

Domenico
SCARLATTI

Stabat Mater

Coro (SSSSAATTBB) e Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Robert Scandrett

Partitur / Full score



Carus 40.472

Inhalt

Text des <i>Stabat Mater</i> und Übersetzung	3
Vorwort	4
1. Stabat Mater	11
2. Cujus animam gementem	19
3. Quis non posset	31
4. Eja Mater, fons amoris	39
5. Sancta Mater, istud agas	47
6. Fac me vere tecum flere	55
7. Juxta crucem	60
8. Inflammatus	67
9. Fac ut animae	79
10. Amen	93
Kritischer Bericht	103

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

Partitur, zugleich Orgelstimme (Carus 40.472), Chorpartitur (Carus 40.472/05), Violoncello/Contrabbasso (Carus 40.472/11).
Das Werk wurde auf CD vom *Kammerchor Stuttgart* unter der Leitung von Frieder Bernius eingespielt (Carus 83.208).

The following performance material is available for this work:

full score and organ part (Carus 40.472), choral score (Carus 40.472/05), Violoncello/Contrabbasso (Carus 40.472/11).
The *Stabat Mater* is available on CD, performed by the *Kammerchor Stuttgart* under the direction of Frieder Bernius (Carus 83.208).

Stabat Mater dolorosa
 Juxta Crucem lacrimosa
 Dum pendebat Filius.
 Cujus animam gementem
 Contristatam et dolentem
 Pertransivit gladius.
 O quam tristis et afflicta
 Fuit illa benedicta
 Mater Unigeniti;
 Quae maerebat et dolebat
 Et tremebat, dum videbat¹
 Nati poenas inclyti.
 Quis est homo, qui non fletet,
 Christi matrem si videret²
 In tanto supplicio?
 Quis non posset contristari
 Christi Matrem contemplari
 Dolentem cum Filio?
 Pro peccatis suae gentis
 Vidit Jesum in tentis
 Et flagellis subditum.
 Vidit suum dulcem natum
 Moriendo desolatum
 Dum emisit spiritum.
 Eja, Mater, fons amoris,
 Me sentire vim doloris
 Fac, ut tecum lugeam.
 Fac, ut ardeat cor meum
 In amando Christum Deum,
 Ut sibi complaceam.
 Sancta Mater, istud agas,
 Crucifixi fige plagas
 Cordi meo valide.
 Tui nati vulnerati,
 Tam dignati pro me pati,
 Poenas mecum divide.
 Fac me vere tecum flere,³
 Crucifixo condolere,
 Donec ego vixero.
 Juxta Crucem tecum stare,
 Et me tecum sociare⁴
 In planctu desidero.
 Virgo virginum praeclara,
 Mihi jam non sis amara,
 Fac me tecum plangere.
 Fac, ut portem Christi mortem,
 Passionis fac consortem,
 Et plagas recolare.
 Fac me plagis vulnerari,
 Crucem hac inebriari,⁵
 Ob amorem Filii.
 Inflammatus et accensus⁶
 Per te, Virgo, sim defensus
 In die judicii.
 Fac me cruce custodiri,⁷
 Morte Christi praemuniri,
 Confoveri gratia.
 Quando corpus morietur,
 Fac, ut animae donetur
 Paradisi gloria. Amen.

Christi Mutter stand mit Schmerzen
 Bei dem Kreuz und weint' von Herzen,
 Als ihr lieber Sohn da hing.
 Durch die Seele voller Trauer,
 Seufzend unter Todesschauer,
 Jetzt das Schwert des Leidens ging.
 Welch ein Weh der Auserkornen,
 Da sie sah den Eingebornen,
 Wie er mit dem Tode rang!
 Angst und Trauer, Qual und Bangen,
 Alles Leid hielt sie umfassen,
 Das nur je ein Herz durchdrang.
 Wer könnt' ohne Tränen sehen
 Christi Mutter also stehen
 In so tiefen Jammers Not?
 Wer nicht mit der Mutter weinen,
 Seinen Schmerz mit ihrem einen,
 Leidend bei des Sohnes Tod?
 Ach, für seiner Brüder Schulden
 Sah sie Jesus Marter dulden,
 Geißeln, Dornen, Spott und Hohn.
 Sah ihn trostlos und verlassen
 An dem blut'gen Kreuz erblassen,
 Ihren lieben einz'gen Sohn.
 Gib, o Mutter, Born der Liebe,
 Daß ich mich mit dir betrübe,
 Daß ich fühl' die Schmerzen dein.
 Daß mein Herz von Lieb' entbrenne,
 Daß ich nur noch Jesus kenne,
 Daß ich liebe Gott allein.
 Heil'ge Mutter, drück die Wunden,
 Die dein Sohn am Kreuz empfunden,
 Tief in meine Seele ein.
 Ach, das Blut, das er vergossen,
 Ist für mich dahingeflossen;
 Laß mich teilen seine Pein.
 Laß mit dir mich herzlich weinen,
 Ganz mit Jesu Leid vereinen,
 Solang hier mein Leben währt.
 Unterm Kreuz mit dir zu stehen,
 Dort zu teilen deine Wehen,
 Ist es, was mein Herz begehrt.
 O du Jungfrau der Jungfrauen,
 Wollst in Gnaden mich anschauen,
 Laß mich teilen deinen Schmerz.
 Laß mich Christi Tod und Leiden,
 Marter, Angst und bittres Scheiden
 Fühlen wie dein Mutterherz.
 Mach, am Kreuze hingesunken,
 Mich von Christi Blute trunken
 Und von seinen Wunden wund.
 Daß nicht zu der ew'gen Flamme
 Der Gerichtstag mich verdamme,
 Sprech für mich dein reiner Mund.
 Christus, um der Mutter Leiden
 Gib mir einst des Sieges Freuden
 Nach des Erdenlebens Streit.
 Jesus, wann mein Leib wird sterben,
 Laß dann meine Seele erben
 Deines Himmels Seligkeit! Amen.

A weeping mother was standing
 full of sorrow beside the cross,
 while her Son was hanging on it.
 Through her grieving heart,
 anguished and lamenting,
 a sword had passed.
 Oh, how sad and afflicted
 was that blessed Mother
 of an only Son!
 She mourned and grieved
 and trembled as she saw
 the suffering of her glorious Son.
 Who is the man who would not weep,
 seeing the mother of Christ
 in such torment?
 Who would not feel compassion,
 watching the loving mother
 in sorrow with her Son?
 She saw Jesus in torments
 and subjected to scourging
 for the sins of his people.
 She saw her dear Son
 dying forsaken,
 as he yielded up his spirit.
 O mother, fount of love,
 make me feel the strength of thy grief
 so that I may mourn with thee.
 Make my heart burn
 with love for Christ, my God,
 so that I may please him.
 Holy mother, do this for me:
 fix the wounds of thy crucified Son
 deeply in my heart.
 Share with me the pains
 of thy wounded Son
 who deigned to suffer for me.
 Make me truly weep with thee
 and share the agony of the crucified,
 as long as I live.
 I long to stand with thee beside the cross
 and join thee willingly
 in thy weeping.
 O Virgin, peerless among virgins,
 do not be harsh towards me,
 let me weep with thee.
 Grant that I may bear Christ's death
 and recall to my mind his fated passion,
 and his wounds.
 Grant that I may be wounded by his wound,
 intoxicated by his cross,
 for love of thy Son,
 Inflamed and burning,
 may I be defended by thee, O Virgin,
 at the day of judgement.
 Grant that I may be protected by the cross,
 saved by the death of Christ,
 and supported by his grace.
 When my body dies,
 let my soul be granted
 the glory of Heaven. Amen.

Im Liber Usualis (1934) lautet der Text an den angegebenen Stellen wie folgt:

¹ Pia Mater, dum videbat.

² Matrem Christi si videret.

³ Fac me tecum pie flere.

⁴ Et me tibi sociare.

⁵ Fac me cruce inebriari, / Et cruore Filii.

⁶ Flammis ne urar succensus.

⁷ Christe, cum sit hinc exire,

Da per Matrem me venire,

Ad palmam victoriae.

Vorwort

Von den drei großen Komponisten, die im Jahre 1685 geboren wurden, weist die Biographie Domenico Scarlattis immer noch große Lücken auf. Verglichen mit seinen quellenmäßig gut belegten Zeitgenossen Bach und Händel ist die Kenntnis über Scarlattis Leben durch das Fehlen von Primärquellen nur spärlich belegt. Die kurze Aufzählung seiner bedeutenden Ernennungen und Ehrungen wird durch zeitgenössische Berichte, persönliche Briefe oder andere autographische Quellen kaum ergänzt. Sogar die große Sammlung seiner Werke für Tasteninstrumente ist nicht autograph überliefert. Das einzige gesicherte Autograph ist das *Miserere* in g-Moll in der Vatikanischen Bibliothek¹, und dieses gehört nicht zu seinen größeren Werken.

Scarlattis musikalische Werke entstanden in zwei ausgedehnten Schaffensperioden: den Jahren in Italien und Portugal (bis 1729), die er vor allem der Vokalmusik für Kirche und Theater widmete, und der Zeit am spanischen Hofe, bedeutsam für seine Klavierwerke, die bis heute die Grundlage seines Ansehens bilden. Seine Werke zu datieren, insbesondere die aus der portugiesischen Zeit, ist ein schwieriges Unterfangen, da wir annehmen müssen, daß 1755, beim Erdbeben von Lissabon, viele seiner Manuskripte vernichtet wurden. Zeitungsberichte bezeugen einige Aufführungen; aber von den Chorwerken dieser Zeit wird bei der Beschreibung eines Gottesdienstes in der Kirche von Sao Roche nur das doppelchörige *Te Deum* erwähnt².

Mit Ausnahme des *Stabat Mater* sind stilistische Ähnlichkeiten in Scarlattis Chormusik kennzeichnend für eine konservative Anwendung der Techniken des italienischen Spätbarocks. Seine in portugiesischen Bibliotheken überlieferten Kirchenmusikwerke *Te Deum*, *Te gloriosus* und *Laetatus sum* stimmen mit dem *Magnificat* in einer streng tonalen, harmonisch aber begrenzten Ausdrucksweise überein, sowie in einer kurzatmigen Melodik in Abschnitten, wo kontrapunktischer und monodischer Stil sich die Waage halten, und einer Continuo-Begleitung mit Orgel. Die *Missa quatuor vocum* aus Madrid ist durchgehend kontrapunktisch gearbeitet, und die Ähnlichkeit der Themenköpfe verhilft ihr als Ganzes zu einer Einheitlichkeit, die in anderen Werken fehlt. Aber das harmonische Vokabular ist nicht gerade gewagt, und den längeren Sätzen – *Gloria* und *Credo* – fehlen die rhythmische Energie und die dramatischen Gegensätze, die man von dem Komponisten der Klavierwerke erwarten könnte. Die kleineren geistlichen Kompositionen, die in italienischen Bibliotheken erhalten sind – *Iste confessor* und zwei *Miserere* – sind falsobordone-ähnlich und hymnenartig, und in ihrem nachpalestrinensischen Konservatismus erinnern sie nur wenig an den einfachen, jedoch extrovertierten Stil der portugiesischen Werke. So verhelfen visionäre Weite und Phantasiefülle dem *Stabat Mater* zu einer einzigartigen Stellung inmitten der übrigen Kompositionen Scarlattis.

Seine Vertonung des *Stabat Mater* kann als sein Meisterwerk innerhalb der Chorliteratur bezeichnet werden, und hier ist kaum ein Widerspruch zu erwarten. Sein großer Umfang, seine einzigartige räumliche Anlage, sein zupackender, dramatischer Schwung, seine lyrische Anmut – dies alles verbunden durch klare stilistische Einheit und höchst organische Anordnung trotz der in den Klangfarben beschränkten Mittel – stellen es in den Kreis der ganz großen architektonischen Musikschöpfungen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Schon während der Studienzeit Scarlattis gab es eine ganze Anzahl von Kompositionen mit dem *Stabat Mater*-Text. Die Vertonung seines Vaters Alessandro für Sopran, Alt, zwei Violinen und Basso continuo wurde in Neapel während der Fastenzeit regelmäßig aufgeführt³, bis sie durch die bekannte Komposition Pergolesis ersetzt wurde. Palestrinas Vertonung, ein Meisterwerk für zwei Chöre, gehörte möglicherweise zum Repertoire der Capella Giulia, als Scarlatti dort Dirigent war. Agostino Steffanis Komposition⁴ ist interessant wegen gewisser Ähnlichkeiten mit Scarlattis Werk. Wenngleich die beiden Vertonungen sonst wenig gemeinsam haben, gibt es doch einige auffallende Ähnlichkeiten:

Scarlatti: Nr. 1, T. 1–3

Steffani: T. 7

Scarlatti: Nr. 2, T. 25–27

Steffani: T. 43

Scarlatti: Nr. 6, S 3, T. 2–5

Steffani: T. 65

Einer der eindrucksvollen Aspekte des *Stabat Mater* ist die Vielfalt, mit der der Komponist die chorischen Möglichkeiten entfaltet. Es ist für zehn Singstimmen (SSSSAATTBB) und Basso continuo geschrieben, die herkömmlicherweise in zwei SSATB-Chöre aufgeteilt würden. Aber diese Einteilung, die an eine antiphonale Schreibweise denken ließe, kommt nicht vor. Im allgemeinen würde man wohl von zehn gleichermaßen unabhängigen Stimmen ausgehen, die sich zu möglichst vielen Gruppierungen verbinden ließen. In der Tat scheint es so, als sei auf die Gleichwertigkeit der Stimmgruppen und auf die Abwechslung in den Stimmlagen, besonders in den Sopranpartien, große Sorgfalt verwendet worden. Die taktvolle Art, mit der er die vier Soprane abwechselnd in den Vordergrund treten läßt und doch keiner dauernd die Führung übergibt, deutet darauf hin, daß er opernhafte Rivalität vermeiden wollte. Die vielen guten Einfälle in der Kombination der Stimmen kann man nur andeuten, z.B. die vielfältige Umgruppierung der Stimmen: S1 S2 A1 T1 B2 abwechselnd mit S1 S2 A1 A2 T2, worauf S3 T1 B1 B2 antwortet – eine feinsinnige Differenzierung in den Stimmfarben, und das innerhalb von 12 Takten! Das paarweise Unisono der Stimmen in Nr. 4 stellt einen außerordentlichen Aufschwung in dramatischen Gegensatz zu den sanft fallenden Linien der vorhergehenden Takte. In Nr. 2 ist das brillante Gewebe der vier Soprane über einem leicht strukturierten Tenor (Takte 54–63) ein dramatischer Akt, in dem alle Soprane abwechselnd in extreme Höhen geführt werden.

Die stete Neuordnung der Stimmführung gilt dem Kontrast, ist aber auch ein Mittel, den Drang zur Kadenz hin zu steigern. Obgleich sich immer wieder alle Stimmen vor dem Erreichen der Kadenz allmählich zusammenfinden (Nr. 3, Takte 64–73 oder Nr. 6, Takte 32–39), gelingt Scarlatti am Schluß von Nr. 9 ein spektakulärer Effekt (Takt 95 bis zum Ende), wo die Kraft der Engführung schließlich in einer ostinaten Baß-Konstruktion gipfelt, welche von den beiden Bässen abwechselnd vorgetragen wird.

Das Arrangement der Stimmen für das Finale zu Beginn von Nr. 10 faßt die Oberstimmen zu einem machtvollen dreistimmigen Satz zusammen, auf den die unteren beiden Stimmen, nun ebenfalls dreigeteilt, antworten. Die Wirkung der einzeln geführten Stimmen im Gegensatz zu den Tutti schwächt das Vorwärtsdrängen nicht, weil die Koloraturen den Eindruck einer Beschleunigung vermitteln. Das Theatralische der letzten drei Abschnitte (Nr. 8 bis Schluß) hat in

Scarlattis anderen Chorwerken nicht seinesgleichen. Vom Beginn des *Inflammatus* an stehen wir im Banne einer fortschreitenden Entfaltung musikalischer Energie, die kunstvoll bis zum Schluß durchgehalten wird; sie erinnert an die rhythmische Kraft und Vielfalt, die für seine Klaviermusik charakteristisch ist.

Während die ständige Veränderung der Besetzung dem Satz wechselnde dynamische Kontraste verschafft, gibt es (wenn auch nicht unwidersprochen) einige Hinweise darauf, daß eine Concertato-Anordnung Solo-Tutti beabsichtigt war. In den Handschriften aus Venedig und Bologna findet sich die einzige im Werk vorkommende Solo-Tutti-Notation am Schluß von Nr. 10 in den Sechzehntel-Passagen. Selbst diese Markierungen ließen sich allerdings als bloße Warnsignale deuten, die sich auf den Wechsel von zwei Unisono-Stimmen (wie in Takt 1 – 220) zu zwei selbständigen Stimmen beziehen. Santinis Abschrift hat einen durchdachteren Plan⁵: Nach 62 Tuttitakten am Beginn entwickelt sich ein Klangmuster aus alternierenden Blöcken, jeder 15 bis 50 Takte lang. Spätere Abschriften und Drucke, die Santini als Quelle benutzen, haben dies in ein verwickeltes System von Solo-Tutti-Kontrasten ausgedehnt.⁶ Der Herausgeber hat sich jedoch dafür entschieden, die Partitur so vorzulegen, wie sie in den Manuskripten aus Venedig und Bologna zu finden ist; dies soll jedoch Verfechter anderer Aufführungspraktiken keineswegs entmutigen. Ein zehnstimmiges Solisten-Ensemble, räumlich differenziert aufgestellt, würde die strukturelle Vielfalt in angemessener Weise erschließen; aber zehn Solisten innerhalb eines größeren Ensembles könnten die Kontraste wirkungs- und stilvoll dramatisieren. Man sollte jedoch bedenken, daß in der Zeit, als Scarlatti an der Capella Giulia tätig war, die normale Besetzung aus nur 16 bis 18 Sängern bestand. „Die meiste Chormusik wurde von Solostimmen gesungen oder, bei den üblichen Auftritten, von selten mehr als vier Sängern in jeder Stimme.“⁷

Aus praktischen Erwägungen ist das Werk in dieser Ausgabe in zehn Abschnitte gegliedert, die den offensichtlichen musikalischen Einheiten entsprechen. Scarlattis eigene Gliederung, durch Kadenzen gekennzeichnet, folgt nicht der dichterischen: sie umfaßt manchmal eine dreizeilige Strophe, oft zieht sie zwei Strophen zusammen, aber in einem Falle (Nr. 7: *Juxta crucem*) verbindet sie vier Strophen zu einer musikalischen Einheit. Der Text wird frei wiederholt, wenn es sich für formale musikalische Erweiterungen als nützlich erweist (z. B. Nr. 6: *Fac me vere*), aber öfter durch Imitation verdichtet (Nr. 2: *Cujus animam*). Nur selten werden verschiedene Texte gleichzeitig gesungen: in Nr. 6 (*Fac me vere*) und kurz in den Takten 54–59 von Nr. 2 (*Cujus animam*). Scarlattis Text entspricht genau dem Wortlaut, den auch Palestrina, Steffani und Pergolesi vertonten, und unterscheidet sich nur geringfügig von dem des *Liber Usualis* (1934)⁸. Varianten sind in den Fußnoten zum gedruckten Text vermerkt (siehe S. 3).

Die Continuo-Begleitung steht im Einklang mit derjenigen in Scarlattis anderen kirchlichen Chorwerken, deren keines den Orchesterpart so verwendet, wie man es bei Vivaldi und Händel findet oder selbst im *Stabat Mater* Alessandros. In den vollstimmigen Chorsätzen folgt der Baß routinemäßig der untersten Vokalstimme, in den Abschnitten mit leichtem solistischen Satz sorgt er für das harmonische Fundament. Obgleich keine der Quellen, mit Ausnahme der Harvard-Handschrift, eine Abweichung von der konsequenten Verdoppelung des Continuo-Basses mit Orgel und Violoncello andeutet, hat der Herausgeber in der Basso-continuo-Stimme (CV 40.472/11) Vorschläge für eine Wiedergabe mit Violoncello und Kontrabaß gemacht, dessen Einsatz, ähnlich der Hinzufügung des 16-Fuß-Pedals bei der Orgel, die Wirkung in den vollstimmigen Abschnitten erhöhen dürfte.

Es gibt keinen klaren Nachweis, wann das *Stabat Mater* geschrieben wurde, auch keine Berichte über eine Aufführung

oder deren Beschreibung. Das Fehlen eines Autographs erschwert das Bemühen, seine Entstehungszeit genauer festzulegen. Einige interne Fakten verweisen auf die Zeit, in der Scarlatti der Capella Giulia angehörte. Die Zusammensetzung dieses Chores paßt in idealer Weise zur doppelchörigen Besetzung.⁹ Außerdem weist kein anderes Chorwerk Scarlattis Schwierigkeitsgrade auf, die sich im *Stabat Mater* finden. Dies legt die Vermutung nahe, daß es für einen besonders geschulten Chor geschrieben wurde. Obwohl man sich nicht zu sehr auf die Ähnlichkeiten mit Steffanis Vertonung stützen sollte (da ja solche melodischen Modelle Gemeingut der Barock-Komponisten sind), so lassen doch die Anklänge melodischer Art bei den gleichen Texten vermuten, Scarlatti habe Steffanis Werk gekannt.¹⁰ Und schließlich: spüren wir nicht den immer gegenwärtigen Vater—besorgt, überwachend, verbessernd, ermunternd? — eine Gegenwart, die Domenico in den Jahren seines Wirkens in Portugal gewiß fehlte, wo seiner Vokalmusik gerade jene Werte abgehen, die Alessandro beigesteuert haben könnte.

Die Fußnoten finden sich im englischen Vorwort.

Bellingham, Wa. / USA, 1. Mai 1986

Robert Scandrett

Übersetzung: Willi Schulze

Preface

Of the trio of great composers born in 1685, only Domenico Scarlatti continues to present an incomplete biographical profile. Unlike his well-documented contemporaries Handel and Bach, knowledge of Scarlatti's life is obscured by lack of primary sources. The short recital of his significant appointments and honors is little amplified by contemporary accounts, personal letters or autograph materials. Even the great collection of keyboard works does not exist in an autograph. The single authenticated autograph is the "Miserere" in g minor in the Vatican Library¹, and this is not one of his major works.

Scarlatti's musical output falls into two broad periods: the Italian and Portuguese years (until 1729) which were dedicated primarily to vocal works for church and theatre; and the years spent in the Spanish court, which were notable for the keyboard works which form the basis of his reputation today. Attributing dates to any of his works is a difficult procedure, and particularly those from the Portuguese period, since we must assume that many manuscripts were destroyed in the Lisbon earthquake of 1755. Newspaper accounts document some performances, but of the choral works of this period, only the "Te Deum" in C for double choir is mentioned in the description of a service in the church of Sao Roche.²

With the exception of the "Stabat Mater", the stylistic similarities in Scarlatti's choral works represent a conservative use of the techniques of the late Italian Baroque. The "Te Deum", "Te gloriosus" and "Laetatus sum" which are found in Portuguese libraries share with the "Magnificat" a strongly tonal but somewhat limited harmonic vocabulary, a fragmented melodic style, balanced areas of contrapuntal and familiar style, and an accompaniment for organ continuo. The "Missa quatuor vocum" from Madrid is more consistently contrapuntal, and the similarity of head motifs gives it an overall unity not apparent in the other works. But the harmonic vocabulary is not adventuresome, and the larger sections (Gloria and Credo) lack the rhythmic drive and dramatic contrast which one would expect from the composer of the keyboard works. The short works found in Italian libraries ("Iste confessor" and two "Miserere") are falso-bordone and hymn-like, and in their post-Palestrina conservatism show little resemblance to the simple, yet more extroverted style of the Portuguese works. Thus the breadth of vision and imagination of the "Stabat Mater" places it in a unique position among his other compositions.

Scarlatti's setting of the "Stabat Mater" can with little disagreement be considered his masterpiece in the choral idiom. Its generous dimensions, its unique spatial concept, its irresistible dramatic sweep, its lyrical sweetness, all bound together with clear stylistic unity and superlative organization of the coloristically restricted resources, places it in the company of the great musical architectural creations of the first part of the 18th century.

A number of frequently performed settings of the "Stabat Mater" were extant during Scarlatti's formative years. His father Alessandro's setting for soprano and alto, with two violins and continuo was regularly performed during Lent in Naples³, until it was replaced by the well-known setting of Pergolesi. Palestrina's setting, his masterpiece for two choirs, was possibly in the repertoire of the Capella Giulia when Scarlatti was directing there. Agostino Steffani's setting⁴ is interesting because of certain similarities to compositions

of the Scarlatti version. Although the two settings share little else, there are some curious similarities:

Scarlatti: No. 1, bar 1-3
Sta - bat ma - - ter do - lo - ro - sa

Steffani: bar 7
Sta - - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta

Scarlatti: No. 2, bar 25-27
O quam tri - stis et af - fli - cta

Steffani: bar 43
O quam tri - stis et af - flic - ta

Scarlatti: No. 6, S 3, bar 2-5
Fac me ve - re te - cum fle - re

Steffani: bar 65
Quis est ho - mo qui non fle - -

One of the impressive aspects of this work is the variety with which the composer had used the choral forces. It is written for ten voices, SSSAATTBB, which traditionally would be divided into two SSATB choirs. But this division, which connotes antiphonal writing, never takes place. The general viewpoint would appear to be the recognition of ten equally independent voices, to be combined in as many differing relationships as possible. And there would appear to be great care taken towards equality of participation and variety of tessitura, particularly in the soprano parts. The tactful manner in which each of the four soprano parts comes to the fore, no part predominating consistently, hints at an operatic rivalry circumvented. The many felicities of registration can be only hinted at: in no. 3 (bars 1-13) note the careful variation of voicing: S1S2A1T1B2 alternating with S1S2A1A2T2 which is answered by S3T1B1B2, giving a subtle differentiation of vocal color, all within the compass of twelve measures. The unison pairing of voices in no. 4 gives an extraordinary thrust in dramatic contrast to the gently falling lines of the preceding measures. In no. 2, the brilliant interweaving of the four soprano voices over a light textured tenor accompaniment (bars 54-63) is a dramatic coup, with each soprano voice alternating in the extremes of the range.

The constant variation of texture is used to provide contrast, but also as a resource to intensify the drive to the cadence. Although it happens consistently that all voices gradually gather together on the approach to the cadence (note no. 3, bars 64-73; or no. 6, bars 32-39), it is done with spectacular flair at the conclusion of no. 9 (bars 95-end), where the energy of the stretti finally culminates in an ostinato bass pattern, alternating between the two bass parts. The marshalling of forces for the finale at the beginning of no. 10 results in combining the upper voices into a powerful three part texture,

¹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Giulia V 31.

² Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 2nd ed. (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1955) p. 69. Kirkpatrick quotes from a report in the *Gazeta de Lisboa* in early 1722: "The hymn *Te Deum Laudamus*, elegantly composed to music and distributed among various choirs of musicians by the famous Domingos Scarlatti".

³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed., vol. 18, p. 37, article "Stabat mater dolorosa", Malcolm Boyd.

⁴ Agostino Steffani *Stabat Mater*, ed. Heinrich Sievers, Möseler Verlag Wolfenbüttel, 1956. (The frontispiece reads, "Komponiert nach 1706"). Subsequent quotations are from this edition.

answered by the lower two voices, also now in three parts. The effect of the single lines against the tutti in the ending does not lessen the drive, since the coloratura gives an effect of acceleration. The theatricality of the last three sections (from no. 8 to the end) has no equal in Scarlatti's other choral works. From the opening of "Inflammatum" we are caught in an ongoing thrust of musical energy which is skillfully sustained to the end, and is reminiscent of the rhythmic force and variety which characterizes his keyboard writing.

While the constantly changing textures provides a built-in scheme of dynamic variation, there is some evidence, though conflicting, that a concertato deployment of solo-tutti was intended. In the manuscripts from Venice and Bologna, the only notation of solo-tutti is in the sixteenth-note passages at the conclusion of no. 10. Even these designations could be construed as cautionary, referring to the change from two parts in unison (as in bars 1-220) to two individual lines. Santini's copy has a more elaborate plan.⁵ After sixty-two measures of tutti at the beginning, there emerges a pattern of alternating blocks, each 15 to 50 measures in length. Subsequent copies and editions which use Santini as a source have expanded this into a complex system of contrasts.⁶ The editor has chosen to present the score as found in the Venice and Bologna manuscripts, but this in no way discourages other modes of performance. A solo ensemble of ten voices, spatially differentiated, would adequately reveal the textural variety, but ten soloists within a larger ensemble could dramatize the contrasts in an effective and stylistically appropriate manner. However, one should bear in mind, that during the time Scarlatti was active at the Capella Giulia, the regular forces consisted of sixteen to eighteen singers. "Most of the choral music was sung by solo voices, or, in the ordinary functions, by seldom more than four voices to a part."⁷

For convenience, the present edition has divided the work into ten sections, which correspond to the obvious musical units. Scarlatti's own divisions, as defined by cadences, do not correspond to the poetic divisions, sometimes encompassing one three-line stanza, often joining two stanzas, but in one instance (no. 7: "Juxta crucem") combining four stanzas into a single musical unit. The text is freely repeated when

useful for formal musical extensions (for example no. 6 "Fac me vere"), but more often compacted in points of imitation (no. 2 "Cujus animam"). Different texts sung simultaneously are rare: only in no. 6 ("Fac me vere") and briefly at bars 54-59 of no. 2 ("Cujus animam"). Scarlatti's text corresponds exactly to the text used by Palestrina, Steffani and Pergolesi, and differs only in a small degree from that of the *Liber Usualis* (1934).⁸ Variants are noted in the footnote to the printed text.

The continuo accompaniment is consistent with Scarlatti's other sacred choral works, none of which utilize orchestral support in the manner found in Vivaldi, Handel, or even in the "Stabat Mater" of Alessandro. The bass line routinely follows the lowest vocal part in the full choral sections, and provides a harmonic foundation for the sections with lighter, soloistic scoring. Although none of the sources except the Harvard manuscript indicate a variation from the consistent doubling of keyboard continuo with cello, the editor has included suggestions for a performance with cello and double bass, whose effect, similar to the addition of 16 foot organ pedals, might enhance the full-voiced sections.

There is no clear evidence when the "Stabat Mater" was written, nor any record or description of a performance. The absence of an autograph further complicates efforts to pinpoint its origin. Certain bits of internal evidence point to the period when Scarlatti was resident at Capella Giulia. The constituency of the choir fits the double choir format ideally.⁹ In addition, no other choral work of Scarlatti presents the difficulties found here, suggesting it was composed for a particularly skilled group. Although too much should not be made of the similarities to Steffani's work (since such melodic patterns are common property of Baroque composers) nevertheless the similarities of melodic shapes to the same texts raises the intriguing possibility that Scarlatti knew Steffani's work.¹⁰ And finally, can we not feel the ever-present father, solicitous, supervising, correcting, inciting - a presence certainly lacking in Portuguese years when the vocal music also lacks the very qualities Alessandro might have contributed.

Bellingham, Wa. / USA, May 1, 1986 Robert Scandrett

⁵ To serve as a guideline, following are the measures which are indicated as solo in the Münster manuscript: No. 2: 24-54; No. 3: 1-14, 39-73; No. 4: 16-40; No. 5: 27-70; No. 7 1-No. 8: 21; No. 8: 28-36, 45-48, 55-70; No. 10: 22-31 (33), 39-53, 63 to the end: S, T, passages in 16th notes are solo, all others are tutti.

⁶ The Universal Edition, edited by Jürgen Jürgens, adds three more solo sections between No. 7: 1 and No. 8: 21. The Harvard manuscript has an additional solo section from No. 8: 9-21.

⁷ Ralph Kirkpatrick "Domenico Scarlatti's Choral Music". In *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison*. Edited by J.M. Coopersmith. Cambridge: Harvard University Press, 1957, p. 243.

⁸ *The Liber Usualis* with Introduction and Rubrics in English, Society of St. John the Evangelist, Tournai, 1934, p. 1874.

⁹ Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, op. cit., p. 333, lists the personnel of Capella Giulia on March 1, 1715 as 4 sopranos, 4 contraltos, 4 tenors and 4 basses. By 1719, number of sopranos had been increased to six.

¹⁰ According to the article in the *New Grove's* (Vol. 18, p. 93) "(Steffani) ...sang on various occasions later in life, including, apparently, at one of Cardinal Ottoboni's concerts in Rome in winter of 1708-09". Scarlatti was at this time in the employ of Maria Casimira of Poland (in Rome) and a frequent guest and performer at the Cardinal's concerts.

Avant-propos

Des trois grands compositeurs nés en 1865, seul Domenico Scarlatti présente encore une bibliographie incomplète. A la différence de ses contemporains Handel et Bach sur qui on possède nombre de documents, la vie de Scarlatti reste vague par manque de sources primaires. Les recherches récentes, les lettres personnelles et les partitions autographes n'ajoutent guère à ce qu'on connaît déjà de ses quelques postes et distinctions. Même la grande collection de ses œuvres de musique de clavier n'existe pas sous forme de partition autographe. La seule partition autographe authentifiée est le «Miserere» en sol mineur qui se trouve dans la bibliothèque du Vatican¹, mais il ne s'agit pas de l'une de ses plus grandes œuvres.

Deux périodes importantes ponctuent la carrière musicale de Scarlatti: les années italiennes et portugaises (jusqu'en 1729) dédiées principalement à des compositions vocales liturgiques et théâtrales; et les années passées à la cour espagnole qui furent remarquables pour les œuvres de musique de clavier sur lesquelles repose sa réputation aujourd'hui. Dater ses œuvres est une tâche difficile particulièrement celles de la période portugaise puisque nombre de manuscrits furent probablement détruits lors du tremblement de terre de Lisbonne en 1755. Les journaux commentent quelques-unes des exécutions, mais on ne dispose, parmi les réalisations chorales de cette période, que du «Te Deum» en C pour chœur double qui est mentionné dans la description d'un service à l'église de Sao Roche².

A l'exception du «Stabat Mater», les similarités stylistiques dans les œuvres chorales de Scarlatti représentent une utilisation conservatrice des techniques de la fin de l'époque baroque italienne. Les «Te Deum», «Te Gloriosus» et «Laetatus sum» qui se trouvent dans des bibliothèques au Portugal, partagent avec le «Magnificat» un vocabulaire harmonique fortement tonal, mais quelque peu limité, un style mélodique fragmenté, des passages équilibrés au style contrapuntique et familier, et un accompagnement pour basse continue à l'orgue. Le «Missa quatuor vocum» de Madrid utilise beaucoup plus le contrepoint, et les similarités des motifs de tête lui donnent une unité totale qu'on ne trouve pas dans les autres œuvres. Mais le vocabulaire harmonique n'est pas aventureux et les grandes sections (Gloria et Credo) n'ont pas la vivacité du rythme et les contrastes dramatiques qu'on attendrait du compositeur de musique de clavier. Les petits morceaux qu'on trouve dans les bibliothèques italiennes («Iste confessor» et deux «Miserere») sont falso-bordone et similaires au cantique, et n'ont que peu de ressemblances, par leur conservatisme post-palestrinien, avec ses œuvres portugaises au style simple mais cependant plus extroverti. Ainsi, les dimensions de la vision et de l'imagination du «Stabat Mater» lui confèrent une place unique parmi ses autres compositions.

Le «Stabat Mater» de Scarlatti peut, sans trop de divergences, être considéré comme son chef d'œuvre dans l'art choral. Ses dimensions généreuses, son concept spatial propre, son irrésistible envolée dramatique, sa douceur lyrique, toutes intimement liées avec une unité stylistique claire et une parfaite organisation des ressources limitées, contribuent à le placer parmi les grandes créations d'écritures musicales de la première partie du XVIII^e siècle.

Un certain nombre d'écritures, fréquemment exécutées, du «Stabat Mater», existaient déjà à l'époque des années de formation de Scarlatti. La composition de son père, Alessandro, pour soprano et alto avec deux violons et basse continue, était régulièrement exécutée pendant le Carême à Naples³

jusqu'à ce qu'elle soit remplacée par l'écriture bien connue de Pergolesi. L'écriture de Palestrina, son chef d'œuvre pour deux chœurs, a peut-être figuré dans le répertoire de la Capella Giulia à l'époque où Scarlatti y était maître de chapelle. Celle d'Agostini Steffani⁴ est intéressante par les similarités qu'elle présente avec la version de Scarlatti dans certaines sections. Bien que ces deux écritures diffèrent beaucoup l'une de l'autre, on trouve de curieuses ressemblances:

Scarlatti: no. 1, m. 1-3

Sta - bat ma - - ter do - lo - ro - sa

Steffani: m. 7

Sta - - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta

Scarlatti: no. 2, m. 25-27

O quam tri - stis et af - fli - cta

Steffani: m. 43

O quam tri - stis et af - flic - ta

Scarlatti: no. 6, S 3, m. 2-5

Fac me ve - re te - cum fle - re

Steffani: m. 65

Quis est ho - mo qui non fle - -

La variété avec laquelle le compositeur a utilisé les forces chorales est l'un des aspects impressionnants de cette œuvre. Elle a été écrite pour dix voix, SSSAATTBB, traditionnellement divisées en deux chœurs SSATB. Mais cette division qui connote une écriture antiphonique, n'a jamais lieu. Il semblerait qu'on reconnaisse en général dix voix tout aussi indépendantes qui peuvent se combiner de multiples façons. Et on prend soin d'accorder, semble-t-il, une participation égale à chaque voix et une variété de tessiture, surtout dans les parties soprano. La manière subtile de l'entrée de chacune des quatre parties soprano, sans domination constante de l'une ou l'autre, suggère une rivalité opératique circonvenue. On ne peut faire qu'allusion aux nombreux exemples de ce talent: section no. 3 (mesures 1-13) notez la minutieuse variation des voix: S1S2A1T1B2 alternant avec S1S2A1A2T2 auxquelles répondent S3T1B1B2, donnant une différenciation subtile de couleur vocale, tout cela en 12 mesures. L'association de deux paires de voix à la section no. 4 donne un élan extraordinaire qui contraste de façon dramatique avec les phrases qui descendent tout doucement dans les mesures précédentes. A la section no. 2, le remarquable entrelacement des quatre voix soprano (mesures 54-63) audessus d'un accompagnement ténor de structure légère est un coup d'éclat dramatique, chaque soprano alternant aux deux extrêmes de l'étendue.

La variation constante de texture sert à créer des contrastes, mais également à intensifier l'élan à la cadence. Bien qu'il arrive constamment que toutes les voix se réunissent petit

¹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Capella Giulia V 31.

² Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 2^e éd. (Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1955) p. 69. Kirkpatrick cite un article dans la *Gazeta de Lisboa* du début de 1722. «Le cantique *Te Deum Laudamus*, admirablement mis en musique et distribué parmi les différents chœurs de musiciens par le célèbre Domingo Scarlatti».

³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6^e éd. Vol 18, p. 37, Article «Stabat mater dolorosa» Malcolm Boyd.

⁴ Agostini Steffani *Stabat Mater*, sous la dir. de Heinrich Sievers, Moseler Verlag Wolfenbuettel, 1956 (On lit sur le frontispice «Komponiert nach 1706»). Les citations suivantes sont tirées de cet ouvrage.

à petit à l'approche de la cadence (no. 3, mesures 64–73; ou no. 6, mesures 32–39), ceci est réalisé avec une perspicacité spectaculaire à la fin de no. 9 (mesures 95 jusqu'à la fin) où toute la force des strettes culmine finalement dans une structure de basse obstinée, alternant entre les deux parties de la basse. Le rassemblement des forces pour le finale au début de no. 10 se traduit par une combinaison de voix hautes dans une texture puissante en trois parties, auxquelles répondent les deux voix plus basses, également divisées en trois parties maintenant. L'effet produit par ces simples lignes en opposition aux tutti à la fin, ne brise pas l'élan puisque la «coloratura» donne un effet d'accélération. Le côté théâtral des trois dernières sections (de no. 8 jusqu'à la fin) n'a d'égal dans aucune autre œuvre chorale de Scarlatti. A partir de l'ouverture d'«Inflamatus», nous sommes pris dans un tourbillon d'énergie musicale qui est adroitement soutenu jusqu'à la fin, et rappelle la force rythmique et la variété qui caractérisent sa musique de clavier.

Tandis que les changements constants de texture fournissent un modèle de variation dynamique, il semblerait qu'on eût voulu un déploiement concertato de solo et tutti. Dans les manuscrits de Bologne et Venise, la seule notation de solo-tutti se trouve à la fin de la section no. 10 dans les passages en croche. Même ces indications devraient être traitées avec attention, renvoyant au changement des deux parties à l'unisson (comme aux mesures 1–220) aux deux lignes individuelles. La copie de Santini a un plan plus élaboré⁵. Après soixante-deux mesures de tutti au début, apparaît une succession de blocs qui alternent, comportant chacun 15 à 50 mesures. Les copies et éditions suivantes qui prennent Santini comme source, ont développé ce modèle dans un système complexe de contrastes⁶. L'auteur a choisi de présenter la partition telle qu'on la trouve dans les manuscrits de Venise et Bologne, mais ceci ne doit aucunement décourager toute autre forme d'exécution. Un ensemble solo de dix voix, différenciées dans l'espace, révélerait bien la variété de texture, mais dix solistes dans un ensemble plus vaste pourraient rendre les contrastes dramatiques d'une façon efficace et appropriée du point de vue style. Cependant, il faut garder à l'esprit que, à l'époque où Scarlatti était à la Capella Giulia, on comptait seize à dix-huit chanteurs régulièrement. «La musique chorale était généralement chantée par des voix solo, ou, en temps normal, par rarement plus de quatre voix par partie»⁷.

Pour une question pratique, nous avons ici divisé l'œuvre en dix sections, qui correspondent aux unités musicales évidentes. Les divisions de Scarlatti, définies par les cadences, ne correspondent pas aux divisions poétiques, englobant parfois une strophe de trois versets, liant souvent deux strophes:

mais on trouve même un exemple (no. 7: «Juxta crucem») qui combine quatre strophes en une seule unité musicale. Le texte est répété librement si nécessaire pour des extensions musicales formelles (par exemple no. 6 «Fac me vere»), mais il est plus souvent condensé à des points d'imitation (no. 2 «Cujus animam»). Il est rare de trouver des textes différents chantés simultanément: seulement à la section no. 6 («Fac me vere») et brièvement aux mesures 54 à 59 de no. 2 («Cujus animam»). Le texte de Scarlatti correspond exactement à celui utilisé par Palestrina, Steffani et Pergolesi, et ne diffère que très légèrement du texte du *Liber Usualis* (1934)⁸. Les variantes sont notées en bas de page dans le texte imprimé.

L'accompagnement à la basse continue est constant dans toutes les autres œuvres de musique sacrée chorale de Scarlatti. Aucune n'utilise le soutien orchestral comme on le trouve chez Vivaldi, Handel, voire même dans le «Stabat Mater» d'Alessandro. La basse suit d'habitude la partie vocale la plus basse dans les sections chorales complètes, et fournit une base harmonique pour les sections avec une partie solo plus légère. Bien qu'aucune des sources, à l'exception du manuscrit d'Harvard, n'indique de variation à partir du doublement continu de la basse continue au clavier avec violoncelle, l'auteur a inclus quelques suggestions pour une exécution avec violoncelle et double basse qui auraient pour effet de rehausser les sections entièrement vocales, comme si on ajoutait un jeu de 16 pieds au pédalier.

On ne sait pas exactement quand le «Stabat Mater» a été écrit et il n'existe aucune trace ou description d'exécution. L'absence d'une partition autographe complique encore plus les recherches pour déterminer son origine. Certaines indications suggéreraient la période où Scarlatti résidait à la Capella Giulia. La composition du chœur convient parfaitement au format du double chœur⁹. De plus aucune autre œuvre chorale de Scarlatti présente de telles difficultés, ce qui suggérerait qu'elle ait été composée pour un groupe particulièrement doué. Bien qu'il ne faille pas tirer trop de conclusions des similarités avec l'œuvre de Steffani (puisque de telles structures mélodiques sont communes aux compositeurs baroques), néanmoins les ressemblances de formes mélodiques dans les mêmes textes suggéreraient de façon intrigante que Scarlatti connaissait l'œuvre de Steffani¹⁰. Et pour finir, ne peut-on pas sentir l'omniprésence du père plein de sollicitude qui contrôle, inspire et corrige - une présence qui lui manqua certainement dans les années portugaises où la musique vocale ne possède point les qualités qu'Alessandro aurait pu insuffler.

Bellingham, Wa. / USA, 1 Mai 1986
Traduction: Pierrick Picot

Robert Scandrett

⁵ Les mesures sont indiquées comme solo dans le manuscrit de Muenster: no. 2: 24–54; no. 3: 1–14, 39–73; no. 4: 16–40; no. 5: 27–70; no. 7: 1–no. 8: 21; no. 8: 28–36, 45–48, 55–70; no. 10: 22–31 (33), 39–53, 63 jusqu'à la fin: S, T, passages en croche sont solo, tous les autres sont tutti.

⁶ The Universal Edition, sous la dir. de Jurgen Jurgens, ajoute trois autres sections solo entre no. 7: 1 et no. 8: 21. Le manuscrit de Harvard comporte en plus une section solo no. 8: 9–21.

⁷ Ralph Kirkpatrick «Domenico Scarlatti's Choral Music». In *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison*. Sous la dir. de J. M. Coopersmith. Cambridge: Harvard University Press, 1957, p. 243

⁸ *The Liber Usualis* avec Introduction and Rubrics en anglais, Société Saint Jean l'Évangéliste, Tournai, 1934, p. 1874.

⁹ Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti* p. 333, donne la liste du personnel de la Capella Giulia du 1er Mars 1715: 4 sopranos, 4 contraltos, 4 tenors et 4 basses. En 1719, le nombre de sopranos était de six.

¹⁰ Selon l'article du *New Grove* (Vol. 18, p. 93) «Steffani» chanta à plusieurs reprises plus tard dans sa vie, y compris apparemment à l'un des concerts du Cardinal Ottoboni à Rome au cours de l'hiver 1708–09». Scarlatti était à cette époque au service de Maria Casimira de Pologne (à Rome) et était un hôte et un exécutant régulier aux concerts du Cardinal.

Stabat Mater

1. Stabat Mater

Domenico Scarlatti
1685–1757

Andante

Soprano I
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

Soprano II

Soprano III

Soprano IV

Alto I
Sta - ro -

Alto II

Tenore II
Jux -

Tenore II

Basso I

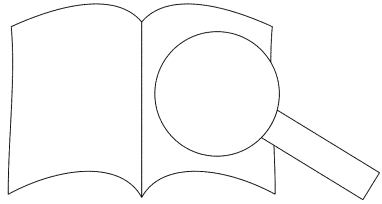
Basso II

And

Basso continuo

6 5 4 6 6 5 4 6 b 6 5 6 6 5

Verlag, Stuttgart – CV 40.472
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com



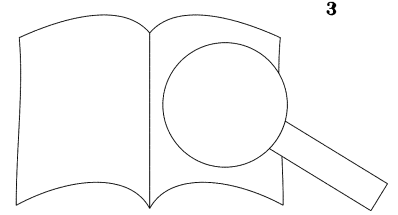
5
jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa,
jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa,
sta - bat Ma - ter do

sa,
sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa
Jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa,

- ta cru - cem la - cri - mo -
- ter do - lo - ro - sa
- bat Ma - ter do - lo - ro - sa
Jux - ta

5
7
4 5 6 5 6 5 6 7 3

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



10

la - cri - mo - sa, jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa, jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa,

jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa, jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa, jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa,

mo - sa, jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa. ta cr - i - mo - sa, jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa,

jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa, jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa,

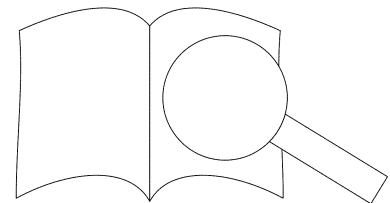
jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa, jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa,

cru - cem la - cri - mo - sa, jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa,

10

4 3 4 5 5

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



14

cru - cem la - cri - mo - sa, la - cri - mo - sa, dum pen - de - r - li -

la - cri - mo sa, dum

sa, la - cri - mo sa, dum

mo sa, dum

ta cru - cem la - cri - mo - sa, - de - bat

sa, la - cri - mo dum pen - de - bat

la - cri - mo dum pen - de - bat Fi - li -

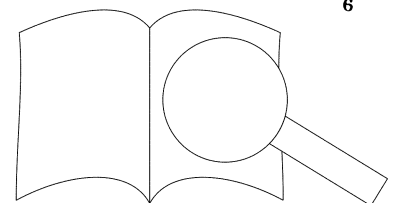
sa,

jux - ta cru - cem la - dum pen - de - bat Fi - li - us,

sa, sa, dum pen -

14

43 9 8 4 43 6



us, dum pen - de - bat Fi - li - us.

dum pen - de - bat Fi - li - us. Sta - bat Ma - ter do - lo - ro -

- bat Fi - li - us.

- pen - de - bat Fi - li - us.

Fi - li - us, Fi - li - us.

Fi - li - us, Fi - li - us. Sta - bat I

ro - Ma - ter

us, dum pen - de - bat Fi - li - us.

dum pen - de - bat Fi - li

dum pen - de - bat

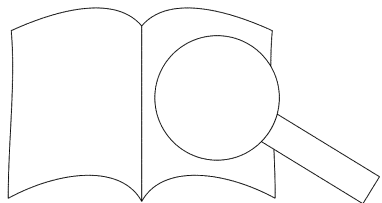
de - bat Fi

oat Ma - ter do - lo - ro - sa

Sta - bat Ma - ter

2 6 # 7 5 b7

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



24

Jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa,
 jux - ta cru - cem la -
 - ter do - lo - ro - sa
 Jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa,

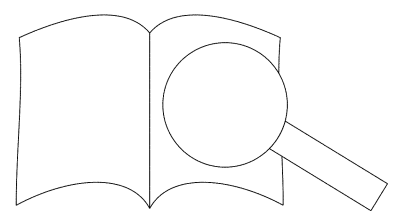
do - lo - ro - sa
 sa
 - cem la - cri - mo - sa,
 jux - ta cru - cem

Jux
 ter do - lo - ro - sa,
 do - lo -
 - mo - sa,
 jux - ta
 jux - ta cru - cem la - cri - mo -

24

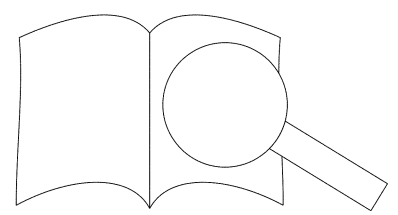
8 4 3 5 6 6 3

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



jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa, la - cri - mo - sa, dum pen - de -
 sa, jux - ta cru - cem la - cri - mo sa,
 - ta cru - cem la - cri - mo - sa, la - cri - mo -
 jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa, la - cri - mo
 jux ta cru - cem la - cri - dum pen -
 la - cri - mo - sa, la - cri - m
 la - cr. sa,
 la - sa,
 cru - cem la - cri - mo - sa, dum pen - de -
 sa, a - cri - mo - sa,

6 4 9 8 7 6



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

34

bat Fi - li - us, dum pen - de - bat Fi - li

pen - de - bat Fi - li - us, dum pen - de - bat Fi

dum pen - de - bat, dum pen - de - bat Fi

dum pen - de - bat Fi - li us.

de - bat, dum pen - de - bat Fi - li us.

dum pen - de - bat, dum pen - de - li - us.

dum pen - de - bat Fi - li - us.

bat Fi - li - us.

pen - de - bat Fi - li - us.

bat, dum pen - de - bat Fi - li - us.

dum pen - de - bat Fi - li - us.

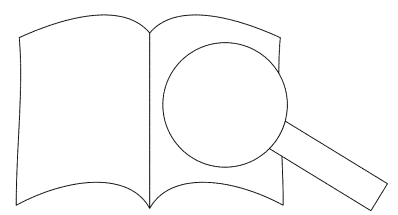
bat, dum pen - de - bat Fi - li - us.

dum pen - de - bat Fi - li - us.

34

7 6 4 7 7 6

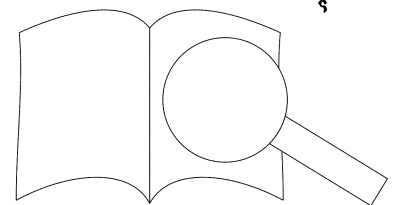
PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2. Cujus animam gementem

Cu - jus a - ni - mam ge - men - tem, con - tri - sta - tam et
Cu - jus a - ni - mam ge - men - tem,
Cu - jus a - ni - mam ge - men - tem,
Cu - jus a - ni - mam ge - men - te
Cu - jus a - ni - mam ge - men - tem, tam et do -
men - tem,

6 6^{b5} 4 6⁵ 5



6

tem, con - tri - sta - tam et do - len - tem,

sta - tam et do - len - tem, con

con - tri - sta - tam et do - len - tem.

con - tri - sta - tam et do - len -

len - tem, sta - tam et do - len -

Con - tri - sta - tam et et -

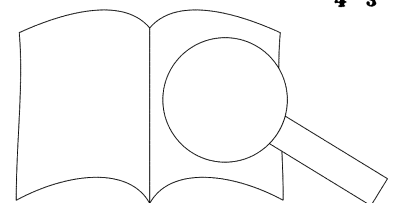
Et do - len - tem,

con - tri - sta - tam do - len - tem,

Con - tri - sta - tam do - len - tem,

6

6 6 5 6 4 6 6 6 4 3



13

et do - len - tem, et do -

len - tem, et do len - tem,

con - tri - sta - tam et

et do - len - tem, con -

tem, con - tri - sta - tam et do - len -

do - len - tem, con - tri - sta - tam le.

con - tri - sta - tam et do

con - tri - sta - tam,

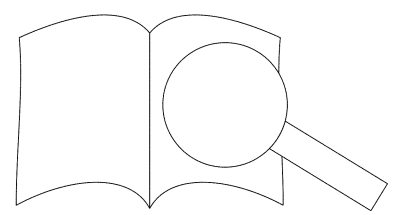
et do - len - tem, con - tri -

con - tri - sta - ta con - tri - sta - tam et

13

4 5 6 7 7 6 6 4 7 b6
b2 b2

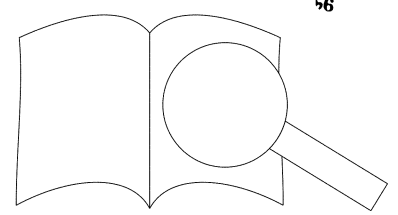
PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



tem, per - trans - i - vit gla - di -
 et do - len - tem, per - trans - i - vit gla -
 tem, per - trans - i - vit gla
 tri - sta - tam et do - len - tem per - trans -
 per - trans - di - us. O quam
 per - tr - vit - di - us.
 gla - di - us.
 con - tri - sta - tam et i - vit gla - di - us.
 sta - tam et do - trans - i - vit gla - di - us.
 do - len - vit gla - di - us.

6 7 6 5 6 6 5 6 6

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



O quam tri - stis et af - fli - cta

O quam tri - stis et af - fli - cta

Fu -

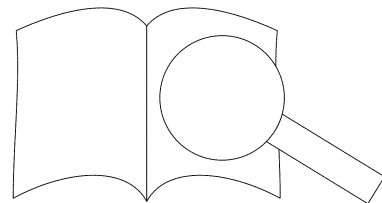
tri - stis et af - fli - cta

O quam tri - stis e

Quam tri - stis et af - fli - cta

et af - fli - cta

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



30

fu - it il - la be - ne - di - cta.

Ma

di - cta. Ma -

il - la be - ne - di - cta. ni - ni -

fu - it il - la be - ne - di - cta, be - ne

fu - it il - la be

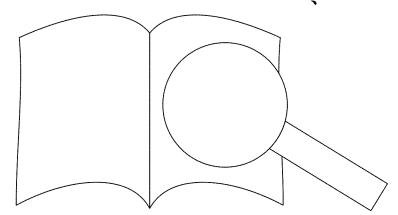
fu - it il - la be - ne - di

Ma - ter U - ni - ge - ni -

30

4 3 6 b7

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



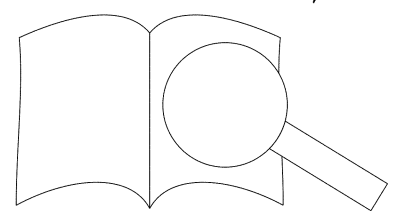
35 Adagio

Musical score for voices and piano. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "Quae mae - re - bat et do - le - - bat, et do - le - ti. Quae mae - re - bat et do - ti. Quae mae - re - bat et do - le - ti. Quae mae - re - bat et do - le - Et do - le - Et do - le - Et do - le -".

35 Adagio

Piano accompaniment for the second system, showing the left and right hand parts. The music is in 3/4 time and B-flat major, with a tempo marking of Adagio. The right hand part features a melodic line with a fermata, and the left hand part provides harmonic support with chords and moving lines.

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



bat, pi - a Ma - ter, dum vi - de - bat na - ti poe - nas in - cly -

bat, et tre - me - bat, dum vi - de - bat na - ti poe - nas j:

bat, na - ti poe -

bat, na - cly -

bat, et tre - me - bat dum vi - de - bat na - ti poe - na. cly -

bat, nas in - cly -

bat, et tre - me - bat dum vi - de - bat na in - cly -

bat, na - ti poe - nas in - cly -

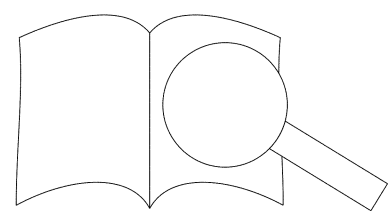
bat, na - ti poe - nas in - cly -

bat, na - ti poe - nas in - cly -

44

9 8 6 5 6 5 #6 6 # 5

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



54 Andante

ti. Quis, Chri - sti Matrem si vi - de - ret in tan - to sup - p' -

ti. Quis, quis est ho - mo, qui non fle - ret, Chri - sti Matrem si vi - de

ti. Quis, quis est ho - mo, qui non fle - ret,

ti. Quis, quis, quis, quis est ho - mo, qui

ti.

ti.

ti. Quis, quis

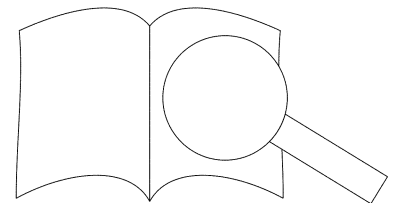
ti. Quis, quis est ho - mo, qui non fle -

ti.

ti.

54 Andante

7 6 4 6 7 6



o? Quis, quis est ho-mo, qui non fle - ret, quis, quis, quis, quis est ho-mo, qui -
 tan - to sup - pli - ci - o? Quis, quis est ho-mo, qui non fle - ret, quis,
 si vi - de - ret, Chri - sti Ma-trem si vi - de -
 ret, Chri - sti Ma-trem si vi - de - ret in tan - ti -

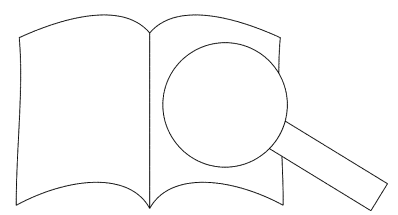
quis, quis est ho - mo, quis, quis -
 ret, quis, qu -
 .is est ho - mo, qui non fle -
 quis est ho - mo,
 Quis est

59

6 5 4 6 b 6

PROBENPARTIUR Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert



64

ret, quis, quis, quis est ho - mo, quis, quis est ho - mo, qui

Chri - sti Ma-trem si vi - de - ret in tan - to sup - pli - ci - o?

quis est ho - mo, quis, quis, Chri - sti Ma-trem si vi - de - ret

quis, quis, quis, quis, quis est ho - mo, Chri - sti

si vi - de - ret in tan - to sup - pli - ci - o non fle -

Chri - sti Ma-trem si vi - de - to sup - pli - ci -

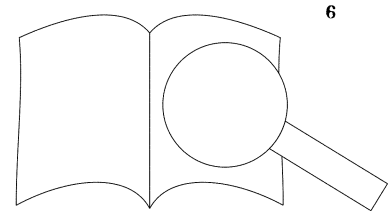
ret, quis est ho - quis est ho - mo, qui non fle -

quis est ho - mo, ho - mo, quis est ho - mo, qui non fle -

Quis est quis est ho - mo,

64

6 5 b 6 5 b 6 5 6



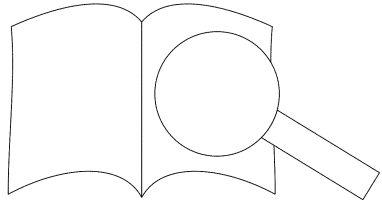
PROBENFÜR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

69

Chri - sti Ma - trem si vi - de - ret in tan - to sup - pli - ci -
 si - vi - de - ret in tan - to sup - pli -
 Chri - sti Ma - trem si vi - de - ret in tan - to
 Ma - trem si vi - de - ret in tan - to
 ret, quis, si vi - de - ret in tan sup - pli - ci - o?
 o? Chri - sti Ma - trem si vi - de - ret in pli - ci - o?
 ret sup - pli - ci - o?
 to sup - pli - ci - o?
 ret, Chri - sti Ma - tre in tan - to sup - pli - ci - o?
 tan - to sup - pli - ci - o?

69

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



3. Quis non posset

Sostenuto

Quis non pos - set con - tri - sta - ri, Chri - sti Ma - trem con - tem - pla -

Quis non pos - set con - tri - sta - ri, Chri - sti Ma - trem con - tem -

Quis non pos - set con - tri - sta - ri, Chri - sti Ma - trem con - tem - pla - ri.

Quis non pos - set con - tri - sta - ri, do - len -

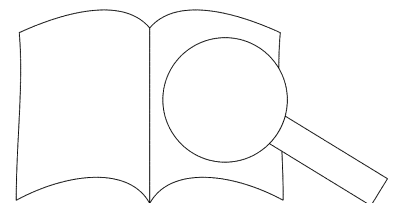
Quis non pos - Ma - trem con - tem - pla - ri. Do -

Quis non pos - do - len -

Sostenuto

6 7 6 4 b 4 46

Sostenuto



Allegro

9

do - len - tem cum Fi - li - o?

do - len - tem cum Fi - li - o?

tem cum Fi - li - o?

Do - len - tem cum Fi - li - ca - tis -

do - len - tem cum Fi - tis - su - ae

do - len - tem c Pro pec -

tem

do - len - li - o?

len - tem li - o?

tem cum Fi - li - o?

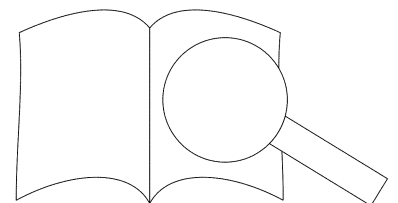
Allegro

9

6 7 6 b 4 #

Carus-Verlag

PROBEEPARTEUR Evaluation Copy - Quality may be reduced



Pro pec - ca - tis su - ae gen - tis

Pro pec - ca - tis su - ae gen - tis

Pro pec - ca - tis su - ae gen - tis, pro pec -

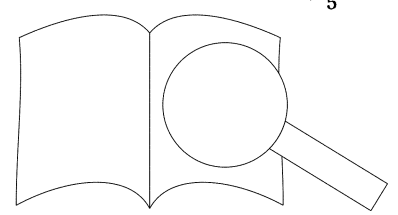
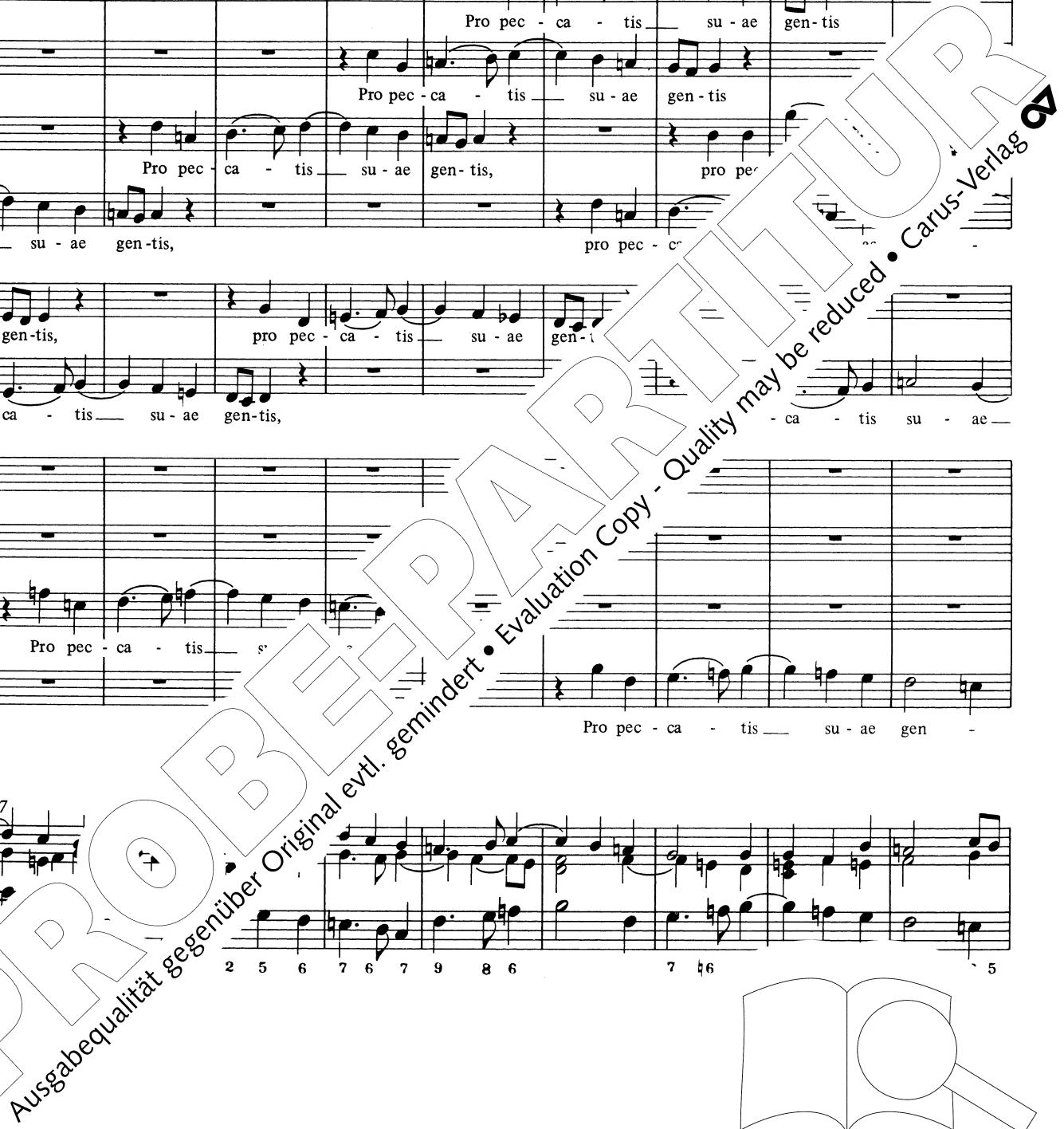
su - ae gen - tis, pro pec - ca - tis su - ae gen - tis,

ca - tis su - ae gen - tis, ca - tis su - ae

Pro pec - ca - tis

Pro pec - ca - tis su - ae gen -

2 5 6 7 6 7 9 8 6 7 46 5



26

vi - dit Je - sum in tor - men tis -

gen - tis

tis.

vi - dit Je - nis -

gen - tis.

men - tis et

.m.

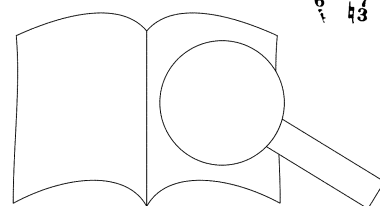
tis.

26

6 5 b 46 6 6 7

PROBENPARTITUR

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



35

et fla - gel - lis sub - di - tum. Vi - dit, vi - dit su - um dul - cem

et fla - gel - lis sub - di - tum. Vi - dit, vi

et fla - gel - lis sub - di - tum. Vi - dit,

Vi - dit,

et fla - gel - lis sub - di - tum. Vi - dit, su cem na - tum

Vi - dit, vi - dit su - um

Vi - d. at su - um dul - cem na - tum,

fla - gel - lis sub - di vi - dit su - um

dit, vi - dit su - um dul - cem na - tum,

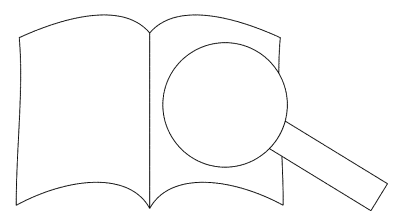
Vi - dit, vi - dit su - um

35

6 5 6 6

PROBENPARTITUR

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



44

dul - cem na - tum mo - ri - en - do de - so - la - - tum,

dul - cem na - tum mo - ri - en - do de - so - la - - tum,

dul - cem na - tum

dul - cem na - tum

mo - ri - en - do de - so - la - - tum,

dul - cem na - tum

dul - cem na - tum

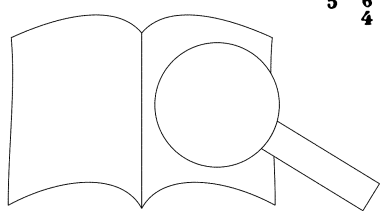
dul - cem na - tum

de - so - la - - tum,

44

b7 6 b5 7 6 #5 6 b7 b6 5 6 4

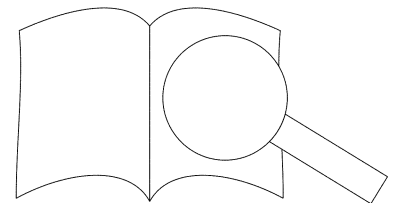
PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



musical score with lyrics: dum e - sit tum, mo - ri - en - do de - so - la - tum, mo - ri - en - do de - so - la - tum, do de - so - la - tum, en - do de - so - la - tum, dum e - mi -

musical score with lyrics: 54 *tasto solo*

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



64

spi - ri - tum, dum e - mi - sit spi - ri - tum.

mi - sit spi - ri - tum, dum e - mi - sit spi - ri - tum.

dum e - mi - sit spi - ri - tum, dum e - mi - sit spi - ri - tum.

dum e - mi - sit spi - ri - tum, dum e - mi - sit spi - ri - tum.

dum e - mi - sit spi - ri - tum.

mi - sit spi - ri - tum.

mi - sit spi - ri - tum.

sit spi - ri - tum.

e - mi - sit spi - ri - tum.

sit spi - ri - tum.

64

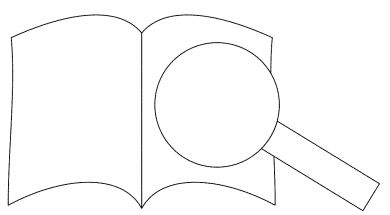
6

7

6

PROBEPARTITUR

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



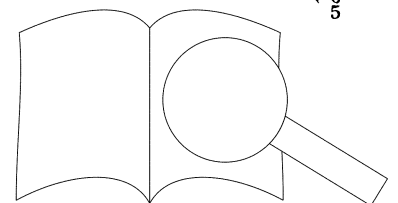
4. Eja Mater, fons amoris

Andante

E - ja Ma - ter, fons a - mo - ris, me - sen - ti - re vim - do - lo - ris, me
E - ja Ma - ter, fons a - mo - ris, me - sen - ti
Me sen - ti
Me sen - ti
E - ja Ma - ter, fons a - mo - ris, me sen - ti
Me sen - ti
Me sen - ti - re
Me sen - ti - re

Andante

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



6

ti - re - vim do - lo - ris, e - ja Ma - mo -

ti - re - vim do - lo - ris, e - ja

do - lo - ris, me sen - ti

do - lo - ris, me sen - ti - lo - ris

me sen ris

do - lo - ris

8

vim do - lo - ris, e - ja Ma - ter, fo - ti - re vim do - lo - ris

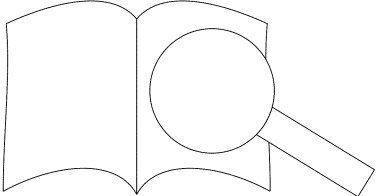
vim do - lo - ris, e - ja Ma sen - ti - re vim do - lo - ris

E - ja Ma - te me sen - ti - re vim do - lo - ris, me -

E - ja is, me sen - ti - re vim do - lo - ris, me -

7

5 6 4 5 6 4 5 4 4 4



11

ris, me sen - ti - re vim do - lo - ris fac, ut te - cum lu -

ris, me sen - ti - re vim do - lo - ris fac, ut te - cum lu -

fac, ut te - cum, fac, ut te - cum

fac, ut te - cum, fac, ut te ge -

fac, ut te - - cum lu - ge -

fac, ut te - - cum lu te .m lu - ge -

fac, ut te

fac, am.

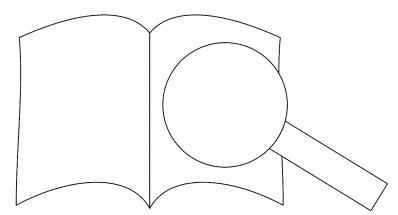
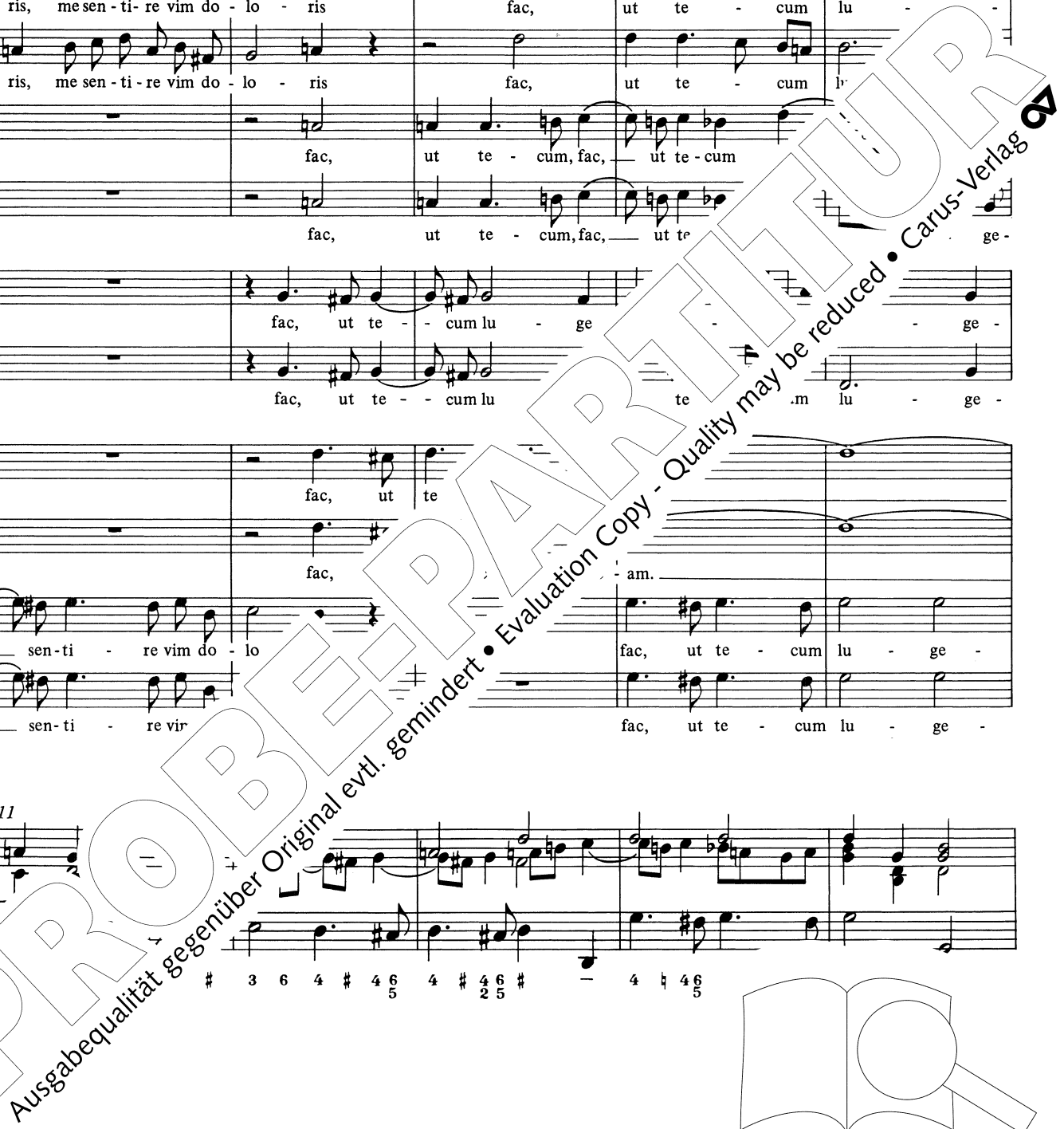
— sen - ti - re vim do - lo fac, ut te - cum lu - ge -

— sen - ti - re vir fac, ut te - cum lu - ge -

11

Musical notation for the piano accompaniment, including treble and bass clefs.

3 6 4 # 4 6 4 # 4 6 # — 4 4 4 6 6



16

am. Fac, ut ar - de - at cor me - um in a -

am. Fac, ut ar - de - at cor me - um,

am.

am.

am. Fac, ut ar - de - a. un.

am. ut ar - de - at cor me -

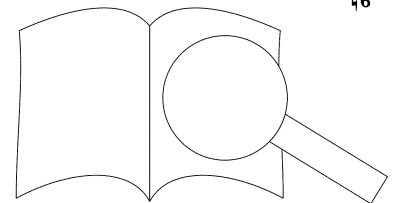
Fac, ut ar - de - at cor me - um

am.

am. Fac, ut ar - de - at cor me -

16

7 6 #6 9 8 4 3 6 3 6



man - do Chri - stum De - um,
 fac, ut ar - de - at cor me - um

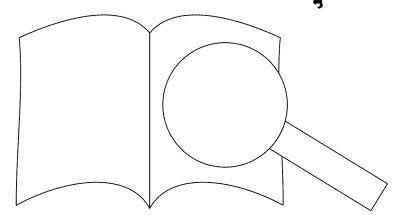
um, in a - man - do Chri - stum,
 or me - um

In a - man - do um,
 um, In a - man - do,

21

6 4 # 6 5 4 2 6 6 9

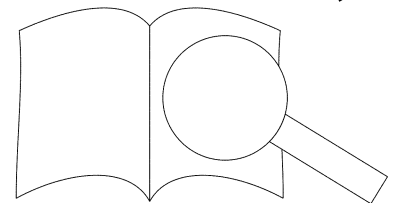
PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



in a - man - do stum
in a - man do,
do Chri - stum De - um,
- de - at cor me - um, fac,
in a - man - e - um,
in a - man -
cor me - um, um,
fac, ut ar - in -
fac, ut ar - de - at cor

6 7 4 6 4 4 9 8 6 4 F b

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



31

De - um, fac, ut ar-de - at cor me - um,

in a - man - do Chri - sti

fac, ut ar-de - at cor me - um in

- de - at cor me - - um,

in a

Chri - stum

do Chri - stum De - um,

fac, ut ar - in a - man - do

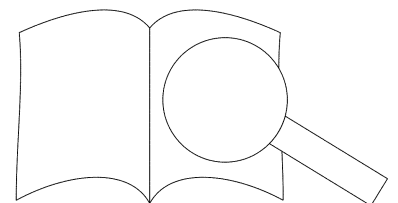
in a - ma De - um,

a - man - do am,

me - um,

31

6 4 6 6 4 9 8 6 4



ut si - bi com - pla - ce - am.

um, ut si - bi com -

De - um, com - pla

ut si - bi com - p'

De - um, ut - ce - am.

ut si - ce - am.

Chri - stum, - bi com - pla - ce - am.

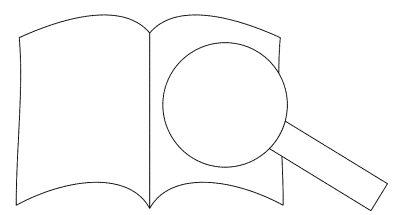
ut si - bi ce - am.

ut pla - ce - am, com - pla - ce - am.

com - pla - ce - am.

2 5 6 6 5 6 9 8

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



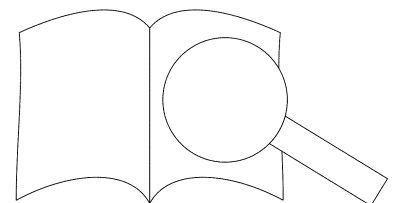
5. Sancta Mater, istud agas

Andante con un poco di moto

Musical score for voices and piano. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "San - cta Ma - ter, i - stud a - gas". The piano part includes a section with a 6-measure rest. The score is marked with a large watermark: "PROBEPARTITUR".

Andante

Piano accompaniment for the second section, marked "Andante". It features a 6-measure rest. The score is marked with a large watermark: "PROBEPARTITUR".



9

Ma - ter, i - stud a - gas, i - stud a - - - gas, - - - ci -

ter, i - stud a - gas, i - stud a - gas, - - - xi

a - gas, i - stud a

San - cta Ma - ter, i - stud a

San - cta Ma - ter, is, cru - ci -

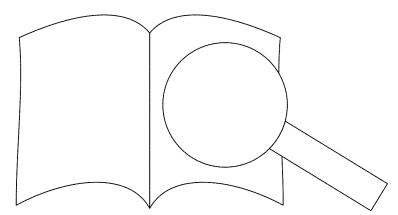
San - cta Ma - ter gas, cru - ci -

a - gas, cru - ci - fi - xi

ter,

9

4 9 8 4 4 4 6 7 6



PROBEEPARTITUR

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

fi - xi fi - ge pla - gas cor - di me - o va - li - de.

fi - xi fi - ge pla - gas cor - di me - o va - li - de.

fi - ge pla - gas cor - di me - o va - li - de.

cru - ci - fi - xi fi - ge pla - gas cor - di me - o va - li - de.

cru - ci - fi - xi fi - ge pla - gas me va - li - de.

fi - xi fi - ge, fi - ge pla - gas o va - li - de.

fi - xi fi - ge pla - gas va - li - de.

cru - ci - fi - xi - di me - o va - li - de.

fi - ge pla - gas - di me - o va - li - de.

cru - pla - gas cor - di me - o va - li - de.

fi - xi fi - ge pla - gas cor - di me - o va - li - de.

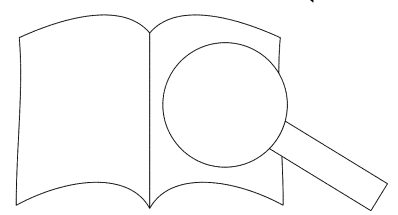
fi - ge pla - gas cor - di me - o va - li - de.

cru - ci - fi - xi fi - ge pla - gas cor - di me - o va - li - de.

fi - ge pla - gas cor - di me - o va - li - de.

cru - ci - fi - xi fi - ge pla - gas cor - di me - o va - li - de.

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



Tu - i na - ti vul - ne - ra - ti,

Tu - i na - ti vul - ne - ra - ti,

Tu - i

Tu - i na - ti vul - ne -

Tu - i na - ti,

Tu - i na - ti vul - ne -

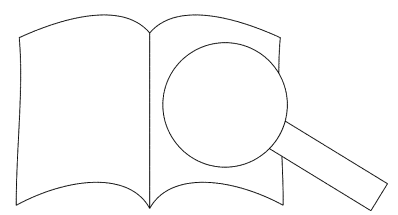
Tu - i na -

Tu - i na - ti vul - ne - ra -

Tu - i na - ti vul - ne - ra - ti,

b5 6 6 7 6 7 9 8 b5 9 8

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



36

tu - i na - ti vul - ne - ra - ti, vul - ne - ra - ti,
 tu - i na - ti vul - ne - ra - ti,
 ra - ti,
 Tu - i na - ti vul - ne - ra - ti,

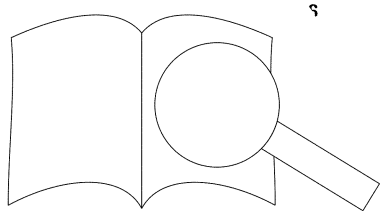
tu - i na - ti v
 tam di - gna - ti,

ra - ti, t
 - ti vul - ne - ra - ti, ra ti.
 tam di - gna -
 vul - ne - ra - ti,
 - ti,

36

7 6 b7 9 8 b2 b 6 b7 9 9

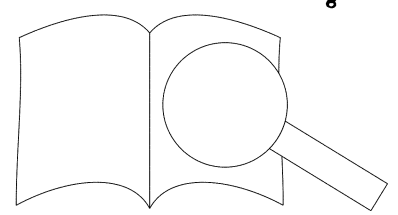
PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



tam di - gna - ti pro -
 tam di - gna - ti pro me pa - ti,
 tam di - gna - ti pro me pa - ti
 tam di - gna - ti pro me pa - ti,
 - pro me pa - ti, tam di - gna - ti pro me pa -
 - ti, pro me pa - t
 tam di - ti.
 tam di - gna - ti pro me pa -

6 6 6 6 6 7 5 6 6 8

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



54

ti, poe

ti, poe

ti, poe - - - nas me - cum d:

ti, poe - cum di - vi -

ti, poe - nas me - poe -

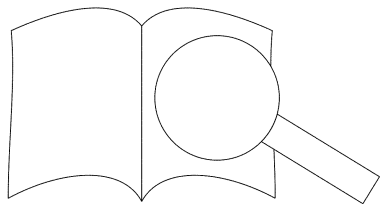
ti, nas me - cum di - vi -

54

b5 4 #4 6 4 2 6 7 4 #6 6

PROBEPARTITUR

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

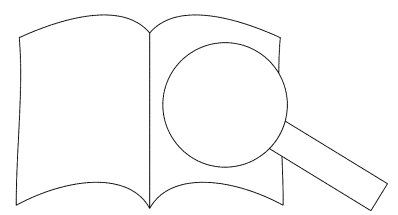


63

nas, poe - nas me - cum di - vi de,
 nas me - cum di - vi de,
 poe - nas me - cum di - vi de,
 poe - nas me - cum di - vi de.

6 # 6 6

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



6. Fac me vere tecum flere

Tempo giusto

5

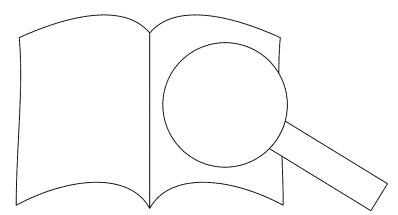
Cru - ci - fi - xo con - do - le - re,
Fac me ve - re - te - cum fle - re,
Fac me ve - re - te - cum fle

Tempo gi

5

6 b6 b7 2

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



8

ve - re - te-cum fle - re, cru - ci - fi - xo con - do -

fac me ve - re - te-cu -

ci - fi - xo con - do - le - re,

Fac me ve - re - te - - cum fle - re, f

re,

fac me ve -

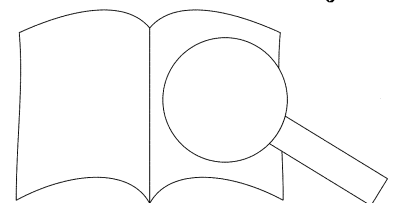
do - le - re,

Cru - ci - fi - xo con -

re. fac me ve - re - te-cum

fi - xo con - do - le - re,

67 4 6/4 b6 6



fac me ve - re - te - cum fle - re,

me ve - re - te - cum fle - re,

fac me ve - re - te - cum fle - re,

fac me ve - re - te - cum fle - re,

do - le - re, cru -

fac me ve - re - te - cum fle - re,

me ve - re - te - cum fle - re,

re - te - cum fle - re, cru -

re - te - cum fle - re, cru -

re - te - cum fle - re, cru -

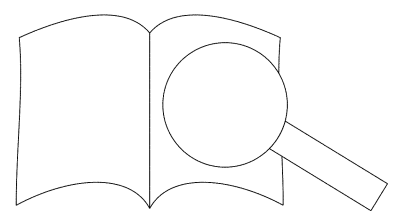
re - te - cum fle - re, cru -

16

2 6 5 6 2 6 5 6 7

PROBEPARTITUR

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



24

re, cru -

cru - ci - fi - xo co

ve - re - te-cum fle - re, fac me ve - re

fac me ve - re - te-cum fle - re, fle

cru - ci - fi - xo con-do - le re, fac me ve -

cum fle - re, fac in fle - re,

- ci - fi - xo con - do - le - re fac me ve - re - te-cum

cru - ci - fi -

do - le - re,

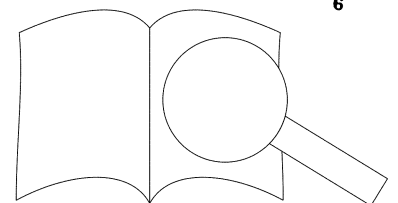
ci - fi -

24

6 5 6 7 6 4/6 6 6/4 b5 6

PROBENPARTITUR

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



32

ci - fi - xo con - do - le - re, do - nec e - go vi - xe -

do - nec e - go vi -

cru - ci - fi - xo con - do - le - re, do - nec e - go vi

do - nec, do - nec e - go vi -

- re - te-cum fle - re,

do - nec e - go vi - xe - ro.

fle - re, te-cum fle - re,

fac me ve - re - te-ci

do - nec e - go vi - xe - ro.

do - nec e - go vi - xe - ro.

do - nec e - go vi - xe - ro.

do - nec e - go vi - xe - ro.

do - nec e - go vi - xe - ro.

32

do - nec e - go vi - xe - ro.

do - nec e - go vi - xe - ro.

do - nec e - go vi - xe - ro.

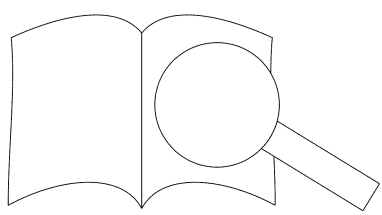
do - nec e - go vi - xe - ro.

do - nec e - go vi - xe - ro.

do - nec e - go vi - xe - ro.

PROBENPARTITUR

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



7. Juxta crucem

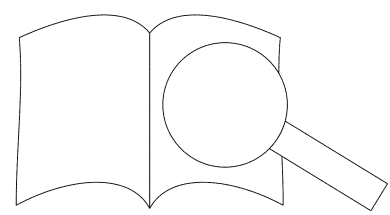
Andantino

Musical score for voices and piano. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: "Jux - ta cru - cem te - cum sta - re, et cum Jux - ta cru - cem te - cum sta - re, Et me re". A large watermark "PROBEPARTITUR" is overlaid diagonally across the score.

Andar

Musical score for piano. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a single piano staff with a treble clef. The lyrics are: "Jux - ta cru - cem te - cum sta - re, et cum Jux - ta cru - cem te - cum sta - re, Et me re". A large watermark "PROBEPARTITUR" is overlaid diagonally across the score.

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



11

so - ci - a - re.

in plan - - - ctu de - si - de - ro.

in plan - - - ctu de - si - de - ro.

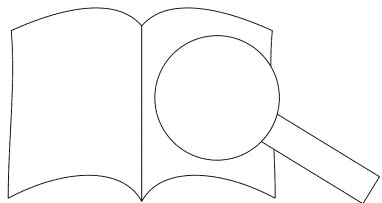
Vir - go vir - gi - num

vir - gi - num prae - cla - ra,

11

♭3 ♭5 5 6 6 6 6

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



Fac me tecum plan -

Fac me te -

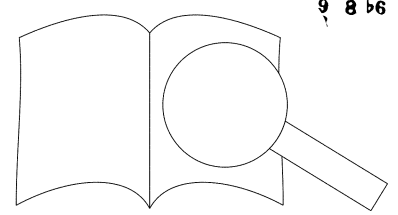
prae-cla - ra, mi-hi jam non sis a - ma te - cum plan -

mi - hi jam non sis a - ma - ra: cum plan -

21

PROBEPARTITUR

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



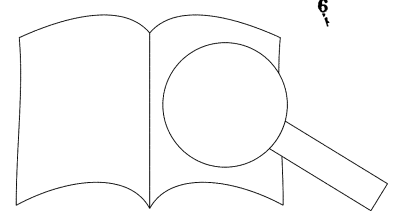
ge - re. ge - re. Fac, ut por - Fac, ut por - te Fac, ut por - tem Chri - sti

ge - re. Fac, ut

ge re. por - tem Chri - sti mor - tem. - tem Chri - sti mor - tem, Fac, ut por - tem

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

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



42

Pas - si - o - nis fac con - sor - tem, et pla -

mor - tem, pas - si - o - nis fac con - sor - tem.

pas - si - o - nis fac con - sor - tem, et pla

as re -

Chri - sti mor - tem,

por - tem Chri - sti mor - tem,

gas re -

Chri - sti mor

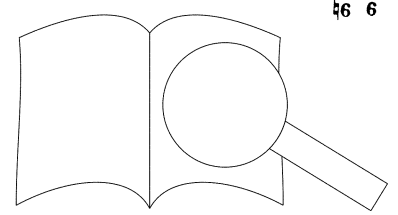
sor - tem et pla - - gas

- nis fac con - sor - tem,

42

5 7 7 7 6 5 7 46 6

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



co - le re. Cru-cem hac in - e - bri - a -

Cru-cem hac in - e - bri - a - ri,

co - le - re. Cru-cem hac

co - le - re. Cru-cem hac ri.

co - le - re. Ob a -

Fac me pla - gis - vul - ne - ra - ri.

Fac me pla - gis - vul - ne - ra - ri.

re - co - le - re,

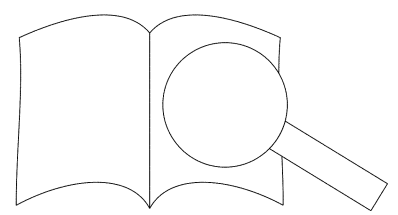
ob a -

53

4 5 6 6 5 6

PROBENPARTITUR

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



ob a - mo - - - - - rem Fi -

ob a - mo - - - - - r

ob a - mo - - - - -

mo - - - - - rem, o. - - - - - re. - - - - - li - i.

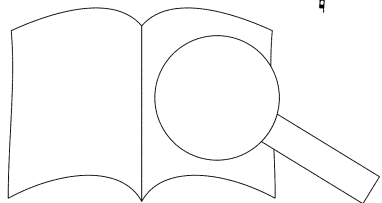
ob a - mo - - - - - rem Fi - li - i.

ob a - mo - - - - - rem Fi - li - i.

ob a - mo - - - - - rem Fi - li - i.

6 6 7 6 5 8 7 b6 5

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



8. Inflammatus

Allegro

3

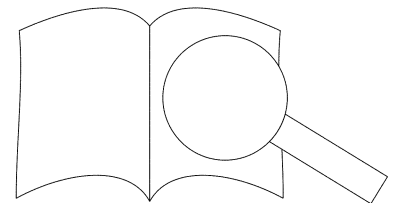
Musical score for voices and piano. The score consists of two systems. The first system has four staves for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two staves for piano. The second system has a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "In - flam - ma tus et ac - cen - sus,". The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

Allegro

3

Piano accompaniment for the second system. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The left hand has a 6-fingered chord.

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



5

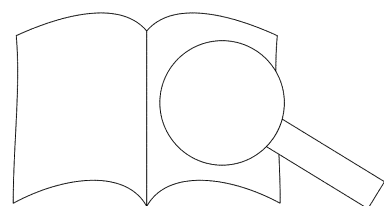
In-flam-ma

tus et ac-cen-sus.

Per te go, -

6

6 # 6



10

sim de - fen - sus, sim de - fen - sus,

per te, Vir - go, sim de - fen - sus, in - flam - ma -

sim de - fen - sus, sim de - fen - sus,

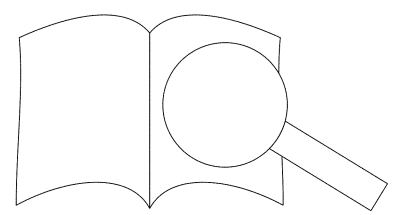
Per te, Vir - go, sim de - fen - sus,

in fla

10

6
4

3



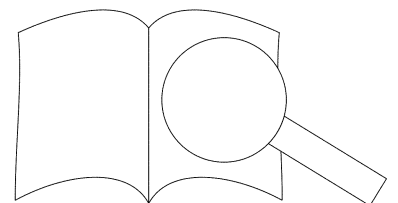
PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

per te... Vir - go, - sim de sus,
 tus et ac-cen-sus,
 per te, -
 - Vir - go, -

er - te, - Vir - go, sim de - fen - sus,

7 7 5 6 4 4

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



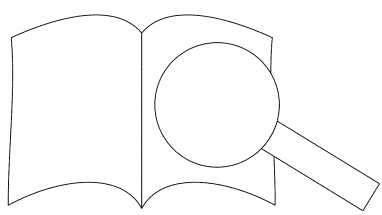
per te, Vir - go, - sim de - fen - sus
 sim de - fen - sus, sim de - fen - sus
 per te, Vir - go, - sim de - fen - sus
 sim - de - fen - sus, sim de - fen - sus

In di - e - i, In di -

per - te, Vir - go, - sim de - fen - sus in di - e ju - di - ci -
 e ju - di - ci - i, in
 e ju - di - ci - i,

20
 7 6 #
tasto solo

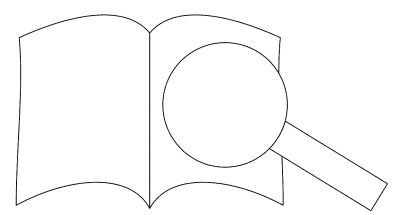
PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



in di - e ju - di - ci - i,
 in di - e ju - di - ci - i,
 in di - e ju - di - ci - i,
 e ju - di - - - - ci - i,
 ju - di - - - - ci - i,
 - e ju - di - - - - ci - i,
 i, in di - e ju - di - ci
 i, in di - e
 di - e i -
 - - - - - ci - i,

in flam-m

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



31

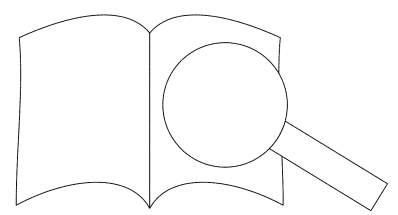
per tr
tus et ac-cen-sus

er te,

31

6 4 5 7 6

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



36

sim de - fen - sus in di -

fen - sus in di

sim de - fen - sus in

Vir-go, sim de-fen - sus in di - i,

in ci - i,

in di - e ju - di - ci - i, ju -

in di - i, in di -

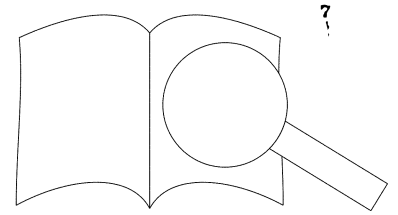
in di - i, in di - e

ir i, in di - e ju - di -

ci - i, in di - e

36

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



43

e ju-di - ci - i. Fac me cru - ce - cu - sto - di - ri.

ju - di - ci - i. Mor - te Chri - sti pr

- - ci - i. Fac me cru - ce - cu - sto - di - ri, - mor - te Chri

ju - di - ci - i.

ju - di - ci - i. Fac me cru - ce - cu - sto - di - r' con -

di - ci - i. sti - prae - mu - ni - ri, -

e ju - di - ci - i. Con -

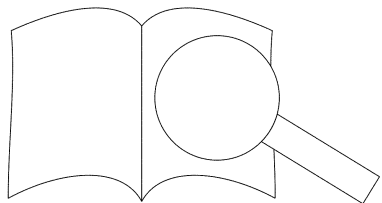
- ju - di - ci - i.

- ci - i.

ju - di - ci -

43

6 7 #6 7 # 6 4



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

Con - fo - ve - ri gra - ti - a, con - fo - ve - ri gra - ti - a.

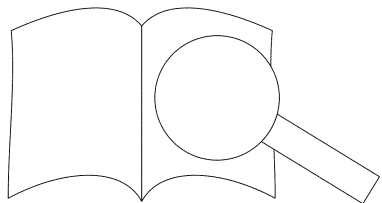
fo - ve - ri gra - ti - a, con - fo - ve - ri gra - ti - a.

fo - ve - ri gra - ti - a.

Con - fo - ve - ri gra - ti - a.

Con - fo - ve - ri gra - ti - a.

7 6 4 #3 # 4/2 # 6

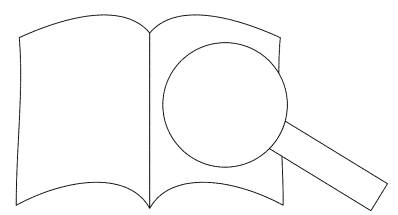


55 Andante

Quan - do cor - pus mo - ri - e - tur
 Quan - do cor - pus mo - ri - e
 a. Quan - do cor - pus
 a. Quan - do cor - pus ri -
 a. Quan - do cor - pus
 a. Quan - do cor - pus
 a. Quan - do cor - pus mo - ri -
 a. Quan - do cor - pus mo - ri -
 a. Quan - do cor - pus mo - ri - e - tur,
 a. Quan - do cor - pus mo - ri - e - tur,
 a. Quan - do cor - pus mo - ri - e -

55 Andante

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



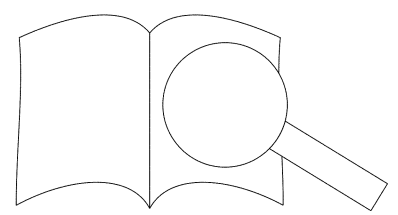
63

quan - do cor - pus mo - ri - e - - - - -
tur, quan - do cor - pus mo - ri - e - - - - - tur,
tur, quan - do cor - pus mo - ri - e - - - - -
tur, quan - do cor - pus mo - ri - e - - - - -
cor - - - - - pus mo - ri - e - - - - -
e - - - - - tur,
e - - - - - tur,
mo - ri - e - - - - - tur,
quan - do cor - - - - - tur,
tur, pus mo - ri - e - - - - - tur,

63



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



9. Fac ut animae

Allegro

Fac, ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri - a, a

5

Carus-Verlag

This system contains the first five measures of the piece. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 2/4. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

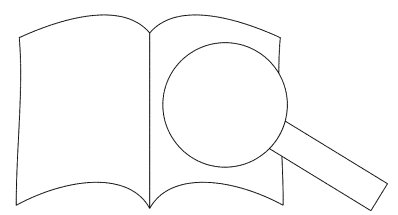
Allegro

2 6 3 7

5

This system contains the sixth and seventh measures of the piece. It continues the vocal line and piano accompaniment. The tempo remains 'Allegro' and the time signature is 2/4. The watermark 'PROBEPARTITUR' is still present.

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



8

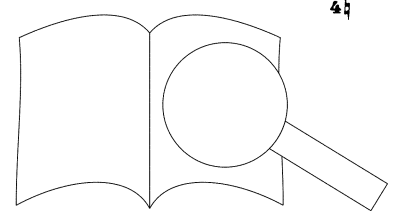
men, Fac, ut a - ni - mae

ne-tur pa - ra - di - si glo - ri - a, a - men,

men, men, a - men,

8

2 6 7 # 6 7 b 2 b 4 b



16

men, a - - - men, fac, ut

a, a - - - men,

Fac, ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri - a, ?

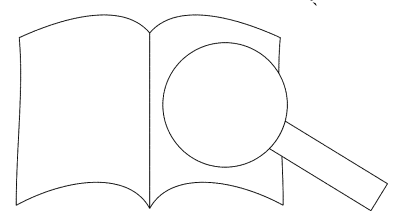
men, a - - - men,

men, a - - - men,

Fac, ut

16

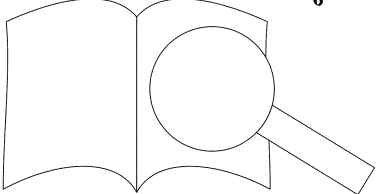
6 # 6 # 6 # 6 6 5 4 # 6 6 6



ne - tur pa - ra - di - si glo - ri - a,
 a - men, a - men,
 a - men,
 a - men,
 a - ni - mae do - ri - a, a - men, a - men,
 fac, ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra -

4 7 6 3 7 2 #3 6

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



31

men,
a - men, a - men,
men,
fac, ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri -

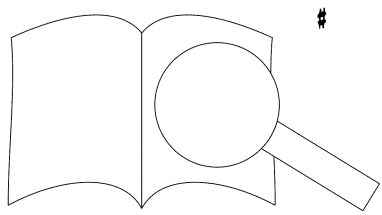
men,
a - men,
a - men,

men,
di - si glo - ri a, a - men,
a - men,
a - men,

31

7 # 6 3# 7 b 4# 6 b 4# 6 3 6 #

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

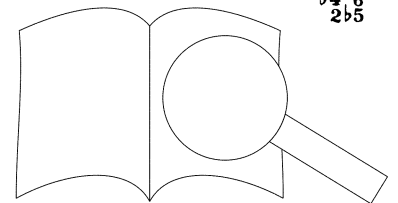


39

men, a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si - men, fac, ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si - glo - ri - men, a

6/4 6 6 7 3 2 6/5 b7 b4 6 2b5

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



47

a - men, fac, ut a - ni - mae do - ne - tur

men, fac. ut

a men,

a men,

men,

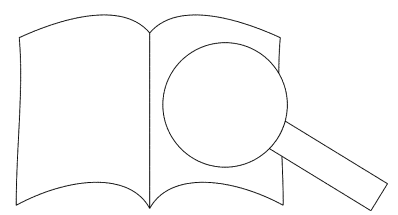
a a men,

men, men, a

47

2 4 b b 4 4 2 6 6 6 6 6 6 6 2 f

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



di - si glo - ri - a, a - - - men,

ne - tur - pa - ra - di - si glo - - - ri - a,

a - ni - mae do - ne - tur pa - ra - di - si glo - ri - a, a -

men,

a - - - - - men,

a - - - - - men,

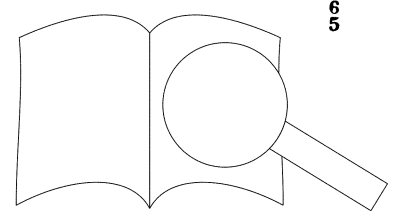
a - - - - -

fac, ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra -

55

6 4/6 3 6 4 4/3 6 7 4 5 6 6 b5 6

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



fac, ut a - ni-mae do - ne-tur pa-ra - di - si - glo-ri - a.

men, a

men, a

men, a

- men,

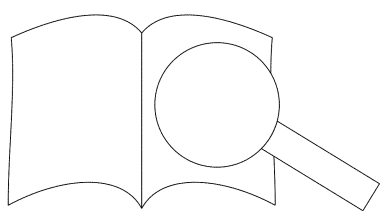
fac, u - tur pa - ra - di - si glo - ri - a,

di - si glo - ri a, a

a

63

b6 b3 6 6 6 6 b7



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

71

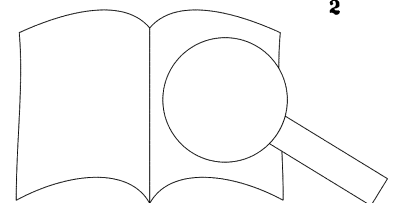
men, a men, a men, a

men, a men, a

men, a men, a men, a

71

6 6 6/4 6 2 6 6/4 6 2



79

men, fac, ut a - ni -

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

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

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

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

men, a - ni - mae do - ne - tur pa - ra -

men, a - ni - mae do - ne - tur pa - ra -

men, a - ni - mae do - ne - tur pa - ra -

fac ut a - ni - mae do - ne - tur pa - ra -

di - si glo - ri - a, a - ni - mae do - ne - tur pa - ra -

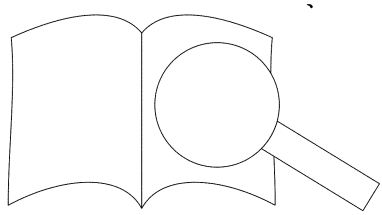
a - men, a - ni - mae do - ne - tur pa - ra -

79

6 # 6 # 6 # 6 # 6 # 6 # 6 # 6 #

PROBENPARTITUR

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



ne-tur pa-ra-di-si glo-ri-a, a - men, a -

a - ni-mae do - ne-tur pa-ra-di - si glo - ri - a, a -

fac, ut a - ni-mae do - ne-tur pa-ra-di-si glo-ri-a, a

a - ni -

men,

di - si glo

a

men,

men,

men,

men,

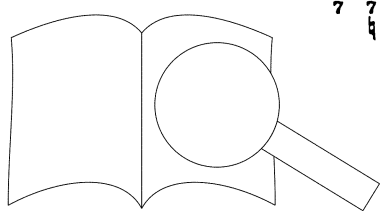
a

men,

a

5 C 4 6 4 6 5 4 6 6 6 7 7

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



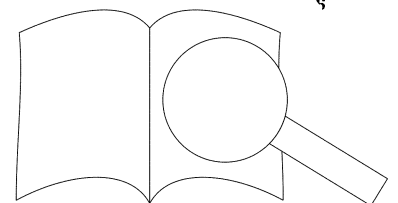
10. Amen

Allegro

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is in 4/4 time. The first staff has a melodic line with a slur over measures 1-4 and a fermata over measure 5. The second staff has a similar melodic line. The third and fourth staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines. The fifth staff is a lower bass line. The number '6' is written above the first staff at the end of the system.

The second system of the musical score consists of two staves. The top staff is a treble clef and the bottom is a bass clef. The key signature has two flats. The music is in 4/4 time. The top staff has a melodic line with a slur over measures 1-4 and a fermata over measure 5. The bottom staff provides harmonic accompaniment. The number '6' is written above the top staff at the end of the system.

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



10

men, a

men, a

men, a

men, a

men, a

men, a

A

A

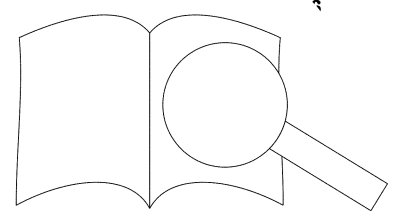
A

10

b6/5

b5/5

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



20

men,

men, a men, a

men,

men,

men,

men, a

men,

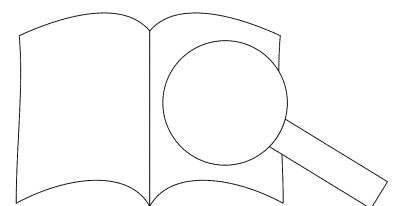
men,

men,

men,

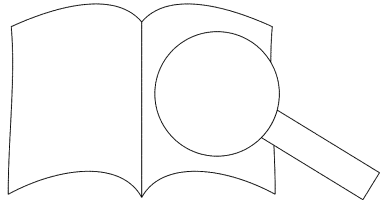
20

6 9 8 4 3 9



men, a men, a a

6 5 3 5 6



38

men,

a

men,

men,

men,

men,

men,

men,

men,

38

5

9

8

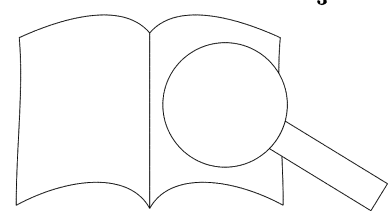
7

7

3

PROBEPARTITUR

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



47

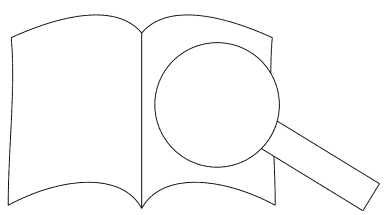
musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "men." and "a".

musical score for the second system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "a" and "a".

musical score for the third system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "men," and "a".

musical score for the fourth system, featuring piano accompaniment. The system includes the number "47" at the beginning and a sequence of numbers: 3, 9, 8, 4, 3, 4.

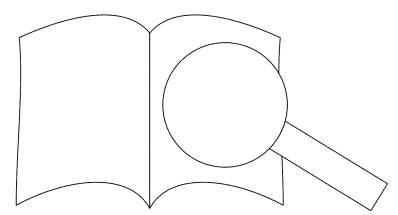
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



55

men,
a
men,
me.
a
men,
men,
men,

5 4 6 4 6 6



Adagio



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

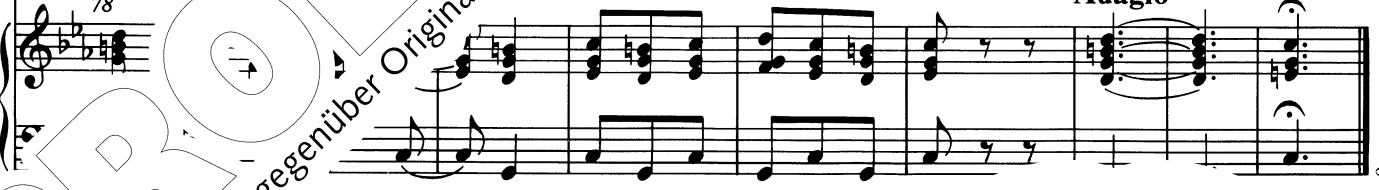


men, a - men, a
 men, a - men, m. A - men.

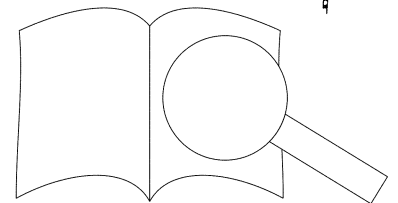


men, a - men, men. A - men.
 men, men. A - men.
 men, men, A - men.
 a, a - men, A - men.

Adagio



7 3 5



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

Critical Remarks

Editorial principles: The original clefs have been replaced with those in common usage today for SATB editions. Note values and time signatures are the same as in the manuscripts. All editorial additions are in italics and precautionary accidentals are in small print. The original continuo part is written in large notes with the realization in small notes. No additional continuo figuring has been added: figures deleted because of obvious harmonic conflicts are noted in the special comments (below).

Sources

The primary sources comprise the following manuscripts:

1. Venice Manuscript, Conservatorio della Musica Benedetto Marcello, Fondo Ospedaletto MS 152
2. Bologna Manuscript, Biblioteca del Liceo Musicale, KK 92
3. Münster Manuscript, Bischöfliche Santini-Bibliothek Sant HS 3961
4. Vienna Manuscript, Österreichische National-Bibliothek 16739 P.
5. Harvard Manuscript, Houghton Library, Harvard University fms Mus 22

There is no autograph of the "Stabat Mater": the above are all handwritten scores, and with the exception of the Harvard manuscript, are in full ten part vocal score with a figured continuo bass. The Vienna and Harvard manuscripts would appear to be later copies, with Santini's Münster score as the probable common source. The Vienna copy, hastily made and largely without text underlay, is of little interest. The Harvard manuscript probably dates from the early 19th century, and according to the owner G.B. Weston, was "thought to be in the handwriting of Kiesewetter (1773–1850)" (from a handwritten note on the cover of the manuscript, dated Cambridge, 26th of Feb. 1927). There are twenty vocal parts, (a "concert" and a "ripieno" for each vocal line), a well-annotated basso continuo part, without figuring, but with word cues at beginnings of sections, and clear indication of cello and double bass participation. There is also a "Parte del Direttore" of 21 pages, with text incipits and some part cues. The care lavished on this copy is notable: its clarity would make it quite usable today as performance material. The many similarities to Santini's Münster Mss seem to indicate that copy as its source.

Special Comments

The Venetian Manuscript, Conservatorio della Musica Benedetto Marcello, Fondo Ospedaletto *ms. 152* is the primary source for this edition. Deviations from this source are listed below.

1. Stabat Mater

1.4	Bc	Venice Bc reads 4
3.2	A 1	d ¹ ♯ in Venice, but clearly d ¹ ♭ in Münster and Harvard mss. The e ¹ ♭ in Bologna appears to be a copyist error.
4.2	Bc	5 6: vocal parts read 6 5
12.3	A 1	a ¹ ♯: copyist error. N. B. cross relations. All other sources have a ¹ ♭
14.4	S 1	Venice, Bologna: f ² , eighth note, instead of two sixteenths
30.2	S 3	f ² : but Vienna: e ² ♭
30.4	S 1	Venice, Bologna: f ² , as in S 1, 14.4 above
30.5	S 2	Venice, Bologna: ♭

2. Cujus animam

4.2	Bc	♭5: vocal parts = ♭7
6.3	Bc	5: vocal parts = ♭
9.3	A 2	all sources = ♯
22.4	T 2	♭
39.1	T 2	♭
40.1	S 1	♭
41.1	A 1	♭
44.2	Bc	c ¹
52.2,3	A 1	no accidentals in Venice ms., Münster and Harvard mss. = f♯, eb
52.3	A 2	♭

3. Quis non posset

9.4	Bc	7 (as in Venice) is possible, but 5 (as in Bologna) is more likely. rhythm same as S 1 and S 2
13.	S 3	9
17.1	Bc	b ¹ ♭
36.2	S 3	b ¹ ♯
37.3	S 1	g ¹
41.1	A 1	a ¹ ♯, g ¹ (also Münster)
71.2,3	B 1	

4. Eja Mater

2.5	A 1	e ¹ ♭
-----	-----	------------------

5. Sancta Mater

6.2	T 2	eb
-----	-----	----

7. Juxta crucem

21.1	T 1	f
------	-----	---

8. Inflammatus

11.4	S 4	e ¹ ♭: also Bologna
18.7	S 3	b ¹ ♯
25.6	T 1	eb: also Bologna
27.2	T 2	e ¹ ♭: also Bologna
33.2	S 2	♯: also Münster and Vienna
48.4	A 2	e ¹ ♭
51.3	T 2	b♯

9. Fac ut animae

23.2	T 2	d ¹ : also Münster and Vienna
26.3	S 3	b ¹ ♭
29.2	Bc	6: vocal parts = 5
30.2	S 4	e ¹ ♭: also Bologna
31.2	B 1	f
38.2	T 1	a ¹ ♯: also Vienna
40.5	Bc	c ¹ , but a agrees with T 2
47.5	A 2	a ¹ ♭
53.2	Bc	♭ ₄
		♭ ₃

10. Amen

48.4	S 2	a ¹ ♯
64.2	S 4	f♯

Frauenchor/Männerchor a cappella

Brahms: Adoramus te / Coro SSAA	in 40.701
Gabrieli, G.: Exaudi Deus orationem meam / TTBBBBB	1.489
Hasse: Miserere in F / TTB (ATB)	in 40.807
Herzogenberg: So spricht der Herr / TTBB	in 40.193/20
Rore: O crux benedicta / TTBB	1.616

Gemischter Chor a cappella**Passionen + Die Sieben Worte:**

Burck: Die deutsche Passion nach Johannes	2.002
- Passio Jesu Christi (Ps 22)	2.017
Hessenberg: Die Sieben Worte Christi am Kreuz	7.074
Hollfelder: Johannespassion / Soli TB, Soliloq., Coro SATB	10.174
Komma: Matthäuspassion / Soliloq SSATB, Coro SATB	2.062
Linke: Markuspassion / Solo T, Coro SAM	7.095
Mancinus: Johannespassion / Soli STTB, Coro SATB	40.088
Regnart: Summa Passionis / Coro SATB/SATB	40.158
Scandello: Johannespassion Solo T, Soliloq SSATB, Coro SATB	2.301
Schütz: Johannespassion SWV 481 / Soli/Coro SATB	20.481
- Lukaspassion SWV 480 / Soli/Coro SATB	20.480
- Matthäuspassion SWV 479 / Soli/Coro SATB	20.479
Sturzenegger: Passion nach Lukas und Johannes / Coro SSATB	2.042

Abel: Mein Gott, warum hast du mich / Coro SAM	in 7.185
Allegri: Miserere mei Deus (Ps 51) / Coro SSATB/SSATB	1.539
Anerio: Jesus ward für uns gehorsam	1.634
Bach: Choralsätze der Matthäuspassion	6.258
Bach, J. L.: Das Blut Jesu Christi	30.007
Becker: Das Lamm, das erwürget ist op. 46,1	in 70.021/10
- Fürwahr, er trug unsre Krankheit op. 46,9	70.021/80
Bernabei: Deutsche Psalmen zur Karwoche	40.420/30
Bornefeld: O Haupt voll Blut und Wunden	29.039
- O Traurigkeit, o Herzeleid	29.057
Brahms: Ich aber bin elend op. 110,1	40.123/10
Brenner: Zehn Passionslieder aus dem „Melodienbuch zur Engelsharfe“ (1866)	91.193
Bruckner: Asperges me (Psalm 51); In jener letzten der Nächte; Dir, Herr, dir will ich mich ergeben	40.141/20
- Christus factus est WAB 11	40.114/10
- Messe für den Gründonnerstag WAB 9	40.147/70
- Pange lingua (phrygisch) WAB 33	40.140/20
- Vexilla regis prodeunt WAB 51	40.114/50
Brunner: Wer mir nachfolgen will	7.134
Burck: Vom Ölberge zeucht daher Christus	1.116
Byrd: Turbae zur Johannespassion / Coro SAB	91.941
Cabezón: Jesu Christe, Gottes Lamm	1.091
Caldara: Crucifixus à 16 voci	40.146/20
Casali: Christus factus est	91.784
Cornelius: Jerusalem: Heil und Freude; Bußlied „Warum verbirgst du“	in 40.496/20
Fiebig: Chorpassion: „Ein Lamm geht hin“ / Coro SAT	14.611
- Ein Lämmlein geht / Coro SAM	14.062
Fink: Fürwahr, er trug unsere Krankheit	in 1.622
Franck, M.: Das 53. Kapitel des Propheten Jesaja	2.003
- Ist Gott für uns; Wenn mein Stündlein	1.055
- O Mensch beweine deine Sünde groß	1.299
Fröhlich: Gnade sei mit euch / Coro SATTBB	40.435/10
Gabrieli, G.: Kyrie / SSAT/STTB/TBBB	1.611
- Kyrie eleison / SATB/ATBB/SATB	1.625
- O Domine Jesu Christe / Coro SSAB/ATTB	1.428
- Timor et tremor venerunt super me / Coro SATBBB	1.506
Gallus: Ecce quomodo moritur iustus	1.312
Gesualdo di Venosa: 27 Responsorien für die Karwoche	
9 Responsorien des Gründonnerstag	40.487
9 Responsorien des Karfreitag	40.488
9 Responsorien des Karsamstag	40.489
Goicoechea: Christus factus est / Coro SSABB	40.141/10
Graun: Fürwahr, er trug unsere Krankheit	in 40.147/10
Gruschwitz: Mein Gott, warum hast du	7.188
- Siehe das ist Gottes Lamm	7.187
Hakenberger: Dulcis Jesu pie Deus / Coro SATB/SATB	1.589

Hasse: Miserere in F / TTB (ATB)	40.807
Hassler: O Haupt voll Blut und Wunden	6.112
Hauptmann: Christe du Lamm Gottes op. 41,1	70.004/10
Haydn, J. Michael: Christus factus est MH 38	50.340/10
- 27 Karwochen-Responsorien MH 276–278	54.276
Heilmann: Gesänge der Messe am Gründonnerstag	27.001
Herzogenberg: Das Lamm, das erwürget / SSAA/TTBB	40.193/10
- Wir danken dir, o Gotteslamm / Coro SSATTB	40.193/20
Homilius: Mein Jesu stirbt	in 1.745
- Siehe, das ist Gottes Lamm	35.503
- Turbabor	1.750
Horn: Jesus Christus, ob er wohl	7.191
- So bitten wir nun an Christi statt	7.192
Kuhnau: Tristis est anima mea / Coro SSATB	1.027
Lasso: Aus meiner Sünden Tiefe	1.106
- Domine, convertere et eripe	1.578
- Domine, in auxilium meum respice	1.583
- Populum humilem salvum facies	1.582
Liszt: Drei Kirchenhymnen	40.174
Marks: Es ist vollbracht	10.225
Mendelssohn, A.: Beim letzten Abendmahle	in 70.201
- Was hast du verwirkt	in 70.100
Mendelssohn: Passion + Karfreitag / Coro SSAATTBB	40.127/30
- Mein Gott, warum hast op. 78,3 / Coro SATB/SATB	in 25.002
Michael: Unsre Trübsal / Coro SSATB	1.099
Nucius: Tenebrae factae sunt / Coro SATTB	1.033
Petzold: Der Herr war gehorsam	7.094
Pitoni: Christus factus est	1.138
Praetorius: O Lamm Gottes, unschuldig / Coro SSATTB	1.435
Raselius: Seht, wir gehn hinauf / Coro SAATB	1.381
Reger: Da Jesus an dem Kreuze stund / Coro SAATB	in 40.199/20
- O Ursprung aller Brunnen	in 70.100
- Treuer Heiland habe Dank	in 50.413/10
- Unser lieben Frauen Traum	in 50.408
Rheinberger: Christus factus est op. 107,5	50.107/50
- Laudate Dominum	50.133/30
Scheidt: O Domine Jesu Christe / Coro SSAT/ATBB	1.148
Schein: Christus der uns selig macht; O hilf, Christe	in 40.400
Schneider: Ach, bis zum Tod am Kreuz	in 70.100
Schütz: Ehre sei dir (Schlusschor Matthäuspassion)	20.479/10
- O hilf, Christe, Gottes Sohn (Schlusschor Lukaspass.)	20.481/10
- Unser Herr Jesus Christus (Einsetzungsworte)	20.423
- Wer Gottes Marter (Schlusschor Johannespassion)	20.480/10
Silcher: Schau hin nach Golgatha	70.100/27
Suriano: Deutsche Turbae-Gesänge zur Johannespassion	92.093
Trust: Fürwahr, er trug unsere Krankheit	6.293
Vulpus: Es ist euch gut, daß ich hingehe	1.221
Wagner: O Traurigkeit, o Herzeleid / Coro SSATB	7.089
Wenzel: Da Jesus an dem Kreuze stund / Coro SAM	14.502
- Fürwahr, er trug unsere Krankheit / Coro SAM	14.604
Weyrauch: Der Herr ward gehorsam / Coro SAM	7.046
Zelenka: Responsoria pro hebdomada sancta/Responsorien für die Karwoche ZWV 55, Nr. 1–27, in einem Band (Gesamtausgabe) und 27 Einzelheften / SATB, [Str, Trb, Bc]	40.466

Gründonnerstag: 1 In monte Oliveti (40.466/10), 2 Tristis est anima mea (40.466/20), 3 Ecce, vidimus eum (40.466/30), 4 Amicus meus (40.466/40), 5 Judas mercator pessimus (40.466/50), 6 Unus ex discipulis meis (40.466/60), 7 Eram quasi agnus (40.466/70), 8 Una hora (40.466/80), 9 Seniores populi (40.466/90).

Karfreitag: 1/10 Omnes amici mei (40.467/10), 2/11 Velum templi scissum est (40.467/20), 3/12 Vinea mea electa (40.467/30), 4/13 Tamquam ad latronem existis (40.467/40), 5/14 Tenebrae factae sunt (40.467/50), 6/15 Animam meam dilectam (40.467/60), 7/16 Tradiderunt me (40.467/70), 8/17 Jesum tradidit impius (40.467/80), 9/18 Caligaverunt oculi mei (40.467/90).

Karsamstag: 1/19 Sicut ovis (40.468/10), 2/20 Jerusalem surge (40.468/20), 3/21 Plange quasi virgo (40.468/30), 4/22 Recessit pastor noster (40.468/40), 5/23 O vos omnes (40.468/50), 6/24 Ecce quomodo moritur justus (40.468/60), 7/25 Astiterunt reges terrae (40.468/70), 8/26 Aestimatus sum (40.468/80), 9/27 Sepulto Domino (40.468/90).

[] = Ad-libitum-Besetzung

03/15