in terra pax hominibus	8
III. Laudamus te	15
IV. Gratias agimus tibi	19
V. Domine Deus, Rex coelestis	22
VI. Domine Fili unigenite	24
VII. Domine Deus, Agnus Dei	31
VIII. Qui tollis peccata mundi	35
IX. Qui sedes ad dexteram Patris	36
X. Quoniam tu solus sanctus	40
XI. Cum Sancto Spiritu	42
Critical Report	50

BESETZUNG / ENSEMBLE

Soli: Soprano I, II, Alto

Coro: Soprano, Alto, Tenore, Basso

Tromba; Oboe; Violino I, II, Viola,
Basso (Violoncello, Contrabbasso, Organo)

Zu vorliegender Partitur sind der Klavierauszug (BA 7674-90)
und das Aufführungsmaterial (BA 7674) erhältlich.

In addition to the present full score, the vocal score (BA 7674-90)
and the performance material (BA 7674) are also available.

© 2011 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

5. Auflage / 5th Printing 2024

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

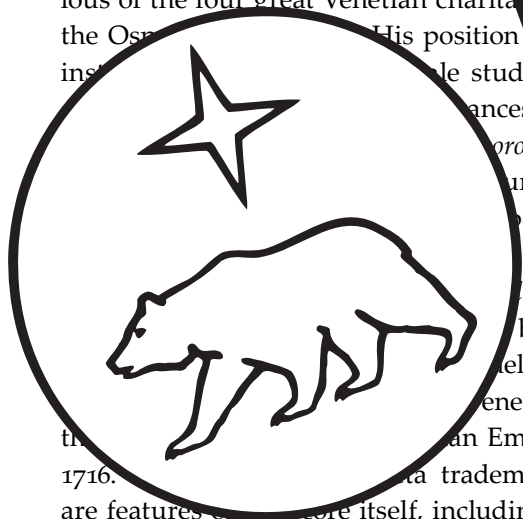
ISMN 979-0-006-53884-3

PREFACE

INTRODUCTION

During the second decade of the eighteenth century, the centre of Antonio Vivaldi's illustrious music-making was Venice. A century had passed since Monteverdi's arrival at San Marco, but Venice and the Italian peninsula remained very much the hub of ground-breaking composition. In precisely the same period northern Italy was also the centre of the fastly evolving family of stringed instruments, with Stradivari, inheritor of the great Amati tradition, at the peak of his career in nearby Cremona.

Vivaldi, like Corelli, was one of the Italian virtuosi whose musicianship would define the baroque violin, taking it to its technical limits. Taught by his father, a violinist at San Marco, his prowess as a performer must have been well in evidence by the time of his appointment in 1703 at the most musically prestigious of the four great Venetian charitable institutions, the Ospedale della Pietà. His position there as violin instructor to the students was to be



Francesco Gasparini's successor. For six years he assumed the responsibility between Vivaldi and Pietro Scanari. The *Gloria* RV 596 has been shown to be a Venetian victory in the Venetian Empire in August 1716.

Its trademarks, however, are features of the score itself, including the solos for soprano and alto voices and the relatively high tessitura (equivalent to a 'viola' range with two or three exceptions) of the vocal bass.

Since the early 1990s a number of performances of the *Gloria* have been mounted for recording with female voices only. The American performer/musicologist Candace Smith has concluded convincingly that a number of options would have been used in these female-only institutions to realise the normal 8' bass including transposition, substitution of instruments for the vocal bass and the cultivation of unusually low voices. We may assume that this tradition continued into eighteenth century Venice and that these options were known and employed by Vivaldi at the Pietà. Clearly under no circumstances were men to be

engaged in this cloistered convent to sing tenor and bass parts. Indeed these reasons would be a prime-motivating force in the standard SATB notation of Vivaldi's autograph: allowing not only for subsequent performances beyond the convent walls, but for a flexibility, with the inevitable flux of voices, for performances at the Pietà as well.

Unlike the virtuosic *Le Quattro Stagioni* and myriad other less well-known concerti by its creator, the *Gloria* is happily performable by amateur or youthful voices; like the *Seasons* it, too, has a perfect sense of proportion with elegant changes of colour and mood, texture and rhythmic vitality. And as striking is the ongoing sense, revealed in details of orchestration, that the *Gloria* is the work not of an organist/choir-master, but of a uniquely virtuosic violinist from the Venetian high baroque.

EDITORIAL AND PERFORMANCE PRACTICE

Introduction

The autograph of the *Gloria* should be seen as the working manuscript of a practical early eighteenth-century violinist-composer, and as such reveals aspects of performance that are specific to the Venetian baroque. As discussed above, several aspects of Vivaldi's sacred music are typical of the developing Venetian style that set the precedent during his lifetime for the 'high baroque' style across Europe. Such features include a violin-dominated texture, supported by the use of high wind instruments underpinned by a polarised bass-group. They are highlighted in this edition by retention of the physical details of the composer's manuscript, including the original layout and notation.

Instrumentation

We have indicated a complete instrumentation at the opening of each movement, in accordance with modern practice. In the manuscript, however, string and vocal parts are not marked as such; the string orchestra (vln 1, vln 2, vla, continuo group) are assumed to be the default orchestral forces, and vocal parts are indicated by clef. Reference in the manuscript is made only to the solo line (for example in **Domine Deus Rex (V)** where a solo instrumental line is marked

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

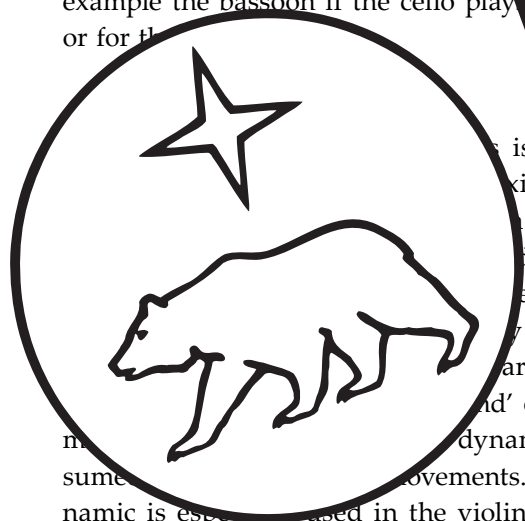


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Vivaldi's *basso generale* in the tutti choral sections on an independent staff. Beyond the obviously soloistic quality of the instrumental bass line in this movement, in dialogue with the alto solo above it, it should be pointed out that no instrument is specified, leaving open the use of either solo cello or bassoon, or, depending upon the presence of a suitable continuo instrument, solo organ.

In **Domine Deus Rex (V)** a related question of bass/continuo notation arises: with the solo oboe in the treble register, a solo bassoon (or cello) as a bass instrument would seem a natural ideal complement. Vivaldi's oscillating octaves in the bass create the sense of a pastorale, reminiscent of the Musette or Sicilian zampogna. It is likely, given the texture, that these repeated octaves would have been played by a 'soloist' from the continuo section – bassoon or cello, or solo keyboard, for which the part would be idiomatic. We have therefore, in Appendix I (www.baerenreiter.com), provided a simplified version of the part that can be used by the remaining bass-group instruments, for example the bassoon if the cello plays the 'solo' line, or for the



is minimally distinguishing dynamic basic volume. Application, on the tessitura of taste of vocal soloists, a basic *forte* and 'foreground' dynamic, always assume movements. The *piano* dynamic is especially used in the violin parts to place the basic *forte* in relief, as if a subsequent phrase is a shadow of the first. This 'tiering' use of dynamics means that the *forte* after a *piano* section implies only a return to normal sound. Original dynamics are printed in roman script, occasional editorial suggestions in italics.

Rhythmic notation

The art of *colla parte* playing was borne of normal musical instinct in Vivaldi's world. Instrumentalists' sensitivity to the vocal text, which they regularly doubled, resulted in the subtle skill of accommodating their parts invisibly to the vowels and consonants they supported. In, for example, bars 16, 17 and 21, 22 of **Propter magnam (IV)**, Vivaldi's ties in the upper

strings indicate to players where principal stresses of the text occur with this information affecting the shaping of their accompaniment. We have therefore incorporated all of Vivaldi's original notation in such instance without modern correction.

Another subject related to the innate relation of instruments supporting vocal lines, is the interpretation of 'small' notes. A legacy of the twentieth century is the conception of small notes (sixteenths or smaller) as irreducible rhythmic bits. Vivaldi's world is rather focussed on the larger quarter as tactus. A perfect example is the opening anacrusis in the **Laudamus te (III)** in which the violin part has a dotted length and the vocal part an eighth. We take the view that the opening violin sixteenth upbeat is essentially the same duration as the eighth, which has a consonant before the power of the allegro upbeat, accommodated by the notation of an eighth. In the violins beneath the upbeats are subsequently notated as eighths and not sixteenths, though effectively the violin eighths are sixteenths with the sixteenth rest following, as the string-crossing for the octave jump must be taken into consideration.

The dotted eighth/sixteenth pattern in **Domine Deus (VI)** – another primary example of the 'small' note question. The relation between long and short notes are consistent and continuous, but it would be an imposition on modern practice to assume that this rhythm is a quarter figure and quite literally subdivided into four times sixteen, or even more sharply pointed double-dotting. Thus a possible rhythmic spectrum could range from scintillating double-dotting at one extreme to relaxed, gracious triplets at the other. For a discussion of the potential dotting of 'Jesu' in bars 16, 25, 60 etc, please see Appendix II (www.baerenreiter.com).

In the **Qui tollis (VIII)**, the change from duple to triple time at the word 'suscipe' is governed under the sixteenth and seventeenth-century system of rhythmic proportion, in which the quarter-note of the duple-time section becomes rhythmically equal to the half-note of the ensuing triple. This transition is implied by Vivaldi's final setting of the word 'suscipe' in the soprano part at the end of the duple section (bar 7), which is thus rhythmically equal to the triple 'suscipe' rhythm of the ensuing triple section. As the tactus therefore remains the same, no additional tempo marking is needed in bar 8, and, crucially, the use of half-note tactus does not imply a slowing of the tempo. Text and vocal line are, as ever, the governing forces.

Articulation

Beaming and Phrasing

Vivaldi's autographs contain elegant beaming patterns, which have been maintained in the current edition. Unlike regularised modern notation, Vivaldi's often irregular beaming of eighth and sixteenth notes tallies both with vocal text underlay and with rhythmic emphasis. This notation is partly the result of the tradition of *colla parte* playing, with the instrumental parts reflecting the underlay and shape of the text; and partly to highlight intentional changes in register, points of harmonic importance, rhythmic alteration, and patterns of stress. These beamings, important indicators of phrasing, underlay and accentuation, have been kept as useful aids to performance. Some examples of their use and significance are given below:

I, bars 2, 4, 6, 8: violins, eighths/sixteenths two beamed to a bar, to contradict the tendency to labour second and fourth beats, supporting and elaborating on the local-line stresses, that are two to a bar.

II, bar 19: viola, beamed to correspond with the text 'et in' of the soprano entry.

III, bar 19: viola, beamed to reflect the descending three-note motif of the violin part (across the bar).

IV, bar 19: viola, beamed to show the melodic rhythm of the violin part, so all three parts match.

V, bar 19: viola, beamed to match the violin parts, so all three parts match.

VI, bar 19: viola, beamed to match the violin parts, so all three parts match.

VII, bar 19: viola, beamed to match the violin parts, so all three parts match.

VIII, bar 19: viola, beamed to match the violin parts, so all three parts match.

IX, bar 19: viola, beamed to match the violin parts, so all three parts match.

X, bar 19: viola, beamed to match the violin parts, so all three parts match.

XI, bar 19: viola, beamed to match the violin parts, so all three parts match.

XII, bar 19: viola, beamed to match the violin parts, so all three parts match.

XIII, bar 19: viola, beamed to match the violin parts, so all three parts match.

XIV, bar 19: viola, beamed to match the violin parts, so all three parts match.

XV, bar 19: viola, beamed to match the violin parts, so all three parts match.

XVI, bar 19: viola, beamed to match the violin parts, so all three parts match.

XVII, bar 19: viola, beamed to match the violin parts, so all three parts match.

XVIII, bar 19: viola, beamed to match the violin parts, so all three parts match.

XIX, bar 19: viola, beamed to match the violin parts, so all three parts match.

XX, bar 19: viola, beamed to match the violin parts, so all three parts match.

Fermate

Vivaldi's use of the *fermata* is also unusual to the modern eye. Unlike its use today to imply elongation, it is deployed throughout, in accordance with baroque tradition generally, as a punctuation mark, a visual indicator in the score to signify conclusion. It therefore appears over cadential notes without vertical uniformity, implying only an articulation appropriate for a final cadential downbeat. We have therefore left *fermate* as positioned by the composer without further suggestion.

Text and Underlay

The Latin throughout conforms to modern usage. In the manuscript of the *Gloria*, the text underlay generally appears in the bass part only, unless a solo line is involved. It has been distributed to all parts continuously without comment.

Ornaments

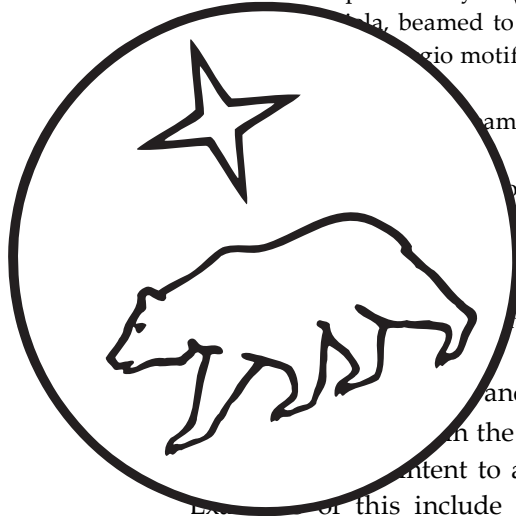
Vivaldi uses the first sign universally to notate a low-speed ornament, in accordance with early eighteenth-century usage; where appropriate, this has been added to a natural sign, in accordance with modern notation again without comment.

Time signatures and Barring

Time signatures and barring are all original.

BIBLIOGRAPHY

- BALDAUF-BERDES, JANE J., *Women Musicians of Venice: Musical Foundations, 1525–1855* (Oxford, 1993) ■ the history and structure of the Venetian ospedale, with considerable information on the employment of musicians and the teaching of music
- EVERETT, PAUL, 'Vivaldi at Work: the Autograph of the "Gloria" RV 589', *Informazioni e Studi Vivaldiani*, xvii, 1996, pp. 68–86 ■ a detailed examination of the manuscript of the Gloria
- EVERETT, PAUL (ed.), *Antonio Vivaldi, Gloria in D RV 589* (Oxford, 1997) ■ Everett's edition with critical notes
- KOLNEDER, WALTHER, *Performance Practices in Vivaldi* (Winterthur, 1979) ■ performance practice conclusions drawn from the study of Vivaldi's autograph manuscripts
- ROSTIROLLA, GIANCARLO, 'L'organizzazione musicale nell'Ospedale Veneziano della Pietà al tempo di Vivaldi', *Nuova rivista musicale italiana*, xiii, 1979,



pp. 168–95 ■ an overview of the musical organisation of the Pietà during Vivaldi's time

SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi* (Oxford, 1975/1994) ■ comprehensive survey of a century of musical developments and performances in Venice

SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, 'Vivaldi's Esoteric Instruments', *Early Music*, 6 (3), 1978, pp. 332–8 ■ an examination of Vivaldi's instrumentarium

SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, 'Music at the Pietà before Vivaldi', *Early Music*, 14, 1986, pp. 373–86 ■ the musical life of the Pietà prior to Vivaldi's appointment

SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, 'Annotated Membership Lists of the Venetian Instrumentalists' Guild, 1672–1727', *RMA Research Chronicle*, 9, 1971, pp. 1–52; 12, 1974, pp. 152–5

SPITZER, JOHN, and ZASLAW, NEIL, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815* (Oxford, 2004) ■ a useful survey of orchestral forces in the baroque period

STEVENS, DENIS, 'Musicians in Eighteenth-Century Venice', *Early Music*, 20, 1992, pp. 401–8

SMITH, JONATHAN, 'On bass?', *Oxford Taverner*

SMITH, JONATHAN, 'A discussion of the performance of Antonio Vivaldi's

SMITH, JONATHAN, 'A discussion of the performance of Antonio Vivaldi's

SMITH, JONATHAN, 'A discussion of the performance of Antonio Vivaldi's

SMITH, JONATHAN, 'A discussion of the performance of Antonio Vivaldi's

SMITH, JONATHAN, 'A discussion of the performance of Antonio Vivaldi's

SMITH, JONATHAN, 'A discussion of the performance of Antonio Vivaldi's

SMITH, JONATHAN, 'A discussion of the performance of Antonio Vivaldi's

SMITH, JONATHAN, 'A discussion of the performance of Antonio Vivaldi's

SMITH, JONATHAN, 'A discussion of the performance of Antonio Vivaldi's

SMITH, JONATHAN, 'A discussion of the performance of Antonio Vivaldi's

SMITH, JONATHAN, 'A discussion of the performance of Antonio Vivaldi's

SMITH, JONATHAN, 'A discussion of the performance of Antonio Vivaldi's

SMITH, JONATHAN, 'A discussion of the performance of Antonio Vivaldi's

SMITH, JONATHAN, 'A discussion of the performance of Antonio Vivaldi's

SMITH, JONATHAN, 'A discussion of the performance of Antonio Vivaldi's

SMITH, JONATHAN, 'A discussion of the performance of Antonio Vivaldi's

SMITH, JONATHAN, 'A discussion of the performance of Antonio Vivaldi's

TALBOT, MICHAEL, 'Vivaldi's Venice', *The Musical Times*, 119 (1622), 1978, pp. 314–9 ■ a survey of Venetian musical life during Vivaldi's era

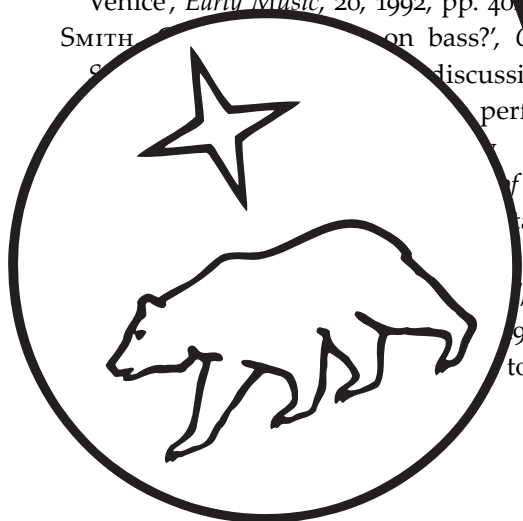
TALBOT, MICHAEL, 'Tenors and Basses at the Venetian Ospedali', *Acta Musicologica*, lxvi, 1994, pp. 128–38 ■ some proposed answers to the question of tenor and bass singers at the Pietà

VANSCHEEUWIJCK, MARC, 'Recent re-evaluations of the baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach', *Early Music*, 38 (2), 2010, pp. 181–92 ■ an examination of the genesis and identity of the 'baroque cello' and of the nomenclature of violoncello, viola, violone

ACKNOWLEDGEMENTS

We wish to thank librarians of the Biblioteca Nazionale, Torino for accommodating us graciously in our requests to study the autograph. Our gratitude as well goes to Marco Lippore and Edward Tarr for their thoughts concerning Vivaldi's trumpet players, to Ralph Steinhilber for advice on Baroque continuo and Catherine Mottram for her knowledge of metric proportions in the 18th century. Finally, our editor at Bärenreiter, Stefan Groh, has given us the ideal mix of enthusiasm and technical support to assure a distinctive new edition of a very familiar work.

Malcolm Bruno and Caroline Ritchie
January 2011



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Instrumentierung

Der modernen Notationspraxis entsprechend wird in der vorliegenden Ausgabe die vollständige Instrumentierung jeweils am Anfang eines Satzes angezeigt. Im Autograph sind Streicher- und Gesangsstimmen allerdings nicht als solche gekennzeichnet; für das Streichorchester (Vln 1, Vln 2, Vla, Continuo-Gruppe) wird die Standardbesetzung vorausgesetzt, die Lage der Gesangsstimmen ergibt sich durch die Schlüsselung. Hinweise auf die Besetzung finden sich im Manuskript nur an Solostellen (z. B. ist im **Domine Deus Rex [V]** ein Instrumentalsolo mit „*oboe o violino solo*“ bezeichnet) oder wenn außergewöhnliche Instrumente hinzukommen, wie die „*tromba*“ (Trompete) und „*oboe*“ in der Eröffnung des Schlusschores. Handelt es sich offensichtlich um einen solistisch geführten Satz, haben wir den ersten Gesangeinsatz durch „*Solo*“ über dem System markiert. Gelegentlich hat Vivaldi die oberen Streicherstimmen auf einem Notensystem zusammengefasst, so etwa im **Laudamus (III)**, und die Anweisung „*unisoni*“ gegeben. Dies haben wir in der Partitur stillschweigend korrigiert, aber im *Critical Commentary* erläutert.



Für die Praxis der Bärenreiter-Verlage ist die Notation der Trompeten im Autograph oft unklar. In den meisten Fällen wird die übliche Notation für die Trompete verwendet, die auf der C-Klarinette basiert. In einigen Fällen ist die Notation für die Trompete auf der B-Klarinette, was auf eine Fälschung oder eine Korrektur hindeutet. In der Praxis der Bärenreiter-Verlage ist die Notation der Trompeten im Autograph oft unklar. In den meisten Fällen wird die übliche Notation für die Trompete verwendet, die auf der C-Klarinette basiert. In einigen Fällen ist die Notation für die Trompete auf der B-Klarinette, was auf eine Fälschung oder eine Korrektur hindeutet.

Pietà, 1707: 4 violini, 2 violette, 3 viole, 1 violone, 3 organi, theorbo

Mendicanti, 1743: 8 violini, 2 violette, viole, 3 violini

Bis 1743 hat sich die Anzahl der Violinen, die Vivaldi zur Verfügung standen im Vergleich zu den Violoncello („violette“) offensichtlich verdoppelt, gleichzeitig ist die Anzahl der Streichinstrumente in der Bassgruppe proportional dazu gestiegen (siehe die Ausführungen zu den von Vivaldi als „viole“ und „violini“ bezeichneten Bassinstrumenten im Appendix III auf www.bärenreiter.com).

Diese Zahlen spiegeln sich auch in der zunehmenden Polarisierung zwischen Oberstimmen und Bass sowie dem oben erwähnten, von der Violine dominierten Klang. Für das Orchester der Pietà kann somit im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine kleine Streichergruppe, bestehend aus zwei oder drei Streichern je Stimme, vorausgesetzt werden. Mit Blick auf die oben erwähnte These von Michael Talbot, das *Gloria* sei für den Festgottesdienst anlässlich des venezianischen Sieges von 1716 komponiert worden – unter Verwendung einer Signaltrompete (siehe unten) –, ist es doch wahrscheinlich, dass bei der ersten Aufführung des *Gloria* eher eine Streichergruppe gemäß der Liste der Mendicanti von 1743 als diejenigen der Pietà von 1707 beteiligt war.

Obwohl die Oboe durch die Anstellung eines Oboisten an San Marco seit 1696 „offiziell“ im Musikleben Venedigs eingeführt war, wird sie nicht als Teil des Orchesters der Pietà erwähnt. Bis 1723 hatte Gasparini die Direktoren der Pietà ersucht, Lehrer für Violin, Viola und Oboe einzustellen. Danach haben alle bedeutenden venezianischen Oboisten der Zeit an der Pietà unterrichtet. Von 1727 an erlernte eine begabte Studentin, Pelegrina dall'Oboè, das Instrument am Sella Scuola, hingegen wird im Jahr 1726 eine „Sassano“ als talentierteste Oboistin erwähnt.

Der Trompetenpart wurde von der barocken (Natur-)Trompete (ohne Gießflöte) übernommen. Da das Trompetenspiel damals ein eng überwachtes Zunftsystem erforderte und an der Pietà kein Lehrer erwähnt wird, vermutet Michael Talbot, dass für besondere Anlässe externe Spieler herangezogen wurden – vermutlich waren sie in der Kirche ohne direkten Augenkontakt zu den weiblichen Musikern positioniert.

Es ist außerdem wahrscheinlich, dass ein Fagott an der Ausführung der Bassstimme im Orchester beteiligt war. Die Verwendung des Fagotts in Vivaldis Opern und Concerti sowie die Anwesenheit eines Fagottlehrers an der Pietà zur Zeit von Vivaldis Anstellung legen diese Vermutung nahe. In musikalischer Hinsicht bietet die Ergänzung der Bassgruppe durch das Fagott einen idealen Ausgleich an Stellen, wo Oboe (und Trompete) mitspielen. Wie die Oboe der ersten Violine Farbe und Glanz verleiht, kann das Fagott als Mitglied der Bassgruppe mit Blick auf den Streichbass dieselbe Funktion übernehmen.

Continuo

Im Autograph zum *Gloria* besteht die Continuo-Stimme aus einer einzelnen bezifferten Bassstimme unter

den Vokalstimmen. Gelegentliche Ergänzungen der originalen Bezifferung wurden in vorliegender Ausgabe in eckigen Klammern gesetzt und somit als editorische Zutat gekennzeichnet. In der Regel waren Vivaldis Sätze im *stile antico* wesentlich stärker beziffert.

Der Continuo wurde zweifellos von einem Tasteninstrument realisiert (dem geistlichen Kontext entsprechend eine Orgel) und möglicherweise von einer Theorbe. Die Orchesterliste der Pietà aus dem Jahr 1707 belegt die gleichzeitige Verwendung mehrerer Saiteninstrumente. Außerdem wurde die Continuo-Stimme durch einen Streichbass gedoppelt – im 8'-Register ein Violoncello und außerdem ein Kontrabassinstrument („Violone“) in der tieferen Lage. Da die Nomenklatur dieser beiden Instrumente und ihre Verwendung häufig Anlass zur Verwechslung gibt, sei der Leser auf Appendix III (www.baerenreiter.com) verwiesen.

Die Bassstimme wird an kleiner besetzter Stelle gelegentlich solistisch geführt, wie im *Domine Deus Agnus Dei* (VII). Obwohl von Vivaldi nicht notiert, kann vorausgesetzt werden, dass der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts gemäß ein *basso generale*

Bassstimme verdoppelte (*colla parte*).

Die Bassstimme von Vivaldi in Kurzschiff feiert, die dekomprimiert und in den auf einer unabhängigen Note offenbüchlich solistischen Basslinie im Dialog Altsolo in diesem Satz hat, dass der Komponist eine macht. Offenbüchlich somit die o oder Fagott, oder, abhängen Continuo-Instrument, die Orgel.

Domine Deus Rex (V) taucht eine ähnliche Frage hinsichtlich der Notation von Bass- bzw. Continuo-Stimme auf: Für das obere Register der Solooboe scheint ein Solofagott (oder Cello) als Bassinstrument die natürliche Ergänzung. Vivaldis oszillierende Oktaven im Bass erwecken den Eindruck einer Pastorale, sie erinnern an die Musette oder sizilianische Zampogna. Die Struktur des Satzes lässt vermuten, dass diese wiederholten Oktaven von einem „Solisten“ aus der Continuo-Gruppe gespielt wurden – denkbar sind Fagott, Cello oder ein Tasteninstrument, für welches der Abschnitt idiomatisch ist. Aus diesem Grund haben wir in Appendix I (www.baerenreiter.com) eine vereinfachte Fassung des Abschnittes gegeben, der von der verbleibenden Bassgruppe gespielt werden kann, zum Beispiel dem Fagott, wenn das Cello die „Solo-Stimme“ spielt, oder auch vom Kontrabass.

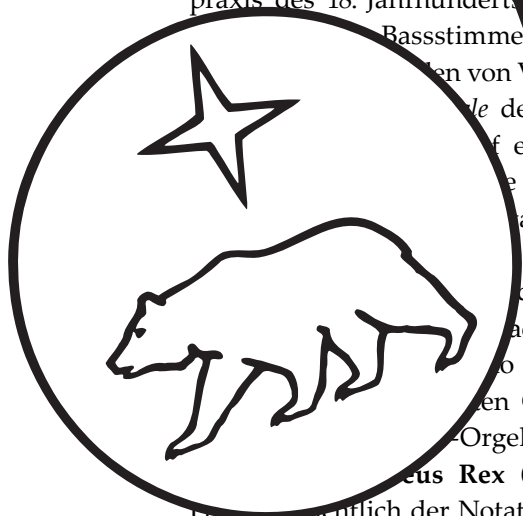
Dynamik

Vivaldi verwendet nur selten dynamische Anweisungen. Sie werden eingesetzt, um eine bestehende dynamische Stufe zu verändern; zeigen also eher Kontrast als Lautstärke an. Die Gesangsstimmen enthalten selten dynamische Angaben. Hier wird vorausgesetzt, dass entweder die Struktur des Gesangs, seine Lage oder aber der Geschmack des Sängers die Farbe und Intensität des vokalen Klanges festlegen. Für die Vokal- und Instrumentalstimme kann grundsätzlich *forte*, im Sinne von „vollem Klang“, „normalem Klang“ oder „Vordergrundklang“ als Standard-Dynamik am Anfang der Sätze vorausgesetzt werden. *Piano* findet vor allem in den Violinstimmen Anwendung, als Kontrast zum vorhergehenden *forte*, als sei eine nachfolgende *Pia* einschalten der ersten. Bei dieser stufenartigen Verwendung der Dynamik bedeutet also *forte* nach einem *piano*-Abschnitt lediglich die Rückkehr zur normalen Lautstärke. Originale dynamische Angaben sind gerade gelegentlich editorische Vorschläge kursiv gedruckt.

Rhythmische Notation

Die Kunst des *colla parte*-Spiels entsprang Vivaldis Welt dem normalen musikalischen Instinkt. Die Instrumentalisten haben ein ausgeprägtes Feingefühl für den gesungenen Text, den sie üblicherweise doppelten, so dass sie in der Lage waren, die gesungenen Vokale und Konsonanten nahezu unmerklich zu unterstützen. Im *Propter magnam* (IV), Takte 16, 17 und 21, 22, zum Beispiel, stehen die Bögen in den oberen Streichern für Hauptbetonungen im Text und beeinflussen damit die Gestalt der Begleitung. Um dies zu verdeutlichen, haben wir in solchen Fällen den Notentext nicht an die moderne Notationspraxis angepasst, sondern Vivaldis Originalnotation beibehalten.

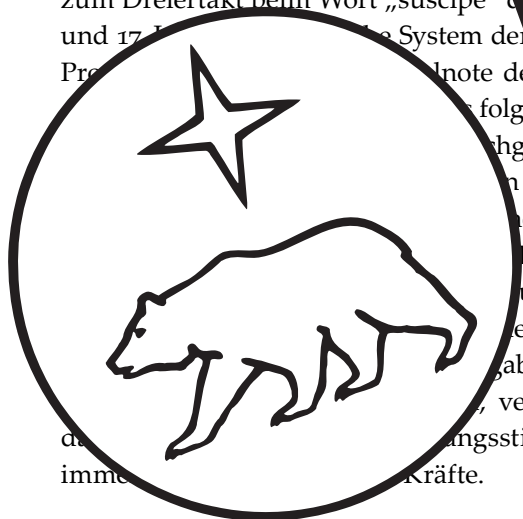
Ein weiteres Thema in Verbindung mit der instrumentalen Unterstützung der Gesangsstimmen ist die Interpretation von „kleinen“ Noten. Die Auffassung, dass kleine Notenwerte (Sechzehntel oder kleiner) rhythmische Kleinteile sind, ist ein Erbe des 20. Jahrhunderts. In Vivaldis Vorstellung ist eher die größere Viertel als Taktschlag von Bedeutung. Ein gutes Beispiel gibt der Auftakt zum *Laudamus te* (III); die Violinstimme hat eine Sechzehntel, die Gesangsstimme eine Achtel. Wir vertreten die Ansicht, dass der Sechzehntelaufschlag der Violine im Wesentlichen die gleiche Länge hat wie derjenige des Sängers, der einen Konsonanten vor dem Vokal im Allegro-Auftakt zu singen hat, wofür der Achtelaufschlag den notwendigen Platz schafft. In den Violinen darunter sind die Auf-



takte im Folgenden als Achtel notiert und nicht als Sechzehntel, obwohl es sich de facto um Sechzehntel mit einer nachfolgenden Sechzehntelpause handelt, bezieht man den für den Oktavsprung notwendigen Saitenwechsel in die Überlegungen ein.

Die punktierten Achtel mit nachfolgender Sechzehntel im **Domine Fili (VI)** liefern ein weiteres wichtiges Beispiel zur Frage der „kleinen“ Notenwerte. Das Verhältnis zwischen langen und kurzen Noten ist durchgehend konsequent, doch ist hier die moderne Ansicht, der Rhythmus bestünde aus einer im wahrsten Sinne exakt in vier Sechzehntel zerlegten Viertelnote und würde durch Doppelpunktierung schärfer betont, fehl am Platz. Folglich kann die rhythmische Interpretation von flimmernder Doppelpunktierung im einen Extrem bis zu äußerst entspannten, anmutigen Triolen im anderen Extrem reichen. Zur Diskussion der möglichen Doppelpunktierung von „Jesu“ in Takten 16, 25, 60 etc. siehe Appendix II (www.baerenreiter.com).

Im **Qui tollis (VIII)** ist der Übergang von zweizeitig zum Dreiertakt beim Wort „suscipe“ durch das im 16. und 17. Takte. Das System der rhythmischen Proportionen ist eine Note des zweizeitigen Taktes, gefolgt von drei zählbaren Schlägen. Vivaldi erklärt dies am Ende des Takt 7), der so „suscipe“ in folgender Taktart ist, was erforderlich ist, verlangsamt sich die Gesangsstimme sind wie immer Kräfte.



Artikulation

Balkensetzung und Phrasierung

Vivaldis Autographe enthalten eine elegante Balkensetzung, die in der vorliegenden Ausgabe beibehalten wird. Im Gegensatz zur regulierten modernen Notation folgt die von Vivaldi verwendete unregelmäßige Balkung von Achtel- und Sechzehntelnoten dem unterlegten Gesangstext und seiner rhythmischen Betonung. Diese Notation ist teilweise das Ergebnis des traditionellen *colla parte*-Spiels, wobei die Instrumentalstimmen den unterlegten Text widerspiegeln; teilweise dient sie auch der Hervorhebung beabsichtigter Wechsel in der Stimmlage, harmonisch wichtiger Stellen, rhythmischer Veränderungen und Betonungsmustern. Diese Balkungen sind wichtige Indikatoren

für Phrasierung, Textunterlegung und Akzentuierung und wurden als nützliche Hilfe für die Aufführung beibehalten. Einige Beispiele für ihre Verwendung und Bedeutung seien im Folgenden gegeben:

I, Takte 2, 4, 6, 8: In den Violinen haben Achtel bzw. Sechzehntel zwei Balken pro Takt, um der Tendenz, auf den zweiten und vierten Schlag hinzuarbeiten, entgegen zu wirken, dabei werden die Betonungen der Gesangsstimme (zwei pro Takt) unterstützt und hervorgehoben.

II, Takt 19, Viola: Balkung korrespondierend mit dem Text „et in“ im Soprano Einsatz

II, Takt 69, Viola: Balkung reflektiert das absteigende, aus drei Viertelnoten bestehende *Appoggio* Motiv der Violinstimme (über den Taktstrich hinaus)

VI, Takte 35, 36, Bass: Balkung verdeutlicht den hemiolischen Rhythmus (über den Taktstrich hinausgehend)

VI, Takt 3, Viola: Balkung in Übereinstimmung mit Violinstimme, so dass alle oberen Stimmen gegen den auf den ersten Schlag einsetzenden Orgelpunkt im Bass am zweiten Schlag artikulieren

VI, Takt 38, Viola: Balkung betont den Oktavsprung gegen die leichte Artikulation der oberen Stimmen.

Bögen und Phrasierung

Bögen werden im Autograph selten verwendet. Der Bogen zwischen zwei Noten kommt dem modernen *tenuto* am nächsten. Beispiele dafür finden sich im **Laudamus I (III)**, Takte 3 und 32; die Bögen innerhalb des Melismas an dem Wort „glorificamus“ betonen, wenn die erste der aus zwei Noten bestehenden Gruppen, was an Caccinis *sospira*-Verzierung erinnert. In gleicher Weise unterstützen die Bögen auf der ersten Silbe von „patris“ im **Cum Sancto Spiritu (XII)**, Takt 5, sowohl die Form als auch den Rhythmus.

Im Gegensatz zu diesen kurzen, auf zwei Noten begrenzten Bögen markieren die langen Bögen in Oboe und Violine im **Domine Deus Rex (V)**, Takt 7, 8, eine längere Phrase und deuten ein Atmen an. Um Vivaldis Artikulation so deutlich wie möglich zu machen, haben wir seine Bögen beibehalten und editorische Zusätze möglichst gering gehalten. Zusätzliche Bögen werden nur dort vorgeschlagen, wo sie bei einer wiederholten Sequenz erforderlich sind, wie im **Domine Deus Rex (V)**, Takte 28–30.

Fermate

Vivaldis Verwendung der *fermata* mutet heute ungewöhnlich an. Im Gegensatz zum modernen Gebrauch im Sinne von Verlängerung, wird sie gemäß der barocken Tradition generell als Interpunktionszeichen verwendet, um in der Partitur optisch einen Schluss

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

DANKSAGUNG

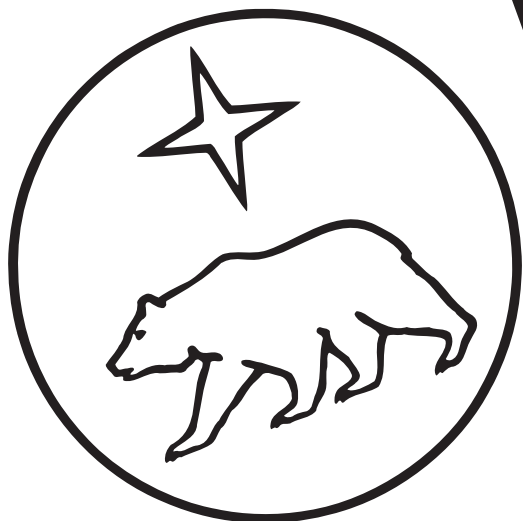
Gedankt sei den Bibliothekaren der Biblioteca Nazionale, Turin, die uns bereitwillig die Autographe für unsere Untersuchungen zur Verfügung gestellt haben. Danken möchten wir außerdem Mike Diprose und Edward Tarr für ihre Auskünfte zu Vivaldis Trompetenspielern, Ralph Stelzenmüller für die Hinweise zum Basso continuo-Spiel und Catherine Motuz für ihre Mitteilungen zu rhythmischen Proportionen im

17. Jahrhundert. Schließlich danken wir Stefan Gros, dem Lektor des Bärenreiter-Verlags, der mit einer idealen Mischung aus Begeisterung und technischer Unterstützung zum Gelingen einer neuen Edition eines sehr vertrauten Werks beigetragen hat.

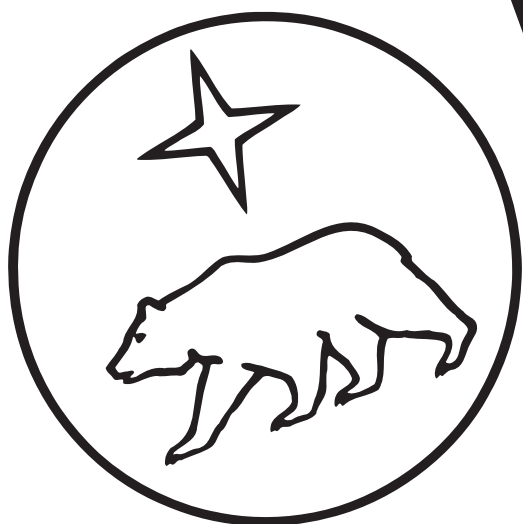
Malcolm Bruno und Caroline Ritchie

Januar 2011

(Übersetzung: Bettina Schwemer)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Gloria

RV 589

I. Gloria in excelsis Deo

Antonio Vivaldi

Allegro

Tromba

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Tr.

Ob.

Viol. I

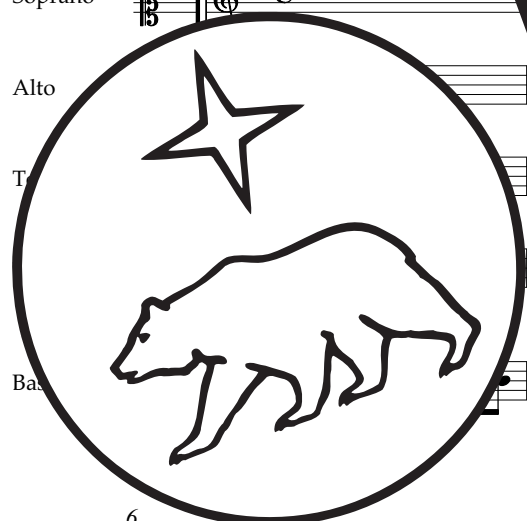
Viol. II

Vla.

B.

BA 7674

© 2011 by Bärenreiter-Verlag, Kassel



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

[illegible]

The image shows a page from a musical score for 'Gloria in excelsis Deo'. The score is written for a choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a string ensemble (Violins, Violas, Cellos, Double Basses). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are 'o, in excelsis Deo. Glo - ri - a, glo - ri - a'. A large, stylized watermark 'Lesson Sample' is overlaid on the top right. In the top left corner, there is a circular inset containing a cartoon illustration of a brown bear walking to the right, with a small star above its head. The bear is drawn in a simple, friendly style. The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The string parts at the bottom include fingerings and bowings.

30

Tr.

Ob.

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

a, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

a, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

a, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

a, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

p f

p f

p f

f

f

f

f

f

Glo - ri - a, glo - ri - a in ex -

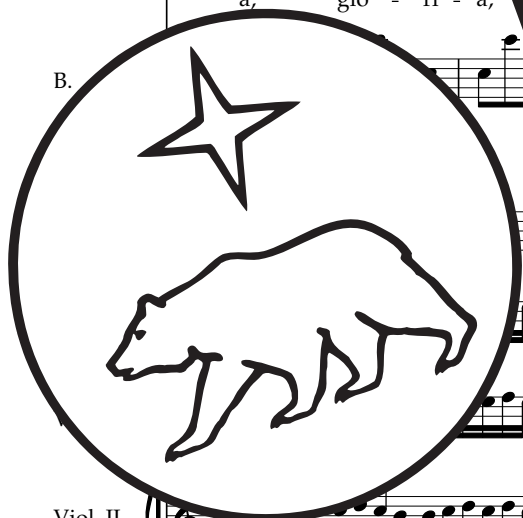
Glo - ri - a, glo - ri - a in ex -

Glo - ri - a, glo - ri - a in ex -

Glo - ri - a, glo - ri - a in ex -

Glo - ri - a, glo - ri - a in ex -

6
#4
[2]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

41

Tr.

Ob.

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.
cel

A.
cel

T.
cel

B.
cel

B.

B.

O.

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.
o.

A.
o.

T.
o.

B.
o.

B.

Glo - ri - a in ex - cel - sis,

Glo - ri - a in ex - cel - sis,

Glo - ri - a in ex - cel - sis,

Glo - ri - a in ex - cel - sis,

Glo - ri - a in ex - cel - sis,

#3

6

5

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

63

Tr.

Ob.

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

glo - ri - a in ex - cel - sis De - - o.

glo - ri - a in ex - cel - sis De - - o.

glo - ri - a in ex - cel - sis De - - o.

glo - ri - a in ex - cel - sis De - - o.

glo - ri - a in ex - cel - sis De - - o.

5 4 3 5 4 3



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

II. Et in terra pax hominibus

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Andante

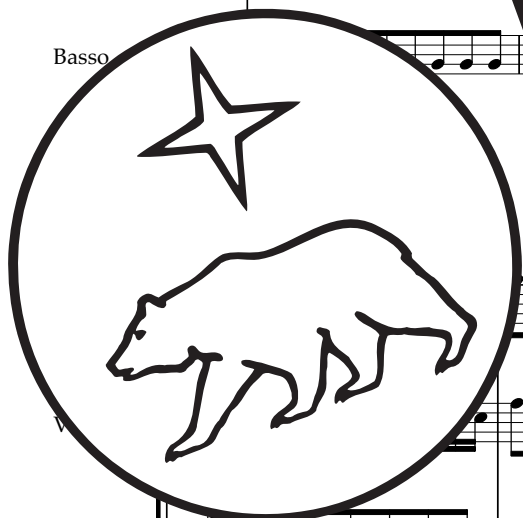
Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

6 7 [5] b6 b6 9 8 7
5 5 #3 5 #3

Et in

Et in ter - ra pax ho - mi - ni-bus,

Et in ter - - - ra pax — ho - mi - ni-bus,

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.
Et in ter - ra pax ho - mi - ni-bus, et in ter - ra pax ho -

A.
ter - - - ra pax — ho - mi - ni-bus bo-nae, bo nae

T.
bo - nae, bo - - nae - - lun - -

B.
et in ter - ra pax ho - mi - ni-bus

B.
b6 5 9 8 7 6 4 [2] 7 #

Viol.

Vla.

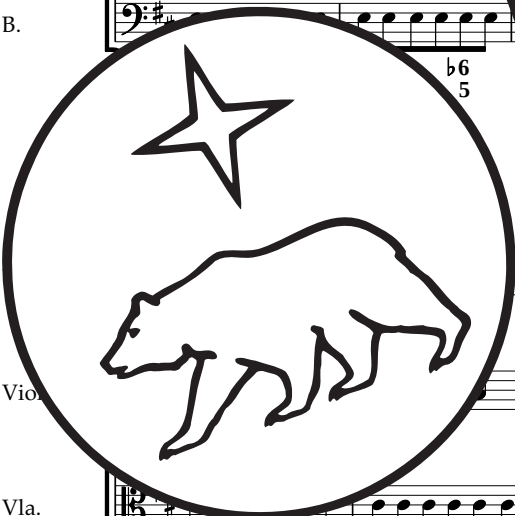
S.
mi-ni-bus bo-nae, bo - - nae vo - - - lun - - - ta - tis,

A.
vo - - lun - - ta - tis. Et in

T.
ta - tis. Et in ter - ra pax ho - mi - ni-bus

B.
et in ter - ra pax ho-mi - ni-bus bo-nae, bo - - - nae vo - -

B.
6 #4 [2] 6 #4 2 7 #3



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

40

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.
tis. Et in ter - ra pax ho - mi - ni-bus, et in

A.
tis. Et in ter - - - ra pax ho - mi - bus

T.
tis, bo - nae, bo - - -

B.
tis. ter - ra pax ho - - ni-bus

B.
6 5 #3 8

Viol.

Vla.

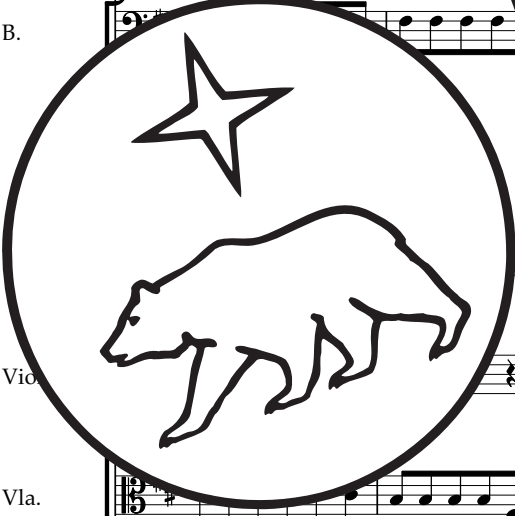
S.
ter - ra pax, et in ter - ra pax ho - mi - nibus,

A.
et in ter - ra pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo-lun - ta - tis.

T.
nae vo - - lun - - ta - tis, bo - nae

B.
bo - nae, bo - - nae vo - - lun - - ta - tis,

B.
7 #3 7 # 7 6



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

52

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

pax ho-mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Et in ter - - - ra pax ho -

Et in ter - ra pax, et in ter - - - ra pax ho - mi - ni -

vo - lun - ta - - -

bo - nae vo - lun - tis. Et in ter - ra

h7 4 5 3 b7 b3 b6 b6 9 6

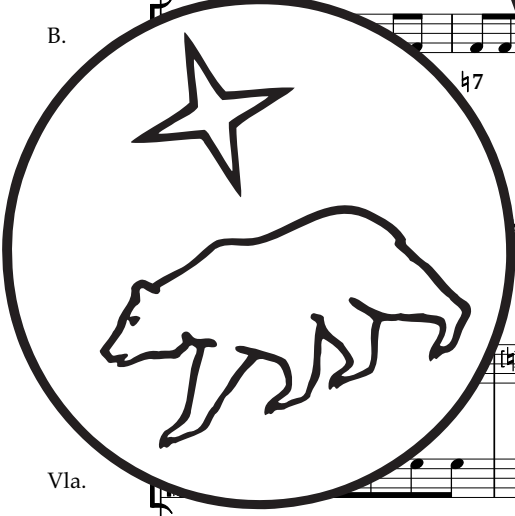
mi - ni - bus bo - nae vo-lun - ta - - -

bus bo - nae vo-lun - ta - - -

bo - nae vo-lun - ta - - -

pax bo - nae vo-lun - ta - - -

b7 b3 b6 b6 6 #4 b3



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

Viol.

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

tis. Et in ter - - ra

tis. Et in ter - - - ra

tis. Et in ter - - - ra pax ho - mi - ni - bus, et in

tis. Et in ter - - ra pax ho - mi - ni - bus, et in

b b6 [b]6 [b]9 8 7 b6 b6

5 #3 5

7 #3 6 4 6 4 3

64

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

86

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

8 7 6 4 [5] 4 #3
6 5 4 #3

III. Laudamus te

Vi.

S.

Sopra

Basso

6 5 6 b5 [b]7 6 5 [7]

10

Viol.

Vla.

S. I

S. II

B.

7 6 [b]7 6 6 [b]7 6 6 7 # 6 5 4 3 6 4
b5 4 b5 [4] 5 [7] b2

solo

Lau - da - mus

19

Viol.

Vla.

S. I

te. Be - ne - di - ci-mus te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi -

S. II

solo
Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci-mus te. A-do-ra-mus te.

B.

5 6 5 6 5 6 5 4 3 2 1
3 4 3 4 3 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7

Viol.

Vla.

29

Bären

Leseprobe

Sample page

mus te.

a

mus te.

9 4 [5] 6 [5] 6 [5]
7 2 #3 4 #3 4 #

39

Viol.

Vla.

S. I

S. II

B.

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te. Glo -

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te.

6 5 6 4 [5] 3 6 4 [5] 3 6 5

49

Viol.

Vla.

S. I
ri - fi - ca

S. II
Glo - ri - fi - ca

B.

6 # 7 $\flat 6$ $\flat 6$ 5 4 4 #3 #4
5 4 4 3 2 2 2

59

Viol.

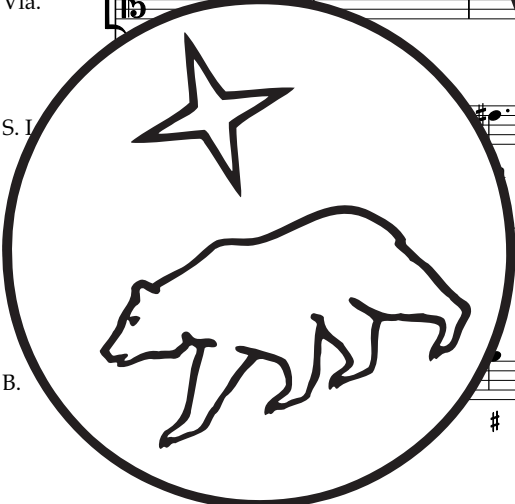
Vla.

S. I
- mus A - do - ra - mus

S. II
- mus

B.

$\flat 7$



68

Viol.

Vla.

S. I
te, a - do - ra - mus te.

S. II
Glo - ri - fi - ca - - - mus te.

B.

$\flat 7$ 6 5 6 $\flat 5$

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

106

Viol.

Vla.

S. I

S. II

B.

mus te.

mus te.

9 6 5 6 5 6 5

116

Viol.

Vla.

S. I

S. II

B.

7 6 6 [b]7 4 b5 4 6 [b]7 6 6 7 5 4

IV. Gratias agimus tibi

Allegro

Violino II

Viola

Adagio

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso

Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi, gra - ti - as a - gi-mus ti - bi pro-pter ma-gnam glo - -

Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi, gra - ti - as a - gi-mus ti - bi

Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi, gra - ti - as a - gi-mus ti - bi

Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi, gra - ti - as a - gi-mus ti - bi

5 6 7 6 5 #

[2] # [5]

[illegible]

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

Viol.

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

glo - ri - am, propter magnam glo - ri - am tu - am, propter magnam

propter magnam glo - ri - am tu - am, propter magnam glo - ri - am tu - am,

glo - ri - am tu - am, propter magnam glo - ri - am tu - am, propter magnam glo - ri - am tu - am,

ri - am, propter magnam glo - ri - am tu - am, propter magnam glo - ri - am tu - am,

ri - am, propter magnam glo - ri - am tu - am, propter magnam glo - ri - am tu - am,

glo - ri - am tu - am.

ri - am tu - am.

ri - am tu - am.

ri - am tu - am.

ri - am tu - am.

b7 # b 7 #6 5 #3 6 5 6 5 6 5 4 5 #3



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

20

VI. ò
Ob.

S.

B.

ter, Pa - ter om - ni - po-tens.

7 b b7

24

VI. ò
Ob.

S.

B.

Do - - mi - ne De - us, Do - - mi - ne De - us, Rex coe-le s - us Pa - ter, De - us

5 3 6 5 6 5 6 4 3 4

28

VI. ò
Ob.

S.

B.

ter, Pa - ter om - ni - po-tens.

6 4 5 3 6 4

36

VI. ò
Ob.

S.

B.

ter om-ni - po-tens.

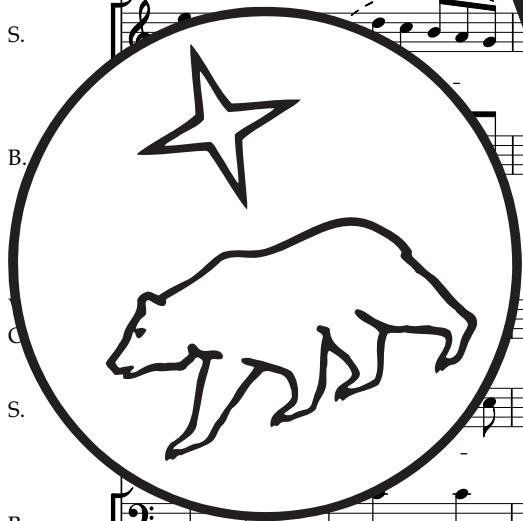
7 6

40

VI. ò
Ob.

B.

7 6 6 4 5 3 6 4 5 3 5 4 3



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

VI. Domine Fili unigenite

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Allegro

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso

Violoncello

Vla.

S.

A.

T.

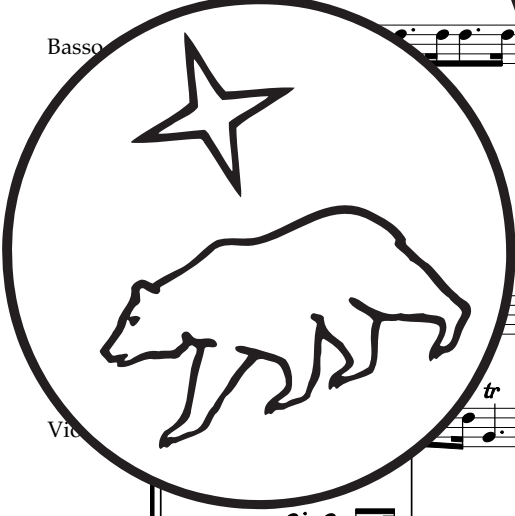
B.

B.

Do - mi - ne — Fi - li u - ni - ge - ni - te —, Je - - -

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - -

7 6 7 7 6 7 6 7 6



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

Viol.

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

7 6 7 6 7 6 46

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te,

su Chri - ste.

Do - mi - ne Fi - li u - ni -

Je - su Chri - ste. Do - mi - ne

Do - mi - ne Fi -

ge - ni - te, Je - su Chri - ste.

Do - mi - ne Fi - li u - ni -



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

li u - ni - ge - ni - te, Do - mi - ne Fi - li u - ni -

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te Do - mi - ne Fi -

li u - ni - ge - ni - te, Do - mi - ne Fi - li u - ni -

Fi - li u - ni - ge - ni - te, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Do - mi - ne Fi - li u - ni -

B.

Viol.

Vla.

S.

A.

T.

B.

ge - ni - te, Je - su, Je - su Chri - ste.

li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste.

ge - ni - te, Je - su Chri - ste. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te,

ge - ni - te, Je - su Chri - ste. Do - mi - ne Fi - li u - ni -

6 6 6 6 7 b6

b4 [2] b5 [2] 4 [2]

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

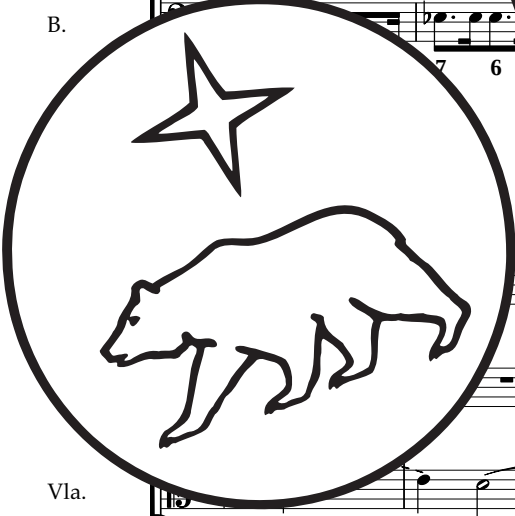
Je - - - - - su Chri - ste. Do - mi - ne

ge - ni - te, Je - - - - - su Chri - ste. Do - mi - ne

Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - - - - - su Chri -

Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - - - - - su Chri -

7 6 7 6 7 7 7 7 7 6



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

Do - mi-ne Fi - li, Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su

Do - mi-ne Fi - li, Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su

ste. Do - mi-ne Fi - li, Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su

ste. Do - mi-ne Fi - li, Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su

B.

Viol.

Vla.

S.

A.

T.

B.

Chri - - ste, Je - - - - - su Chri -

Chri - - ste, Je - - - - - su Chri -

Chri - - ste. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri -

Chri - - ste. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri -

B.

6 4 [5] 3 6 7 6 7 6 7 7

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

VII. Domine Deus, Agnus Dei

Adagio

Violino I

Violino II

Viola

Adagio

Soprano

Alto

Tenore

Basso

solo

Do -

ripieno

Basso

Viol.

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- mi - ne De - us,

A - gnus De-i, Fi-li-us Pa - tris,

Do - mi-ne De - us,

Do - mi-ne

7

#

b7

#

4

b7

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

Vla.

S.

A.

T.

B.

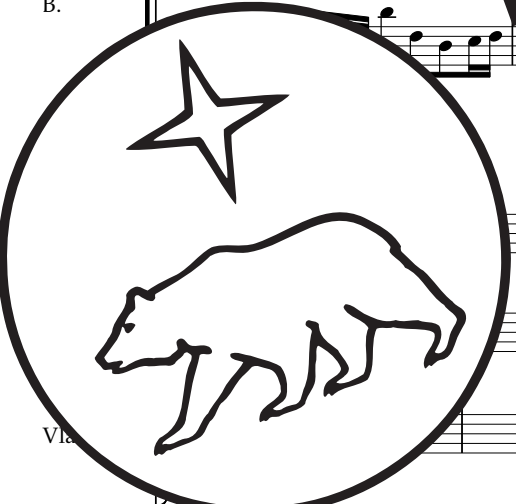
B.

6
b5

6 6
b5

b

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

V.

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

21

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

De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re,

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

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

A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,

A - gnus De - i, mi - se - re - re, Fi - li - us Pa - tris, mi - se - re - re no - bis,

A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,

A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,

tutti

solo

tutti

solo

tr

7 #

7 [#]

6 5

6 5

7 #



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

VIII. Qui tollis peccata mundi

(♩ = ♩)

Adagio

Violino I

Violino II

Viola

Adagio

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso

Viol. I

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe,

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

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

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



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem

sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem

sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem

sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem

6
#4
[2]

#

7
5
[#]

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

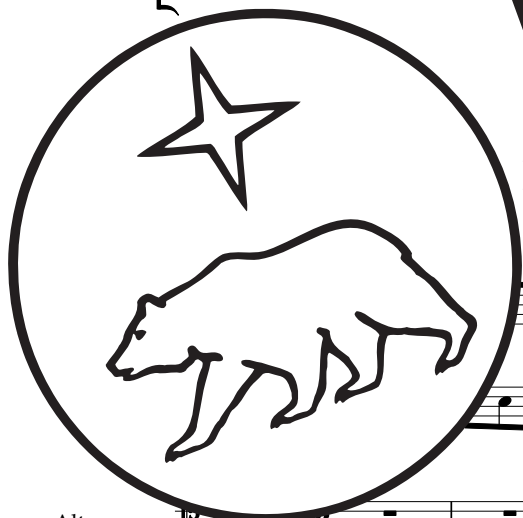
no - - stram, de - pre - ca - ti - o - - nem no - - stram.

no - - stram, de - pre - ca - ti - o - - nem no - - stram.

no - - stram, de - pre - ca - ti - o - - nem no - - stram.

no - - stram, de - pre - ca - ti - o - - nem no - - stram.

no - - stram, de - pre - ca - ti - o - - nem no - - stram.



IX. Qui sedes ad dexteram Patris

Alto

Basso

7 6 [#5] 5 4 4

[#]

Viol. unis.

Vla.

A.

B.

#6

b6 6

#

Viol. unis.

Vla.

A. *solo*
Qui se - - - des ad dex -

B.

Viol. unis.

Vla.

A. - - - te-ram Pa - - - mi - se - -

B. 7

re, mi - se - re - re,

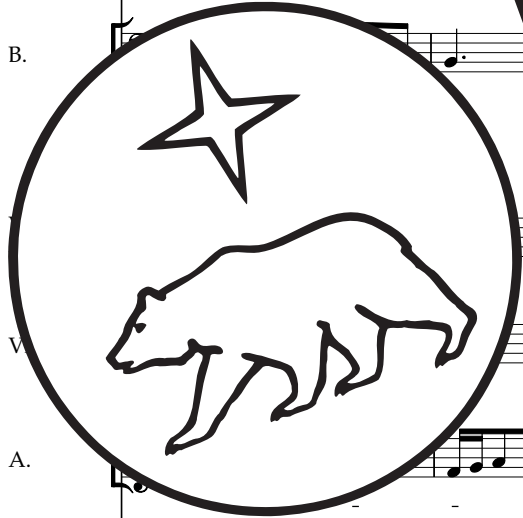
7 6 7 # 7 #

Viol. unis.

Vla.

A. mi - se - re - re - - no - bis. Qui se -

B. # # 7 [#] #



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

110

Viol. unis.

Vla.

A.

B.

re, mi - se - re - re, mi - se - re - re

120

Viol. unis.

Vla.

A.

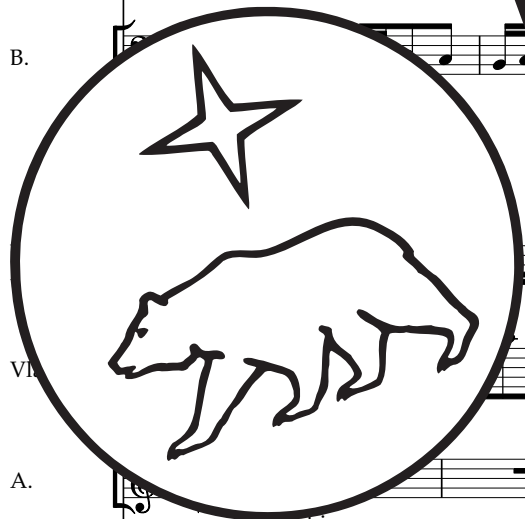
B.

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

no - bis.

no - bis.

no - bis.



140

Viol. unis.

Vla.

A.

B.

X. Quoniam tu solus sanctus

Allegro

Tromba

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Allegro

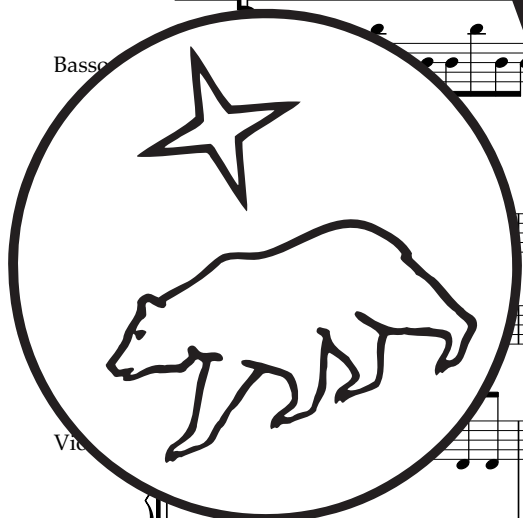
Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso



Violino I

Violino II

Viola

Violino II

Viola

S.

Quo-ni-am tu so-lus san-ctus, quo-ni-am tu so-lus san-ctus, tu

A.

Quo-ni-am tu so-lus san-ctus, quo-ni-am tu so-lus san-ctus, tu

T.

Quo-ni-am tu so-lus san-ctus, quo-ni-am tu so-lus san-ctus, tu

B.

Quo-ni-am tu so-lus san-ctus, quo-ni-am tu so-lus san-ctus, tu

B.

3

5

3

[illegible]

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Tr.

Ob.

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.
Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -

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

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

B.
Cum Sancto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris.

B.

Ol.

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.
men,

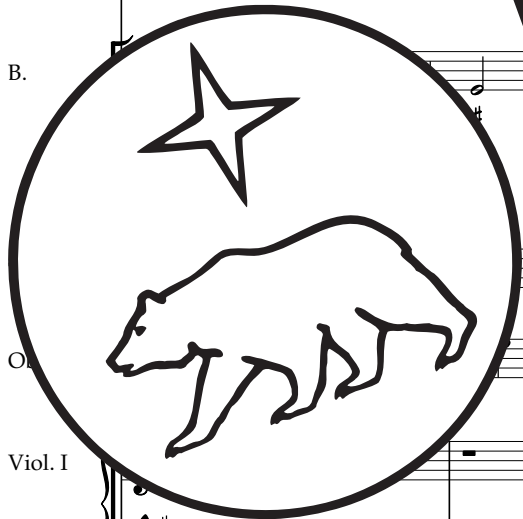
A.
men,

T.
men,

B.
men,

B.

3 4 5
2



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

21

Tr.

Ob.

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

B.

Viol.

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

men, a -

Cum Sancto Spi - ri-tu, in

Cum San - cto Spi - ri - in

men.

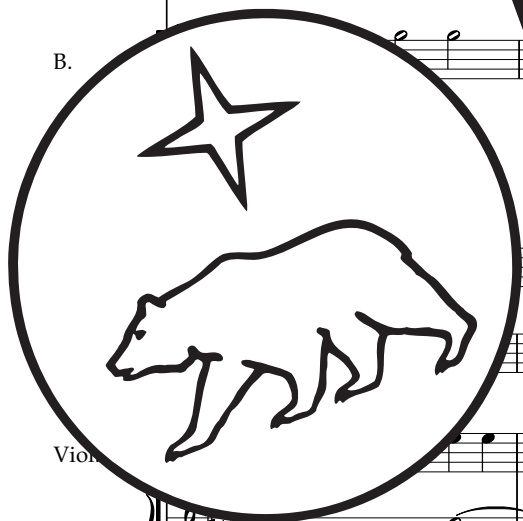
men, a - - - - men. Cum Sancto Spi - ri-tu, in

glo-ri-a De-i Pa - tris, in glo-ri-a De-i Pa - tris _____. A - men, a - - - - men, a -

glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa-tris. A - men, a - - - - men, a - -

Cum San - cto Spi - ri - tu, in

7 #6 5 6 5 6 #4



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

31

Tr.

Ob.

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

A.
men.

T.
men

B.
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

B.

C.

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.
a - - - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

A.
Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - -

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

B.
Cum Sancto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. Cum Sancto

B.

5 4 3 6 4 7 5 7 7



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

50

Tr.

Ob.

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

Cum San-cto Spi - ri-tu, cum San-cto Spi - ri-tu, a - men, a - men.

Cum San-cto, Spi - ri-tu, a - men, a - men.

a - men, a - men.

a - men a - men.

4 3 7

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i,

Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men,

Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A - - men, a - - men

Cum San - cto Spi - ri - tu, cum San-cto Spi - ri-tu, in glo-ri-a De - i

6 6 5 6
4 5
[2]



59

Tr.

Ob.

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

Viol.

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

men, a - men. Cum San-cto Spi - ri-tu, cum San-cto

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

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

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

Pa - tris, in glo-ri-a De-i Pa - tris. A - - men, a - - men, a - - men, a - -

men, a - men. Cum San-cto Spi - ri-tu, cum San-cto

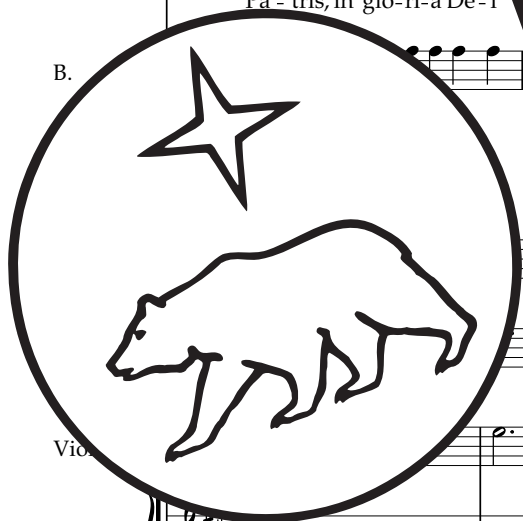
men, a - men, a - men, a - men, a -

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

a - men. Cum San-cto Spi - ri-tu, cum San-cto Spi - ri-tu,

b5 4 6 9 8 4 #3 7 6

3 4 #3 4 3



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

69

Tr.

Ob.

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

C.

Viol. I

Viol. II

Vla.

S.

A.

T.

B.

B.

in glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa - tris. A - - - - men.

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - men.

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - - - - men.

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - - - - men.

5 4 3 2 1 #6

6 5 4 3 2



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

CRITICAL NOTES

Gloria in excelsis Deo

- 22–27 Vln II: notated '*in unis.ni ut sup'a*'
 28 original *forte* marking in string parts only
 34 Basso: 5/4 figure appears under first beat
 38–56 Oboe: from note 5 of 38 to note 8 of 56, '*unisono col Primo viol.o*'
 49 Vln I: notes 6 and 13 lack sharp.
 Vln II: notes 5,6,12 and 14 lack sharp
 52 Vln II: note 1 originally f'
 56 Vln II: note 6 lacks sharp

Et in terra pax

- 39 Vln I: note 9, no sharp
 60 Vln I, II: C natural not marked
 64 B: tie/slur from the F natural in 64 to the F sharp in 65
 81 T: syllable 'vo-' appears to be positioned at the end of bar 80

Laudamus te

- 70 S II: note 3 originally B-flat, but first signature erased. Bc retains a flat 7 figure below. This figuring is removed. This reading of the S II.
 77 The figure 3 and We have taken grouping, not first beat of the has been moved of the bar, in the rest of this

Gratias

- 7 Basso: in alto clef until bar 10
 14 T: note 3, C sharp not notated
 15 B, Bc: note 8, C sharp not notated
 23 Bc: additional figuring 6/4 on second half-note beat, 5/4 fourth half-note beat

Domine Deus, Rex

- 1 solo line marked '*Viol.o, ò Oboè solo*'
 23 Vln/Oboe: flat notated on note 1 only

Domine Fili unigenite

- 18 T: note 3, d'
 22 T: syllable 'Je' of 'Jesu' absent
 37–39 Vln II: '*unis.ni ut sup'a*'
 48 B: note 3, eighth-note, note 4, sixteenth-note. Realised here as two equal eights, but the dotted pattern can also be applied

- 49 Vln II: note 3 lacks natural
 51 A: notes 1 and 2 appear as g'
 53 S: note 1, dotted half-note, altered here to match the other parts
 61 Vla, B: note 1, dotted half-note, altered as above
 63 B: notes 3 and 4 beamed
 80 B: rhythm half-note-quarter-note, altered to quarter-half to match other parts
 84 Vla: half-note not dotted, corrected here to match vocal parts

Domine Deus, Agnus Dei

- 5 Alto entry marked '*solo*'
 13 Bc: note 9 – the 5 in the figure crossed out
 25 A: underlay unclear, the 're' of 'mere' appears closer to note 4

Qui tollis peccata mundi

- 5 In soprano clef until bar 6, beat 2
 6 Basso: note 2, sharp not notated
 10 Bc: in alto clef

Qui Sedes ad dexteram Patris

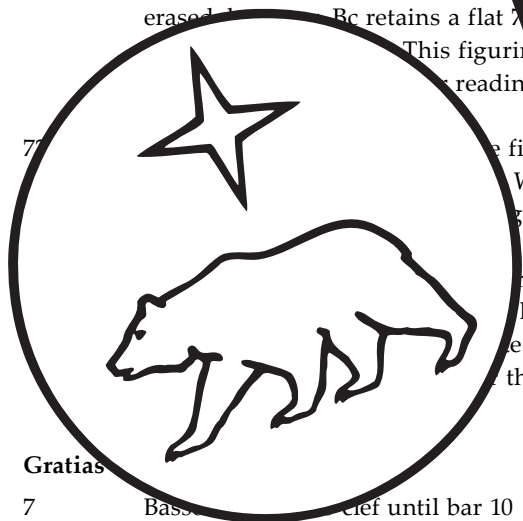
- 1 Violin parts on one stave, marked '*unisoni*'
 3 note 2, appears as A sharp
 10–11 Vln, Vln II: marked '*unison. col Basso*'
 11 Tenor and alto clefs appear in Vln I and Vln II parts (respectively) to mark end of unison

Quoniam tu solus Sanctus

- 1 The tempo indication 'Allegro' has been added to correspond with Movement I – it is not present in the score
 2 Vln II: '*unisoni col Primo*'
 4 Vln II: '*Unis:ni*'
 11–16 Vln II: '*unison*'

Cum Sancto Spiritu

- 6 Bc: note 2, in alto clef until bar 12, note 3
 16 Bc: note 2, in treble clef until bar 19, note 1
 18 Bc: notehead for quarter-note f'' appears on first beat, with d'' and a''
 19 Bc: note 2, in tenor clef until bar 22, note 3
 21 Bc: notes 1–4 read b' (figured 5) – b'-b'-e', here altered to match the viola line (which acts as instrumental bass here)
 23 Bc: note 3, in tenor clef until bar 24, note 1. Also, from bar 25, note 2 to bar 26: Oboe, notes 6–8, d'', here altered to match Vln I
 26 Oboe: notes 6–8, d'', here altered to match Vln I
 28 note 1, and bar 36, beat 3 to bar 37, note 3
 72 Bc: note 2, in soprano clef until fifth quarter-note, 73
 78 S, A, T, B: syllable 'men' absent



Chormusik · Choral Music a cappella

Johann Sebastian Bach

Motetten BWV 225–230.
Ed. Konrad Ameln. BA 5193

Einzelausgaben:

- Singet dem Herrn ein neues Lied
Motette Nr. 1 BWV 225 für zwei Chöre,
Instrumente ad lib. Ed. Konrad Ameln.
BA 5129
- Der Geist hilft unser Schwachheit auf
Motette Nr. 2 BWV 226 für zwei Chöre
und Instrumente. Ed. Konrad Ameln.
BA 5130, Chorpарт. BA 5131
- Jesu, meine Freude
Motette Nr. 3 BWV 227, Instrumente
ad lib. Ed. Konrad Ameln. BA 5132
- Fürchte dich nicht, ich bin bei dir
Motette Nr. 4 BWV 228 für zwei Chöre,
Instrumente ad lib. Ed. Konrad Ameln.
BA 5133

- K...
zwei Chöre,
Ameln.

Gerard Bunk

Geistliche Chormusik
Erstausgabe. Ed. Jan Boecker,
Klaus Eldert Müller. BA 7548

Hugo Distler

Geistliche Chormusik
Neun Motetten op. 12. BA 6483
auch Einzelausgaben erhältlich

Mörrike-Chorliederbuch op. 19
Gesamtausgabe Teil 1–3. BA 1515

- Teil 1
24 Sätze für gemischten Chor. BA 1516
- Teil 2
12 Sätze für Frauenchor. BA 1517
- Teil 3
12 Sätze für Männerchor. BA 1518

Ed. = Herausgeber / Editor

Mårten Jansson

Chorwerke a cappella
Fear thou not (SSMAA) engl.
BA 7411



Maria (IV) (SATB) schwed./engl.
BA 7412

The Master's Curial (SSATBB)
lat. SSMezAA TBB
BA 7413

Cantate Domino (SSAATTBB) lat.
BA 7414

I never saw a flower (SSMezMAA) engl.
BA 7415

Cantate Domino (SATB) lat.
BA 7416

In the Light of God (SMezATB)
schwed./engl.
BA 7417

Es ist ein Ros entsprungen
(Arr. für SSAATTBB) dt./engl./schwed.
BA 7418

God Rest Ye Merry, Gentlemen
(Arr. für SATB) engl.
BA 7419

Missa Popularis [SSA (TB)] + Streichquartett
BA 7420 Partitur
BA 7420-90 Klavierauszug
BA 7420-22 Stimmen

Missa brevis in es-Moll (SATB) lat.
BA 8521

Ingenting utanför/Nothing Beyond
(SSMezAA) schwed./engl.
BA 8522

Two Poems (SATB) schwed./engl.
BA 8524



Bärenreiter
www.baerenreiter.com

Leonhard Lechner

Deutsche Sprüche von Leben und Tod
Ed. Walther Lipphardt.
Reihe »Chor-Archiv«. BA 255

Frank Martin

Messe pour double Chœur a cappella.
Ed. Antje Wissemann. BA 7794

Felix Mendelssohn Bartholdy

Drei Motetten op. 69
für Chor und Orgel (engl.).
Ed. John Mitchell Cooper. BA 8937

Einzelausgaben:

- Herr, nun läßtst du deinen Diener
in Frieden fahren. BA 8934
- Jauchzet dem Herrn alle Welt. BA 8935
- Mein Herr, erhebet Gott, den Herrn. BA 8936
- Der 2. Psalm: Warum toben die Heiden
BA 8937

Der 43. Psalm: Richte mich, Gott, und
führe meine Sache
BA 8939

Der 22. Psalm: Mein Gott, was hast
du mir verlesen
BA 8940

Johann Pachelbel

Nun danket alle Gott
Motette für zwei Chöre und Bc.
Ed. Hans Heinrich Eggebrecht. BA 2873

Johann Hermann Schein

Israelsbrunnlein
26 geistliche Madrigale für Chor und Bc.
Ed. Adam Adrio. BA 4491
Einzelausgaben BA 2551–BA 2576

Heinrich Schütz

Geistliche Chor-Music
Die fünfstimmigen Motetten Nr. 1–12
SWV 369–380. Herausgegeben auf der
Basis der Edition von Werner Breig
(Neue Schütz-Ausgabe, 2003). Mit einem
Vorwort zur Aufführungspraxis von
Manfred Cordes. BA 5901
auch Einzelausgaben erhältlich

Geistliche Chor-Music

Die sechs- und siebenstimmigen
Motetten Nr. 13–29 SWV 381–397.
Herausgegeben auf der Basis der Edition
von Werner Breig (Neue Schütz-Ausgabe,
2006). BA 5902
auch Einzelausgaben erhältlich

Hugo Wolf

Sechs geistliche Lieder (SATB)
Ed. Clifford G. Richter. Reihe »Chormusik
des 19. Jahrhunderts«. BA 6383



Großbesetzte Chorwerke

Choral Works with large Scoring

Johann Sebastian Bach

Himmelfahrts-Oratorium »Lobet Gott in seinen Reichen« BWV 11 (Soli, Chor, Orch)
Ed. P. Brainard. BA 10011. KIA BA 10011-90

Johannes-Passion / St John Passion
BWV 245 (Soli, Chor, Orch, Org).
Ed. A. Mendel. BA 5037. KIA BA 5037-90

Magnificat D-Dur / in D major BWV 243
(mit den vier Einlegesätzen aus der Es-Dur-Fassung, transponiert) (Soli, Chor, Orch, Org). Ed. A. Dürr. BA 5103. KIA BA 5103-90

Magnificat Es-Dur / in E-flat major BWV 243a (mit den vier Einlegesätzen) (Soli, Chor, Orch, Org). Ed. A. Dürr. BA 5208. KIA BA 5208-90

Matthäus-Passion / St Matthew Passion
BWV 244 (Soli, zwei Chöre, Orch).
Ed. A. Dürr (M. Schneider). BA 5038. KIA BA 5038-90

Messe h-moll / Mass in B minor BWV 214 (Soli, Chor, Orch, Org). Ed. U. Wolf. BA 5935. KIA BA 5935-90

Christmas Oratorio (Soli, Chor, Orch, Org). Ed. W. ... KIA 5014-90

(op. 5) ...

(op. 5) ...

(op. 5) ...

(op. 5) ...

(op. 5) ...

(op. 5) ...

(op. 5) ...

(op. 5) ...

(op. 5) ...

(op. 5) ...

(op. 5) ...

(op. 5) ...

(op. 5) ...

(op. 5) ...

(op. 5) ...

(op. 5) ...

(op. 5) ...

(op. 5) ...

(op. 5) ...

Georg Friedrich Händel

Israel in Egypt HWV 54. Oratorium in drei Teilen (Soli, Chor, Orch) (engl/dt)
Ed. A. Landgraf. BA 4063. KIA BA 4063-90

Messiah / Der Messias HWV 56. Oratorium in drei Teilen (Soli, Chor, Orch, Cemb) (engl/dt). Ed. J. Tobin. BA 4012. KIA BA 4012-90. KIA (engl) BA 4012-73

Samson HWV 57. Oratorium (Soli, Chor, Orch) (engl). Ed. H. D. Clausen. BA 4099. KIA BA 4099-90 ♦

Saul HWV 53. Oratorium in drei Akten (Soli, Chor, Orch, Org) (engl/dt). Ed. P. M. Young. BA 4020. KIA BA 4020-90 ♦

Solomon HWV 67. Oratorium (Soli, Chor, Orch) (engl). Ed. D. Clausen. BA 4070. KIA BA 4070-90 ♦

Thais HWV 69. Oratorium in drei Teilen (Soli, Chor, Orch) (engl). Ed. C. Timms. BA 4085. KIA BA 4085-90 ♦

Joseph Haydn

Die Jahreszeiten / The Seasons Oratorium Hob. XXI:3 (Soli, Chor, Orch) (dt/engl/fr/iz). Ed. R. ... BA 4644. KIA BA 4644-90

Die Schöpfung / The Creation Oratorium in drei Teilen Hob. XXI:2 (Soli, Chor, Orch) (dt/engl). Ed. A. Opitzmann. BA 4648. KIA BA 4648-90

Die sieben letzten Worte Jesu Christi am Kreuze (Vokalensemble, Oratorium Hob. XXXIII:1 (Soli, Chor, Orch) (lat). Ed. H. ... BA 4655. KIA BA 4655-90

Felix Mendelssohn Bartholdy

Die erste Walpurgisnacht op. 60. Ballade (Soli, Chor, Orch). Ed. J. M. Cooper. BA 9072. KIA BA 9072-90 ♦

Der 42. Psalm »Wie der Hirsch schreit« op. 42 (Soli, Chor, gr. Orch) Ed. J. M. Cooper. BA 9074. KIA BA 9074-90

Elias / Elijah op. 70. Oratorium (Soli, Chor, Orch) (dt/engl). Ed. D. Seaton. BA 9070. KIA BA 9070-90

Paulus / St Paul op. 36. Oratorium (Soli, Chor, Orch) (dt/engl). Ed. J. M. Cooper. BA 9071. KIA BA 9071-90

Claudio Monteverdi

Vespro della Beata Vergine (Marienvesper) (Soli, zwei Chöre, Orch). Ed. H. Schulze. BA 8794. KIA BA 8794-90



Bärenreiter
www.baerenreiter.com

Wolfgang Amadeus Mozart

Das Alexander-Fest KV 591. Bearbeitung der Kantate in zwei Teilen von G. F. Händel (Soli, Chor, Orch). Ed. A. Holschneider. BA 4527. KIA BA 4527-90 ♦

Der Messias KV 572
Bearbeitung des Oratoriums von G. F. Händel (Soli, Chor, Orch). Ed. A. Holschneider. BA 4529. KIA BA 4529-90 ♦

Missa in C-Moll / Messe / "Coronation Mass" in C major KV 317 (Soli, Chor, Orch, Org). Ed. M. Holl. BA 4881. KIA BA 4881-90

Missa solennis in C / in C major KV 337 (Soli, Chor, Orch, Org). Ed. M. Holl. BA 4881. KIA BA 4881-90

Requiem KV 626 (Soli, Chor, Orch, Org). Vervollständigt von F. X. Süssmayr. Ed. J. Nowak. BA 4538. KIA BA 4538-90

Giuseppe Verdi

Messa solenne (Soli, Chor, zwei Klaviere, Harmonium). Ed. P. B. Brauner, P. Gossett. BA 10501. KIA BA 10501-90

Franz Schubert

Messe F-Dur / Mass in F major D. 959 (Soli, Chor, Orch, Org). Ed. T. Peck. BA 5624. KIA BA 5624-90

Messe B-Dur / Mass in B-flat major op. 141, D. 324 (Soli, Chor, Orch, Org). Ed. R. Dalmonte. BA 5621. KIA BA 5621-90

Messe C-Dur / Mass in C major op. 48, D. 452 (Soli, Chor, Orch, Org). Ed. P. Paoli Scattolin. BA 5622. KIA BA 5622-90

Messe As-Dur / Mass in A-flat major D. 678, 2. Fassung (Soli, Chor, Orch, Org). Ed. D. Finke-Hecklinger. BA 5623. KIA BA 5623-90

Georg Philipp Telemann

Die Donnerode. Geistliches Oratorium in zwei Teilen TWV 6:3 (Soli, Chor, Orch). Ed. W. Hobohm. BA 5900. KIA BA 5900-90 ♦

Gelobet sei der Herr, der Gott Israel
Oratorium zum Johannistag TVWV 1:602/1216 (Soli, Chor, Orch). Ed. U. Poetzsch. BA 5899. KIA BA 5899-90 ♦

Johannespassion 1745 »Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld« TWV 5:30 (Soli, Chor, Orch, Bc). Ed. W. Hirschmann. BA 5310. KIA BA 5310-90 ♦

Giuseppe Verdi

Messa da Requiem (Soli, Chor, Orch) Ed. M. Uvietta. BA 7590. KIA BA 7590-90

Antonio Vivaldi

Gloria in D / in D major RV 589 (Soli, Chor, Orch). Ed. M. Bruno, C. Ritchie. BA 7674. KIA BA 7674-90

Kyrie RV 587 (Soli, zwei Chöre, Orch) Ed. M. Bruno, C. Ritchie. BA 8950. KIA BA 8950-90

♦ Aufführungsmaterial leihweise /
Performance material available on hire

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.