

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 32 (2008)

Artikel: "Schöne Italienische Musicalische Kunststücke uf Teutzschem Boden" - über das Komponieren nach dem Dreissigjährigen Krieg

Autor: Wollny, Peter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868913>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

„SCHÖNE ITALIENISCHE MUSICALISCHE KUNSTSTÜCKE UF
TEUTZSCHEM BODEN“ – ÜBER DAS KOMPONIEREN NACH DEM
DREISSIGJÄHRIGEN KRIEG

von PETER WOLLNY

Im Rahmen eines wissenschaftlichen Symposiums, das über die Epochen hinweg nach Zeugnissen für – wie auch immer geartete – „Verhandlungen mit der Musikgeschichte“ fragt, mag man zunächst geneigt sein, das mittlere 17. Jahrhundert für kein fruchtbare oder auch nur geeignetes Thema zu halten. Denn die Musiker jener Zeit scheinen nach vorn zu blicken, ihre Werke mit der Vergangenheit brechen, zumindest aber den Dialog mit ihr nicht suchen zu wollen. Die deutsche Musik nach 1650, zumal die in den protestantischen Gebieten entstandene, vermittelt denn auch zunächst den Eindruck einer überraschenden Innovativität. Sie unterscheidet sich von der Musik der Vorkriegszeit in nahezu sämtlichen Parametern, von der temporalen Ordnung über satztechnische Prinzipien – speziell die Funktion der Instrumental- und Vokalstimmen einschließlich des Generalbasses – und die klangliche Organisation bis hin zur Definition von Gattungen und Formen.¹ Angesichts des Eindrucks klanglicher Neuartigkeit und Frische, die die ab etwa 1650 entstandene deutsche Musik auch dem heutigen Zuhörer noch deutlich vermittelt, wird jedoch leicht übersehen, daß die Werke jener Zeit innerhalb eines gesellschaftlichen Gefüges entstanden, das auf die Kontinuität des Bewährten bedacht war und in dem überaus starke beharrende Kräfte wirkten. Für die Einhaltung bestimmter, seit der Reformationszeit festgelegter Normen sorgten an Lateinschulen, städtischen Kirchen und in höfischen Kapellen die auch nach dem Dreißigjährigen Krieg unverändert gültigen Musikverordnungen der Konsistorien, für deren Einhaltung in den Städten die Ratskollegien und an den Höfen die Superintendenten und Hofmarschallämter verantwortlich waren. Doch auch die Musiker selbst achteten, was häufig übersehen wird, auf die Wahrung von Normen und etablierten Traditionen; anders sind die bekannten ermahnenden Passagen, die Heinrich Schütz im Vorwort seiner *Geistlichen Chormusik* von 1648 an seine Musikerkollegen richtete, nicht zu verstehen.²

In die gleiche Richtung zielen die in Kompositions- und Satzlehrern der Zeit wiederholt zu findenden Anregungen, man möge seine Werke nach bewähr-

¹ Man vergleiche nur die bekannten Motettensammlungen von Erhard Bodenschatz (*Florilegium Portense I-II*, Leipzig 1618 und 1621) und die dreißig Jahre später erschienenen beiden Teile der *Kernsprüche* von Johann Rosenmüller.

² Vgl. Werner Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600*, Darmstadt 1982 (Erträge der Forschung, 180), 14–29, und Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Prätorius und Bach*, Kassel 1978 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 22), 19–57.

ten Modellen einrichten. Daß dieser Ratschlag sich keineswegs, wie häufig angenommen, ausschließlich an angehende, noch unerfahrene junge Komponisten richtet, belegt das Beispiel des Stuttgarter Hofkapellmeisters Samuel Capricornus, der um 1660 in einer umfangreichen Apologie seines Schaffens bekannte, daß er die „vortrefflichen Componisten“ der Wiener Hofkapelle Giovanni Valentini und Antonio Bertali „in theils Sachen imitire“.³ In einem Brief von Adam Krieger aus dem Jahr 1657 liest man gar die bemerkenswerten Worte, es reiche heutzutage nicht mehr aus, „Ein, zwey, drey oder mehr Stücke zusammen setzen“ zu können, sondern man müsse „sehen, wie Sie gesetzet seyn, aus was vor einem Geist Sie fließen, bey welchem fundamentierten und berühmten Künstler diese Wißenschaft erlernet worden, denn für sich selbst wird keiner was tüchtigs fürbringen können“.⁴ Welchen Stellenwert die „imitatio authorum“ im mittleren 17. Jahrhundert aber tatsächlich einnimmt, welche Rolle sie in der „Problemgeschichte des Komponierens“ spielt, ist eine noch kaum gestellte, geschweige denn befriedigend beantwortete Frage. Eine von mir in den letzten Jahren durchgeführte umfassende Untersuchung des erhaltenen Repertoires der protestantischen Figuralmusik jener Zeit hat allerdings nach und nach soviel neues Material zutage gefördert,⁵ daß ich nunmehr den Versuch unternehmen kann, einige Grundzüge des Komponierens nach vorgegebenen Modellen zu erläutern und anhand einiger Fallbeispiele die Historizität der Musik um 1650 aufzuzeigen.

Bei der Auseinandersetzung mit Vorbildern lassen sich verschiedene Grade der Abhängigkeit beobachten. Wenn ich im folgenden den Versuch einer Typologie vorstelle, dann möchte ich sogleich vorab sagen, daß die Klassifizierung den alleinigen Zweck verfolgt, die komplexen Sachverhalte anschaulich zu machen. In Wirklichkeit sind die vielfältigen individuellen Form- und Gestaltungskonzeptionen weit eher durch das Bild eines Kontinuums mit eher graduellen Abstufungen zu charakterisieren als durch ein Klassifikationssystem nach vorab definierten Kriterien.

1. Meine erste Kategorie betrifft die Bearbeitung einer vorgefundenen Komposition, die etwa durch Umtextieren, Umbesetzung oder Transposition gewissermaßen „mechanisch“ verändert wird. Einen kreativen, manchmal gar künstlerisch motivierten Eingriff stellt das Hinzufügen von Zusatzstimmen dar. Wir assoziieren diese Praxis unwillkürlich mit dem 15. Jahrhundert, etwa mit dem Schaffen von Dufay und Ockeghem. Daß sie jedoch auch zweihundert Jahre später noch lebendig war, belegen meine ersten beiden Beispiele.

³ Zitiert nach Josef Sittard, „Samuel Capricornus contra Philipp Friedrich Böddecker“, in: *Sammelände der Internationalen Musikgesellschaft* 3 (1901/02), 87–128, speziell 98.

⁴ Wiedergegeben bei Helmuth Osthoff, *Adam Krieger (1634–1666). Neue Beiträge zur Geschichte des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert*, Leipzig 1929, 104.

⁵ Peter Wollny, *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts* (Habilitationsschrift, Universität Leipzig 2009; Veröffentlichung vorgesehen in den Schweizer Beiträgen zur Musikforschung).

Im Bestand des älteren Teils der Sammlung Grimma (heute aufbewahrt in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden) findet sich der Stimmensatz zu einem Konzert, das auf seiner Titelseite wie folgt beschrieben wird: „Euge serve bone et fid[elis] | à | Joanne Piscator | à 4. | 2. Tenor. | Alto | Basso | con | 2 Viol. J. Ros. | con | Continuo“.⁶ Auffällig ist die zweifache Nennung eines Autors und die merkwürdig unstimmige Besetzungangabe (einerseits heißt es „à 4“, andererseits sind insgesamt sechs obligate Stimmen genannt). Es scheint also, als sollte angedeutet werden, daß die rein vokale Substanz (ATTB) von einem „Johann Piscator“ stammt, während die Partien der beiden Violinen offenbar eine spätere Zutat von Johann Rosenmüller darstellen. Da die Abschrift zu einer aus Leipzig stammenden Quellengruppe gehört, beanspruchen die differenzierten Angaben hohe Glaubwürdigkeit. Tatsächlich läßt sich das rein vokale Originalwerk auch anderweitig nachweisen – es findet sich als Nr. 29 in dem 1632 in Innsbruck erschienenen Druck *Quadriga Musica* des dortigen Hoforganisten Georg Piscator. Diese Sammlung umfaßt je acht Kompositionen für ein bis vier Singstimmen und Basso continuo, die ausgesprochen italienische Züge tragen. Piscators Stil ist offenbar geprägt von seinem für die Jahre 1626–1628 belegten Studienaufenthalt in Venedig und Rom; zahlreiche Stilmerkmale erinnern an das Schaffen von Alessandro Grandi und Lodovico Viadana.⁷ Anhand der in Grimma handschriftlich überlieferten erweiterten Fassung lassen sich – verglichen mit der gedruckten Originalversion – folgende Bearbeitungsprinzipien ausmachen (siehe Anhang 1):

- Die ergänzenden Instrumente betreffen zwei neu komponierte Partien sowie eine im Titel nicht vermerkte Aufspaltung des Generalbasses, die vor allem der klanglichen Differenzierung dient. Neben der eigentlichen Continuo-Stimme findet sich noch eine als „Violon et Spinetto“ bezeichnete Partie, die als eigene Fundamentstimme für die Instrumentalgruppe konzipiert ist und an all den Stellen, an denen die Violinen spielen, den Continuo verstärken soll.
- In der Grimmaer Fassung wird das Werk von einer kurzen Sinfonia eingeleitet, deren motivisches Material (T. 1–3) dem ersten Vokalteil entnommen ist. Der weitere Verlauf der Sinfonia hält sich eng an die vorgegebene musikalische Substanz. Die Fortführung (T. 4–6) stellt sich als nur leicht veränderte transponierte Wiederholung der ersten drei Takte heraus, während die abschließende Passage (T. 7–11) gewissermaßen als eine Fortspinngung und Rückführung zur Grundtonart gelten kann. Eine verkürzte und leicht variierte Fassung der Sinfonia erklingt noch einmal vor Beginn des Schlußteils, an einer Stelle, an der Piscator auch in den Singstimmen kurz den Anfang wieder aufgreift.

⁶ Quelle: D-DL, Mus. 2011-E-500.

⁷ Zur Biographie Piscators und zu einer knappen Würdigung seines Schaffens siehe MGG², Personenteil, Bd. 13, Sp. 632–633 (A. Beer). Eine ausführlichere Einordnung seines Schaffens findet sich bei Axel Beer, *Die Annahme des „stile nuovo“ in der katholischen Kirchenmusik Süddeutschlands*, Tutzing 1989.

- Innerhalb der Vokalteile wird die Instrumentalgruppe gewöhnlich dort eingesetzt, wo nur eine der vier Singstimmen beschäftigt ist (etwa T. 19 ff.). Klanglich etwas dünne Passagen werden dadurch aufgefüllt. Noch wichtiger erscheint allerdings der Umstand, daß erst durch die Instrumente eine fließende Verbindung der einzelnen Vokalphrasen erzielt wird. Denn in Piscators Komposition kommt der rhythmische Fluß an Kadzen häufig ins Stocken oder gar völlig zum Stillstand, da die Singstimmen meist streng nacheinander einsetzen und ihre Phrasen sich kaum überschneiden (siehe T. 20 und 34). Die durch die Violinen an all diesen Stellen hergestellte Verzahnung wirkt so organisch, daß man diese Partien kaum als spätere Zutat erkennen würde, würde nicht der Druck von 1632 einen autorisierten Beleg für die Gestalt der Originalfassung liefern.
- Aus satztechnischer Sicht erscheint bedeutsam, daß die beiden Violinen durchweg selbständig geführt sind. Sie erweitern den ursprünglich vierstimmigen Satz also zu einer realen Sechsstimmigkeit.

Rosenmüllers Bearbeitung ist somit verschiedenen Grundsätzen verpflichtet. Zum einen ist seine Ehrfurcht vor der Vorlage auffällig: Piscators vierstimmiges Konzert bleibt notengetreu erhalten und wird an keiner Stelle in seiner Substanz modifiziert. Die hinzugefügten Stimmen erfüllen hingegen mehrere Funktionen. Hier steht die satztechnische Geschicklichkeit des Bearbeiters auf dem Prüfstand, man könnte auch von der Lösung einer selbstgestellten kontrapunktischen Aufgabe sprechen. Im akademischen Umfeld der Leipziger Collegia musica mögen derartige Spiele Tradition gehabt haben; dies würde auch die überaus genaue Bezeichnung der Autorenverhältnisse auf der Titelseite der Grimmaer Quelle erklären. Zugleich werden bestimmte klangliche und satztechnische Effekte der Vorlage, die infolge der beschränkten Stimmenzahl dort nur angedeutet werden können, stärker hervorgehoben – etwa der Wechsel von Solo und Tutti, der sich erst im Glanz der gemischt vokal-instrumentalen Besetzung recht entfaltet. Eine neue klangliche Ebene ergibt sich aus dem Wechselspiel von Singstimmen und Instrumenten, das durch die kurzen Einwürfe und Zwischenspiele entsteht. Auch werden größere und kleinere formale Einheiten der Vorlage durch die Instrumente klarer akzentuiert. Es gelang Rosenmüller, durch seine behutsamen, zugleich aber mit großer Meisterschaft ausgeführten Eingriffe Piscators Werk klanglich, satztechnisch und stilistisch in etwa auf das Niveau seiner *Kernsprüche* zu heben; damit erzielte er eine bemerkenswerte Aktualisierung seiner zum Zeitpunkt der Bearbeitung bereits etwa zwanzig Jahre alten Vorlage.

Die soeben beschriebene Praxis des Hinzufügens neuer Stimmen wird in einem Beispiel aus dem Schaffen des Wiener Hof- und Kammerorganisten Alessandro Poglietti († 1683) geradezu auf die Spitze getrieben. Sein großbesetztes Konzert „Si quis diligit me“ erweist sich als die Bearbeitung einer Solomotette des römischen Komponisten Bonifazio Graziani.⁸ Wie Anhang 2

⁸ Quelle: CZ-KR, A 250; vgl. Jirí Sehnal und Jitrenka Pešková. *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno Episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, Prag 1998, 841.

zu entnehmen ist, baute Poglietti die solistische Vorlage Grazianis zu einem real elfstimmigen Satz aus. Die satztechnische Kunstfertigkeit der Bearbeitung ist beeindruckend. Nach einer einleitenden Sinfonia, in der die ersten acht Takte der – notabene – monodisch gedachten vokalen Vorlage in der ersten Viola liegen, erscheint die Melodielinie Grazianis nun im ersten Sopran und ist damit für einen mit der Vorlage vertrauten Hörer besser zu erfassen, gleichzeitig aber erhöht sich die Zahl der realen Stimmen von fünf auf elf. Bemerkenswert ist zudem die Tendenz, die eröffnende Figur des Soprans in den übrigen Vokalstimmen zu imitieren.

Mit der simplen Feststellung, daß Poglietti in seinem Konzert „*Si quis diligit me*“ eine Solomotette Grazianis bearbeitet hat, ist freilich noch nichts zur Erklärung der singulären Bearbeitungstechnik gesagt. Die allenthalben zu spürrende überlegene handwerkliche Meisterschaft und der hochentwickelte Sinn für großräumige Spannungsbögen lassen den Gedanken abwegig erscheinen, daß hier ein bloßes Studienwerk vorliegt. Es ist nicht zu übersehen, daß die Aufgabe, ein monodisches Werk in toto nach den Regeln des strengen Satzes in ein vielstimmiges Gewebe umzuwandeln, ein ungemein schwieriges Unterfangen darstellt. Hier wären ehrgeizige selbstgesteckte Ziele – oder aber auch von einem Auftraggeber vorgegebene Bedingungen zu vermuten. Zudem ist anzunehmen, daß der Komponist sein Werk für einen Hörerkreis schrieb, der mit der Vorlage engstens vertraut war und dessen musikalische Kenntnisse ihm ein Nachvollziehen der kunstvollen Einbettung des zweistimmigen Originals in einen polyphonen Kontext erlaubten. Bei unserem gegenwärtigen Kenntnisstand muß die Frage unbeantwortet bleiben, ob dergleichen kunstvolle Bearbeitungen am Hof Kaiser Leopolds I. Tradition hatten, oder ob an einen auswärtigen Auftraggeber zu denken ist.

2. Meine zweite Kategorie bezeichnet ein Verfahren, das ich als Ableitung bezeichnen möchte. Diese Technik wurde zwar erst im späten 18. Jahrhundert erstmals beschrieben – und zwar von dem Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger –, sie scheint jedoch weitaus älter zu sein. Kirnberger erläutert das Verfahren wie folgt: „Man nimmt ein Stück vom guten Meister ... und macht zum Baß eine ganz andre Melodie ... Ferner, man setzt zu der neu erhaltenen Melodie einen Baß; dadurch ist nun weder Baß- noch Diskant-Stimme mehr der ersten ähnlich. ... Die Grundsätze dieses Verfahrens sind so leicht und schränken sich auf folgende Lehren ein: Man braucht nehmlich keine weitere Kenntniß als die des reinen Satzes und die, Imitationen nach Gefallen anzubringen.“⁹ Mir scheint, daß das Verhältnis von Giacomo Carissimis und Vincenzo Albricis Vertonungen des Textes „*Hymnum jucunditatis*“ in ganz ähnlicher Weise aufgefaßt werden kann.

⁹ Johann Philipp Kirnberger, *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*, Berlin 1783, 3; zitiert nach *Bach-Dokumente*, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig, Kassel 1972, Nr. 881 (S. 377–379).

Carissimis Konzert wurde 1645 in einer römischen Anthologie gedruckt.¹⁰ Der Text stellt eine Kompilation aus Paraphrasen nach dem alttestamentlichen Buch Judith (Jud 16,15), verschiedenen Psalmversen (Ps. 91,4 und Ps. 71,17) und freien Bestandteilen dar. Albricis Vertonung basiert auf einer gekürzten Fassung dieses Texts, die um der formalen Abrundung willen allerdings gewichtige neue Akzente setzt: Gegen Ende wird eine bei Carissimi nicht anzutreffende Wiederholung der ersten beiden Textzeilen eingeschoben. So ergibt sich eine Bogenform, die auf der musikalischen Ebene die Möglichkeit einer Reprise des Anfangsteils eröffnet und damit in mancher Hinsicht an Prinzipien der Concerto-Aria-Kantate erinnert – ein gegenüber der Komposition des älteren Meisters ausgesprochen moderner Zug, der die Frage nach der Chronologie der beiden Werke aufwirft. Bei einer näheren Untersuchung der Quellen zu Albricis Konzert stellt sich heraus, daß dieses Stück in zwei unterschiedlichen Fassungen überliefert ist – eine frühere, deren Besetzung mit zwei Sopranen und Continuo derjenigen von Carissimi entspricht, und eine spätere, die noch zwei Violinen und Fagott als obligate Instrumente hinzufügt. Für diese spätere Fassung ist eine Aufführung in der Dresdner Hofkirche am Sonntag Jubilate des Jahres 1660 (13. Mai) dokumentiert. Die ursprüngliche Fassung dürfte um 1655 anzusetzen sein.¹¹

Ein Vergleich der Anfangstakte der beiden Vertonungen verdeutlicht die engen musikalischen Parallelen auf den ersten Blick (Anhang 3a und b); diese zeigen sich zum Beispiel in der rhythmischen Gestaltung der Singstimme, in ihrer melodischen Kontur und dem harmonischen Verlauf. Doch erst bei näherem Hinsehen wird erkennbar, daß Vorbild und Abbild in einem gleichsam variativen Verhältnis zueinander stehen. Da Carissimis Werk in Stimmen gedruckt wurde und in dieser Gestalt – ganz gleich ob als Originaldruck oder in Abschrift – auch in Dresden vorgelegen haben wird, ist denkbar, daß die Umbildung der Vorlage sukzessiv von Stimme zu Stimme vonstatten ging. Im ersten Abschnitt von Albricis Werk stimmt der musikalische Verlauf der ersten vier Takte, in denen der erste Sopran allein erklingt, gänzlich mit Carissimis Komposition überein. Auch der in der Mitte von Takt 4 erfolgende Einsatz des zweiten Soprans entspricht dieser noch genau; erst danach löst sich Albrici mehr und mehr von seiner Vorlage, kehrt jedoch im weiteren Verlauf immer wieder zu ihr zurück.

Carissimis Werk zählt insgesamt 100 Takte, Albricis 121. Drei von fünf Abschnitten der älteren Komposition (= knapp 50 Takte, also ziemlich genau die Hälfte des Werks) dienen als direkte Vorlage, gleichsam als Materialvorrat, den es variativ zu verändern galt. In der Nachbildung ist dieses Material in vier von sechs Abschnitten mit insgesamt etwa 80 Takten (Wiederholungen

¹⁰ Quelle: *R. Floridus ... has alteras sacras cantiones*, Rom 1645, Edition: Jones Jones, Andrew V., *The Motets of Carissimi*, 2 Bde., Ann Arbor 1982 (Studies in British Musicology, hrsg. von Nigel Fortune), Bd. 2, 366–371.

¹¹ Zur Überlieferung des Werks siehe Mary E. Frandsen, *The Sacred Concerto in Dresden, ca. 1660–1680*, 2 Bde., Diss. Rochester 1996, Bd. II, 6; eine vollständige Edition der späteren Fassung findet sich ebenda, Bd. III, 71–92.

eingeschlossen) nachweisbar, wobei die wirklich wörtlichen Übernahmen sich auf die Anfänge der imitierenden Abschnitte beziehen und später einer freieren Behandlung weichen. Trotz eigenständiger Züge liegt die Verwandtschaft zwischen den beiden Vertonungen von „Hymnum jucunditatis“ – und damit Albricis Abhängigkeit von Carissimi – offen zutage. Die stilistischen Wurzeln der nach-Schützschen Ära der Dresdner Hofkapelle sind somit in der Musikpflege des Collegio Germanico in Rom zu suchen.¹²

3. Für die dritte Kategorie kehren wir noch einmal zu Rosenmüllers Leipziger Schaffen zurück. Ein instruktives Beispiel für eine höchst eigenständige und künstlerisch bemerkenswerte Nachahmung findet sich im zweiten Teil seiner *Kernsprüche* von 1652/53. Carl von Winterfeld hat bereits 1845 im zweiten Band seiner monumentalen Abhandlung *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes* erkannt, daß Rosenmüller in seinem Konzert „Ich hielte mich nicht dafür“ für vier Singstimmen und Basso continuo „einem Motett des Alessandro Grandi: Quasi cedrus exaltata sum, etwas nachgegangen ist“.¹³ Die hier angesprochene Komposition Grandis stammt aus dessen *Sesto libro de motetti a due, tre, et quattro voci con il basso per l'organo*, das zuerst 1630 – in Grandis Todesjahr – in Venedig und erneut 1640 in einer dritten Auflage in Antwerpen erschienen war (über die zweite Auflage ist nichts bekannt). 1646 wurde es zudem noch in den vierten Teil der in Leipzig veröffentlichten Anthologien von Ambrosius Profe aufgenommen. Damit war das Stück für Rosenmüller – und sein Publikum – ohne Schwierigkeit greifbar; entsprechend konnte ein erläuternder Hinweis ohne weiteres unterbleiben. Rosenmüller überließ es dem Kenner, die Verbindung selbst aufzudecken.

Die Texte der beiden Werke könnten kaum unterschiedlicher sein. Grandi wählt eine ausgedehnte Passage aus dem 24. Kapitel des apokryphen Buches Jesus Sirach (Sir 24,17), Rosenmüller einen kurzen Satz aus dem ersten Korinther-Brief (1 Kor 2,8). Trotz der deutlich unterschiedlichen Textmenge – Rosenmüller beschränkt sich auf einen „Kernspruch“, dessen Silbenzahl nur etwa ein Drittel des von Grandi ausgewählten Texts beträgt – sind beide Kompositionen von vergleichbarer Länge. Die Textverteilung muß demnach unterschiedlichen Prinzipien folgen. Grandi vertont seine Vorlage auf motettische beziehungsweise madrigalische Manier. Jede Zeile wird genau einmal auf imitative Weise mit einem eigenen Soggetto durchgeführt. Bei Rosenmüller hingegen erklingt der Text – mit vielfachen Wiederholungen einzelner Wörter und Phrasen – in zwei vollständigen Durchläufen. Die Beziehungen zwischen

¹² Siehe auch Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries. The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford 2006.

¹³ Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, 2. Theil: *Der evangelische Kirchengesang im siebzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1845, 245; auf den Zusammenhang zwischen den beiden Werken machte auch Werner Braun aufmerksam; siehe Ders., „Urteile über Johann Rosenmüller“, in: *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Frank Heidlberger u.a., Kassel 1991, 189–197, speziell 189.

den beiden Werken, von denen nun die Rede sein soll, bestehen somit ausschließlich auf der abstrakten Ebene des musikalischen Materials; sie sind nicht durch metrische, inhaltliche oder formale Parallelen der Textvorlagen bedingt. Rosenmüller ging es offenbar um die grundsätzliche Auseinandersetzung mit dem Stil Grandis und den von ihm in diesem Stück angewandten Kompositionstechniken. Die Wahl eines solchen vom Text völlig unabhängigen Zugangs mag zunächst erstaunen. Erleichtert wird er durch die in Grandis Spätwerk beobachtete Verschiebung des Wort-Ton-Verhältnisses: „Anstelle der kleingliedrigen Gesten der textlich meist ungleich kontrastreicheren venezianischen Werke finden sich in zunehmendem Maße von primär musikalischen Impulsen beherrschte Motive“.¹⁴

Der auffälligste Zug an Grandis Motette ist die mit der ersten Textzeile verbundene Doppelmotivik (siehe Anhang 4a), eine charakteristische Technik des Madrigals um 1600.¹⁵ Sie entsteht aus der Verknüpfung zweier konträrer Motive: einer bildhaften und affektreichen Deklamation der Worte „Quasi cedrus“ mittels einer auf gedehnten Notenwerten beruhenden engräumigen Figur (Motiv a) sowie einer den gesamten Oktavraum durchschreitenden Skala mit verkürzten Notenwerten und abschließender Kadenzformel, die die Wortgruppe „exaltata sum in Libano“ ausdeutet (Motiv b). Beide Motive treten stets miteinander kombiniert in wechselnden Stimmpaaren auf (T. 1–4: T+B; T. 4–7: A+T; T. 7–10: C+A), wobei Motiv a stets in der höheren, Motiv b stets in der tieferen Stimme erscheint und die Abfolge der paarigen Einsätze den Regeln der strengen Imitation mit Dux- und Comes-Gestalt der Subjekte gehorcht. Ein vierter und letzter Einsatz des Doppelmotivs (T. 9–12) stellt eine bemerkenswerte Abweichung von der Regelmäßigkeit der vorangegangenen Einsätze dar: Damit der Text der ersten Zeile in allen Stimmen vollständig erscheint, ist es hier notwendig, Motiv a im Baß – also in der tieferen Stimme – und Motiv b im Cantus auftreten zu lassen.

Das dem kombinierten Doppelmotiv innewohnende Potential der satztechnischen Variatio wird von Grandi am Ende des ersten Abschnitts lediglich angedeutet; die etwas starre und streng auf zwei Stimmen beschränkte Durchführung lässt die vielfältigen Möglichkeiten kontrapunktischer Verarbeitung völlig ungenutzt. Genau dieses ungenutzte Potential aber greift Rosenmüller in seinem Konzert „Ich hielte mich nicht dafür“ auf (siehe Anhang 4b). Er übernimmt Grandis Doppelmotiv in einer Weise, in der seine Vorlage deutlich erkennbar bleibt, und fügt nur einige Änderungen ein, die zunächst durchweg marginal erscheinen. Ohne weitere Bedeutung ist der Moduswechsel: Grandis Werk steht in g dorisch, Rosenmüllers Komposition in B lydisch. Die größere

¹⁴ Martin Seelkopf, *Das geistliche Schaffen von Alessandro Grandi*, Diss. Würzburg 1973, Bd. I, 248.

¹⁵ Vgl. Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650*, Laaber 1995 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. von Hermann Danuser, 4); unter dem Gesichtspunkt des Deklamationskontrastes auch: Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis* (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, 1), Neuhausen-Stuttgart 1972, 88–91.

Zahl von Silben macht in Motiv a zu Beginn eine leichte Veränderung des Rhythmus sowie eine Erweiterung um drei Töne notwendig. Diese Erweiterung erinnert an den kadenzierenden Abschluß von Motiv b bei Grandi; durch sie wird gegenüber der offenen Gestalt der Vorlage eine eindeutige motivische Abrundung und zugleich eine modulierende harmonische Bewegung erreicht (von B nach F in der Dux-Gestalt bzw. von F nach B in der Comes-Gestalt). In Motiv b wird der in Achteln aufsteigende Skalengang unverändert beibehalten; er führt nun jedoch nicht kadenzierend in die Oktave, sondern wird aus der großen (Dux) beziehungsweise kleinen Septe (Comes) abwärts nach B oder F geführt. Diese wenigen Eingriffe haben, wie sich im weiteren Verlauf zeigt, bedeutende Konsequenzen. Sie ermöglichen nämlich eine weitere Verarbeitung gemäß den Regeln des doppelten Kontrapunkts in der Oktave und der Dezime sowie zusätzliche Kunstgriffe. Die zweistimmige Form wird denn bei Rosenmüller auch nur für zwei Einsätze von Stimmpaaren (T. 4–7: T + A = Comes-Gestalt; T. 7–10: B + A = Dux-Gestalt) genutzt. Vorgeschaltet ist eine solistische Präsentation von Motiv a im Alt.

Mit dem Einsatz des dritten Stimmenpaars (T. 10) beginnt die Reihe der kunstvollen polyphonen Verarbeitungen. Zunächst erscheint zur Comes-Gestalt von Motiv a eine Engführung von Motiv b. In Takt 13 wird eine Umkehrung von Motiv b angedeutet; schließlich erklingt es in Takt 15 zur Dux-Gestalt von Motiv a in Terzen. Gleichzeitig in recto- und inverso-Form begegnet uns Motiv b in den Takten 22–24. Als Gegenmotiv erscheint wie zufällig in T. 20–21 (Canto) eine Tonfolge, die an das von Grandi in T. 12 eingeführte Motiv für seine zweite Textzeile erinnert.

Die hier nur kurz skizzierten Merkmale und Eigenheiten von Rosenmüllers Werk verlangen nach einer Erläuterung. So deutlich sein Bemühen feststellbar ist, sich hinsichtlich der Auswahl von Motiven und der großformalen Gestaltung möglichst eng an sein italienisches Vorbild anzuschließen, so deutlich wird doch auch, daß sein Umgang mit dem entlehnten Material außerordentlich frei und künstlerisch ungewöhnlich selbständig ist. Form und Motivik – sowie auch die von mir hier nicht näher erläuterte Geradlinigkeit der harmonischen Entwicklung – bewirken eine in der deutschen Musik vor Rosenmüller nicht oder nur ausnahmsweise zu beobachtende kantable Geschmeidigkeit und Glätte.¹⁶ In diesem Aspekt seines kompositorischen Handwerks ist Rosenmüller dem Schaffen Grandis allgemein stark verpflichtet. Das weitaus systematischere Ausloten des verborgenen bzw. in der Vorlage weitgehend ungenutzten polyphonen Potentials sowie das spielerische Arbeiten mit satztechnischen Künsten kennzeichnet dabei seinen durchaus eigenständigen Zugang. Rosenmüller komponierte das Werk innerhalb eines vorgegebenen formalen Rahmens und anhand des aus einem größeren Fundus

¹⁶ Zu Rosenmüllers Leipziger Stil siehe auch Peter Wollny, „Johann Rosenmüllers Dialog ‚Christus ist mein Leben‘ als musikalisches Vorbild“, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Musikgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, hrsg. von S. Oechsle, B. Sponheuer und H. Well, Kassel 2001 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 44), 17–35.

an satztechnischen Formeln ausgewählten, leicht modifizierten musikalischen Materials noch einmal neu. Es scheint, als habe er sich hier die elegante musikalische Sprache Grandis zueigen machen und ihre Verwendbarkeit innerhalb seines eigenen Stils austesten wollen. Ein „Sich-messen-wollen“ an der Kunst der Italiener steht dabei unausgesprochen im Hintergrund. Der Begriff der „Aemulatio“ in seiner ursprünglichen, seit der Antike benutzten Bedeutung als eines „Wettstreits“ scheint für dieses Vorgehen angemessen.¹⁷ Da Vorlage und Nachbildung durch den Druck auch breiteren musikalischen Kreisen leicht zugänglich waren, sind auch pädagogische Intentionen zu vermuten: Denn hier wurde die Vereinbarkeit des modernen italienischen Konzertstils mit den Prinzipien des strengen Satzes unter Beweis gestellt.

Dieser letztgenannte Aspekt soll abschließend noch an einem weiteren Beispiel erläutert werden. Christian Ritters Konzert „O amantissime sponse“¹⁸ gehört zu den wenigen Werken des 17. Jahrhunderts, die in der Forschung bereits früh eine eingehende, ja schwärmerische Würdigung erfahren haben. Nach dem Urteil von Ritters erstem Biographen Richard Buchmayer gehört das Werk „sicher zu dem Ausdruckstiefsten, was im 17. Jahrhundert geschrieben worden ist, mehrere Züge ... deuten ... prophetisch auf Händel“.¹⁹ Betrachtet man die in der Tat außerordentlich bemerkenswerte Vertonung von „O amantissime sponse“ näher, so zeigt sich allerdings, daß wir es hier im doppelten Sinne mit der Adaptation einer fremden Vorlage zu tun haben. Ritters Werk basiert nämlich auf einer Vertonung desselben Textes durch Vincenzo Albrici,²⁰ und dieser wiederum verwendete für seine Komposition zwei Konzerte seines um 1650 in Neuburg an der Donau wirkenden Landsmannes Giovanni Pietro Finatti.²¹

Auf die biographischen Verbindungen zwischen diesen drei Komponisten kann hier nicht näher eingegangen werden.²² Festgehalten sei nur folgendes: 1. Finattis Werke sind vermutlich in die frühen und mittleren 1650er Jahre einzuordnen. 2. Das hier betrachtete Konzert Albricis mag um 1660/65 entstanden sein. 3. Ritters Bearbeitung darf um 1670/75 angesetzt werden. Am Rande sei noch erwähnt, daß der den Werken zugrunde liegende Text

¹⁷ Vgl. auch Gerald Drebes, „Schütz, Monteverdi und die ‚Vollkommenheiten der Musik‘ – Es steh Gott auf aus den *Symphoniae sacrae II* (1647)“, in: *Schütz-Jahrbuch* 14 (1992), 25–55, speziell 30–35.

¹⁸ Quelle: D-B, Mus. ms. 30260, Nr. 18; vgl. auch Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 18), 123.

¹⁹ Richard Buchmayer, „Christian Ritter, ein vergessener deutscher Meister des 17. Jahrhunderts“, in: *Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien. Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern*, Leipzig 1909, 354–380.

²⁰ Quelle: D-B, Mus. ms. 501, Nr. 11; vgl. Kümmerling, *Katalog Bokemeyer* (wie Anm. 18), 103.

²¹ Vgl. das Vorwort zu *Erster Theil Geistlicher Concerten* (Berlin/Jena 1659). *Sammeldruck des Berliner Domkantors Johannes Havemann*, hrsg. von E. Krüger, Beeskow 2009.

²² Weiterführende Angaben in der in Anmerkung 5 genannten Habilitationsschrift.

vermutlich aus Rom stammt.²³ Zur formalen Anlage des Texts sei nur kurz angemerkt, daß Albrici zwei kürzere Motettendichtungen zu einem größeren Ganzen zusammengefügt hat und dabei offenbar nicht primär auf eine inhaltliche Erweiterung zielte, sondern einzig den Zweck verfolgte, für die ihm vorschwebende musikalische Gestaltung einer Concerto-Aria-Kantate die notwendigen Voraussetzungen zu schaffen. Albricis Plan sah vor, in den Binnenteilen des Werks für die drei Sänger, die er für das einleitende Concerto heranzog, jeweils eine etwa gleichlange Abfolge eines rezitativischen Teils und einer „Aria“ zu schreiben.

Von den beiden „textspendenden“ Motetten Finattis ist die eine, fast vollständig in Albricis Werk aufgegangene („O amantissime sponse“) auch in musikalischer Hinsicht die wichtigere. Denn während das Sopran-Duett „O Jesu mi dulcissime“ keinerlei kompositorische Parallelen mit Albricis Vertonung aufweist, ließ er sich von dem anderen Stück deutlich nachvollziehbar in seiner Fantasie anregen: Eher äußerlicher Natur ist dabei die Gleichheit der Tonart (g-Moll). Gewichtiger erscheint die Deklamation der Worte „Jesu cordis mei“ mit dem gedehnten, auf die schwache Taktzeit vorgezogenen punktierten Viertel für die erste Silbe. Bei Albrici wird dieses Modell mittels der Punktierung der dritten Note noch weiter verfeinert, denn in seiner Version wird der Textrhythmus noch genauer wiedergegeben. Hinzu kommt ein gegenüber der Vorlage größerer klanglicher Abwechslungsreichtum (etwa die Verwendung der verminderten Quarte in T. 7–8) sowie eine größere harmonische Zielstrebigkeit und Stringenz, die aus der Einbindung der Figur in ein großflächiges Kadenzschema resultieren (siehe Anhang 5 und 6).

Der an das einleitende Tutti anschließende arienähnliche Abschnitt im Tripletakt erweist sich bei Albrici fast als ein Zitat der Vorlage. Die Parallelen sind auch bei skeptischer Betrachtung so weitgehend, daß eine direkte Beziehung zwingend angenommen werden muß. Nahezu wörtlich übernommen werden der sarabandenartige Rhythmus mit kurzem scharfem Auftakt und die aufsteigende Baßlinie. Neben dieser außerordentlich weitgehenden Übereinstimmung treten aber auch die Unterschiede der Kompositionstechnik zwischen dem älteren und dem jüngeren Meister deutlich hervor. Finatti reserviert den etwas exaltierten Rhythmus für die beiden texttragenden Stimmen; es handelt sich also um eine Schärfung der Deklamation, deren einfaches Grundmuster beim Einsatz der beiden Singstimmen jeweils einmal vorgestellt wird. Der Continuo hingegen schreitet in „unauffälligen“ Notenwerten voran und bietet so einen gleichsam neutralen Hintergrund für den Rhythmus der Singstimmen. Bei Albrici hingegen kommt nur die geschärfte Form des Rhythmus vor, und zwar in sämtlichen Stimmen; der Satz ist kompakt homophon und lässt so den Rhythmus zu einer das musikalische Geschehen beherrschenden Kraft werden. Diese rhythmische Klarheit geht einher mit einem regelmäßigen Phrasenbau.

²³ Vgl. Alfred Einstein, „Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher 1614–1716“, in: *Sammelände der Internationalen Musikgesellschaft* 9 (1907/08), 336–424, speziell 358.

Die Vertonungsgeschichte der Dichtung „O amantissime sponse“ ist mit Albricis großem kantatenhaften Konzert noch nicht zu Ende, denn eine weitere Transformation findet sich in dem bereits erwähnten Solokonzert von Christian Ritter. Der nähere Vergleich (siehe Anhang 6 und 7) zeigt bemerkenswert weitreichende musikalische Übereinstimmungen zwischen Ritters und Albricis Vertonungen; über weite Strecken wäre hinsichtlich der jüngeren Version korrekterweise sogar von einem bloßen Arrangement zu sprechen. Es scheint denn auch, als habe Ritters Werk seinen Anfang in dem Plan genommen, Albricis Konzert für eine veränderte Vokalbesetzung – mit nur einer solistischen Sopranstimme – umzuarbeiten. Dies war in den beiden ersten solistischen Rezitativ-Aria-Paaren ohne weiteres möglich; sie sind ja bereits in der Vorlage jeweils einem der beiden Soprane zugewiesen. Das einleitende Concerto hingegen erforderte stärkere Eingriffe. Ritter übertrug hier den Part des ersten Soprans unverändert und arbeitete die übrigen vier Stimmen von Albricis Original (2 Violinen, Soprano 2, Bass) zu einem vierstimmigen Streichersatz um. Der Part des Continuo blieb wiederum weitgehend unangetastet.

Diese Umwandlung in einen dichten und klanglich einheitlichen Streichersatz verläuft alles andere als schematisch; sie greift tief in die Substanz des Satzes ein und dokumentiert die künstlerischen Ambitionen des Bearbeiters. Denn Ritter begnügte sich nicht damit, die beiden überzähligen Singstimmen einfach in die Alt-Tenor-Lage der beiden Bratschen umzuschreiben; er komponierte vielmehr – unter freier Verwendung des vorgeprägten Materials – die Partien der Streicher völlig neu. Hierbei wird vor allem auch die Funktion der beiden bereits in der Vorlage vorhandenen Violinen neu definiert. Insgesamt läuft der Bearbeitungsprozeß auf eine engere Verzahnung von Singstimme und Instrumenten hinaus. Dies wird deutlich etwa in T. 6/7, wo in Ritters Fassung Violinen und Violen paarweise den Phrasenschluß des Soprans aufgreifen und so eine Zäsur der Vorlage überbrücken. In T. 8–10 übernehmen sämtliche Streicher den Rhythmus der Singstimme; Albrici hat diese deklamatorische Figur aus seinem Vorlagestück übernommen, aber lediglich in die drei Singstimmen eingearbeitet, während die beiden Violinen sich hier, wie überhaupt in dem gesamten Abschnitt, auf ausgehaltene Akkordtöne ohne motivische Qualität beschränken. Bei Albrici verkörpern die Instrumentalstimmen grundsätzlich eine untergeordnete Ebene des musikalischen Satzes – eine Entscheidung, die die drei Singstimmen entsprechend hervortreten läßt. In Ritters Fassung wird die auf eine einzige Linie reduzierte Dimension des Vokalen in einen nahezu gleichberechtigten vier- bzw. fünfstimmigen Instrumentalsatz integriert. Ritters Entscheidung, das Material der beiden übrigen Vokalpartien Albricis auf sämtliche Instrumente zu verteilen – und die damit verbundene Notwendigkeit, gelegentlich die Oktavlage zu verändern und Anschlüsse zu finden, hat eine bemerkenswert neuartige Behandlung der Dissonanzen zur Folge. Fast sämtliche Harmonien sind zwar bereits in Albricis Komposition vorgegeben, sie treten in Ritters Bearbeitung aber zum Teil weitaus stärker und farbenreicher hervor.

Die Notwendigkeit eines stärkeren Eingriffs ergab sich für Ritter dann aber in

seiner Bearbeitung des dritten, in der Vorlage dem Baß zugewiesenen Rezitativ-Aria-Paars. Auf die Übernahme des Rezitativs verzichtete er ganz, stattdessen baute er die Aria zu einem ausgedehnten konzertanten Finalsatz aus, dessen Länge die der Vorlage um das Dreifache übertrifft. Die einzelnen Phrasen wurden hierbei in verschiedener Weise verarbeitet und weiterentwickelt, wobei die typischen Baßklauseln eliminiert und die vielfältigen Möglichkeiten für ein konzertierendes Wechselspiel zwischen Singstimme und Instrumenten gründlich erkundet wurden. Die von einem komplexen Abhängigkeitsverhältnis geprägte Entstehungsgeschichte von Ritters „O amantissime sponse“ mindert den singulären Wert dieses Werks keineswegs. Wir beobachten vielmehr, wie Ritter die Errungenschaften von drei Komponistengenerationen akkumuliert und schließlich eine Gestalt findet, die sein Konzert weit über das durchschnittliche Kompositionsniveau seiner Zeit hinaushebt.

Bei den vorgestellten Beispielen handelt es sich nicht um Einzelfälle; es liegt vielmehr ein charakteristischer Zug des Komponierens nach dem Dreißigjährigen Krieg vor. Man könnte also die Zeit zwischen 1650 und etwa 1690 durchaus als eine Periode der deutschen Musik beschreiben, in der das Komponieren maßgeblich durch die Weiterentwicklung, Verdichtung und Verfeinerung von Vorgefundenem geprägt war. Neuerungen, wie sie in dieser Zeit gehäuft aus Italien eindringen – und auch von Nichtmusikern als „schöne Italienische Musicalische Kunststücke uf Teutzschem Boden“ wahrgenommen werden²⁴ –, werden von den Komponisten nicht bedingungslos übernommen, sondern selektiv und sorgfältig mit den vorgefundenen Traditionen verbunden. Die Kompositionen von Meistern wie Rosenmüller, Poglietti und Ritter sind somit zu einem im Einzelnen noch genauer zu bestimmenden, dabei aber keinesfalls geringen Teil zu verstehen als Zeugnisse von „Verhandlungen mit der Musikgeschichte“; ihr Streben zielte – nach einem Wort Werner Brauns²⁵ – weniger auf eine voraussetzungslos neue, als vielmehr auf eine beständig sich erneuernde Musik.

²⁴ Aus einem Brief des Dresdener Kanzleikopisten Johann Daum vom 13. Mai 1655 an seinen Bruder in Zwickau (D-Z, Sammlung Christian Daum, Brief 78.162)

²⁵ Werner Braun, „Samuel Scheidts Bearbeitungen alter Motetten“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 19/20 (1962/63), 56–74, hier 74.

Anhang 1: Georg Piscator, „Euge serve bone“, bearbeitet von J. Rosenmüller

17

Vl. 1
Vl. 2
Vlo. e
Spin.
A.
T. 1
T. 2
B.
Org.

lis, ser - ve bon-ne et fi - de - lis
lis,
ser - ve bon-ne et fi - de - lis
ser - ve bon-ne et fi - de - lis qui - a - in pau - ca,
6

21

Vl. 1
Vl. 2
A.
T. 1
T. 2
B.
Org.

fu - i - sti fi - de - lis
fu - i - sti fi - de - lis
Eu - ge, eu - ge ser - ve
qui - a - in pau - ca, fu - i - sti fi - de - lis ser - ve
6 7 6 6 4 # 6 6 6 6 # 6

26

T. 1
T. 2
B.
Org.

ser - ve bon-ne et fi - de -
bon-ne et fi - de - lis, ser - ve bon-ne et fi - de - lis, ser - ve bon-ne et fi - de -
bon-ne et fi - de - lis, ser - ve bon-ne et fi - de - lis, ser - ve bon-ne et fi - de -
6 6 # 5 6 6 5 # 6 6 4 #

31

Vl. 1 - γ e^{e} - e^{e} - - - - e^{e} e^{e} e^{e} e^{e}

Vl. 2 - γ e^{e} - e^{e} - - - - e^{e} e^{e} e^{e} e^{e}

Vlo. e
Spin. - e - e - - - - e e - e -

A. - e e e e - e - e e - e - e -

qui - a - in pau - ca fu - i - sti fi - de - lis su - pra

T. 1 - e - - - - - - - - - -

lis,

T. 2 - e - - - - - - - - - -

lis,

B. - e - - - - - - - - - -

lis,

Org. - e -

35

Vl. 1 - - - - - - - - - -

Vl. 2 - - - - - - - - - -

Vlo. e
Spin. - e -

\flat 6 6 6 \sharp \flat

A. - e e e e e - e - - - - e e e e

mul - ta - te con - sti - tu - am, fu - i - sti fi -

T. 1 - - - - - - - - - -

\flat e e e e e e e - e - - - -

su - pramul - ta - te con - sti - tu - am,

T. 2 - - - - - - - - - -

\flat e - - - - - - - - - -

fu - i - sti fi -

B. - - - - - - - - - -

\flat e - - - - - - - - - -

qui - a - in pau - ca,

Org. - e -

\flat 6 6 \sharp \flat

Anhang 2a: Bonifazius Graziani, „Si quis diligit me“

Musical score for Bonifazius Graziani's "Si quis diligit me". The score consists of two staves. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in common time (C). The vocal line starts with "Si quis di - li - git me" followed by "ser-mo-nem me - um ser - va -". The lyrics continue with "bit, ser-mo-nem me - um, ser-mo-nem me - um ser - va - bit,". Measure numbers 5, 2, 6, 7, 6, 4, 3 are indicated below the staff. The bottom staff continues with "bit, ser-mo-nem me - um, ser-mo-nem me - um ser - va - bit,". Measure numbers 6, 4, # are indicated below the staff.

Anhang 2b: Alessandro Poglietti, Bearbeitung von Bonifazius Graziani,
„Si quis diligit me“

Musical score for Alessandro Poglietti's arrangement of "Si quis diligit me". The score features multiple instrumental parts: Vl. 1, Vl. 2, Va. 1, Va. 2, Va. 3, Vlo., C. 1, C. 2, A., T. 1, T. 2, B., and Org. The vocal parts (C. 1, C. 2, A., T. 1, T. 2, B.) sing the melody, while the instrumental parts provide harmonic support. The vocal parts sing "Si quis di - li - git me" followed by "ser-mo-nem me -". The instrumental parts continue with "Si quis, si quis, Si quis di - li - git". The vocal parts sing "Si quis di - li - git me ser-mo-nem me - um se - va -". The instrumental parts continue with "Si quis, si". The vocal parts sing "Si quis di - li - git me ser-mo-nem me - um se - va -". The instrumental parts continue with "Si quis, si". Measure numbers 2, 9, 8, 6, 7, 6 are indicated below the staff.

12

um ser - va - bit, ser - mo - nem me - um,
si quis,
me ser - mo - nem me - um, ser - mo - nem
ser - mo - nem me - um, ser - mo - nem
quis, si quis,
bit, ser - mo - nem

6 5 4 3

14

ser - mo-nem me - um_ ser - va - bit,
si quis,

me - um, ser - mo-nem me - um ser - va - bit,

me - um, ser - mo-nem me - um ser - va - bit, si

si quis,

me - um, ser - mo-nem me - um ser - va - bit, si

6 5 4 \sharp

Anhang 3a: Giacomo Carissimi, „Hymnum jucunditatis“

C. 1

Hym-num ju - cun - di - ta - tis can - te - mus, can - te

C. 2

B.c.

2

4

mus De - o - stro,

Hym - num ju - cun - di - ta - tis can - te

6 5 4 3

7

Hym - num ju - cun - di - ta - tis can - te - mus, can - te

mus De - o - stro, can - te - mus

6 6 5 6

10

mus De - o - stro, can -

Hym - num ju - cun - di - ta - tis can -

B.c.

Anhang 3b: Vincenzo Albrici, „Hymnum jucunditatis“ (frühere Fassung)

C. 1

Hymnum ju - cun - di - ta - tis can - te - mus, can - te - mus De - o

C. 2

B.C.

2 7 6 7 6 7 6

4

no - stro, Hymnum ju - cun - di - ta - tis can - te - mus, can - te - mus

6 5 2 7 2 6 8 5

8

te - mus, can - te - mus De - o no - stro, De - o te - mus, can - te - mus De - o

7 6 7 6 4 5 6 7 6

11

no - stro, De - o no - stro, no - stro, can - te - mus De - o no - stro, can - te - mus De - o

6 5 4 3 2 1 2 3 4

Anhang 4a: Alessandro Grandi, „Quasi cedrus exaltata sum in Libano“

C.

A.

T.

B.

B.c.

6

Qua - si ce - drus ex-al-ta-ta sum in Li - ba - no

drus ex-al-ta-ta sum in Li - ba - no

Li - ba - no Qua - si ce - drus

12

Li - ba - no et qua - si cy - pres

et qua - si cy - pres sus in mon - te,

et qua - si cy - pres sus in mon - te, in mon -

17

sus in mon - te Si - on, qua - si pal - ma, qua - si pal -
te, in mon - te Si - on, qua - si pal - ma, qua - si
in mon - te Si - on, qua - si pal - ma, qua - si
te, in mon - te So - on,

ma ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum in Ca - des
pal - ma ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum in Ca - des
pal - ma ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum, ex - al - ta - ta sum in Ca - des

Anhang 4b: Johann Rosenmüller, „Ich hielte mich nicht dafür,
dass ich etwas wüsste unter euch“

C. - - - - -

A. 8 Ich hiel - te mich nicht da - für, dass ich et-was wüss-te un - ter

T. 8 Ich hiel - - - te mich nicht da -

B. - - - - -

B.C. 8 Ich hiel - - - te mich nicht da -

7

Ich hiel - - - te

euch, dass ich et-was wüss-te un - ter euch

für, dass ich et-was wüss-te un -

Ich hiel - - - te mich nicht da - für, dass ich et - was wüss-te

12

mich nicht da - für, ich hiel - - - te mich nicht da -

Ich hiel - te mich nicht da - für, dass ich et-was wüss-te un - ter

- ter euch, dass ich et-was wüss-te un - ter euch,

un - ter euch, dass ich et-was wüss-te un - ter

17

für, dass ich et-was wüss-te un - ter euch, dass ich et - was wüss - te un - ter
euch,
Ich hiel - te mich nicht da - für, dass ich et-was wüss-te un - ter
euch,

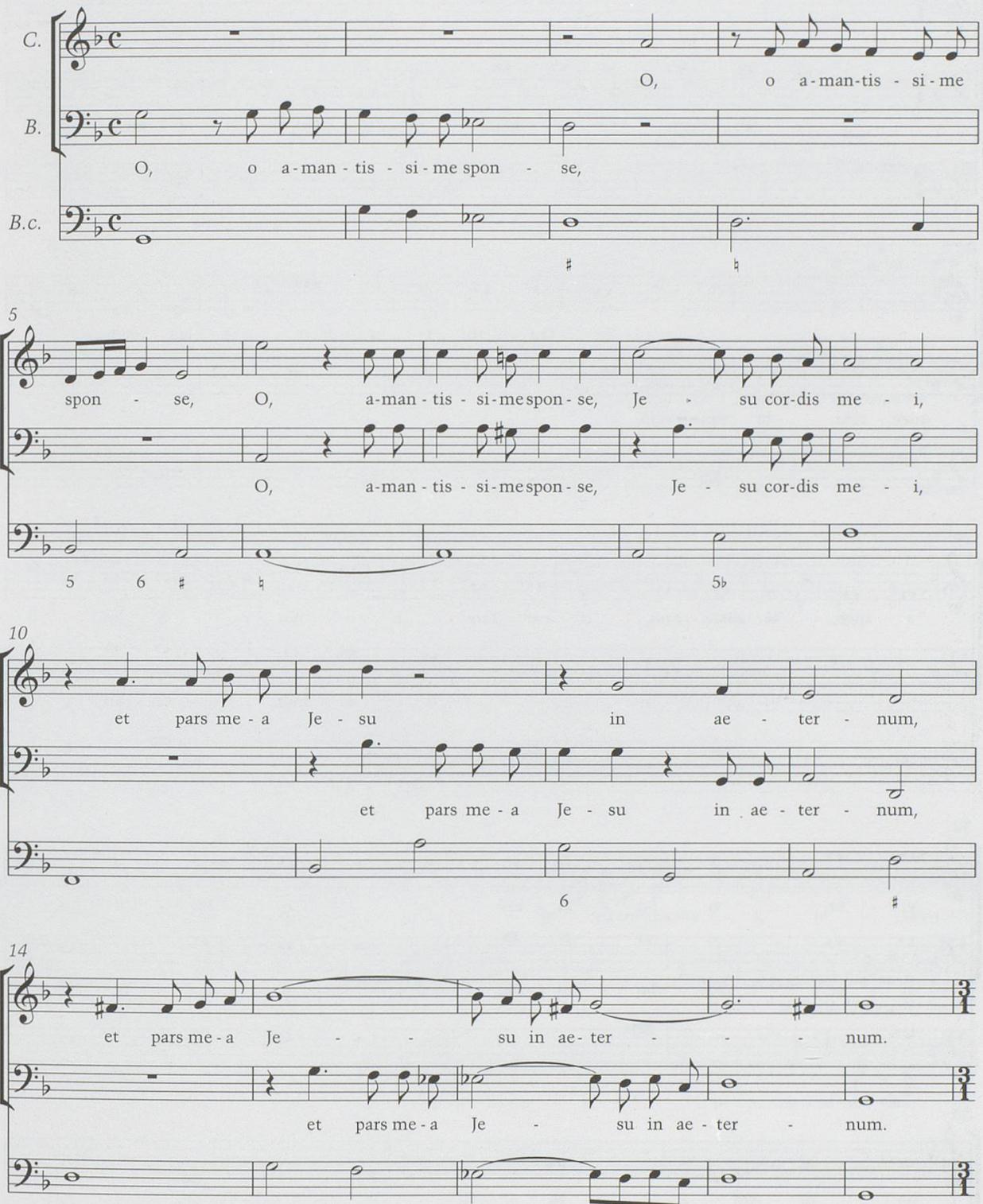
22

euch, dass ich et - was wüss - te un - ter euch, dass ich et - was wüss - te un - ter
euch,
dass ich et - was wüss - te, dass ich et - was wüss - te un - ter
euch, dass ich et - was wüss - te un - ter

25

euch, ohn al - lei - ne, al - lei - ne, ohn al - lei - ne, al - lei - ne, ohn al -
euch, ohn al - lei - ne, al - lei - ne, ohn al - lei - ne, al - lei - ne, ohn al -
euch, ohn al - lei - ne, al - lei - ne, ohn al - lei - ne, al - lei - ne, ohn al -
euch, ohn al - lei - ne, al - lei - ne, ohn al - lei - ne, al - lei - ne?

Anhang 5: Giovanni Pietro Finatti, „O amantissime sponse“

C. 

B.

B.c.

O, o a-ma-nis - si - me

O, o a-ma-nis - si - me spon - se,

O, a-ma-nis - si - mespon - se, Je - su cor-dis me - i,

O, a-ma-nis - si - mespon - se, Je - su cor-dis me - i,

spon - se, O, a-ma-nis - si - mespon - se, Je - su cor-dis me - i,

5 6 # h 5b

10 et pars me - a Je - su in ae - ter - num,

et pars me - a Je - su in ae - ter - num,

et pars me - a Je - su in ae - ter - num.

6 #

14 et pars me - a Je - su in ae - ter - num.

et pars me - a Je - su in ae - ter - num.

et pars me - a Je - su in ae - ter - num.

3

19

24

29

34

38

Anhang 6: Vincenzo Albrici, „O amantissime sponse“

Adagio

O a-ma - tis si - me spon -

O a-ma - tis si - me spon -

O a-ma - tis si - me

se Je - su cor-dis me - i, Je - su cor-dis me - i, Je - su cor-dis

se Je - su cor-dis me - i, Je - su cor-dis me - i, Je -

spon - se Je - su cor-dis me - i, Je - su cor-dis me -

11

me i et pars me-a, Je
su cor-dis me i et pars me-a, Je
i et pars me-a, Je su,

$\begin{matrix} 6\flat \\ \sharp \end{matrix}$ 4 $\begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \sharp \\ \sharp \end{matrix}$ $\begin{matrix} \sharp \\ \sharp \end{matrix}$ 6 $\begin{matrix} 5\flat \\ \sharp \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6\flat \\ 4 \end{matrix}$ 5

16

su, in ae ter num.
su, et pars me-a, Je su, in ae ter num.
et pars me-a, Je su, in ae ter num.

$\begin{matrix} 6\flat \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 9 \\ 7\flat \end{matrix}$ $\begin{matrix} 8 \\ 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ \sharp \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6\flat \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 8 \\ 6\flat \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 5\sharp \end{matrix}$ $\begin{matrix} \sharp \\ \sharp \end{matrix}$

Adagio

21

C. 1 Te lau - dem, te a - mem, te quae - ram, te can - tem, o

C. 2 Te lau - dem, te a - mem, te quae - ram, te can - tem, o

B. Te lau - dem, te a - mem, te quae - ram, te can - tem, o

B.c. 6 6 7 5 5 6

26 adagio

a - mor, o De - us, o vi - ta, o sa - lus, o bo - ni - tas,

a - mor, o De - us, o vi - ta, o sa - lus, o bo - ni - tas,

a - mor, o De - us, o vi - ta, o sa - lus, o bo - ni - tas,

a - mor, o De - us, o vi - ta, o sa - lus, o bo - ni - tas,

6 6 7 6 5 3 6 b #

31

bo - ni - tas in - fe - ni - ta, o bo - ni - tas, bo - ni - tas

bo - ni - tas in - fe - ni - ta, o bo - ni - tas, bo - ni - tas

bo - ni - tas in - fe - ni - ta, o bo - ni - tas, bo - ni - tas

bo - ni - tas in - fe - ni - ta, o bo - ni - tas, bo - ni - tas

6 b 6 7 5 4 # 6 = 6 b

26

B. in per - pe tu - a, in per -

B.c. 5 6 5 8 5 6 6 5 6

31

pe tu - a sae - cu - la, in per -

5 6 5 6 7 6 4 3 6 5 6

37

pe - - - tu - a in per - pe - -
 42 5 6 5 6 6 5 6 5 6 5 6
 tu - a sae - cu - la, in per - pe -
 48 7 6 7 6 4 6 5 6 5 6 5 6
 tu - a, in per - pe tu - a
 54 5 6 6 5 6 5 6 5 6 5 7 6
 Vl. 1 - - - - - - - - - - - - - -
 Vl. 2 - - - - - - - - - - - - - -
 B. - - - - - - - - - - - - - -
 B.c. - - - - - - - - - - - - - -
 sae - cu - la.
 60 7 4 6 6 6 6 6 6 6 6 7 6 6 6 6 7 6
 -
 -
 67 6 6 6 6 6 6 6 6 7 6 8 3 9 7 5 6 4 7 5
 -
 -
 6 4 5 4 6 8 3 9 7 5 6 4 7 6 4 5 4

Anhang 7: Christian Ritter, „O amantissime sponse“

6

Vl. 1

Vl. 2

Va. 1

Va. 2

Vlo.

C.

Org.

O a-man - tis si-me spon -

Je - su cor-dis me - i, Je - su cor-dis me -

6b
4
2

9
5

8
3

6
5
b

7
5
4

5
#

se,

Je - su cor-dis me - i,

Je - su cor-dis me -

10

<img alt="Musical score for Peter Wollny's piece, page 64, system 1. The score consists of five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, Cello) and includes lyrics in Latin. Measure 10 starts with a forte dynamic. Measure 11 begins with a piano dynamic. Measure 12 starts with a forte dynamic. Measure 13 begins with a piano dynamic. Measure 14 starts with a forte dynamic. Measure 15 begins with a piano dynamic. Measure 16 starts with a forte dynamic. Measure 17 begins with a piano dynamic. Measure 18 starts with a forte dynamic. Measure 19 begins with a piano dynamic. Measure 20 starts with a forte dynamic. Measure 21 begins with a piano dynamic. Measure 22 starts with a forte dynamic. Measure 23 begins with a piano dynamic. Measure 24 starts with a forte dynamic. Measure 25 begins with a piano dynamic. Measure 26 starts with a forte dynamic. Measure 27 begins with a piano dynamic. Measure 28 starts with a forte dynamic. Measure 29 begins with a piano dynamic. Measure 30 starts with a forte dynamic. Measure 31 begins with a piano dynamic. Measure 32 starts with a forte dynamic. Measure 33 begins with a piano dynamic. Measure 34 starts with a forte dynamic. Measure 35 begins with a piano dynamic. Measure 36 starts with a forte dynamic. Measure 37 begins with a piano dynamic. Measure 38 starts with a forte dynamic. Measure 39 begins with a piano dynamic. Measure 40 starts with a forte dynamic. Measure 41 begins with a piano dynamic. Measure 42 starts with a forte dynamic. Measure 43 begins with a piano dynamic. Measure 44 starts with a forte dynamic. Measure 45 begins with a piano dynamic. Measure 46 starts with a forte dynamic. Measure 47 begins with a piano dynamic. Measure 48 starts with a forte dynamic. Measure 49 begins with a piano dynamic. Measure 50 starts with a forte dynamic. Measure 51 begins with a piano dynamic. Measure 52 starts with a forte dynamic. Measure 53 begins with a piano dynamic. Measure 54 starts with a forte dynamic. Measure 55 begins with a piano dynamic. Measure 56 starts with a forte dynamic. Measure 57 begins with a piano dynamic. Measure 58 starts with a forte dynamic. Measure 59 begins with a piano dynamic. Measure 60 starts with a forte dynamic. Measure 61 begins with a piano dynamic. Measure 62 starts with a forte dynamic. Measure 63 begins with a piano dynamic. Measure 64 starts with a forte dynamic. Measure 65 begins with a piano dynamic. Measure 66 starts with a forte dynamic. Measure 67 begins with a piano dynamic. Measure 68 starts with a forte dynamic. Measure 69 begins with a piano dynamic. Measure 70 starts with a forte dynamic. Measure 71 begins with a piano dynamic. Measure 72 starts with a forte dynamic. Measure 73 begins with a piano dynamic. Measure 74 starts with a forte dynamic. Measure 75 begins with a piano dynamic. Measure 76 starts with a forte dynamic. Measure 77 begins with a piano dynamic. Measure 78 starts with a forte dynamic. Measure 79 begins with a piano dynamic. Measure 80 starts with a forte dynamic. Measure 81 begins with a piano dynamic. Measure 82 starts with a forte dynamic. Measure 83 begins with a piano dynamic. Measure 84 starts with a forte dynamic. Measure 85 begins with a piano dynamic. Measure 86 starts with a forte dynamic. Measure 87 begins with a piano dynamic. Measure 88 starts with a forte dynamic. Measure 89 begins with a piano dynamic. Measure 90 starts with a forte dynamic. Measure 91 begins with a piano dynamic. Measure 92 starts with a forte dynamic. Measure 93 begins with a piano dynamic. Measure 94 starts with a forte dynamic. Measure 95 begins with a piano dynamic. Measure 96 starts with a forte dynamic. Measure 97 begins with a piano dynamic. Measure 98 starts with a forte dynamic. Measure 99 begins with a piano dynamic. Measure 100 starts with a forte dynamic. Measure 101 begins with a piano dynamic. Measure 102 starts with a forte dynamic. Measure 103 begins with a piano dynamic. Measure 104 starts with a forte dynamic. Measure 105 begins with a piano dynamic. Measure 106 starts with a forte dynamic. Measure 107 begins with a piano dynamic. Measure 108 starts with a forte dynamic. Measure 109 begins with a piano dynamic. Measure 110 starts with a forte dynamic. Measure 111 begins with a piano dynamic. Measure 112 starts with a forte dynamic. Measure 113 begins with a piano dynamic. Measure 114 starts with a forte dynamic. Measure 115 begins with a piano dynamic. Measure 116 starts with a forte dynamic. Measure 117 begins with a piano dynamic. Measure 118 starts with a forte dynamic. Measure 119 begins with a piano dynamic. Measure 120 starts with a forte dynamic. Measure 121 begins with a piano dynamic. Measure 122 starts with a forte dynamic. Measure 123 begins with a piano dynamic. Measure 124 starts with a forte dynamic. Measure 125 begins with a piano dynamic. Measure 126 starts with a forte dynamic. Measure 127 begins with a piano dynamic. Measure 128 starts with a forte dynamic. Measure 129 begins with a piano dynamic. Measure 130 starts with a forte dynamic. Measure 131 begins with a piano dynamic. Measure 132 starts with a forte dynamic. Measure 133 begins with a piano dynamic. Measure 134 starts with a forte dynamic. Measure 135 begins with a piano dynamic. Measure 136 starts with a forte dynamic. Measure 137 begins with a piano dynamic. Measure 138 starts with a forte dynamic. Measure 139 begins with a piano dynamic. Measure 140 starts with a forte dynamic. Measure 141 begins with a piano dynamic. Measure 142 starts with a forte dynamic. Measure 143 begins with a piano dynamic. Measure 144 starts with a forte dynamic. Measure 145 begins with a piano dynamic. Measure 146 starts with a forte dynamic. Measure 147 begins with a piano dynamic. Measure 148 starts with a forte dynamic. Measure 149 begins with a piano dynamic. Measure 150 starts with a forte dynamic. Measure 151 begins with a piano dynamic. Measure 152 starts with a forte dynamic. Measure 153 begins with a piano dynamic. Measure 154 starts with a forte dynamic. Measure 155 begins with a piano dynamic. Measure 156 starts with a forte dynamic. Measure 157 begins with a piano dynamic. Measure 158 starts with a forte dynamic. Measure 159 begins with a piano dynamic. Measure 160 starts with a forte dynamic. Measure 161 begins with a piano dynamic. Measure 162 starts with a forte dynamic. Measure 163 begins with a piano dynamic. Measure 164 starts with a forte dynamic. Measure 165 begins with a piano dynamic. Measure 166 starts with a forte dynamic. Measure 167 begins with a piano dynamic. Measure 168 starts with a forte dynamic. Measure 169 begins with a piano dynamic. Measure 170 starts with a forte dynamic. Measure 171 begins with a piano dynamic. Measure 172 starts with a forte dynamic. Measure 173 begins with a piano dynamic. Measure 174 starts with a forte dynamic. Measure 175 begins with a piano dynamic. Measure 176 starts with a forte dynamic. Measure 177 begins with a piano dynamic. Measure 178 starts with a forte dynamic. Measure 179 begins with a piano dynamic. Measure 180 starts with a forte dynamic. Measure 181 begins with a piano dynamic. Measure 182 starts with a forte dynamic. Measure 183 begins with a piano dynamic. Measure 184 starts with a forte dynamic. Measure 185 begins with a piano dynamic. Measure 186 starts with a forte dynamic. Measure 187 begins with a piano dynamic. Measure 188 starts with a forte dynamic. Measure 189 begins with a piano dynamic. Measure 190 starts with a forte dynamic. Measure 191 begins with a piano dynamic. Measure 192 starts with a forte dynamic. Measure 193 begins with a piano dynamic. Measure 194 starts with a forte dynamic. Measure 195 begins with a piano dynamic. Measure 196 starts with a forte dynamic. Measure 197 begins with a piano dynamic. Measure 198 starts with a forte dynamic. Measure 199 begins with a piano dynamic. Measure 200 starts with a forte dynamic. Measure 201 begins with a piano dynamic. Measure 202 starts with a forte dynamic. Measure 203 begins with a piano dynamic. Measure 204 starts with a forte dynamic. Measure 205 begins with a piano dynamic. Measure 206 starts with a forte dynamic. Measure 207 begins with a piano dynamic. Measure 208 starts with a forte dynamic. Measure 209 begins with a piano dynamic. Measure 210 starts with a forte dynamic. Measure 211 begins with a piano dynamic. Measure 212 starts with a forte dynamic. Measure 213 begins with a piano dynamic. Measure 214 starts with a forte dynamic. Measure 215 begins with a piano dynamic. Measure 216 starts with a forte dynamic. Measure 217 begins with a piano dynamic. Measure 218 starts with a forte dynamic. Measure 219 begins with a piano dynamic. Measure 220 starts with a forte dynamic. Measure 221 begins with a piano dynamic. Measure 222 starts with a forte dynamic. Measure 223 begins with a piano dynamic. Measure 224 starts with a forte dynamic. Measure 225 begins with a piano dynamic. Measure 226 starts with a forte dynamic. Measure 227 begins with a piano dynamic. Measure 228 starts with a forte dynamic. Measure 229 begins with a piano dynamic. Measure 230 starts with a forte dynamic. Measure 231 begins with a piano dynamic. Measure 232 starts with a forte dynamic. Measure 233 begins with a piano dynamic. Measure 234 starts with a forte dynamic. Measure 235 begins with a piano dynamic. Measure 236 starts with a forte dynamic. Measure 237 begins with a piano dynamic. Measure 238 starts with a forte dynamic. Measure 239 begins with a piano dynamic. Measure 240 starts with a forte dynamic. Measure 241 begins with a piano dynamic. Measure 242 starts with a forte dynamic. Measure 243 begins with a piano dynamic. Measure 244 starts with a forte dynamic. Measure 245 begins with a piano dynamic. Measure 246 starts with a forte dynamic. Measure 247 begins with a piano dynamic. Measure 248 starts with a forte dynamic. Measure 249 begins with a piano dynamic. Measure 250 starts with a forte dynamic. Measure 251 begins with a piano dynamic. Measure 252 starts with a forte dynamic. Measure 253 begins with a piano dynamic. Measure 254 starts with a forte dynamic. Measure 255 begins with a piano dynamic. Measure 256 starts with a forte dynamic. Measure 257 begins with a piano dynamic. Measure 258 starts with a forte dynamic. Measure 259 begins with a piano dynamic. Measure 260 starts with a forte dynamic. Measure 261 begins with a piano dynamic. Measure 262 starts with a forte dynamic. Measure 263 begins with a piano dynamic. Measure 264 starts with a forte dynamic. Measure 265 begins with a piano dynamic. Measure 266 starts with a forte dynamic. Measure 267 begins with a piano dynamic. Measure 268 starts with a forte dynamic. Measure 269 begins with a piano dynamic. Measure 270 starts with a forte dynamic. Measure 271 begins with a piano dynamic. Measure 272 starts with a forte dynamic. Measure 273 begins with a piano dynamic. Measure 274 starts with a forte dynamic. Measure 275 begins with a piano dynamic. Measure 276 starts with a forte dynamic. Measure 277 begins with a piano dynamic. Measure 278 starts with a forte dynamic. Measure 279 begins with a piano dynamic. Measure 280 starts with a forte dynamic. Measure 281 begins with a piano dynamic. Measure 282 starts with a forte dynamic. Measure 283 begins with a piano dynamic. Measure 284 starts with a forte dynamic. Measure 285 begins with a piano dynamic. Measure 286 starts with a forte dynamic. Measure 287 begins with a piano dynamic. Measure 288 starts with a forte dynamic. Measure 289 begins with a piano dynamic. Measure 290 starts with a forte dynamic. Measure 291 begins with a piano dynamic. Measure 292 starts with a forte dynamic. Measure 293 begins with a piano dynamic. Measure 294 starts with a forte dynamic. Measure 295 begins with a piano dynamic. Measure 296 starts with a forte dynamic. Measure 297 begins with a piano dynamic. Measure 298 starts with a forte dynamic. Measure 299 begins with a piano dynamic. Measure 300 starts with a forte dynamic. Measure 301 begins with a piano dynamic. Measure 302 starts with a forte dynamic. Measure 303 begins with a piano dynamic. Measure 304 starts with a forte dynamic. Measure 305 begins with a piano dynamic. Measure 306 starts with a forte dynamic. Measure 307 begins with a piano dynamic. Measure 308 starts with a forte dynamic. Measure 309 begins with a piano dynamic. Measure 310 starts with a forte dynamic. Measure 311 begins with a piano dynamic. Measure 312 starts with a forte dynamic. Measure 313 begins with a piano dynamic. Measure 314 starts with a forte dynamic. Measure 315 begins with a piano dynamic. Measure 316 starts with a forte dynamic. Measure 317 begins with a piano dynamic. Measure 318 starts with a forte dynamic. Measure 319 begins with a piano dynamic. Measure 320 starts with a forte dynamic. Measure 321 begins with a piano dynamic. Measure 322 starts with a forte dynamic. Measure 323 begins with a piano dynamic. Measure 324 starts with a forte dynamic. Measure 325 begins with a piano dynamic. Measure 326 starts with a forte dynamic. Measure 327 begins with a piano dynamic. Measure 328 starts with a forte dynamic. Measure 329 begins with a piano dynamic. Measure 330 starts with a forte dynamic. Measure 331 begins with a piano dynamic. Measure 332 starts with a forte dynamic. Measure 333 begins with a piano dynamic. Measure 334 starts with a forte dynamic. Measure 335 begins with a piano dynamic. Measure 336 starts with a forte dynamic. Measure 337 begins with a piano dynamic. Measure 338 starts with a forte dynamic. Measure 339 begins with a piano dynamic. Measure 340 starts with a forte dynamic. Measure 341 begins with a piano dynamic. Measure 342 starts with a forte dynamic. Measure 343 begins with a piano dynamic. Measure 344 starts with a forte dynamic. Measure 345 begins with a piano dynamic. Measure 346 starts with a forte dynamic. Measure 347 begins with a piano dynamic. Measure 348 starts with a forte dynamic. Measure 349 begins with a piano dynamic. Measure 350 starts with a forte dynamic. Measure 351 begins with a piano dynamic. Measure 352 starts with a forte dynamic. Measure 353 begins with a piano dynamic. Measure 354 starts with a forte dynamic. Measure 355 begins with a piano dynamic. Measure 356 starts with a forte dynamic. Measure 357 begins with a piano dynamic. Measure 358 starts with a forte dynamic. Measure 359 begins with a piano dynamic. Measure 360 starts with a forte dynamic. Measure 361 begins with a piano dynamic. Measure 362 starts with a forte dynamic. Measure 363 begins with a piano dynamic. Measure 364 starts with a forte dynamic. Measure 365 begins with a piano dynamic. Measure 366 starts with a forte dynamic. Measure 367 begins with a piano dynamic. Measure 368 starts with a forte dynamic. Measure 369 begins with a piano dynamic. Measure 370 starts with a forte dynamic. Measure 371 begins with a piano dynamic. Measure 372 starts with a forte dynamic. Measure 373 begins with a piano dynamic. Measure 374 starts with a forte dynamic. Measure 375 begins with a piano dynamic. Measure 376 starts with a forte dynamic. Measure 377 begins with a piano dynamic. Measure 378 starts with a forte dynamic. Measure 379 begins with a piano dynamic. Measure 380 starts with a forte dynamic. Measure 381 begins with a piano dynamic. Measure 382 starts with a forte dynamic. Measure 383 begins with a piano dynamic. Measure 384 starts with a forte dynamic. Measure 385 begins with a piano dynamic. Measure 386 starts with a forte dynamic. Measure 387 begins with a piano dynamic. Measure 388 starts with a forte dynamic. Measure 389 begins with a piano dynamic. Measure 390 starts with a forte dynamic. Measure 391 begins with a piano dynamic. Measure 392 starts with a forte dynamic. Measure 393 begins with a piano dynamic. Measure 394 starts with a forte dynamic. Measure 395 begins with a piano dynamic. Measure 396 starts with a forte dynamic. Measure 397 begins with a piano dynamic. Measure 398 starts with a forte dynamic. Measure 399 begins with a piano dynamic. Measure 400 starts with a forte dynamic. Measure 401 begins with a piano dynamic. Measure 402 starts with a forte dynamic. Measure 403 begins with a piano dynamic. Measure 404 starts with a forte dynamic. Measure 405 begins with a piano dynamic. Measure 406 starts with a forte dynamic. Measure 407 begins with a piano dynamic. Measure 408 starts with a forte dynamic. Measure 409 begins with a piano dynamic. Measure 410 starts with a forte dynamic. Measure 411 begins with a piano dynamic. Measure 412 starts with a forte dynamic. Measure 413 begins with a piano dynamic. Measure 414 starts with a forte dynamic. Measure 415 begins with a piano dynamic. Measure 416 starts with a forte dynamic. Measure 417 begins with a piano dynamic. Measure 418 starts with a forte dynamic. Measure 419 begins with a piano dynamic. Measure 420 starts with a forte dynamic. Measure 421 begins with a piano dynamic. Measure 422 starts with a forte dynamic. Measure 423 begins with a piano dynamic. Measure 424 starts with a forte dynamic. Measure 425 begins with a piano dynamic. Measure 426 starts with a forte dynamic. Measure 427 begins with a piano dynamic. Measure 428 starts with a forte dynamic. Measure 429 begins with a piano dynamic. Measure 430 starts with a forte dynamic. Measure 431 begins with a piano dynamic. Measure 432 starts with a forte dynamic. Measure 433 begins with a piano dynamic. Measure 434 starts with a forte dynamic. Measure 435 begins with a piano dynamic. Measure 436 starts with a forte dynamic. Measure 437 begins with a piano dynamic. Measure 438 starts with a forte dynamic. Measure 439 begins with a piano dynamic. Measure 440 starts with a forte dynamic. Measure 441 begins with a piano dynamic. Measure 442 starts with a forte dynamic. Measure 443 begins with a piano dynamic. Measure 444 starts with a forte dynamic. Measure 445 begins with a piano dynamic. Measure 446 starts with a forte dynamic. Measure 447 begins with a piano dynamic. Measure 448 starts with a forte dynamic. Measure 449 begins with a piano dynamic. Measure 450 starts with a forte dynamic. Measure 451 begins with a piano dynamic. Measure 452 starts with a forte dynamic. Measure 453 begins with a piano dynamic. Measure 454 starts with a forte dynamic. Measure 455 begins with a piano dynamic. Measure 456 starts with a forte dynamic. Measure 457 begins with a piano dynamic. Measure 458 starts with a forte dynamic. Measure 459 begins with a piano dynamic. Measure 460 starts with a forte dynamic. Measure 461 begins with a piano dynamic. Measure 462 starts with a forte dynamic. Measure 463 begins with a piano dynamic. Measure 464 starts with a forte dynamic. Measure 465 begins with a piano dynamic. Measure 466 starts with a forte dynamic. Measure 467 begins with a piano dynamic. Measure 468 starts with a forte dynamic. Measure 469 begins with a piano dynamic. Measure 470 starts with a forte dynamic. Measure 471 begins with a piano dynamic. Measure 472 starts with a forte dynamic. Measure 473 begins with a piano dynamic. Measure 474 starts with a forte dynamic. Measure 475 begins with a piano dynamic. Measure 476 starts with a forte dynamic. Measure 477 begins with a piano dynamic. Measure 478 starts with a forte dynamic. Measure 479 begins with a piano dynamic. Measure 480 starts with a forte dynamic. Measure 481 begins with a piano dynamic. Measure 482 starts with a forte dynamic. Measure 483 begins with a piano dynamic. Measure 484 starts with a forte dynamic. Measure 485 begins with a piano dynamic. Measure 486 starts with a forte dynamic. Measure 487 begins with a piano dynamic. Measure 488 starts with a forte dynamic. Measure 489 begins with a piano dynamic. Measure 490 starts with a forte dynamic. Measure 491 begins with a piano dynamic. Measure 492 starts with a forte dynamic. Measure 493 begins with a piano dynamic. Measure 494 starts with a forte dynamic. Measure 495 begins with a piano dynamic. Measure 496 starts with a forte dynamic. Measure 497 begins with a piano dynamic. Measure 498 starts with a forte dynamic. Measure 499 begins with a piano dynamic. Measure 500 starts with a forte dynamic. Measure 501 begins with a piano dynamic. Measure 502 starts with a forte dynamic. Measure 503 begins with a piano dynamic. Measure 504 starts with a forte dynamic. Measure 505 begins with a piano dynamic. Measure 506 starts with a forte dynamic. Measure 507 begins with a piano dynamic. Measure 508 starts with a forte dynamic. Measure 509 begins with a piano dynamic. Measure 510 starts with a forte dynamic. Measure 511 begins with a piano dynamic. Measure 512 starts with a forte dynamic. Measure 513 begins with a piano dynamic. Measure 514 starts with a forte dynamic. Measure 515 begins with a piano dynamic. Measure 516 starts with a forte dynamic. Measure 517 begins with a piano dynamic. Measure 518 starts with a forte dynamic. Measure 519 begins with a piano dynamic. Measure 520 starts with a forte dynamic. Measure 521 begins with a piano dynamic. Measure 522 starts with a forte dynamic. Measure 523 begins with a piano dynamic. Measure 524 starts with a forte dynamic. Measure 525 begins with a piano dynamic. Measure 526 starts with a forte dynamic. Measure 527 begins with a piano dynamic. Measure 528 starts with a forte dynamic. Measure 529 begins with a piano dynamic. Measure 530 starts with a forte dynamic. Measure 531 begins with a piano dynamic. Measure 532 starts with a forte dynamic. Measure 533 begins with a piano dynamic. Measure 534 starts with a forte dynamic. Measure 535 begins with a piano dynamic. Measure 536 starts with a forte dynamic. Measure 537 begins with a piano dynamic. Measure 538 starts with a forte dynamic. Measure 539 begins with a piano dynamic. Measure 540 starts with a forte dynamic. Measure 541 begins with a piano dynamic. Measure 542 starts with a forte dynamic. Measure 543 begins with a piano dynamic. Measure 544 starts with a forte dynamic. Measure 545 begins with a piano dynamic. Measure 546 starts with a forte dynamic. Measure 547 begins with a piano dynamic. Measure 548 starts with a forte dynamic. Measure 549 begins with a piano dynamic. Measure 550 starts with a forte dynamic. Measure 551 begins with a piano dynamic. Measure 552 starts with a forte dynamic. Measure 553 begins with a piano dynamic. Measure 554 starts with a forte dynamic. Measure 555 begins with a piano dynamic. Measure 556 starts with a forte dynamic. Measure 557 begins with a piano dynamic. Measure 558 starts with a forte dynamic. Measure 559 begins with a piano dynamic. Measure 560 starts with a forte dynamic. Measure 561 begins with a piano dynamic. Measure 562 starts with a forte dynamic. Measure 563 begins with a piano dynamic. Measure 564 starts with a forte dynamic. Measure 565 begins with a piano dynamic. Measure 566 starts with a forte dynamic. Measure 567 begins with a piano dynamic. Measure 568 starts with a forte dynamic. Measure 569 begins with a piano dynamic. Measure 570 starts with a forte dynamic. Measure 571 begins with a piano dynamic. Measure 572 starts with a forte dynamic. Measure 573 begins with a piano dynamic. Measure 574 starts with a forte dynamic. Measure 575 begins with a piano dynamic. Measure 576 starts with a forte dynamic. Measure 577 begins with a piano dynamic. Measure 578 starts with a forte dynamic. Measure 579 begins with a piano dynamic. Measure 580 starts with a forte dynamic. Measure 581 begins with a piano dynamic. Measure 582 starts with a forte dynamic. Measure 583 begins with a piano dynamic. Measure 584 starts with a forte dynamic. Measure 585 begins with a piano dynamic. Measure 586 starts with a forte dynamic. Measure 587 begins with a piano dynamic. Measure 588 starts with a forte dynamic. Measure 589 begins with a piano dynamic. Measure 590 starts with a forte dynamic. Measure 591 begins with a piano dynamic. Measure 592 starts with a forte dynamic. Measure 593 begins with a piano dynamic. Measure 594 starts with a forte dynamic. Measure 595 begins with a piano dynamic. Measure 596 starts with a forte dynamic. Measure 597 begins with a piano dynamic. Measure 598 starts with a forte dynamic. Measure 599 begins with a piano dynamic. Measure 600 starts with a forte dynamic. Measure 601 begins with a piano dynamic. Measure 602 starts with a forte dynamic. Measure 603 begins with a piano dynamic. Measure 604 starts with a forte dynamic. Measure 605 begins with a piano dynamic. Measure 606 starts with a forte dynamic. Measure 607 begins with a piano dynamic. Measure 608 starts with a forte dynamic. Measure 609 begins with a piano dynamic. Measure 610 starts with a forte dynamic. Measure 611 begins with a piano dynamic. Measure 612 starts with a forte dynamic. Measure 613 begins with a piano dynamic. Measure 614 starts with a forte dynamic. Measure 615 begins with a piano dynamic. Measure 616 starts with a forte dynamic. Measure 617 begins with a piano dynamic. Measure 618 starts with a forte dynamic. Measure 619 begins with a piano dynamic. Measure 620 starts with a forte dynamic. Measure 621 begins with a piano dynamic. Measure 622 starts with a forte dynamic. Measure 623 begins with a piano dynamic. Measure 624 starts with a forte dynamic. Measure 625 begins with a piano dynamic. Measure 626 starts with a forte dynamic. Measure 627 begins with a piano dynamic. Measure 628 starts with a forte dynamic. Measure 629 begins with a piano dynamic. Measure 630 starts with a forte dynamic. Measure 631 begins with a piano dynamic. Measure 632 starts with a forte dynamic. Measure 633 begins with a piano dynamic. Measure 634 starts with a forte dynamic. Measure 635 begins with a piano dynamic. Measure 636 starts with a forte dynamic. Measure 637 begins with a piano dynamic. Measure 638 starts with a forte dynamic. Measure 639 begins with a piano dynamic. Measure 640 starts with a forte dynamic. Measure 641 begins with a piano dynamic. Measure 642 starts with a forte dynamic. Measure 643 begins with a piano dynamic. Measure 644 starts with a forte dynamic. Measure 645 begins with a piano dynamic. Measure 646 starts with a forte dynamic. Measure 647 begins with a piano dynamic. Measure 648 starts with a forte dynamic. Measure 649 begins with a piano dynamic. Measure 650 starts with a forte dynamic. Measure 651 begins with a piano dynamic. Measure 652 starts with a forte dynamic. Measure 653 begins with a piano dynamic. Measure 654 starts with a forte dynamic. Measure 655 begins with a piano dynamic. Measure 656 starts with a forte dynamic. Measure 657 begins with a piano dynamic. Measure 658 starts with a forte dynamic. Measure 659 begins with a piano dynamic. Measure 660 starts with a forte dynamic. Measure 661 begins with a piano dynamic. Measure 662 starts with a forte dynamic. Measure 663 begins with a piano dynamic. Measure 664 starts with a forte dynamic. Measure 665 begins with a piano dynamic. Measure 666 starts with a forte dynamic. Measure 667 begins with a piano dynamic. Measure 668 starts with a forte dynamic. Measure 669 begins with a piano dynamic. Measure 670 starts with a forte dynamic. Measure 671 begins with a piano dynamic. Measure 672 starts with a forte dynamic. Measure 673 begins with a piano dynamic. Measure 674 starts with a forte dynamic. Measure 675 begins with a piano dynamic. Measure 676 starts with a forte dynamic. Measure 677 begins with a piano dynamic. Measure 678 starts with a forte dynamic. Measure 679 begins with a piano dynamic. Measure 680 starts with a forte dynamic. Measure 681 begins with a piano dynamic. Measure 682 starts with a forte dynamic. Measure 683 begins with a piano dynamic. Measure 684 starts with a forte dynamic. Measure 685 begins with a piano dynamic. Measure 686 starts with a forte dynamic. Measure 687 begins with a piano dynamic. Measure 688 starts with a forte dynamic. Measure 689 begins with a piano dynamic. Measure 690 starts with a forte dynamic. Measure 691 begins with a piano dynamic. Measure 692 starts with a forte dynamic. Measure 693 begins with a piano dynamic. Measure 694 starts with a forte dynamic. Measure 695 begins with a piano dynamic. Measure 696 starts with a forte dynamic. Measure 697 begins with a piano dynamic. Measure 698 starts with a forte dynamic. Measure 699 begins with a piano dynamic. Measure 700 starts with a forte dynamic. Measure 701 begins with a piano dynamic. Measure 702 starts with a forte dynamic. Measure 703 begins with a piano dynamic. Measure 704 starts with a forte dynamic. Measure 705 begins with a piano dynamic. Measure 706 starts with a forte dynamic. Measure 707 begins with a piano dynamic. Measure 708 starts with a forte dynamic. Measure 709 begins with a piano dynamic. Measure 710 starts with a forte dynamic. Measure 711 begins with a piano dynamic. Measure 712 starts with a forte dynamic. Measure 713 begins with a piano dynamic. Measure 714 starts with a forte dynamic. Measure 715 begins with a piano dynamic. Measure 716 starts with a forte dynamic. Measure 717 begins with a piano dynamic. Measure 718 starts with a forte dynamic. Measure 719 begins with a piano dynamic. Measure 720 starts with a forte dynamic. Measure 721 begins with a piano dynamic. Measure 722 starts with a forte dynamic. Measure 723 begins with a piano dynamic. Measure 724 starts with a forte dynamic. Measure 725 begins with a piano dynamic. Measure 726 starts with a forte dynamic. Measure 727 begins with a piano dynamic. Measure 728 starts with a forte dynamic. Measure 729 begins with a piano dynamic. Measure 730 starts with a forte dynamic. Measure 731 begins with a piano dynamic. Measure 732 starts with a forte dynamic. Measure 733 begins with a piano dynamic. Measure 734 starts with a forte dynamic. Measure 735 begins with a piano dynamic. Measure 736 starts with a forte dynamic. Measure 737 begins with a piano dynamic. Measure 738 starts with a forte dynamic. Measure 739 begins with a piano dynamic. Measure 740 starts with a forte dynamic. Measure 741 begins with a piano dynamic. Measure 742 starts with a forte dynamic. Measure 743 begins with a piano dynamic. Measure 744 starts with a forte dynamic. Measure 745 begins with a piano dynamic. Measure 746 starts with a forte dynamic. Measure 747 begins with a piano dynamic. Measure 748 starts with a forte dynamic. Measure 749 begins with a piano dynamic. Measure 750 starts with a forte dynamic. Measure 751 begins with a piano dynamic. Measure 752 starts with a forte dynamic. Measure 753 begins with a piano dynamic. Measure 754 starts with a forte dynamic. Measure 755 begins with a piano dynamic. Measure 756 starts with a forte dynamic. Measure 757 begins with a piano dynamic. Measure 758 starts with a forte dynamic. Measure 759 begins with a piano dynamic. Measure 760 starts with a forte dynamic. Measure 761 begins with a piano dynamic. Measure 762 starts with a forte dynamic. Measure 763 begins with a piano dynamic. Measure 764 starts with a forte dynamic. Measure 765 begins with a piano dynamic. Measure 766 starts with a forte dynamic. Measure 767 begins with a piano dynamic. Measure 768 starts with a forte dynamic. Measure 769 begins with a piano dynamic. Measure 770 starts with a forte dynamic. Measure 771 begins with a piano dynamic. Measure 772 starts with a forte dynamic. Measure 773 begins with a piano dynamic. Measure 774 starts with a forte dynamic. Measure 775 begins with a piano dynamic. Measure 776 starts with a forte dynamic. Measure 777 begins with a piano dynamic. Measure 778 starts with a forte dynamic. Measure 779 begins with a piano dynamic. Measure 780 starts with a forte dynamic. Measure 781 begins with a piano dynamic. Measure 782 starts with a forte dynamic. Measure 783 begins with a piano dynamic. Measure 784 starts with a forte dynamic. Measure 785 begins with a piano dynamic. Measure 786 starts with a forte dynamic. Measure 787 begins with a piano dynamic. Measure 788 starts with a forte dynamic. Measure 789 begins with a piano dynamic. Measure 790 starts with a forte dynamic. Measure 791 begins with a piano dynamic. Measure 792 starts with a forte dynamic. Measure 793 begins with a piano dynamic. Measure 794 starts with a forte dynamic. Measure 795 begins with a piano dynamic. Measure 796 starts with a forte dynamic. Measure 797 begins with a piano dynamic. Measure 798 starts with a forte dynamic. Measure 799 begins with a piano dynamic. Measure 800 starts with a forte dynamic. Measure 801 begins with a piano dynamic. Measure 802 starts with a forte dynamic. Measure 803 begins with a piano dynamic. Measure 804 starts with a forte dynamic. Measure 805 begins with a piano dynamic. Measure 806 starts with a forte dynamic. Measure 807 begins with a piano dynamic. Measure 808 starts with a forte dynamic. Measure 809 begins with a piano dynamic. Measure 810 starts with a forte dynamic. Measure 811 begins with a piano dynamic. Measure 812 starts with a forte dynamic. Measure 813 begins with a piano dynamic. Measure 814 starts with a forte dynamic. Measure 815 begins with a piano dynamic. Measure 816 starts with a forte dynamic. Measure 817 begins with a piano dynamic. Measure 818 starts with a forte dynamic. Measure 819 begins with a piano dynamic. Measure 820 starts with a forte dynamic. Measure 821 begins with a piano dynamic. Measure 822 starts with a forte dynamic. Measure 823 begins with a piano dynamic. Measure 824 starts with a forte dynamic. Measure 825 begins with a piano dynamic. Measure 826 starts with a forte dynamic. Measure 827 begins with a piano dynamic. Measure 828 starts with a forte dynamic. Measure 829 begins with a piano dynamic. Measure 830 starts with a forte dynamic. Measure 831 begins with a piano dynamic. Measure 832 starts with a forte dynamic. Measure 833 begins with a piano dynamic. Measure 834 starts with a forte dynamic. Measure 835 begins with a piano dynamic. Measure 836 starts with a forte dynamic. Measure 837 begins with a piano dynamic. Measure 838 starts with a forte dynamic. Measure 839 begins with a piano dynamic. Measure 840 starts with a forte dynamic. Measure 841 begins with a piano dynamic. Measure 842 starts with a forte dynamic. Measure 843 begins with a piano dynamic. Measure 844 starts with a forte dynamic. Measure 845 begins with a piano dynamic. Measure 846 starts with a forte dynamic. Measure 847 begins with a piano dynamic. Measure 848 starts with a forte dynamic. Measure 849 begins with a piano dynamic. Measure 850 starts with a forte dynamic. Measure 851 begins with a piano dynamic. Measure 852 starts with a forte dynamic. Measure 853 begins with a piano dynamic. Measure 854 starts with a forte dynamic. Measure 855 begins with a piano dynamic. Measure 856 starts with a forte dynamic. Measure 857 begins with a piano dynamic. Measure 858 starts with a forte dynamic. Measure 859 begins with a piano dynamic. Measure 860 starts with a forte dynamic. Measure 861 begins with a piano dynamic. Measure 862 starts with a forte dynamic. Measure 863 begins with a piano dynamic. Measure 864 starts with a forte dynamic. Measure 865 begins with a piano dynamic. Measure 866 starts with a forte dynamic. Measure 867 begins with a piano dynamic. Measure 868 starts with a forte dynamic. Measure 869 begins with a piano dynamic. Measure 870 starts with a forte dynamic. Measure 871 begins with a piano dynamic. Measure 872 starts with a forte dynamic. Measure 873 begins with a piano dynamic. Measure 874 starts with a forte dynamic. Measure 875 begins with a piano dynamic. Measure 876 starts with a forte dynamic. Measure 877 begins with a piano dynamic. Measure 878 starts with a forte dynamic. Measure 879 begins with a piano dynamic. Measure 880 starts with a forte dynamic. Measure 881 begins with a piano dynamic. Measure 882 starts with a forte dynamic. Measure 883 begins with a piano dynamic. Measure 884 starts with a forte dynamic. Measure 885 begins with a piano dynamic. Measure 886 starts with a forte dynamic. Measure 887 begins with a piano dynamic. Measure 888 starts with a forte dynamic. Measure 889 begins with a piano dynamic. Measure 890 starts with a forte dynamic. Measure 891 begins with a piano dynamic. Measure 892 starts with a forte dynamic. Measure 893 begins with a piano dynamic. Measure 894 starts with a forte dynamic. Measure 895 begins with a piano dynamic. Measure 896 starts with a forte dynamic. Measure 897 begins with a piano dynamic. Measure 898 starts with a forte dynamic. Measure 899 begins with a piano dynamic. Measure 900 starts with a forte dynamic. Measure 901 begins with a piano dynamic. Measure 902 starts with a forte dynamic. Measure 903 begins with a piano dynamic. Measure 904 starts with a forte dynamic. Measure 905 begins with a piano dynamic. Measure 906 starts with a forte dynamic. Measure 907 begins with a piano dynamic. Measure 908 starts with a forte dynamic. Measure 909 begins with a piano dynamic. Measure 910 starts with a forte dynamic. Measure 911 begins with a piano dynamic. Measure 912 starts with a forte dynamic. Measure 913 begins with a piano dynamic. Measure 914 starts with a forte dynamic. Measure 915 begins with a piano dynamic. Measure 916 starts with a forte dynamic. Measure 917 begins with a piano dynamic. Measure 918 starts with a forte dynamic. Measure 919 begins with a piano dynamic. Measure 920 starts with a forte dynamic. Measure 921 begins with a piano dynamic. Measure 922 starts with a forte dynamic. Measure 923 begins with a piano dynamic. Measure 924 starts with a forte dynamic. Measure 925 begins with a piano dynamic. Measure 926 starts with a forte dynamic. Measure 927 begins with a piano dynamic. Measure 928 starts with a forte dynamic. Measure 929 begins with a piano dynamic. Measure 930 starts with a forte dynamic. Measure 931 begins with a piano dynamic. Measure 932 starts with a forte dynamic. Measure 933 begins with a piano dynamic. Measure 934 starts with a forte dynamic. Measure 935 begins with a piano dynamic. Measure 936 starts with a forte dynamic. Measure 937 begins with a piano dynamic. Measure 938 starts with a forte dynamic. Measure 939 begins with a piano dynamic. Measure 940 starts with a forte dynamic. Measure 941 begins with a piano dynamic. Measure 942 starts with a forte dynamic. Measure 943 begins with a piano dynamic. Measure 944 starts with a forte dynamic. Measure 945 begins with a piano dynamic. Measure 946 starts with a forte dynamic. Measure 947 begins with a piano dynamic. Measure 948 starts with a forte dynamic. Measure 949 begins with a piano dynamic. Measure 950 starts with a forte dynamic. Measure 951 begins with a piano dynamic. Measure 952 starts with a forte dynamic. Measure 953 begins with a piano dynamic. Measure 954 starts with a forte dynamic. Measure 955 begins with a piano dynamic. Measure 956 starts with a forte dynamic. Measure 957 begins with a piano dynamic. Measure 958 starts with a forte dynamic. Measure 959 begins with a piano dynamic. Measure 960 starts with a forte dynamic. Measure 961 begins with a piano dynamic. Measure 962 starts with a forte dynamic. Measure 963 begins with a piano dynamic. Measure 964 starts with a forte dynamic. Measure 965 begins with a piano dynamic. Measure 966 starts with a forte dynamic. Measure 967 begins with a piano dynamic. Measure 968 starts with a forte dynamic. Measure 969 begins with a piano dynamic. Measure 970 starts with a forte dynamic. Measure 971 begins with a piano dynamic. Measure 972 starts with a forte dynamic. Measure 973 begins with a piano dynamic. Measure 974 starts with a forte dynamic. Measure 975 begins with a piano dynamic. Measure 976 starts with a forte dynamic. Measure 977 begins with a piano dynamic. Measure 978 starts with a forte dynamic. Measure 979 begins with a piano dynamic. Measure 980 starts with a forte dynamic. Measure 981 begins with a piano dynamic. Measure 982 starts with a forte dynamic. Measure 983 begins with a piano dynamic. Measure 984 starts with a forte dynamic. Measure 985 begins with a piano dynamic. Measure 986 starts with a forte dynamic. Measure 987 begins with a piano dynamic. Measure 988 starts with a forte dynamic. Measure 989 begins with a piano dynamic. Measure 990 starts with a forte dynamic. Measure 991 begins with a piano dynamic. Measure 992 starts with a forte dynamic. Measure 993 begins with a piano dynamic. Measure 994 starts with a forte dynamic. Measure 995 begins with a piano dynamic. Measure 996 starts with a forte dynamic. Measure 997 begins with a piano dynamic. Measure 998 starts with a forte dynamic. Measure 999 begins with a piano dynamic. Measure 1000 starts with a forte dynamic.</p>

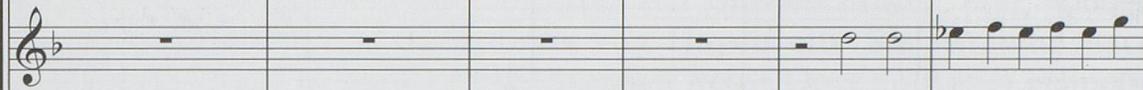
60

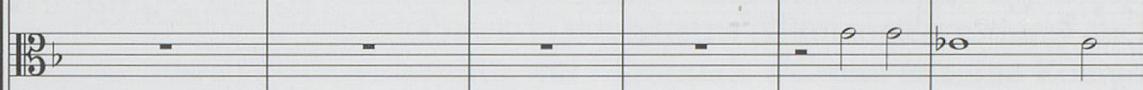
C. 

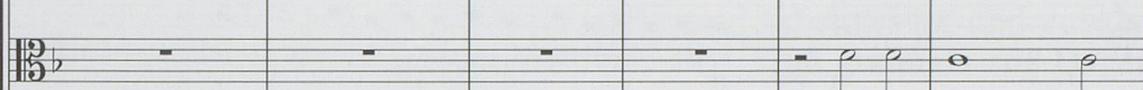
in per - pe tu - a, in per -

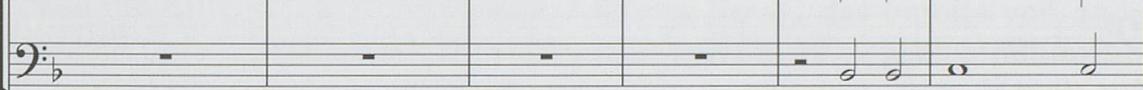
Org. 6 b 6

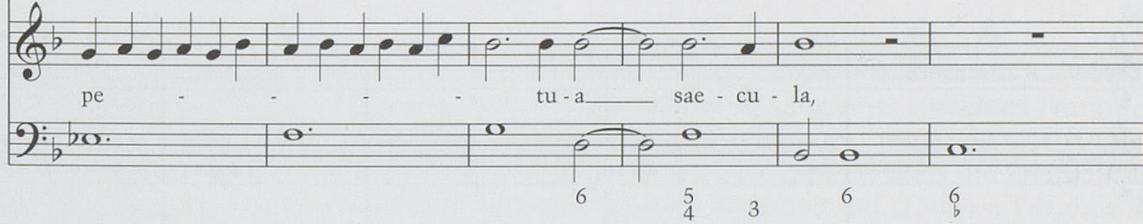
Vl. 1 

Vl. 2 

Va. 1 

Va. 2 

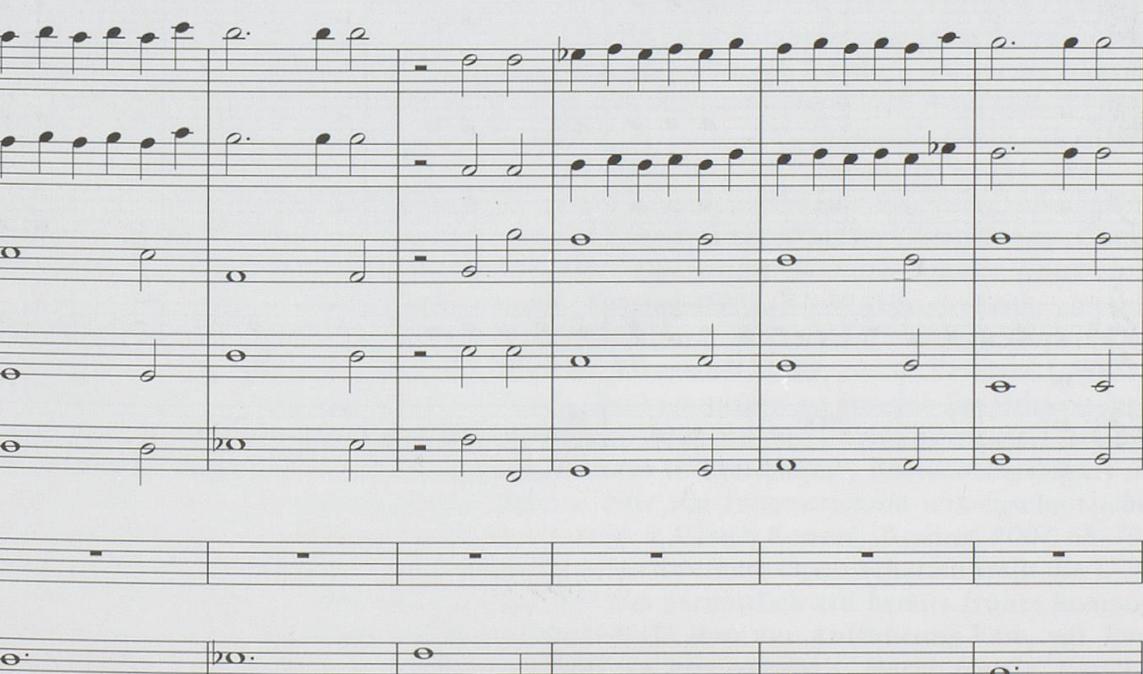
Vlo. 

C. 

pe tu - a sae - cu - la,

Org. 6 5 4 3 6 6

71



6 6 6 6b 6 6

77

in per - pe - tu - a, in per -

6 4 3

83

pe - tu - a, in per -