

MUSIKGESCHICHTE IN BEISPIELEN

EINE AUSWAHL VON 150 TONSÄTZEN
GEISTLICHE UND WELTLICHE GESÄNGE
UND INSTRUMENTALKOMPOSITIONEN
ZUR VERANSCHAULICHUNG DER ENTWICKLUNG
DER MUSIK IM 13.—18. JAHRHUNDERT

IN NOTIERUNG AUF 2 SYSTEMEN
VON

DR. HUGO RIEMANN

PROFESSOR ORD. HON. DER MUSIKWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

MIT ERLÄUTERUNGEN VON DR. ARNOLD SCHERING



LEIPZIG 1912
VERLAG VON E. A. SEEMANN

VORWORT

Der Gedanke einer Sammlung, welche die Musikgeschichte durch eine größere Auswahl vollständiger Tonstücke in einer am Klavier bequem ausführbaren Form lebendig illustriert, entsprang der Initiative des Verlegers. Ich habe denselben gern zu dem meinigen gemacht, da er mir Gelegenheit bot, alle die Mittel, welche Werke älterer Zeit dem Verständnis weiterer musikliebenden Kreise der Gegenwart näherbringen, ohne Einschränkung anzuwenden, also vor allem die früher üblichen längeren Notenwerte durch uns heute geläufige kürzere zu ersetzen, die rhythmischen Verhältnisse durch möglichst vollständige Ausbeutung der orientierenden Rolle des Taktstrichs klarzustellen, auch die Motivbildung und Phrasierung durch die heute üblichen Mittel wenigstens einigermaßen fortlaufend kenntlich zu machen. Ferner wurden die bis über das 16. Jahrhundert hinaus in Menge als selbstverständlich vorausgesetzten chromatischen Veränderungen besonders bei Schlußbildungen (Klauseln) überall bestimmt beigelegt, da man von Leuten, die nicht Musikhistoriker sind, unmöglich eine Beherrschung der dafür gültigen Normen voraussetzen kann, ohne diese Zusatzzeichen aber eine ganz verkehrte Vorstellung von dem harmonischen Wesen der älteren Musik erwecken muß. Selbstverständlich wurde auch von der Anwendung heute nicht mehr allgemein gebräuchlicher Schlüssel durchaus abgesehen und dem Leser auch nicht das Überschauen einer größeren Anzahl von Systemen zugemutet. Die Sammlung sollte eben als ein Klavierbuch zur Musikgeschichte sich geben und nichts voraussetzen, was nicht ein leidlicher Klavierunterricht vermittelt. Daß diese bewußt gewählte Einschränkung möglich war, ohne der Sammlung ein dilettantisches Gepräge zu geben, wird man aber, hoffe ich, sofort erkennen. Die Stücke sind nirgend modernisiert oder sonst irgendwie zurecht gemacht, um einem heutigen Geschmacke mundgerecht zu werden und ein streng wissenschaftlicher Charakter ist der Sammlung gewahrt worden. Dieselbe wird darum auch dem mit ernsten musikgeschichtlichen Studien Beschäftigten Dienste leisten und ihm eventuell Wege weisen, die ihn schneller vorwärts bringen. Gewiß wird man mit einiger Verwunderung erkennen, daß mit der Abstreifung alles Altertümlichen und Ungewohnten in der Form der Aufzeichnung (rein graphisch) gar manches recht alte Stück uns gar nicht mehr altertümlich vorkommt, sondern in einer wohlvertrauten Sprache zu uns spricht. Aber ich denke, das ist doch der eigentliche Zweck der historischen Forschung, das allen Zeiten gemeinsame Urgesetzliche, das alles Empfinden und künstlerische Gestalten beherrscht, erkennbar zu machen! Es bleibt dabei immer noch genug übrig, was speziell das Zeitalter, dem die Werke entstammen, charakterisiert, und gewiß wird, wer stärkeres Interesse an dem Inhaltlichen der Musik älterer Epochen gefaßt hat, auch Verlangen tragen, die äußere Hülle kennen zu lernen, welche eine direkte Bekanntschaft mit den Werken erschwert und die vermittelnde Hilfe des Historikers nötig macht. Dazu bieten dann Sammlungen anderer Art, Faksimiles alter Notierungen, die Denkmäler-Ausgaben usw. Gelegenheit. Gerade die Zurateziehung solcher im engeren Sinne historischen Publikationen wird aber die Nützlichkeit, ja Notwendigkeit von Sammlungen wie die vorliegende evident machen. Denn es gilt vor allem, fest eingewurzelte, ganz verkehrte Vorstellungen von dem Wesen der Musik älterer Zeit einmal aus der Welt zu schaffen. Wenn auch heute Aufführungen älterer Musik immer häufiger werden, so wird doch die Gelegenheit, solche Werke in größerer Zahl aus eigener Anschauung kennen zu lernen und dieselben etwas eingehender studieren zu können, gewiß erwünscht sein. Mögen diese einleitenden Worte dazu beitragen, der Sammlung eine freundliche Aufnahme zu bereiten. Daß dieselbe nicht über das 13. Jahrhundert zurückgeht und auch aus dem 13. Jahrhundert sich mit wenigen Proben begnügt, wird einer Motivierung nicht bedürfen. Für die Bekanntschaft mit den noch älteren unbehilflichen ersten Anfängen der Mehrstimmigkeit genügen die Belege, welche die Musikgeschichten bringen, vollauf. Die einstimmige (monodische) Musik des Altertums und Mittelalters (Gregorianischer Gesang, Hymnen, Sequenzen, Troubadour- und Minnesänger-Melodien, Meistergesang) sind ausgeschlossen worden, teils weil auch sie durch Proben in den Musikgeschichten ziemlich reich vertreten sind, teils auch, weil über ihre rhythmische Beschaffenheit zur Zeit noch gestritten wird und zahlreiche Spezialwerke dem, der mehr sehen will, dazu Gelegenheit bieten.

Unsere Sammlung ist möglichst streng chronologisch geordnet. Das Inhaltsverzeichnis stellt daher zugleich eine orientierende musikgeschichtliche Tabelle vor. Das alphabetische Namenregister der Autoren wird der schnellen Auffindung der einzelnen Stücke dienen. Endlich weist das Verzeichnis nach Formgattungen bequem den Weg durch die Jahrhunderte.

Leipzig, im Frühjahr 1912.

H. Riemann.

INHALTSVERZEICHNIS

1. NACH DER NUMMERNFOLGE.

1. JOHN OF FORNSETTE „Sommer-Kanon“ (1240).
2. Dreistimmiges Motet (Tanzlied) a. d. 13. Jahrhundert.
3. JOHANNES DE FLORENTIA (Giovanni da Cascia), Madrigal mit Instrumentalbegleitung (c. 1330).
4. GUILLAUME DE MACHAULT (1300—1372), Ballade mit Instrumentalbegleitung.
5. FRANCESCO LANDINO (1325—1397), Ballata dgl.
6. PIERRE FONTAINE (c. 1400), Rondeau mit Instrumentalbegleitung.
7. JOHN DUNSTAPLE (c. 1370—1453), Paraphrase des Hymnus „Veni creator Spiritus“ (c. 1425), Sopran mit Instrumentalbegleitung.
8. JOHANNES LE GRANT (1419), Rondeau mit Instrumentalbegleitung.
9. HUGHO DE LANTINS (c. 1430), Duett in freier Kanonform mit Instrumentalbegleitung. (Tanzliedchen.)
10. GILLES BINCHOIS (1400—1460), Ballade mit Instrumentalbegleitung (c. 1430).
11. GUILLAUME DUFAY (c. 1400—1474), Sanctus der Messe „Se la face ay pale“.
12. ENRIQUE (1480), Spanische Ballade mit Instrumentalbegleitung.
13. JUAN PONCE (c. 1500), Studenten-Trinklied (vierstimmig a cappella).
14. Choralfiguration aus dem 15. Jahrhundert (von Adam v. Fulda?) aus dem Leipziger Mensural-Kodex.
15. ANTOINE BUSNOIS (gest. 1492), Chanson „Chi dit: Benedicite“ mit Instrumentalbegleitung.
16. JEAN D'OKEGHEM (c. 1430—1495), Sanctus und Benedictus der Messe „Pour quelque peyne“ (MS. in Brüssel).
17. JACOB OBRECHT (c. 1450—1505), 1. Teil des Credo der Messe „Ave regina coelorum“.
18. HEINRICH ISAÄK (c. 1440—1517), Sinfonia „La Morra“.
19. THOMAS STOLTZER (c. 1440—1526), dreistimmige Motette (a cappella).
20. JEAN MOUTON (gest. 1522), Crucifixus der Messe „Alma redemptoris mater“, (gedruckt 1516).
21. ANTON BRUMEL (um 1500), 1. Teil des Gloria der Messe „De Beata Virgine“ (gedruckt 1516) mit fortgesetzter Benutzung der Chormelodie.
22. ANTONIUS FEVIM (1473—1515), Agnus der Messe „Mente tota“ (gedruckt 1516).
23. JOSQUIN DESPRES (c. 1450—1521), Sanctus der Messe „L'homme armé“ super voces musicales.
24. PIERRE DE LA RUE (gest. 1518), Vierstim. Chanson.
25. PIERRE DE LA RUE, Kyrie der Messe „Ave Maria“.
26. HEINRICH FINCK (c. 1450—1527), Vierstimmiges deutsches Lied (1536 gedruckt).
27. HEINRICH FINCK, Vierstimmiges deutsches Lied (gedruckt 1536).
28. PAULUS HOFHAIMER (1459—1537), Deutsches Lied.
29. CLEMENT JANNEQUIN, Chanson „L'Alouette“ (1529).
30. CLAUDIN DE SERMISY (1490—1562), Vierstimmige Chanson (1529 gedruckt).
31. Pavane und Galliade in einer Notierung (à double emploi) (1530).
32. BENEDICT DUCIS (1480—1530), Geistliches Lied (a cappella).
33. NICOLAS GOMBERT (c. 1530), Chanson für 4 Stimmen mit Instrumenten.
34. PHILIPP VERDELOT (c. 1510—65), Madrigal (c. 1535).
35. CHRISTOBAL MORALES (1512—1553), Weihnachtsmotette.
36. GIROLAMO CAVAZZONI, Ricercar a 4 (1542).
37. JACQUES ARCADELT (1514—c. 1560), Vierstimmige Chanson (Text von Cl. Marot).
38. SIXTUS DIETRICH (c. 1490—1548), Dreistimmiges geistliches Lied (1542 gedruckt).
39. LUDWIG SENFL (1492—1555), Vierstim. deutsches Lied (1544 gedruckt).
40. JACHET BUUS, Ricercar a 4 (1547).
41. MIGUEL DE FUENLLANA (1554), Fantasia sopra un passo forçado ut re mi fa sol la (für Laute).
42. ADRIAN WILLAERT (c. 1490—1562), Ricercar a 3 (1559).
43. GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1526—94), Ave Regina Coelorum für 4 Frauenstimmen.
44. ORLANDO DI LASSO (1532—1594), Vierstimmiges Madrigal (Text von Ariosto).
45. ORLANDO DI LASSO (1532—1594), Vierstimmige Hymne (in Distichen).
46. TOM. LUD. DA VITTORIA (1540—1613), Motette aus dem Officium der Karwoche.
47. GIOVANNI CROCE (1557—1609), Sanctus der fünfstimmigen Messe im 3. Kirchenton.
48. JACOBUS GALLUS (1550—1591), Motette.
49. FLORENTIO MASCHERA, Canzon da sonar a 4 (1584 [1593]).
50. ANNIBALE PADOVANO (1527—c. 1600), Ricercar a 4 (gedruckt 1604).
51. CLAUDIO MERULO DA CORREGGIO (1533—1604), Canzon da sonar a 5.
52. GIOVANNI GABRIELI (geb. 1557 zu Venedig, gest. 12. August 1612 daselbst), Ricercar a 4 voci, del X^o tono (1595).
53. THOMAS MORLEY (1557—1603), fünfstimmig. Tanzlied (Fa—la) v. J. 1595.
54. JOHN WILBYE, Madrigal für 2 Soprane, 2 Tenöre, Alt und Baß (1598).
55. ORAZIO VECCHI (1550—1605), Fantasia a 4 (1600).
56. JACOPO PERI (1561—1633), Gesang des Orpheus aus „Euridice“ (1600).
57. GIULIO CACCINI (1550—1618), Gesang der Euridice aus „Euridice“ (1600).
58. GIULIO CACCINI (1550—1618), Gesang des Orfeo aus „Euridice“.
59. ADRIANO BANCHIERI (1565—1634), Sinfonia senza parole a 4 (1607) (Canzon in Aria francese).
60. ADRIANO BANCHIERI (1565—1634), Sinfonia (Canzon alla Francese) a 4 per sonare o cantare (1607) „Jubilare Deo omnis terra! Servite Domino in laetitia“.
61. HANS LEO HASLER (1564—1612), Choral „Ein feste Burg“ fugenweis bearbeitet (1607).
62. HANS LEO HASLER (1564—1612), fünfstimmiges Madrigal (a cappella).
63. MELCHIOR FRANCK (1573—1639), Intrada a 6 (1608).
64. MELCHIOR FRANCK (1573—1639), Pavana a 4 (1603).
65. MELCHIOR FRANCK (1573—1639), Allemande a 4 (1603).
66. CLAUDIO MONTEVERDI (1567—1643), Gesang der Euridice (1. Akt) aus „Orfeo“ (1607).
67. CLAUDIO MONTEVERDI (1567—1643), Gesang des Orfeo (4. Akt) aus „Orfeo“ (1607).
68. CLAUDIO MONTEVERDI (1567—1643), fünfstimmiges Madrigal (1605 gedruckt).
69. MARCO DA GAGLIANO (1575—1642), Gesang des Apollo aus „Dafne“ (1608).
70. COSTANZO ANTEGNATI (1557—1619), Canzon da sonar (a 5) La Moranda (1608).
71. GIROLAMO FRESCOBALDI (1583—1643), Canzon da sonar a 4 (1608).
72. GIROLAMO FRESCOBALDI (1583—1643), Toccata di durezza (1637).
73. LUZZASCO LUZZASCHI, Canzon a 4 (1608).
74. WILLIAM BYRD (1553—1623), Pavana The Earls of Salesbury (aus Parthenia, 1611).
75. WILLIAM BYRD (1553—1623), Galliardo Mrs. Mary Brownlo (dgl.) mit veränderten Reprisen.
76. JOHN BULL (1563—1628), Pavane mit veränderten Reprisen (aus Parthenia, 1611).

77. ORLANDO GIBBONS (1583—1625), „The Queens command“ (a. Parthenia, 1611) für Virginal (Klavier).
78. JAN PIETERS SWEELINCK (1562—1621), Toccata.
79. JOHANN HERMANN SCHEIN (1586—1630), Choral „Komm, heil'ger Geist“ für Sopran und Orchester (1626) 1. Teil.
80. GREGORIO ALLEGRI (1584—1652), Miserere für die Karwoche.
81. SALOMONE ROSSI [Ebreo] (c. 1570—1628), Sonata a 3 sopra l'Aria della Romanesca (Chaconne) (1613).
82. BARTHOLOMAEUS PRAETORIUS, Paduana a 5 (1616).
83. BARTHOLOMAEUS PRAETORIUS, Galliard (1616) mit denselben Motiven.
84. BARTHOLOMAEUS PRAETORIUS, Paduana a 5 (1616).
85. ERASMUS WIDMANN (1572—1634), Intrada (1618).
86. SAMUEL SCHEIDT (1587—1654), Courante (1621).
87. PAOLO QUAGLIATI († vor 1623), Duetto da camera a 2 Soprani con Violino obligato (1623 gedruckt), Text von G. B. Guarini.
88. BIAGIO MARINI (c. 1600—1660), Canzon da sonar a 4 (1626).
89. BIAGIO MARINI (c. 1600—1660), Balletto a 3 alla Alemanna (1629).
90. TARQUINIO MERULA (c. 1600—1652), Canzon „La Pedrina“ (1637). Chaconne.
91. CLAUDIO MONTEVERDI (1567—1643), Arie aus l'incoronazione di Poppea (1642).
92. CLAUDIO MONTEVERDI (1567—1643), Arietta aus derselben Oper.
93. GIACOMO CARISSIMI (1604—1674), Recitativ aus dem Oratorium Balthasar.
94. HEINRICH SCHÜTZ (1585—1672), Deutscher geistlicher Gesang für 2 Soprane mit 2 obligaten Violinen und Basso continuo (Ostinato).
95. HEINRICH ALBERT (1604—1651), Deutsches Lied mit Generalbaß „Ich lobte die allhier“.
96. HEINRICH ALBERT (1604—1651), Deutsches Lied mit Generalbaß „O wie groß ist doch“.
97. ANDREAS HAMMERSCHMIDT (1612—1675), Geistlicher Dialog für Alt und Baß (1645).
98. MASSIMILIANO NERI, Sonata a 4 (1644).
99. NIKOLAUS A KEMPIS, Sonata a Violino e Viola (1644).
100. JOHANN JAKOB FROBERGER (c. 1620—1667), Fantasia a 4.
101. FRANCESCO CAVALLI (1599—1676), Duett (Medea und Jason) aus „Giasone“ (1649).
102. GIOVANNI LEGRENZI (1625—1690), Trio-Sonate La Torriana (1655).
103. MARC ANTONIO CESTI (1620—1669), Arie des Arsete aus „La Dori“ (1663).
104. ESAJAS REUSNER, Präludium einer Lauten-Suite (1667).
105. GIOVANNI ANDREA BONTEMPI (1624—1705), Arie des Apollo a. d. deutschen Oper „Dafne“ (Dresden 1671).
106. GIOVANNI LEGRENZI (1625—1690), Arie des Tideo aus „Eteocle e Polinice“ (1675) m. Basso ostinato.
107. GIOVANNI LEGRENZI, Duett (Argia und Polinice) aus „Eteocle e Polinice“ (1675).
108. JOHANN ROSENMÜLLER (1620—1684), Trio-Sonate v. J. 1682.
109. JOHANN PACHELBEL (1653—1706), I. Allemande der D moll-Suite (1683). II. Courante der G moll-Suite (1683).
110. JEAN BAPTISTE LULLY (1632—1687), Ouverture der Oper „Roland“ (1685).
111. MARIN MARAIS (1656—1728), Prélude (Maestoso) aus der G dur-Suite für 2 Gamben (1686).
112. MARIN MARAIS (1656—1728), Allemande aus der G dur-Suite für 2 Gamben (1686).
113. HENRY PURCELL (1658—1695), Didos Todesgesang aus „Dido und Aeneas“.
114. HENRY PURCELL (1658—1695), Gesang des 1. Attendant aus „Dido und Aeneas“.
115. ANTONIO DRAGHI, Arietta der Psyche aus „Psiche cercando Amore“ (1688).
116. ANTONIO DRAGHI, Koloratur-Arie der Psyche aus derselben Oper.
117. AGOSTINO STEFFANI (1654—1728), Arie des Tiberino aus „Niobe“ (1688).
118. AGOSTINO STEFFANI (1654—1728), Duetto da camera a Soprano e Contralto (I. Teil).
119. ALESSANDRO SCARLATTI (1659—1725), Da Capo-Arie des Elmira aus „Rosaura“ (1690).
120. CARLO PALLAVICINO (1630—1688), Arie der Doride aus „Antiope“ (Dresden 1689, beendet von N. A. Strungk).
121. ARCANGELO CORELLI (1653—1713), Trio-Sonate H moll, Op. 2^{IV} (1689).
122. JOHANN PHILIPP KRIEGER (1649—1725), Largo aus der Sonate Op. 2^{II} (1693).
123. JOHANN JOSEPH FUX (1660—1741), Ouverture der 3. Partita des Concentus musicco-instrumentalis (1701).
124. ANTONIO CALDARA (1670—1737), Trio-Sonate G moll (1700) (Sonata da chiesa).
125. FRANÇOIS COUPERIN (1668—1733), „Les Papillons“, Gigue der 2. Suite (1713).
126. FRANÇOIS COUPERIN (1668—1733), „La Lugubre“, Sarabande der 3. Suite (1713).
127. REINHARD KEISER (1674—1739), Arie der Ismene aus der 4. Szene des 3. Akts der Oper „L'inganno felice“ (1714).
128. ANTONIO LOTTI (1667—1740), Kyrie einer vierstimmigen Messe in G moll (a cappella).
129. G. PH. TELEMANN (1681—1767), Ouverture per il Clavicembalo (1719).
130. JOHANN SEBAST. BACH (1685—1750), Ciacona aus der D moll-Suite für Violine allein.
131. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685—1750), Arie aus der Matthäus-Passion (1729).
132. DOMENICO SCARLATTI (1685—1757), Klavierstück (Sonate).
133. JEAN PHILIPPE RAMEAU (1683—1764), Les Soupirs (Pièces de Clavecin, 1724).
134. GOTTLIEB MUFFAT (1690—1770), Klavierstück (1727).
135. EMANUELE RINCON D'ASTORGA (1681—1736), Terzett für Sopran, Tenor, Baß und Streichorchester aus dem Stabat mater.
136. FRANCESCO DURANTE (1684—1755), Duetto da camera per Soprano e Contralto.
137. GIOVANNI BATTISTA PERGOLESİ (1710—1736), Anfang des Stabat mater (1736) für Sopran, Alt und Streichorchester.
138. JOHANN FRIEDRICH FASCH (1688—1758), Ouverture einer C dur-Orchestersuite.
139. CRISTOPH FOERSTER (1693—1748), Ouverture der A dur-Orchestersuite.
140. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685—1759), Ouverture des „Messias“ (1724).
141. CHRISTOPH GRAUPNER (1687—1760), Sinfonie G dur, 1. Satz.
142. PADRE GIAMBATTISTA MARTINI (1706—1784), Duetto da camera No. 12 (1763).
143. FRANZ XAVER RICHTER (1709—1789), Sinfonie Es dur, Op. 4^{IV}, 1. Satz.
144. JOHANN STAMITZ (1714—1757), Andante der Es dur-Sinfonie, Op. 4^{IV}.
145. THOMAS BATTISHILL, Englisches Catch (c. 1760) für 3 Tenöre.
146. SAMUEL WEBBE, Englisches Glee für 2 Tenöre und Baß c. 1760.
147. KARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714—1788), Klaviersonate D moll, 2. Satz (1781).
148. CHRISTOPH WILIBALD GLUCK (1714—87), „Chaconne“, Schlußnummer d. Oper „Orpheus“ (1762).
149. JOHANN ADOLF HASSE (1699—1783), Ouverture zu „Irene“ (1762).
150. KARL KAMITZ (1746—1801), Andante der Es dur-Sinfonie, Op. 13^I (Op. 16^I).

2. NACH AUTOREN GEORDNET.

Deutsche:

Adam von Fulda. 14.
 Albert, H. 95. 96.
 Bach, K. P. E. 147.
 Bach, J. S. 130. 131.
 Dietrich, S. 38.
 Fasch, J. F. 138.
 Finck, H. 26. 27.
 Foerster, Ch. 139.
 Franck, M. 63. 64. 65.
 Froberger, J. J. 100.
 Fux, J. J. 123.
 Gallus, J. 48.
 Gluck, Ch. W. 148.
 Graupner, Ch. 141.
 Händel, G. F. 140.
 Hammerschmidt, A. 97.
 Hasler, H. L. 61. 62.
 Hasse, J. A. 149.
 Hofhaimer, P. 28.
 Keiser, R. 127.
 Krieger, J. P. 122.
 Muffat, G. 134.
 Pachelbel, J. 109.
 Praetorius, B. 82. 83. 84.
 Reusner, E. 104.
 Richter, F. X. 143.
 Rosenmüller, J. 108.
 Scheidt, S. 86.
 Schein, J. H. 79.
 Schütz, H. 94.
 Senfl, L. 39.
 Stamitz, J. 144.
 Stamitz, K. 150.
 Stoltzer, Th. 19.
 Telemann, G. Ph. 129.
 Widmann, E. 85.

Engländer:

Battishill, Th. 145.
 Bull, J. 76.
 Byrd, W. 74. 75.
 Dunstaple, J. 7.
 Fornsete, J. of. 1.
 Gibbons, O. 77.

Morley, Th. 53.
 Purcell, H. 113. 114.
 Webbe, S. 146.
 Wilbye, J. 54.

Franzosen:

Anonym. 2. 31.
 Couperin, F. 125. 126.
 Fontaine, P. 6.
 Jannequin, Cl. 29.
 Lully, J. B. 110.
 de Machault, G. 4.
 Marais, M. 111. 112.
 Rameau, J. P. 133.
 de Sermisy, Cl. 30.

Italiener:

Allegri, G. 80.
 Antegnati, C. 70.
 d'Astorga, E. 135.
 Banchieri, A. 59. 60.
 Bontempi, G. A. 105.
 Caccini, G. 57. 58.
 Caldara, A. 124.
 Carissimi, G. 93.
 Cavalli, F. 101.
 Cavazzoni, G. 36.
 Cesti, M. A. 103.
 Corelli, A. 121.
 Croce, G. 47.
 Draghi, A. 115. 116.
 Durante, F. 136.
 de Florentia, J. 3.
 Frescobaldi, G. 71. 72.
 Gabrieli, G. 52.
 da Gagliano, M. 69.
 Landino, F. 5.
 Legrenzi, G. 102, 106, 107.
 Lotti, A. 128.
 Luzzaschi, L. 73.
 Marini, B. 88. 89.
 Martini, P. G. 142.
 Maschera, F. 49.
 Merula, T. 90.
 Merulo, Claudio. 51.

Monteverdi, C. 66. 67. 6
 91. 92.
 Neri, M. 98.
 Padovano, A. 50.
 Pallavicino, C. 120.
 da Palestrina, G. P. 43.
 Pergolesi, G. B. 137.
 Peri, J. 56.
 Quagliati, P. 87.
 Rossi, S. 81.
 Scarlatti, A. 119.
 Scarlatti, D. 132.
 Steffani, A. 117. 118.
 Vecchi, O. 55.

Niederländer:

Arcadelt, J. 37.
 Binchois, G. 10.
 Brumel, A. 21.
 Buus, J. 40.
 Busnois, A. 15.
 Desprès, J. 23.
 Dufay, G. 11.
 Ducis, B. 32.
 Gombert, N. 33.
 Isaak, H. 18.
 a Kempis, N. 99.
 di Lasso, O. 44. 45.
 de Lantins, H. 9.
 Le Grant, J. 8.
 Mouton, J. 20.
 Obrecht, J. 17.
 d'Okeghem, J. 16.
 de la Rue, P. 24, 25.
 Sweelinck, J. P. 78.
 Verdelot, P. 34.
 Willaert, A. 42.

Spanier:

Enrique. 12.
 Fevim, A. 22.
 de Fuenllana, M. 41.
 Morales, C. 35.
 Ponce, J. 13.
 da Vittoria, T. L. 46.

3. CHRONOLOGISCH UND INHALTLICH GEORDNET.

Nr. Instrumentalmusik.

14. *Choralfiguration* (über das Pange lingua) von Adam von Fulda (?) c. 1480.
18. „*La Morra*“, *Sinfonia* von Heinrich Isaak c. 1480.
31. „*Pavane und Galliarde*“ in einer Notierung (anonym) 1530.
36. *Ricercar* für Orgel von Girolamo Cavazzoni 1542.
40. *Ricercar* für Orgel von Jachet Buus 1547.
41. *Fantasia sopra Ut Re Mi Fa Sol La (für Laute)* von Miguel de Fuenllana 1554.
42. *Ricercar* von Adrian Willaert 1559.
49. *Canzon da sonar* von Florentio Maschera 1584.
50. *Ricercar* von Annibale Padovano c. 1590.
51. *Canzon da sonar* von Claudio Merulo da Correggio c. 1590.
52. *Ricercar* von Giovanni Gabrieli 1595.
55. *Fantasia* von Orazio Vecchi 1600.
59. *Sinfonia senza parole* von Adriano Banchieri 1607.
63. 64. 65. *Intrada, Pavana und Allemande* von Melchior Franck 1608.
70. „*La Moranda*“, *Canzon da sonar* von Costanzo Antegnati 1608.
71. *Canzon da sonar* von Girolamo Frescobaldi 1608.
72. *Capriccio di durezza* von Girolamo Frescobaldi 1637.
73. *Canzon da sonar* von Luzzasco Luzzaschi 1608.
74. „*The Earls of Salesbury*“, *Pavana* für Klavier von William Byrd 1611.
75. „*Mrs. Mary Brownlo*“, *Galliarde* mit Variationen für Klavier von William Byrd 1611.
76. *Pavane* mit veränderten Reprisen von John Bull 1611.
77. „*The Queens command*“ für Klavier von Orlando Gibbons 1611.
78. *Toccata* von Jan Pieters Sweelinck c. 1600.
81. *Sonata* (Chaconne) sopra l'Aria della Romanesca von Salomone Rossi 1613.
82. 83. 84. *2 Paduana und Galliard* von Bartholomaeus Praetorius 1616.
85. *Intrada* von Erasmus Widmann 1618.
86. *Courante* von Samuel Scheidt 1621.
88. 89. *Canzon da sonar und Balletto all'Alemanna* von Biagio Marini 1629.
90. „*La Pedrina*“, *Canzon da sonar* von Tarquinio Merula 1637.
98. *Sonata* (mixolydisch) von Massimiliano Neri 1644.
99. *Sonata* (dorisch) von Nikolaus a Kempis 1644.
100. *Fantasia* für Klavier von Johann Jakob Froberger c. 1650.
- V 102. „*La Torriana*“, *Trio-Sonate* von Giovanni Legrenzi 1655.
104. *Præsludium* Dmoll für Laute von Esajas Reusner 1667.
108. *Trio-Sonate* Gmoll von Johann Rosenmüller 1682.
109. *Allemande* der Dmoll-Suite und *Courante* der Gmoll-Suite von Johann Pachelbel 1683.
110. *Ouverture der Oper „Roland“* von J. B. Lully 1685.
111. 112. *Prélude und Allemande* a. d. Suite Gdur für 2 Gamben von Marin Marais 1686.
- V 121. *Trio-Sonate* Hmoll, Op. 2^{IV} von Arcangelo Corelli 1689.
122. *Largo* der *Trio-Sonate* Op. 2^{II} von Joh. Philipp Krieger 1693.
123. *Ouverture der 3. Partita* des *Concentus musico-instrumentalis* 1701 von J. J. Fux.
- V 124. *Trio-Sonata* Gmoll (da chiesa) von Antonio Caldara 1700.
125. *Gigue „Les Papillons“* von François Couperin 1713.

Nr.

126. *Sarabande „La Lugubre“* von François Couperin 1713.
129. *Ouverture* per il Clavicembalo Amoll von G. Ph. Telemann 1719.
130. *Chaconne* für Violine allein von Joh. Seb. Bach 1717.
132. *Sonate Gdur* von Domenico Scarlatti 1725.
133. „*Les soupirs*“, *Klavierstück*.
134. *Klavierstück* Ddur von Gottlieb Muffat 1727.
138. *Ouverture einer Suite* Cdur von Johann Friedrich Fasch c. 1730.
139. *Ouverture der Adur-Suite* von Christoph Foerster c. 1730.
140. *Ouverture* des „*Messias*“ von G. F. Händel 1742.
141. *Sinfonie* Gdur (1. Satz) v. Christoph Graupner c. 1730.
143. *Sinfonie* Esdur, Op. 4^{IV} von Franz Xaver Richter c. 1745.
144. *Sinfonie* Esdur, Op. 4^{IV} 2. Satz von Johann Stamitz c. 1745.
147. *Klavier-Sonate* Dmoll 2. Satz von Carl Philipp Emanuel Bach 1781.
148. *Chaconne* aus „*Orpheus*“ von Christ. Wilib. Gluck 1762.
149. *Ouverture* zur Oper „*Irene*“ von Joh. Adolf Hasse 1762.
150. *Andante* der Esdur-Sinfonie, Op. 13^I (Op. 16^I) von Karl Stamitz c. 1770.

Geistliche Gesänge.

7. *Veni creator spiritus*, paraphrasiertes Kirchenlied von John Dunstaple c. 1420.
11. *Sanctus* der Messe *Se la face ay pale* von Guillaume Dufay c. 1430.
14. *Pange lingua*, *Choralfiguration* von Adam v. Fulda (?) c. 1480.
16. *Sanctus* der Messe *Pour quelque peyne* von Jean d'Okeghem c. 1480.
17. *Credo* (1. Teil) der Messe *Ave regina celorum* von Jacob Obrecht c. 1480.
19. „*Der Gottlose dräuet dem Gerechten*“, *Motette* von Thomas Stoltzer c. 1490.
20. *Credo* (2. Teil) der Messe *Alma redemptoris mater* von Jean Mouton c. 1500.
21. *Gloria* (1. Teil) der Messe *De Beata Virgine* von Anton Brumel c. 1500.
22. *Agnus* der Messe *Mente tota* von Antonius Fevum c. 1500.
23. *Sanctus* der Messe *L'homme armé* von Josquin Desprès c. 1600.
25. *Kyrie* der Messe *Ave Maria* von Pierre de la Rue c. 1500.
32. „*An Wasserflüssen Babylon*“, *geistl. Lied* von Benedict Ducis c. 1520.
35. *Puer natus est nobis*, *Weihnachtsmotette* von Christobal Morales c. 1535.
38. *Dominus prope est*, *geistl. Lied* von Sixtus Dietrich 1542.
43. *Ave regina celorum* für vier Frauenstimmen von Palästrina c. 1560.
45. *Alme Deus*, *Hymne* von Orlando di Lasso c. 1560.
46. *Tenebrae factae sunt* für vier Männerstimmen von Vittoria c. 1570.
47. *Sanctus* der Messe im 3. Kirchenton (dorisch) von Giovanni Croce c. 1580.
48. „*Ecce quomodo moritur*“, *Motette* von Jac. Gallus c. 1580.

Nr.

60. *Subilate Deo* von Adriano Banchieri 1607 (per sonare o cantare).
61. „*Ein feste Burg ist unser Gott*“ fugenweis von Hans Leo Hasler 1607.
79. „*Komm, heiliger Geist*“ für Sopran und Orchester von I. H. Schein 1626.
80. *Miserere* (5—9stimm.) von Gregorio Allegri c. 1630.
93. *Audivi de te, Daniel*. Rezitativ a. d. Oratorium „*Balthasar*“ von Giacomo Carissimi c. 1640.
94. „*Aber die Gerechten*“, Deutscher Geistl. Gesang von Heinr. Schütz 1647.
97. „*Ich leide billig*“, geistlicher Dialog von Andreas Hammerschmidt 1645.
28. *Kyrie* der 4stimm. Messe in Gmoll von Antonio Lotti c. 1720.
31. *Arie* a. d. *Matthaeus-Passion* von Joh. Seb. Bach 1729.
35. *Terzett* a. d. „*Stabat mater*“ v. Emanuele d'Astorga c. 1730.
37. *r. Satz* des „*Stabat mater*“ von Giov. Batt. Pergolesi c. 1730.

Weltliche Vokalmusik.

1. „*Sumer is icomen in*“ (Rota [6stimm. Doppelkanon] von John of Fornsete) 1240 (a cappella).
2. „*S'on me regarde*“, „*Prenes y garde*“, „*Hé mi enfant*“ (Motet) c. 1250 (a cappella).
3. „*Nascoso el viso*“ (Madrigal von Johannes de Florentia) c. 1330.
4. „*Ploures dames*“ (Ballade notée von Guillaume de Machault) c. 1350.
5. „*Se pronto non sera*“ (Madrigal von Francesco Landino) c. 1375.
6. „*J'aime bien celui*“ (Rondeau [Virelay] von Pierre Fontaine) c. 1400.
8. „*Laissies moy coy*“ (Rondeau [Virelay] von Johannes Le Grant) 1419.
9. „*A ma dame plaisante et belle*“ (Duett von Hugho de Lantins) c. 1430.
10. „*Amours merchi*“ (Ballade von Gilles Binchois) c. 1430.
12. „*Mi querer tanto vos quiere*“ (Spanische Ballade von Enrique) c. 1480.
13. „*Ave color vini clari*“ (Studenten-Trinklied von Juan Ponce) c. 1500 (a cappella).
15. „*Chi dit: Benedicite*“ (Chanson v. Antoine Busnois) c. 1475.
24. „*Au feu d'amour*“ (Chanson von Pierre de La Rue) c. 1500.
26. „*O Frau, groß Klag*“ (Deutsches Lied von Heinrich Finck) c. 1500.
27. „*Auf gut Glück*“ (Deutsches Lied von Heinrich Finck) c. 1500.
28. „*Mein's trauens ist Ursach*“ (Deutsches Lied von Paulus Hofhaimer) c. 1500.
29. „*Or sus, or sus*“ (Chanson „*L'Alouette*“ von Clement Jannequin) 1529 (a cappella).
30. „*Au jolis bois*“ (franz. Tanzlied von Claudin de Sermisy) 1529 (a cappella).
33. „*C'est à grand tort*“ (Chanson für 4 Singstimmen von Nicolas Gombert) c. 1530.
34. „*Divini occhi sereni*“ (Madrigal von Philipp Verdelot) 1537.

Nr.

37. „*Quand je vous aime ardemment*“ (Chanson für 4 Singstimmen von J. Arcadelt) 1530 (a cappella).
39. „*Es jagt ein Jäger*“ (Deutsches Lied für 4 Singstimmen von Ludwig Senfl) 1544.
44. „*Sotto due negri*“ (Madrigal von Orlando di Lasso) (a cappella) 1573.
53. „*Now is the month of Maying*“ (Tanzlied [Fa-la, Ballet] von Thomas Morley) 1595 (a cappella).
54. „*Lady, when I behold*“ (Madrigal von John Wilbye) 1598 (a cappella).
62. „*Ardo, si, ma non t'amo*“ (Madrigal v. H. L. Hasler) c. 1600.
68. „*M'è più dolce*“ (Madrigal von Cl. Monteverdi) 1605 (a cappella).
87. „*O come dolce*“ (Kammerduett von Paolo Quagliati) 1623.
95. „*Ich lobe die allhier*“ (Arie von Heinrich Albert) 1645.
96. „*O wie groß ist doch der Mann*“ (Arie von Heinrich Albert) 1645.
118. „*Troppo cruda è la mia sorte*“ (Kammerduett von Agostino Steffani) c. 1700.
136. „*Fiero acerbo destin*“ (Kammerduett von Francesco Durante) c. 1720.
142. „*Basta così, t'intendo*“ (Kammerduett von Padre Giamb. Martini) 1763.
145. „*I lov'd the beautifull*“ (Englisches Catch von Thomas Battishill) c. 1760.
146. „*To me the wanton girls*“ (Englisches Glee von Samuel Webbe) c. 1760.

Operngesänge.

56. „*Ahi, che pur d'ogni legge*“ aus Peris „*Euridice*“ 1600.
57. „*In mille guise*“ aus Caccinis „*Euridice*“ 1600.
58. „*Non piango*“ aus Caccinis „*Euridice*“ 1600.
66. „*Jo non dirò*“ aus Monteverdis „*Orfeo*“ 1607.
67. „*Dove t'en vai*“ aus Monteverdis „*Orfeo*“ 1607.
69. „*Un guardo appena*“ aus Gaglianos „*Dafne*“ 1608.
91. „*Ma che dico*“ aus Monteverdis „*Poppea*“ (Nero) 1642 mit Ostinato.
92. „*Sent' un certo non sò che*“, Arietta aus derselben Oper 1642.
101. „*O mio bene*“ Duett aus Cavallis „*Giasone*“ 1649.
103. „*Non scherzi*“ aus Cestis „*La Dori*“ 1663.
105. „*So ist denn nuhn dem Drachen*“ aus „*Dafne*“ von Bontempi-Peranda 1672.
106. „*Lascia mi in pac' il core*“ aus Legrenzis „*Eteocle e Polinice*“ 1675 mit Ostinato.
107. „*Dolc' Amor*“, Duett aus derselben Oper 1675.
113. „*When I am laid*“ aus Purcells „*Dido und Aneas*“ 1688 mit Ostinato.
114. „*Often the visits*“ aus Purcells „*Dido und Aneas*“ 1688 mit Ostinato.
115. „*Torn' o caro*“ aus A. Draghis „*Psiche*“ 1688.
116. „*Il giro snell' e rapido*“ aus A. Draghis „*Psiche*“ 1688.
117. „*Il tuo sguardo*“ aus Steffanis „*Niobe*“ 1688.
119. „*Ah crudel*“ aus Al. Scarlattis „*Rosaura*“ 1690.
120. „*Quando ch'un vis' aletta*“ aus C. Pallavicinos „*Antiope*“ 1689 mit Ostinato.
127. „*Ich weiß es wohl, ihr falschen Sterne*“ aus Keisers „*L'inganno felice*“ 1714.

ERLÄUTERUNGEN

VON ARNOLD SCHERING.

Eine kurze Vorbemerkung zum Gebrauch der „Musikgeschichte in Beispielen“ dürfte nicht unangebracht sein. Sie bezieht sich auf die Form der „Klavierpartitur“, in der die Tonstücke mitgeteilt sind. Der Vorteile dieser Wiedergabe sind viele. Das bei mehrstimmigen Kompositionen häufig komplizierte Notenbild ist auf die schlichteste Form reduziert und leicht übersehbar; auseinanderliegende Stimmen sind aneinandergerückt oder miteinander verwoben; das Wesen des Akkordlichen tritt scharf hervor, und die Beschränkung des Satzes auf zwei Systeme mit nur zwei Schlüsseln gestattet eine künstlerische Reproduktion auch solcher Tonstücke, deren Originale dem Charakter des Instruments widersprechen. Demgegenüber stehen aber auch Nachteile, z. B. die Unmöglichkeit, bei vielstimmigen Stücken kunstvoller Faktur die Führung der einzelnen Stimmen, etwa ihr Sichkreuzen, Sichverflechten, ausreichend hervorzuheben. Vor allem gilt es, sich bei der Benutzung immer bewußt zu bleiben, daß überall, wo nicht wirkliche Klavierstücke vorliegen, es sich um eine „Übersetzung“, um eine „Umfärbung“ des Originalklangs handelt. Bei vielen Kompositionen (z. B. für Laute, Orgel) wird das Urteil durch den Mangel der originalen Klangfarben und Klangeffekte nicht allzu erheblich beeinflußt werden, und auch bei Stücken für mehrere Instrumente (Trios, Quartette, Orchestersätze) ist es zuweilen noch leicht, sich Klang und Wirkung der Originale zu vergegenwärtigen. Dagegen können irrige Anschauungen entstehen, sobald Gesangsstücke, vornehmlich aus der a cappella-Literatur, einzig nach dem Klange, Klangbilde und der technischen Eigenart der Klavierpartitur beurteilt werden. Der Reiz der Menschenstimme, der Zauber eines drei- oder vierstimmigen Chors, das wunderbare Auf und Ab der Stimmen, ihr Sich-

verflechten und Sichmischen zu den allerartesten Klangfarben, — das sind unvergleichliche Erscheinungen, die auf dem Klavier nie und nimmer Erlebnis werden können. Ebenso, wenn sich Singstimmen mit Instrumenten vereinen und die Hauptwirkungen des Stücks gerade auf den Gegensatz von Menschenstimmen und Streicher- oder Bläserklang gebaut sind. Hier hat die Phantasie des Spielers einzusetzen und — wenn irgend möglich — das Studium der originalen Partitur mitzuhelfen. Es kann nicht dringlich genug vor einem Sichbegnügen mit der Klavierfassung gewarnt werden, die nur Notbehelf ist, nicht dringlich genug auch vor rascher Unterschätzung von herrlichen Kompositionen, die sich auf dem Klavier etwa „nüchtern“, „klanglos“, „nicht klaviermäßig“ ausnehmen. In vielen Fällen vermag der Vortrag auf der Orgel oder auf dem Harmonium ausgleichend und stimmungsfördernd zu wirken; einzelne Nummern vokaler Natur (z. B. die Nummern 1, 2, 8, 10, 12, 13 usw.) gestatten auch ohne weiteres Ausführung im Sinne der Originale. Diese Sammlung ist somit nicht eigentlich eine tönende Musikgeschichte, sondern eine „Ergänzung zu jeder Musikgeschichte“, daher mit Genuß und Erfolg nur zu gebrauchen, sofern sich ein Studium der inneren Entwicklung der musikalischen Formen, Praktiken und Intentionen der Tonsetzer anschließt. Hierzu anzuregen, mögen die folgenden kurzen Bemerkungen dienen¹⁾.

1. Die Auswahl beginnt mit einem der ältesten bekannten Zeugnisse der Kanonkunst, dem sog. „Sommerkanon“ des Mönches von Reading John of Fornsete (um das Jahr 1240). Er gilt in der Musikgeschichte als unumstößlicher Beweis, daß mehrstimmiger Gesang in England bereits zu einer Zeit in Blüte stand, da auf dem Kontinent erst be-

¹⁾ Von Hinweisen auf Literatur und Quellen wurde abgesehen, da jede Musikgeschichte erster Hand in irgendwelcher Form darüber Auskunft gibt.

scheidene und unbeholfene Anfänge dazu unternommen wurden. Die Ausführung ist in mehreren Formen denkbar. Hier wurde eine sechsstimmige gewählt.

2. Der Kodex von Montpellier, dem das dreistimmige Motet „S'on me regarde“ entnommen ist, bildet eines der glänzendsten Denkmäler mehrstimmiger Musik des 13. Jahrhunderts. Das Wesen des „Motets“ als Kunstform besteht in einer Verbindung von zwei oder drei selbständigen weltlichen oder geistlichen Melodien mit verschiedenem Text, deren Baß (Tenor) ein meist dem gregorianischen Gesange entlehntes Melodiebruchstück bildet (hier jedoch das Lied „Hé mi enfant“). Die Kunst, auf diese Weise ansprechende mehrstimmige Lieder zu schaffen, erreichte um 1250 ihre Höhe, wenn auch zugegeben werden muß, daß nicht alle Kompositionen eine so vollendete und einheitliche Wirkung erreichen wie das hier gewählte, dessen drei Melodien sowohl für sich als auch im Zusammenklange einwandfreie Gebilde ergeben. Der Stand der Konsonanz- und Dissonanztheorie des 13. Jahrhunderts rechtfertigt den für moderne Ohren einigermaßen herben und leeren Zusammenklang mancher Stellen.

3. Eine starke Bewegung zugunsten freier Behandlung der Harmonie, der Notenschrift und des musikalischen Ausdrucks machte sich im 14. Jahrhundert in Frankreich und Italien geltend. Die Zeit selbst sprach von einer „Ars nova“, einer neuen Kunst. Auf diese Bewegung reagierten in Italien namentlich Florentiner Tonkünstler, unter ihnen als der älteste *Johannes de Florentia*, und die Formen, die sich im Verlaufe herausbildeten, waren das Madrigal, die Kanzone, Ballata und Caccia (kanonische Darstellung von Jagdszenen u. dergl.). Der Umschwung gegenüber der älteren Kunst zeigt sich vor allem in einer gesteigerten Anwendung von Instrumenten (Violen?) zur Begleitung oder abwechselnden Beteiligung mit der Singstimme. In der vorliegenden Fassung des Madrigals „Nascoso el viso“ sind die vermutlich gesungenen Partien durch Textunterlage hervorgehoben. Eine zweite, jüngere Auffassung spricht sich für rein instrumentale Bestimmung dieser und ähnlicher Kompositionen aus und hält sie für kolorierte Orgelstücke über schlichte, volkstümliche Kernmelodien, eine Auffassung, die dem Text freilich andere Bedeutung beilegen muß, aber auch gewisse Härten (z. B. Parallelführungen der Stimmen) befriedigender erklären würde.

4. Als Vertreter der „Ars nova“ in Frankreich gilt der Dichtermusiker *G. de Machault* (1300 bis 1375), dessen Kompositionen überwiegend den beiden echt französischen Gattungen der Chanson und der Ballade (Tanzlied) angehören. Seine Ballade „Ploures, dames“ hat man sich in der Oberstimme gesungen, in den beiden Unterstimmen von Instrumenten, wahrscheinlich tiefen Violen, aus-

geführt zu denken. In der diffizilen Rhythmik der Stimmen und in der vielfach noch mit den Schlacken einer älteren Auffassung behafteten Harmonik zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft mit der Arbeit der Florentiner Trecentisten. Man richte indes hier wie bei ähnlich beschaffenen mehrstimmigen Stücken die Aufmerksamkeit nicht so sehr auf den Zusammenklang der Stimmen als auf ihre horizontale Ausbreitung und ihr ungezwungenes Nebeneinanderherlaufen. Denn die Zeit Machaults verband noch nicht Akkorde, sondern nur „Stimmen“ untereinander, eine Eigenheit, in der sich die Kompositionstechnik dieser Zeit mit der der Gegenwart vielfach berührt.

5. Der blinde Florentiner Organist *Franc. Landino* (il cieco) gehört derselben Renaissancegeneration an wie Joh. de Florentia (No. 3). Sein Ruf als Spieler der Orgel (nicht so sehr der Kirchen- als der Hausorgel, organetto) war unbestritten, und es scheint, daß viele der von ihm unter dem Titel Kanzone und Ballata erhaltenen zwei- bis dreistimmigen weltlichen Stücke ebenso als kolorierte Orgelstücke (mit eventuell hinzutretendem Gesang) zu verstehen sind wie solche seines Vorgängers Johannes. Der Organismus seiner Tongebilde ist von besonderer Zartheit, wie man an den Melodien der hier mitgeteilten, ursprünglich zweistimmigen Ballata „Se pronto“ sehen kann. Die Kadenzbildung im letzten Viertel des 2. Taktes: Vermeidung des Leittons beim Einmünden in die Oberoktave und Ersatz desselben durch die große Sexte (e) darf als typisch für den mehrstimmigen Satz der Zeit Landinos und darüber hinaus bezeichnet werden.

6. *Pierre Fontaines* kleines Rondo „J'aime bien“ ist ein Musterbeispiel für diese leichtgeschützte, an der Wiederkehr ein- und desselben Sätzchens (Refrain A) leicht erkennbaren Form, die natürlich ebenfalls instrumental begleitet wurde. Die Trompete (Zugtrompete) kommt als obligat behandeltes Instrument in der altfranzösischen Chansonliteratur auch sonst häufig vor, — ein Hinweis dafür, daß bei dergleichen Begleitpartien keineswegs immer an Streicher zu denken ist. Ihr Umfang muß bereits um 1400 erheblich gewesen sein.

7. Im England des beginnenden 15. Jahrhunderts wird die Ars nova des Festlandes durch den Namen *John Dunstable* markiert, einem durchaus selbständigen und eigenartigen Künstler, der wiederum seinerseits der Musik des Kontinents manche Anregung zuführte. Seine Stärke liegt in der Erfindung neuer wohlklingender und durch eigentümliche Stimmschritte sich auszeichnender Melodien, aber auch in der kunstvollen Art, in der sie verwendet sind. Beides, dazu die Reinheit seiner Harmonie, stempelte ihn um 1450 zu einer musikalischen Weltberühmtheit. Wahrscheinlich ist Dunstable auch einer der ersten gewesen,

die an der kontrapunktischen Durchführung eines mehrstimmigen Satzes mehrere Stimmen gleichmäßig teilnehmen ließen (sog. Figuralmusik). Leider ist die Musik des 15. Jahrhunderts zum großen Teil noch so unerforscht, sind uns die Intentionen der Komponisten und die Bestimmung ihrer Werke noch so verborgen, daß wir in vielen Fällen zunächst noch auf Vermutungen angewiesen sind. Bezüglich Dunstables Hymne „Veni sancte spiritus“ scheint festzustehn, daß nur die Oberstimme gesungen wurde, und auch diese wohl nicht durchweg. Im 4. Takte setzt der Tenor mit dem liturgischen Cantus firmus ein. Um ihn schlingen sich die übrigen Stimmen in bewegter, der Variation nahekommender Figuration. Die typographische Wiedergabe erfolgte so, daß die Abhängigkeit der Musik der einzelnen Strophen voneinander deutlich hervortritt.

8. Die Wirkung des Rondos von *Joh. Le Grant*, über dessen Leben nichts bekannt ist, beruht auf der anziehenden Melodik und der untadeligen dreistimmigen Harmonie, die kaum mehr etwas mit der Startheit der älteren gemein hat. Durch Mitwirkung eines Chors läßt sich dem mit instrumentalen Zwischenspielen reich versehenen Tanzliede noch mehr Reiz verleihen.

9. Ein Beispiel für geschickte Kanonbehandlung im Bereiche der französischen Kanzonenkomposition.

10. *G. Binchois* zählt mit Dufay zu den führenden Meistern des 15. Jahrhunderts und hat namentlich die Gattung der Chanson und Ballade (Tanzlied) reich bestellt. Die vorliegende Komposition zeichnet sich durch fein pointierte, echt französische Deklamation und musterhaften Bau aus, kommt aber infolge der mannigfachen Stimmkreuzungen auf dem Klavier nicht zur vollen Wirkung. Erforderlich wäre ein Trio von Viola und zwei Violoncellen.

11. *G. Dufays* Messe über das weltliche Lied „Se la face ay pale“, dessen Melodie (Original Cdur) als Cantus firmus in fast allen Sätzen im Tenor durchgeführt ist, interessiert sowohl durch die großzügige Anlage ihrer Teile wie durch die Freiheit, mit der gesungene und gespielte Partien abwechseln. Eine reinliche Scheidung dieser ist zurzeit noch nicht möglich, daher auch in der vorliegenden Ausgabe noch nicht versucht worden. Wahrscheinlich sind außer dem Tenor nur einzelne wenige Strecken der andern Stimmen gesungen worden, während das übrige der Orgel anheimfiel. Bemerkenswert ist auch hier die selbständige, freie Führung der Stimmen und die vollkommene Herrschaft über den Kontrapunkt. Zahlreiche imitierende Einsätze (dazu kanonische Partien) weisen darauf hin, daß das Zeitalter Dufays das Prinzip der Nachahmung als technisches Mittel zur geistigen Bindung der Stimmen bereits hochschätzte. Entschließt man sich, wie hier geschehen, zur Annahme der c-moll-Tonart für das ganze Stück, so

nimmt es den Charakter einer feierlich-düsteren Klage an, die nur selten durch milde Töne unterbrochen wird.

12, 13. Zwei spanische Lieder, von denen das erste, instrumental begleitete, durch seinen markanten, marschähnlichen Rhythmus auffällt (Textunterlage zweifelhaft), das zweite als eine Probe heiterer Gesellschaftslyrik um 1500 namentlich in seiner Eigenschaft als a cappella-Sang interessiert. Das Alternieren und Zusammentreten getrennter Stimmgruppen bleibt auch für das mehrstimmige Trinklied des 16. Jahrhunderts noch charakteristisch.

14. *Adam de Fuldas* „Choralfiguration“ ist anscheinend für Orgel gedacht und gehört jener großen Gruppe von kirchlichen Instrumentalsätzen um 1500 und später an, die einen liturgischen Cantus firmus in der Mittelstimme durch reichfigurierte Außenstimmen beleben und schmücken. Ihre Ausführung geschah bei der Feier der Kommunion oder beim Offertorium. Aus Stücken dieser Art entwickelte sich im Laufe der Zeit das protestantische Choralvorspiel (Pachelbel, Buxtehude, Bach).

15. *A. Busnois* gehörte dem Kreise der jüngeren Zeitgenossen Dufays an. Seine eigen gebaute Chanson „Chi dit: Benedicite“ verrät durch ihr festes harmonisches Gefüge und die Schönheit ihrer Oberstimme einen selbständigen Künstler. Die Textunterlage ist zweifelhaft.

16. *J. d' Okeghem*, das Haupt der sog. zweiten niederländischen Schule, galt bisher als Vertreter der extremen, auf kontrapunktische Künsteleien abzielenden Kompositionsrichtung seiner Zeit. Seine wahre Bedeutung jedoch wird darin zu finden sein, daß er das Prinzip der Nachahmung zum herrschenden machte und damit einen bedeutsamen Anstoß zur Entwicklung des a cappella-Stils gab. Dennoch entbehren seine Messen keineswegs instrumentaler Partien. Das „Pleni sunt“ der vorliegenden über das Lied „Pour quelque peyne“ ist vielleicht sogar ganz instrumental zu verstehen, kam es doch vor und nach 1500 häufig vor, daß der Organist gewisse Sätze der Messe allein bestritt. Es empfiehlt sich daher, Kompositionen wie diese, die mit dem Wesen des Klaviersatzes und dem Klang dieses Instruments nicht das mindeste gemein haben, auf der Orgel (oder Harmonium) zu spielen und sich dabei stets das durch nichts zu ersetzende Timbre der Menschenstimme (Solo oder Chor) hinzuzudenken. Nur auf diese Weise wird der unbefangenen Herantretende einem Vorurteil gegenüber dieser eigenartigen und erhabenen Kunst entgehn. Besonderes Interesse gewährt das Verfolgen des thematischen Aufbaus dieser Messe, deren einzelne Teile nach altem Brauche in der Form von (allerdings sehr freien) Variationen gehalten sind.

17. Die Messe von *Jak. Obrecht* gehört, wie neuerdings wahrscheinlich gemacht wurde, eben-

falls der Gattung „Orgelmesse“ an. Ihr Credo zeigt die liturgische Intonation aufs mannigfachste verarbeitet und variiert, teils in der Oberstimme, teils im Tenor; auch im Baß fallen einige merkwürdige Führungen auf (vgl. das *Et resurrexit*). Die Textunterlage ist hier und da zweifelhaft.

18. Gleich vielen seiner Landsleute stand auch der Deutschniederländer *Heinr. Isaak* lange Jahre im Dienste italienischer Fürsten. Zahlreiche Kompositionen schrieb er (um 1480) für die Hoffeste Lorenzos des Prächtigen in Florenz, darunter vermutlich auch das vierstimmige Instrumentalstück „La Morra“ (für Streich- oder Blasinstrumente), eine Art freier Phantasie über den Tonleiterabschnitt e' d'' c'' h' a', die seinerzeit eine gewisse Berühmtheit genoß. Das Original verzeichnet weder Takt- noch Tempowechsel, läßt demnach der Auffassung einen gewissen Spielraum.

19. Die Größe des Deutschen *Thomas Stoltzer*, der 1526 als Kapellmeister des Königs von Ungarn starb, liegt in dem Adel der Melodie und in dem leidenschaftlichen Ausdruck, den er seinen lateinischen und deutschen Psalmkompositionen mitzugeben wußte. In der vorliegenden dreistimmigen a cappella-Motette tritt beides schön hervor; man beachte, wie eindrucksvoll der Inhalt jeder einzelnen Textzeile musikalisch wiedergegeben ist. Stoltzers Stil weicht durchaus von dem der Niederländer ab und kann spezifisch deutsch genannt werden.

20. *Jean Mouton*, ein Schüler Josquins, gehört der sog. dritten niederländischen Schule an, die mit der Beherrschung sämtlicher Künste des Kontrapunkts die Richtung auf gesteigerte Verinnerlichung des Ausdrucks vertrat. Im *Crucifixus* der Messe über „Alma redemptoris“ ist wiederum die Orgel stark beteiligt; sie hat wohl nicht nur im ersten Teile die beiden Außenstimmen, sondern auch im Mittel- und Schlußteile einzelne Partien übernommen. Das gleiche gilt für das

21. Gloria der Messe „De beata virgine“ von *Anton Brumel* und das

22. Agnus der Messe „Mente tota“ von *Ant. Fevin*. Die vorliegende Fassung aller drei Kompositionen läßt nur einen Einblick in ihre kompositionstechnische Struktur zu, nicht aber zugleich in ihre Empfindungs- und Ausdruckskreise, die außerordentlich differieren und einzig und allein durch das Studium der Partitur vermittelt werden können. Der aus lauter kleinen Imitationen zusammengesetzte Messenteil von *Brumel* interessiert durch die eigentümliche Verarbeitung des vorangesetzten Choralthemas. Bei *Fevin* bleibt sowohl die Scheidung der gesungenen und gespielten Teile wie die Textunterlage problematisch.

23. Etwas einfacher ist das Verhältnis in den mitgeteilten Sätzen der berühmten Messe über die Chanson „L'homme armé“ von *Josquin de Prés*. Es scheint, daß im Sanctus und Osanna nur der

Tenor (Einsatz im 7. Takt mit der Volksliedmelodie) gesungen, das übrige von der Orgel gespielt worden ist; ferner, daß das Pleni (dreistimmiger Kanon) als selbständiger Orgelsatz, das kunstvolle Benedictus als Gesangssatz mit unterstützender Orgelbegleitung zu gelten hat. Die Sätze als a cappella-Musik aufzufassen, verbietet mehr als ein Grund.

24, 25. Die vierstimmige Chanson von *P. de la Rue*, einem Zeitgenossen des Josquin, zeigt, zu welcher rhythmischen Grazie und thematischen Prägnanz sich die französische Chanson seit Binchois (No. 10) und Busnois (No. 15) im Laufe mehrerer Jahrzehnte erhoben hatte. Sie behält diesen Charakter während des ganzen 16. Jahrhunderts bei. — Für das Messenfragment No. 25 gilt ähnliches wie für No. 23. Im ersten Kyrie darf nur der Tenor als gesungen betrachtet werden, ebenso im zweiten Kyrie (dessen letzte 6 Takte Orgelnachspiel sind), während im Christe sich abwechselnd auch die andern Singstimmen beteiligen. Die schönen melodischen Linien sämtlicher Stimmen sind aus der liturgischen Melodie des „Ave Maria“ gewonnen.

26, 27. Für die nachfolgenden deutschen Lieder von *H. Finck* (No. 26, 27), *P. Hofhaimer* (No. 28), *B. Ducas* (No. 32), *L. Senfl* (No. 39) haben die jüngsten Untersuchungen mit Bestimmtheit ergeben, daß sie nicht, wie bisher angenommen, der Gattung „a cappella-Musik“ angehören, sondern als Sologesänge für eine Stimme (meist Tenor, in No. 32 ausnahmsweise Sopran) mit Begleitung von Streich- oder Blasinstrumenten aufzufassen sind. Man denke sich folglich den in dieser Ausgabe noch konservierten Text in den übrigen Stimmen weg. Nur auf diese Weise hebt sich der Widerspruch, der zwischen der schlichten, melodischen Fassung des Tenors und den Unnatürlichkeiten und ungesanglichen Sprüngen, Melismen und Passagen der Diskant-, Alt- und Baßstimmen besteht und einwandfreie Aufführungen bisher nahezu unmöglich machte. Die Tenormelodie tritt plastisch und eindrucksvoll hervor, gehoben und gestützt durch die kunstvoll kontrapunktierenden, den ernsten oder freudigen Inhalt sinnig auslegenden Instrumente.

28. S. unter No. 26, 27.

29. *Clem. Jannequin* gilt als der berühmteste Vertreter der französischen Chanson des 16. Jahrhunderts, insbesondere als Spezialist in der Chanson programmatischen Charakters. Er liebte es, Vorwürfe wie Hasen-, Hirschjagd, Weiberklatsch, Schlachten, Vogelstimmen und dergleichen in der Form gesungener Lieder zu illustrieren und hat damit ohne Zweifel nicht nur die Technik des leichten, pikanten Chorgesanges gefördert, sondern auch die musikalische Form der Kanzone mit erweitern helfen. Ob seine lebhaften Chansons alle für a cappella-Ausführung gedacht sind, erscheint trotz des Textes in allen Stimmen fraglich, wenn auch nicht unmöglich; wahrscheinlich haben sich

in den meisten Fällen (so auch in der vorliegenden schalkhaften Schwalbenchanson) Lautenisten mit ihrem Instrument beteiligt; für sie wurden besondere Tabulaturen angefertigt. Der Cantus firmus der Chanson liegt, wie in den deutschen Liedern der gleichen Zeit, im Tenor (!).

30. *Claudin de Sermisys* hübsche Kanzone „Au joli bois“ entschlägt sich der für diese Gattung typischen Imitationen und führt den Satz akkordisch (vgl. dazu die No. 24, 29 und 33).

31. Pavane und Galliarde sind zwei der ältesten und unzertrennlichsten Tanztypen. Ihre musikalische Abhängigkeit pflegt sich darin auszuprägen, daß die lebhaft Galliarde oft nur eine Versetzung der gravitätischen Pavane in den Dreivierteltakt ist. War die Komposition der Pavane entsprechend eingerichtet, so war es möglich, den Galliardensatz ohne weiteres aus ihr abzulesen, indem man lediglich das Metrum veränderte. Einen solchen Fall illustriert das Tanzpaar No. 31 aus der Tänzesammlung von Attaignant (1530). Obwohl die schwungvolle Melodie sich beiden Metren zwanglos anpaßt, scheint es doch, als habe bei der Konzeption nicht die Pavanen- sondern die Galliardenfassung den Ausschlag gegeben.

32 s. No. 26.

33. Gleich Jannequin (No. 29) war *Nic. Gombert* nicht nur ein Schüler des Josquin, sondern auch ein hervorragender Vertreter der französischen Chansonkomposition. Die Gegenüberstellung seiner Chanson „C'est à grand tort“ und des Madrigals

34. „Divini occhi“ von *Ph. Verdelot* ist insofern lehrreich, als dabei der Unterschied der italienischen Kompositionsform von der französischen sowohl in poetischer wie in musikalischer Hinsicht deutlich hervortritt: die Texte der italienischen Madrigale sind ernster, anspruchsvoller, weniger tändelnd, freilich oft auch uninteressanter und geschmackloser als die der lustigen, zuweilen anstößigen Chansons; die Musik schlägt demgemäß weniger leichte Töne an, deklamiert eindrucksvoller und schmiegt sich in der Form mehr der wechselnden poetischen Form an. Mit der französischen Schwestergattung teilt das Madrigal jedoch die imitierende Satzweise. Unter No. 37 ist ein Stück des ersten Klassikers des Madrigals im 16. Jahrhundert, *Jak. Arkadelt*, mitgeteilt, eine pikante französische Chanson, die nur wenig ahnen läßt von der Innigkeit und zarten Elegik, die dieser melodienreiche Meister gerade seinen Madrigalen einzuhauchen wußte. — Zum Vergleich mag gleich das Madrigal „Sotto due negri“ von *Orl. di Lasso*, No. 44, herangezogen werden, das zu den vorher genannten Chansons im Tonsatz und in der Stimmung ebenso kontrastiert wie das Madrigal von Verdelot, dem es freilich in jeder Weise überlegen ist. Die Faktur der drei Unterstimmen scheint darauf hinzuweisen, daß nur die Oberstimme gesungen worden ist. Von besonderer Schönheit ist

der zweite Teil mit dem Abstieg auf „scende“, das Ganze als bildüberladene Schilderung der Gesichtszüge der Liebsten zugleich ein charakteristisches Stück altitalienischer Madrigalpoesie. (In Takt 24 ist die erste Note f' in d'' zu korrigieren.)

35. Der Spanier *Chr. Morales* zählt zu den bedeutendsten Vorgängern Palestrinas in der Gattung der durchimitierenden a cappella-Musik. Dennoch darf man bei vielen seiner Kompositionen Instrumenten-(Orgel-)mitwirkung als wahrscheinlich annehmen. In der hier gebotenen, lebhaft figurierenden, in untadeligem dreistimmigen Satz geschriebenen Weihnachtsmotette scheinen gesungene und gespielte Teile abzuwechseln. Eine freudige, zuversichtliche Stimmung belebt die Komposition, vor allem gegen den Schluß hin mit seinen hinausgejubelten Allelujas.

36. *G. Cavazzoni* ist der erste Italiener, der seine Orgelkompositionen in „Tabulatur“ drucken ließ (1542), d. h. auf zwei Systemen von je sechs und sieben Linien (sog. italienische Tabulatur; die deutsche bestand aus einer Buchstabentonschrift). Bis dahin pflegten die Italiener ihre Sätze direkt von den einzelnen Stimmbüchern abzuspielen, ohne vorher eine Tabulatur aufzusetzen. Diesem merkwürdigen Umstand ist die Tatsache zuzuschreiben, daß man bis in die Gegenwart herein im Unklaren blieb über die italienische Orgelkomposition vor dem Auftreten Cavazzonis. Tatsächlich existierte bereits um das Jahr 1500 eine ziemlich umfangreiche selbständige Orgelliteratur, in der fast alle Berühmtheiten der vier niederländischen Schulen von Dufay bis Willaert als Autoren vertreten sind. Auch das „Ricercar“ für Orgel erscheint schon um 1500, doch in weniger entwickelter Gestalt als bei Cavazzoni. Der Name (ricercar = suchen, wieder aufsuchen) bezeichnet anfangs eine Kompositionsform, die man als „freie Variationen über ein gegebenes Thema“ erklären könnte, und zwar unter Anwendung der Künste der Imitation und Fuge. Das fugiert eingeführte Thema pflegt in der Oberstimme zu liegen, wird aber im Verlaufe auch in den andern Stimmen gebracht, zuweilen in einer Form (vgl. z. B. Takt 53—59 mit dem Anfangsthema), die nur noch die melodischen Umrisse konserviert zeigt. Die meisten Ricercars haben infolgedessen etwas Ungebundenes, Phantastisches, Überraschendes, bieten aber gerade dadurch dem Spieler Gelegenheit zu allerlei außerordentlichen Klangwirkungen und Steigerungen; man darf sie als frühe Seitenstücke zu den späteren Orgelpassacaglien ansehen. Ihren Platz im Gottesdienst fanden dergleichen großangelegte Orgelstücke beim Offertorium. S. auch No. 40, 42.

37, s. No. 34.

38. In dem als Kontrapunktstudie interessierenden, inhaltlich nicht eben bedeutenden „Dominus prope est“ des längere Zeit in der Schweiz bediensteten *S. Dietrich* wechseln wiederum gesungene und gespielte Partien. Dietrich leistete Vorzügliches im

weltlichen deutschen Liede, als dessen „Schubert“ im 16. Jahrhundert

39. *Ludwig Senfl*, Schüler H. Isaaks und Freund Luthers, gelten kann. Sein prächtiges Jagdlied „Es jagt ein Jäger gschwinde“ ist in der unter No. 26 erwähnten Fassung als begleitetes Tenorlied zu denken. Senfl war Schweizer, wurde in der Wiener Hofkapelle erzogen und starb, nachdem er Maximilian I. als Hofkapellmeister gedient, als ebensolcher 1555 in München. Einige herrliche Lieder von ihm veröffentlichte Ott 1544 in Nürnberg.

40, s. No. 36. *J. Buus*, seit 1541 zweiter Organist an S. Marco in Venedig, später Wiener Hoforganist, gab eine Reihe bedeutender Orgelkompositionen im Stile des Cavazzoni heraus. Sein technisch nicht leicht zu bewältigendes, an kontrapunktischen Künsten reiches Ricercar in mixolydischer Tonart läßt den Variationscharakter der Form zuweilen deutlich heraustreten.

41. „Fantasia“ nannten die alten Organisten und Lautenspieler ein längeres, im strengen Satze fugiert gearbeitetes Stück über mehrere Themen oder Motive. In *de Fuenllanas* Fantasia für Laute sind diese Themen sämtlich aus den sechs ersten Tönen der aufsteigenden Dur-Tonleiter gewonnen und erfahren schrittweis, verschieden rhythmisiert, fugenartige Auslegung.

42, s. No. 36, 40. *A. Willaert*, 1562 als Kapellmeister der Markuskirche in Venedig gestorben, ist einer der letzten großen Niederländer gewesen, die auf die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts weithin sichtbar den Stempel ihrer Persönlichkeit aufprägten und schulebildend wirkten (venetianische Schule). Sein Ruhm als Vokalkomponist, insbesondere als Verfasser herrlicher doppelchöriger Psalmen, Motetten und Madrigale, war um 1550 unbestritten; doch verdankt ihm auch die Orgelliteratur wichtige Beiträge. Gegenüber den etwas unruhigen und virtuos geführten Ricercars von Cavazzoni (No. 36) und Buus (No. 40) berührt die Klarheit, Ruhe und Einfachheit des hier mitgeteilten Ricercars seiner Feder wohlthuend. Man beachte die interessante Umbildung des Hauptthemas in dem mit Allegretto bezeichneten Schlußteile ($\frac{3}{4}$ -Takt) der Komposition und das Spiel, das in den letzten Takten mit den ersten Noten des Themas getrieben wird.

43. Die Bedeutung *Palestrinas* in der Musikgeschichte läßt sich selbstverständlich an einem einzigen Beispiel nicht illustrieren. Das hier gewählte zeigt den großen Römer wenigstens in zwei seiner hervorragendsten Eigenschaften. Es ist sowohl ein Muster für seine unübertroffene Behandlung der menschlichen Stimme (hier im engen Rahmen eines vierstimmigen Frauenchors), wie für die wunderbare Poesie, die er mit Hilfe eigenartiger Klangmischungen, edler Thematik und prachtvoller Linienführung seinen Gebilden einzuhauchen wußte. Angesichts solcher zarten, gänzlich auf den Reiz von vier selbständigen hohen Stimmen gestellten

Meisterwerke versagt natürlich jeder Versuch einer annähernd befriedigenden Interpretation auf Instrumenten.

44, s. No. 34.

45. Die vierstimmige Hymne „Alme Deus“ des *Orlando di Lasso* gehört einem anderen Stilbereich an als die Hymne des Palestrina (No. 43). Nicht minder streng im Satze wie diese, geht sie mehr auf eindrucksvolle Deklamation der einzelnen Worte und Sätze als auf Stimmungsschilderung aus. Ihre Signatur ist — entsprechend dem in klassischem Versmaß gehaltenen Text — Erhabenheit, Pathos. Jede neue Halbstrophe erhält neue Musik, und hervortretende Worte, wie *nubes*, *valles*, *canoque* werden durch leise malende Wendungen angedeutet. Das Kunstmittel der Chromatik, das unter Lassos Händen so vielseitige Verwendung erfuhr, tritt an einigen Stellen mit besonderem Nachdruck hervor, namentlich am Schluß, wo die Worte „*dulce novumque melos*“ durch damals frappant, d. h. „neu“ erscheinende Modulationen ausgedrückt sind.

46. *T. L. Vittoria*, der „spanische Palestrina“, ist in vielen Werken von seinem älteren italienischen Kollegen nicht zu unterscheiden. Gleich diesem und anderen Vertretern der sog. römischen Schule schrieb er eine große Zahl Kompositionen für das Offizium der Karwoche (Motetten, Lamentationen, Passionen usw.). Sein „*Tenebrae*“ für Männerstimmen stelle man sich in einer feierlich einfachen Art gesungen vor, ohne Übertreibung der vom Komponisten selbst schon auffällig stark herausgearbeiteten leidenschaftlichen Akzente. Von besonderer Stimmungskraft sind die letzten, *pp* in der Tiefe ersterbenden Worte Jesu.

47. Der Venetianer *Giov. Croce*, neben Giov. Gabrieli der markanteste Vertreter der jüngeren venetianischen Schule, geht in seinem Sanctus aus der Messe im 3. Kirchenton etwas schnell über den ehrwürdigen Text hinweg. Seltsamerweise beharrte er auch im Benedictus, das von andern Meistern gewöhnlich durch Reduzierung auf Zwei- oder Dreistimmigkeit von der Umgebung abgehoben wird, auf dem schwerlastenden fünfstimmigen Satze.

48. In ganz schlicht akkordischem Satze, auf reine Dreiklänge gebaut, schrieb der „deutsche Palestrina“ *Jak. Gallus* (gest. 1591 als Kantor in Prag) seine Sterbemotette „*Ecce quomodo moritur*“, ein Stück, das bereits zu des Komponisten Lebzeiten weltberühmt wurde und als eine der wehevollsten deutschen Kompositionen aus der Zeit Palestrinas bis in die Gegenwart herein bekannt geblieben ist. Zur vollkommenen Wirkung gehört freilich, daß die Wiederholung der Schlußworte beider Teile (*et erit in pace* usw.) wie eine zuversichtliche Bestätigung im *pp* wie vom Himmel herab erklinge.

49. Die vierstimmigen Kanzonen des Brescianer Organisten *Flor. Maschera* (1584) waren zunächst Orgelstücke, konnten indes auch von vier Streich-

oder Blasinstrumenten ausgeführt werden. In der Form haben sie wenig mit der gesungenen Kanzzone gemein, teilen aber mit ihr das leichte, anmutige Wesen. Das vorliegende Stück ist von besonderer Zartheit und erreicht durch Gegenüberstellungen von Moll und Dur, geradem und ungeradem Takt und Tempowechsel Wirkungen, wie sie nicht allen späteren Kanzonen eigen sind. Die einzelnen Teile selbst sind durch eine Reihe teils offener, teils versteckter motivischer Beziehungen verbunden. — Weit mehr der Singekanzone nähert sich des großen *Merulo* Orgelkanzone No. 51, die geradezu wie ein „Lied ohne Worte“ berührt. Über die motivische und thematische Ökonomie geben die Zahlen und Buchstaben Aufschluß. Einzelne Stellen in sehr weiter Lage (Takt 31, 32; Schlußakte) weisen auf den zunehmenden Gebrauch des Orgelpedals, Episoden wie in Takt 11—23; 48 ff. auf Fortschritte in der Technik des Registrierens.

50. Gleich *Merulo* war auch *Annibale Padovano* Organist an S. Marco in Venedig und ein vorzüglicher Komponist für sein Instrument. Sein C dur *Ricercar* trägt äußerlich wie innerlich die Züge einer Phantasie; ein starkes subjektives Empfinden durchweht es, von den ersten Takten mit dem merkwürdig sprunghaften Thema an bis zu dem geschickt vorbereiteten Orgelpunkt am Schluß. Dazwischen ein gedankenvolles, zuweilen phantastisches Schwärmen mit Motivbruchstücken des Hauptthemas. Charakteristisch sind die ausgeschriebenen, dem Takt streng eingegliederten kurzen Triller (z. B. in Takt 4). 51, s. No. 49.

52. Glänzenden Passagenreichtum entfaltet *Giov. Gabrielis* *Ricercar* im 10. Kirchenton. Die Form hat jetzt das Variationswesen abgestreift und ist zur wirklichen Quintfuge mit Zwischenspielen (*Diversissements*) geworden. Dieses prachtvolle virtuose Stück hat noch heute nichts von seinem Reiz verloren und mag den Leser für den Ausfall von Beispielen für *Gabrielis* großartige Vokalmusik entschädigen.

53. *Morleys* graziöse Kanzonette spricht für sich selbst.

54. *John Wilbye* gehört mit Th. Morley und Orlando Gibbons zu den bedeutendsten Vertretern englischer Madrigalkunst im elisabethanischen Zeitalter. Diese Kunst basiert zwar völlig auf der der großen italienischen Madrigalisten Willaert, Cyprian, Lasso, Gesualdo, Marenzio, Vecchi (vgl. die Ausgaben ausgewählter Madrigale derselben durch W. Barclay-Squire), hat aber doch so viel Eigenes und Besonderes, um sich ebenbürtig neben jener halten zu können.

✓ 55. *Vecchis* Fantasia ist nicht nur ein ausgezeichnetes Schulbeispiel für die vielseitige kontrapunktische Bearbeitung eines Themas (Verlängerung, Verkürzung, Umkehrung usw.), sondern erfreut darüber hinaus auch durch den (überwiegend elegischen) Ausdruck ihrer Sätze.

56. Das Jahr 1600 brachte die Aufführung der

ersten erhaltenen Opern: der „*Euridice*“ des *Jacopo Peri* und der ebenso benannten

57, 58 des *Giulio Caccini*, die beide in Florenz mit ungeheurem Erfolge aufgenommen und noch im selben Jahre gedruckt wurden. Das Aufsehen-erregende beider Werke bestand darin, daß der dramatische Dialog vollständig durchkomponiert war, und zwar in jenem ganz neuen leidenschaftlich bewegten, dem Sprachakzent aufs genaueste angepaßten Stile, der als „*stilo recitativo*“ oder „*stilo rappresentativo*“ (dramatischer Sprechgesang) von jetzt an das Schlagwort der italienischen Moderne wurde. No. 56 vermittelt einen der damals zu Tränen rührenden Gesänge des Orpheus aus *Peris Euridice*oper, der Szene entnommen, da Orpheus wiederholt, aber vergebens Pluto um Rückgabe der geliebten Gattin bittet. Von *Caccinis* Orpheusklage No. 58 unterscheidet er sich durch ein stärker hervortretendes Pathos. Interessant ist der Gesang No. 57 insofern, als er durch sein Hin- und Herpendeln zwischen liedhaft-kantablen und rezitativen Elementen die Verlegenheit der ersten Musikdramatiker gegenüber geschlossenen lyrischen Gebilden verrät; er zeigt deutlich eine gewisse „*nobile sprezzatura di canto*“, d. h. eine edle Verachtung der Melodie, nämlich zugunsten einwandfreier, mit dem Sprachakzent sich deckender Deklamation. Auch in den beiden Fragmenten No. 66 und 67 aus *Monteverdis* „*Orfeo*“ sieht man dies Prinzip verfolgt, aber mit weit größerer Freiheit. Man beachte die kühnen Modulationswendungen in No. 67, das erregte Auf und Ab der melodischen Linie, die durch Pausen verschiedener Dauer geregelte Interpunktion der wenigen aus Fragen und Ausrufen bestehenden Sätze, — Dinge, mit denen auch an anderen Stellen dieser Oper ein beispielloser psychischer Realismus erreicht wird. Leider waren Auszüge, die ein annähernd vollständiges Bild von den Großartigkeiten und Eigenheiten dieses Monteverdischen „*Orfeo*“ (vor allem auch hinsichtlich seiner berühmten „*Instrumentation*“) gewährt hätten, im Rahmen dieser Beispiele nicht möglich. — Die vierte der großen Renaissanceoperen aus dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, die „*Dafne*“ des Florentiner Meisters *Gagliano*, zeichnete sich vor allem durch stärkere Beteiligung des Chors an der Handlung aus. Der bescheidene aber ausdrucksvolle Tenorgesang des Apollo No. 69 hält ebenfalls die Mitte zwischen ariosem und deklamatorischem Gesang; in der Manier, die weiblichen Schlußreime der Verszeilen auffällig zu dehnen (vgl. auch die vorher genannten Beispiele), darf man ein Überbleibsel madrigalischer Ausdrucksweise erblicken. — Erwähnt sei noch, daß von sämtlichen hier mitgeteilten dramatischen Soli im Original nur Singstimme und bezifferter Baß notiert sind; die auf Grund des letzteren aus dem Stegreif gespielte akkordische Begleitung übernahmen Cembalo und Violen nebst großen und kleinen Lauten.

58, s. No. 57.

59, 60. Beide Musikbeispiele sind Zeugnisse für jene Übergangsperiode in der Instrumentalmusik, in der sich der Instrumentalsatz mehr und mehr von vokalen Vorbildern zu emanzipieren beginnt (um 1600). Darauf weist in No. 59, der instrumentalen Nachbildung einer neueren französischen Chanson (Aria), die Beischrift „senza parole“. In No. 60 ist vokale Ausführung in zwei Stimmen (Diskant, Tenor) möglich, das Ganze aber ebensogut rein instrumental denkbar („per sonare o cantare“).

61. Des Nürnberger Meisters *H. L. Hasler* fugierte Bearbeitung des Lutherschen Reformationschorals — eine der vielen, die er seit 1530 erfahren — ist formell herausgewachsen aus dem instrumentenbegleiteten kanonischen Duett der älteren Zeit (um 1500). Einer gänzlich instrumentalen Ausführung (z. B. durch die Orgel) steht nichts im Wege, doch ist wahrscheinlich nach eben jenem alten Brauche der Kanon zwischen Sopran und Tenor (mit Auslassung der instrumentalen Zwischenspiele in diesen Stimmen) gesungen worden. Ein stolzes, edel stilisiertes Stück, dem das Ausland in gleicher Art nichts an die Seite zu setzen hatte, zugleich ein würdiger Vorgänger der freilich weit großartigeren Bearbeitungen Bachs.

62. *Haslers* humoristisches Madrigal „Ardo, si, ma non t'amo“ ist in jeder Beziehung typisch für diese italienische Kunstform: gewichtiger Vortrag und thematische Selbständigkeit jeder einzelnen Textzeile unter reichem Aufwand malender Wendungen, Mischung von imitierenden und homophon akkordischen Partien, fein zisierte Arbeit in der Linienführung und musterhafte Disposition der musikalischen Textglieder.

63—65. Den als Coburger Kapellmeister 1639 gestorbenen *Melchior Franck* zählt die Musikgeschichte zu den besten und selbständigsten Vertretern der deutschen Orchestersuite um 1600. Die drei Tänze zeigen ihn als ebenso trefflichen Kontrapunktisten wie Melodiker.

66, 67 s. No. 57.

68. Für *Monteverdis* Madrigal „M'è più dolce“ gilt ähnliches wie für No. 62, nur daß Monteverdi sich als Ausdruckskünstler weit höher als Hasler erhebt. Kühne chromatische Führungen, wie sie hier bereits im ersten Takte erscheinen, erregten damals ungeheures Aufsehen und brachten dem Verfasser von konservativer Seite scharfe Vorwürfe ein. Es versteht sich von selbst, daß gemäß der von Zeile zu Zeile wechselnden starken Kontraste der Vortrag des Stückes höchst belebt und fein nuanciert zu erfolgen hat.

69, s. No. 57.

70. Die Kanzone des Brescianer Organisten *C. Antegnati* interessiert vor allem durch das technische Raffinement, mit dem der Motivschatz des Hauptthemas ausgebeutet ist. So wird z. B. von Takt 12 (Allegretto) das um Auftakt und Niederschlagsnote

gekürzte erste Motiv des Themas $g' c'' es'', d'' c''$ separat durchgeführt; das Auftaktmotiv zu Takt 19 ist aus Takt 3—5 gewonnen, die Episode Takt 22—26 (Hälfte) eine Umgestaltung von Takt 3 (letztes Viertel) bis Takt 12; das scheinbar neue Thema in Takt 28 (mit Auftakt) bedeutet eine Zusammenziehung des Hauptthemas Takt 1—5, ebenso die Bildung Takt 49 bis 50, Erscheinungen, die mit andern motivischen Zusammenhängen das Studium der trotzdem nicht erkünstelt anmutenden Komposition besonders reizvoll machen.

71. *Frescobaldis* Orgelkanzone ist einfacher gebaut als die vorige, birgt aber ebenfalls ein kompositionstechnisches Kunststück: der Abschnitt von Takt 23 an bis zum Schluß stellt sich bei näherem Zusehen als eine freie, kunstvolle Variante des ersten Teils der Komposition (Takt 1—20) heraus. Man achte dabei ebenso sehr auf die Führung der Mittelstimmen wie auf die Höhen- und Tiefenpunkte der Melodielinie. Als Ganzes ist die Komposition ein schönes, reifes Stück unter den Erstlingen dieses italienischen Großmeisters im Orgelspiel; einzelne Stellen in der Mitte weisen vordeutend schon auf Bachsche Klavierfugen.

72. Desselben Meisters „Toccata di durezza“ zieht ihre künstlerischen Wirkungen aus allerlei beabsichtigten harmonischen „Härten“ und seltsamen Trugschlüssen und hat darin eine Menge mehr oder minder gelungener Seitenstücke in der gleichzeitigen Literatur.

73. *L. Luzzaschi*, um 1600 Hoforganist zu Ferrara, gibt in seiner Kanzone ein anziehendes melodisches Spielstück, dessen Reiz vor allem in den launigen Imitationen beruht.

74—77. In *William Bird*, *John Bull* und *Orlando Gibbons* besaß England um 1600 drei hervorragende Klavierkomponisten, die dem englischen „Virginal“, einem Klavierinstrument mit feinem, spitzem Ton, dessen Saiten durch Metallstäbchen angerissen wurden, im nördlichen Europa zu größtem Ansehen verhalfen. Die in den beiden großen Sammlungen des Fitzwilliam-book und der (gedruckten) „Parthenia“ 1611 niedergelegte Virginalmusik besteht zum größten Teil aus Tänzen und Variationen, doch kommen auch kleine poetische Programmstücke in der Form von „Liedern ohne Worte“ vor. An Birds beiden Kompositionen No. 74 und 75, insbesondere an dem Variationenzyklus No. 75, mag man sehen, zu welcher Höhe sich der Klaviersatz um 1600 bereits entwickelt, d. h. wie weit er sich dem Charakter des Instruments angepaßt und vom Orgelsatze der Italiener entfernt hatte. Hier ist an Sprüngen, auf beide Hände verteilten Passagen, Akkordbrechungen usw. bereits Überraschendes gefordert und einer Klaviervirtuosität im besten Sinne das Tor geöffnet. — Die Pavane mit veränderten Reprisen (Variationen) No. 76 von *Bull* bringt Ergänzendes hinzu, ebenso „The Queens command“ von *Gibbons* No. 77, zwei Glanz- und Meisterstücke

frühenglischer Variationskunst für Klavier. Allen drei Kompositionen gemein ist eine gewisse Frische der Thematik, Lebendigkeit der Gestaltung und Anmut in der Form. Bird spielt dazu noch einige geistreiche kontrapunktische Scherze aus.

78. Einzelne englische Virginalkomponisten siedelten um 1600 nach dem Kontinent über und befruchteten namentlich die Niederlande mit Anregungen. Der bedeutendste Vertreter spätniederländischer Orgelkunst, *Jan Pieter Sweelinck*, verdankt ihnen solche hinsichtlich der Variationstechnik und der Erweiterung des Schatzes an echt instrumentalen Spielfiguren. Seine Tokkata No. 78 läßt freilich weniger englische als italienische Vorbilder (Gabrieli, Merulo) durchscheinen; es ist ein großzügig angelegtes Stück, dessen zweiter, glänzender, echt tokkatenhafter Teil bereits die Fundamente erkennen läßt, auf denen sich die gewaltige norddeutsche Orgelkunst des 17. Jahrhunderts, als ihre Krönung diejenige Seb. Bachs, erheben sollte.

79. *Joh. Herm. Scheins* pomphafte Choralbearbeitung für Chorsopran und Orchester stellt eine eigentümliche Erweiterung und Übertragung der Choralfantasie für Orgel auf ein Ensemble von Instrumenten (Orchester) dar. Die Komposition ist wohl für eine besonders festliche Gelegenheit geschrieben und erinnert an spätere große Choraldurchführungen, etwa Seb. Bachs, dem Schein als Leipziger Thomaskantor hundert Jahre vorausging. Soweit indessen zu sehen, hat diese Form der Bearbeitung im Laufe des 17. Jahrhunderts keine systematische Fortbildung erfahren.

80. Einer der berühmtesten Meister der römischen Schule nach Palestrina war *Gregorio Allegri*, bis in die Gegenwart herein weltbekannt als Verfasser jenes unter No. 80 mitgeteilten „Miserere“, das die sixtinische Kapelle über zwei Jahrhunderte lang im Wechsel mit wenigen gleichgearteten Kompositionen alljährlich in der Karwoche anzustimmen pflegte, und das nicht kopiert werden durfte. Wenn irgendwo, so läßt in diesem Falle das Klavier vollkommen im Stich. Der Zauber und die Eigenart dieses einfachen, gleich Palestrinas „Improperien“ z. T. auf schlichte chorische Rezitation (nach Art des alten Fauxbourdon) gestellten Stückes erschließt sich nur, wenn man den feierlichen und geheimnisvollen Moment des allmählichen Erlöschens der Kerzen in der Sixtina am Karfreitag, den eigentümlich freien, auf Tradition beruhenden und von Strophe zu Strophe wechselnden Vortrag durch männliche Sänger (auch in den Sopran- und Altstimmen) und die akustischen Reize jener römischen Kapelle, — also gewisse äußere Umstände mit in Betracht zieht. Denn der rein musikalische Inhalt ist nur gering und würde an sich selbst dem Stücke niemals zu so außerordentlichem Ruf verholfen haben.

81. Die „Sonata“ des um 1600 am Hofe zu Mantua lebenden jüdischen Musikers *Sal. Rossi* ist nicht für Klavier, sondern für zwei Violinen

und Generalbaß geschrieben, gehört also zur Gruppe der sog. Triosonaten. Inhaltlich von sehr bescheidenem Werte, interessiert sie kompositionstechnisch durch die Art, wie über einem siebenmal wiederholten Baß-Thema (einer altitalienischen Tanzmelodie) freie Figuration in den Oberstimmen entwickelt wird. Das darin zum Ausdruck kommende Stilprinzip der „Chaconne“ hat freilich Rossi nicht erfunden, sondern vom 16. Jahrhundert übernommen. (Vgl. die sog. „Grounds“ der englischen Virginalisten [auch oben z. B. No. 77], ferner die Lauten- und Gambenpassacaglien der Italiener.)

82—86. Dem oben (No. 63ff.) erwähnten Melchior Franck schließen sich als bemerkenswerte Meister der deutschen Instrumentalsuite nach 1600 neben anderen *Barthol. Praetorius* in Berlin (No. 82—84), *Erasmus Widmann* in Rothenburg a. d. T. (No. 85) und *Samuel Scheidt* in Halle (No. 86) an. Die beiden Paduanen des ersteren für Streichinstrumente sind prächtige Typen dieses vornehm gravitätischen, sich von Teil zu Teil lebhafter gestaltenden Tanzes, der ebenso wie die etwas glänzender und frischer auftretende „Intrada“ unter Umständen als Einleitungs- oder Verbindungsmusik in der Kirche gespielt werden konnte. Scheidts Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Orgelkomposition, der er in Gestalt des dreibändigen Sammelwerks „*Tabulatura nova*“ (1624) ein monumentales Geschenk machte. Welche Perlen an Grazie und sprühendem Humor indessen auch unter seinen mehrstimmigen Tänzen zu finden sind, beweist die metrisch eigen angelegte Courante vom Jahre 1621.

87. Unter den zahlreichen neuen Formen für *Sologesang mit Instrumentalbegleitung*, die nach 1600 in Italien aufkamen, nahm die sog. Kammerkantate in der Gestalt von Solo- und Duettkantate sehr bald einen besonders hohen Rang ein. Ausgezeichnete Exemplare beider Arten finden sich schon in des Römers *P. Quagliati* Festspiel „*La Sfera armoniosa*“ vom Jahre 1623, darunter die unter No. 87 für zwei Soprane und konzertierender Violine mitgeteilte melodiereiche Duettkantate (mit ausgesetztem Generalbaß; die Soli der Violine sind durch kräftigeren Druck hervorgehoben). Mit bewundernswerter Sicherheit ist das Problem der zwanglosen Vereinigung dreier hoher Stimmen gelöst, vortrefflich auch die Verteilung des thematischen Materials gelungen (s. die zahlreichen hübschen Imitationen der Violine). Von Quagliati an berührte die Entwicklung der Duettkantate nur wenige Stationen, um im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts durch Ag. Steffani (1683) ihre klassische Form zu empfangen (vgl. No. 117).

88, 89. Die Violinkomposition fand in dem Brescianer *B. Marini* ihren ersten Klassiker („*Affetti musicali*“ vom Jahre 1617, mit den ältesten „Sonaten“ für Violine). Erfindungsreich und beweglichen Geistes, hat er sich aber auch auf andern Gebieten der Komposition hervorgetan.

Seine fein gearbeitete, klangvolle vierstimmige Kanzone stelle man sich in der Besetzung von hohen und tiefen Blasinstrumenten vor, die Allemande und Corrente dagegen für Streicher (zwei Violinen und Cembalo). Das „alla Alemanna“ darf man auf den behaglichen, sinnigen Ton der Stücke beziehen, der tatsächlich an den erinnert, den deutsche Suitenmeister der gleichen Zeit anschlugen. Die Corrente schließt sich so eng an ihren Vortanz an, daß sie beinahe (wie bei No. 31) nach dessen Notation ausgeführt werden kann.

90. *T. Merulas* virtuose Kanzone „La Pedrina“ für zwei Violinen und Baß (Cembalo) erinnert an die oben (No. 81) besprochene Chaconne des Sal. Rossi. Man beachte übrigens, wie auch in dem abschließenden (mit „Nachspiel“ bezeichneten) Teil das Chaconnenthema durchklingt, ohne daß es offen hervortritt. Man hat es sich (von Takt 30 an) in der Form:



zu ergänzen. Die hineinkonjizierten fis und cis müßten freilich dieser Tatsache entsprechend in Wegfall kommen.

91, 92. *Monteverdis* letzte große Oper „L'incoronazione di Poppea“ vom Jahre 1642 bezeichnet in vieler Hinsicht einen gewaltigen Fortschritt über seinen Orfeo (1608; s. oben No. 66, 67) hinaus. Die Deklamation ist freier, schwungvoller, der Ausdruck natürlicher und tiefer geworden, und zu musterhaften, bewegten Rezitativen sind eine Menge großartiger geschlossener Ariengebilde getreten. Neros Gesang „Mà, che dico?“ ist der zweiten großen Liebesszene der Oper (I. Akt) entnommen, da Nero und Poppea im Dunkel der Nacht der Liebe Schwüre tauschen. Er gehört zu jener beträchtlichen Zahl venezianischer Opernarien, bei denen der Komponist, um die Einheit der Stimmung auch äußerlich zu markieren, die Form der Passacaglia gewählt hat. Dieser hartnäckig wiederkehrende Baß (Basso ostinato) wird zu einem unbewußt auf den Hörer einwirkenden Symbol der zähen Leidenschaft, in die sich der Held hineinsingt. Die schön geführte, aber sprunghafte Melodie selbst wurde vom Solisten nicht in dieser Kahlheit vorgetragen, sondern durch improvisierte Verzierungen (abbellimenti) belebt. Als Begleitinstrument diente das Cembalo mit Lauten- und Gambenverstärkung. — Die leichtgeschürzte Ariette des Pagen (Valletto), der der Zofe (Damiella) seine Liebe erklärt, ist ein Meisterstück im Ausdruck jünglingshafter Zagheit und Unentschlossenheit, halb ernst, halb parodierend, dabei in der Form ganz neu und eigen (vgl. die köstlich wirkende Verlängerung des Hauptthemas bei den Worten „Se sto teo — malenso“).

93. Eine der markantesten italienischen Musikerpersönlichkeiten des 17. Jahrhunderts, deren Einfluß sich weit über Italiens Grenzen hinaus erstreckte, *Giac. Carissimi*, ist unter No. 93 mit einem Rezitativbruchstück des lateinischen Oratoriums „Balthasar“ (Belsazar) vertreten. Man mag es als Beispiel für des Meisters ehemals vielgerühmte, peinlich korrekte Deklamation lateinischer Texte auffassen, nicht etwa als Zusammenfassung dessen, was Carissimi tatsächlich groß machte.

94. Auch die überragende Bedeutung des Deutschen *Heinr. Schütz* (Hofkapellmeister in Dresden) ist nicht an einem einzigen Stück zu demonstrieren. Von der Innigkeit seiner Melodik, der oft niederschmetternden Wucht und Größe seines Ausdrucks, der musterhaften Deklamation seines Rezitatifs läßt das vorliegende Stück wenig spüren; es interessiert vielmehr nach kompositionstechnischer Seite hin als Duett in Passacaglienform, die übrigens bei Schütz wohl eine Ausnahme bildet. Daß dabei ein Monteverdischer Basso ostinato verwendet ist, zeugt aufs neue für die Verehrung, die Schütz zeitlebens seinen großen italienischen Vorbildern entgegenbrachte. Für Aufführungen in der Originalbesetzung bedarf es natürlich einer Aussetzung des Generalbasses (auf der Orgel).

95, 96. Schützens Vetter, *Heinrich Albert* in Königsberg, gilt als der erste Spezialist in der Gattung des deutschen Sololiedes mit Generalbaßbegleitung. Seine in den Jahren 1638—1650 gedruckten acht Teile „Arien oder Melodeyen“ enthalten einen unvergleichlichen Schatz ernster, heiterer, sinniger, treuherziger Lieder, deren Texte zum guten Teile aus der Feder Simon Dachs stammen.

97. Die „Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele“ des als Organist in Zittau 1675 gestorbenen *Andreas Hammerschmidt* erlangten in sächsischen Landen und darüber hinaus außerordentliche Verbreitung. Es sind Gesänge für zwei oder drei Stimmen, deren Texte biblischen Dialogstellen entnommen sind. Meist beginnt (wie hier) die Stimme des Sünders mit bangen Fragen oder Selbstanklagen, worauf die Stimme Christi (mit neuen Motiven) trostverheißend antwortet. Es stehen ungemein poetische, musikalisch hochbedeutende Stücke unter diesen Dialogi, von denen No. 97 einen Begriff gibt. Die Begleitung übernimmt die Orgel.

98, 99. Die beiden gleichzeitig wirkenden Meister *M. Neri* (um 1650 Markusorganist in Venedig) und *N. a Kempis* (aus Florenz, um 1650 Organist in Brüssel) erwarben sich Verdienste um die Entwicklung der mehrstimmigen Kirchensonate. Beide Kompositionen bezeichnen sowohl der Form wie dem Inhalt nach einen beträchtlichen Fortschritt über die Spielkanzone hinaus. Die Unterbrechung lebhafter Sätze durch kurze feierliche Adagio- und Largopartien (No. 98) wurde sogar ein besonderes Kennzeichen der klassischen Kirchensonate. —

Legrenzis Stück No. 102 zeigt viel Ähnlichkeit mit dem des Neri, übertrifft es aber an Plastik der Themen und Größe des Ausdrucks. Legrenzi war in den letzten Jahren seines Lebens (gest. 1690) Kapellmeister an S. Marco in Venedig; als Instrumentalkomponist gehört er mit Giov. Batt. Vitali und G. B. Bassani zu den bedeutendsten Vordemännern Corellis (s. No. 121).

100. Die ernste, schwermütige Fantasia von *J. J. Froberger*, einem Schüler Frescobaldis (s. No. 71, 72), ist ebenfalls ein Kirchenstück und für Orgel bestimmt. Man vergleiche, um einen Maßstab für die Bedeutung und Eigenart des deutschen Meisters zu gewinnen, Stücke von Italienern wie No. 55, 70, 71, 73 mit ihr.

101. Das kurze Liebesduett aus *Franc. Cavallis* Hauptoper „Giasone“ (1649) gibt von dem eminent dramatischen Talente dieses für Venedig schaffenden, einflußreichen Meisters keinen Begriff, sondern mag als Prototyp der verhältnismäßig kleinen und beschränkten Ensembleformen der venetianischen Oper dieser Zeit zu beurteilen sein. Das ungestüme Sichablösen beider Sänger im Melodievortrag, das abwechselnde Aufgreifen derselben kurzen Motive mit denselben Worten wurde für Liebesduette herkömmlich. Das bei weitem großartigste Muster hatte bereits Monteverdi in der letzten Szene der „Incoronazione di Poppea“ (1642) aufgestellt.

102, s. 98, 99.

103. Für die Diktion des *Marc' Antonio Cesti*, der lange Jahre neben Cavalli Venedigs Bühnen mit Opern versorgte, ist die kleine da capo-Arie des Arsete aus „La Dori“ charakteristisch: ein Spielen mit kleinen anmutigen Motiven, die geschickt miteinander verflochten und zu symmetrisch angelegten Perioden ausgesponnen werden. Die Melodieführung im langsameren Teil („Più del fato“) ist spezifisch venetianisch stilisiert. In den Ritornellen treten Streichinstrumente zum begleitenden Cembalo.

104. Die Hochblüte des Lautenspiels fällt in das 16. Jahrhundert. Das folgende ließ die Laute als Soloinstrument hinter Orgel und Klavier einigermaßen zurücktreten, ohne daß es an tüchtigen Virtuosen und Komponisten für sie gefehlt hätte. *Reusners* Präludium zeigt, daß die Lautenisten des 17. Jahrhunderts mit dem Entwicklungsgange der übrigen Musik recht wohl Schritt gehalten. Das ausdrucksvolle, ernste Stück mit seinen leidenschaftlichen rezitativen Exklamationen schlägt Töne an, wie sie über ein halbes Jahrhundert später erst Bach wieder, voller zwar und mächtiger noch, in seiner chromatischen Phantasie erklingen ließ.

105. Des kursächsischen Kapellmeister *Bontempi* „Dafne“ (1671) kann als eine Art Liederspiel bezeichnet werden, halb venetianisch, halb deutsch stilisiert. Ist der absolute Wert der Musik auch gering, so beansprucht die Oper doch als eine der

wenigen aus so früher Zeit in deutscher Sprache Interesse. Die mitgeteilte Arie „So ist denn nun“, die Apollo singt, nachdem er den Drachen erlegt, wirft zugleich ein Schlaglicht auf die Leistungen der deutschen Textübersetzer. Bontempi selbst mag die Musik ursprünglich auf italienischen Text konzipiert haben.

106, 107. Als Opernkomponist steht *Giov. Legrenzi* (s. oben No. 102) auf der Linie, die von Cavalli zu Aless. Scarlatti führt. In dem Duett No. 107 wird man unschwer dieselben spezifisch venetianischen Stilelemente wieder erkennen, die dem Duett No. 101 des Cavalli die Signatur gaben, während die Arie No. 106, kompositionstechnisch (Basso ostinato!) an Monteverdis Arie No. 91 erinnernd, in ihrer größeren Beweglichkeit und Leidenschaftlichkeit mehr auf die Zukunft, d. h. auf die Zeit des jungen Scarlatti weist. Die ältere Zeit liebte dergleichen kapriziöse Basso ostinato-Themen nicht.

108. *Joh. Rosenmüllers* sechssätzige anspruchsvolle Kirchensonate für zwei Violinen und Orgel (der Generalbaß ist hier ausgesetzt) trägt bereits die wesentlichen Züge der Corellischen Kirchensonate (vgl. No. 121) und ist sicherlich, wie aus der Thematik der fugierten Allegrosätze und der venetianisch anmutenden Adagioeinleitung zu schließen, noch unter italienischem Himmel, etwa in der Nähe Legrenzis, entstanden. Eine gewisse Unruhe, die selbst in den langsamen Sätzen nur verhalten, nicht verschwunden scheint, beherrscht die Komposition und artet im letzten Teile, der sich an den Typus einer leichtfertigen Gigue lehnt, geradezu in innere Zerfahrenheit aus, — Seelenzustände, die auch in andern Stücken Rosenmüllers nicht selten anzutreffen sind und ihnen einen stark subjektiven Zug aufprägen. Man beachte die Verwandtschaft der beiden trotzigen Themen des Allegros und Prestos.

109. Die Größe des 1706 als Organist der Sebalduskirche in Nürnberg gestorbenen *Joh. Pachelbel* liegt im Gebiete der Orgelkomposition, vor allem der Choralbearbeitung, in der er als würdiger Vorgänger Bachs anzusehen ist. Seine Klaviersuiten verraten mehr tüchtige musikalische Allgemeinbildung als Phantasie und Originalität. Hinsichtlich des Satzes beruhen sie auf einer Mischung deutscher und französischer Spieltechniken.

110. Ein ebenso prächtiges wie musikalisch wertvolles Beispiel für die von *Lully* als Opern-einleitung eingeführte sog. französische Ouvertüre ist die zu seiner Oper „Roland“ vom Jahre 1685. Ein fugiert eingeleitetes Allegro wird von zwei majestätisch in langsamem Marschtempo dahinschreitenden Graves umrahmt, deren klangliche Wucht und markante Rhythmik recht eigentlich dem Zweck entsprachen, dem diese Stücke dienten, nämlich den Eintritt des Roi soleil und seines Hofstaates ins Opernhaus zu begleiten. Lullys Ouvertüren waren auf Jahrzehnte hinaus, selbst noch für

Bach und Händel, Muster und nahmen sehr bald den Weg von der Bühne ins Konzert: man stellte sie Suiten als Einleitung voran. Engere Beziehungen zur Oper selbst pflegten sie, bei Lully wenigstens, nicht zu haben.

111, 112. In der Pflege des Gambenspiels stand Italien während des 16. Jahrhunderts allen andern Ländern voran. Im 17. Jahrhundert erkaltete indessen seine Liebe für das eigenartige und schöne Baßinstrument, und Frankreich und Deutschland (dazu auch England) nahmen sich seiner an. Insbesondere hat Frankreich bis ins 18. Jahrhundert hinein eine Menge berühmter Gambenspieler hervorgebracht. *Marin Marais* war einer der bekanntesten, zumal er fleißig auch für eine Bereicherung der Literatur sorgte. Für seine hervorragende Qualität als Komponist sprechen die beiden Tanzsätze für zwei Gamben No. 111, 112, Stücke, deren Reiz sich voll allerdings erst entfaltet, wenn die beiden sechssaitigen Instrumente selbst mit ihrem weichen, dunkel timbrierten Ton auf den Plan treten. Dann erst beleben sich die mit Verzierungen reich ausgestatteten melodischen Linien recht, schmelzen die nebeneinander hergehenden Stimmen zu einem einheitlichen, wohligen Klang von unnachahmlicher Färbung zusammen.

113, 114. Nachdem die Kunst der englischen Virginalisten (vgl. No. 74 ff.) am Anfange des 17. Jahrhunderts abgeblüht, hob sich Englands Musik gegen Ende desselben noch einmal unter *Henry Purcell*. Seine Vorbilder in der Oper wie in der Kammermusik waren die Italiener, deren Formen er benutzte, um Neues aus eigenem Phantasieschatze hineinzutun. Für einen Gesang wie den der Dido aus „Dido und Äneas“ (1680) wären mehrere Vorbilder (sogar mit demselben chromatisch absteigenden Basso ostinato) aus der venetianischen Opernliteratur namhaft zu machen. Das hindert nicht, die Komposition mit den wenigen hingehauchten, das Ergreifende der Situation mächtig steigernden Worten als ein spontanes Erzeugnis ihres Schöpfers anzuerkennen. In dem freundlicheren Gavottengesange „Oft the visits“ hat der Basso ostinato keine hervortretende poetische Bedeutung; er hält nur die Achtelbewegung aufrecht, ohne die Aufmerksamkeit mehr als vorübergehend in Anspruch zu nehmen. Für idyllische Szenen dieser Art hat auch Händel häufig noch die Gavottenform mit dem Prinzip der Passacaglia verschmolzen (z. B. in „Semele“).

115, 116. Beinahe vierzig Jahre lang beherrschte *Ant. Draghi* als Hauskomponist des Wiener Kaiserhofes die dortige Opernbühne. Seine Werke, deren Zahl sich auf weit über 200 beläuft, bergen in bunter Mischung Wertvolles und Nichtiges. Als Opernkomponist gehört er durchaus zur venetianischen Schule, deren Stilelemente in der hübschen Ariette No. 115 alle beisammen sind (vgl. oben No. 101, 103, 106). Hier und da wagte er Extra-

vaganzen wie die koloraturüberladene Arie No. 116, in der sich Anzeichen des Verfalls des älteren venetianischen Stils und des Hinneigens zu Tendenzen der Frühneapolitaner bemerkbar machen. Virtuosen und ungezwungen vorgetragen, wird das Stückchen indessen noch heute halb humoristische Wirkung üben.

117, 118. Zu den bedeutendsten Individualitäten, die Italien um die Wende des 17. Jahrhunderts in der Musik hervorbrachte, gehört der hochgebildete, vielseitige und fruchtbare Venetianer *Agostino Steffani*, der die Hälfte seines Lebens in Deutschland (München, Hannover) verbrachte. In seinen früheren Opern zeigt er sich als Fortbildner des venetianischen Stils, den er vertieft und um manche neue Elemente bereichert. No. 117 ist sowohl ein Beispiel für die edle Melodik des Meisters (man beachte die prachtvolle Baßführung) wie für die Form der älteren da capo-Arie, die von jetzt an diesen Typ beibehält. Berühmtheit erlangte aber Steffani namentlich durch seine „Kammerduette“ (1683), kantatenähnliche Gebilde für zwei Singstimmen und Generalbaß (Cembalo). Sie galten Jahrzehnte hindurch als unübertroffene Muster und wurden u. a. auch von Händel nachgebildet, dessen Schreibweise auch sonst von Steffani beeinflusst ist. No. 118 gibt ein Prachtstück dieser Gattung, bewundernswert hinsichtlich der Form, des Ausdrucks, der Modulation und der idealen Verknüpfung zweier Singstimmen, — das Zeugnis einer hohen Kunst, die leider im 18. Jahrhundert in Italien bald gänzlich verschwand.

119. Mit Steffani in einem verwandt ist *Alessandro Scarlatti*, der große Meister der Oper und Begründer des Weltrufs der älteren neapolitanischen Schule. Einen kleinen Begriff seiner Bedeutung gibt die da capo-Arie No. 119 mit ihrer wundervoll stilisierten, an Händel erinnernden Melodie.

120. Die scherzhafte Arie aus *Carlo Pallavicinos* für Dresden geschriebener Oper interessiert vor allem wegen der nicht gewöhnlichen, geistreichen Durchführung ihres scharf pointierten Basso ostinato.

121. *A. Corelli*, der Klassiker der Triosonate, läßt in diesem großen viersätzigen Kirchenstück für zwei Violinen und Orgel alle seine glänzenden Vorzüge hervortreten: meisterliche Beherrschung der strengen, gebundenen Schreibweise, Frische und Plastik der Themenerfindung und unnachahmlich schöne und dankbare Behandlung der beiden Soloinstrumente, von denen keins vor dem andern bevorzugt ist. Mit Corelli gedeiht der monumentale Kirchenstil in der Instrumentalmusik, wie er von M. Neri (s. No. 98) Vitali, Legrenzi (s. No. 102) angebahnt wurde, zur Vollendung, und nur wenige große, auf ihm weiterbauende Meister wie der Veroneser *E. dall' Abaco*, *J. Seb. Bach* (z. B. im d moll-Konzert für zwei Violinen) und *Händel* haben ihn erreicht und nach seinen Ausdrucks hin übertroffen.

122. *Joh. Phil. Krieger*, ein Nürnberger Kind, von 1680 an über vier Jahrzehnte lang als Kapellmeister am Hofe zu Weißenfels tätig, spielt in der Geschichte der alten deutschen Oper eine Rolle; doch hat er sich auch als Instrumentalkomponist ausgezeichnet. Das schlicht harmonisierte, gesangvolle Largo No. 122 stammt aus einer Sonate für Violine und Gambe (mit Generalbaß).

123. Prächtig, wie es das Leben am Wiener Kaiserhofe unter Leopold I. bedingte, rauscht die Ouvertüre von *J. J. Fux* dahin, ein glänzendes Einleitungsstück französischen Stils, wie es besser kein Pariser Meister der gleichen Zeit zu schreiben vermochte (vgl. No. 110). Ein Spielen mit kontrastpunctischen Künsten, das spätere Werke des Verfassers des „*Gradus ad Parnassum*“ charakterisiert, ist hier noch nicht zu bemerken; die Gelegenheit, im Allegro eine kunstvolle Fuge zu schreiben, ist geradezu umgangen, wohl um das Interesse nicht von den effektiv geführten Oberstimmen abzulenken.

124. Neben Fux wirkte seit 1716 *Ant. Caldara* als Hofkapellmeister in Wien, ein Künstler, der die Traditionen der venetianischen und bologneser Kirchenmusikschule des 17. Jahrhunderts ins folgende übertrug. Seine beiden Triosonaten-sammlungen aus den Jahren 1700 und 1701 verraten deutlich Corellische Einflüsse. So auch die Kirchensonate No. 124, die man mit derjenigen Corellis (No. 121) vergleichen möge: derselbe feierliche, mit dissonierenden Vorhalten gewürzte, teils hymnenmäßige, teils leidenschaftliche Stil, dieselbe Sorgfalt in der Arbeit, dasselbe effektvolle Rivalisieren beider Soloinstrumente. Interessant ist die Technik des Aufbaus solcher Stücke: ein Aneinanderreihen von lauter abwechselnd auf- und abstrebenden Tonfolgen, die mit großer Kunst innerlich so verklammert sind, daß der Gesamteindruck dennoch einheitlich ist und eine Steigerung bis zum Schlusse erreicht wird.

125, 126. Das geistige Erbe der englischen Virginalisten (s. No. 74, 75, 76, 77) treten in der Klaviermusik seit etwa 1650 die Franzosen an. Was Corelli für die italienische Violinsonate, das wurde *François Couperin* (le grand) für die französische Klaviersuite: ein bewundertes, nicht leicht zu erreichendes Vorbild aller Komponisten auf diesem Gebiete. Der französische Klavierstil erwuchs aus dem Stil der Lautenmusik. Daraus erklärt sich der eigentümlich pointierte, mit Verzierungen (Mordenten, Trillern usw.) oft überladene und keineswegs an die Durchführung einer bestimmten Stimmenzahl gebundene Satz, ebenso der Brauch, die Suiten und ihre Teile durch Programmworte näher zu bezeichnen. Für den Geist und die Beweglichkeit der französischen Clavecinisten sind Couperins „*Papillons*“ (No. 125) bezeichnend, für den Reichtum ihrer Spielmanieren, für die pikante Rhythmik und die Filigrantechnik ihrer langsamen Sätze seine

„*La Lugubre*“ überschriebene Sarabande No. 126. *J. Ph. Rameaus* feingearbeitetes Sätzchen „*Les soupirs*“ No. 133 wirkt mehr durch die gesangliche Führung der Stimmen, deren oberste, konsequent durch Pausen auf den guten Taktzeiten zerschnittene die Seufzer hören läßt, von denen der Titel spricht. — Bemerkt sei, daß die Saiten des französischen Clavecins gleich denen des Cembalos angerissen wurden.

127. Seit dem Erscheinen *R. Keisers* in Hamburg (um 1693) trat die dortige, seit 1678 bestehende Oper in das Stadium ihrer höchsten Blüte. Ein melodisches Talent von Gottes Gnaden, reich an originellen Gedanken, mit allen Künsten des Opernkomponisten wohl vertraut, beherrschte Keiser mit seinen Schöpfungen mehrere Jahrzehnte den Hamburger Schauplatz und regte weit über das Weichbild der Stadt hinaus an. Die Arie No. 127 mit obligater Oboe zählt zu den vielen Perlen seiner Opern, die dank ihrer gewinnenden Melodik und technisch interessanten Faktur kaum etwas an Frische eingebüßt haben. Sie steht innerhalb des Stilkreises, dem auch Bach und Händel angehören.

128. *Ant. Lotti* steht als Schüler Legrensis in der Nähe Caldaras (s. No. 124), mit dem er die Hinneigung zum großzügigen Kirchenstil der späteren Venetianer teilt. Wohl hat auch er Opern geschaffen, allein sein Ruhm gründete sich auf Messen- und Motettenkompositionen, die zuweilen an altrömische Vorbilder der Palestrinaschule anklingen und wie diese für a cappella-Gesang gedacht sind. Das nicht allzu kunstvolle Kyrie der g-moll-Messe, dessen drei Teile über ein gemeinsames Kernthema gearbeitet sind, zeigt die vorzüglichen Qualitäten der Lottischen Satzweise.

129. *G. Ph. Telemann*, der einst hochgefeierte Zeitgenosse Bachs, der auf allen Gebieten der Komposition Tüchtiges, wenn auch selten Geniales hervorgebracht hat, erscheint mit einer französischen Ouvertüre für Cembalo. Das anmutige, anspruchslose Stück läßt eine ehemals vielgerühmte Eigenschaft seines Verfassers hervortreten: sein Vermögen, ausländische Originale (hier die französische Ouvertüre) täuschend nachzuahmen.

130. Die Violinchaconne aus *J. S. Bachs* d-moll-Sonate ohne Begleitung zählt zu den gewaltigsten Leistungen dieses überragenden Kopfes und steht in der Violinkomposition der letzten beiden Jahrhunderte wie ein isolierter Fels da. Über ihren Gedankenreichtum in geistiger und technischer Hinsicht zu sprechen, fällt außerhalb des Rahmens dieser Bemerkungen. Enthüllen sich ihre zahllosen Wunder in größerem Maße auch nur dem, der sich fortgesetzt reproduzierend mit ihr beschäftigt, so wird doch auch der Nichtspieler beim Studium vom ersten bis zum letzten Takte in den Bann einer magischen Kraft gezogen werden. Die Ausführung der schwierigen drei- und vierstimmigen Akkorde geschah zu Bachs Zeit mit einem Bogen,

der gleichzeitiges (!) Anstreichen mehrerer Saiten ermöglichte.

131. Die Tenorarie „Geduld, Geduld“ aus dem zweiten Teile der Matthäusp passion pflegt bei Aufführungen weggelassen zu werden, insofern mit Recht, als sie den Gang der Handlung (Christi Verhör) stark aufhält und inhaltlich nicht zu denen gehört, die durch Großartigkeit des Ausdrucks bestechen. Sie gewinnt indes bei näherer Bekanntheit und kann mit ihrem seltsam flackernden, unruhigen Baß, über dem sich eine motivisch zerklüftete, von mächtiger innerer Erregung getragene Gesangsmelodie wölbt, als ein Beispiel dienen für Bachs höchst persönliche Auslegung von Stimmungen, für die der Text nur dürftigen Anhalt bietet.

132. Unter den italienischen Klavierspielern nach 1700 war *Domenico Scarlatti*, der Sohn des Alessandro (s. No. 118), der bedeutendste. Seine „Sonaten“ für Klavier erschienen unter den einfachen Titeln „Pièces pour le clavecin“ und „Eserciti per gravicembalo“ und umfassen nicht eigentlich „Sonaten“ im Sinne der Späteren, sondern einsätzig, meist zweiteilige Kompositionen sehr verschiedenen Inhalts. Dem Charakter nach ist No. 132 eine Art Caprice, eine leicht hingeworfene Improvisation, die nicht durch Künstlichkeit und Ausdruckstiefe, sondern durch Anmut und lieblichen Klang entzücken will. Eigentümlich aber bezeichnend für Scarlatti ist, daß er das kokette Anfangsthema, das einer interessanten Durchführung würdig gewesen wäre, durchaus als Bagatelle behandelt und im zweiten Teile nicht einmal mehr oberflächlich streift.

133, s. No. 125, 126.

134. Gleich seinem Vater Georg Muffat war auch *Gottlieb Muffat* (Schüler von Fux, gestorben 1770 als Hoforganist in Wien) ein Vertreter des französischen Stils in der Instrumentalmusik. Seine Klavierkomposition No. 134 ist ein sog. Galanteriestück, d. h. ein Stück, in dem sich das Geistreiche, Elegante mit dem Vergnüglichen, Unterhaltamen vereint. Fraglich ist, ob mit dem in Takt 10 auftauchenden Motiv eine Anlehnung an den Hennenruf in Rameaus bekanntem Klavierstück „La poule“ beabsichtigt ist.

135. Der Sizilianer *Emanuele d'Astorga* (geb. 1680) und der Neapolitaner *Giov. Batt. Pergolesi* (geb. 1710) teilten sich in den Ruhm, die beiden schönsten und verbreitetsten Stabat mater-Kompositionen des 18. Jahrhunderts geschaffen zu haben. Beide Meister, der ältere wie der jüngere, zählen zu der großen Gruppe von Komponisten, die die Musikgeschichte unter dem Namen „neapolitanische Schule“ zusammenzufassen pflegt. Restlose Ausnutzung der Fähigkeiten der menschlichen Stimme für den Ausdruck jeglicher Affekte, schöne Sinnlichkeit in der Melodie und wunderbar harmonische Ergänzung des menschlichen Stimmklangs durch Instrumentenklang zeichnet die Produktionen dieser Schule aus. Das Terzett No. 135 aus Astorgas

Stabat mater ist eine solche feine Blüte neapolitanischer Kunst und enthält eine Anzahl typische, für den Stil dieser Richtung bezeichnende Wendungen (z. B. „O quam tristis et afflicta“). — Der Anfangssatz des Stabat mater des vergötterten *Pergolesi* No. 137 wurde im 18. Jahrhundert häufig als Muster eines im echten Kirchenstil durchgeführten Stückes zitiert. Seine wenigen Takte enthalten an edlen melodischen Wendungen der Trauer und an Wohllaut im Klange in der Tat das Schönste, was die neapolitanische Schule zu ihrer Blütezeit hervorbringen konnte. Die Anfangstakte mit den sich gegenseitig übersteigenden Stimmen und Vorhaltdissonanzen waren freilich ein Gemeinplatz spezifisch kirchlichen Ausdrucks und kehren in der neapolitanischen Literatur auch anderwärts häufig wieder.

136. Ihre besten Anregungen verdankten die jüngeren Meister der neapolitanischen Kirchenmusik außer Scarlatti dem *Francesco Durante*, Scarlattis Schüler und Pergolesis Lehrer. Mit jenem zusammen pflanzte er die allmählich etwas verblassenden Traditionen der römischen Kirchenmusikschule auf die jüngere Generation fort und erwarb sich damit ein hohes Verdienst. Seine Kammerduette stehen an klassischer Durchbildung der Form denen des dreißig Jahre älteren Steffani (s. No. 117) nicht nur nicht nach, sondern sind auch — was nur natürlich ist — bereits von viel modernerem Geiste erfüllt. An No. 136 wird man das im Dienste eines ungemein beweglichen Ausdrucks stehende kühne Modulationswesen und, damit verbunden, die charaktervolle Behandlung der Dissonanz zu bewundern haben. In reizvoller Mischung wechseln schmachthafte Rezitative der beiden Stimmen mit ariosen Perioden im strengen Satze. Die herabstimmende kleine Sexte *f* im drittletzten Takte (erstes Viertel) ist eine sog. neapolitanische Sexte.

137, s. No. 135.

138. Als Instrumentalkomponist nimmt der 1758 als Hofkapellmeister in Zerbst gestorbene *Joh. Friedrich Fasch* eine achtunggebietende Stellung unter den deutschen Zeitgenossen Seb. Bachs ein. Seine französische Ouvertüre No. 138 ist ein frisch und selbständig konzipiertes Stück voller reizender, den Kontrasten zwischen Streichern und Bläsern abgewonnener Wirkungen. Sie geht über den Rahmen der gewöhnlichen französischen Operneinleitung (s. No. 109, 122) weit hinaus und trägt bereits den großen Zug eines symphonischen Konzertsatzes. — Das gleiche gilt für die Ouvertüre No. 139 des Rudolstädter Hofkapellmeisters *Christoph. Förster* mit der markigen, spannenden Einleitung. Wenn ihre Gesamtwirkung schwächer ist als die der vorigen, so liegt das daran, daß sich das dem Allegro zugrunde liegende Form- und Modulationsschema zu deutlich bemerkbar macht. Wie Fugen und Risse zwischen einzelnen Teilen unmerklich zu überbrücken sind, zeigt *Händels* Messiasouvertüre No. 140, die weit weniger rauschend und anspruchsvoll als die vorigen

auftritt, dafür aber ein monumentales Fugenthema ins Feld führt und durch technisch interessante Arbeit fesselt. Nichts Kleinliches, Unterhaltsames, Spielerisches steht in dieser Ouvertüre, die durchaus etwas von dem Ernst des großen musikalischen Epos atmet, das sie einzuleiten bestimmt ist.

139, s. No. 138.

140, s. No. 138.

141. *Graupners* Sinfoniesatz besticht durch die frische, kecke Art der Verarbeitung ihres an und für sich einfachen Themenmaterials. Seine „Durchführung“ treibt ein ebenso geistreiches wie witziges Spiel mit den Motiven des Vordersatzes und berechtigt dazu, die Komposition zu den vielen zu rechnen, in denen die Wurzeln der klassischen Sinfonie enthalten sind. Was sie von dieser noch trennt, ist das Fehlen eines kantablen zweiten Themas und die Rückkehr zum Anfang nach der Durchführung. — Graupner war von 1712 bis an seinen Tod (1760) Hofkapellmeister in Darmstadt.

142. Padre *Martini*, das wandernde Musikorakel des 18. Jahrhunderts, gestorben 1784 in Bologna, ist nur mit wenigen, aber um so gediegeneren Kompositionen an die Öffentlichkeit getreten. Gegenüber den Kammerduetten von Steffani (No. 118) und Durante (No. 136) nimmt sich das seine No. 142 sehr einfach und kunstlos aus, aber es liegt Stil in ihm und im Zuge seiner Melodie eine gewisse empfindsame Schwärmerei, die auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts (1763) als Entstehungszeit weist.

143. Der große Umschwung im geistigen Leben der europäischen Nationen, der sich seit etwa 1740 vorbereiten begann und charakterisiert wird durch das Hervorbereiten ganz neuer, auf ein verändertes Fühlen gegründeter Lebensquellen, schlug sich auch in der Musik in mannigfachen Formen nieder. In Deutschland zeigte sich der Umschwung von der Ratio zum Sentiment — wenn man diese Ausdrücke der Kürze halber gelten lassen will — am frühesten und stärksten in den Werken jener süddeutschen Komponisten, die seit den vierziger Jahren an der Kapelle zu Mannheim wirkten und daher kurz als „Mannheimer Gruppe“ bezeichnet zu werden pflegen. Die von Zeitgenossen überschwänglich gerühmte Kunst der Mannheimer beruhte ebenso sehr in einem neu disziplinierten und höchst virtuosen Orchesterspiel (Mannheimer Crescendo!) wie in einer neu gearteten Kompositionsweise (Symphonie, Trio-Sonate). *Fr. X. Richters* Symphoniesatz No. 143 läßt einige der bemerkenswertesten neuen Stilelemente deutlich hervortreten: großzügige Thematik, deren weite Bögen auf einfachen harmonischen Pfeilern ruhen, Aneinanderrücken starker thematischer oder dynamischer Gegensätze, fortgesetztes Arbeiten mit elementaren Steigerungsmitteln (Crescendo, Diminuendo) und gewisse empfindsame melodische Ausdruckswendungen, die wie die in Takt 53 ff. und 103 ff. mehr oder weniger modifiziert bei allen

Mannheimern wiederkehren. Die Herbheit und Strenge der älteren Symphonie- und Sonatenkomponisten, ihre gedrungene Thematik und gleichmäßig selbständige Behandlung sämtlicher Stimmen ist gewichen (vgl. etwa die Nummern 108, 121, 124); Symphonie und Sonate nähern sich formell und inhaltlich den für die Zeit der Klassiker typischen Mustern.

144. *Joh. Stamitz* gilt als der klassische Vertreter der älteren Mannheimer Komponistengruppe. Sein Andantesatz No. 144, kompositionstechnisch interessant durch die der älteren Zeit gänzlich fremde Art des Exponierens des thematischen Materials (ruckweise, von je zwei zu zwei Takten unter Aufwand immer neuer motivischer Bildungen), ist eins jener Stücke, die deutlicher als Worte den oben (No. 143) erwähnten Umschwung im Empfindungsleben seit 1740 zu illustrieren vermögen. Diese weichen melodischen Linien, dieses Seufzen und Schmachten in Terzen oder Sexten, dieses fortwährende An- und Absetzen, diese beständigen Vorhalte richteten sich an Hörer, die anders empfanden als Corelli, Bach und Händel; sie kündeten das Zeitalter unbedingter Kantabilität, das Zeitalter Mozarts an. Stamitz ist zugleich der Vater der kunst- und effektvollen „Durchführung“ im Sinne der modernen Sonatenform.

145, 146. Mit No. 145 ist eine Probe für die in England noch heute beliebten „Catches“ gegeben, geselligen Kanongesängen, deren Stammbaum bis zum Sommerkanon des John of Fornsete (1240; s. No. 1) hinaufreicht. Die Form ist die des im 13. Jahrhundert auftretenden Rondellus. — Neben dem Catch ist der sog. Glee die populärste Form einfachen, geselligen Chorgesangs in England gewesen. *Sam. Webbe* zählte zu den vielen Spezialisten in dieser Kompositionsform im England des 18. Jahrhunderts.

147. *Philipp Em. Bachs* Klaviersonaten bilden das Fundament, auf dem sich die Sonaten der Klassiker Haydn, Mozart, Beethoven erheben. Sie wurden vorbildlich nicht nur hinsichtlich ihrer wechselnden Form und ihres stark subjektiv gefärbten Inhalts, sondern auch im Klaviersatz. Das Cantabile No. 147 ist ein solcher subjektiver Erguß, in dem das Klavier (Pianoforte) gleichsam zum Sprechen gezwungen wird. Gemischt aus empfindsamen und pathetischen Wendungen, durchsetzt mit galanten Verzierungen des musikalischen Rokoko, spiegelt seine Kleinarbeit das geistige Porträt des ältesten Sohnes Seb. Bachs aufs vortrefflichste wieder.

148. Die nicht zu unterschätzenden Qualitäten des großen Opernreformators *Gluck* als Instrumentalkomponist belegt die abschließende Chaconne seines „Orpheus“ (1762). Kraft und Energie im Ausdruck paaren sich in diesem interessanten Stück mit Originalität der Anlage und geistreicher Durchführung der Details. Von besonderer Anmut sind die zarten pastoralen Zwischensätzchen, überraschend

und wirkungsvoll die beiden hohen Orgelpunkte mit den bewegten Baßfiguren, — als Ganzes eine Leistung, die würdig war, eine Oper wie „Orpheus“ zu beschließen.

149. *J. A. Hasses* Ouvertüre zu „Irene“ (1762) gehört zur Gruppe der „französischen“ Ouvertüren (vgl. 110, 123, 138, 139), die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts außerhalb Frankreichs nur mehr selten gebraucht wurden. Das Allegro erinnert in der Art der Thematik und der zugvollen Durchführung an Händelsche Ouvertüren, obwohl das Thema selbst nicht händelisch geraten ist. Man

beachte den eigentümlichen Schluß, der — wie sehr oft schon in älteren Ouvertüren Hasses — sofort in die erste Szene des Dramas überleitet.

150. *Karl Stamitz*, der Sohn des Johann, bildete mit einer Anzahl gleichaltriger Kollegen den älteren Mannheimer Stil in einigem fort. Sein Andante No. 150 zeigt über das seines Vaters (No. 144) hinaus freilich nur einen geringen Fortschritt, wie denn überhaupt seine Arbeiten bei allem Melodiereichtum und manchen Schönheiten im einzelnen sehr bald den ungleich bedeutenderen Haydns und Mozarts weichen mußten.

1. Der „Sommer-Kanon“

des Simon Fornsete (1240)

4 Tenöre. Su-mer is i - co-men etc. Su-mer is i -
 Su - mer is i - co-men in lhu-de sing cuc - cu groweth sed and
 2 Bässe. Sing cuc - cu nu sing cuc - - cu! (immer wieder ebenso
 Sing cuc - - cu nu sing cuc -

co-men etc. Su - mer is i - co - men etc.
 bloweth med and sprinth the ow - de nu Sing cuc - cu!
 cu! (immer wieder ebenso)

A-we bleteth after lomb louth after cal-ve cu Bulloc sterteth bucke verteth
 mu-rie sing cuc - cu! cuc - cu, cuc - cu wel thu singes cuc - cu ne
 swik thu never nu!

2. Dreistimmiges Motet (Tanzlied)

a. d. 13. Jahrhundert.

(a. d. Codex 196 von Montpellier)

(Fröhlich.)

S'on me re-gar-de Pre-nes i gar-de Di-tes le moi Trop sui gail-
 Pre-nes i gar-de S'on me re-gar-de Trop sui gail-lar - de Di-tes le
 Tenor: Hé mi en - fant

lar - de Bien l'a - per - choi Ne puis lais-sier Que mon re - gard ne
 moi! Par Dieu vous proi Cer-tes m'es-gar - de Dont mout me tar - de

s'es - par - de Cer-tes m'es-gar-de Dont mout me tar - de Qu'il m'ait à soi Qu'il
 Qu'il m'ait à soi Bien l'a - per - choi Et tel chi voi Qui est je

en a fois de m'amour plain d'o - troi Maistel ci vois Qui est je croi
 crois Feu d'en-fer l'ar - de Ja-loux de moi Mais pour li d'a - mer me re-croi Pour

Feu d'en-fer l'ar - de ja - loux de moi Mais pour li d'a - mer me re - croi
 nient m'es-gar - de Bien pert sa gar-de J'a - rai re-choi Et de mon a - mi

Car par ma foi Pour nient m'es-gar - de Bien pert sa gar - de J'a - rai re - choi!
 le dos - noi Fai - re le doi Ne se-rai plus co - nar - de!

3. Johannes de Florentia (Giovanni da Cascia)

3

Madrigal mit Instrumentalbegleitung (c.1330)

The musical score is written for a madrigal with vocal lines and instrumental accompaniment. It is in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The score consists of seven systems of music, each with a vocal line (treble clef) and an instrumental line (bass clef). The lyrics are in Italian and Latin, with some words in Latin script (e.g., 'Nas-coso el vi-so', 'sta-va fra le', 'fronde', 'D'un bel giar-di-no', 'appresso a', 'me', 'gar-da - va', 'Sopra u na fon - te', 'do - ve si pes-ca-va'). The instrumental line features various musical notations, including dynamics (p, mf, dim., cresc., mp, nf), articulation (accents, slurs), and phrasing (trills, triplets). The vocal line is written in a medieval style, with square notes on a four-line staff. The instrumental line is written in a modern style, with various note values and rests. The score is a transcription of a medieval manuscript, with some modern editorial additions (e.g., dynamics, articulation).

Nas-coso el vi-so sta-va fra le

fronde

D'un bel giar-di-no appresso a

me gar-da - va

Sopra u na fon - te

do - ve si pes-ca-va

Qual' e - ra

scalza qual co-mela nacque

Pi non vo dir quanto quel dì mi piac - - que

ritard.

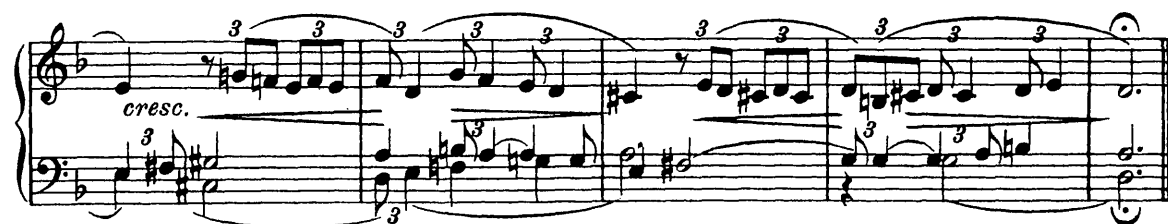
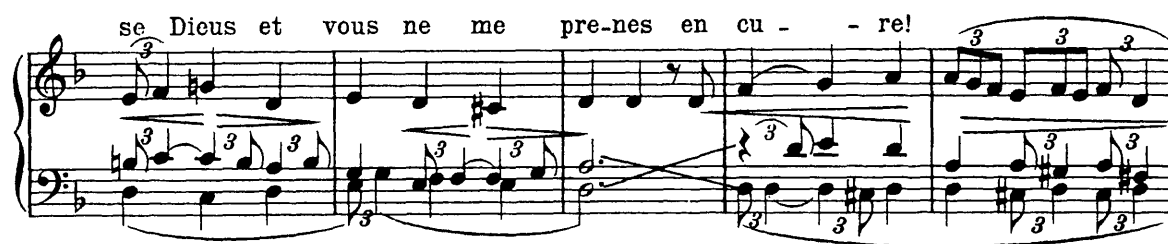
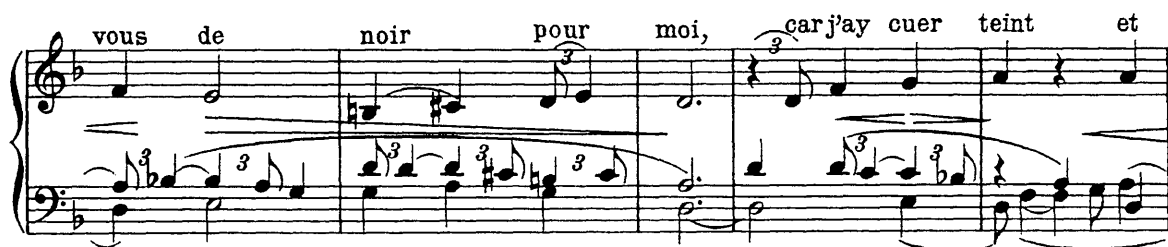
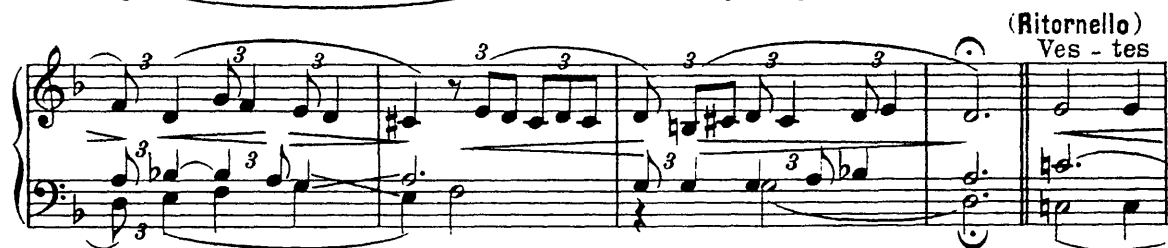
4. Guillaume de Machault (1300-1372)

Ballade mit Instrumentalbegleitung.

Ploures, da - - - mes, plour - es
Corps et de - - - sir et pen - ser

vostre ser - vant
en ser - - - vant

qui ay tou-dis mis mon cuer et m'en-ten-te
honneur de vous que Dieugart et aug-men-te



5. Francesco Landino (1325-97)

Ballata.

(Die Mittelstimme ist zugesetzt.)

(Sostenuto) *poco f*

1. Se pron - to non se -
 (Rit.) 4. Se non v'aspetti an -

Se pron - to non se - ra

ra l'uomo al ben fa - re
 cor mol - to do - le - re

l'uomo al ben fa - re

Ve - drassi in
 Quan - do 'l pas -

Ve - dras - si in tem - po

tempo di vir - tu man - ca - re
 sa - to non po - tra tor - na - re

di vir - tu man - care

Fine.

2. Per - chè lo spa - tio del - la vi - ta è bre - ve
 3. Ne ques - to fare al - cun deb - ba es - ser gre - ve

Per - chè lo spa - tio

pf

della vi-ta è breve

Nessun debba tar-dar il suo do-
Pensando il fin as-pet-ta di ve-

Nessun debba tardar il suo do-

ve-re
de-re

ve-re

D. C. al Fine.

6. Pierre Fontaine (c. 1400)

Rondeau mit Instrumentalbegleitung.

1. 3. 5. 8. J'ai - me bien ce - lui qui s'en va
4. Jus-ques à ce qu'il re-ven-dra
6. Mon cuer aul-tre ne choi-si - ra

En pri-ant Dieu que
Jamais ne fe - rai
Forsque lui seul jour

A.

Trompette (Zugtrompete)

le con-duie
chiere lie
de ma vie.

2. 9. S'il met tient pour sa seul a - mye
7. Quel-que cho-se que nul zen dye

B.

Mon cuer à lui ob-é - i - ra!
Tousjours de lui me souvendra!

Vortragsordnung
der Teile:
ABA; AA; AB, AB.

7. John Dunstaple (c.1370-1453)

Paraphrase des Hymnus „Veni creator Spiritus“ (c.1425)

Sopran mit Instrumentalbegleitung.

I. Teil.

(Adagio)

Denkmäler der Tonkunst in Österreich VII. 203 ff.

Vgl. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II. 1, S. III ff.

1. Strophe

Ve - ni Sancte Spi - ri - tus,

2. Strophe
Nachbildung der 1.

Dul - - ce re - fri - ge - ri - um,

1

Et e - mit - te cae - li - tus Lu - cis tu - ae ra - di - um, Ve - ni

2

In la - bo - re re - quies, In ae - stum - pe - ri - es, In fle -

1

pater pauperum Ve - ni da - tor mu - ne - rum,

2

tu so - la - ti - um! O lux be - atis - sima

1

2

1

2

2. Teil (Variation 1)
(Andante)

3. Strophe

4. Strophe
Nachbildung der 3.

3

4

10

sor-di - dum Ri - ga quod est a - - ri - dum

3

de - vi - um Re - ge quod est de - vi - um

4

3. Teil (Variation 2)
(Allegretto)

5. Strophe

Da tu - is fi - de - li - bus In te con - fi -

6. Strophe
Nachbildung der 5.

Da vir - tu - tis me - ri - tum, Da sa - lu - tis

den - ti - bus Sa - - crum sep -

e - xi - tum Da pe - ren -

te - na - ri - um Sacrum sep - te - na - ri - um!

ne gau - di - um! Per - en - ne gau - di - um!

8. Johannes Le Grant (1419)

Rondeau (mit Instrumentalbegleitung)

(Mit klagendem Ausdruck)

mf *cresc.* *dim.* *p* Lais-

sies moy coy, je vous en pryé, Et ne me par-les

de chanter! J'ay mieux cau -

se de la - men - ter! Que vou-lez vous que je vous

dy - e? *pf* *mf* Fine.

For - tu - ne me fait *cresc.* *p*

par en-vy-e

Sou-vent maingrief mal en-durer!

(Chor :) Laissies moycoy, je vous en pry e,

Et

ne me parles de chanter!

(Solo) Et de ce-la ne doubtes mye,

Aimsy mefault le temps passer,

Je n'ay con - fort fors de plou - rer At-tend-ant la

fym de ma vi - e!

Da Capo (Coro) al Fine

9. Hugo de Lantins (c. 1430)

Duett in freier Kanonform mit Instrumentalbegleitung.
(Tanzliedchen)

(Allegretto)

A ma da - me plai - sante et bel - le Vueil

A ma da - me plai - sante et bel - le

je don - ner un cha - pe - let

Vueil je don - ner un cha - pe - let De Ma - ri - o -

De Ma - ri - o - lai - ne et de muget Car des aul - tres

lai - ne et de muget

c'est la plus bel - le!

car des aul - tres c'est la plus be - le!

10. Gilles Binchois (1400-1460)

Ballade mit Instrumentalbegleitung (c. 1430)

(Andantino)

Amoursmerchi de trestout mon po - oir
 Trèsdou-che-ment e tout a mon vo - loir

Tant que je puisquant il m'a fait choisir
 A - ga-tië m'a un très ri-che plaisir

1. (ouvert) 2. (Ritornello) Ces-cu-ne fois que j'en (clos)

ai souvenir, Le cuer de moy de-vient tout jo - ieux, Prendre ne

puis nul es - poir do - loreux, Si ri - chement l'ay choi-si à mon

gré Et par a-mour que me l'a com - man-dé!

11. Guillaume Dufay (c.1400-1474)

15

Sanctus der Messe „Se la face ay pale.“

(Denkmäler der Tonkunst in Österreich VII.136)
(Cod. Trient 88)

(Duo) San - ctus! San - ctus! San - ctus!

San - ctus! San - ctus! San - ctus!

San - ctus, San-ctus! San - ctus Do -

- mi-nus De-us Sa - ba - oth!

Ple-ni sunt coe-li et ter-ra glo-ri-a tu-a!

The musical score is written for a vocal part and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The lyrics are "Ple-ni sunt coe-li et ter-ra glo-ri-a tu-a!". The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves of the vocal line and the first two staves of the piano accompaniment. The second system contains the next two staves of the vocal line and the next two staves of the piano accompaniment. The piano accompaniment includes dynamic markings *pf* and *sf*.

pf

sf

celsis!

0 - san - na in ex -



Be-ne-di - ctus qui ve-nit in nomi-ne Do-mi -

rit. *dim.*

(Kanon) Be-ne-di-ctus qui ve - nit in no-mi-ne Do - mi -

Be-nedi-ctus qui ve - nit in no-mi-ne Do - mi - ni!

rit.

Be - ne - dictus qui ve - nit in no - - mi-ne Do - mi - ni!

ritardando

O - san-na in ex-cel - sis!

Three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system includes a vocal line with the lyrics 'O - san-na in ex-cel - sis!'. The music is in 3/2 time, key of B-flat major, and features a variety of chords and melodic lines in both hands.

12. Enrique (c.1480)

Spanische Ballade mit Instrumentalbegleitung.

First system of musical notation for piano accompaniment. It includes two vocal lines with lyrics: '1.4. Mi que - rer tan-to vos quie - re' and '1. Muy gra - ci - o - sa don - 4. Cau - sa lo que sois tam'. The music is in 2/4 time, key of D major, and marked 'mp'.

Second system of musical notation for piano accompaniment. It includes two vocal lines with lyrics: 'cel - la bel - la' and '1.4. Que por vos mi vi-da muere'. The music is in 2/4 time, key of D major, and features a change in time signature to 3/4 in the middle.

Third system of musical notation for piano accompaniment. It includes two vocal lines with lyrics: 'y de vos ne tien que-rel-la' and 'Fine'. The music is in 2/4 time, key of D major, and features a change in time signature to 3/4 and back to 2/4.

(Piedra) 2. Tanto sois de mequeri-da
3. Que de vos non se que di-ga

Con a-mor e le-al-tad!
Vi-ca-do vuestro honestad!

19

Da Capo al Fine

13. Juan Ponce (c.1500)

Studenten-Trinklied (4 stimmig a capella)

A - ve co-lor vi - ni cla - ri

Tu - a nos

A - ve co-lor vi-ni cla - ri Tu - a

in - e - bri - a - - ri

Di - gne - ris po -

nos in - e - bri - a - - ri Di - gne - ris po - ten -

- ten - ti - a

O quam fe - lix

- ti - a O quam fe - lix cre - a - tu - ra

cre - a - tu - - ra

Om - nis men - sa sit se - cu -

omnis men - sa sit se - cu - -

ra In tu - a prae - sen - ti - a.

O quam placens in co - lo - re

ra

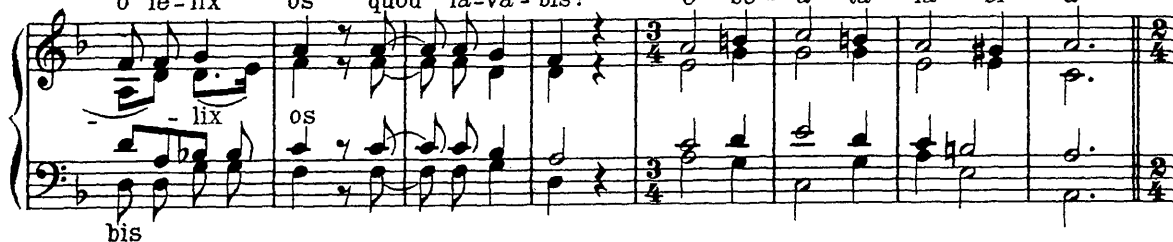
O quam fragrans in o-do - re O quam sapi - dum in o - re Dul-ce linguae



vin-cu - lum Fe-lix venter quem in tra - bis



o fe-lix os quod la-va - bis! O be - a - ta la - bi - a



Er-go vinum col - lan-de - mus

Non po-tan-tes con-fun-de -



- mus In ae - ter - na sae - cu - la! A - - - men!



14. Choralfiguration aus dem 15. Jahrhundert.

(von Adam von Fulda?)

aus den Leipziger Mensuralcodex.

Choralmelodie im Tenor:
der Hymnus (Pange lingua).



glo - ri - o - si Lau - re - am cer -

ta - mi - - nis Et su - per cru -

cis tro - phae - o Dic tri - um - phum

no - bi - lem Qua - li - ter re -

demp - tor or - bis im - mo - la - tus

vi - ce - - rit.

15. Antoine Busnois (gest. 1492)

Chanson „Chi dit: Benedicite“ (mit Instrumentalbegleitung.)

(Poco larghetto)

Chi dit: Be-ne-di-ci - té: Ma - da-me,

ma plus grant chiè-re Che que l'euch

onques plus chiè-re

A bien jo - ne duch U - nir

de sa privé - e au - to-ri-té.

16. Jean d'Okeghem (c.1430-95)

23

Sanctus und Benedictus der Messe „Pour quelque peyne“ (M.S. in Brüssel)

Sopran. San - ctus

(im Tenor die weltliche Liedmelodie in verlängerter Umkehrung)

Alt. (Pour quelque peyne)

Sanctus

Sanctus

Tenor

Baß

Dominus

De -

- us Sa -

- ba - oth.

a 3 Pleni sunt

coe -

li et ter -

ra glo - ria

tu - - - - a Osanna



in excel - - - -



sis.



Bene - - - - - dic - - - - -

Sopran.

Alt.

- tus qui ve -

- nit in nomi -

- ne Domi -

- ni.

Osan -

- na in excel -

- sis.

17. Jakob Obrecht (c 1450-1505)

1. Teil des Credo der Messe „Ave regina coelorum.“

(Intonation)

Cre-do in unum De - - um.

Pa - trem om-ni-po - ten - tem

Sopran.

Alt. Pa - - trem etc.

fac-to-rem coe - li et ter-rae vi - si-bi - - li - um om - ni-

fac-to-rem etc.

um et in - vi-si-bi - - li - - um.

Pa - trem om-ni-po - ten - - tem

Tenor.

Baß.

factorem coe - li et terrae vi-si-bi - - li - um om-ni-

facto-rem etc.

et in u - - num Do - mi-num no - - strum

um et in - vi-si-bi - - li - - um

Et in etc.

Je-sum Chri - stum

Et in u - num Do - mi-num no - - strum Je-sum Chri -

Et etc.

Christum

fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum et ex Pa-tre na-tum

stum na-tum an-te sae-cu-

fi-li-um etc. an-te om-ni-a sae-cu-la, Deum de De-o, lumen de lu-mi-

la De-um lu-

ne, De-um ve-rum de De-o ve-ro, ge-

men De-um ve-rum de De-o

-ni-tum non fac-tum, con-sub-stan-

vero ge-ni-tum non fac-

-ti-a-lem Pa-tri

tum Per quem om-ni-a

Per quem om-ni-a, om-

om-ni-a fac-ta sunt, qui propter, qui pro-pter

ni-a fac-ta sunt. Qui pro-pter

pro - - - pter nos ho - - mi - nes et

propter nos ho-mi-nes

nos qui pro - pter nos ho - - mi - nes et

pro-pter no - - stram no - -

pro - - pter no - stram sa - lu - - tem

stram sa - - - lu - - - tem de - -

de - - scen - dit

scen - - - dit de coe - - lis

scen - dit de coe - - lis

de - scen - dit de - - scen - dit de coe - - lis

Et in - - car-na-tus est de San - cto Spi - ri-tu ex Ma - ri - -

a Vir - - gi - - ne et ho - mo fac - - - tus

est, Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no -



- bis sub Pon - ti - o Pi -



la - to, pas - sus



et se - pul - tus est.

Et re - sur - re -



Et re-sur-re - xit ter -

xit ter - ti - a di - e, ter - ti - a di - e



- ti - a,

ter - ti - a di - e

ter - ti - a di - e

se-cun -

se-cun-dum scrip - tu - ras

et a - scen -



dum scrip - tu

- ras

et

a - scen -

cun - dum

scrip - tu - ras

dit et a - scen - dit in coe - lum, se - det ad dex-te-ram,

dit a - scen - dit in coe - lum se -

et a - scen - dit in coe - lum se -

se - - det ad dex-te-ram Pa - - - tris, Pa - - - tris, ad dex-

det ad dex-te-ram, ad dex-te-ram, ad dex-te-ram

- - det, se - - - det ad dex-te-ram

- - te-ram ad dex-te-ram Pa - - - tris.

Pa - tris, dex - te - ram Pa - tris.

Pa - - - tris, ad dex-te-ram Pa - tris, Pa - - - tris.

18. Heinrich Isaak (c. 1440 - 1517)

Sinfonia „La Morra.“

Largo.

(Poco presto)

f

mf

ritard. - - - (Andante mosso)

tr

fp

a tempo

rit.

fp

f

mf

tr

mp

rit.

tr

Allegretto scherzando.

p

mp

mf

Andante mosso.

a tempo

ritard.

tr

ritenuto

(Allegro)

p subito

cre - - - - - scen - - - - - do

f

sf

adagio (Poco Presto)

fp

sempre piano

cresc.

ritard.

19. Thomas Stoltzer (c.1440-1526)

Dreistimmige Motette (a capella)

Der Gott - lo - se dräu - et dem Ge - rech - - - ten und bei - ßet
 Der Gott - lo - se etc. und

sei - ne Zäh - ne zu - sam - - men ü - ber ihn; a - ber der Herr la -
 bei - ßet etc. a - ber etc.

- - - chet sein; denn er sieht, daß sein
 Tag kommt!

Die Gott - lo - sen etc.

Die Gott - lo - sen zie - hen das Schwert aus und

daß sie fäl - len den E - len - den und Ar - - - men,
und
span - nen ih - ren Bo - gen, daß sie fäl - len den E - len - den und Ar - men

die so auf - rich - tig gehn im We - ge, die so auf -
schlachten die so auf - rich - tig gehn im We - ge,
und schlachten die so auf - rich - tig gehn im We - ge, die so auf - rich -

richtig gehn im We - ge. und ihr Bo -
A - ber ihr Schwert wird in ihr Herz gehn und ihr
gehn im We - ge. A - ber ihr Schwert wird in ihr Herz gehn

gen wird zer - bre - chen. Es ist bes - ser das We - ni - ge der Ge - rech -
etc. Es ist bes - ser das We - ni - ge der Ge - rech -
Es ist bes - ser das We - ni - ge der Gerech - ten

ten denn das gro - ße Gut vie - ler der Gott - lo - sen. Denn der
ten denn das gro - ße Gut vie - ler der Gott - lo - sen. Denn der
denn das gro - ße Gut vie - ler der Gott - lo - sen. Denn der

Arm der Gott - lo - sen wird zer - bre - chen, wird zer - bre - chen, wird
Arm der Gott - lo - sen wird zer - bre - chen, wird
Arm der Gott - lo - sen wird zer - bre - chen, wird zer - bre - chen, wird

zer - bre - chen, a - ber der Herr er - hält den Ge - rech -
 zer - bre - chen, a - ber der Herr er - hält den Ge - rech -
 zer - bre - chen, a - ber der Herr er - hält den Ge - rech -

ten, den Ge - rech - ten! (II^a pars)
 ten, den Ge - rech - ten! Der Herr kennt die We - ge der From - men und ihr Er -
 ten, den Ge - rech - ten! Der Herr kennt die We - ged der Frommen und ihr Er -

Sie werden nicht zu Schan - den
 be wurde - wig - lich blei - - ben. Sie werden nicht zu Schan -
 be wurde - wig - lich blei - ben. Sie werden

in der bö - sen Zeit und in der Teu - rung werden sie g'nug ha - ben;
 den und in der Teu - rung werden sie - g'nug ha - ben; Denn die
 nicht zu Schanden in der bö - sen Zeit; Denn die Gottlo - sen

Denn die Fein - de des Herrn wenn
 Gott - lo - sen wer - den um - kom - men Denn die Fein - de des Herrn,
 wer - den um - kom - men Denn die Fein -

sie gleich sein wie die köst - lich Au - e wer - den sie
 wenn sie gleich sein wie die köst - lich Au - e
 de des Herrn, wenn sie gleich sein wie die köst - lich Au - e werden sie

doch al-le wer - den, wie der Rauch al-le wird! Der Gott-lo-se borgt und zah-let nicht,
 doch al - le wer-den, wie der Rauch al-le wird! Der Gott-lo-se borgt und zah-let

der Ge-recht a - ber ist barmher-zig und mild,
 nicht, der Gerecht a - ber ist barm-her - zig und mild, denn sei - ne Ge - seg-ne-ten

er - ben das Land, a - ber sei-ne Verfluch - ten werden aus -
 segne-ten er - ben das Land, a - ber sei-ne Verfluch - ten werden

Von Gott wer-den des Manns Gän - ge ge-för -
 - ge - rot - tet. Von Gott wer-den des Manns Gän-ge ge-för-
 aus - ge - rot - tet.

dert und hat Lust an sei-nen We - gen, und hat Lust
 - dert und hat Lust an sei-nen
 und hat Lust an sei-nen We - gen, und hat Lust an sei-nen We - gen.

an sei-nen We - gen.
 We - gen. Fäl - let er, so wird er nit weg-ge -
 Fäl - let er, so wird er nit weg - gewor-

denn der Herr, denn der Herr er-hält
 wor - fen, denn der Herr, denn der Herr
 - - - fen, denn der Herr er - hält
 ihn bei sei-ner Hand, bei sei - ner Hand, bei seiner Hand, bei seiner Hand!
 erhält ihn bei sei - ner Hand, bei sei - ner Hand!
 ihn bei sei-ner Hand, bei sei - ner Hand!

20. Jean Mouton (gest. 1522)

(Crucifixus der Messe „Alma redemptoris mater“, gedruckt 1516).

(Choralmelodie i. d. Mittelstimme)

(2 Alte und Baß)
 Cru - ci - fi - xus e - tiam pro no - bis sub
 Ponti - o Pi - la - to pas - sus et se - pul - tus est
 et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip -
 tu - ras et as - cen - dit in coe - lum se - det ad dex - te - ram Pa - tris

quasi ritard.

(Sopr., 2. Alte, Tenor, Baß Choral
im 2. Alt)

Et i - terum ven - tu - rus est cum glo - ri -

1. Alt

Tenor

Baß

a ju - di - ca - re vi - vos et mor - - tu -

os cu - jus

re - gni non e - rit fi - - nis! Et in

Spi-ritum Sanc-tum Do - mi - num et vi - vi - fi - can -

- tem, Qui ex pa-tre fi-li-o-que pro - ce - dit,

Qui cum Pa - tre et fi - li -

o si - mul a-do-ra - tur et con-glo - ri - fi-ca -

tur Qui lo - cu-tus est per Pro - phe - - - tas.

Et u-nam san -

Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et

ctam

A-po-sto-li-cam Ec - cle - - si - am con-fi-te -

or u - num Bap - tis - ma in re-mis-si - o - nem

pecca - to - - - rum et ex-spec-to re-sur -

re-cti-o - - nem mortu - o - - rum et vi-tam ven - tu - ri sae -

- - - - - cu - li A - - - - - men.

21. Anton Brumel (um 1500)

1. Teil des Gloria der Messe De Beata Virgine (gedruckt 1516)

(Mit fortgesetzter Benutzung der Choral-Melodie).

(mixolydisch)

(Choral)

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax ho -

mi-ni-bus bonae vo-lum - ta - tis. Lau-da - mus te, Be-ne - di-ci-mus te,

ad-o - ra-mus te, Glo-ri-fi-ca - mus te, Gra-ti-as a-gi-mus ti - bi

Propter ma-gnam glo - ri - am tu - am. Do-mi - ne De - us

Rex coe - le - stis De - us Pa - ter om - ni - po -

tens Do-mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - ste.

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

bo nae vo - lun - ta - tis.

Lau-da - mus te, Be - ne - di - ci - mus te,

Lau-da - mus te Be - ne - di - ci - mus te

a - do - ra - mus te, Glo - ri - fi - camus te

a - do - ra - mus te, Glo - ri - fi - camus te

ri - fi - camus te, Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

propter magnam, propter magnam glo - ri - am tu - am Do - mi - ne

Do - mi - ne De -

us Rex coe - le - - stis

De - us Pa - ter om - ni - po - tens Domi-ne fi - li

u - ni - ge - ni - te Je-su Chri - - - ste!

22. Antonius Fevim (1473-1515)

(Agnus der Messe „Mente tota“ gedruckt 1516)

A - - gnus De - - i

qui tol - lis pec-ca -

- ta mun - di

mi - se - re - re no -

bis

(Sopran) A - gnus De - i
(Alt) qui tol - lis pec - ca - ta

mun - di

mi -

se - re - re

no - - - bis.

Agnus Dei

qui tol-lis pec-ca-ta mun-di

qui tol-lis pec-ca-ta mun-di

Do-na nobis pa-cem.

Do-na nobis pa-cem.

23. Josquin Despres (c.1450-1521)

Sanctus der Messe „L'homme armé“ super voces musicales.

Die Volksmelodie im Tenor. A cappella?
(Original eine Quarte tiefer.)

Sanctus

cresc.

San

- ctus

San -

First system of a musical score for piano and voice. The piano part features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The voice part enters with the lyrics '- ctus' and 'San -'.

ctus

Do - mi - nus

Second system of the musical score. The piano part continues with intricate fingerings and dynamic markings. The voice part sings 'ctus' and 'Do - mi - nus'.

De - us

Third system of the musical score. The piano part maintains its complex texture. The voice part sings 'De - us'.

Fourth system of the musical score. The piano part features a prominent bass line. The voice part continues the melodic line.

Sa - baoth!

Fifth system of the musical score. The piano part includes a double bar line. The voice part sings 'Sa - baoth!'.

Sixth system of the musical score, concluding the page. The piano part ends with a final chord, and the voice part finishes the phrase.

Ple - ni sunt coeli et terra

(Tenor tacet) Pleni

Pleni sunt coeli et terra

The first system of the musical score. The tenor part is marked "(Tenor tacet)" and "Pleni". The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

The second system of the musical score, continuing the piano accompaniment from the first system. It features a treble and bass staff with various note values and rests.

The third system of the musical score, continuing the piano accompaniment. It includes a treble and bass staff with a change in time signature to 3/2.

The fourth system of the musical score, continuing the piano accompaniment. It includes a treble and bass staff with a change in time signature to 3/2.

glo-ri-a tua.

glo - ria tua.

gloria tua.

The fifth system of the musical score. It features vocal parts (tenor and soprano) and piano accompaniment. The lyrics "glo-ri-a tua." are written above the tenor part, "glo - ria tua." above the soprano part, and "gloria tua." below the piano part. The time signature is 3/2.

The sixth system of the musical score, continuing the piano accompaniment. It includes a treble and bass staff with a change in time signature to 3/2.

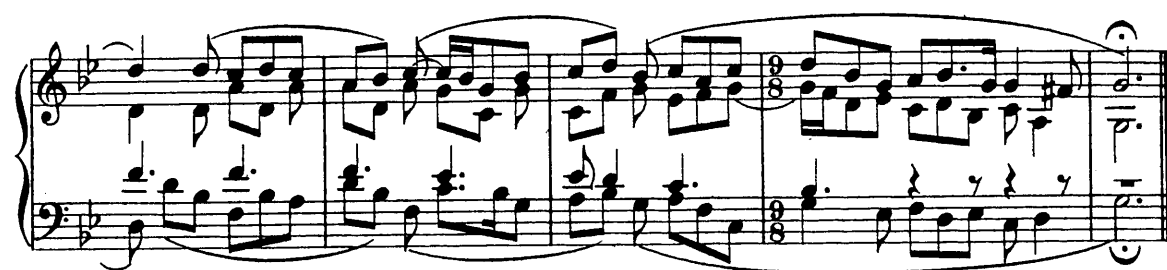
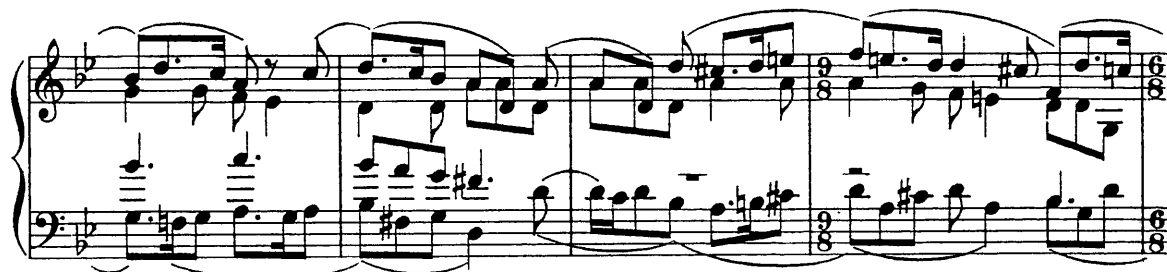
Osanna



Osanna



in excelsis.



Duo in unum (Canon im Einklang, in der Verlängerung).

(2 Bässe)

Be - nedictus

(2 Alte)

Qui ve - nit

(2 Soprane)

In no-mi-ne

Do-mi-ni

Osanna ut supra.

24. Pierre de La Rue. (gest. 1518)

Vierstimmige Chanson.

Andantino.

Au feu d'a-mour je fais ma pé - ni-ten-ce

Au feu etc.

Au feu d'a-mour je fais ma pé - ni-ten-ce

Au feu etc.

A u - ne da - me qui me na-vre à grant tort

A u - ne etc.

A u - ne da - me qui me na -

A u - ne da - me qui me na-vre à grant tort

Et tou-te fois d'el - le ne veulx ven-gean - ce

- vre a grant tort Et etc. d'el - le etc.

Et tou - te fois d'el - le ne veulx vengean -

J'ai-me trop mieux J'ai-me trop mieux en en - du -

J'ai - me trop mieux en en - du-rer la mort J'ai -

- ce J'ai - me trop mieux en en - du-rer

- rer la mort, j'aime trop mieux en endurer la mort!

- me trop mieux en en - du-rer la mort!

J'ai-me trop mieux en en-du-rer la mort!

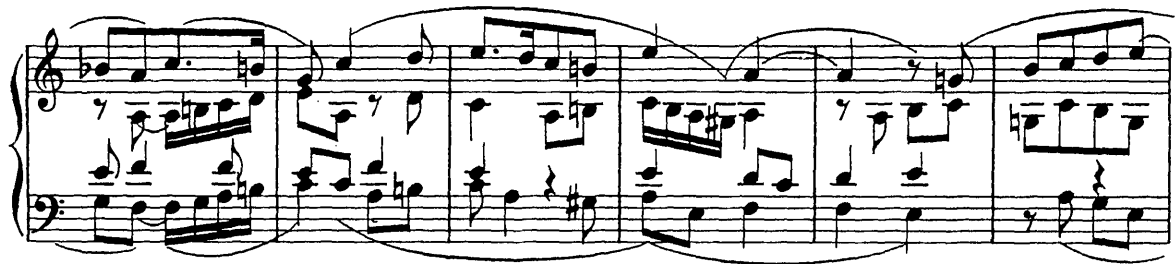
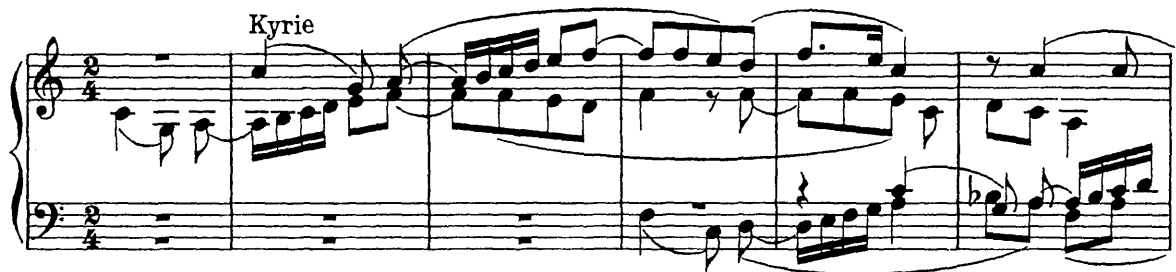
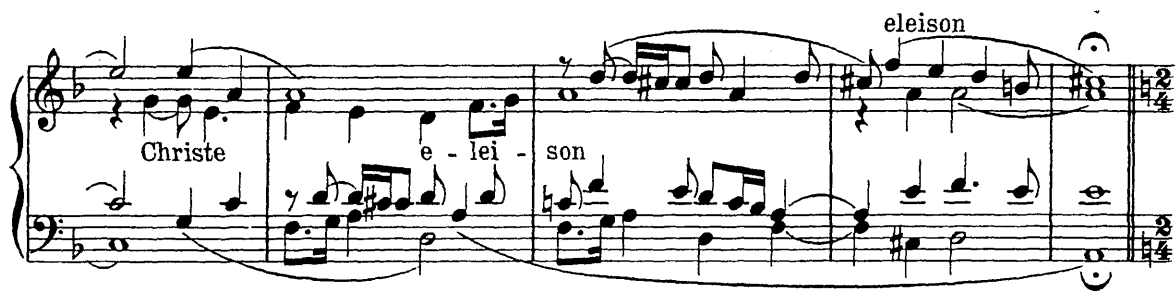
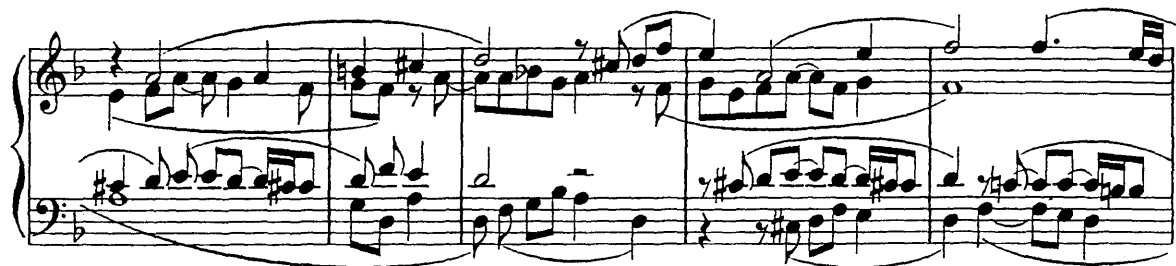
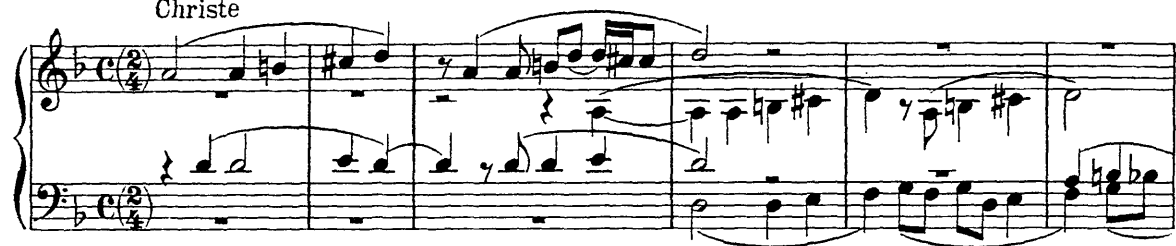
25. Pierre de La Rue.

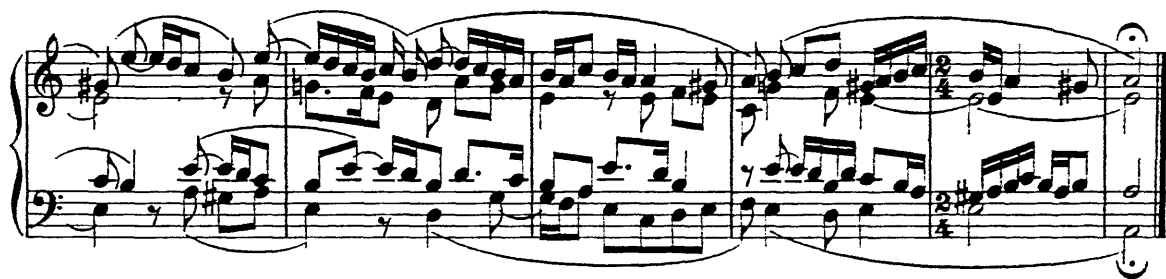
Kyrie der Messe „Ave Maria.“

Kyrie

eleison

Christe





26. Heinrich Finck. (c.1450 -1527)

Vierstimmiges deutsches Lied. (1536 gedruckt)

Sostenuto.

O Frau, groß Klag
Wan dein Ge - stalt

führ ich all - tag
zwingt mich mit G'walt daß ich

O Frau groß Klag führ ich all - tag,

ich so bald nit kum - men kan,
wä - regern all - zeit dar - an.

1. Daß weiß fürwahr,
tag, daß ich so bald nit kum - men kan, Daß weiß für -

daß ich so bald nit kummen kan, Daß weiß fürwahr, kein Fleiß ich

kein Fleiß ich spar, es will sich nur nit fügen! Wan all mein

wahr, kein Fleiß ich spar, es will sich nur nit fü - - gen! Wan all mein

spar, — es will sich nur nit fügen! Wan all mein

Freud gar an dir leit, dar - an laß dir ge - nü - - gen!

Freud gar an dir leit, dar - an laß dir ge - nü - - gen!

Freud gar an dir leit, dar - an, dar - an — laß dir ge - nü - gen!

27. Heinrich Fink.

Vierstimmiges deutsches Lied. (gedruckt 1536)

Con moto.

The first system of the musical score is in G major (one sharp) and common time. It features a four-part vocal setting. The vocal parts enter with the lyrics 'Auf gut Ge-lück' and 'wag ichs da-'. The piano accompaniment consists of a simple harmonic support. The system concludes with a repeat sign.

Auf gut Ge-lück wag ichs da-
 Auf gut Ge-lück Auf gut Ge-lück wag ichs da-
 1. Auf gut Ge-lück wag ichs da-hin
 2. Von fremder Schuld bin ich dir hold

The second system continues the four-part setting. The vocal parts sing 'hin und setz mein Sinn zu dir herz-al-ler-liebste'. The piano accompaniment provides harmonic support. The system ends with a repeat sign.

hin und setz mein Sinn zu dir herz-al-ler-liebste
 hin und setz mein Sinn zu dir herz-al-ler-lieb-ste
 und setz mein Sinn zu dir herz-al-ler-
 das wis-sen solt mein Hoff-nung ich ganz

The third system introduces a first and second ending. The vocal parts sing 'Frau! lieb-ste Frau! auf dich bau!'. The piano accompaniment includes a repeat sign. The system concludes with a repeat sign.

Frau! 1. 2. Du wer-
 Frau! Du wer-dest
 lieb-ste Frau! Du
 auf dich bau!

The fourth system continues the four-part setting. The vocal parts sing '-dest mir meins Her-zens Gier zu sei-ner Zeit, zu sei-ner'. The piano accompaniment provides harmonic support. The system ends with a repeat sign.

-dest mir meins Her-zens Gier zu sei-ner Zeit, zu sei-ner
 mir meins Her-zens Gier zu sei-ner Zeit ganz bü-ßen
 wer-dest mir meins Her-zens Gier zu sei-ner Zeit

The fifth system concludes the piece. The vocal parts sing 'Zeit ganz bü-ßen wohl. Wo das ge-schicht'. The piano accompaniment provides harmonic support. The system ends with a repeat sign.

Zeit ganz bü-ßen wohl. Wo das ge-schicht
 wohl. Wo das ge-
 ganz bü-ßen wohl. Wo das ge-

so wird mein Herz ganz freu - den - voll.

schicht

so wird mein Herz ganz freu - den - voll.

schicht so wird mein Herz ganz freu - den - voll.

28. Paulus Hofhaimer. (1459-1537)

Deutsches Lied.

Mein's traurens ist ur - sach, mir g'bricht,
Denn dir al - lein mein kla - ren Schein,

Mein's traurens ist ur - sach, mir g'bricht, daß ich nie -

Denn etc. Mein's trau - rens ist ur -

Mein's trau - rens ist ur - sach, mir g'bricht, daß

Denn etc.

daß ich nie - mand darf kla - gen,
Pein muß ich deint - halb tra - gen!

mand darf kla - gen, sach, mir g'bricht, daß ich nie - mand darf kla - gen,

ich nie - mand darf kla - gen,

Ich wollt, glaub mir, schier ehr den Tod er - kie -

Ich wollt, glaub mir schier, ehr den Tod er - kie -

Ich wollt, glaub mir schier ehr den Tod er - kie -

Ich wollt, glaub mir

sen als dich al - so ver - lie - - sen!

Tod er - kie - sen als dich al - so ver - lie - - sen!

sen als dich al - so ver - lie - sen!

als dich al - so ver - lie - sen!

29. Clement Jannequin.

Chanson , L'Alouette' (1529)

(Original in Fdur) Acappella.

Leicht bewegt.

Or sus, or sus, vous dor-mez trop, Ma - da-me jo-li - et - -

Or Ma - da-me jo-li - et - te
Or sus etc.

Or sus etc.

- te, Ma-da-me jo-li-et - te.

est etc.

Il est, il est jour le - vez vous, es - cou - es-cou-tez l'a-louet -

es-cou-escou - tez l'alou - et - te
Il est etc.

Il est etc. escou- - etc.

tel e-scou- e-scou- e - scou- e-scou-tez l'alouet - -

te, e - scoutez l'a-lou - et - - te. Peti - te, peti - te, pe-ti-te, que

Il est jour etc.

dit Dieu, que dit Dieu, que dit Dieu. Il est jour, il est jour, il est jour, il est jour

ty! fe-re-li - re-li-ty! fe-re-li-re-ly -

il est jour etc.

il est jour, il est jour! jour! jour! jour! jour! pe-ti-te
ty pi-ti, fe-re-li!

pe ti te ty pe-ti-te, pe-ti-te, pe-ti-te!
que te dit Dieu? il est jour

pe - ti - te, pe-ti - -te, li-re, li-re, li - re, li - -re, li - -re,
li-re, li-re li ron, fe-re-li-re ly ti ty pi-

li - re, li - re, li - re-ly fe-re-li-re-ly ti ty pi-ty - -re li - ron. Que dit Dieu que dit
ti - re li-re li - re

Dieu, que dit Dieu? Qu'on tu-e ce faux ja-loux cor-nu co-

qu tout es-per - du tout ma-lo - stru.
tous chassi-eux tous far-ci - marmi-teux. Pin -
neux.

tout ma-lo - stru.

Il ne vault mye les bra-yez d'un vieulx pen-du
 chore lire li chin chin. Te ro - ga-mus au - di nos Sainc-te te-ste
 Co-qu,
 Il ne etc. Qu'il soit tor -

Tu - - e, tu - - e ce coquin, coquin, coquin, co - quin, coquin, coquin, coquin, co -
 co-qu pe - ti - te Sainc - te teste Dieu, Sainc - te teste Dieu,
 ché, dessi-que - té ba-tu fra - pé, qu'il soit brus - lé, qu'il soit hu -

quin. Pin chore li-re, lichim chin choc choc floc floc chere-ly li-chim pin
 il est jour, il est temps temps d'aller boire fan!
 lé. Hou hou hou qu'il est laid le ja - loux

chore lire, lichim chin choc choc floc floc chere-ly lichim fi-de - ly, fi-de-ly o - cy o -
 farilari la - ron fan etc. or
 hou etc. Qu'il soit li -

yez. Tu - - e, tu - - e, tu - - e ce vi-lain cor-
 o - yez. farilari etc.
 é, très bien ba - qué, serré, trous-sé, fort ga-rot - té et puis jet - té dans

nu co-qu! Che - ny, che-ny, che - ny, che-ny, che -
 ung fos - - sé ou aul-tre-ment, qu'il souf - - fre, quant à sa

ny, cheny, che-ny laissezlà es-jou - ir saulter jouer gau-dir, chacun en-tre-te -

femme on s'of - fre de la bai - ser, de l'a - co - ler, de l'em - bras -

nir parler à son plaisir veiller et dormir croquer à plai-sir ou aultre-ment va t'en mou-

ser, et ren - ver - ser che cha - cun fa-ce son plai - sir ou aultre - ment etc.

- - - - -rir, mourir ou aultre-ment va t'en mou - - - - -rir.

30. Claudin de Sermisy. (1490-1562)

4stimmige Chanson (1529 gedruckt)

(a cappella)

Au jo-lis bois en l'ombre d'ung sou-cis
Remply de deuil d'ung sou-ve-nir tran-sy

My fault al-ler pour
Men-ger my fault main-

passer ma tristes - - - se
tes poires d'angois - - - se

En ung jar - din remply de noi-res flours
De mes deux yeulx fe-railarmes et plours

Fy de ly - es - se et har - di - es - se re - gret m'op - presse,
 Las trop j'en - du - re le temps m'y du - re je vous as - seu - re

Puis que j'ai
 Sou - las, vous

1. per - du mes a - - mours. 2. n'a - - vez plus de cours!

31. Pavane und Galliarde.

a. Pavane.

In einer Notierung (a double emploi) (1530)

Largo. (Ritmo di tre battute). Feierlicher Hoftanz.

(anonym aus der Sammlung von Attaignant)

Beide Teile werden (jeder wiederholt) beliebig lange abwechselnd gespielt. Dann folgt die Galliarde.

b. Galliarde.

Allegro gioioso. (Quattro battute). Springtanz.

32. Benedict Ducus (1480-1530)

Geistliches Lied (a cappella)

An Wasser-flüs - sen Ba - by - lon da saßen wir mit Schmerzen,
Als wir ge - dach - ten an Si - on da weinten wir von Her - zen!

Wir hingen auf mit schwerem Mut die Orgel und die Harfen

gut an ihr Bäum der Wei - den, die drinnen sind in ih - rem

Land, da muß - ten wir viel Schmach und Schand täg - lich von ih - nen lei - den.

33. Nicolas Gombert.(c. 1530).

Chanson für 4 Singstimmen (mit Instrumenten).

C'est à grand tort etc. C'est à grand tort etc. C'est à grand tort que moi pauvrete' en- dure

Et que je suis si très cour- -te te - Et que etc. Et que je suis si très

nu - e cour - te te - nu - e cour-te te - -nu - -e

Plus malheu - reu - se, plus malheu - reu - se n'y Plus malheureu - se, plus malheureu - se n'y a des- sous la nu -

Plus malheu - reu - se, plus malheu - reu - se n'y a des- sous la nu - e, a l'en-du-rer la pei -

e, a l'endu - rer la pei -

l'en - du - rer la pei - ne m'est trop du - re. 1.

ne m'est trop du - re.

- ne m'est trop du - re.

2.

34. Philipp Verdelot (c.1510 - 1565)

Madrigal (c.1535)

(a cappella)

Di - vi - - ni oc-chi se - re - ni Oc-chi sempre di

gratia ed a - mor pie - - ni! oc - chi sempre di gratia ed a - mor pie -

oc - - chi sem - pre di gratia ed a - mor pie -

- ni! Per - do-nin glial-tri oc-chi: Vo - - stro sol è splen -

- ni!

do - re! E se que-sta pa - - ro - la par che toc - chi Al

sol il vero ho - no-re Facciegli chiaro a no - - - i Gior-

sol etc.

no la notte co - me fa - te vo - - i!

giorno la notte co-me fa-te vo - - i!

35. Christobal Morales (1512-1553)

Weihnachtsmotette.

(a cappella)

Pu - - er natus est no - bis, pu - - er na - - tus est

Pu - - - er na - - - tus est no - - -

Pu - - - er natus est no - -

no - - - - bis, et fi - - lius

bis et fi - - lius da-tus est no - - - bis, da -

- - - bis et fi - - lius da-tus est . no - - -

da-tus est no - - bis, et fi - lius da - - tus est no - - -

- tus est no - - bis, et fi-lius da-tus est no - bis!

bis et fi-lius datus est no - - - bis, et fi-lius da - - tus est

- bis! Glo - ri - a in ex - cel - sis De -

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o et

no - bis! Glo - ri - a in ex - cel - sis De -

o, et in ter - ra pax ho - minibus bo - nae vo - lun - ta - tis! Alle - lu

in ter - ra pax ho - minibus bo - nae vo - lun - ta - tis! Alle -

o et in terra pax ho - minibus bo - nae vo - lun - ta - tis! Alle - lu -

ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Ver - bum caro factum est, et

lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Ver - bum caro factum est,

ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Ver - bum caro

ha - bi - ta - vit in no - bis, in no - bis, in no -

et ha - bi - ta - vit in no - bis, et ha - bi - ta - vit in no -

factum est, et ha - bi - ta - vit in no - bis, et ha - bi - ta - vit in no - bis.

bis. Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu -

bis. Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le -

Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Alle - lu -

ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!

lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!

ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!

36. Girolamo Cavazzoni.

Ricercar a 4 (1542)

(Largo con espressione.)

mp *cresc.* *mf* *dim.*

cresc. *mf* *cresc.* *sf*

(Allegretto.)

rit. *a tempo* *p* *mf*

mf *calando* *a tempo* *p* *f*

dolce *mf* *p*

sf *p* *mp*

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The system concludes with a double bar line.

Second system of the musical score. It begins with the tempo marking *(Allegro.)*. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues the accompaniment. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) in the left hand and *mf* (mezzo-forte) and *pf* (pianissimo) in the right hand. The system ends with a double bar line.

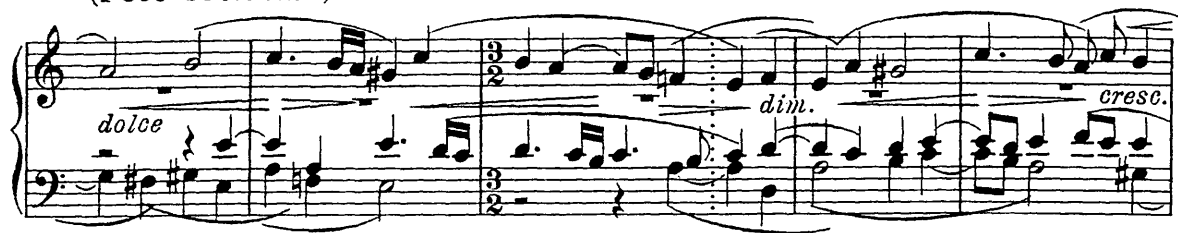
Third system of the musical score. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a more active accompaniment. Dynamic markings include *mp* in the right hand and *mf* and *pf* in the left hand. The system ends with a double bar line.

Fourth system of the musical score. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *mf* in both hands. The system ends with a double bar line.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) in the right hand and *mf* in the left hand. The system ends with a double bar line.

Sixth system of the musical score. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *f* in both hands. The system concludes with a double bar line, a *rit.* (ritardando) marking, and a *dim* (diminuendo) marking.

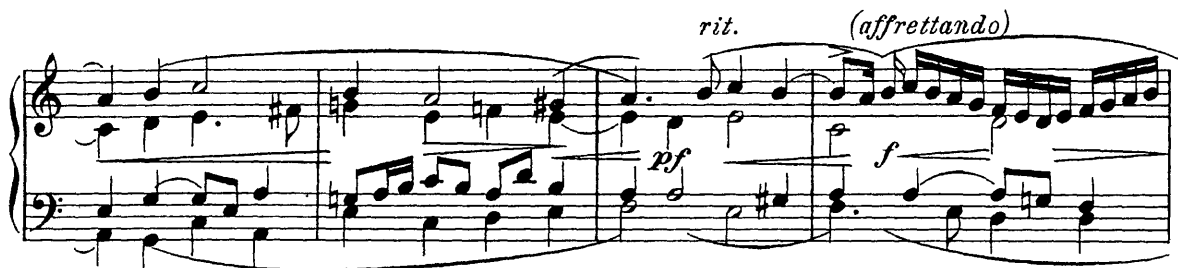
(Poco sostenuto)



First system of musical notation. The treble and bass staves are connected by a brace. The music is in 3/2 time. The first measure is marked *dolce*. The second measure is marked *dim.*. The third measure is marked *cresc.*.



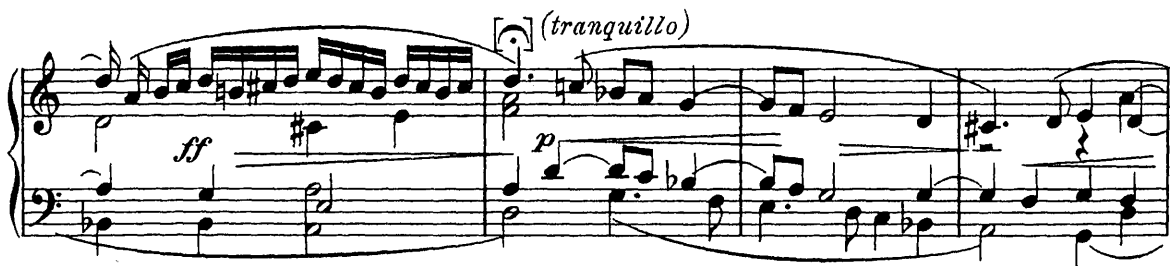
Second system of musical notation. The treble and bass staves are connected by a brace. The music is in 3/2 time. The first measure is marked *pf*. The second measure is marked *mf*.



Third system of musical notation. The treble and bass staves are connected by a brace. The music is in 3/2 time. The first measure is marked *rit.*. The second measure is marked *pf*. The third measure is marked *f*. The fourth measure is marked *(affrettando)*.



Fourth system of musical notation. The treble and bass staves are connected by a brace. The music is in 3/2 time. The first measure is marked *ff*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *(tranquillo)*.



Fifth system of musical notation. The treble and bass staves are connected by a brace. The music is in 3/2 time. The first measure is marked *ff*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *(tranquillo)*.



Sixth system of musical notation. The treble and bass staves are connected by a brace. The music is in 3/2 time. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *f*. The third measure is marked *ff*. The fourth measure is marked *(allargando)*.

37. Jacques Arcadelt (1514-c. 1560)

67

Vierstimmige Chanson (Text von Cl. Marot)

a cappella

Quand je vous aime ar - den - - - te - ment vos - tre beaul -
 Quand je vous aime ar - den - te - ment vos - tre beaulté tonte

té tonte aultre effa - - - - - ce Quand je vous ai - me
 aultre ef - fa - - - - ce tonte aultre ef - fa - ce Quand je vous ai -

froi - de - ment vostre beaulté fond com - me gla - - - -
 me froi - de - ment vos - tre beaulté fond comme gla - - - - com - me gla - -

ce. Hastez vous de me fai - re gra - - - - ces an tropu -
 ce. Hastez vous, has - tez vous de me fai - re gra - - - - ce sans

ser de cru - aul - - té Carsi mon a - mi - tié se pas - - -
 trop u - ser de cru - aul - té Carsi mon a - - mi - tié se pas - - -

se A dieu com - mand vos - tre beaul - 1. té Carsi mon 2. té.
 Car si mon a - mi - tié
 se A dieu command vos - tre beaulté, vos - tre beaulté Car si mon a - - té.

38. Sixtus Dietrich (c. 1490 - 1548)

Dreistimmiges geistliches Lied (1542 gedruckt)

cresc.

Dominus prope est ni-hil solli-ci-ti si - tis, sed in omni o-ra-ti-

o - ne et obsecra-ti - o - ne cum grati-a-rum ac-ti-

cresc.

o - ne pe - ti-ti o-nes vestrae in-notes cantapud. De - um

et pax De - i

quae ex-su-pe-ra-ton-nem intellec - tum custodi - at cor - da ve -

stra et men-tes vestras per Christum Jhe-sum.

39. Ludwig Senfl (1492 - 1555)

Vierstimmiges deutsches Lied (1544 gedruckt)

Es jagt ein Jä - ger gschwin -

Es jagt ein Jä - ger gschwin - de dort o - ben vor dem Holz
Mit sei - ner schnel - len Win - de fand er ein Wild, was stolz

de gschwin - de dort o - ben vor dem Holz
Es jagt ein Jä - ger gschwin - de dort o - ben vor dem Holz

Auf ei - ner wei - ten Haiden da er das

Auf einer wei - ten Hai -

Auf einer wei - ten Hai -

Wild er - sach, mit
den da er das Wild er - sach, mit

den da er das Wild er - sach, mit sei - nen

sei - nen Winden beiden Setzt er ihm hin - ten nach

sei - nen Winden bei den Setzt er ihm hin - ten nach

Win - den bei - den Setzt er ihm hin - ten

„Vom Gspür will ich nit scheiden!“ der - sel - big Ja - - ger sprach.

„Vom Gspür will ich nit scheiden!“ der - sel - big Jä - - ger sprach.

nach „Vom Gspür will ich nit scheiden!“ der - sel - big Jä - - ger sprach.

40. Jachet Buus

Ricercar a 4 (1547)

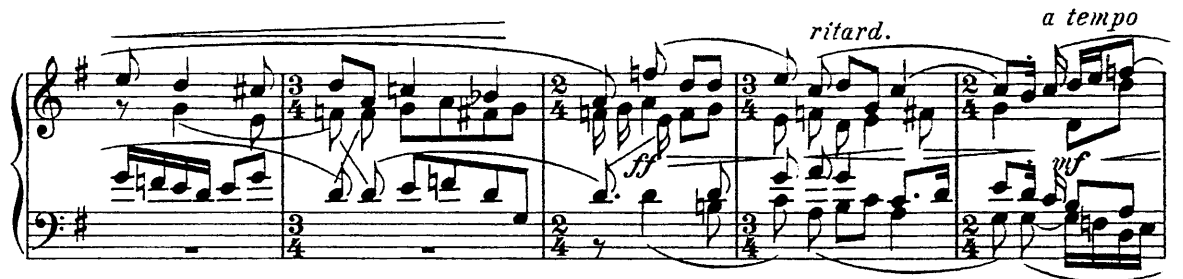
(mixolydisch)

(Andante)

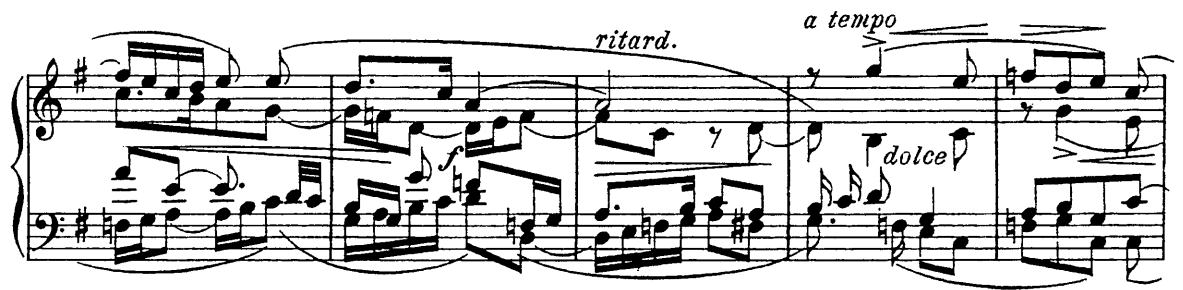
The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece is marked "Andante" and "mixolydisch". The score is divided into five systems, each containing two staves. The first system begins with a "dolce" marking. The second system includes "pf" (pianissimo) and "f" (forte) markings. The third system includes "dolce" and "dim." (diminuendo) markings. The fourth system includes "mp" (mezzo-piano) and "dim." markings. The fifth system includes "pf", "mp", and "p" (piano) markings. The piece concludes with a final measure in 3/4 time.



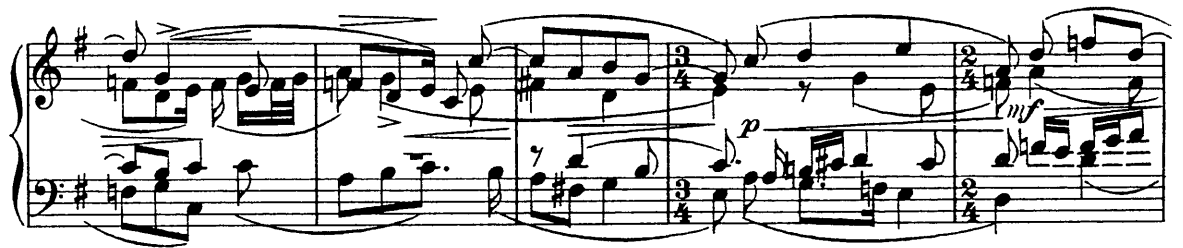
First system of musical notation. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.*, *poco f*, *mf*, and *pf*.



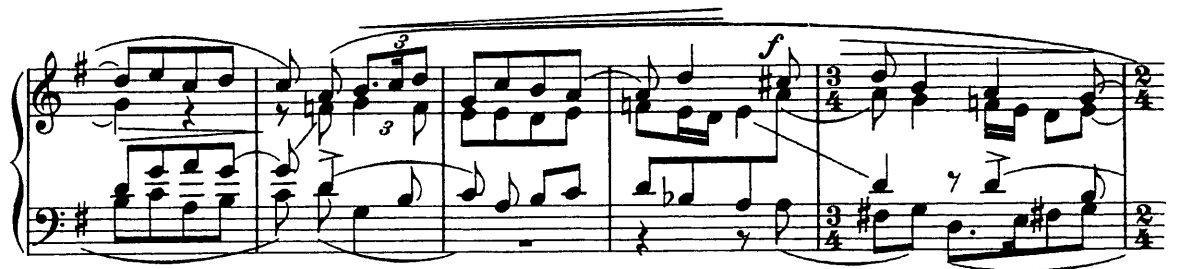
Second system of musical notation. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *ritard.* and *a tempo*.



Third system of musical notation. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *ritard.*, *a tempo*, and *dolce*.



Fourth system of musical notation. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *mf*.



Fifth system of musical notation. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f*.



Sixth system of musical notation. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *dim.*

First system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). Time signatures: 3/4 and 2/4. Dynamics: *mf*, *dim.*, *p*. The system contains six measures with various rhythmic patterns and articulations.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). Time signatures: 3/4 and 2/4. Dynamics: *pf*, *f*, *p*. The system contains six measures with various rhythmic patterns and articulations.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). Time signatures: 3/4 and 2/4. Dynamics: *f*, *p*. The system contains six measures with various rhythmic patterns and articulations.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). Time signatures: 3/4 and 2/4. Dynamics: *p*, *f*. The system contains six measures with various rhythmic patterns and articulations.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). Time signatures: 3/4 and 2/4. Dynamics: *rit.*, *mp*, *a tempo*. The system contains six measures with various rhythmic patterns and articulations.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). Time signatures: 2/4, 3/4, and 2/4. Dynamics: *mf*, *dim.*, *a tempo*. The system contains six measures with various rhythmic patterns and articulations.

a tempo dolce

First system of musical notation, featuring treble and bass staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The music includes a *rit.* (ritardando) marking and a 3/4 time signature change.



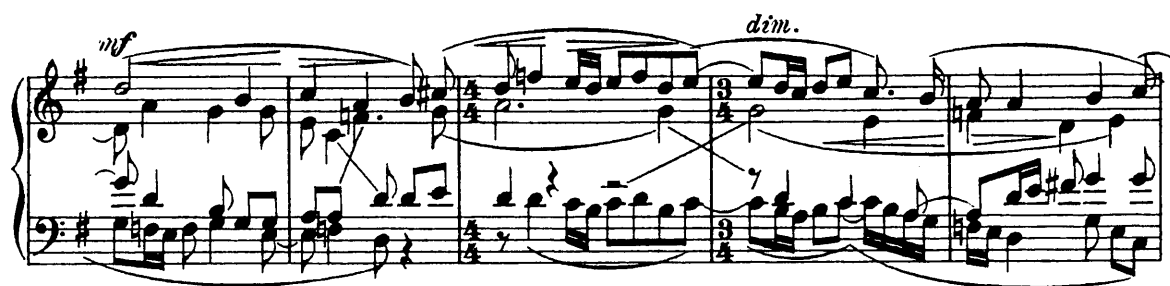
Second system of musical notation, featuring treble and bass staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The music includes a *poco f* (poco fortissimo) marking and a *pf* (pianissimo) marking.



Third system of musical notation, featuring treble and bass staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The music includes a *cresc.* (crescendo) marking, a *dim.* (diminuendo) marking, and a *poco* marking.



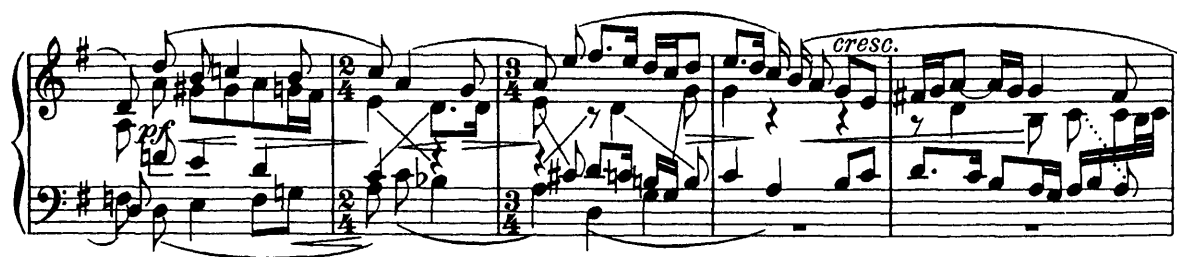
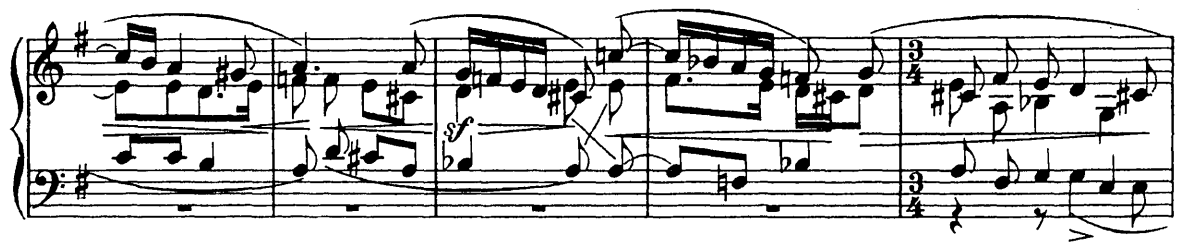
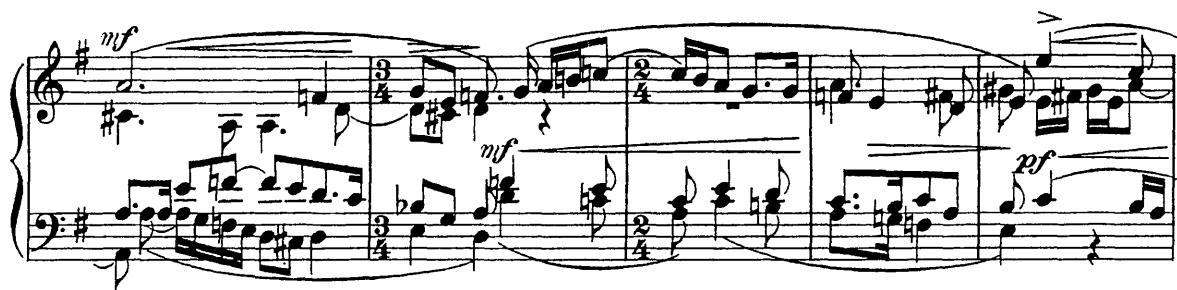
Fourth system of musical notation, featuring treble and bass staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The music includes a *cresc.* (crescendo) marking, a *rit.* (ritardando) marking, a *mf* (mezzo-forte) marking, and a *a tempo* marking.

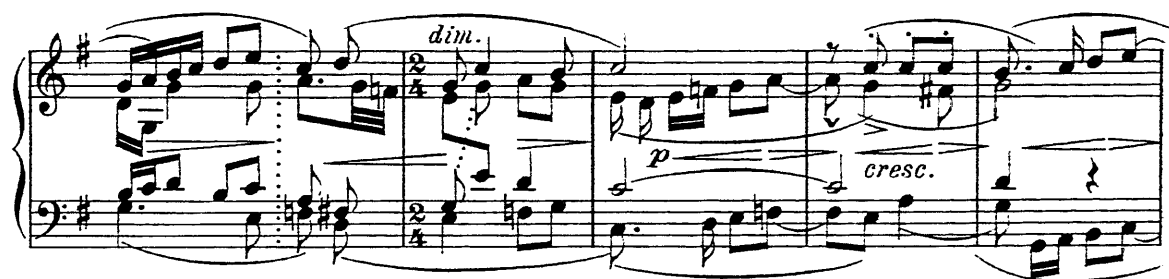


Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The music includes a *mf* (mezzo-forte) marking and a *dim.* (diminuendo) marking.



Sixth system of musical notation, featuring treble and bass staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The music includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *poco* marking.





41. Miguel de Fuenllana (1554)

Fantasia sopra un passo forçado ut re mi fa sol la (für Laute)

Andante.

ut re mi fa sol la

cresc. ut re mi fa sol la *p*

re mi fa sol la ut re mi fa sol la ut re mi

ut re mi fa sol la *sf* ut re mi fa sol la *pf*

la fa sol la ut re mi fa sol la

mf ut re mi fa sol la

ut re mi fa sol la *dim.* ut re mi fa sol la

ut re mi fa sol la

dim.

ut re mi fa sol la

ut re mi fa sol la

ut re mi fa

cresc.

sol la

ut re mi fa sol la

re mi fa sol la

ut

pf *f* *mf*

ut re mi fa sol la

ut re mi fa sol la

ut re mi fa sol

la

ut re mi fa sol la

ut re mi fa sol la

ut re mi fa sol

ut re mi

la

fa sol la

ut re mi fa sol la

ut re mi fa sol la

pf

f

ut re mi fa sol la

42. Adrian Willaert (c.1490-1562)

Ricercar a 3 (1559)

(Andante.)

First system of musical notation. The treble staff begins with a *poco f* dynamic and a slur. The bass staff begins with a *mf* dynamic and a slur. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/2.

Second system of musical notation. The treble staff continues with a slur. The bass staff has a *pf* dynamic and a slur. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/2.

Third system of musical notation. The treble staff has a *dim.* dynamic and a slur. The bass staff has a *mp* dynamic and a slur. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/2.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a *poco f* dynamic and a slur. The bass staff has a *pf* dynamic and a slur. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/2.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a *tr* (trill) and a slur. The bass staff has a *dim.* dynamic and a slur. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/2.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a *pf* dynamic and a slur. The bass staff has a *f assai* dynamic and a slur. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/2.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *dolce* marking. The left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *dim.*, *più dim.*, and *p*.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic development. Dynamics include *mp*, *mf*, and *pf*.

Third system of musical notation. The right hand shows further melodic and harmonic progression. Dynamics include *mp*, *mf*, *pf*, and *f*.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *mf* marking. The left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *mf*, *dim.*, and *mp*.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *poco cresc.* marking. The left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *mf*, *f*, and *tr*.

Sixth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *p* marking. The left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*.

(Poco meno mosso.)

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *mf*, *tr*, *dim.*, *mf*.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *cresc.*, *f*, *mf*.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *tr*, *f*, *ritard.*, *f*. Time signature change to 3/4.

(Allegretto.)

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *mf*, *f*. Time signature change to 3/4.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *mf*, *f*, *f*, *mf*.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *mf*, *f*, *mf*, *mf*, *f*.

mp mf f sf menof mf f ritard.

43. Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526-94)

Ave Regina Coelorum für 4 Frauenstimmen.

A - ve etc. A - ve etc. A - ve etc. Re - gi - na etc. Re - gi - na etc. coe - lo - rum Re - gi - na coe - lo - rum

gi - na etc. A - ve etc.

coe - lo - rum A - ve Re gi - na coe lo - rum A - ve Do - mi - na An - ge - lo -

rum coe - lo - rum coe lo - rum coe -

lo - rum Do - mi - na An - ge - lo -

rum A - ve Do - mi - na An - ge - lo -

ve Do - mi - na An - ge - lo -

A - ve Do - mi - na An - ge - lo -

- ge - lo - rum An - ge -

rum Sal - ve ra - dix sanc - ta, Sal - ve ra -

rum Sal - ve sal - ve ra - dix sanc - ta!

lo - rum Sal - ve sal - ve ra - dix sanc - ta! ex

dix sanc - ta ex qua

sanc - ta ex qua mun - do lux est

ex qua mun - do lux est or - ta,

qua mun - do lux est

mun - do lux est or - ta ex
 or - ta ex qua mun - do lux
 lux est or - ta ex qua mun -
 or - ta ex qua mun - do lux est
 qua mun - do lux est or - ta!
 est or - ta lux - est or - ta!
 do lux est or ta
 or - ta lux est or - ta lux est or - ta!

II^a pars.

Gau - de glo - ri - o -
 Gau - de de glo - ri - o - sa gau - de glo -
 Gau - de glo - ri - o - sa
 sa su - per om - nes spe - ci -
 ri - o - sa su - per om - nes spe -
 gau - de glo - ri - o - sa
 su - per om - nes spe - ci - o -
 ci - o - sa spe - ci - o - sa
 su - per om - nes spe - ci -

sa su - per om - nes spe - ci - o sa
 nes spe - ci - o sa va - le va -
 su - per om - nes spe - ci - o sa va -
 o - sa su - per om - nes spe - ci - o sa va - le val -
 va - le val - de de - co - ra
 le val - de de - co - ra va - le val - de de - co - ra val -
 le val - de de - co - ra va - le
 - de de - co - ra va - le val - de de - co - ra
 et pro no - bis sem - per Chri -
 de de - co - ra et pro no - bis sem - per Chri -
 val - de de - co - ra et pro no - bis
 val - de de - co - ra et pro no - bis sem - per
 - stum ex - o - ra sem -
 - stum ex - o - ra sem -
 sem - per Chri - stum ex - o - ra
 Chri - stum sem - per Chri -
 - per Chri - stum ex - o - ra!
 - per Chri - stum ex - o - ra!
 semper Chri - stum ex o - ra!
 stum sem - per Chri - stum ex - o - ra!

44. Orlando di Lasso (1532-94)

85

Vierstimmiges Madrigal (Text von Ariosto)

(a cappella)

(Larghetto.) Sot - to due negri e sottilissimi ar - chi Son duo negriochi an -

zi duo chiari so - - li Pietosa ri - guardar a mo - ver par -

chi Intorno a cui par ch'a-mor scherzi e vo - - li E ch'indi tut -

- ta la fa-re-tra scharchi E che vi-si-bil-mente in cori in - vo -

li Quindi il na - so per mezo il viso scen - - de Che non tro - va l'invidia o -

ve l'emen - - de, Che non tro - va l'invidia o-ve l'emen - - de!

45. Orlando di Lasso.

Vierstimmige Hymne (in Distichen)

a cappella (phrygisch)

The musical score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a keyboard accompaniment. The key signature is one sharp (F#), indicating the Phrygian mode. The time signature is common time (C). The score is divided into five systems, each with a vocal line and a keyboard line. The lyrics are in Latin and are written below the vocal line. The keyboard accompaniment provides a harmonic foundation for the voices.

Al - - me De - us qui cun - -
 Al - me etc. Al - - me etc.
 Al - me De - us qui cun - cta te - - nes
 cta te - - nes quae con-tinet or - bis, Quem ma - re quem tel - lus a -
 quae con-ti-net or - bis, Quem ma - re quem tel - lus a -
 - straque cun - - cta co - - lunt, Qui pel - lis
 - straque cun - cta co - lunt, Qui pel -
 nu - - bes qui pel - lis nu - bes qui coelum fron -
 coe - lum etc. qui
 - lis nu - bes, qui pel - lis nu - bes qui
 te se - re - - - - nas Val - - - - les
 se - re - nas
 coe - - lum fron-te se - re - nas Val -

ac montes un-di-que ro - re tegens Er - go

Er -

les ac montes un-di-que ro - re — te-gens

ti - bi er - go ti - bi gra -

- go ti - bi er - go ti - bi er - go ti - bi gra - ta mo - du -

Er - - go ti - bi er - go ti - bi gra - ta mo - du -

ta mo - du - lanti - a car - mina mente fun - - - do

lan - ti - a car - mi - na men - te fun - do ca - no - - -

lan - ti - a carmina men - - - te fun - - do

ca - no - - - - que si - - mul dul - -

- - - que si - - - mul ca - no - - - - que

ca - no - - - - que si - mul dul - -

ce no - vum-que me - los, dul - ce no - vum-que me - - los.

si - mul dulce novum-que me - los dulce no - vum-que me - los.

ce no - vum-que me - los dul - ce no - vum - que me - - - los.

46. Tom. Lud. la Vittoria (1540 - 1613)

Motette aus dem Officium der Karwoche.

2 Tenöre.
2 Bässe.

Te-ne brae fac - tae sunt dum cru - ci-fi-xis - sent Je - sum
exclama - vit
Ju daei: etcirca ho - ram no - nam exclama - vit Jesus voce ma -
gna, voce mā - gna: De - us me - us Deus me - us ut quid me de -
De - us me - - us ut quid
ut quid
re-li-qui - sti? ut quid ut quid me de-re-li-qui - sti?
e-misit spiri-tum.
Et in-cli-na-to ca - pi-ti e-mi-sit spi - ri-tum.
e-misit spiri - tum.
a 3
1. Tenor. Exclamans Je-sus vo - ce ma-gna a - it: Pa -
2. Tenor.
Baß. a - - - it Pa -
- ter in manus tu - as com-mendo spi - ritum me - um
ter in manus tu - as com-men-do commendo

47. Giovanni Croce (1557 – 1609)
Sanctus der 5 stimmigen Messe im 3. Kirchenton.*

89

San - - - ctus, San - - - ctus Do -

San - ctus San - ctus

San - ctus, San - - - ctus Do - minus

- minus Deus Sabaoth Do minus De - - us Sa - - - ba-oth!

De - us Sa - ba - oth Do - minus De - us Sa - - - ba-oth!

Plenisunt coe - - li et terra glo - ria tu - a! Osanna in ex -

glo - ria

Ple - ni

cel - sis, O - sanna in ex - cel - sis! Be - nedic - tus qui ve -

- nit, be - ne - di - ctus qui ve - - nit in no - mine

in no - mi - ne Do - mini! O - sanna in ex - cel - - sis!

* Nach der Zählweise seines Lehrers Zarlino (transponiert dorisch.)

48. Jacobus Gallus (1550 - 1591).

Motette.

(Largo)

Ec - ce quo-mo-do mo-ri-tur ju - - stus et ne-mo per-

- ci-pit cor-de, et ne-mo per - ci-pit cor-de. Vi - ri

ju - sti tol - lun - tur et ne - mo con - si - de - rat:

a fa - ci - e i - ni-qui - ta - lis sub - la - tus est ju -

- stus, et e - rit in pa - ce me - mo - ri - a e -

p

jus, et e-rit in pa-ce me-mo-ri-a e-jus!

p

(2a pars)

In pa-ce fac-tus est lo-cus e-jus et

in Si-on ha-bi-ta-tio e-jus, et

in Si-on ha-bi-ta-tio e-jus! Et

e-rit in pa-ce me-mo-ri-a e-jus, et

p

e-rit in pa-ce me-mo-ri-a e-jus!

49. Florentio Maschera

Canzon da sonare a 4 (1584 [1593]).

(Andantino)

(Andantino)

3/4

mp

mp

The first system of the musical score for "The Swan Song" by John Williams. It begins with a piano introduction in 4/4 time. The music is written for piano, with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The score includes a treble and bass staff with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The introduction is marked with a piano (pp) dynamic.

(Allegro)

The first system of the musical score for 'The Song of the Lark' is in 2/4 time and G major. It features a treble and bass staff. The melody in the treble staff begins with a half note G, followed by a quarter note A, and then a series of eighth notes. The bass staff provides harmonic support with chords. Dynamics include *f* (forte) and *fp* (fortissimo piano). A *ritard.* (ritardando) marking is placed over the middle of the system. The tempo is marked 'Allegro' at the end of the system.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The music is written in a single system, with a repeat sign at the end.

ritard.

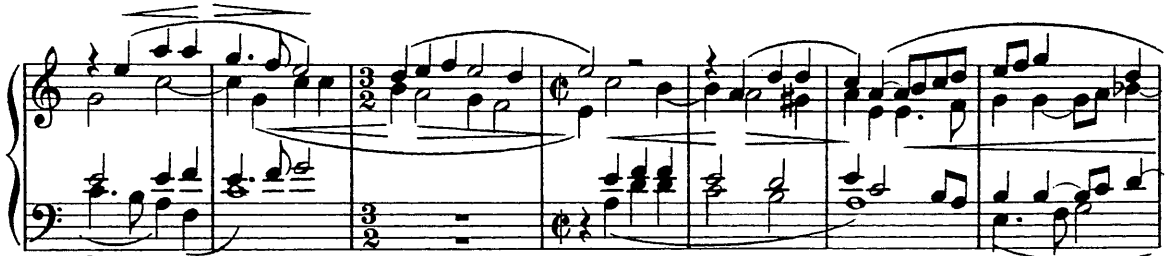
(Andante)

ritard. (Andante)

dim.

dolce

[illegible]



50. Annibale Padovano (1527 - c.1600)

Ricercar a 4 (gedruckt 1604)

(Non Allegro)

mf *f* *mf* *dolce* *cresc.* *f* *quasi ri-*
quasi ri-
tardando *f* *tardando* *cresc.* *p* *mf*

First system of musical notation. The right hand (treble clef) begins with a *pf* (pianissimo) dynamic, playing a series of eighth notes. The left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note accompaniment. The system concludes with a *p* (piano) dynamic in the right hand.

Second system of musical notation. The right hand continues with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The left hand maintains its eighth-note accompaniment. The system ends with a *mf* (mezzo-forte) dynamic in the left hand.

Third system of musical notation. The right hand features a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The left hand has a *cresc.* (crescendo) marking leading to a *f* (forte) dynamic. The system concludes with a *f* (forte) dynamic in the left hand.

Fourth system of musical notation. The right hand has a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The left hand has a *f* (forte) dynamic. The system concludes with a *f* (forte) dynamic in the left hand.

Fifth system of musical notation. The tempo marking *(Andante)* is present. The right hand has a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The left hand has a *cresc.* (crescendo) marking. The system concludes with a *cresc.* (crescendo) marking in the left hand.

Sixth system of musical notation. The right hand has a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The left hand has a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The system concludes with a *dim.* (diminuendo) marking in the left hand.

First system of a musical score. The treble clef staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass clef staff has a whole note chord of F4 and A4, followed by a half note chord of G4 and B4, and a quarter note chord of A4 and C5. Dynamics include *mp* and *poco f*.

Second system of a musical score. The treble clef staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass clef staff has a whole note chord of F4 and A4, followed by a half note chord of G4 and B4, and a quarter note chord of A4 and C5. Dynamics include *p*.

Third system of a musical score. The treble clef staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass clef staff has a whole note chord of F4 and A4, followed by a half note chord of G4 and B4, and a quarter note chord of A4 and C5. Dynamics include *mf* and *dolce*.

Fourth system of a musical score. The treble clef staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass clef staff has a whole note chord of F4 and A4, followed by a half note chord of G4 and B4, and a quarter note chord of A4 and C5. Dynamics include *mp* and *mf*.

Fifth system of a musical score. The treble clef staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass clef staff has a whole note chord of F4 and A4, followed by a half note chord of G4 and B4, and a quarter note chord of A4 and C5. Dynamics include *sf* and *mf*.

Sixth system of a musical score. The treble clef staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass clef staff has a whole note chord of F4 and A4, followed by a half note chord of G4 and B4, and a quarter note chord of A4 and C5. Dynamics include *c. espr.* and *mp*.

This page of musical notation consists of six systems of staves, each containing a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics are indicated by *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *cresc.* (crescendo), *rit.* (ritardando), *a tempo*, *dim.* (diminuendo), and *pf* (pianissimo). The tempo marking *a tempo* appears in the third system. The notation is written in a style typical of 19th or 20th-century piano music, with a focus on melodic and harmonic development. The page number 97 is located in the top right corner.

51. Claudio Merulo da Correggio (1533-1604)

Canzon da sonar a 5.

(Andante)

A ¹⁰ ²⁰ ¹⁰

B ²⁰ *f*

f *mf* *f* *p*

(Poco mosso).

C ²⁰ *rit.* *dolce*

mf

¹⁰

D ²⁰ *rit.* *f*

E^{20} mf 10
p *mp* *pp* *f*

10 *dim.* *mf* *sf* *f* *ritard..*

(C) (Tempo I^o) *f* *pf*

rit. - a tempo (A) 20 10
ff *mf* *cresc.* *f*

20

10

52. Giovanni Gabrieli.

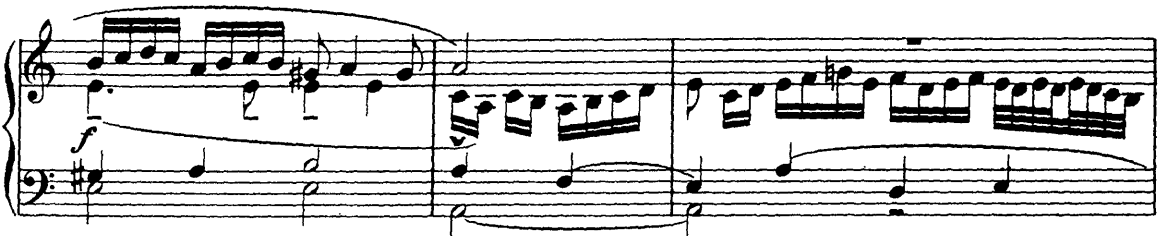
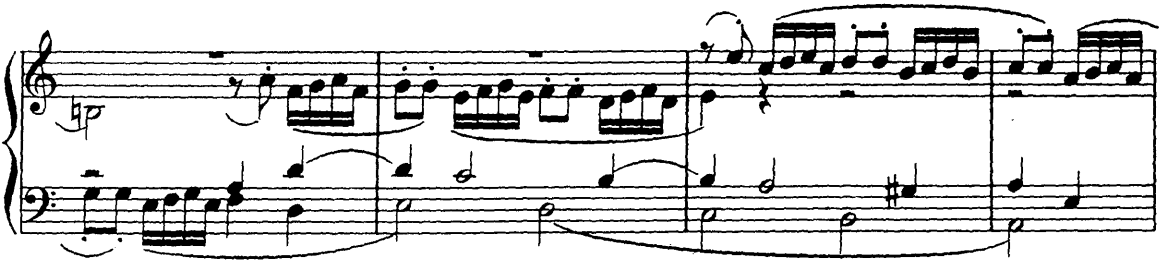
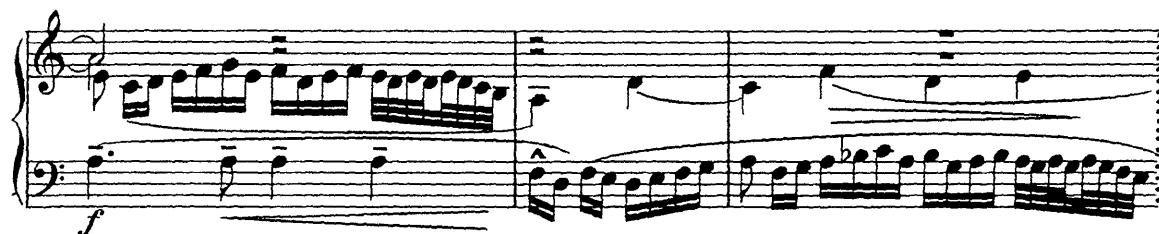
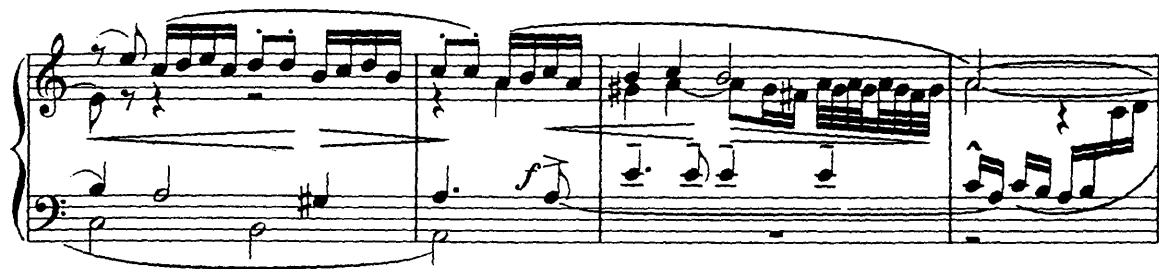
(geb. 1557 zu Venedig, gest. 12. Aug. 1612 daselbst)

Ricercar a 4 voci, del X^o tono (1595)

(Die älteste wirkliche Fuge mit Divertissements)

Sostenuto.

The musical score is written for a single instrument, likely a lute or harpsichord, in a 2/4 time signature. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The piece is marked 'Sostenuto.' at the beginning. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *pf* (pianissimo), with a section marked *f* (forte) and another marked *p subito* (piano subito). There are also markings for *cresc.* (crescendo) and *dim.* (diminuendo). The score includes trills (tr) and a trill-like ornament (tr~~~~~). The piece is noted as the oldest true fugue with diversions.



First system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The bass clef staff provides harmonic support with chords and a trill. Dynamics include *p* (piano) and *dim.* (diminuendo).

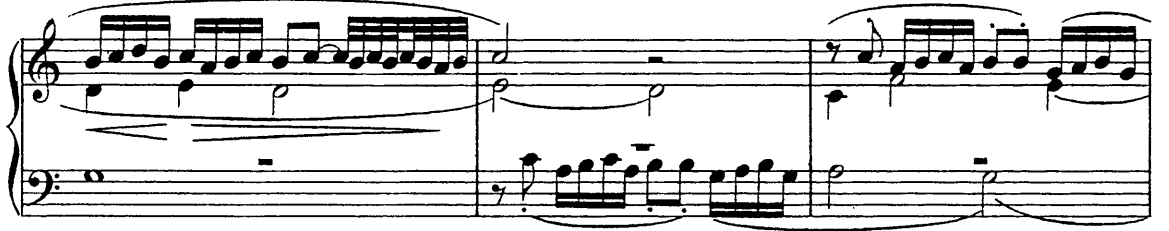
Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic development with trills and sixteenth-note patterns. The bass clef staff features a more active line with eighth-note runs. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a trill. The bass clef staff features a trill and sixteenth-note patterns. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a trill. The bass clef staff has a trill and sixteenth-note patterns. Dynamics include *f* (forte) and *dim.* (diminuendo).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a trill. The bass clef staff has a trill and sixteenth-note patterns. Dynamics include *f* (forte) and *dim.* (diminuendo).

Sixth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a trill. The bass clef staff has a trill and sixteenth-note patterns. Dynamics include *f* (forte) and *dim.* (diminuendo).



53. Thomas Morley (1557-1603)

5st. Tanzlied (Fa-la)v.J.1595.

(Im Allemanden-Tempo)

Now is the month of May-ing when mer-ry Lads are play-ing, fa la la la la la

la la la la, fa la la la la la! Each with his bon-ny lass u - pon the greeny

Fa la la la, fa la la la la la la, fa la la la! grass fa la la la, fa la la la, fa la la la la la la la, la! Fa la la la la la, fa la la la la, fa la la la la la la!

54. John Wilbye.

Madrigal für 2 Soprane, 2 Tenöre, Alt und Baß (1598)

Nicht schnell.

Sopran 1 u. 2.
Alt. La - dy, when I be - hold the Ro-se's sprou - ting, the Ro-se's
Tenor 1. La - dy, when I be - hold the Ro-se's sprou - -
Tenor 2. La - dy etc.
Baß 1. the Ro-se's
Baß 2.

sprou - ting, the Rose's sprou - ting, the Ro - se's sprou - ting which
- ting, the Ro-se's sprou - ting, the Ro-se's sprouting which clad in
sprou - ting, the Ro-se's sprou - ting which clad in damask
the Rose's sprou - ting, the Ro-se's sprou - - - ting

which clad in damask mant - les, which clad in damask mantles deck the
 clad in damask mantles which clad in damask mant - les deck
 damask mant - les, which clad in damask mantles deck, deck the
 mantles deck the Ar - bours deck the
 which clad in da - mask mant - les deck the

ar - bours and then be-hold your lips where sweet love har - bours and then be-
 - the ar-bours and then be-hold, and then be - hold and then be-hold
 ar - bours and then be - hold, and then behold your lips where etc.
 ar - bours and then be-hold your lips where sweet love har - bours and then be -
 ar - bours and then be-hold

hold your lips where sweet love har - bours and then be-hold
 hold etc.
 your .lips

mine eyes present me, mine eyes present me with a dou - ble double doubting.
 har - bours
 har - bours my eyes present me, my eyes present me with a double doubting. For
 my eyes present me, my eyes present me with a double doub - ting.
 mine eyes pre - sent me with a dou - ble, double doub - ting.

For vie-wing both a - like hand - ly my mind suppo-ses

For vie - wing both a - like hand - ly my mind sup - po - -

vie - wing both a-like hand-ly my mindsup - po - ses sup - po - -

For vie-wing both a-like hand - ly my mind sup - po -

whether the Roses be yourlips or your lips the Ro-ses, whe - ther the Roses be your

ses whe - - ther the Ro-ses be your lips whether the Roses

ses whe - the whe - - ther

ses whe - - ther

lips whether the Roses be yourlips or your lips the Ro-ses whether etc.

be yourlips or yourlips the Roses whether etc.

or your etc. whether etc. 1^a 2^a lips the Ro - ses.

For lips the Ro - ses.

or yourlips the Roses the Ro - ses.

or yourlips the Roses.

55. Orazio Vecchi (1550-1605)

107

Fantasia a 4 (1600)

(Andante)

p

cresc.

mf

dim.

p

cresc.

dim.

mp

mp

p

mp

p

dim.

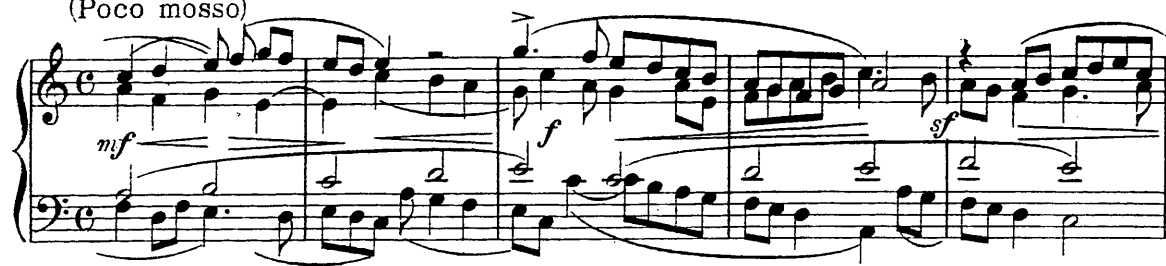
p

cresc.

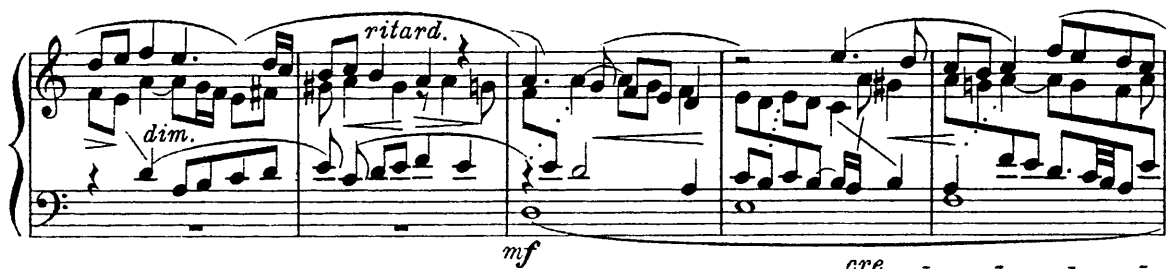
pf

ritard.

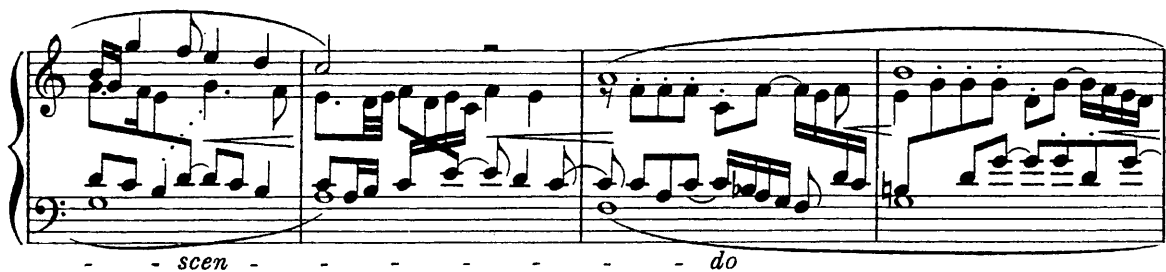
(Poco mosso)



First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass staves. Dynamics: *mf* (measures 1-2), *f* (measure 3), *sf* (measure 4).



Second system of musical notation, measures 5-8. Treble and bass staves. Dynamics: *dim.* (measure 5), *ritard.* (measure 6), *mf* (measure 7), *cre* (measure 8).



Third system of musical notation, measures 9-12. Treble and bass staves. Dynamics: *scen* (measure 9), *do* (measure 12).



Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble and bass staves. Dynamics: *sf* (measure 13), *dim.* (measure 14), *mf* (measure 15).



Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble and bass staves. Dynamics: *sf* (measure 17), *ritardando* (measure 18), *dim.* (measure 19).



Sixth system of musical notation, measures 21-24. Treble and bass staves. Dynamics: *p.* (measure 21), *mp* (measure 22), *mf* (measure 23).

piu ritenente

The first system of the musical score is written for piano. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a 3/2 time signature, followed by a 6/8 time signature, and ends with a 2/4 time signature. The bass staff begins with a 3/2 time signature, followed by a 6/8 time signature, and ends with a 2/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is marked with a 'p' (piano) dynamic.

(Allegretto scherzando)

The second system of the musical score is written for piano. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a 2/4 time signature, followed by a 3/4 time signature, and ends with a 2/4 time signature. The bass staff begins with a 2/4 time signature, followed by a 3/4 time signature, and ends with a 2/4 time signature. The music is marked with a 'p' (piano) dynamic and includes dynamic markings of *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte).

The third system of the musical score is written for piano. It consists of a treble staff and a bass staff. The music is marked with a *mp* (mezzo-piano) dynamic and includes dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *pf* (pianissimo).

The fourth system of the musical score is written for piano. It consists of a treble staff and a bass staff. The music is marked with a *dim. mp* (diminuendo mezzo-piano) dynamic.

The fifth system of the musical score is written for piano. It consists of a treble staff and a bass staff. The music is marked with a *p* (piano) dynamic.

allargando

The sixth system of the musical score is written for piano. It consists of a treble staff and a bass staff. The music is marked with a *ff* (fortissimo) dynamic and includes the instruction *allargando* (ritardando).

meno *f* *tr.* *pf* *f*

56. Jacopo Peri (1561-1633)

Gesang des Orpheus aus „Euridice“ (1600)

(Orfeo) Ahi, che pur d'ogni leg-ge Sciolto è colui che gl'altri affrena e reg - -

ge! MÀ tu del mio do-lo-re Scin-til-la di pie-tà non senti al co-re? Ahi

las-so! e non ram-men-ti, Co-me tra-fig-ga A-mor co-me tor-

menti? E pursul monte dell' e-terno ar-do-re La-gri-masti ancor tu ser-vo d'A-mo-re!



Ma deh, sel pianto mi - o Non può nel duro sen' destar pie-ta-te, Ri - volgi il



guardo a quell'alma bel - ta - te Che t'ac - ce - se nel cor si bel de - si - o! Mi-ra signor, deh mi-



- ra Com'al mio lagri - mar dol - ce so - spi-ra Tua bella spo-sa e co-me dol-cei



lu-mi Rugiado-si di pianto a me pur gi-ra Mi-ra sig-nor deh mi-ra Quest'



ombre in - tor - no e quest'os-cu - ri Nu-mi Co-me d'al-ta pie-tà



vint' al mio duo-lo Par' che ciascun si strugga e si con-su - mil

57. Giulio Caccini (1550-1618)

1. Gesang der Euridice aus „Euridice“ (1600)

In mil-le guis' e mil - le Cre-scon le gio - ie mie dentr'al mio

pet - to Mentr'ogn-u - na di voi par che scin - til - le Dal ben

guardo se-ren riso e di - let - to. Må deh,compagn'a -

ma - te Là tra quell'om-bre gra - te Moviam di quel fio - rito al - mo bo -

schet - to E qui-vi al suon de' lim-pi-di cri - stal - li Tra -

rem lie-te ca - ro ——— lee lie - ti bal - - li!

58. Giulio Caccini (1550-1618)

2. Gesang des Orfeo aus „Euridice“

Non pian - go e non so - spi - ro O mia ca - ra Eu - ri -

di - ce! Che so-spi - rar, che la-gri - mar non pos - so! Ca-da-ver'in-fe - li -

ce! O mio co - re, o mia spe - me, o pace, o vi - ta! Ohi -

mè chi mi tha tol - to? chi mi tha tol - to? Ohi-mè, chi mi tha tol - to?

To-sto ve-drai ch'in va - no Non chiamasti mo - rendo il tuo con - sor - te. Non

son, non son lon - ta - no! Io ven-go, oca - ra vi - ta, oca - ra mor - te!

59. Adriano Banchieri (1565-1634)

I. Sinfonia senza parole a 4 (1607)

(Canzon in Aria francese)

(Allegro) *poco f*

(Allegretto)

1. 2. *poco f* Dal Segno al Fine.

60. Adriano Banchieri (1565-1634)

II. Sinfonia (Canzon alla Francese) a 4 per sonare o cantare (1607)

„Jubilate Deo omnis terra! Servite Domino in laetitia“

Ju - bí - la - te De - o om - - nis ter - - - ra!

Ju - bi - la - te De - - o! Ju -

- bi - la - te De - o om - nis ter - - - ra! Ser - vi - te
Ser - vi - - te
(Organo)

Do - - mi - no! Ser - vi - te Do - mi - no! Ser - vi - te

Do - mi - no in lae - ti - - - ti - a,

in lae - ti - 1. - ti - a! Ju - bi - 2. - ti - a!

8_8

61. Hans Leo Hasler (1564-1612)

1. Choral „Ein feste Burg“ fugenweis bearbeitet (1607)

Ein feste Burg ist un - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf-

Ein feste Burg etc.

This system shows the first two measures of the chorale. The treble staff features a complex fugue-like texture with multiple voices. The bass staff provides a harmonic foundation with sustained chords and moving lines. The tempo is marked with a common time signature (C).

- fen.

The second system continues the musical development. The treble staff shows intricate melodic lines, while the bass staff maintains the harmonic structure. The fugue continues with various entries and imitations.

This system contains the third and fourth measures. The musical texture remains dense and polyphonic, characteristic of Hasler's style. The bass line is particularly active, providing a strong rhythmic and harmonic base.

Er hilft uns frei von al-

Er hilft etc.
Er hilft uns etc.

The fourth system introduces the text 'Er hilft uns frei von al-'. The musical notation includes repeat signs and 'etc.' markings, indicating a fugue-like structure where the phrase is repeated by different voices. The bass staff continues with its characteristic harmonic support.

- - ler Not, die uns izt hat be-trof - - - fen.

The fifth system contains the text '- - ler Not, die uns izt hat be-trof - - - fen.'. The musical notation shows the continuation of the fugue, with the text spread across several measures. The treble staff features more complex melodic patterns.

This system shows the final two measures of the chorale. The music concludes with a final cadence in the treble staff, while the bass staff ends with a sustained chord. The overall structure is a complete fugue on the text of Martin Luther's hymn.

Der al - te bö - se Feind

Der al - te etc. Der etc. mit
Der al - te etc. mit Ernst etc.

mit Ernst er's izt meint

Groß

Ernst etc. Groß Macht etc.

Groß Macht etc.

Macht und viel List

seingrausam Rü-stung ist

Groß etc. sein etc. sein etc.
sein grausam etc.

sein grausam etc.

Auf Erdn ist nicht seins glei - - - - - chen!

Auf Erdn etc. Auf Erdn etc.
Auf Erdn etc.

Auf Erdn etc.

62. Hans Leo Hasler (1564 1612)

2. fünfst. Madrigal (a cappella)

(2. Soprano) (1. Soprano)
(Tenore) (Alto)
(Basso)

Ar - - - do, si, ma non t'a - mo!

ar - - - do, si! ar - - - do, si, *cresc.* *dim.*

ar - - - do, si, ma non t'a - mo! ma non

t'a - - - mo! Per - fi-da, dis-pie-ta-ta!

In de - gnamente a - ma - ta In - de - gnamente a -

Da si le-al a - man-te Ne più sa-rà che

ma - ta Da si le-al a - man - - -

del mio a-mor si van-te

te

Ne più sarà che del mio a-mor si van-te

che del mio amor si van-te

Ch'ho già sanato il co-re

già sanato il co-re

p *cresc.*

E s'ar-do

ar-do di sde-

f

e s'ar-do, e s'ar-do, ar-do di sde-gno e

gnò!

non d'amo-re, ar-do di sde-gno ar-

do disdegno e non d'amo-re e non d'a-mo-re.

63. Melchior Franck (1573 - 1639)

1. Intrada a 6 (1608)

(Non allegro)

poco f *meno*

f

mf *f* *piu f*

mf *mp*

f

64. Melchior Franck (1573-1639)

Pavana a 4 (1603)

(Largo)

mf *cresc.*



65. Melchior Franck (1573-1639)

2. Allemande a 4 (1603)

Allegretto



66. Claudio Monteverdi (1567- 1643)

1. Gesang der Euridice (1. Akt) aus „Orfeo“ (1607)

Euridice

Io non di-rò qual si - a Nel tuo gio - ir, Or-feo, la gio - ia mi - a Che non

e meco il co - re Ma te - co stassi in compagnia d'a - mo - re

Chiedi-lo dunque a lui s'intender bra-mi Quanto lie-ta gio - isca e quan - to va - mi.

67. Claudio Monteverdi (1567-1643)

2. Gesang des Orfeo (4. Akt) aus „Orfeo“ (1607)

Do - ve t'en vai mia vi - ta? ec - co, io ti se -

- guoi! Mä, chi m'elvieta? oh! - mè, sogn' o va - neg - gio? Qual

oc-cul-to po - ter da quest'or - ro - ri Da quest'a-mati or - ro - ri

Mal mio gra - do mi tragge e mi con-du - ce A l'o - di - o - sa lu - ce?

poco f

68. Claudio Monteverdi (1567-1643)

3. fünfst. Madrigal (1605 gedruckt)

M'è più dolce il pe - nar per A - ma - ril - li M'è più

Che'l gio - ir di mill' al - tre
dolce il pe - nar per A - ma - ril - li che'l etc.

che'l etc.

(Sopr.I)
E se gio - ir di lei Mi vie - ta il mio de - sti - no

- gi si mo - ia, si mo - ia, si mo - ia Per me pur o - gni gio - ia og -
se gio - ir di lei mi vie - ta il mio de - sti - no

- gi si mo-ia, si mo-ia, si mo-ia, og - gi si mo-ia per me pur o-gni

gio-ia. Vi - ver io for-tu - na-to Per al-tra don-na, vi-

- ver io for-tu - na-to Per altra donna mai per al-tro a - mo - re Vi-ver io for-tu-

tendo il vo - re - i, Ne vo - len-do, ne vo - len - - do po- na-to Per al-tra don-na, vi - ver io for-tu - na-to per al-tra donna

tre - i, ne vo-len-do po-tre - i ne vo-len-do mai per altro a - mo - re Ne potendo io vo - re - i Ne potendo io vo - re - i, Ne vo-

ne vo - len - - do po - tre - i E s'es-ser può ch'in al-cun tem- len-do, ne vo - len - do po - tre - i

- po ma - i Ciò voglia il mio vo - lere E pos - sa il mio po - te -

re Pre - go il ciel, — prego il ciel ed A - mor che tol - to

Prego il ciel, prego il ciel ed A - amor

pri - a O - gni vo - ler o - gni po - ter mi si - - a, che tol - to

il ciel ed a - mor

pri - a O - gni vo - ler

prego il ciel ed

prego il ciel ed

che tolto pri - a o - gni vo - ler che tol - to

a - mor che etc. O - gni poter mi

a - mor che tol - to pri - a o - gni vo - ler o - -

pri - a o - - gni vo - ler o - gni po - ter mi si - a!

si - a o - gni etc.

gni po - ter mi si - - - - - a!

69. Marco da Gagliano (1575-1642)

Gesang des Apollo aus „Dafne“ (1608)

Un guar-do, unguard'ap-pe - na unguard'appen', ahi las - so,

Affissai nella fronte alma e se-re-na Chedisdegn-o - sa, ohimè volgesti il

pas - so! Sempli-cet-ta bel-tà queltema a-ve - sti,

Ah nonsapevi an-co-ra Ch'of-fesa non ponfargliè Dei ce-le - sti?

Non mai nell'al-to po-lo Vol-ge-rò del-la luce il carro ar-

den-te Che mi-sero e do-len-te Gl'oc-chi gi-ran-do

al-le frondose chiome Nonchiami molte volteil tuo bel no-me!

70. Costanzo Antegnati (1557- 1619)

Canzon da sonar (a 5) La Moranda (1608)

(Andantino piacevole)

dolce *dim.* *cresc.* *poco f*

(Allegretto)

p

a tempo

mf *dim.* *rit.* *p* *cresc.*

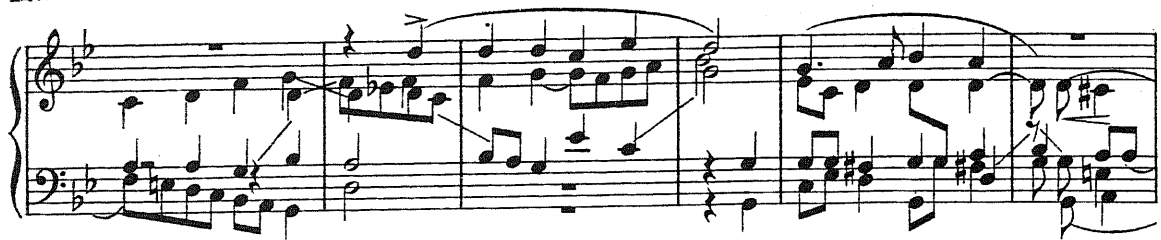
(Allegro molto moderato)

mf *pf*

a tempo

mf *ritard.* *pf* *f* *p*

mp *mf* *cresc.* *pf*

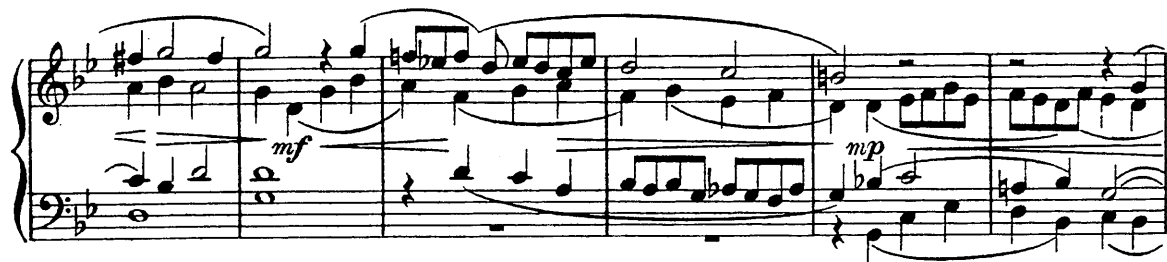


71. Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Canzon da sonar a 4 (1608)

Andante con moto





(Poco sostenuto)



72. Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Toccata di durezze (1637)

(Andante molto espressivo)

The first system of the musical score is for the 'Lento' section. It is written for piano in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked 'Lento' and 'Andante molto espressivo'. The score consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. A crescendo (*cresc.*) marking is present in the bass staff towards the end of the system.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes a piano introduction, a vocal entry, and a piano solo. The piano introduction features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal entry is marked with a piano (p) dynamic. The piano solo is marked with a mezzo-piano (mp) dynamic and includes a crescendo (cresc.) marking. The score ends with a final chord.

A musical score for a piano piece, featuring a treble and bass staff. The tempo marking "quasi ritardando" is written above the treble staff. The score includes dynamic markings: *pf* (pianissimo) in the bass staff, *f* (forte) in the treble staff, and *p* (piano) in the bass staff. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The key signature has one flat (B-flat).

Three systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with a key signature of one flat and a common time signature. The music features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with *mf* (mezzo-forte) dynamics. The second system also has two staves, with the instruction *quasi ritardando* (quasi-ritardando) above the right hand and a *f* (forte) dynamic in the right hand. The third system continues with two staves, marked *molto ritardando* (molto-ritardando) and *f* in the right hand.

73. Luzzasco Luzzaschi

Canzon a 4 (1608)

Allegretto

Three systems of musical notation for piano, titled "Canzon a 4" by Luzzasco Luzzaschi. The tempo is marked *Allegretto*. The first system consists of two staves with a key signature of one flat and a common time signature. The music features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) dynamics. The second system also has two staves, with the instruction *dim.* (diminuendo) above the right hand and a *p* dynamic in the right hand. The third system continues with two staves, marked *pf* (pianissimo), *f* (forte), and *dim.* in the right hand.

tempo

dolce

mp

mf

f

p

mp

mf

rit.

a tempo

sempre dimin.

pp sempre

p

mp

p

mp

mf

ritard.

f

pf

74. William Byrd (1553 - 1623)

Pavana The Earls of Salesbury (aus Parthenia, 1611)

(Sostenuto)

für Virginal (Klavier)

poco f

mf

1. 2.

mf *p*

1. 2.

mf

75. William Byrd (1553-1623)

Galliaro M^{rs} Mary Brownlo (dgl.)
mit veränderten Reprisen.

(für Klavier)

(Con moto)

A. *poco f* *f*

(2) (4) (6) (8)

(2) (4) (6)

A² (Double) *dim.* *p*

(8) (2) (4)

mp *rit.* *dim.*

(6) (8) (2)

First system of a piano piece. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The system includes a *cresc.* (crescendo) marking and a dynamic of *f* (forte). Measure numbers (4), (6), and (8) are indicated at the bottom.

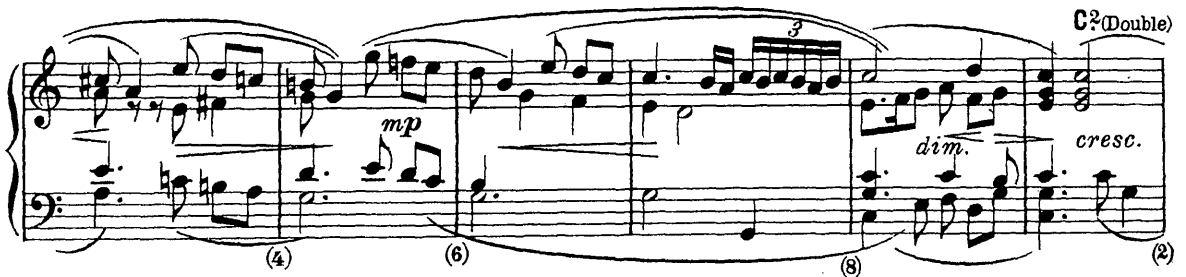
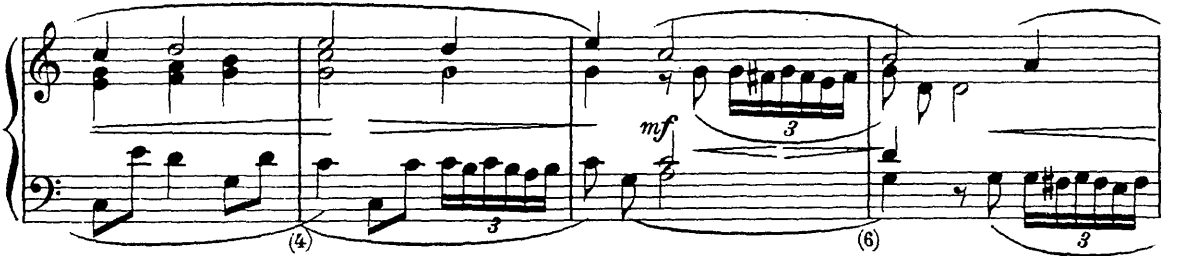
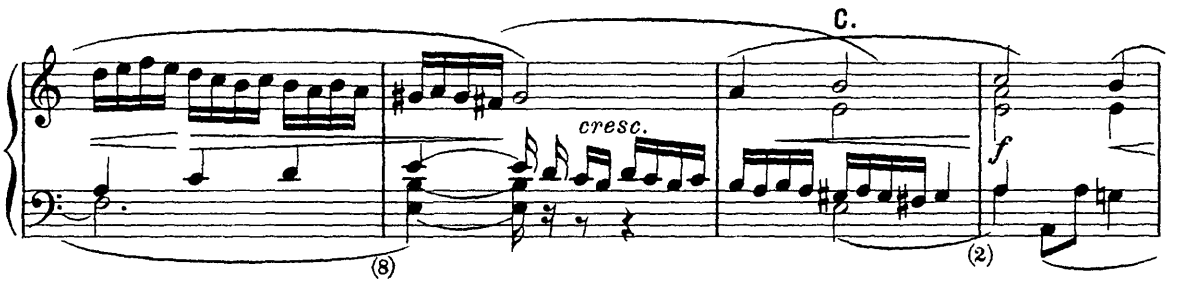
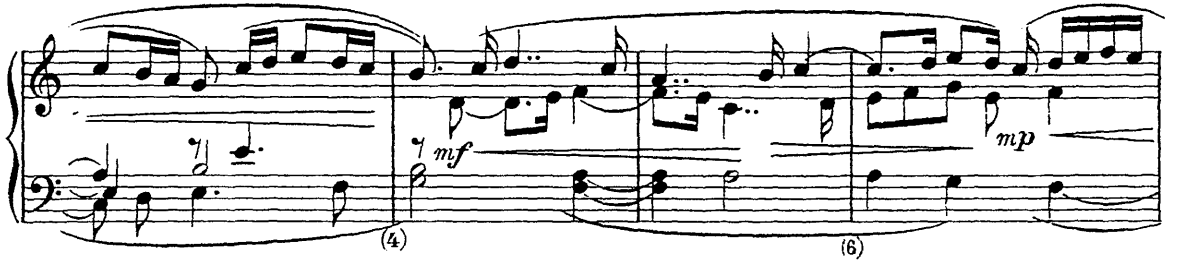
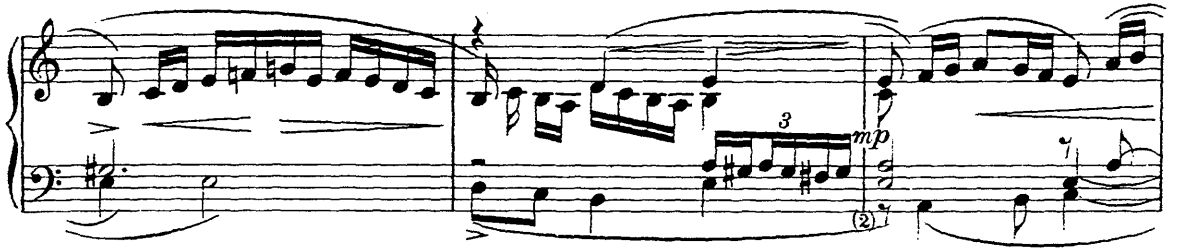
Second system, labeled **B.** at the top. It begins with a *dim.* (diminuendo) marking and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The right hand has a more active melodic line. Measure numbers (2) and (4) are indicated at the bottom.

Third system, starting with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. It features a *cresc.* (crescendo) marking and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. Measure numbers (6) and (8) are indicated at the bottom.

Fourth system, beginning with a *pf* (pianissimo) dynamic and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The right hand continues with a melodic line. Measure numbers (4) and (6) are indicated at the bottom.

Fifth system, labeled **B² (Double)** at the top. It includes *dim.* (diminuendo) and *cresc.* (crescendo) markings, and a *f* (forte) dynamic. The right hand features triplet figures. Measure numbers (2) and (4) are indicated at the bottom.

Sixth system, featuring triplet figures in the right hand and a *dim.* (diminuendo) marking. Measure numbers (6) and (8) are indicated at the bottom.



f (4) *mf* (6)

pf (8) (8a) (8b) *dim.*

mf (4) *mp* (6)

poco f (8)

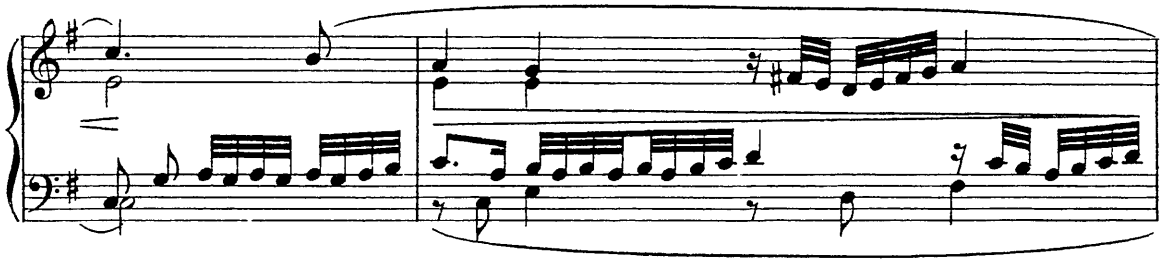
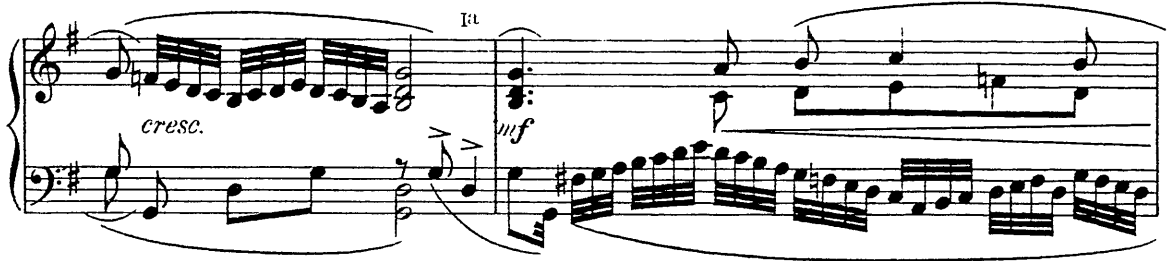
76. John Bull (1563 - 1628)

Pavane mit veränderten Reprisen (aus Parthenia, 1611)

Largo.

poco f I. *rit.*

rit.



First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p dolce*, *mf*, *f*.

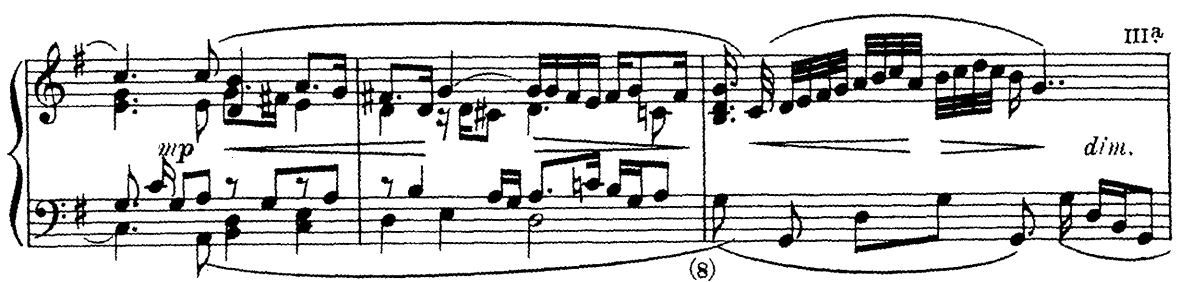
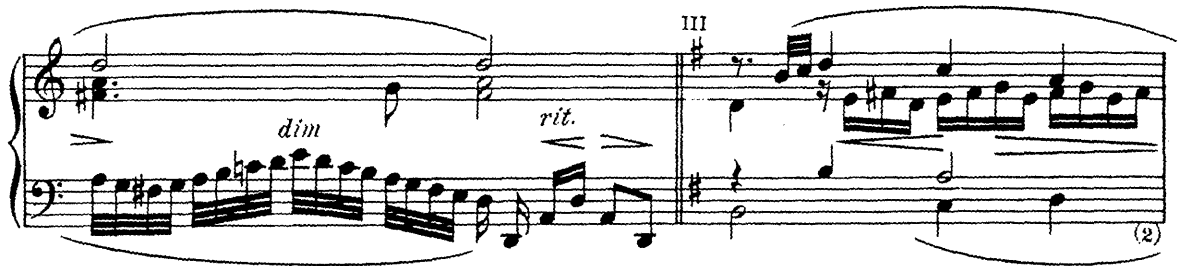
Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *dim.*, *mp*, *cresc.*.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *dim.*, *rit.*. A rehearsal mark **III** is at the end of the system.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *dolce*, *mf*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *mf*.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *mp*. Includes triplets and a 9-measure rest in the bass staff.



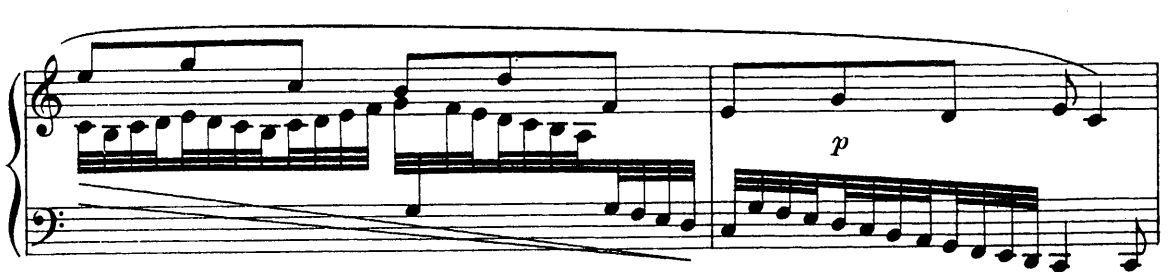
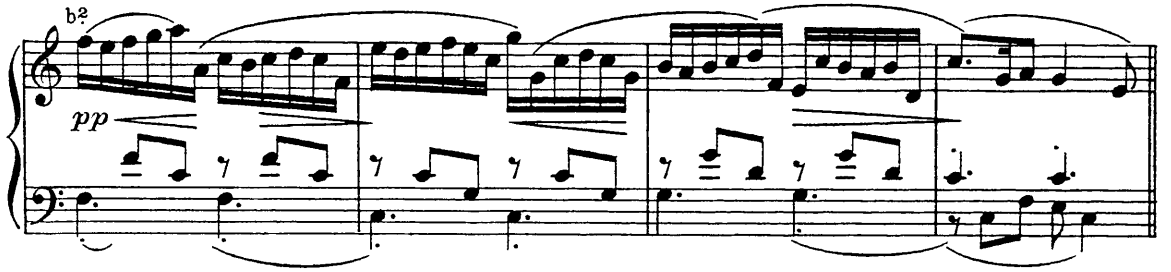
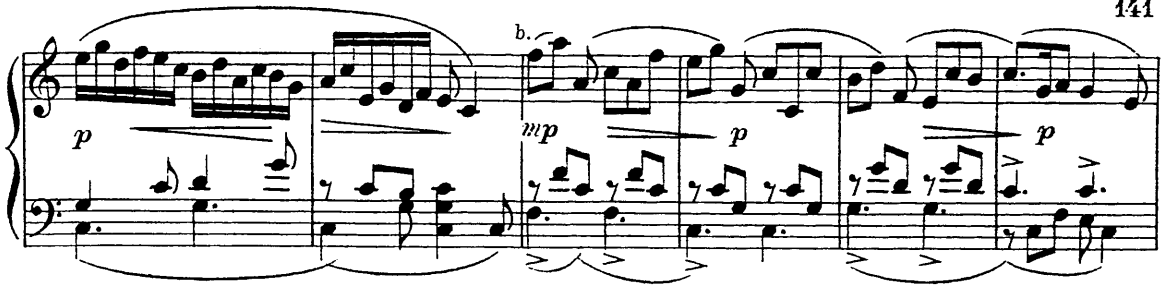
The first system begins with a piano (*mp*) dynamic. The second system includes a *poco f* marking and a triplet of eighth notes. The third system features a *dim.* (diminuendo) instruction. The fourth system has a *cresc.* (crescendo) marking and a forte (*f*) dynamic. The fifth system concludes with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes.

77. Orlando Gibbons (1583-1625)

„The Queens command“ (aus Parthenia, 1611).
 für Virginal (Klavier).

(Allegro)

The score is divided into two systems. The first system is marked with a first ending (*1^a*) and includes dynamics of mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). The second system is marked with a second ending (*2^a*) and includes a piano (*p*) dynamic. The piece is in 6/8 time and ends with a final chord.



b.

p

poco f

pf

f

78. Jan Pieters Sweelinck (1562-1621)

Toccata

(Largo.)

p

mf

(Andante)

quasi ritard.

mp

cresc.

mf

f

(Allegro)
a tempo

rit.

f

sf

f

(Maestoso)

dim.

ritard.

poco f

più f

First system of the musical score. It features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a series of ascending and descending sixteenth-note runs, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a half rest in the right hand and a sustained chord in the left hand.

(Andantino)

Second system of the musical score. It begins with a piano introduction marked *ritard. dim. molto*. The right hand continues with sixteenth-note runs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a half rest in the right hand and a sustained chord in the left hand.

Third system of the musical score. It starts with a piano introduction marked *dim. mp*. The right hand features a trill followed by sixteenth-note runs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a half rest in the right hand and a sustained chord in the left hand.

Fourth system of the musical score. It begins with a piano introduction marked *f*. The right hand plays a series of ascending and descending sixteenth-note runs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a half rest in the right hand and a sustained chord in the left hand.

Fifth system of the musical score. It starts with a piano introduction marked *cresc.*. The right hand features a trill followed by sixteenth-note runs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a half rest in the right hand and a sustained chord in the left hand.

Sixth system of the musical score. It begins with a piano introduction marked *f*. The right hand plays a series of ascending and descending sixteenth-note runs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a half rest in the right hand and a sustained chord in the left hand.

Seventh system of the musical score. It starts with a piano introduction marked *ff*. The right hand features a trill followed by sixteenth-note runs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a half rest in the right hand and a sustained chord in the left hand.

79. Johann Hermann Schein (1586-1630)

145

Choral „Komm heiliger Geist“ für Sopran und Orchester (1626) 1. Teil.

The musical score is written for Soprano and Piano. It begins with a piano introduction in G major and 3/4 time. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *ff* and *f*. The vocal line enters with the lyrics "Komm heiliger Geist Herr Gott." The tempo is marked *sempref* (sempre). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

ff *f* *ff* *f*

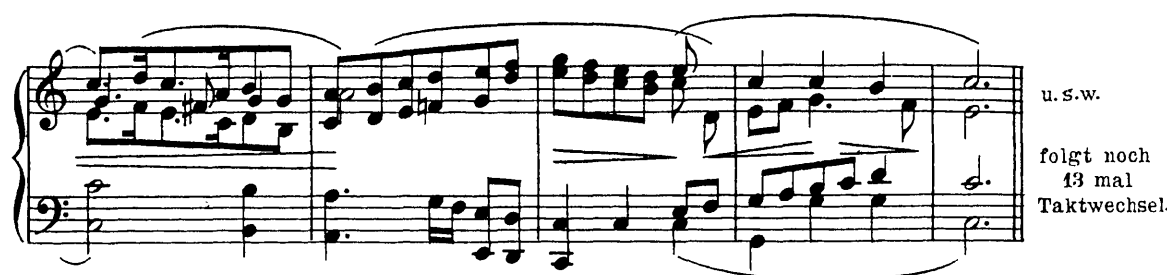
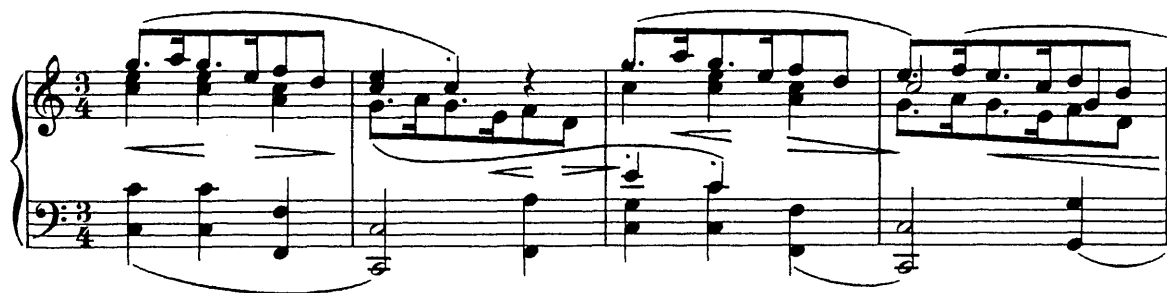
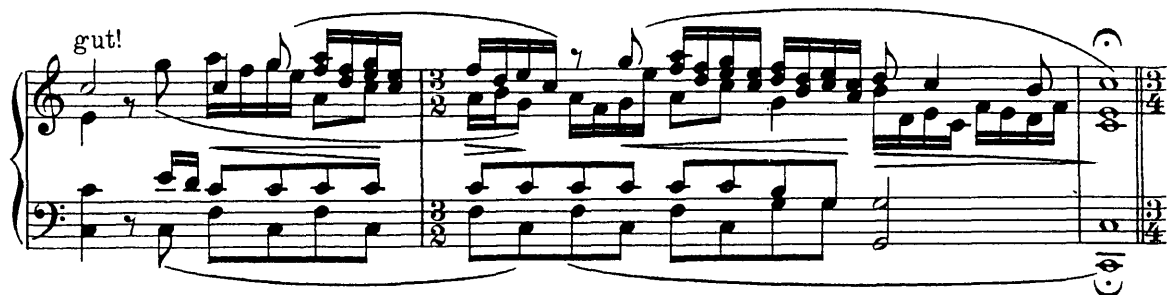
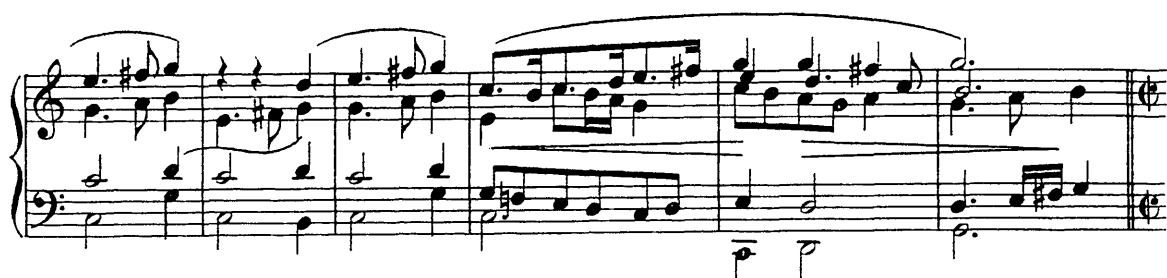
f *mf* *f* *sf*

Komm hei - - li - - ger Geist Her - - re

Gott.

sempref

rit.



u. s. w.

folgt noch
13 mal
Taktwechsel.

80. Gregorio Allegri (1584-1652)

147

Miserere f.d. Karwoche

(a 5) Mi-se-re-re me-i De - - - us se-cundum magnam

Coro 1.

mi-se-ri-cor - - di-am tu - - am.

- se-ri-cor-di-am mi - - se-ri-cor-di-am tu - - am.

mi-se-ri - cor-di-am tu - - - am.

(a 4) Am-pli-us la-va me ab i-ni-qui-ta-te me - - - a

Coro 2.

et a pec-ca-to me-o mun - - - da me! (a 5) Ti-bi so-li pec-ca-vi et ma-lum

mun-da mun - - da me! *a tempo libero*

co-ram te fe - - ci ut ju-sti-fi-ce-ris inser-mo-ni-bus tu-is et vin-cas

a tempo libero cum

cum ju-di-ca - - - ris.

ju-di-ca - ris cum ju - di-ca - ris.

cum ju - di - ca - - ris.

(a 4) Ec-ce e-nim ve-ri - ta - tem di - le - xi - - - - sti.

in-certa et oc-cul-ta sapien-ti-a tu-a ma-ni-fe-sta-sti mi - - - - hi.

(a 5) Au-di-tu-i meo dabis gaudium et lae-ti - - - ti - am et exsultabunt

os - sa

hu - mi-li a - - - -

hu - mi-li - a -

ta

hu - mi - li

a - - -

hu - - - mi - li

(a 4)

- - - ta.

Cor mundum cre-a in me De - - - - us

a - - - ta.

De - us De - us

et spi-ri-tum rectum in-no-va in vi-sce-ri-bus me - - - - is.

(a 5) Redde mi-hi lae-ti-ti-am sa-lu-ta-ris tu - - - - i: et spi-ri-tu princi -

pa - li con - fir - ma me, con - fir - - - -

con - fir - ma me con - fir - ma me, con -

con - - fir - - -

(a 4)

ma me. Li-be-ra me de sa-n-gui-ni-bus De-us, De-us sa-lu-tis me - - -

fir - ma me.

sa-lu - tis me-

ma me.

- - ae: et ex-sul-ta-bit lingua me-a ju-sti-ti-am tu - - - - am.

- - ae:

a 5 Qui-a si vo-lu-is-ses sa-cri-fi-ci-um de-dis-sem u - - - ti-

que ho-lo-cau-stis

non de-lec-ta-

non de-lec-ta-be-ris

- be-ris.

a 4 Be-ni-gne fac Do-mi-ne in

bo-na vo-lun-ta-te

tu-a

Si-

- on

ut ae-di-fi-cen-tur Mu-ri Je- - - ru-sa-lem

Tunc ac-cepta-bis sa-cri-fi-ci-um ju-sti-ti-ae ob-la-ti-o-n-es et ho-lo-cau- - - sta

Tunc im - po - nem su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los!



Tunc im - po - nem su - per al - ta - re tu - um vi - tu - lor!

Questo ultimo
Verso si canta
adagio e piano
smorzando a
poco a poco
l'armonia.



81. Salomone Rossi [Ebreo] (c. 1570 - 1628)

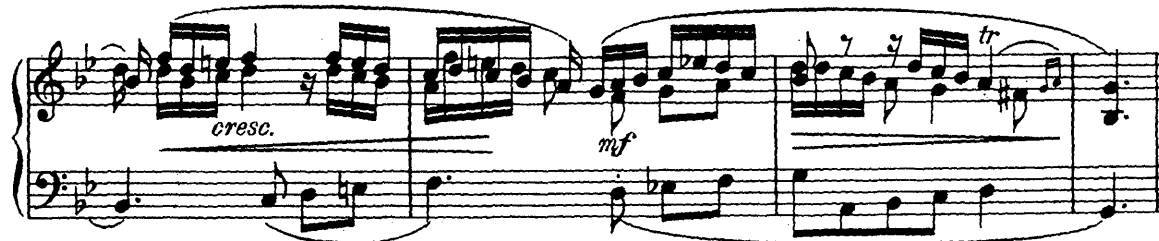
Sonata a 3 sopra l'Aria della Romanesca (Chaconne)

(1613)

Poco largo



Var. 1.



Var. 2.

First system of Variation 2. The treble staff features a melodic line with grace notes and slurs, while the bass staff provides a steady accompaniment. Dynamics include *dim.* and *p*.

Second system of Variation 2. The treble staff continues with complex rhythmic patterns and slurs. Dynamics include *cresc.* and *mf*.

Var. 3.

First system of Variation 3. The treble staff begins with a trill (*tr*) and continues with a melodic line. The bass staff has a simple accompaniment. Dynamics include *mf*.

Second system of Variation 3. The treble staff features a melodic line with slurs and accidentals. The bass staff continues with a steady accompaniment. Dynamics include *pf* and *f*.

Var. 4.

First system of Variation 4. The treble staff has a complex melodic line with many grace notes and slurs. The bass staff has a simple accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *poco f*.

Second system of Variation 4. The treble staff continues with a complex melodic line and slurs. The bass staff has a simple accompaniment. Dynamics include *pf*.

Var. 5.

First system of Var. 5. The treble staff features a complex, rapid melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the treble staff.

Second system of Var. 5. The treble staff continues the rapid, beamed melody. The bass staff continues with a steady accompaniment. The dynamic remains *f*.

Third system of Var. 5. The treble staff melody includes a trill (tr) in the final measure. The dynamic marking *poco f* (poco forte) is written between the staves.

Var. 6.

First system of Var. 6. The treble staff has a melody of eighth and sixteenth notes. The bass staff has a simple accompaniment. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is written in the treble staff.

Second system of Var. 6. The treble staff features a more complex, beamed melody. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is written in the treble staff. The word *cresc.* (crescendo) is written in the treble staff towards the end of the system.

Third system of Var. 6. The treble staff continues with a complex, beamed melody. The dynamic marking *rf* (rassonnato forte) is written in the treble staff.

poco f

f *cresc.*

più f

1. 2.

Si replica l'ultima parte, ma più presto.

82. Bartholomaeus Praetorius

Paduana und Galliard a 5 (1616)

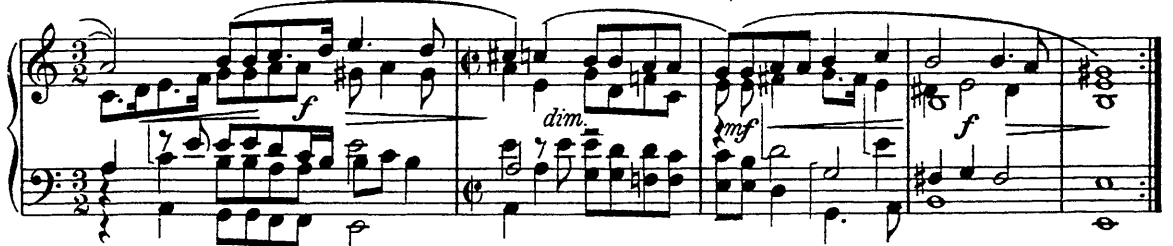
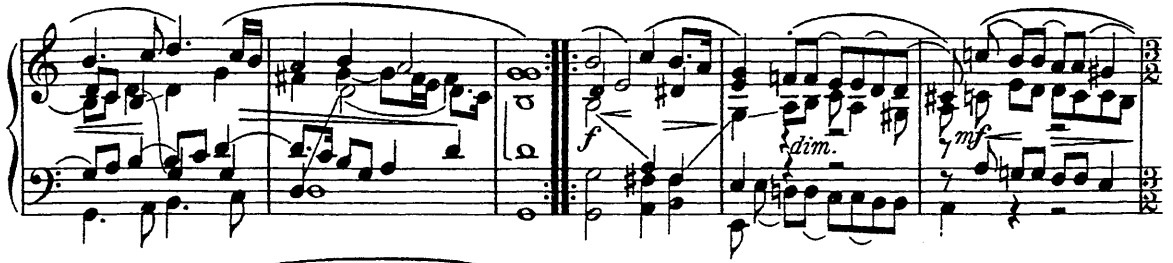
mit denselben Motiven.

1. Paduana (Largo)

poco f *sf*

mf *rf*

dim. *mf* *rf*



83. Bartholomaeus Praetorius

2. Galliard (con moto)



84. Bartholomaeus Praetorius

3. Paduana a 5 (1616)

Largo.

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of two staves each. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Largo.'.

System 1: The right hand begins with a *poco f* dynamic. The left hand has a *mf* dynamic. The system ends with a *f* dynamic.

System 2: Features first and second endings. The right hand has a *mf* dynamic. The system ends with a *mf* dynamic.

System 3: Includes a *cresc.* (crescendo) marking. The system ends with a *mf* dynamic.

System 4: Features first and second endings. The right hand has a *f* dynamic. The system ends with a *mf* dynamic.

System 5: The right hand has a *mf* dynamic. The system ends with a *mf* dynamic.

System 6: The right hand has a *mf* dynamic. The system ends with a *mf* dynamic.

85. Erasmus Widmann (1572-1634)

Intrada (1618)

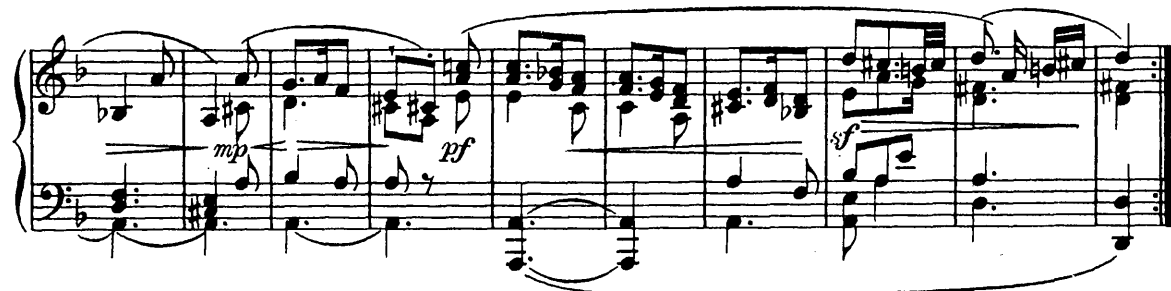
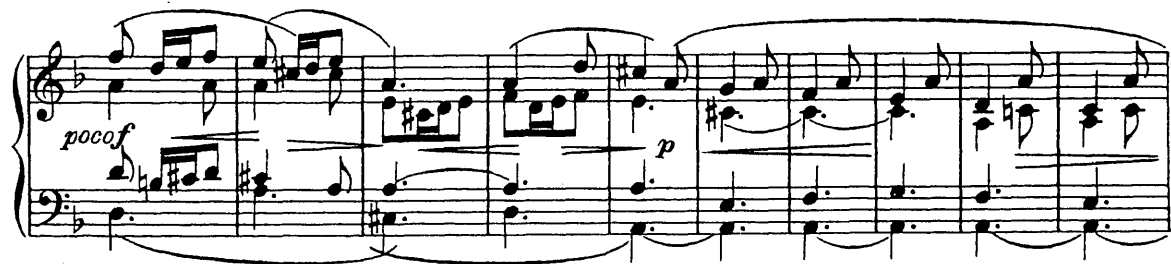
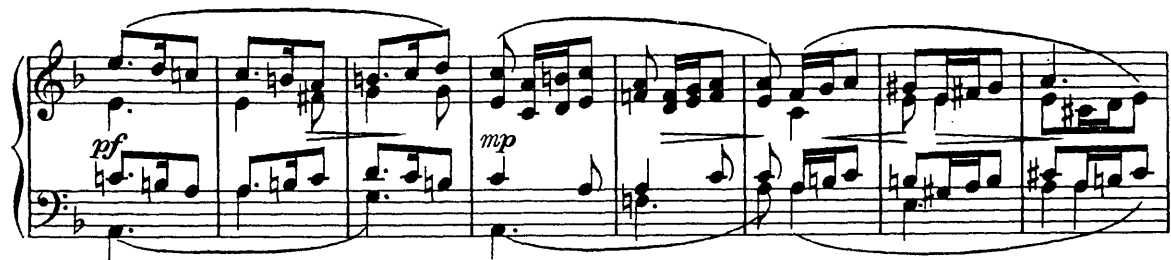
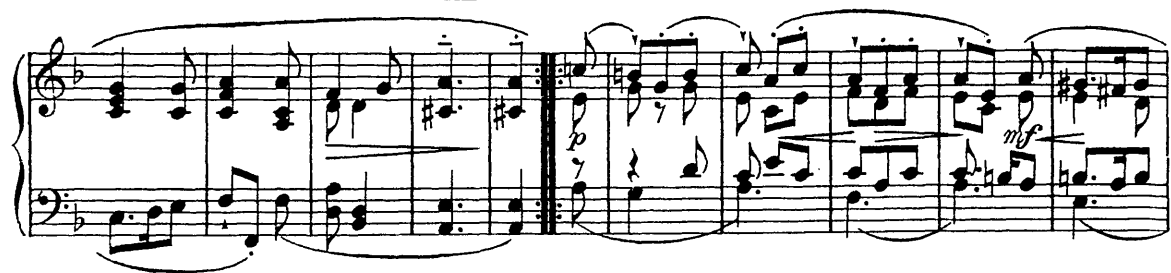
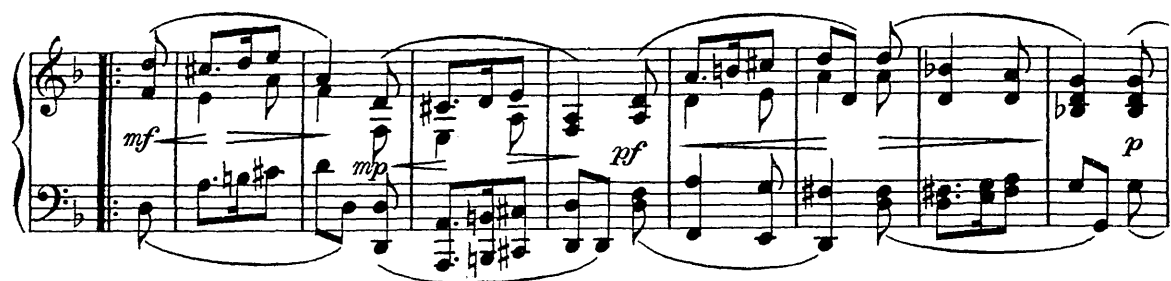
f
mf
p
mf
mp
p

86. Samuel Scheidt (1587 - 1654)

Courante (1621)

Allegretto.

mp
mf
p
f
mf
f
p
mf
tr



87. Paolo Quagliati (+ vor 1623)

Duetto da camera a 2 Soprani con Violino obbligato (1623 gedruckt)

Text von G. B. Guarini.

(Violino)

dolce *cresc.* *sf* *mf*

tr. *dim.* *tr.* *tr.*

re! re!

O co-me dol - ce, o co-me dolce a - mo - - -

O co-me dol - ce, o co-me dolce a - mo - - -

O co-me dol - ce, o co-me dolce a -

O co-me dol - ce, o co-me dolce a -

mo - re! U-na fede a-mo - ro - sa (vo) amor non

mo - re! amor non fin - to

fin - to, a - mor non fin - to Una fe-de a-mo-ro - sa

a-mor non fin - to, a - mor non fin - to

u-na fede a-mo - ro - sa a-mor non fin-to a - mor

non fin - - to poco f

Per tal vi - a prend'

un co - re vi - ta più car'on-de giacev' es - tin - - - Per tal vi - a prend'un'

to Per tal vi - a prend'un co - re vi - ta più ca-ra on-de gia -
co - re Per tal vi - a prend'un co - re vi - ta più ca-ra on-de gia -

cev' es - tin - to (Allegretto) Co-sì po - trà ben di - re (vo)
cev es - tin - to Co-sì po - trà ben'

Non ha mag-gior gio - i - - re. Non ha mag-gior gio - i - -

di - re (Vo) Non ha mag-gior gio i - -

cresc. *riten.*

Più allegro.
re!

re!

Quando'il sol gir'e ve-de d'un

fp

a-mo-ro - sa fe - - - de (Vo) *f*

Quando'il sol gir'e ve - de d'un a-mo-ro-sa fe - de

d'un a-mo-ro-sa fe - - - de

d'un a-mo-ro-sa fe - - - de, co-sì po-tra ben

f

(Vo) dire Non ha mag-gior gio - i - - re

Quando il sol gir'e ve-de d'un a-mo-ro-sa fe - - -

- - de d'un a-mo-ro - sa d'una-mo-ro-sa fe - - - de.

d'un a-mo-ro - sa, d'un a-mo-ro - sa fe - - - de.

90. Tarquinio Merula (c.1600-1652)

Canzon „La Pedrina“ (1637). Chaconne.

Allegro.
riten.

poco f

dim.

mp.

a tempo

mf

pf

Var. 1.

cresc.

Var. 2.

mf

f

Var. 3.

cresc.

Var. 4.

f

mf

cresc.

f

rit. *a tempo*

mp
Var. 5.

The first system of the musical score begins with a piano introduction. The tempo starts with a *rit.* (ritardando) and then changes to *a tempo*. The music is written for piano, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The first variation, labeled *Var. 5.*, is in 7/8 time and features a moderate piano (*mp*) dynamic.

cresc.

The second system continues the first variation. It features a *cresc.* (crescendo) marking, indicating a gradual increase in volume. The melody in the right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line.

Var. 6.

mf

The third system introduces the second variation, labeled *Var. 6.* The tempo remains *a tempo*. The music is in 7/8 time and features a moderate piano (*mf*) dynamic. The melody in the right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line.

cresc.

The fourth system continues the second variation. It features a *cresc.* (crescendo) marking, indicating a gradual increase in volume. The melody in the right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line.

sempre f

The fifth system continues the second variation. It features a *sempre f* (sempre forte) marking, indicating a constant forte dynamic. The melody in the right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line.

f

The sixth system continues the second variation. It features a *f* (forte) marking, indicating a strong dynamic. The melody in the right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

(Nachspiel)

dolce

rit. *a tempo*

sempre dolce

poco cresc. *poco*

rit. *a tempo*

mf

pf *ff*

Allegro.

91. Claudio Monteverdi (1567-1643)

Arie aus L'incoronazione di Poppea (1642).

(mit Basso ostinato)

Nero. Ma, ma che di - co? che di - co. Po - pe - - a? Trop-po

pie - ciol'è Ro - ma ai mer - ti tuoi! Trop-po angusta è l'i -

ta - lia alle tue lo - - di! E al tuo bel vi - so è bas - so

pa - - ra - go - ne D'es - ser det - ta con - sor - te di

Ne-ro - ne!

Et han que- sto van- taggio i tuoi begl' oc- chi, tuoi begl' oc - -



chi, Che tra - scen- den - do i na - tu - ra - lie - sem - pi



E per mo - de - stia non toc - can - do i Cie - - -



li Non ri - ce - van tri - bu - to d'altr' ho - no - re Che di so - lo



si - - len - - tio e di stu - po - re!



92. Claudio Monteverdi (1567-1643)

Arietta aus derselben Oper.

(Andantino)

Valletto. Sent'un cer-to non sò che, Che mi piz-zica, di- let-ta Dimmi tu che cos'egl' è? Da mi-



gell' a - mo-ro - set-ta! Ti fa-rai? ti di-rei? ti di-rei? ti fa - rai? M à non



sò quel ch'io vor-re-i! m à non sò quel ch'io vor-re-i!



Se sto teco, il cor mio bat -



- te, Se tu parti sto ma - len - so, Al tuo sen divin' e lat-te Semp'r aspir' e sempre penso!



Ti fa-rai? ti di-rei? ti di-rei? ti fa-rai? M à non sò quel ch'io vor-re-i! m à non



sò quel ch'io vor-re-i!



93. Giacomo Carissimi (1604-1674)

Recitativ a. d. Oratorium Balthasar.

Au-di-vi de te, Da-ni-el quod spi-ri-tum de-o - - rum ha-be-as et multa

va-leas sapi-en-ti-a et doc-tri-na. A - ge, a-ge er-go, a - ge, a-ge er-go,

scriptu-ram hanc, scriptu-ram hanc per - - le-ge! et si mi-hi ve-ram

e-jus interpretationem indi-ca-veris magna a me prae - mi-a prome-re - be - ris!

94. Heinrich Schütz (1585-1672)

Deutscher geistl. Gesang für 2 Soprane mit 2 obligaten Violinen
und Basso continuo (Ostinato)

Ciacona.
(Non lento)

(Voci) A - ber, (Violini)

Harmoniae sacrae II (1647) No 16, 2. Teil (in stile oratorio)
anlehnend an die Ciacona „Zefiro, torna“ für 2 Tenöre und B.
von Claudio Monteverdi (Scherzi musicali 1632 No 8.)

a - ber die Ge - rech - ten,

a - ber die Ge - rech - ten,

A - ber, a - ber die Ge - rech - ten,

die Gerech-ten müs-sen sich freu - en! A - ber die Ge-rech-
 die-Ge-rech-ten müssen sich freu - en! A-ber die Ge-rech-

ten müs-sen sich freu - en! müs-sen sich freu -
 ten müs-sen sich freu - en!

müs-sen sich freu - en! en!
 müs-sen sich freu - en!

müs-sen sich freu - -
 müssen sich freu - -

en, freuen und fröh- - - lich
 en, freu-en und fröh - - - lich

seiner! mü-sen sich freu-

en, müssen sich freu - - en, von Her-zen freu - - en!
müs-sen sich freu - - en, müs-sen sich freu - - en, von Her-zen freu - -

freu - - en und fröh - lich sein, freu - - en und fröh - lich

en!

10

20

freu - - en und fröh - lich

sein! von Her-zen freu - en! von Her-zen freu - -

en! Freu - - - en! vo2 vo1

en!²⁰ Freu - - - en!

müs-sen sich freu - en! vi

müs-sen sich freu - en!

und fröh-lich sein für Gott. vi

und fröh-lich, fröh-lich sein für Gott.

Für Gott sich freu - en, von Her-zen freu - en! vi

Für Gott sich freu - en, von Her-zen freu - en!

für Gott sich freu - - - en! vi

für Gott sich freu-en, ^{V.20} von Her - - - - - zen freu -

für Gott sich freu-en, ^{V.10} von Her - - - - - zen freu -

en, ^{vi} von Herzen freu - en von Her-zen freu - en!

^{S.2} von Herzen freu - en von Her-zen freu - en!

von Herzen freu - en, von Her-zen freu - en! ¹⁰ ²⁰ von Herzen freu - en!

von Her-zen freu - en, von Herzen freu - en!

Coda. Tardo. ^{vi} Für Gott sich freu-en! ^{V.10} von von Her - - zen freu - en! en!

von von Her - - zen freu - en! en!

95-96. Heinrich Albert (1604-1651)

Zwei deutsche Lieder (mit Generalbaß) 1645.

(Andantino)

I.

Ich lo - be die all-hier der Zeit In Fröh-lichkeit ge - nie - ßen,
Da - fer - ne nur kein heimlich Leid Be - schwe-ret das Ge - wis - sen.

Die ha-ben ü-ber Geld und Gut Ein hö-her-sich er-wäh-let (kurzer Halt)

Sind noch so wohl als wel-cher Mut Sich stets mit Sor-gen quä-let! (langer Halt)

II.

(Andantino)

O wie groß ist doch der Mann, Der durch ho-her Weis-heit

Ga-ben Al-les das er-gründen kann, Was See, Erd' und Him-mel

ha-ben. Der in al-le Fäll' und Sa-chen Klüg-lich sich zu schik-ken

weiß, Kriegt in Trau-ren o-der La-chen Der ge-ehr-ten Tu-gend Preis.

Die mit 3 bezeichneten Noten ($\frac{3}{4}$) sind nicht eigentlich Triolen, sondern bringen statt 2 Achtel 3 von gleicher Länge, sodaß mehrfacheine Art $\frac{3}{4}$ Takt dabei entsteht, der aber als solcher nicht verständlich ist. Die obige Schreibweise stellt die an sich ganz einfache Struktur des Liedes deutlich heraus, die in der Originalnotierung (im $\frac{3}{4}$ Takt) schwer zu erkennen ist, da alle Freiheiten des Vortrags (auch die Dehnungen der Schlüsse) durch wechselnde Notenwerte ausgedrückt sind.

97. Andreas Hammerschmidt (1612-1675)

Geistlicher Dialog für Alt und Baß (1645)

Ich lei-de bil-lig nach meinem verdien-ten Lohn, ich lei-de bil -

- lig nach meinem verdien-ten Lohn, ich lei-de bil-lig nach meinem verdien-ten

Lohn. Du a-ber, o Herr Je-su, hast nichts ungeschickts ge-han-delt, du a-ber, o Herr

Je - su, hast nichts ungeschickts ge-han - delt, du a-ber, o Herr Je - su, hast nichts un-ge-

schickts, nichts ungeschickts ge-han-delt! O Herr, ge-den-ke mein, ge-den-ke mein, wenn

du in dein Reich kom-mest!

rit. - - - - - (voce)

Wahrlich, wahrlich ich sa-ge dir: heute wirst du mit mir im Pa-ra-

O Herr ge - den-ke mein, ge-den-ke mein, ge-den - ke

rit. - - - - -

dies sein, heute wirst du mit mir im Pa-ra - dies sein, im Pa-ra -

mein, ge-den-ke mein, wenn du in dein Reich kom - - mest!

rit. - - - - - (voce)

dies sein!

Wahr-lich, wahrlich, wahr-lich ich sa - ge

O Herr ge-den - ke mein, ge-den - ke mein, ge-den - ke

rit. - - - - -

dir: heu-te wirst du mit mir im Pa-ra - dies sein, im Pa-ra -

mein, ge-den-ke mein, wenn du in dein Reich kom - mest! O Herr ge-

rit. - - - - -

dies sein!

Wahrlich, wahrlich, wahrlich ich sa-ge dir:

den-ke mein, ge-den-ke mein, ged-en-ke mein, ged-en-ke mein, wenn du in dein Reich

rit. - - - - -

heute wirst du mit mir im Pa-ra - dies sein, im Pa-ra - dies sein!

kom - - mest! O

Wahrlich, wahr-lich ich sa - ge dir, ich sa - ge dir: heu - te

Herr; ge - denke mein, ge-denke mein, geden-ke mein, geden - ke mein, ge-

wirst du mit mir im Pa-ra-dies sein, im Pa-ra - dies sein, heute wirst du mit

denke mein, wenn du in dein Reich kom-mest! ge-den-ke mein, ge-

mir im Pa-ra - dies sein! heute wirst du mit mir im Pa-ra - dies

den - ke mein, ge - den - ke mein, ge - den - ke mein, ge-den - ke mein!

sein, im Pa-ra - dies sein!

98. Massimiliano Neri

Sonata a 4 (1644)

(Allegro)

mp *cresc.* *mf*



First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *mf*, *cresc.*, *f*, *mf*.



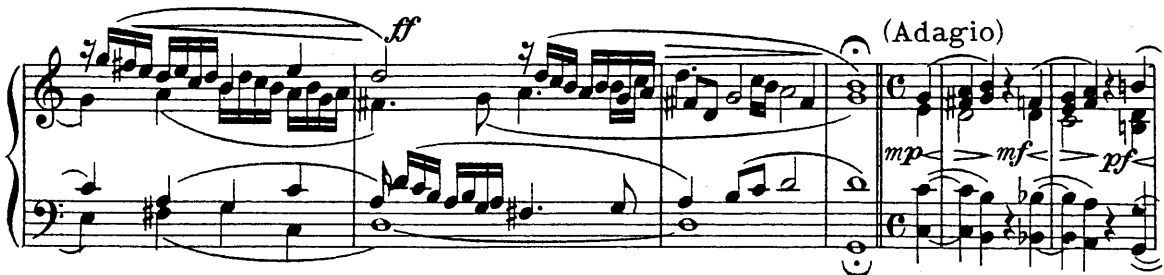
Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *cresc.*, *pf*, *mp*, *dim.*.



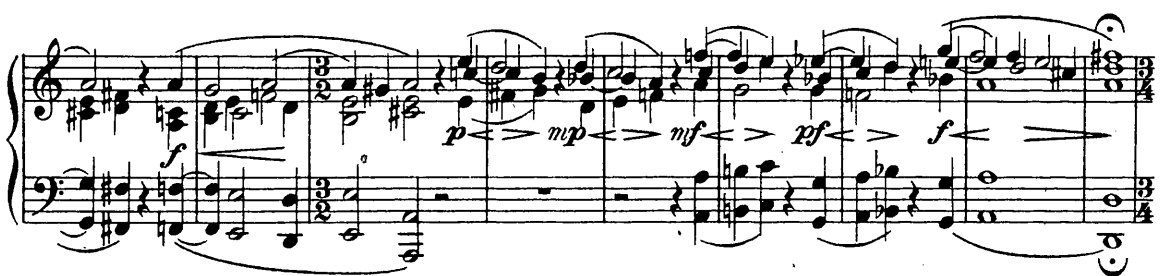
Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *dim.*, *mf*, *dim.*, *pf*, *mf*.



Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *dim.*, *f*.



Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *ff*. Tempo change: (Adagio). Dynamics: *mp*, *mf*, *pf*.



Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *mp*, *mf*, *pf*, *f*.

(Allegro)

mp cresc. mf f

The first system of musical notation for the Allegro section. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music features a melody in the treble and a supporting bass line. Dynamics include mezzo-piano (mp), crescendo (cresc.), mezzo-forte (mf), and forte (f). There are slurs and accents throughout.

The second system of musical notation. It continues the melody and bass line. Dynamics include mezzo-forte (mf) and forte (f). There are slurs and accents throughout.

The third system of musical notation. It continues the melody and bass line. Dynamics include mezzo-piano (mp) and mezzo-forte (mf). There are slurs and accents throughout.

The fourth system of musical notation. It continues the melody and bass line. Dynamics include mezzo-forte (mf), piano-forte (pf), and fortissimo (ff). There are slurs and accents throughout.

(Adagio.)

poco f

The fifth system of musical notation, marked (Adagio.). It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a melody in the treble and a supporting bass line. Dynamics include poco forte (poco f). There are slurs and accents throughout.

(Largo)

p cresc. più cresc. mf

The sixth system of musical notation, marked (Largo). It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a melody in the treble and a supporting bass line. Dynamics include piano (p), crescendo (cresc.), più crescendo (più cresc.), and mezzo-forte (mf). There are slurs and accents throughout.

First system of a piano piece. The right hand features a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The tempo is marked *Adagio*. Dynamics include *cresc.* and *f*.

Second system of the piano piece. The right hand continues the arpeggiated pattern. The left hand has a more active role with eighth notes. Dynamics include *più cresc.* and *ff ritard.*.

Third system of the piano piece. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The tempo is marked *Adagio.* and *(Largo.)*. Dynamics include *poco* and *cresc.*.

Fourth system of the piano piece. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *più cresc.* and *mf*.

Fifth system of the piano piece. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*.

Sixth system of the piano piece. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *più cresc.* and *ff ritard.*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Allegro.

mp *mf* *fp* *f* *f* *rit.*

a tempo *p* *mp* *mf*

sf *mp*

mf *f* *ff* *sempre forte*

allargando

99. Nikolaus a Kempis.

Sonata a Violino e Viola (1644).

(Largo.)

poco f *fp* *f*

rit. *f* *mf* *a tempo*

(Allegro.) *p* *mf*

f *mf* *dolce*

mf *dim.* *p*

cresc. *mf* *f* *p*

mf *f*

f *ff*

The musical score is written for piano on seven systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat). The time signature starts as 3/2 and changes to 3/4 at the end of the piece. Dynamics include *rit.*, *f*, *mf*, *a tempo*, *p*, *mf*, *dolce*, *dim.*, *cresc.*, and *ff*. The tempo marking is (Allegro.). The piece concludes with a final cadence in 3/4 time.

(Larghetto.)

First system of musical notation for 'Larghetto'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is written for piano with a treble and bass staff. The right hand features a complex, flowing melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte).

Second system of musical notation. It begins with the tempo marking *rit.* (ritardando) and *a tempo*. The right hand continues its intricate melodic line. The left hand has a more rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and *dim.* (diminuendo).

Third system of musical notation. The right hand's melody remains the central focus. The left hand's accompaniment varies in texture. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo), *mf* (mezzo-forte), *pf* (pianissimo), and *p* (piano).

Fourth system of musical notation. The tempo is still *Larghetto*. The right hand's melody is highly decorative. The left hand's accompaniment is more active. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo), *sf* (sforzando), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo).

Fifth system of musical notation. The tempo changes to *Allegro.* The right hand's melody becomes more direct and rhythmic. The left hand's accompaniment is also more rhythmic. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano).

Sixth system of musical notation. The tempo remains *Allegro*. The right hand's melody is highly rhythmic and features many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand's accompaniment is also highly rhythmic. Dynamic markings include *pf* (pianissimo) and *ff* (fortissimo).

100. Johann Jakob Froberger (c.1620-1667)

Fantasia a 4.

(Grave.)

The musical score is written for four voices (two staves per system) in a key of one sharp (F#). It is marked "(Grave.)". The score consists of six systems of two staves each. The dynamics and markings are as follows:

- System 1:** Treble staff starts with *mf*, Bass staff with *mf*. A *sf* marking appears in the middle of the system.
- System 2:** Treble staff starts with *mf*, Bass staff with *sf*. A *mf* marking appears in the middle of the system.
- System 3:** Treble staff starts with *mf*, Bass staff with *mp*. A *mf* marking appears in the middle of the system.
- System 4:** Treble staff starts with *mf*, Bass staff with *p*. A *mf* marking appears in the middle of the system. The system ends with a *f* marking and a *dimin.* instruction.
- System 5:** Treble staff starts with *p*, Bass staff with *mp*. A *mf* marking appears in the middle of the system.
- System 6:** Treble staff starts with *dimin.*, Bass staff with *p*. A *mp* marking appears in the middle of the system.

rit. - - - mf

a tempo

mf *p* *dim.*

mp *p* *mf* *cresc. pf*

f *mf*

ff *allargando*

101. Francesco Cavalli (1599-1676)

Duett (Medea und Jason) aus Giasone (1649).

(Larghetto.)

(Medea) O mio bene! ar - - di?

dolce (Jason) O mio a more! sio ardo! sio ardo, o Di-o!

Ar - di pur, o mio ben, ch'ar - do anch' io!

dolce Ar - do anch' io! ardi

ard' anch' io!

Gio - je più fortu - na - te

pur, o mio ben, ch'ardo anch' io De -

Non han di queste mie i De - i la sù!

li - zie più be - a - te Non han di queste mie i De - i la sù!

Non più dolcezza A-mor!

non più, non più, non più, non

Non più dolcezza A-mor! non più, non più, non più, non

più, non più dolcezza A-mor!

non più dolcezza A-mor!

non più, non

non più, non più, non più, non

più! Ritornello.

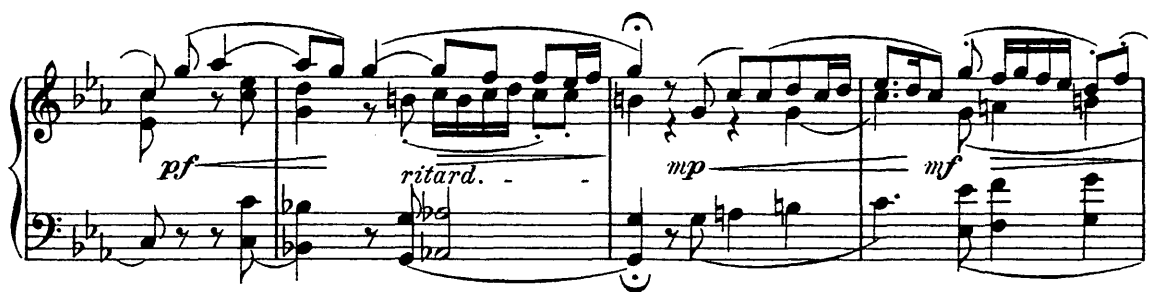
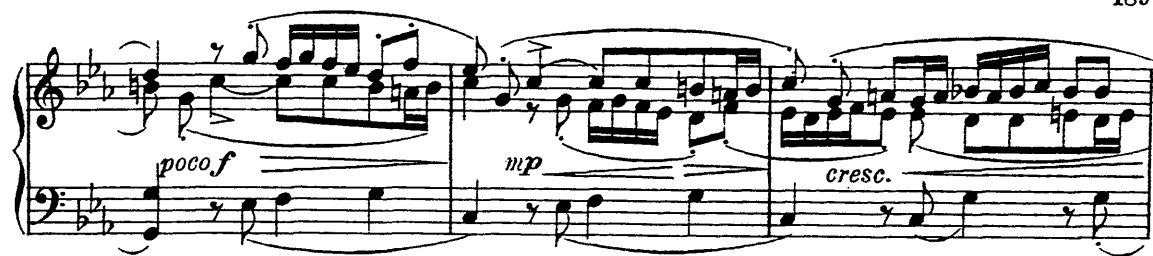
più! *f* *pf* *f*

102. Giovanni Legrenzi (1625 - 90)

Trio-Sonate. La Torriana (1655)

(Allegro.)

mp *mf* *f* *dim.* *mf* *mp* *cresc.*



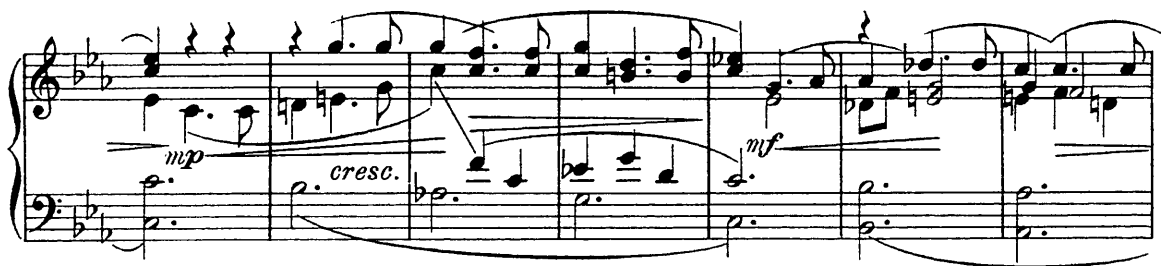
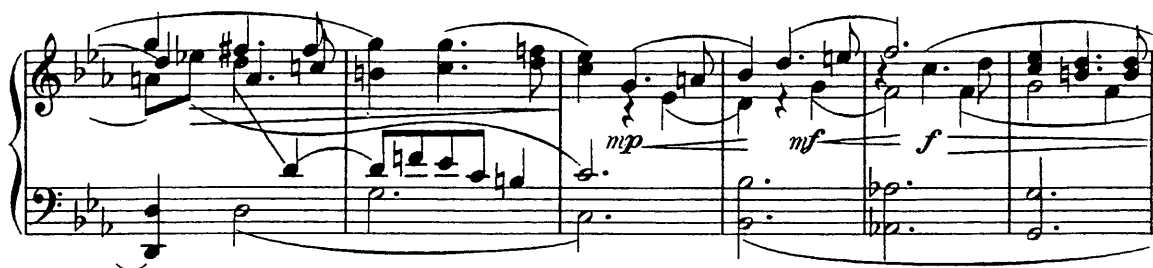
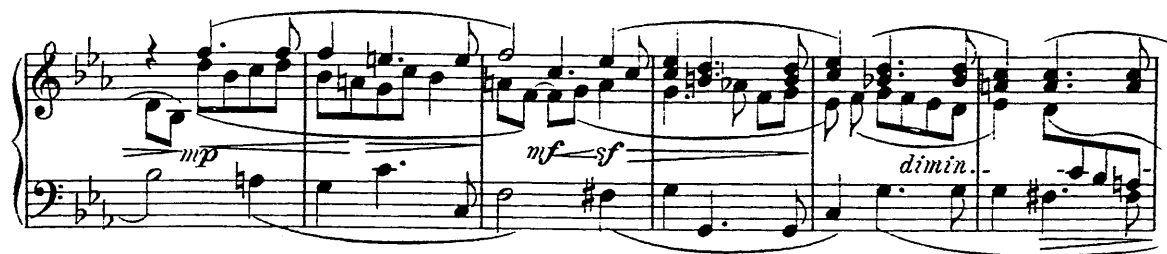
Adagio.

Musical score for the Adagio section, measures 1 through 12. The score is written for piano in B-flat major (two flats) and common time (C). The first system (measures 1-4) features a melody in the right hand with chords and a bass line with eighth-note patterns. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9-12) includes dynamic markings *f* and *p*, and a crescendo hairpin. The section concludes with a repeat sign and a double bar line.

Adagio

(Allegretto.)

Musical score for the Adagio and (Allegretto) sections, measures 13 through 16. The Adagio section (measures 13-14) is in 3/4 time, marked *poco f*. The (Allegretto) section (measures 15-16) is also in 3/4 time, marked *p*. The score shows a transition from the slower Adagio tempo to the faster Allegretto tempo.



Tempo I. (Allegro)

p *mf* *f* *cresc* *allargando*

103. Marc Antonio Cesti (1620-69)

Arie des Arsete aus La Dori (1663).

Ritornello.
(Allegretto.)

f *p* *mf* *pf*

Arsete. Non scher - zi, non scher - zi, non scherzi con a -

mor, chi non vuol pian - ge - re! non scherzi con a -

mor, chi non vuol pian - ge - re! chi non vuol pian - ge - re!

Ritornello.
Allegretto.

Fine.

Più del Fa - to in - es - o - ra - bi - le, Più del mar

mp *p* *cresc.* *mf*

liev' et in - sta - bile Vo - la vo - la

f *mp*

vo - la vo - la e non ha -

mf *f* *mf*

pa - ce! E con fa - ce Mi - ni -

mf *mp*

stra di cor - doglio Un a - ni - ma se sco - glio An - cor sa

dimp *poco f*

fran - ge - re! un a - ni - ma se sco - glio an -

mp

cor sa fran - ge - re. Allegretto.

f *ritard.* *p*

First system of the musical score. It consists of two staves (treble and bass clef) in G major (one sharp). The time signature is 3/2. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and features rapid sixteenth-note passages. The second staff provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving lines. The system concludes with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and a repeat sign.

dal % al Fine.

104. Esajas Reusner.

Praeludium einer Lauten-Suite (1667).

Moderato, con molt' espressione.

Second system of the musical score. It continues the two-staff arrangement in G major. The tempo is marked *Moderato, con molt' espressione.* The first staff starts with a *poco f* (poco forte) dynamic. The second staff begins with a *p* (piano) dynamic. The system includes various dynamic markings such as *mf* and *più f* (più forte).

Third system of the musical score. The first staff begins with a *dim. e rit.* (diminuendo e ritardando) marking. The second staff starts with a *p* dynamic. The system includes markings for *a tempo* and *dim.* (diminuendo).

Fourth system of the musical score. The first staff begins with a *cresc.* (crescendo) marking. The second staff starts with a *poco f* dynamic. The system includes markings for *f* (forte) and *p* (piano).

Fifth system of the musical score. The first staff begins with a *rit.* (ritardando) marking. The second staff starts with a *mf* dynamic. The system includes markings for *ff* (fortissimo) and *a tempo*.

First system of a musical score in 3/2 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked *mf* and *f*. The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked *fp* and *f*.

Second system of the musical score in 3/2 time. The right hand includes trills and slurs, marked *tr* and *dim.*. The left hand features a melodic line with slurs and accents, marked *piu cresc.* and *tr*.

Third system of the musical score in 3/4 time. The right hand includes slurs and accents, marked *cresc.* and *rit.*. The left hand features a melodic line with slurs and accents, marked *string. fp*.

Fourth system of the musical score in 3/4 time. The right hand includes slurs and accents, marked *a tempo* and *cresc.*. The left hand features a melodic line with slurs and accents, marked *mf*.

Fifth system of the musical score in 3/2 time. The right hand includes slurs and accents, marked *f* and *ff*. The left hand features a melodic line with slurs and accents, marked *sempre cresc.*.

Sixth system of the musical score in 3/2 time. The right hand includes slurs and accents, marked *f* and *tr*. The left hand features a melodic line with slurs and accents, marked *tr*.

105. Giov. Andrea Bontempi (1624-1705)

Arie des Apollo a. d. deutschen Oper *Dafne* (Dresden 1671).

(Non allegro)

Apollon: So ist, so ist, so ist denn

nuhn dem DrachenDurch mei - nes Bo - - - gens

The musical score for "The Bird Song" is presented in two systems. The first system includes a piano introduction in 3/2 time, marked with a piano (p) dynamic. The piano part is written in G major, featuring a series of eighth and sixteenth notes in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The vocal part enters with a melody in G major, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system continues the vocal melody, which is marked with a forte (f) dynamic. The piano accompaniment continues to support the vocal line with a steady rhythm. The score concludes with a final chord in G major.

Macht Ge-stillt der wil - de Ra - chen! Dies ist die

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction in 3/2 time, followed by a vocal melody in 3/4 time. The piano part consists of a simple harmonic accompaniment. The vocal melody is written in a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the vocal staff. The score is in G major and 3/4 time. The piano introduction is in 3/2 time. The tempo is marked 'Andante'. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The score is for a single voice and piano.

letz - te, dies ist die letz - te, die letz - te Nacht. (Ri -

The first system of the musical score for 'L'Espresso' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (p) dynamic. The upper staff features a melody with eighth and quarter notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A crescendo hairpin is present, leading to a 'piu f' (piano fortissimo) marking. The system concludes with a fermata over the final chord.

tornello)

[illegible]

Daß die - se, daß die - se, daß die - se Pest,

mf *piu f*

daß die - se Pest der Er - den Ein Scheuder

Men - schen war, ein Scheuder Men - schen, ein Scheu der

mf *piu f*

Men - schen war! (Ritornello)

f

(Andantino) Ihr Hir - ten bring die

piu f *p*

Her - den, Ihr seyd nun aus Ge - fahr! Nun mögt ihr lu - stig, wer - den Und wei - den

cresc.

eu - - - re Schar! (Ritornello)

mf *pf*

f

(Poco più lento)
Es ist nun tod! es ist da - hin! Man wird hinfort des Unthiers

mp *mf* *mf*

Schlund, des Unthiers Schlund nicht hören brüllen, Noch sei - nen Ra - - chenfül -

pf

len, noch sei - nen Rachen, noch sei - nen Ra - - chenfül -

mf *pf*

(Ritornello)
len!

f

106. Giovanni Legrenzi (1625-90)

Arie des Tideo aus „Eteocle e Polinice“ (1675)
(mit Basso ostinato)

(Agitato)

mp

La - scia - mi!

la - sciam'in pac' il co - re O fred - da

ge - lo - si - a! o fred - da ge - lo -

si - a!

Non dar col tuo ve -

pf (Fine.)

le - - no Mar - tir a que - sto

se - no Tor - men - - to tor -

men - - to a l'al - ma mi - a!

a

l'al - ma mi - a! La - scia - §

D.S. al Fine §

te sol da te sol sper'

Da te sol, da te sol sper'

il gio - ir! che fe - ri - to da te

il gio - ir! *dim.* che fe - ri - to

sol da te sol sper' il gio - ir!

da te sol da te sol sper' il gio - ir!

rit. ...

D. C. al Fine.

108. Johann Rosenmüller (1620-84)

Trio-Sonate v. J. 1682

Adagio.

f mf cresc. f sf f

dim.

Allegro.

This page contains six systems of musical notation for a piano piece, marked "Allegro." The notation is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piece is characterized by rapid sixteenth-note passages in the right hand and more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics and articulations are indicated throughout:

- System 1:** Right hand starts with *fp* (fortissimo piano) and *cresc.* (crescendo). It then moves to *f mf* (forte mezzo-forte) with *p cresc.* (piano crescendo), and ends with *f* (forte).
- System 2:** Right hand starts with *sf mf* (sforzando mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo). It then moves to *ff* (fortissimo), *f* (forte), and ends with *mf* (mezzo-forte).
- System 3:** Right hand starts with *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). It then moves to *mp* (mezzo-piano).
- System 4:** Right hand starts with *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). It then moves to *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and ends with *mf* (mezzo-forte).
- System 5:** Right hand starts with *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). It then moves to *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and ends with *mp* (mezzo-piano).
- System 6:** Right hand starts with *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). It then moves to *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and ends with *mf* (mezzo-forte).

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for a grand piano, with a treble and bass staff for each system. The key signature is B-flat major (two flats). The piece features a variety of dynamics and articulations, including *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *rf* (rassonando), *dim.* (diminuendo), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *rit.* (ritardando), *poco f* (poco forte), *sempre f* (sempre forte), and *ca-lan-do* (crescendo-lento-dolce). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

mp *mf* *rf* *dim.*

mp *mf* *mp* *cresc.* *mf*

rit. *rf* *f* *poco f*

cresc. *f*

sempre f

ca-lan-do

Adagio.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The tempo is marked 'Adagio.'.

System 1: The right hand begins with a melody marked *mp* (mezzo-piano). The left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *rf* (rassordito forte).

System 2: The right hand continues the melody, marked *dim.* (diminuendo). The left hand accompaniment is marked *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

System 3: The right hand melody is marked *p* (piano). The left hand accompaniment is marked *mp* (mezzo-piano).

System 4: The right hand melody is marked *cresc.* (crescendo) and *mf* (mezzo-forte). The left hand accompaniment is marked *mf* (mezzo-forte).

System 5: The right hand melody is marked *rf* (rassordito forte) and *f* (forte). The left hand accompaniment is marked *sf* (sforzando) and *dim.* (diminuendo).

System 6: The right hand melody is marked *rf* (rassordito forte) and *f* (forte). The left hand accompaniment is marked *f* (forte). The piece concludes with a double bar line and the word 'Coda' written vertically.

Presto.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The first measure has a sharp sign above the staff. Dynamics include *pf* and *mf*.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *mf* and *f*.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *mf*, *f*, and *p*.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has lyrics: *di - mi - nu - en -*. Dynamics include *f*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has lyrics: *do*. Dynamics include *p*.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *mp*, *mf*, and *pf*.

First system of a musical score in G major, 3/4 time. The right hand features a continuous eighth-note arpeggiated pattern. The left hand plays a simple harmonic accompaniment. Dynamics include *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte).

Second system of the musical score. It begins with a key signature change to A major (two sharps). The tempo marking *allargando* (ritardando) is present. Dynamics include *pf* (pianissimo) and *p* (piano). The system concludes with a repeat sign and a 9/4 time signature.

Third system of the musical score, marked *Adagio.* in 3/4 time. The right hand has a more melodic line with some slurs. The left hand continues with a harmonic accompaniment. Dynamics include *mp molto espressivo* (mezzo-piano, very expressive), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte).

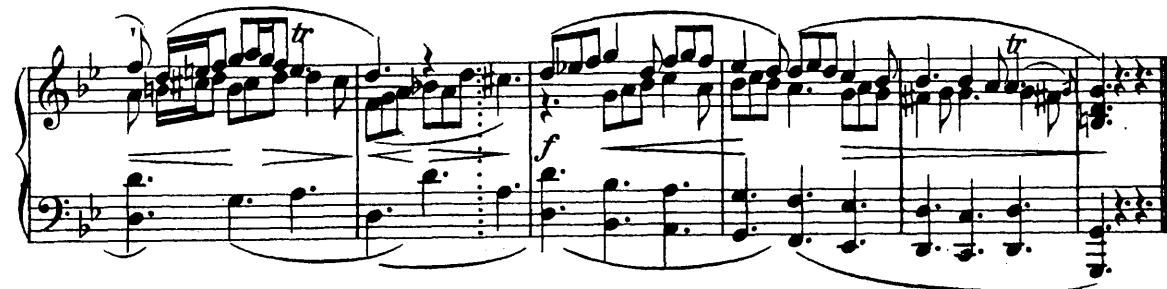
Fourth system of the musical score. The right hand features a more active, sixteenth-note pattern. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *dim.* (diminuendo), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo).

Fifth system of the musical score. The right hand includes trills (*tr*) and a rapid sixteenth-note passage. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *dim.* (diminuendo).

Sixth system of the musical score. The right hand features multiple trills (*tr*) and a final crescendo. The left hand continues with a harmonic accompaniment. Dynamics include *cresc.* (crescendo).



(L'istesso tempo)



109. Johann Pachelbel (1653-1706)

1. Allemande der D moll-Suite (1683)

Allemande.

mf

p

cresc.

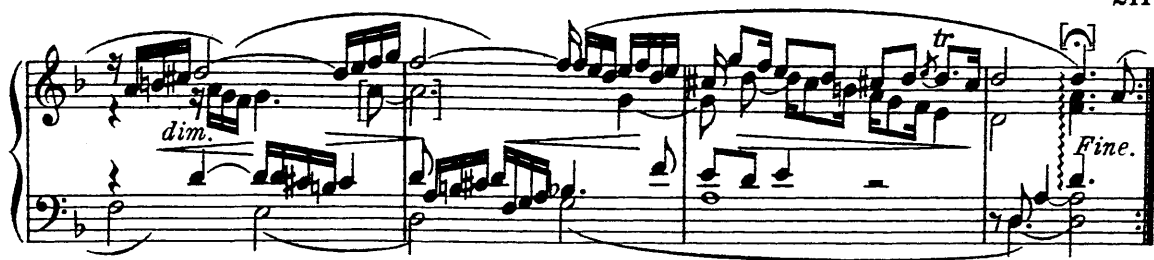
dim. *mp* *cresc.* *mf*

pf *mf*

mf

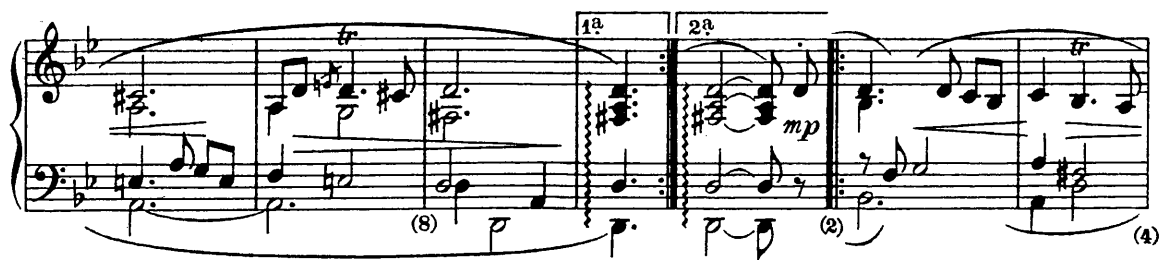
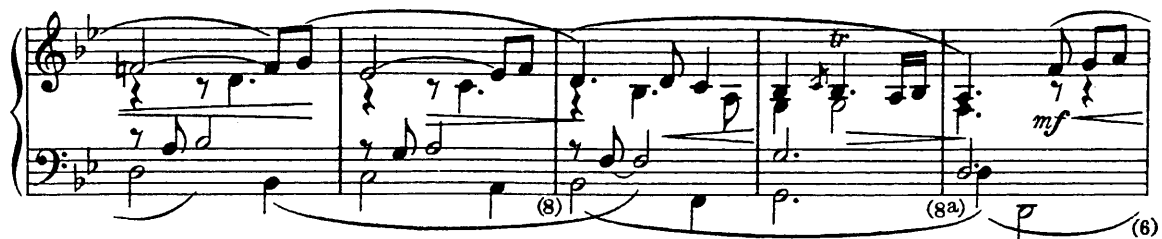
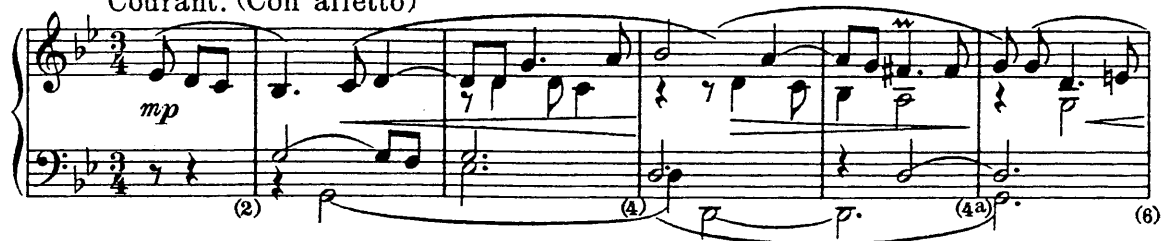
pf *mf* *cresc.*

sf



2. Courante der G moll - Suite (1683)

Courant. (Con affetto)



110. Jean Baptiste Lully (1632-87)

Ouverture der Oper Roland (1685)

Lentement.

First system of the score, measures 1-4. The music is in G major, 3/4 time. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady bass line with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f*, *più f*, *meno f*, and *più f*.

Second system of the score, measures 5-8. The right hand continues the complex melodic pattern. The left hand has a more active bass line. Dynamics include *f*, *ff*, *mf*, *pf*, and *f*.

Third system of the score, measures 9-12. The right hand features a series of chords and moving lines. The left hand continues with a steady bass line. Dynamics include *ff*, *meno f*, and *pf*.

Fourth system of the score, measures 13-16. Measure 13 is marked *1^a* and measure 14 is marked *2^a*. The tempo changes to *Vistement.* (Allegro). The right hand has a more melodic line with trills. The left hand has a rhythmic bass line. Dynamics include *sf*, *f*, and *fp*.

Fifth system of the score, measures 17-20. The right hand continues with a melodic line. The left hand has a rhythmic bass line. Dynamics include *mf* and *p*.

Sixth system of the score, measures 21-24. The right hand has a melodic line. The left hand has a rhythmic bass line. Dynamics include *p subito*, *cresc.*, *f*, *p*, and *cresc.*

First system of musical notation. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes. Dynamic markings include *f*, *mf*, *mp*, and *pf*.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic development with some chromaticism, and the bass staff maintains the rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *pf*, and *f*.

Third system of musical notation. The treble staff shows a shift in texture with more chords, and the bass staff continues with eighth-note patterns. Dynamic markings include *piu f*, *ff*, *allargando*, and *sf*.

Fourth system of musical notation. The tempo marking "Lentement." is present. The treble staff includes a trill (*tr*) and the bass staff has a whole note chord. Dynamic markings include *f*.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a series of chords, and the bass staff continues with eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *ff*, *sf*, *f*, and *pf*.

Sixth system of musical notation. The tempo marking "Vistement." is present. The system concludes with first and second endings, marked *1^a* and *2^a*. The treble staff includes a trill (*tr*) and the bass staff has a whole note chord. Dynamic markings include *sf*.

111-112. Marin Marais (1656-1728)

a. d. Gdur-Suite für 2 Gamben (1686)

1. Prélude. (Maestoso)

First system of the Prélude. The music is written for two staves in G major (one sharp). The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes trills (*tr.*) and vibrato (*vibrato*). The second staff features a mezzo-forte (*sf*) dynamic and a trill. The system concludes with a *meno f* dynamic and a vibrato marking.

Second system. The first staff starts with a piano-forte (*pf*) dynamic and includes a vibrato marking. The second staff features a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The system ends with a trill and a vibrato marking.

Third system. The first staff begins with a mezzo-forte (*sf*) dynamic and includes a trill and a vibrato marking. The second staff features a piano (*p*) dynamic and a trill. The system concludes with a trill and a vibrato marking.

Fourth system. The first staff starts with a mezzo-forte (*sf*) dynamic and includes a trill and a vibrato marking. The second staff features a piano (*p*) dynamic and a trill. The system concludes with a trill and a vibrato marking.

Fifth system. The first staff begins with a mezzo-forte (*sf*) dynamic and includes a trill and a vibrato marking. The second staff features a piano (*p*) dynamic and a trill. The system concludes with a trill and a vibrato marking.

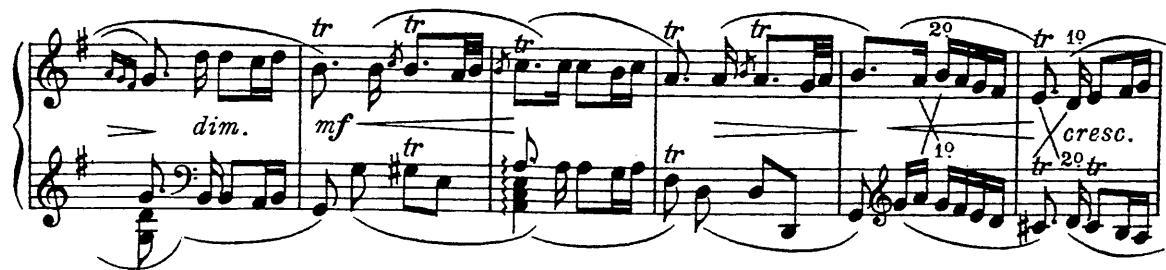
2. Allemande.

First system of the Allemande. The music is written for two staves in G major (one sharp). The first staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a trill and a vibrato marking. The second staff features a piano (*p*) dynamic and a trill. The system concludes with a trill and a vibrato marking.

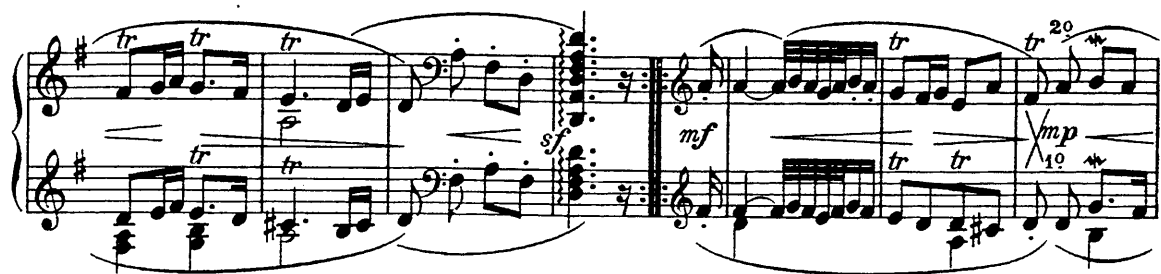
Second system. The first staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a trill and a vibrato marking. The second staff features a piano (*p*) dynamic and a trill. The system concludes with a trill and a vibrato marking.

Third system. The first staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a trill and a vibrato marking. The second staff features a piano (*p*) dynamic and a trill. The system concludes with a trill and a vibrato marking.

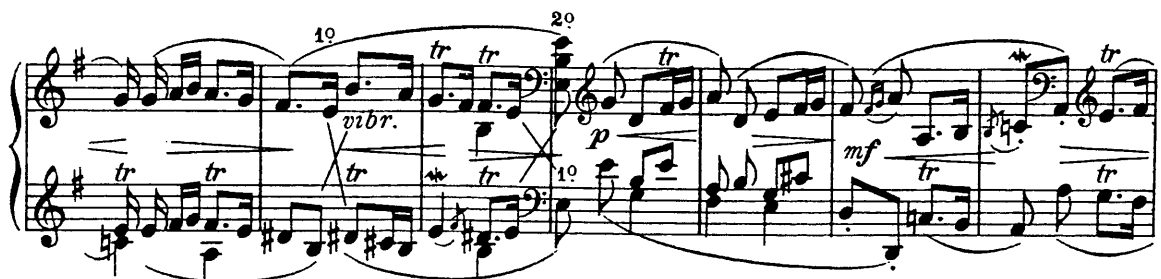
Fourth system. The first staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a trill and a vibrato marking. The second staff features a piano (*p*) dynamic and a trill. The system concludes with a trill and a vibrato marking.



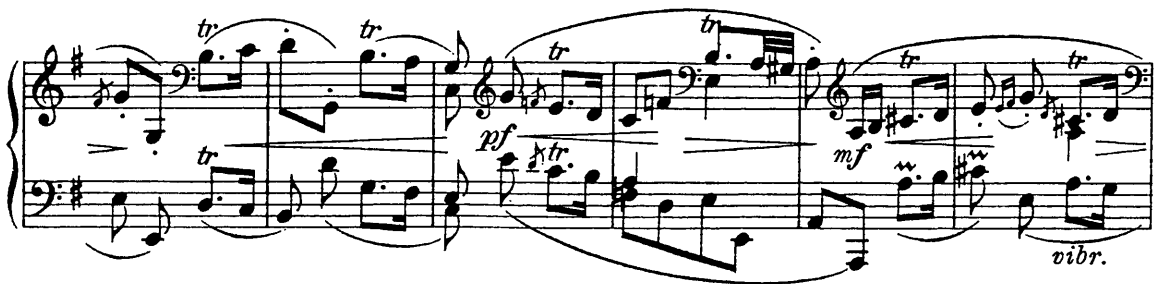
First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with trills (tr) and slurs, starting with a *dim.* (diminuendo) marking. The lower staff provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo). Rehearsal marks 10 and 20 are present.



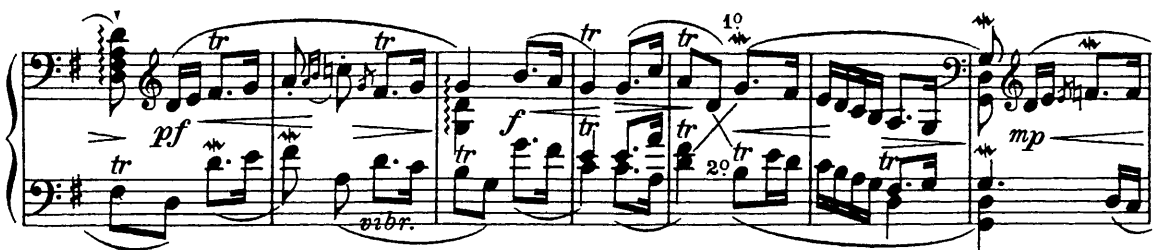
Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with trills and slurs. The lower staff features a *sf* (sforzando) marking. Dynamics include *mf* and *mp* (mezzo-piano). Rehearsal marks 10 and 20 are present.



Third system of musical notation. The upper staff includes a *vibr.* (vibrato) marking. The lower staff features a *p* (piano) marking. Dynamics include *mf*. Rehearsal marks 10 and 20 are present.



Fourth system of musical notation. The upper staff features a *tr* (trill) marking. The lower staff includes a *p* (piano) marking. Dynamics include *mf*. A *vibr.* (vibrato) marking is present at the end of the system.



Fifth system of musical notation. The upper staff features a *tr* (trill) marking. The lower staff includes a *p* (piano) marking. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). A *vibr.* (vibrato) marking is present at the end of the system.



Sixth system of musical notation. The upper staff features a *tr* (trill) marking. The lower staff includes a *p* (piano) marking. Dynamics include *mf*, *f* (forte), and *sf* (sforzando). A *rit.* (ritardando) marking is present at the end of the system.

113-114. Henry Purcell (1658-95)

1. Didos Todesgesang aus „Dido und Aeneas“

(mit Basso ostinato [Ground])

Largo. When I am laid, am laid in
 earth may my wrongs cre- ate no trouble No trouble in thy breast. Re-
 member me re- member me but, ah! for- get my fate re-
 member me but, ah! for- get my fate!

pp legato *dim.* *pp* *cresc.* *f* *pp subito* *sf* *pp* *sf* *p* *cresc.* *f* *sf* *pp* *f* *f* *f* *f* *dim.* *pp*

2. Gesang des 1. Attendant aus „Dido und Aeneas“

(mit Basso ostinato [Ground])

Allegro moderato. Oft the visits this lov'd

f

mountain Oft the ba - thes in this fountain, Here, here Ac - taeon met his



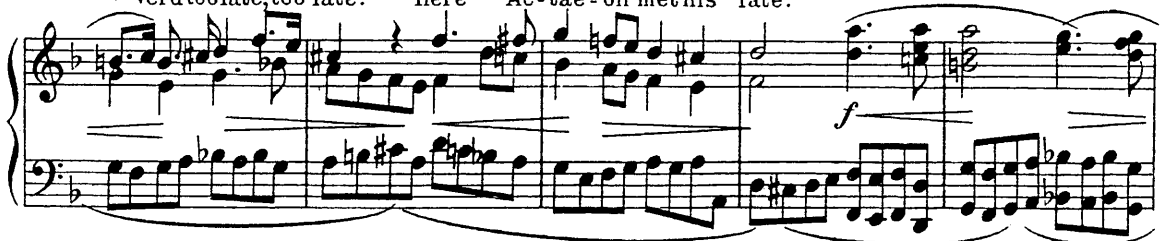
fate. Here pursued by his own hounds And after mortal wounds Dis - co-ver'd too late Ac -



tae-on met his fate! after mortal wounds disco - ver'd too late, too late, disco -



- ver'd too late, too late! Here Ac - tae - on met his fate.



115-116. Antonio Draghi.

1. Arietta der Psyche aus „Psyche cercando Amore“ (1688).

Andantino.

Psiche: Torn' o ca-ro, Tor-na, si! torna si! Vederai chepian'ta-

ma - ro Stoper-te spargen - - - do qui! Torn' o

ca - ro, tor-na si! tor-na si! ve-de-rai chepian'ta-

ma - ro stoper - te spar - gen - - - do, spargen-do

qui! Torn' o ca-ro, torna si! torna si! torn'o ca - ro, caro

ca-ro, tor - na si! tor - na, si!

Text der 1. Strophe: Lascia l'ira,
Torn' a me!
Questo labro che sospira
Deh pietà ritrov' in te!
Lascia l'ira,
Torn' a me!

2. Koloratur-Arie der Psyche derselben Oper (1688).

Con bravura.

fp Il gi-ro snell' e ra -

mf

f *dim.* *pf* *dim.* - pido Ve-lo-ce temp'ac-

ce -

- lera! ve-lo - - ce tempo ac - ce-ler-a! Venga, venga la bell'e-

tà, Che sarà dell' u-ni - ver-so la miglior fe - li-ci - tà,

cresc.

la miglior fe-li-ci - tà!

sf

Venga, venga la bell'e - tà, che sarà dell' u-ni-

verso la miglior fe - li - ci - tà, , la miglior fe - li - ci -

tà!

che sa-rà dell' u - ni - ver-so la mig-lior fe - li - ci -

tà, , la miglior fe-li-ci-

la miglior fe-li-ci - tà.

tà, la miglior fe-li-ci - tà.

117. Agostino Steffani (1654-1728)

Arie des Tiberino aus „Niobe“ (1688)

Andante con moto.

Il tuo sguar-do, o bel - la mi - a, Nel mio sen

dolce *dim.*

Il tuo sguar-do, o bel - la mi - a, Nel mio sen fiamm'av - ven -

p

tò , nel mio

p *dim.*

sen fiamm'av - ven - to!

Ma ch'a-mor poi quel-la

mf *dolce* *rit. (Fine)*

si - a, Dir no'l pos-so

dir no'l pos-so e non lo sò, e non lo

p *mf*

sò ! dir no'l pos-so e non lo sò!

p *dim.* *p* *mf* *rit.*

Da
Capo
al
Fine.

118. Agostino Steffani.

Duetto da camera a Soprano e Contr'alto (I. Teil)

Troppo cru - - da è la mia sorte, Le mie stel - le trop - po dure, trop - po

du - - re, trop - po dure! Troppo cru - - da è la mia

- da è la mia sorte Le mie stel - le trop - po dure! trop - po du -

sorte, le mie stel - le trop - po du - re, trop - po du - -

re! trop - po du - re trop - po du - -

re! Poich'a col - pidiaven - tu - re Midan mor - te, mi dan mor - te sen - za mor -

rel Poich'a

col - pidiaven - tu - re mi dan morte mi da mor - te sen - za

Poich'a col - pidiaven - tu - re mi dan morte!

mor - te! Poich'a col - pidiaven -

Poich'a col - pi-dia-ven - tu - re mi dan morte, midan morte

tu - re mi dan morte, mi dan morte midan

mi dan mor - te sen - za mor -

mor - te sen - za mor -

te, midan mor - te sen - za mor -

tel mi dan mor - te sen - za mor

te! Troppo cru - da è la mia sorte è

te! Troppo cru - da, troppo cruda, è la mia

la mia sor - te, è la mia sor - te! troppo cru -

sorte, è la mia sor - te, troppo cru - da è la mia

- da è la mia sorte, è la mia sorte, è la mia sor - tel! (Fine.)

sorte è la mia sorte è la mia sorte, è la mia sor - tel!

119. Alessandro Scarlatti (1659-1725)

Da Capo-Arie des Elmiro aus „Rosaura“ (1690)

Largo

(mit Streichorchester)

Ah, cru-del! Ah, cru-del, di che bel van -

to Ti sa-reb-be la pie-tà? ti sa-reb-be la pie-

tà? Ah, cru-del, di che bel van -

to ti sa-reb-be la pie-tà? ti sa-reb-be la pie-

tà, ti sa-reb-be la pie-tà?

Ma tu go-di del mio pian-to, go-di del mio pian-to E il mio

duol gio-ja ti fà, gio-ja ti fà, il mio duol gio-ja ti fà!

rf *dim.* *dim.* *Da Capo al Fine*

120. Carlo Pallavicino (1630-88)

Arie der Doride aus „Antiope“ (Dresden 1689, beendet von N. A. Strungk).

(Gioioso) (mit Basso ostinato)

Quando ch'un vis' al-let - ta

Quan - do ch'un vis' al - let - ta Che si può

far? a - mar! a - mar! che si può

far? a - mar! a - mar! che si può far? a - mar, a -

mar! Pu-pil-la vez-zo -

p *mf* *p* *p* *p* *cresc.* *cresc.* *mf* *dolce* *poco f* *mf* *mp* *Fine* *p*

set - ta Trop - po fatal sa - et - ta Ai co - ri sà vi -

brar! ai co - ri sà vi - brar!

dolce *poco cresc*

Pu - pil - la vez - zo - set - ta Trop - po fa - tal sa -

et - ta Ai co - ri sà vi - brar,

ai co - ri sà vi - brar!

Da Capo
al Fine

121. Arcangelo Corelli (1653-1713)

Trio-Sonate Hmoll Op. 2IV (1689)

Largo. (*L'istesso tempo, quasi allegro*)

sf *f* *p* *pf rit.*

(Largo) (Allegro)

sf *f* *p* *pf* *rit.* *mp*

(Largo)

poco f *cresc.*

(Allegro)

mf *pf*

f *sf* *meno f*

p *f*

(Largo)

mf *f* *Cal.*

Vivace

mf *tr*

tr *pf* *mf*

pf *f* *dim.*

mf *tr* *pf*

cresc. *f* *dim.* *p*

mp *mf* *f*

First system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff features a melodic line with trills (tr) and a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (ff) dynamic. The bass staff provides harmonic support with a trill (tr) and a piano (p) dynamic.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff continues the melodic line with trills (tr) and a mezzo-forte (mf) dynamic. The bass staff features a mezzo-forte (mf) dynamic and a tempo change to *allargando* (allarg.).

Third system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff includes the marking *gando* (likely *gandito*), a fortissimo (sf) dynamic, and a tempo change to *Adagio*. The bass staff features a fortissimo (ff) dynamic and a tempo change to *Adagio*. The system concludes with a *p dolce* (piano dolce) marking.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff features a mezzo-piano (mp) dynamic, a mezzo-forte (mf) dynamic, and a tempo change to *a tempo*. The bass staff includes a mezzo-piano (mp) dynamic, a *rit.* (ritardando) marking, and a tempo change to *a tempo*. The system concludes with a mezzo-piano (mp) dynamic and a measure marked (8:1).

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff features a mezzo-forte (mf) dynamic, a *rit.* (ritardando) marking, and a tempo change to *a tempo*. The bass staff includes a mezzo-forte (mf) dynamic, a *rit.* (ritardando) marking, and a tempo change to *a tempo*. The system concludes with a mezzo-forte (mf) dynamic and a measure marked (8).

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff features a *cresc.* (crescendo) marking, a fortissimo (f) dynamic, and a mezzo-forte (mf) dynamic. The bass staff includes a mezzo-forte (mf) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The system concludes with a mezzo-forte (mf) dynamic and measures marked (8a), (8b), and (8c).

First system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two sharps (F# and C#). The system contains measures with dynamic markings *f* and *pf*. Measure numbers (4), (4a), and (4b) are indicated below the bass staff.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two sharps. The system contains measures with dynamic markings *mf* and *fp*. Measure numbers (4c), (6), (8), and (2) are indicated below the bass staff.

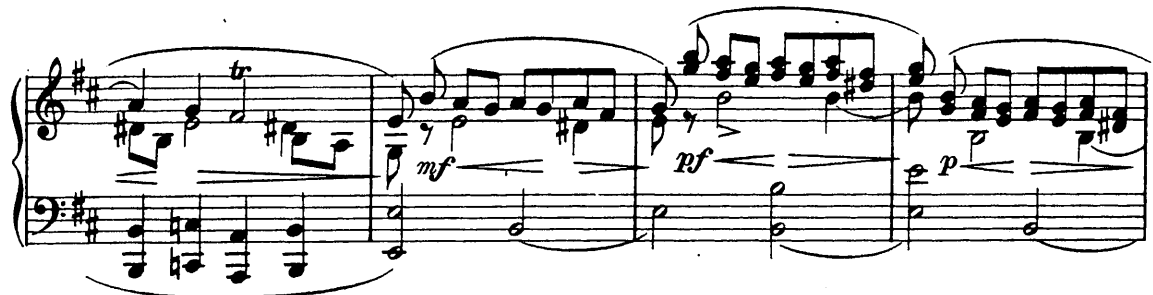
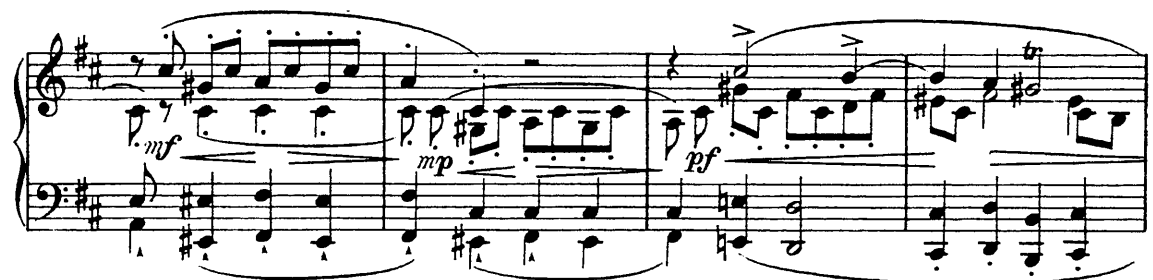
Third system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two sharps. The system contains measures with dynamic markings *mf*, *f*, and *p*. Measure numbers (4) and (8=4) are indicated below the bass staff.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two sharps. The system contains measures with dynamic markings *f* and *ff*, and the tempo marking *allargando*. Measure number (2) is indicated below the bass staff.

Presto (non tanto)

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two sharps. The system contains measures with dynamic markings *sf*, *mf*, and *cresc.*

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two sharps. The system contains measures with dynamic markings *sf*, *f*, and *mf*.



f *pf*

mf *mf* *mp* *pf*

f *p* *adagio* *mf*

Fine

122. Johann Philipp Krieger (1649-1725)

Largo a.d. Sonate Op. 2^{II} (1693)

Largo

poco f *pf*

mf *sf*



123. Johann Joseph Fux (1660-1741)

Ouvertüre der 3. Partita des Concertus musico-instrumentalis (1701)

(Original für Streichorchester)

(Grave)

First system of the score, marked (Grave). It features a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff has a trill (tr) on the final note. Dynamics include *ff*, *f*, *cresc.*, and *più f*.

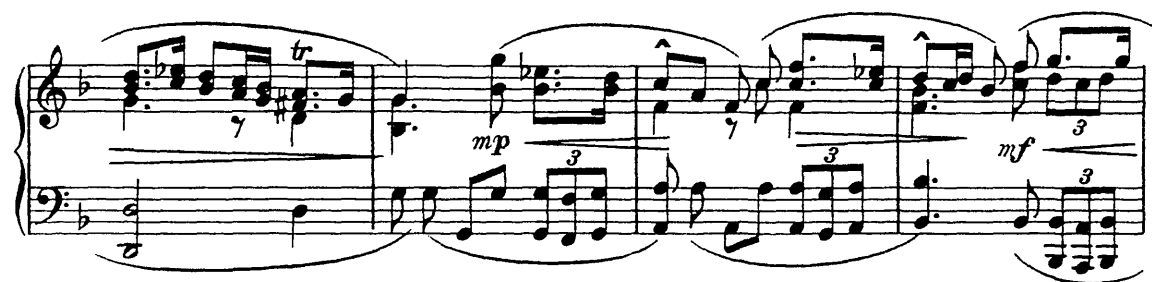
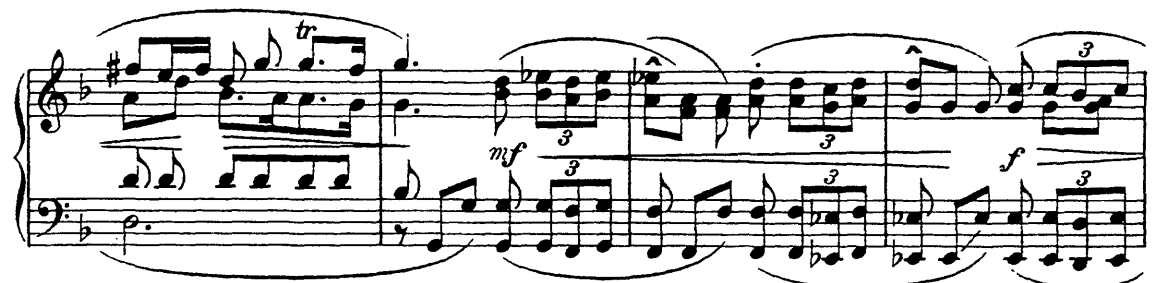
Second system of the score, continuing the piano introduction. It features a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and trills.

Third system of the score, marked 1a and 2a Allegro. It features a treble and bass staff with a change in tempo and dynamics. The treble staff has a trill (tr) on the final note. Dynamics include *sf* and *mf*.

Fourth system of the score, continuing the Allegro section. It features a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and trills.

Fifth system of the score, continuing the Allegro section. It features a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and trills. Dynamics include *pf*.

Sixth system of the score, continuing the Allegro section. It features a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and trills. Dynamics include *f* and *mp*.



First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a triplet of eighth notes, a half note, and a quarter note. Bass staff features a half note, a quarter note, and a triplet of eighth notes. Dynamics include *tr* (trill) and *pf* (pianissimo).

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a triplet of eighth notes, a half note, and a quarter note. Bass staff features a half note, a quarter note, and a triplet of eighth notes. Dynamics include *tr* (trill) and *allargando* (ritardando).

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a half note, a quarter note, and a half note. Bass staff features a half note, a quarter note, and a half note. Dynamics include *f* (forte), *sf* (sforzando), and *ff* (fortissimo).

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a half note, a quarter note, and a half note. Bass staff features a half note, a quarter note, and a half note. Dynamics include *sf* (sforzando), *dim.* (diminuendo), *mf* (mezzo-forte), and *cre - scen -* (crescendo).

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a half note, a quarter note, and a half note. Bass staff features a half note, a quarter note, and a half note. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *Allegro*. The system concludes with a double bar line and the word *Fine*.

124. Antonio Caldara (1670-1737)

Trio-Sonate Gmoll (1700)

(Sonata da chiesa)

Grave

The musical score is for a Trio-Sonata in G minor, Op. 1, No. 124 by Antonio Caldara. It is marked 'Grave' and is in 3/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is written for two staves (treble and bass clef) and consists of five systems. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system features a crescendo (*cresc.*) and a sforzando (*sf*) dynamic. The third system includes a piano-forte (*pf*) dynamic. The fourth system has a forte (*f*) dynamic. The fifth system concludes with a repeat sign and a final cadence. The piece is identified as a 'Sonata da chiesa'.

Allegro

f *mf* *cresc.* *f* *tr*

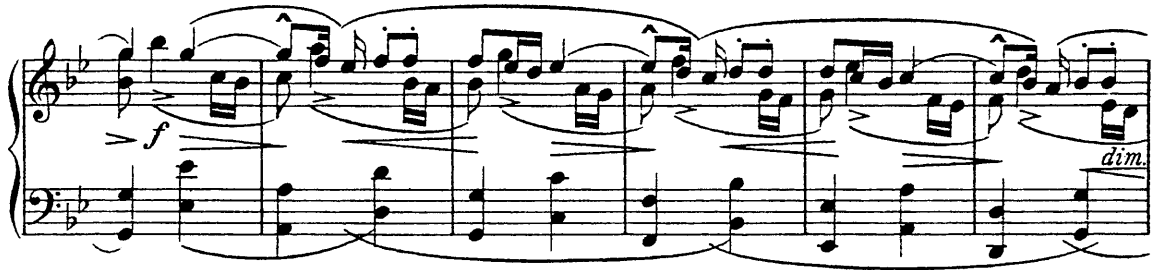
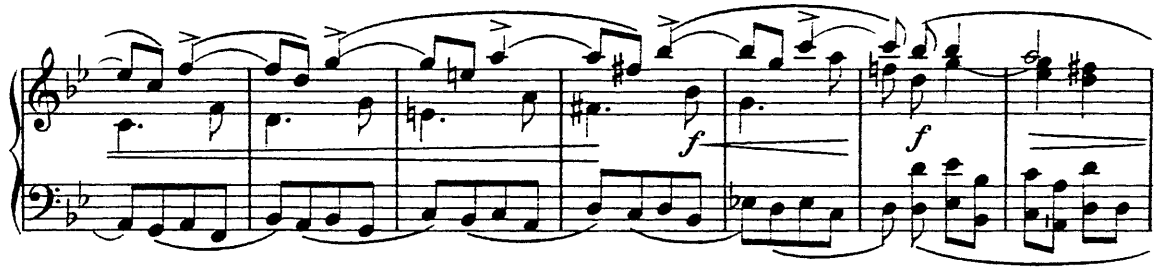
p *tr* *3* *3* *3*

mp *3* *3* *3* *3* *mf* *pf* *3*

mp *3* *3* *3* *3* *mf* *pf* *3*

f *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

f *mf*



Grave

First system of musical notation for the 'Grave' section. The music is in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand features a complex, flowing melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. Dynamics include *f* (forte) at the beginning and *pf* (pianissimo) later in the system. A *cresc.* (crescendo) marking is placed over the right hand.

Second system of musical notation. The right hand continues its intricate melodic pattern. The left hand has some rests. Dynamics include *f* (forte) and *sf* (sforzando), followed by a *dim.* (diminuendo) marking.

Third system of musical notation. The right hand features a trill (*tr*) in the latter half. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *pf* (pianissimo).

Fourth system of musical notation. The right hand has a trill (*tr*) and a *cresc.* (crescendo) marking. The left hand continues with quarter notes. Dynamics include *pf* (pianissimo).

Fifth system of musical notation. The right hand features a trill (*tr*). The left hand has some rests. Dynamics include *f* (forte).

Sixth system of musical notation. The right hand has a trill (*tr*). Dynamics include *sf* (sforzando). The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Allegro

Seventh system of musical notation, starting the 'Allegro' section. The time signature changes to 3/4. The right hand has a trill (*tr*). Dynamics include *f* (forte), *sf* (sforzando), and *rit.* (ritardando). The system ends with a *tempo* marking.

This page contains six systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

The systems are as follows:

- System 1:** Treble staff has a series of eighth and sixteenth notes. Bass staff has a simple harmonic accompaniment. Dynamic marking: *mf*.
- System 2:** Treble staff continues with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a simple harmonic accompaniment. Dynamic markings: *f*, *sf*, *f*.
- System 3:** Treble staff has a series of eighth and sixteenth notes. Bass staff has a simple harmonic accompaniment. Dynamic markings: *cresc.*, *pf*.
- System 4:** Treble staff has a series of eighth and sixteenth notes. Bass staff has a simple harmonic accompaniment. Dynamic marking: *p*.
- System 5:** Treble staff has a series of eighth and sixteenth notes. Bass staff has a simple harmonic accompaniment. Dynamic markings: *cresc.*, *poco f*.
- System 6:** Treble staff has a series of eighth and sixteenth notes. Bass staff has a simple harmonic accompaniment. Dynamic marking: *più f*.

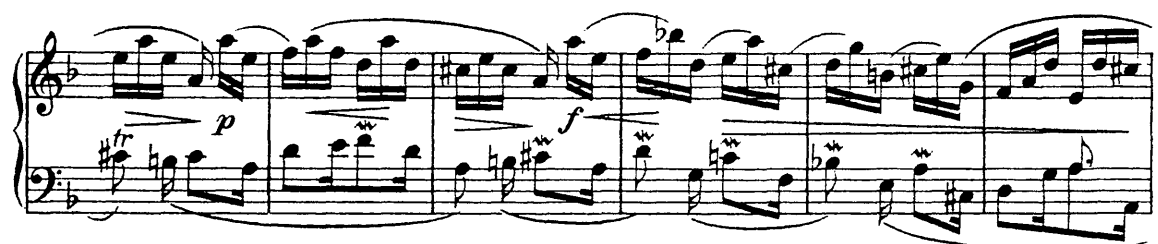
Four staves of musical notation for a piano piece. The first staff features a trill (tr) and a dynamic marking of *sf sempre f*. The second staff has a dynamic marking of *sf*. The third staff has a dynamic marking of *ff*. The fourth staff has a dynamic marking of *f* and a trill (tr).

125. François Couperin (1668-1733)

1. „Les Papillons“, Gigue der 2. Suite (1713)

Très légèrement

Two staves of musical notation for the piece „Les Papillons“. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and includes a *cresc.* marking. The second staff features a dynamic marking of *mf* and several trill (tr) markings.



126. François Couperin.

2. „La Lugubre“, Sarabande der 3. Suite (1713)

(Lentement)

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "(Lentement)".

Key features of the score include:

- System 1:** Starts with a treble staff ornament (w) and a bass staff half note. Dynamics include *poco f*, *pf*, and *meno f*. Trills (*tr*) are present in both staves.
- System 2:** Features a repeat sign with first and second endings. Dynamics include *f* and *mf*. Trills (*tr*) are used throughout.
- System 3:** Includes a *cresc.* (crescendo) marking. Trills (*tr*) are prominent in both staves.
- System 4:** Features a *mf* (mezzo-forte) dynamic in the bass staff and a *pf* (pianissimo) dynamic in the treble staff. Trills (*tr*) are used.
- System 5:** Includes first and second endings. Dynamics include *f* and *tr*. Trills (*tr*) are used.
- System 6:** Ends with a *dim.* (diminuendo) marking and a *p* (piano) dynamic. Trills (*tr*) are used.

127. Reinhard Keiser (1674 - 1739)

Arie der Ismene a. d. 4. Szene des 3. Akts der Oper „L'inganno felice“ 1714.

Andante.

(Oboe Solo)

mf *p* *cresc.*

poco f *mp*

Ich weiß es wohl, — ich weiß es wohl, ihr fal - schen

tr (Ob.)

Ster - ne! Daß ihr mir zu-wi - der seid! daß

cresc.

ihr mir zu - wi - der seid! Ich weiß es wohl, ihr fal-schen

dim. *tr*

Ster - ne, daß ihr mir zu-wi - der seid! daß ihr mir zu-wi - der

tr *pf* *dim.*

seid, ich weiß es wohl, ich weiß es wohl.

mp

Dennoch will ich eu - re

tr *mp* *Fine mf*

Pla - gen All-zeit mit Ge-duld er - tra -

tr *tr* *tr*

- gen, Trotz des Schicksals Grausamkeit!

Den-noch will ich eu - re

tr

Plagen Allzeit mit Geduld er - tragen

trotz des Schicksals, trotz des Schicksals Grausamkeit!

tr *tr* *mp*

D. C. al Fine.

128. Antonio Lotti (1667-1740)

247

Kyrie einer 4st. Messe in Gmoll (a cappella)

The musical score is written for a cappella choir in G minor. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass staff. The lyrics are written below the staves, with some words appearing above the notes. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals.

Lyrics (from top to bottom):

Ky - ri - e e - le - - i - -
 Ky - ri - e e - le - - i - son! Ky - ri -
 son! e - le - - i - son! e - le - - i -
 le - i - son! e - le - - i - son!
 son! Ky - - ri - c e - le -
 Ky - - ri - e e - le - i - son!
 - i - son! Ky - ri - e e - le - - i -
 Ky - ri -
 son. e - le - - i - son! Ky - ri - e Ky - ri -
 Ky - ri - e e - le - i - son! e -
 Ky - ri - e e - le - - i - son!
 e - le - - i - son!
 le - i - son! e - le - - i - - son!

Christe e - le - - i - son, e - le - i - son! Christe e -

Chri - ste e - le - - i - son, e - le -

Chri - ste e - le - - i - son, e -

Chri - ste e - le -

le - - - i - son, e - le - i - son, e - - - le - - - i -
son, e - le - - i - son! Chri - ste e - le - - i -
le - - - i - son! Chri - ste e - le - - i -
- - - i - son! e - le - - - i - son! Chri - ste e -

son, e - le - i - son! Chri - ste e - le - i - son! Chri -

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son! Chri -

le - i - son, e - le - i - son!

- i - son, e - le - i - son! Chri - ste e - le -
 ste e - le - i - son, e - le - i -
 Chri - ste e - le - i - son, e - le -
 Chri - ste e - le - i -

- i - son, e - le - - i - son! _____ e - le - - - i - son!

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - i - son!

- i - son, e - - - i - son!

son, e - le - - i - son, _____ e - le - - - i - son!

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i -

This musical score is for a Kyrie eleison, page 249. It consists of six systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The lyrics are in Latin, and the music is written in a traditional style with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The vocal line begins with "Ky - son, e - le - ri - e" and continues with "e - le - i - son! e - le - i - son!". The piano accompaniment provides a steady rhythmic foundation.

System 2: The vocal line continues with "e - le - i - son! e - le - i - son! Ky - ri - e". The piano accompaniment features a more active melodic line.

System 3: The vocal line includes "Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - Ky i - son!". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

System 4: The vocal line has "Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son! e - le - i - son!". The piano accompaniment features a more active melodic line.

System 5: The vocal line includes "e - le - i - son! Ky - Ky - ri - e e - le - i - son! Ky -". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

System 6: The vocal line concludes with "son! Ky - ri - e e - le - i - son! e - le - i - son! e - le - i - son!". The piano accompaniment features a more active melodic line.

129. G. Ph. Telemann (1681-1767)

Ouverture per il Clavicembalo (1719)

(Lentement)

sf *mf* *cresc.*

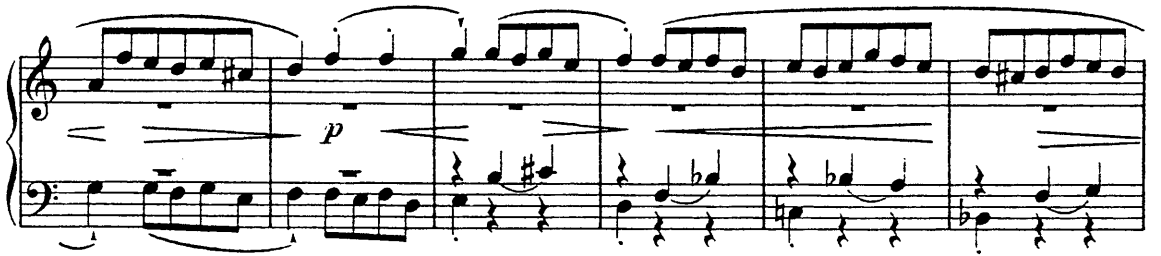
f *mf* *pf* *f*

più f

ff *dim.*

1^a

2^a (Vivement) *p* *mf* *tr* *mf*



This page of musical notation for piano consists of seven systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#).

System 1: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a simple accompaniment. Dynamic marking: *mf*.

System 2: Treble and bass staves. Treble staff features a trill (*tr*) and a melodic line. Bass staff has a simple accompaniment. Dynamic markings: *f*, *sf*, *mf*.

System 3: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a simple accompaniment. Dynamic markings: *f*, *sf*, *f*, *rit.*.

System 4: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a simple accompaniment. Dynamic markings: *a tempo*, *p subito*, *mf*.

System 5: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a simple accompaniment. Dynamic markings: *rit.*, *a tempo*, *mp*, *mp*, *mp*.

System 6: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a simple accompaniment. Dynamic marking: *mf*.

System 7: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a simple accompaniment. Dynamic markings: *pf*, *f*.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *dim.*, *p*.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *mf*, *tr*, *pf*.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *ff*, *rallentando*, *tr*.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Tempo: *Lentement*. Dynamics: *f*, *tr*, *mf*, *pf*, *tr*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *mf*, *tr*.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *pf*, *tr*, *f*.

Seventh system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *ff*, *p*. Section markers: 1. *Vistement*, 2. *f*.

130. Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

1. Ciacona aus der D moll - Suite für Violine allein.

Grave

poco f (2) *f* (4) *mf* (6)

Var. 1.

pp *sf* (8) *mp* *mf* (2) *f*

mp (4) *mf* (6) *cresc.* *f* (8)

Var. 2.

mp (2) *mf* (4)

mp (6) *f* (8)

Var. 3.

dolce (2) *mf* (4)

dolce (6) *cresc.*

Var. 4.

(8) *pp* *p* (2) *mp* *dim.* (4)

pp *p* (6) *cresc.* *poco f*

Var. 5.

p (8) *p* *cresc.* *mf* *cresc.* (2)

pf *piüf* (4) *dim.* *p*
cresc. (6) *mf* *pf* *dim.*
 Var. 6. *p* *cresc.* (2) *mf*
 (4) *mp* (6) *mf*
 Var. 7. *f* (2) *sf* (4)
 (6) *sf*
 Var. 8. *mf* (8) *mp* (2)
mf *f* (4)
mp *mf* (6)
pf *sf*

Var. 9.

p *f* *fp* *f* (2) (4) (6) (8) *dolce* *cresc.*

Var. 10.

poco f *dim.* *mf* (2) (4) (6)

Var. 11.

f *mp* *sempre arpegg. simile* (2) (4) (8)

Var. 12. (sempre simile)

mf *f* (2) (4) (6) (8)

Var. 13.

sempre f (2) (4)



Var. 19.

First system of musical notation for Variations 19 and 20. It consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 6, with dynamics *f*, *p*, *p*, and *f*. The second staff contains measures 7 through 12, with dynamics *f*, *p*, *f*, and *p*. Both staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

Var. 20.

Second system of musical notation for Variation 20. It consists of two staves. The first staff contains measures 13 through 18, with dynamics *f*, *pf*, and *f*. The second staff contains measures 19 through 20, with dynamics *mf* and *mf*. Both staves are in treble clef with a key signature of two sharps.

Third system of musical notation for Variation 20. It consists of two staves. The first staff contains measures 21 through 26, with dynamics *mf*, *f*, *mf*, and *mf*. The second staff contains measures 27 through 28, with dynamics *mf* and *mf*. Both staves are in treble clef with a key signature of two sharps.

Var. 21.

Fourth system of musical notation for Variation 21. It consists of two staves. The first staff contains measures 29 through 34, with dynamics *mf* and *mf*. The second staff contains measures 35 through 36, with dynamics *mf* and *mf*. Both staves are in treble clef with a key signature of two sharps.

Fifth system of musical notation for Variation 22. It consists of two staves. The first staff contains measures 37 through 42, with dynamics *mf* and *mf*. The second staff contains measures 43 through 44, with dynamics *mf* and *mf*. Both staves are in treble clef with a key signature of two sharps.

Var. 23.

Sixth system of musical notation for Variation 23. It consists of two staves. The first staff contains measures 45 through 50, with dynamics *f*, *ff*, and *f*. The second staff contains measures 51 through 52, with dynamics *f* and *f*. Both staves are in treble clef with a key signature of two sharps.

Var. 24.

Seventh system of musical notation for Variation 24. It consists of two staves. The first staff contains measures 53 through 58, with dynamics *f* and *pf*. The second staff contains measures 59 through 60, with dynamics *f* and *f*. Both staves are in treble clef with a key signature of two sharps.

Minor.
Var. 25.

Eighth system of musical notation for Variation 25. It consists of two staves. The first staff contains measures 61 through 66, with dynamics *mf* and *mf*. The second staff contains measures 67 through 68, with dynamics *f* and *f*. Both staves are in treble clef with a key signature of one flat (Bb).

Var. 26.

Musical notation for Variation 26, measures 1-6. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mp*. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody, with a *cresc.* marking and a *poco f* marking. Measures are numbered (2), (4), and (6).

Var. 27.

Musical notation for Variation 27, measures 1-6. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *p*. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody, with a *dim.* marking and a *poco f* marking. Measures are numbered (2), (4), and (6).

Var. 28.

Musical notation for Variation 28, measures 1-6. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *pp*. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody, with a *p* marking and a *mp* marking. Measures are numbered (2), (4), and (6).

Var. 29.

Musical notation for Variation 29, measures 1-8. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mf*. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. The second staff continues the melody, with a *ff* marking. Measures are numbered (2), (4), and (6).

Var. 30.

Musical notation for Variation 30, measures 1-8. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *f*. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody, with a *ff* marking. Measures are numbered (2), (4), and (6). The piece concludes with the marking *allargando*.

131. Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

2. Arie aus der Matthaeus Passion (1729)

mp *cresc.* *mf*

dim.

Ge - duld, Ge - duld!

dim.

duld, Ge - duld, wenn mich fal - sche Zun - gen

ste - chen, fal - - sche Zun - gen ste - - - -



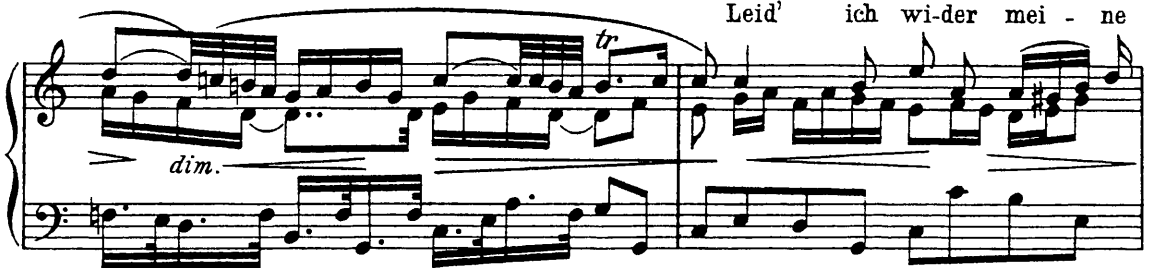
chen, Geduld, Ge - duld wenn mich falsche Zungen ste - - - -



chen, fal - - sche Zun - gen ste - - chen!



Leid' ich wi - der mei - ne



Schuld, leid' ich wi - der mei - ne Schuld, Schimpf und Spott, Schimpf und



Spott, leid' ich Schimpf und Spott, ei! so mag der lie - be



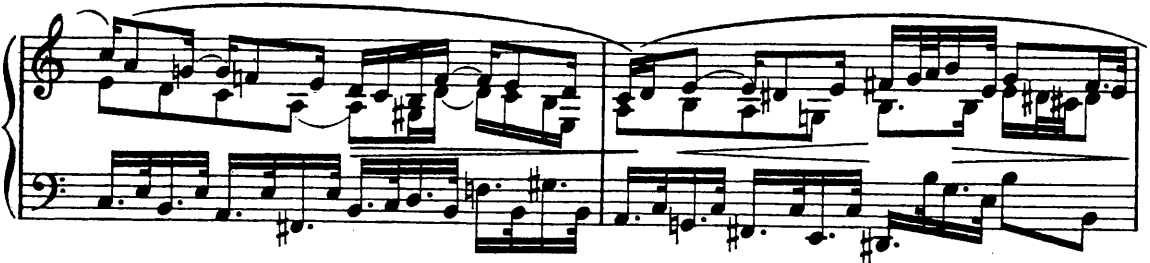
Gott mei - nes Her - zens Un - schuld rä -



- chen, ei! somagder liebe



Gott meines Her - zens Un - schuld rä - chen!



Leid' ich, leid' ich, leid' ich wi - der mei - ne



Schuld, Schimpf und Spott, Schimpf und Spott, ei! so mag der lie - be



Gott meines Herzens Un-schuld rä - chen!



Ge - duld, Ge - duld,



wenn mich falsche Zungen ste - chen, Ge - duld, Ge - duld! Ge -



duld!



132. Domenico Scarlatti (1685 - 1757)

Klavierstück (Sonate).

Andante

mf *dim.* *tr*

(2) (4)

mp *tr*

(6) (8)

p *mp* *ff* *dim.* *tr*

(2) (4)

mp *mf* *f* *dim.* *tr*

(6) (8)

mp *mf* *ff*

(2) (4)

First system of a musical score in G major. The right hand features a complex, flowing melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. The system is divided into two measures, labeled (4a) and (4b). A *rit.* (ritardando) marking is placed above the final measure (4b).

Second system of the musical score. It begins with the tempo marking *a tempo*. The right hand continues with a rapid, rhythmic pattern of beamed notes. The left hand has a steady accompaniment. The system is divided into three measures, labeled (6), (6a), and (6b).

Third system of the musical score. The right hand features a series of rapid, beamed notes. The left hand has a simple accompaniment. The system is divided into three measures, labeled (8), (8), and (6). Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) above the first measure, *poco f* (poco forte) above the second measure, and *p* (piano) above the third measure. A *cresc.* marking is also present below the final measure (6).

Fourth system of the musical score. The right hand features a series of rapid, beamed notes. The left hand has a simple accompaniment. The system is divided into two measures, labeled (8-5) and (6). Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) above the first measure and *pp* (pianissimo) above the second measure.

Fifth system of the musical score. The right hand features a series of rapid, beamed notes. The left hand has a simple accompaniment. The system is divided into two measures, labeled (8) and (8). Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) above the first measure and *mf* above the second measure.

Sixth system of the musical score. The right hand features a series of rapid, beamed notes. The left hand has a simple accompaniment. The system is divided into two measures, labeled (8a) and (8). Dynamic markings include *f* (forte) above the first measure, *mp* (mezzo-piano) above the second measure, and *mf* above the third measure.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs and ties. Bass staff has a simple accompaniment. Dynamics: *mf* (first measure), *p* (second measure), *cresc.* (third measure). Fingerings: (2) under the first measure, (4) under the second measure, (4th) under the third measure.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the accompaniment. Dynamics: *mf* (first measure), *pf* (third measure), *dim.* (fourth measure). Fingerings: (6) under the first measure, (8) under the third measure.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a simple accompaniment. Dynamics: *mp* (first measure), *mf* (second measure), *p* (third measure). Fingerings: (2) under the first measure, (2^a) under the second measure.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a simple accompaniment. Dynamics: *pf* (first measure), *rit.* (third measure). Fingerings: (4) under the first measure, (4^a) under the third measure.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a simple accompaniment. Dynamics: *dolce* (first measure), *cresc.* (third measure). Fingerings: (6) under the first measure, (6a) under the second measure, (6b) under the third measure.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a simple accompaniment. Dynamics: *p* (first measure), *mf* (second measure). Fingerings: (8-5) under the first measure, (6) under the second measure, (8-5) under the third measure.

pp mf f mf f

(6) (8)

This musical system contains measures 267 through 272. It features a treble and bass staff in G major. The right hand has a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *pp*, *mf*, *f*, *mf*, and *f*. Measure numbers (6) and (8) are indicated below the bass staff.

133. Jean Philippe Rameau (1683-1764)

Les Soupirs (Pièces de Clavecin 1724)

Tendrement.

p mp p

tr mp mf f

tr mp pf tr

This musical system contains measures 273 through 318. It continues the piece 'Les Soupirs' in G major. The tempo/mood is marked 'Tendrement.' The right hand features a melodic line with frequent trills (tr) and grace notes. The left hand has a more rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p*, *mp*, *p*, *tr*, *mp*, *mf*, *f*, *tr*, *mp*, *pf*, and *tr*. The piece concludes with a double bar line in measure 318.

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *mp* dynamic and increasing to *pf* with a *cresc.* marking. The bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some eighth-note patterns.

Second system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking and a *tr* (trill) on the final note. The bass staff continues the accompaniment, with a *tr* marking on a lower note.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with a *pf* (pianissimo) dynamic. The bass staff has a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The bass staff has a *p* (piano) dynamic marking.

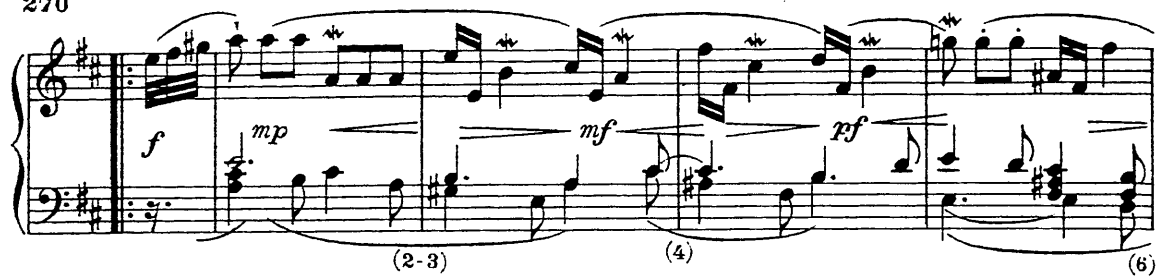
Fifth system of musical notation. The treble staff has a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The bass staff has a *f* (forte) dynamic marking. The system concludes with a first ending bracket labeled "1.".

Sixth system of musical notation. The treble staff has a *p* (piano) dynamic marking. The bass staff has a *mp cresc.* (mezzo-piano crescendo) marking. The system concludes with a second ending bracket labeled "2." and a *Coda.* marking.

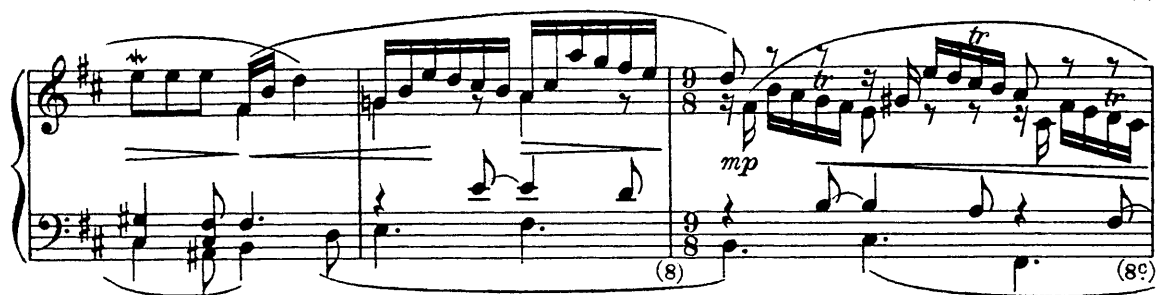
134. Gottlieb Muffat (1690-1770)

Klavierstück (1727)

Spiritoso.



First system of a musical score in D major. The right hand features a continuous eighth-note melody with grace notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *f*, *mp*, *mf*, and *pf*. Measure numbers (2-3), (4), and (6) are indicated below the staff.



Second system of the musical score. The right hand continues the eighth-note melody, incorporating trills. The left hand accompaniment includes some rests. Dynamics include *mp*. Measure numbers (8) and (8c) are indicated below the staff.



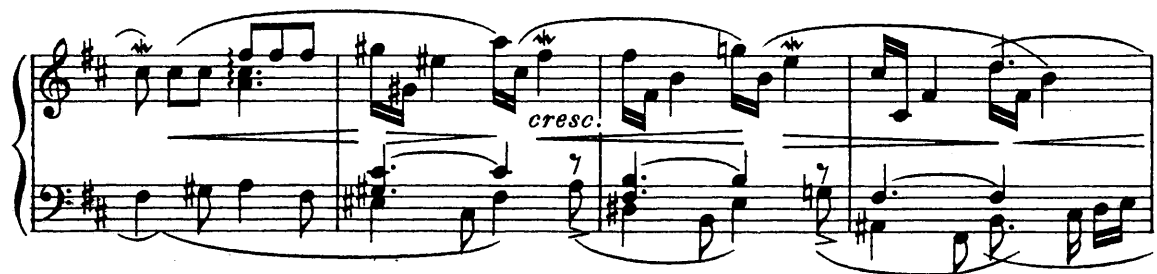
Third system of the musical score. The right hand melody continues with eighth notes. The left hand accompaniment features chords and moving lines. Dynamics include *f*. Measure numbers (8b-6) and (8) are indicated below the staff.



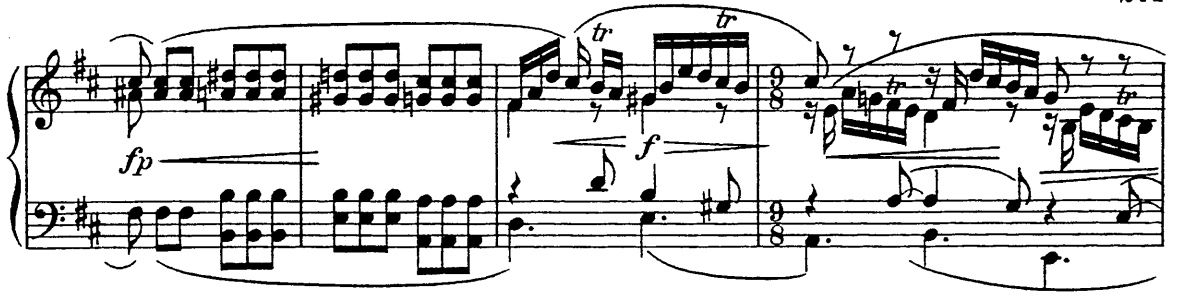
Fourth system of the musical score. The right hand melody continues with eighth notes and trills. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *mf* and *dolce*. Measure numbers (8a) and (8b-6) are indicated below the staff.



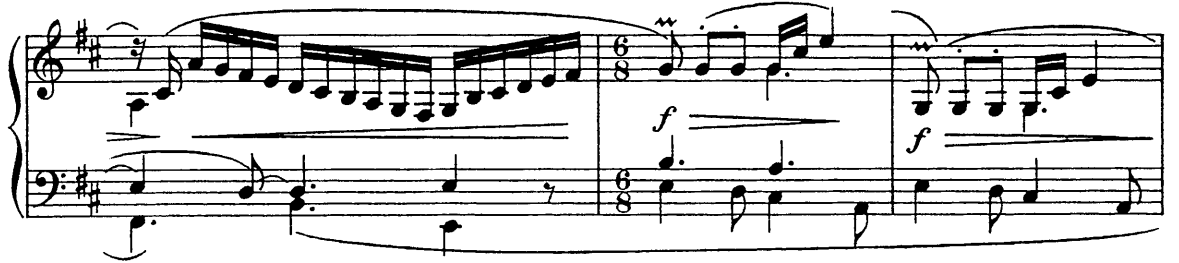
Fifth system of the musical score. The right hand melody continues with eighth notes. The left hand accompaniment features chords and moving lines. Dynamics include *poco f*, *dim.*, and *p*. Measure numbers (8) and (8c) are indicated below the staff.



Sixth system of the musical score. The right hand melody continues with eighth notes. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *cresc.*. Measure numbers (8) and (8c) are indicated below the staff.



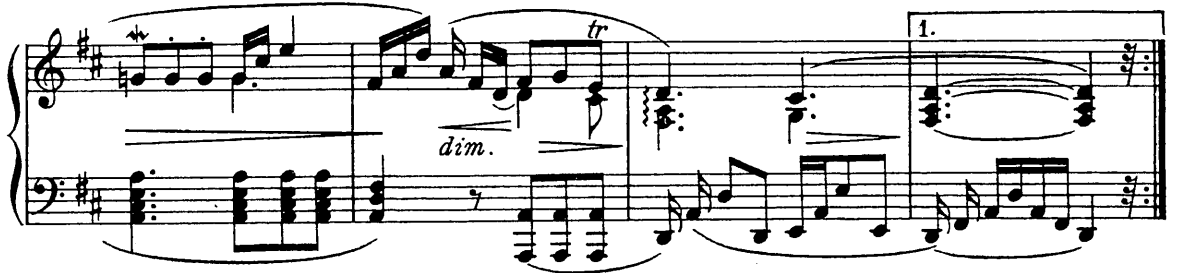
First system of musical notation. The treble staff features a complex melodic line with trills (tr) and grace notes (γ). The bass staff provides a steady accompaniment. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *f* (fortissimo).



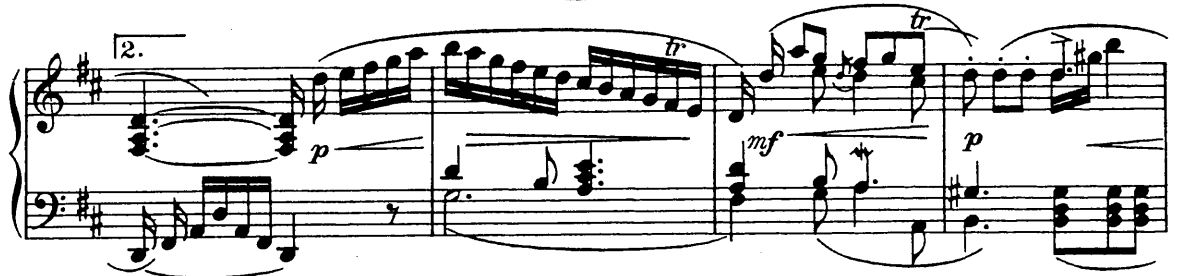
Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic development. The bass staff has a more active role with eighth-note patterns. Dynamics include *f* (fortissimo).



Third system of musical notation. The treble staff includes trills (tr). The bass staff has a more active role with eighth-note patterns. Dynamics include *dolce* (dolce) and *f* (fortissimo).



Fourth system of musical notation. The treble staff includes trills (tr). The bass staff has a more active role with eighth-note patterns. Dynamics include *dim.* (diminuendo) and *f* (fortissimo). The system concludes with a first ending bracket labeled "1."



Fifth system of musical notation. The treble staff includes trills (tr). The bass staff has a more active role with eighth-note patterns. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The system begins with a second ending bracket labeled "2."



Sixth system of musical notation. The treble staff includes trills (tr). The bass staff has a more active role with eighth-note patterns. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *f* (fortissimo). The system concludes with a final cadence.

135. Emanuele d'Astorga (1681-1736)

Terzett für Sopran, Tenor, Baß und Streichorchester aus dem Stabat mater.

Mesto e sostenuto.

mf p *poco cresc.*

O quam tristis et af-flicta

fu - it il - la be - ne - di - cta ma - - ter u - ni - ge - - ni -

fli - cta fu - it il - la be - ne - di - cta ma - ter O quam tristis et af -

u - ni - ge - ni -

ti!

O quam tristis et af -

fli - cta fu - it il - la be - ne - di - cta ma - ter u - ni - ge - - ni -

ti fu - it il - la be - ne - di - cta ma - ter u - ni - ge - ni -

flicta fu - it il - la be - ne - dicta ma - -

ti fu - it il - la be - - ne - dicta ma - -

ti fu - it il - la be - ne - di - - - cta

ter u-ni-ge-ni-ti

ma-ter u-ni-ge-ni-ti

poco cresc.

Quae moe-re - bat et do -

Quae moe-re - bat dum vi -

le-bat pi - a ma-terdum vi - debat

de-bat Quae moe-re-batdum vi - de-batdum vi -

debat na - ti poe-nas in - cli - ti.

debat na - ti poe-nas in - cli - ti. *mp*

dum vi - debat moe-re-bat et do - le - bat

dum vi - de-bat moe re bat et do -

pi - - a ma-ter dum vi - debat vi-debat

le-bat moe-re - bat et do pi le-bat materdum vi - debat vi-debat

ma - - ter u - ni - ge - ni - ti.

ma - - ter u - ni - ge - ni - ti.

poco cresc.

136. Francesco Durante (1684-1755)

Duetto da camera per Soprano e Contralto.

(Rec.) Largo. Fie - ro a-cerbo de - stin dell'alma mia!

poco f

Fie - ro a-cerbo de - stin dell'alma mia!

Fie - ro a-cerbo de - stin dell'alma mia!

a tempo

Pe - - no, lan-gui - sco e mo - ro e mo - -

Pe - no, lan-guisco e mo-ro e mo - -

ro! pe - no, lan-gui-sco

ro! pe - no, lan-gui - sco

e mo-ro e mo -

e mo - ro e mo -

ro! e mo - - ro, e mo - ro, Che lungiè del mio se

ro! e mo - - ro, e mo - ro, Che lungiè del mio se

no il bench'ado - - ro,

il bench'ad-

Che lungiè del mio se - - no il bench'ado - - ro, il

no il bench'ado - - ro, il bench'ad-

Che lungiè del mio se - - no il bench'ado - - ro, il

o - - ro! che lungiè del mio se - - no il ben il bench'ado -

bench'ado - ro, il bench'ado - ro! che lungiè del mio se -

o - - ro! che lungiè del mio se - - no il ben il bench'ado -

bench'ado - ro, il bench'ado - ro! che lungiè del mio se -

- ro, il bench'ado - ro, ch'ado

- no il ben il bench'ado - ro, ch'ado

- ro, il bench'ado - ro, ch'ado

- no il ben il bench'ado - ro, ch'ado

- ro! che lungiè del mio se - - no il bench'ado -

- ro il bench'ad-o - ro! che lungiè del mio se -

- ro! che lungiè del mio se - - no il bench'ado -

- ro il bench'ad-o - ro! che lungiè del mio se -

- ro, il bench'ado - ro, ch'ad-

- no il bench'ado - ro, ch'ad-

- ro, il bench'ado - ro, ch'ad-

- no il bench'ado - ro, ch'ad-

o - ro, ch'ad - o

ro, il bench'ad-o ro!
ro, il bench'ad-o ro! Epermaggiormioduol,perpiùtormen - to

L'Idol mio non sà ancor che per lei mo - ro, no non sà che mo - ro, che

che mo - ro (Recit.)
Ch'un in-u-til ros - so-re Poich'il dir-mi vie-

to non vuol ch'alme - no

no Segniun fo-glio al do - lor l'ar - dor ch'è in se-no!
Segniun fo - glio al do -

segni un foglio al do-lor, segni un foglio al do-lor, l'ardor ch'è in se-

lor! l'ardor ch'è in se - no segni un foglio al do-lor, segni un foglio al do-lor,

no segni un foglio al do-lor, segni un foglio al do-lor! l'ar-dor
l'ardor ch'è in se - no, segni un foglio al do-lor, segni un foglio al do-lor! l'ar-

ch'è in seno segni un foglio al do-lor! l'ar-dor
dor ch'è in seno, segni un foglio al do-lor! l'ardor

dor ch'è in seno segni un foglio al do-lor

l'ardor ch'è in se no segni un foglio al do-lor!

lor l'ar-dor ch'è in seno, l'ardor ch'è in se - no!

137. Giovanni Battista Pergolesi (1710 - 1736)

I. Anfang des Stabat mater (1736) für Sopran, Alt und Streichorchester.

Larghetto.

Sta - - bat ma - - ter do - - lo - ro -

- bat ma - - ter do - - lo - ro -

- sa Ju-xta cru-cem la-cri-mo-sa

sa Juxta cru-cem la-cri-

Dum pen-de - bat fi - li - us, dum — pen-de -

mo - sa Dum pen-de - bat fi - li - us, dum pen -

- bat fi - li - us. Sta -

de - bat fi - li - us.

- bat ma - - ter do - lo - ro - sa

Sta - - bat ma - - ter do - lo - ro - sa

Ju - xta cru - cem la - cri - mo

Ju - xta cru - cem la - cri - mo

- sa dum pen - debat dum pen - de - bat fi - li -

- sa dum pen - de - bat dum pen - de - bat fi - li -

us do - lo - ro - sa Dum pen -

us la - cri - mo - sa Dum pen - de -

de - bat fi - li - us.

- bat fi - li - us. *p*

138. Johann Friedrich Fasch. (1688-1758)

Ouverture einer C dur-Orchestersuite.

(für Streichorchester mit 2 Oboen und Fagott)

Grave (Glänzend)

The musical score is written for piano accompaniment, featuring a series of chords and triplets. The dynamics range from *sf* (sforzando) to *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). The tempo is marked *Grave (Glänzend)* for the first four systems and *1a* and *2a Allegro* for the fifth system. The key signature is C major, and the time signature is 3/4.

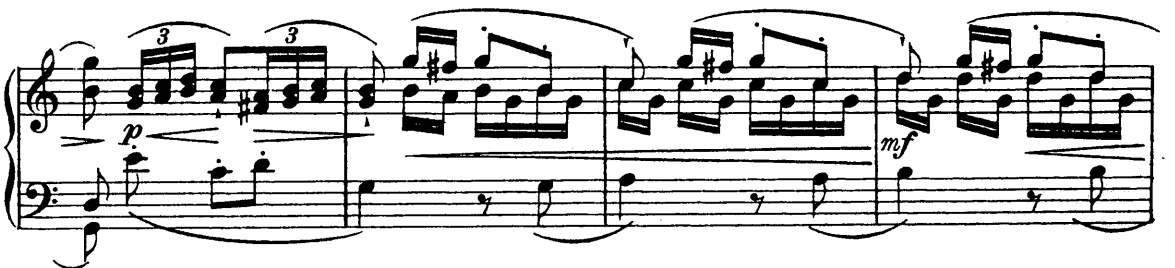
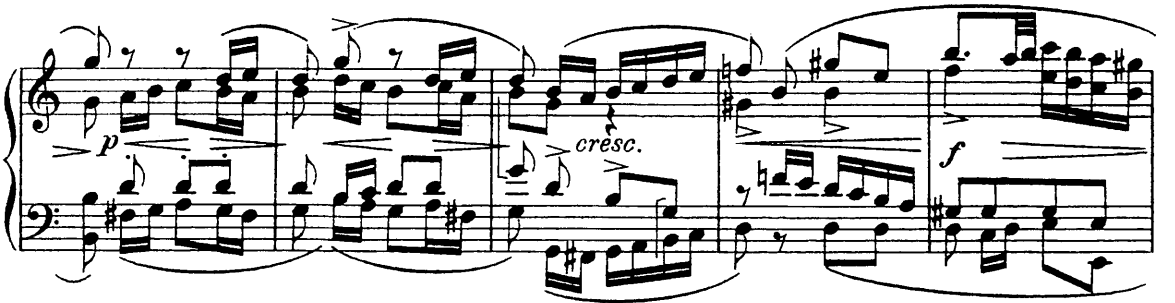
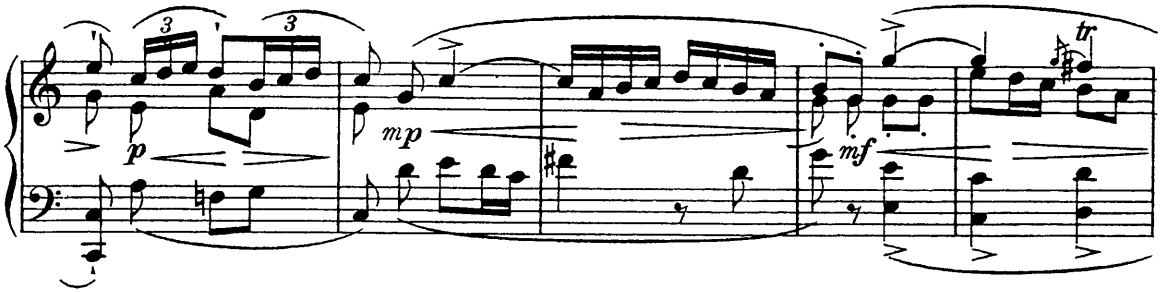
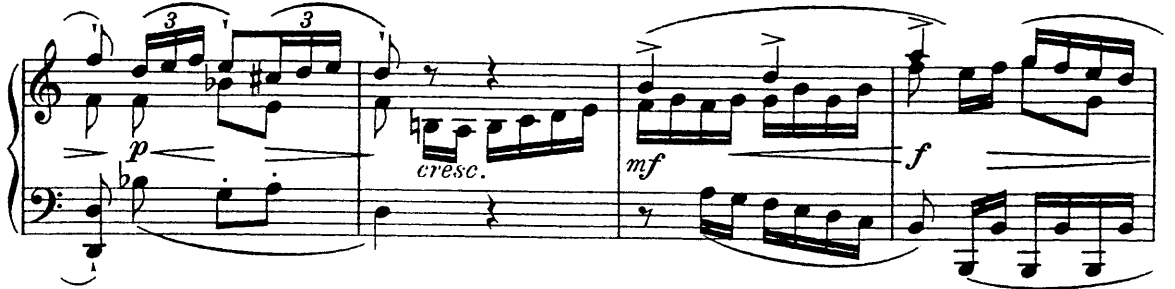
sf mf *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

ff *f* *sf* *sf*

mf *f* *sf*

f *sf* *sf*

1a *2a Allegro* *rit.* *f* *mf*



This page contains six systems of musical notation, each with a grand staff (treble and bass clef) and additional parts for woodwinds and strings. The notation includes various dynamics, articulations, and tempo markings.

System 1: Features a piano introduction with dynamics *tr*, *pf*, *mf*, and *dim.*.

System 2: Continues the piano part with dynamics *cresc.*, *pocof*, *sf*, and *dim.*. It includes triplet markings (3) in the right hand.

System 3: Further piano development with dynamics *cresc.*, *mf*, *sf*, and *dim.*. Triplet markings (3) are present in both hands.

System 4: Introduces woodwind parts. The woodwinds (Ob. and Fag.) play a melody with dynamics *pf rit.*, *dolce*, *dim.*, *f*, and *rit.*. The piano part continues with *in tempo ritenento* (Trio) and *a tempo* (Tutti).

System 5: The woodwinds continue with *ritenento* (Trio) and *a tempo* (Tutti). Dynamics include *dolce*, *dim.*, *cresc.*, *sf*, and *mf*. A trill (*tr*) is marked in the woodwind part.

System 6: The woodwinds play a final melodic phrase with dynamics *f*, *pf*, *sf*, and *f*. The piano part continues with *tr* and *mf*.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a trill (tr) and a forte (f) dynamic. Bass staff has a mezzo-forte (mf) dynamic.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a forte (f) dynamic. Bass staff has a trill (tr) and a mezzo-forte (mf) dynamic.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a mezzo-piano (mp) dynamic. Bass staff has a trill (tr) and a mezzo-forte (mf) dynamic. A (Trio) Oboe part is indicated with a dolce dynamic. A fugue (Fug.) section is also marked.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a crescendo (cresc.) and a mezzo-forte (mf) dynamic. Bass staff has a mezzo-forte (mf) dynamic. A (Tutti) section is indicated.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a mezzo-forte (mf) dynamic. Bass staff has a dim. (diminuendo) dynamic. A forte (f) dynamic is also present.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a piano (p) dynamic. Bass staff has a piano (p) dynamic. A p Viol. (piano Violoncello) part is indicated. A dim. (diminuendo) dynamic is also present.

ritard. *a tempo* (Tutti)

p *f* *tr.* *tr.* *tr.*

di - mi - ni -

en - do

Oboi (Tutti) Ob. (Tutti)

p dolce *mf* *p* *mp*

a tempo

cresc. *ritard.* *f* *mf*

cresc. *piu f* *f* *cresc.*

dim.

(Trio)

sf (*sic!*) Ob. 3 *dolce*

Fag.

This musical score is for a piano and woodwind ensemble. It consists of six systems of music. The first system shows a piano introduction with a *ritard.* and *a tempo* marking, followed by a *Tutti* section. The piano part features a series of chords and a melodic line with trills. The woodwinds enter with a melodic line. The second system continues the piano and woodwind parts. The third system introduces the Oboe and Clarinet parts, with dynamics ranging from *p dolce* to *mp*. The fourth system features a *cresc.* and *ritard.* marking, leading to a *f* and *mf* section. The fifth system continues the *cresc.* and *f* section. The sixth system features a *Trio* section with a *sf* and (*sic!*) marking, followed by a *dolce* section. The piano part features a series of chords and a melodic line with trills. The woodwinds enter with a melodic line.

Viol.

Viol.

(Tutti)

f *tr* *f*

(Trio)
Ob.

mf *p* *pf*

Fag. Viol. Fag.

p *pf* *p* *ritard.* *(Tutti)* *fa tempo*

Viol. Fag.

sempre f *meno f*

sf *più sf*

First system of musical notation. The treble staff begins with a forte (*ff*) dynamic and features a series of eighth-note triplets. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation. The treble staff continues with eighth-note triplets and includes a trill (*tr.*) and a *sf* (sforzando) dynamic. The bass staff has a *meno f* (diminuendo) marking.

Third system of musical notation. The treble staff features a trill (*tr.*) and a *sf* dynamic, followed by a *più f* (crescendo) marking. The bass staff has a *sf* dynamic and a *ff* dynamic at the end of the system.

Fourth system of musical notation. The treble staff includes a trill (*tr.*) and a *sf* dynamic. The bass staff has a *sf* dynamic. The system is marked with *Ob.* (Oboe) and *Viol. c. espr.* (Violoncello, con espressione).

Fifth system of musical notation. The treble staff includes a trill (*tr.*) and a *sf* dynamic. The bass staff has a *sf* dynamic. The system is marked with *(Tutti)* and *cresc.* (crescendo).

Sixth system of musical notation. The treble staff includes a trill (*tr.*) and a *sf* dynamic. The bass staff has a *sf* dynamic. The system is marked with *(Grave)* and *ff allargando* (fortissimo, allargando).

ff sf f

tr

ff sempre ff allargando

139. Christoph Foerster. (1693-1748)

Ouvertüre der A dur-Orchestersuite.

(mit 2 Flûtes d'amour und Fagott)

(Lentement)

sf f dim. mf cresc.

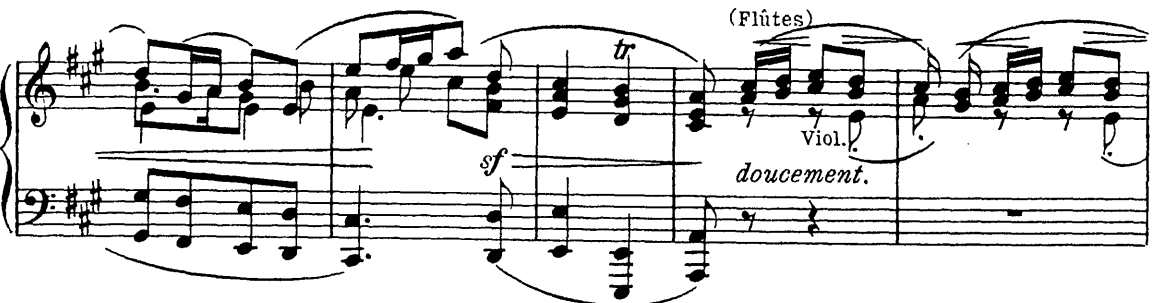
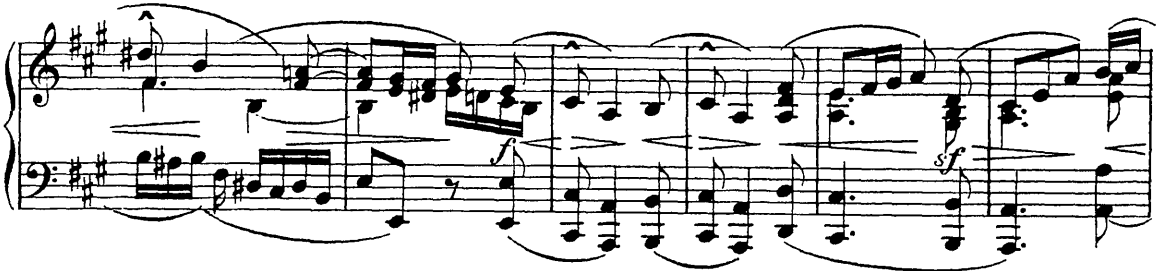
sf

pf f pf

1^a 2^a (Vistement)

tr

dim. cresc. p

cresc.

First system of the musical score. The key signature is two sharps (F# and C#). The music is written for piano (p) with a treble and bass staff. The right hand features a complex, flowing melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *doucement.* (softly). Instrumentation markings include *(Flûtes)* and *Viol.*

Second system of the musical score. The key signature remains two sharps. The right hand continues its intricate melodic line. The left hand has some rests. Dynamics include *poco cresc.* (a little crescendo), *f* (forte), and *più f* (even more forte). The marking *Tutti* is placed above the staff.

Third system of the musical score. The key signature is two sharps. The right hand's melody is prominent. The left hand has a few notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). Instrumentation markings include *(Flûtes)*, *Vc.* (Violoncello), and *C.B.* (Corno Basso).

Fourth system of the musical score. The key signature is two sharps. The right hand's melody is continuous. The left hand has a few notes. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *doucement* (softly). The marking *V. 2º* is present below the staff.

Fifth system of the musical score. The key signature is two sharps. The right hand's melody is continuous. The left hand has a few notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

Sixth system of the musical score. The key signature is two sharps. The right hand's melody is continuous. The left hand has a few notes. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). The marking *(Tutti)* is placed above the staff. The instrument *Vla.* (Viola) is indicated.

(Flûtes)

First system of music. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *f* (bass), *dim.* (treble), *p* (bass), *doucement* (treble).

Second system of music. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *f* (bass), *f* (treble), *p* (bass), *doucement* (treble). Markings: *V. 10* (treble), *(Tutti)* (bass).

Third system of music. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *f* (bass), *f* (treble). Markings: *V. 10* (treble), *Tutti* (bass).

Fourth system of music. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *f* (bass).

Fifth system of music. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment.

Sixth system of music. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *dim.* (bass), *tr* (treble), *doucement* (treble), *dim.* (bass). Markings: *(Flûtes)* (treble), *Viol. 10* (bass).

(Tutti)

f

sf

(Flûtes)

pf

mf

(Tutti)

cresc.

pf

f

(Flûtes)

piu f

ff

dim.

tr

doucement

p

ca -

a tempo

mp

Fag.

- lan -

- do

p

V. 19

tr

mp

ritard.

(Tutti)

fu tempo *sf* *ff*

Flûtes

mf *sf*

V. 20

Tutti

dim. *f*

(Fl.)

dim. *doucement* *mp* *mf*

Tutti

(Fl.)

cresc. f *doucement*

V. 19

mf *pp* *mf*

Tutti

di - mi - nu - en - do

First system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *pf* (pianissimo) and *cresc. f* (crescendo fortissimo).

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two sharps. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamics include *pf*, *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *doucement* (softly). A section for *Flûtes* (Flutes) is indicated above the treble staff. The system ends with a *f* (forte) dynamic and a *Tutti* marking.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two sharps. The music features complex rhythmic patterns. Dynamics include *f* (forte), *pf* (pianissimo), and *ff* (fortissimo).

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two sharps. The music features complex rhythmic patterns. Dynamics include *sf* (sforzando), *f* (forte), and *sf* (sforzando). A *tr* (trill) marking is present above the treble staff. The tempo marking *(Lentement)* (Slowly) is centered above the system. The word *allargando* (ritardando) appears below the treble staff.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two sharps. The music features complex rhythmic patterns. Dynamics include *meno f* (meno forte) and *cresc.* (crescendo).

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two sharps. The music features complex rhythmic patterns. Dynamics include *ff* (fortissimo), *sff* (sforzando fortissimo), and *p* (piano). A *tr* (trill) marking is present above the treble staff. The system concludes with a *Fine* marking and a repeat sign. Above the repeat sign, the first ending is marked *1^a (Vistement)* and the second ending is marked *2^a*.

140. Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Ouverture des „Messias“ (1724)

Grave.

fissai *più f* *f*

cresc. *sf*

Allegro moderato.

mf *cresc.* *sf* *pf* *sf*

f *mf*

cresc. *pf* *p*



This page of musical notation consists of six systems of staves, each containing a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

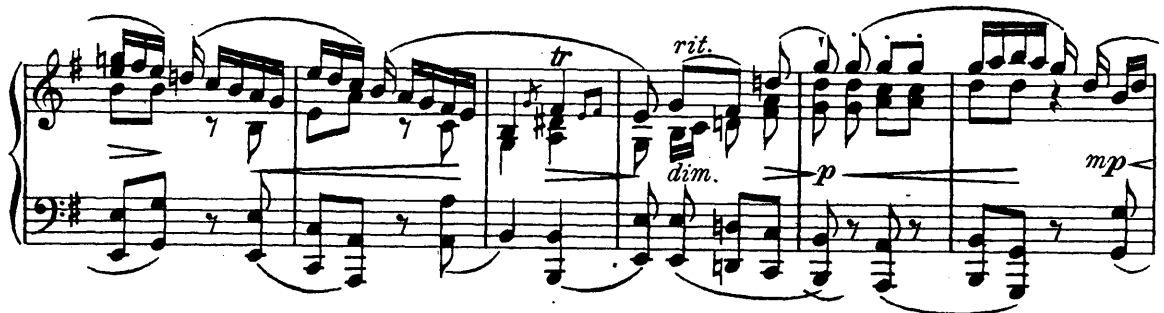
The first system begins with a *ff* (fortissimo) dynamic in the bass staff. The second system features a range of dynamics: *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *pf* (pianissimo), and *f* (forte). The third system includes *più f* (più forte), *ff*, and *f*. The fourth system is marked *allargando* (ritardando) and includes *mf* and *pf*. The fifth system is marked *a tempo* and includes *sf*, *f*, and *sempre f* (sempre forte). The sixth system is marked *(Grave.)* and includes *sf* and *ff*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

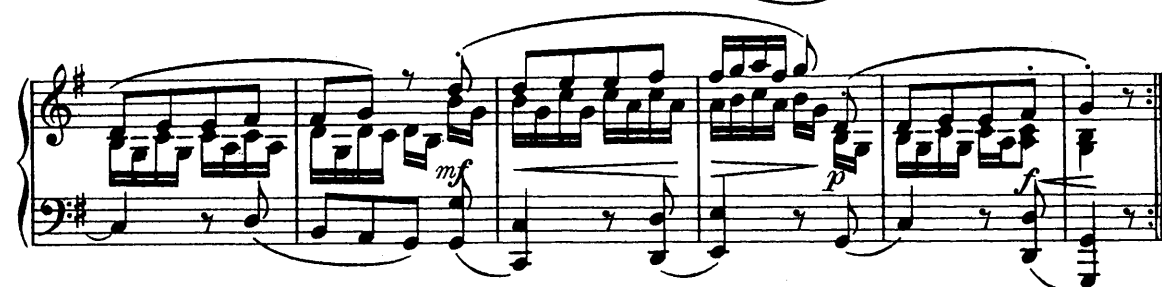
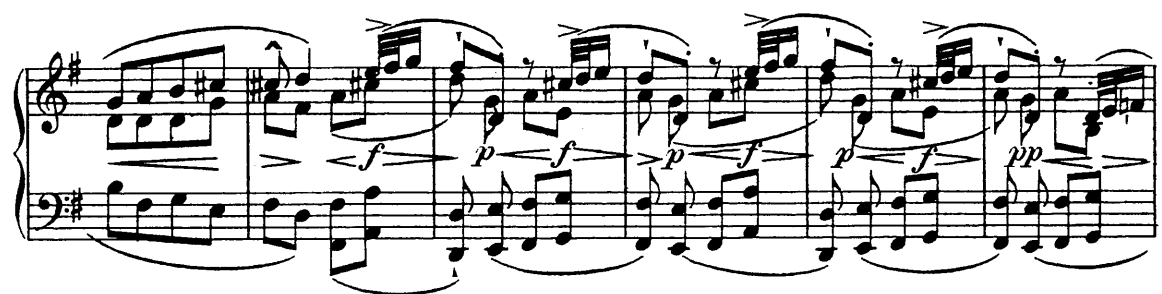
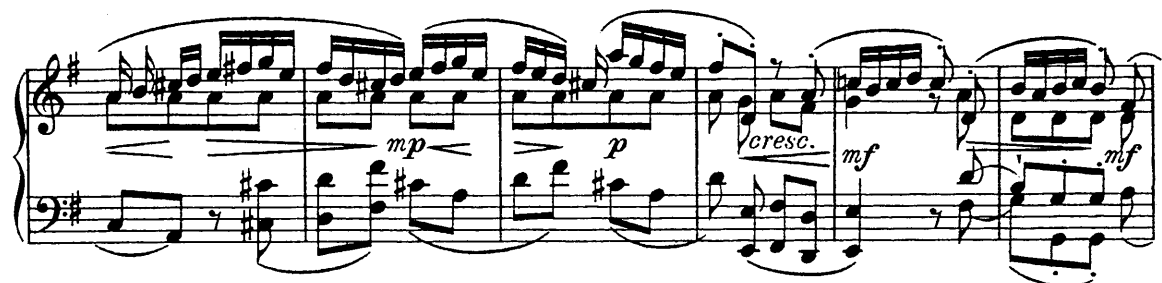
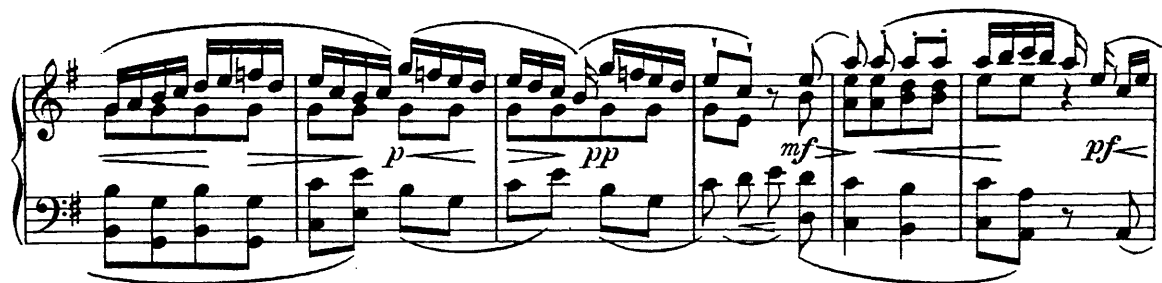
141. Christoph Graupner (1687-1760)

Sinfonie G dur, 1. Satz.

Allegro.

The musical score is written for piano and features six systems of music. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro.' at the beginning. The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), *p* (piano), *fp* (fortissimo), *poco f* (poco forte), *pf* (pianissimo), and *ff* (fortissimo). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages in the treble and more rhythmic, often dotted or eighth-note patterns in the bass. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The second system features a piano (*p*) dynamic. The third system starts with a fortissimo (*sf*) dynamic and includes a fortissimo (*fp*) marking. The fourth system begins with a fortissimo (*f*) dynamic. The fifth system includes fortissimo (*f*) and piano (*p*) markings, and ends with a *poco f* marking. The sixth system includes fortissimo (*f*) and pianissimo (*pf*) markings, and ends with a fortissimo (*ff*) marking.





142. Padre Giambattista Martini (1706-1784)

Duetto da camera N° 12. (1763)

(Andantino.)

(1. Sopran) Ba-sta co - sì! t'in - ten-do, t'in - ten-do! Già ti spie - gasti a

pie - no! già ti spie-gasti a pie - no!

E mi di-re-sti me-no, Se mi di-ce-sti più, se mi di-ce-sti

più! (2. Sopr) Ba-sta co - sì! t'in - ten-do, t'in - ten-do! Già ti spie -

gasti a pie - no! già ti spie - gasti a pie -

no! E mi di-re-sti me-no, se mi di-ce-sti più

mf *cresc.*

se mi di-ce-sti più! 1º Già ti spie-gasti a pie - no

rit. dim. *dolce* *mf*

2º Già ti spie-gasti a

E mi di-re-sti me-no, se mi di-ce-sti

mp *cresc.*

pie - no se mi di-ce-sti più, se mi di-ce-sti

più! 1º Ba-sta co - sì! Ba-sta co - sì! tin -

mp *pf* *rit. dim.* *mf*

2º Ba-sta co - sì! Ba-sta co -

ten - do, tin - ten - do! Già ti spie-gasti a pie - no!

mf

si, tin - ten - do! Già ti spie-gasti a

già ti spie - gasti a pie - no!

mp *dim.* *cresc.*

pie - no! già ti spie - gasti a pie - no

pp e mi di-re-sti me-no, *mf* se mi di-ce-sti più
e mi di-re-sti me-no, se mi di-ce-sti

se mi di-ce-sti più! se mi di-ce-sti, di-ce-sti
più, se mi di-ce-sti più! *mf* se mi di-ce-sti

più, se mi di-ce - - -
più, se mi di-ce - - -

- sti più! Megl' è par-lar ta -
- sti più! *mp*

cen-do, *mf* Dir molt' in po-chi det-ti *pp* De' vio-len-ti af-
Megl' è par-lar ta-cen-do, *mf* Dir molt' in po-chi det-ti

fet - - - ti È so-li-ta vir-tù, è
pp De' vio-len-ti af-fet - - - ti È so-li-ta vir-tù, è

so-li - ta vir - tù, è so-li - ta vir - tù!

so-li - ta vir - tù, è so-li - ta vir - tù! *mf*

dim.

Megl'è par-lar ta - cen - do

Megl'è par-lar ta - cen - do *mf* Dir molt' in po - chi

p

Dir molt' in po - chi det - ti De' vio-len-ti af - fet - -

det - ti *pf* De' vio-len-ti af - fet - -

pf

- ti, è so-li - ta vir - tù, è so-li - ta vir - tù! è

- ti, è so-li - ta vir - tù, è so-li - ta vir - tù! è

mf

so - li - ta vir - tù! è so - li -

so - li - ta vir - tù! *mp* è *cresc.* so - li -

mp

ta vir - tù, è so - li - ta vir - tù!

ta vir - tù, è so - li - ta vir - tù!

f

143. Franz Xaver Richter (1709-1789)

Sinfonie Es dur Op. 4 IV. 1. Satz.

Allegro maestoso.

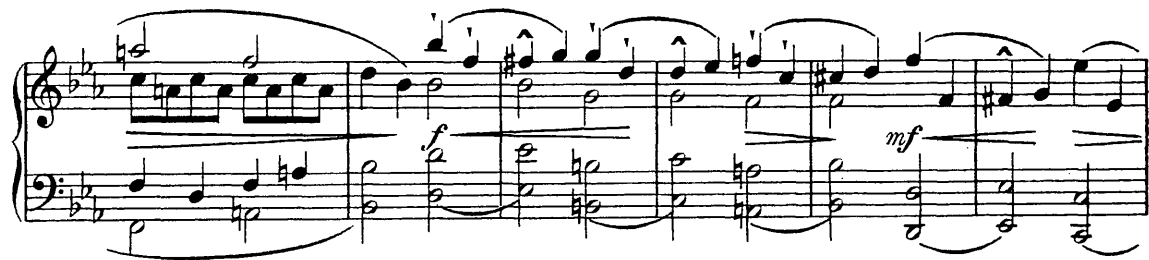
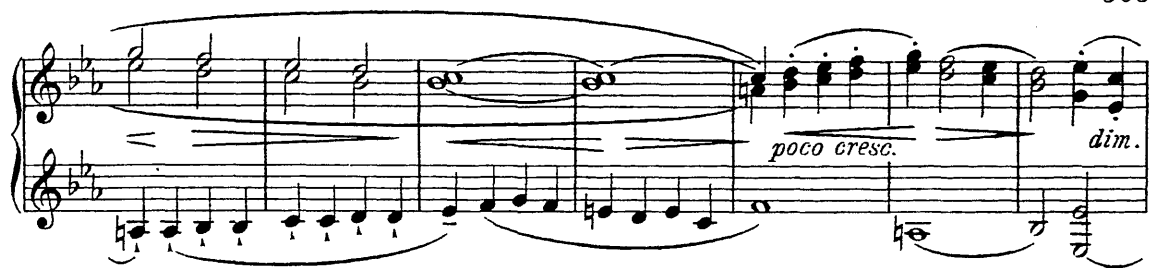
p *mp* *cresc.*

mf *f*

Oboi *mf*
Corni

Ob. *mf*
Corni *dim.*
pf *p* Viol. *legato*

ten. e cantabile
dolce *p*



First system of musical notation. The treble clef staff contains a complex melodic line with triplets and a trill. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *sf*, *ff*, and *p*.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff features a steady accompaniment. Dynamics include *mp* and *cresc.*.

Third system of musical notation. The treble clef staff includes a woodwind entry marked "Ob.". The bass clef staff continues the accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *f*.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a *meno f* marking. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff includes a *dim.* marking. The bass clef staff continues the accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff includes a *cresc.* marking. The bass clef staff continues the accompaniment. Dynamics include *fp*, *mp*, and *p*.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The bass clef staff contains a bass line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3. Dynamics include *mf* and *cresc.* in the treble, and *mf* in the bass. A *cre* marking is also present in the treble.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The bass clef staff contains a bass line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3. Dynamics include *scen* in the treble, *do* in the bass, and *ff* in the treble.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The bass clef staff contains a bass line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3. Dynamics include *sf* in the treble and *ff* in the bass. The word *Corni* is written above the treble staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The bass clef staff contains a bass line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3. Dynamics include *Ob.* in the treble, *dolce* in the bass, *f* in the treble, and *dolce* in the bass. The word *Cor.* is written below the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The bass clef staff contains a bass line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3. Dynamics include *Ob.* in the treble, *dim.* in the bass, *rit.* in the treble, *Viol.* in the bass, and *p* in the treble.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The bass clef staff contains a bass line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3. Dynamics include *p* in the treble and *Corni* in the bass.

Musical score for piano, measures 1-16. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a variety of dynamics including *p*, *f*, *sf*, and *ff*, with complex phrasing and articulation marks.

144. Johann Stamitz (1714-1757)

Andante der Es dur-Sinfonie Op.4.IV.

Musical score for piano, measures 17-24. The score is in E-flat major (three flats) and 4/4 time, marked "Andante." It includes dynamics like *molto p*, *p*, *rinf.*, and *cresc.*, with detailed phrasing and articulation.

This page of musical notation, numbered 309, contains seven systems of piano music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), *tr* (trill), and *rinf.* (rinfornando). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is heavily ornamented with trills and grace notes. The systems are connected by repeat signs and fermatas, indicating a continuous and intricate piece of music.

This page of musical notation, numbered 310, contains seven systems of piano music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *pp* (pianissimo). Articulations like accents (^) and trills (tr) are used throughout. The first system features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with alternating *f* and *p* dynamics. The second system introduces triplet markings (3) in the right hand. The third system includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *mp* dynamic. The fourth system continues the alternating *f* and *p* dynamics, ending with *mf*. The fifth system features a *tr* (trill) and a *mf* dynamic. The sixth system includes a *tr* and a *mf* dynamic. The seventh system concludes with a *tr* and a *pp* dynamic. The notation is written in a clear, professional style with appropriate slurs and phrasing marks.

145. Thomas Battishill.

311

Englisches Catch (c.1760) für 3 Tenöre.

(Form des Rondellus im 13. Jahrhundert)

(Munter.)

1. *J* lov'd thee beau-ti - full and

2. **** and pligh-ted pligh-ted an e - ter - - - nal

3. ***** So al - ter'd are thy Face and Mind, so al - ter'd

kind and pligh - - ted an e - ter-nal vow, and

vow. I lov'd, I lov'd thee beau - ti - - full and kind and pligh -

are thy Face and Mind, 'twere per - ju - ry to love thee now, to love thee

pligh - - ted an e - ter - - nal vow. *tr* **** folgt 2, dann 3.

- ted, pligh - - ted an e - ter - - nal vow. *tr* *tr* *tr* ***** folgt 3, dann 1.

now, 'twere per-ju - ry to love thee now, thee *(Fine.)* *** folgt 1, dann 2.

now! *J*

146. Samuel Webbe.

Englisches Glee für 2 Tenöre und Baß (c.1760)

Spiritoso.

To me the wantom Girls in sul-ting say: Here, here in this Glass thy fading

here in this Glass thy fa - ding Bloom sur-vey!

Bloom sur-vey! here in this Glass thy fa - - ding Bloom sur-vey!

here in this Glass thy fa - ding Bloom sur-vey!

Just on the verge of life 'tis e - qual quite

e - - qual quite Whe-ther my locks whe-ther my locks are

black or sil - - ver - white! Ro - ses a -

black or sil - - ver - white! Ro - ses a - round my

round my fragrant brows I'll twine Ro-ses a-round my

fragrant brows I'll twine, I'll twine! Ro-ses a - round my fra-grant

brows I'll twine, a - round my brows! Ro-ses a-round my brows I'll twine And

dis - si - - pate an - xi - e - ties in Wine, and

dis - - si - pate an - xi - e - ties in Wine!

dis - - si - pate an - xi - e - ties in Wine!

dis - si - - pate an - xi - e - ties in Wine!

p Ro - ses a - round my fra - grant brows I'll twine And

Ro - ses a - round my fragrant brows I'll twine And

Ro - ses a - round my fra - grant brows I'll twine And

dis - si - pate an - - xi - e - ties in Wine!

dis - si - pate an - xi - e - ties in Wine!

dis - si - pate an - - xi - e - ties in Wine!

f Ro - ses a - round, a - round my fra - grant brows I'll twine And

Ro - - ses a - round my fra - grant brows I'll twine And

Ro - ses a - round, a - round my fra - grant brows I'll twine And

dis - - si - - pate an - - xi - e - ties in Wine, and

dis - - si - - pate an - xi - e - ties in Wine, and

dis - - si - pate an - xi - e - ties in Wine, and

dis - - si - - pate an - xi - e - ties in Wine!

dis - - si - - pate an - xi - e - ties in Wine!

dis - - si - - pate an - xi - e - ties in Wine!

147. Karl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Klaviersonate D moll, 2. Satz (1781).

Cantabile e mesto.

p *cresc.* *f*

(4) (6)

tr *dim.* *p* *pp*

(8)

tr *mf* *cresc.* *p*

mf *pf*

f *p* *sf*

p *sf* *p* *pp*

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *cresc.*, *f*, *dim*. Trills (*tr*) are present. Fingerings (4) and (6) are indicated.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *fp*, *f*. Trills (*tr*) are present. Fingerings (5) and (4) are indicated.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *dim.*, *p*, *cresc.*. Trills (*tr*) are present. Fingerings (8) and (8a) are indicated.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *f*, *dim.*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *pp*.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *dim.*, *sf*, *poco f*. Trills (*tr*) are present.

Seventh system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *ff*, *p*. Tempo markings: *allargando*, *adagio molto*. Trills (*tr*) and triplets (3) are present.

148. Christoph Wilibald Gluck (1714-1787)

„Chaconne“ Schlußnummer der Oper Orpheus (1762)

(Non allegro.)

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo marking is "(Non allegro.)".

System 1: Treble staff begins with a trill on D5, followed by a descending scale. Bass staff has a simple harmonic accompaniment. Dynamics: *f*, *sf*, *sf*, *mf*, *f*. A trill is marked on the final D5 of the treble staff.

System 2: Treble staff continues with a trill on D5. Bass staff has a simple harmonic accompaniment. Dynamics: *f*, *ff*. A trill is marked on the final D5 of the treble staff.

System 3: Treble staff features a more active melody with slurs and accents. Bass staff has a simple harmonic accompaniment. Dynamics: *sf*, *f*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *p*, *dolce*. A trill is marked on the final D5 of the treble staff.

System 4: Treble staff features a more active melody with slurs and accents. Bass staff has a simple harmonic accompaniment. Dynamics: *p*. A trill is marked on the final D5 of the treble staff.

System 5: Treble staff features a more active melody with slurs and accents. Bass staff has a simple harmonic accompaniment. Dynamics: *ff*, *p*. A trill is marked on the final D5 of the treble staff.

System 6: Treble staff features a more active melody with slurs and accents. Bass staff has a simple harmonic accompaniment. Dynamics: *cresc.*, *mf*. A trill is marked on the final D5 of the treble staff.

1. *dim.* 2. *f*

sf *mf* Ritmo di 3 battute

sf *mf* *sf* *sf*

f *sf* 4 battute *sf* *mf* *f* *tr*

f *ff* *f* *p*

f *p*

Detailed description: This page contains seven systems of musical notation for piano. The first system shows two first endings, the first marked *dim.* and the second *f*. The second system includes the instruction 'Ritmo di 3 battute' and dynamics *sf* and *mf*. The third system features *sf* and *mf* dynamics. The fourth system includes *f*, *sf*, '4 battute', *sf*, *mf*, and *f*, with a trill marked *tr*. The fifth system shows *f*, *ff*, *f*, and *p*. The sixth system has *p* dynamics. The seventh system includes *f* and *p*. The notation includes various articulations like slurs, ties, and trills, and dynamic markings such as *dim.*, *f*, *sf*, *mf*, *ff*, and *p*.

This page of musical notation consists of seven systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamics and articulations are indicated throughout the piece.

The first system begins with a first ending bracket labeled "1." and includes the instruction *cresc.* (crescendo). The second system features a second ending bracket labeled "2." and the instruction *mf* (mezzo-forte). The third system includes the instruction *f* (forte). The fourth system includes the instruction *sempre f* (always forte). The fifth system includes the instruction *rit.* (ritardando) and *ff* (fortissimo). The sixth and seventh systems continue the musical development with various articulations and dynamics.

This page of musical notation, numbered 319, contains seven systems of piano music. The notation is written for piano, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 4/4. The systems are as follows:

- System 1:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a *sf* (sforzando) dynamic marking. The bass staff has a *sf* dynamic marking.
- System 2:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a *sf* dynamic marking. The bass staff has a *sf* dynamic marking.
- System 3:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a *cresc.* (crescendo) dynamic marking. The bass staff has a *cresc.* dynamic marking.
- System 4:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a *poco* (poco) dynamic marking. The bass staff has a *p* (piano) dynamic marking and a *cresc.* dynamic marking.
- System 5:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a *ed* (ed) dynamic marking. The bass staff has a *ed* dynamic marking.
- System 6:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The bass staff has a *ff* dynamic marking.
- System 7:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a *ff* dynamic marking. The bass staff has a *ff* dynamic marking.

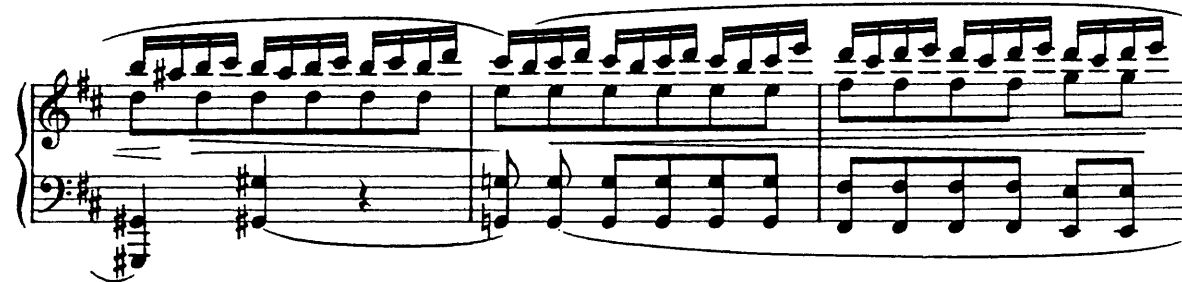
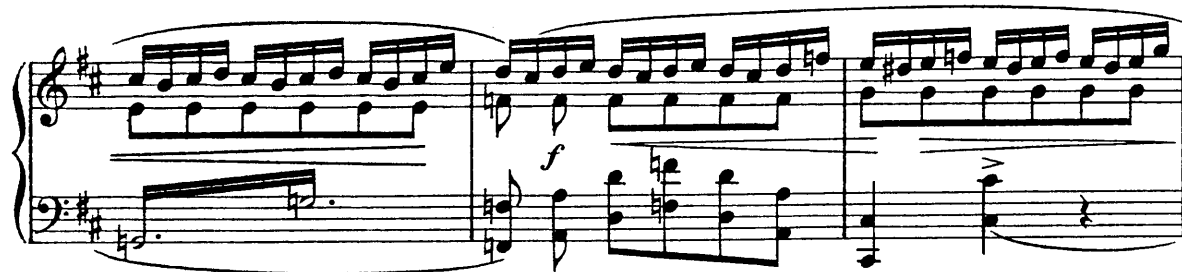
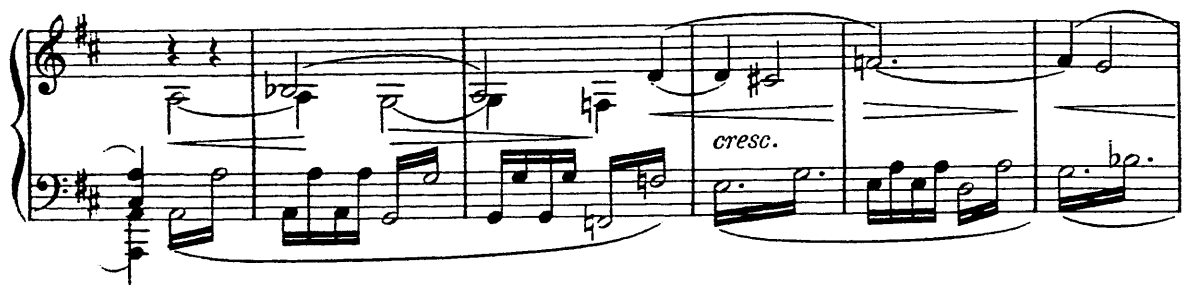
This page of musical notation, numbered 320, contains eight systems of piano music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various dynamics and articulations:

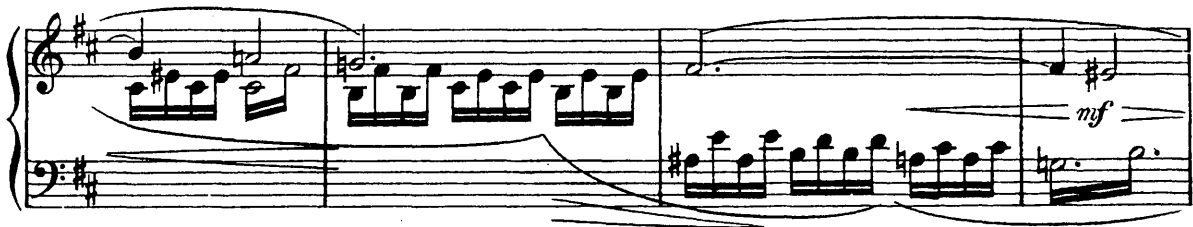
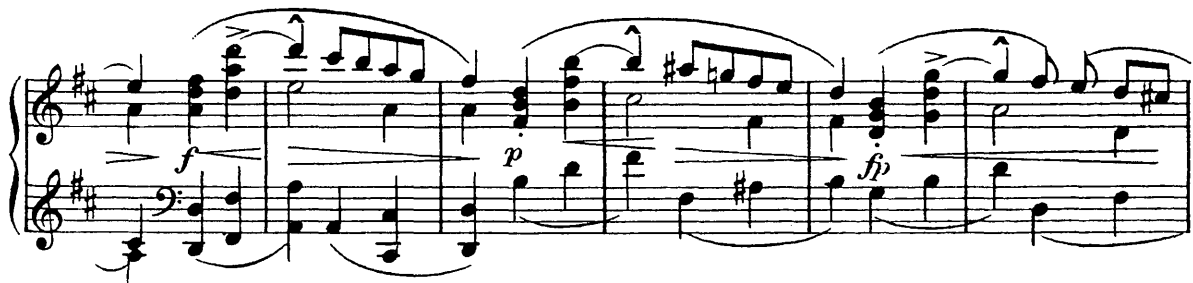
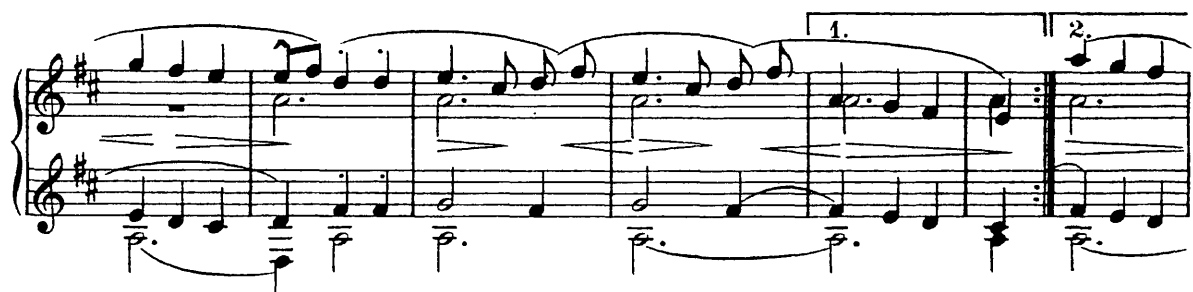
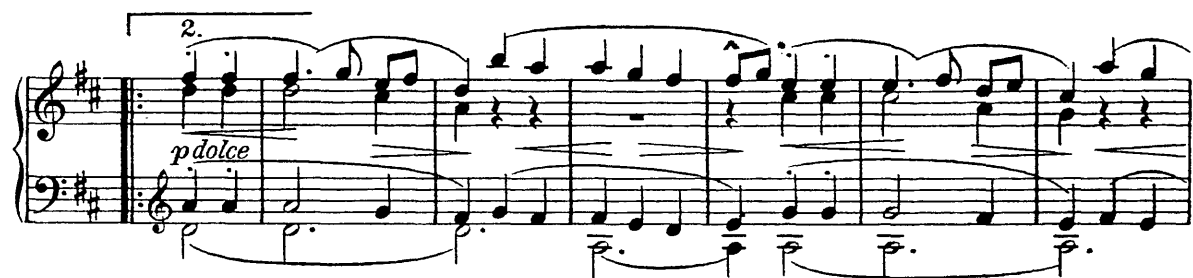
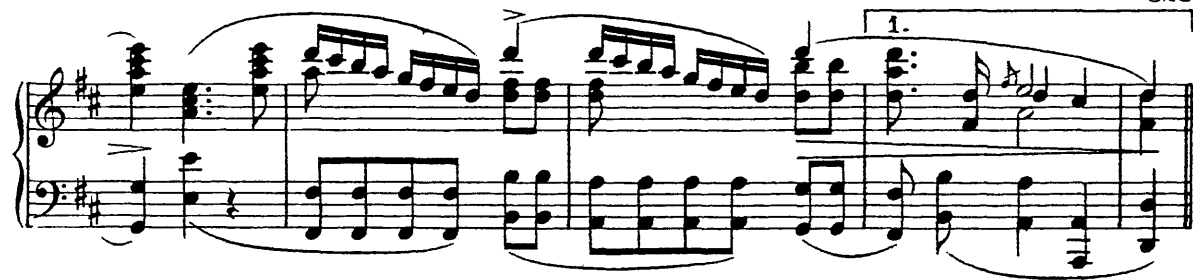
- System 1:** Starts with *p dolce* in the bass staff. Dynamics include *p* and *p*.
- System 2:** Features *p* and *f* dynamics.
- System 3:** Includes *mf*, *f*, and *sf* dynamics.
- System 4:** Features *mf*, *f*, and *ff* dynamics. Trills (*tr*) are marked in the treble staff.
- System 5:** Includes *sf*, *f*, and *sf p dolce* dynamics.
- System 6:** Continues with *sf* and *p* dynamics.
- System 7:** Features *f* and *p* dynamics.
- System 8:** Includes *f* and *p* dynamics.

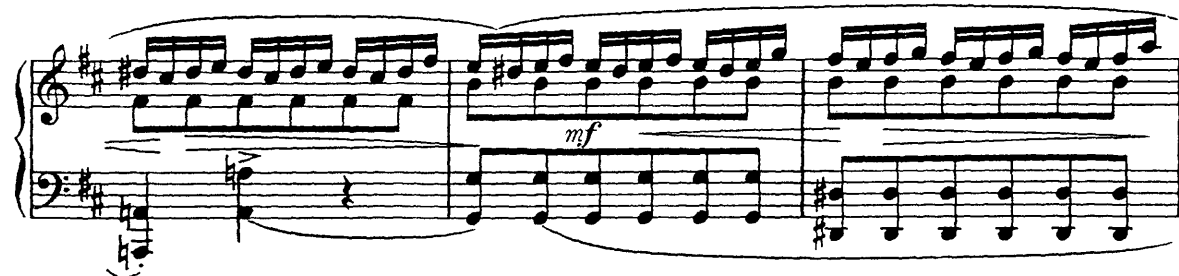
The notation is characterized by frequent use of slurs, ties, and dynamic markings to guide the performer's interpretation.

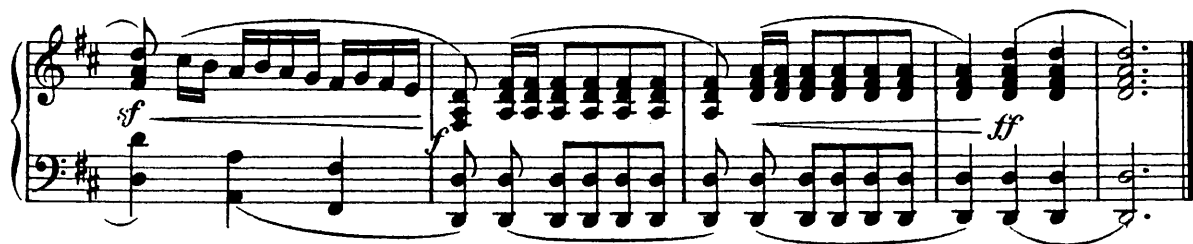
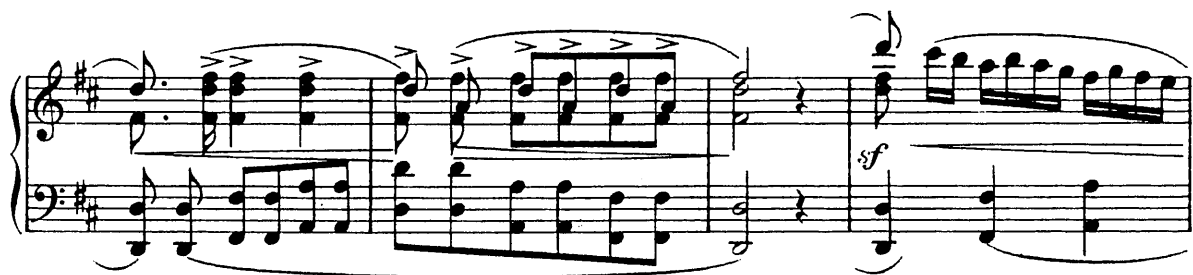
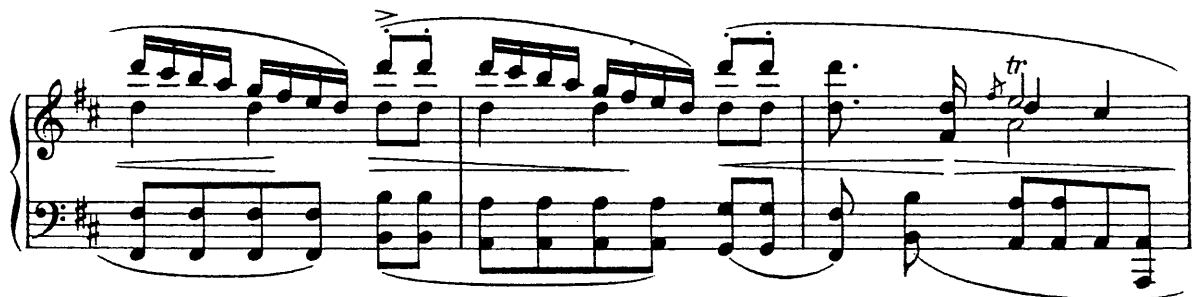
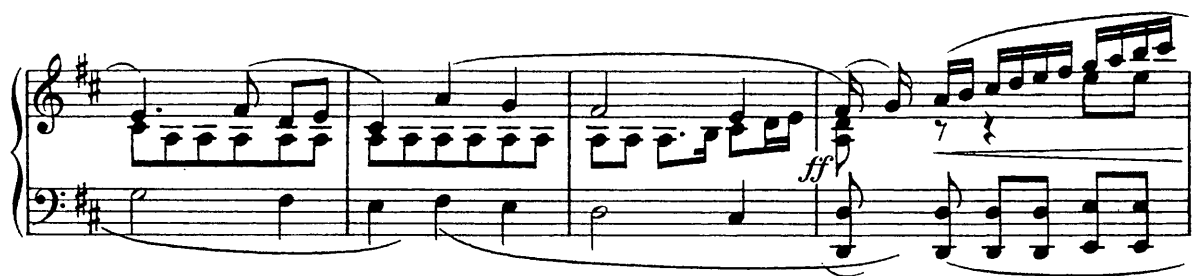
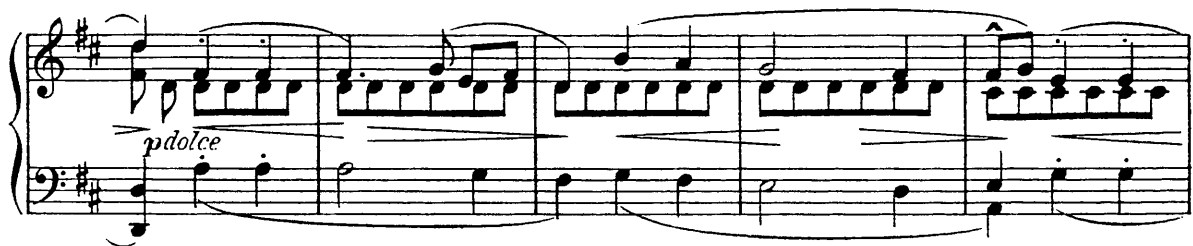
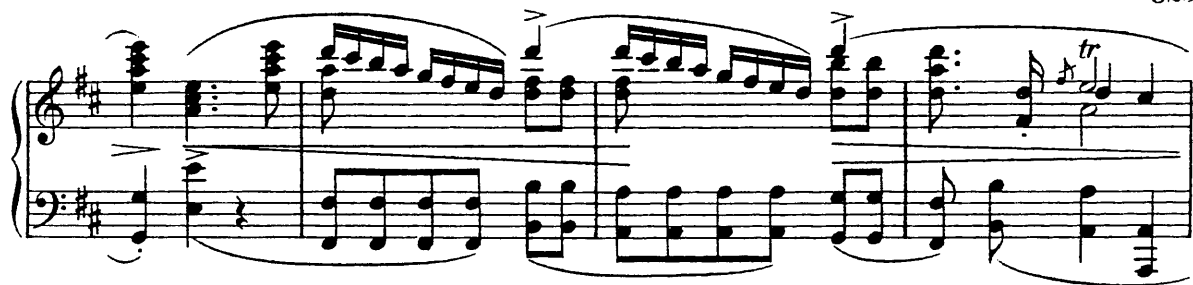
This page of musical notation is for a piano piece, consisting of seven systems of staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various dynamics and articulations:

- System 1:** Starts with a *cresc.* (crescendo) marking. The first staff has a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The second staff has a *dim.* (diminuendo) marking. The system concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with *f* (forte).
- System 2:** Features a *f* (forte) dynamic in the first staff.
- System 3:** Features a *sempre f* (sempre forte) dynamic in the first staff.
- System 4:** Features an *allarg.* (allargando) marking in the first staff, followed by a *ff a tempo* (fortissimo a tempo) marking in the second staff.
- System 5:** Features a *ff* (fortissimo) dynamic in the first staff.
- System 6:** Features a *ff* (fortissimo) dynamic in the first staff.
- System 7:** Features a *ff* (fortissimo) dynamic in the first staff, followed by a *p* (piano) dynamic in the second staff.









149. Johann Adolf Hasse (1699-1783)

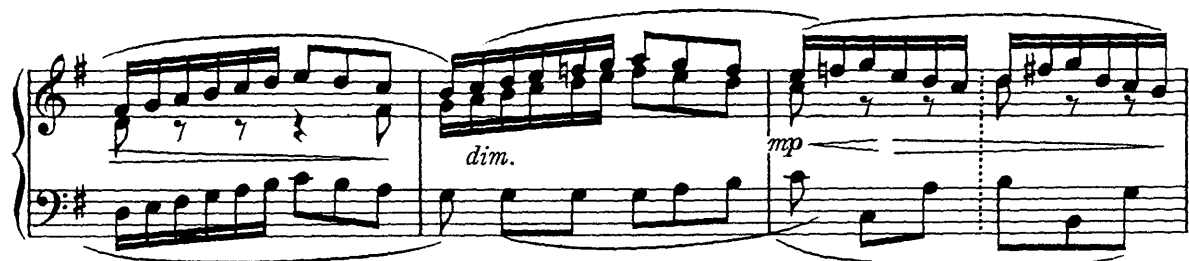
Ouvertüre zu Irene (1762)

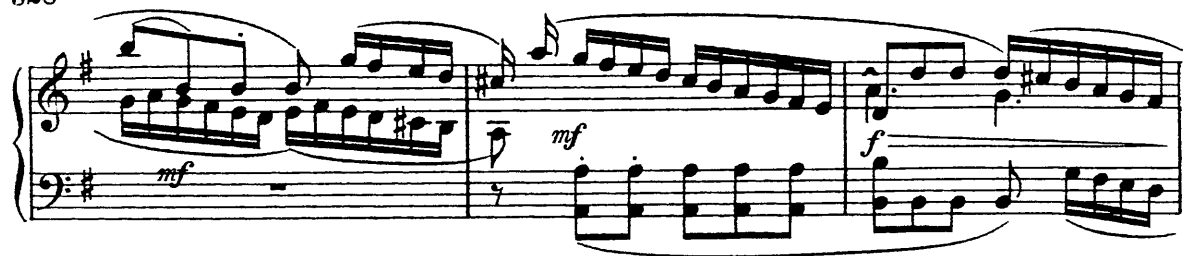
Un poco grave e staccato.

Un poco grave e staccato.

The musical score is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of six systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo/mood marking 'Un poco grave e staccato.' is written above the first staff. The score is characterized by frequent trills (tr) and slurs. Dynamics include *f* (forte), *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *p* (piano). The piece concludes with a *ritard.* (ritardando) marking and a final double bar line.

Allegro assai.





First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *mf* and *f*.



Second system of musical notation. The treble staff features a continuous sixteenth-note pattern, while the bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mp*, *mf*, and *f*.



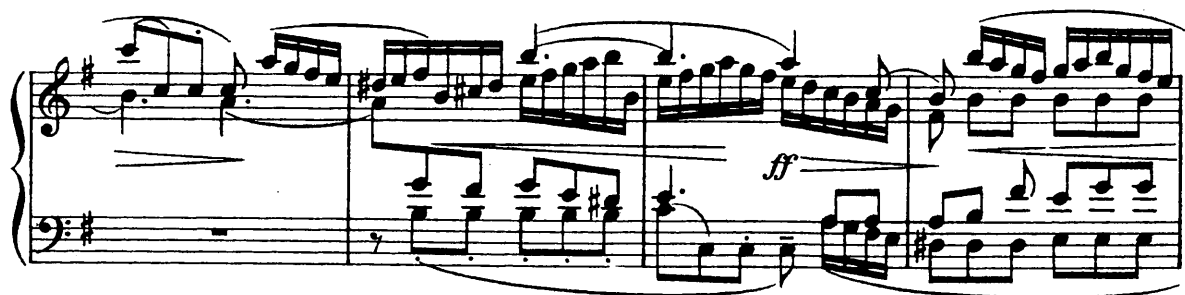
Third system of musical notation. The treble staff continues with sixteenth-note runs, and the bass staff has a more complex accompaniment with some rests. Dynamic markings include *fp*, *cresc.*, *mf*, and *f*.



Fourth system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with some rests, and the bass staff has a consistent eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *fp*, and *cresc.*.



Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* and *mf*.



Sixth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music is in G major (one sharp). The treble staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the right-hand staff.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic development. The bass staff features a more active line with many beamed notes. A dynamic marking of *fp* (forzando) is present in the right-hand staff.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff continues with a steady accompaniment. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo) in the left-hand staff and *mf* in the right-hand staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff includes a section for *Corni* (horns) marked *mp* (mezzo-piano) with a trill (*tr*) and a tempo change to *a tempo*. The bass staff has a *calando* (ritardando) marking. A dynamic marking of *mf* is present in the right-hand staff.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a trill (*tr*). The bass staff continues with a steady accompaniment. Dynamic markings include *più f* (più forte) in the left-hand staff and *mf* in the right-hand staff.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a trill (*tr*). The bass staff continues with a steady accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) in the left-hand staff, *dolce* (dolce) in the right-hand staff, and *p* (piano) at the end of the system.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff begins with a melody marked *mf*. Bass staff has a continuous eighth-note accompaniment marked *cresc.*

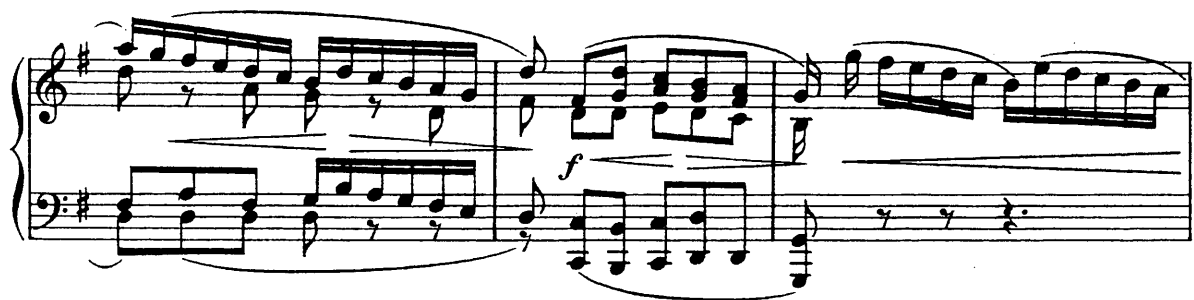
Second system of musical notation. Treble staff continues the melody, marked *f* at the end. Bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. Treble staff has a melodic phrase marked *mf*. Bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. Treble staff begins with a melodic phrase marked *più f*. Bass staff continues the eighth-note accompaniment, marked *f* at the end.

Fifth system of musical notation. Treble staff has a melodic phrase marked *sf*. Bass staff continues the eighth-note accompaniment, marked *calando* at the end. The word "Oboi" is written above the treble staff.

Sixth system of musical notation. Treble staff has a melodic phrase marked *poco f a tempo*. Bass staff continues the eighth-note accompaniment, marked *cresc.* at the end.

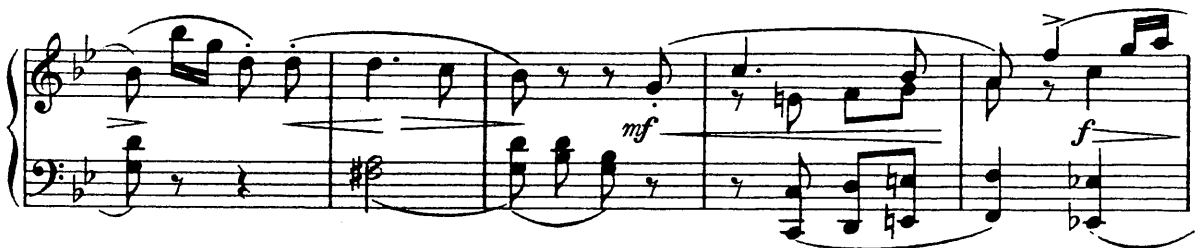
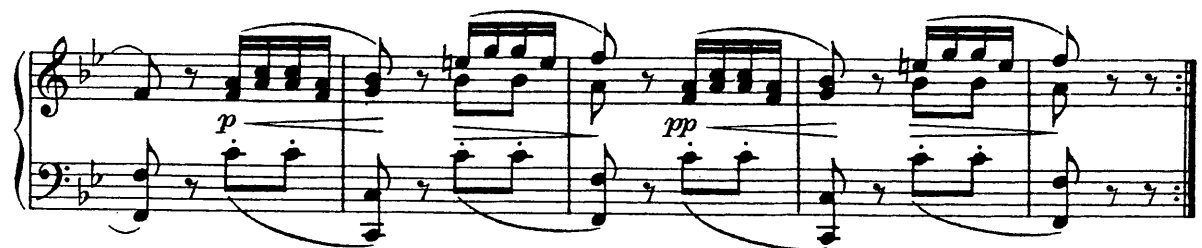


150. Karl Stamitz (1746-1801)

Andante der Esdur Sinfonie Op. 13^I (Op. 16^I)

Andante non moderato.

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a bass clef, with a key signature of two flats (B-flat major) and a time signature of 2/4. The tempo is marked "Andante non moderato." The score consists of six systems of two staves each. The first system includes the instruction "dolce" and "dim." followed by "p." and "mp". The second system includes "p", "mf", "sf", and "mp". The third system includes "sf", "cresc.", "f", "sempre dolce", and "mp". The fourth system includes "dim.", "p", and "mp". The fifth system includes "mf", "p", and "tr". The sixth system includes "mp", "cresc.", and "f". The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.



dim.

p.

mp

p

mp

sf

mp

sf

f

p

cresc.

f

cresc.

f

p

pp

Ende.