

Vincenzo Albrici  
(1631-1690)  
Giuseppe Peranda  
(1626-1675)

Ed. 18

# Concerti con Aria

für Soli, Instrumente und Basso continuo



Partitur

Herausgegeben von  
Mary E. Frandsen



RIES & ERLER · BERLIN



Vincenzo Albrici  
(1631-1690)  
Giuseppe Peranda  
(1626-1675)

# Concerti con Aria

für Soli, Instrumente und Basso continuo

Edition Nr. 18

Partitur

Herausgegeben von  
Mary E. Frandsen



RIES & ERLER · BERLIN

Editionskollegium

Klaus Burmeister,  
Bernhard Hentrich,  
Hans-Günter Ottenberg,  
Reiner Zimmermann (Editionsleiter)

Layout/Notensatz Kathleen Goldammer

Mit freundlicher Unterstützung von

Kulturfonds der VG Musikedition  
und der  
Mitteldeutschen Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.



[www.musikschaetze-dresden.de](http://www.musikschaetze-dresden.de)

[www.rieserler.de](http://www.rieserler.de)

Kauf- und Leihmateriale ausschließlich durch Ries & Erler, Berlin

Geschützt nach § 71 UrhG

© 2014 by Ries & Erler, Berlin

ISMN M-013-51373-4 (Partitur)  
ISMN M-013-84046-5 (Stimmen)

# Inhalt

Vorbemerkung	IV
Zum vorliegenden Band/Introduction	IV
Vincenzo Albrici (1631-1690)	
1. Amo te, laudo te	1
2. Ave Jesu Christe, Rex benedicte	13
3. Benedicte Domine Jesu Christe	27
4. Cogita, o homo	38
5. Jesu dulcis memoria	52
6. Mihi autem bonum est	66
7. O amantissime sponse	74
8. Omnis caro faenum	89
9. Sive vivimus	98
10. Spargite flores, fundite rosas	105
11. Sperate in Deo	128
12. Tu es cor meum	142
13. Venite cantemus	157
Giuseppe Peranda (1626-1675)	
14. Fasciculus myrrhae	165
15. O Jesu mi dulcissime	196
16. Repleti sunt omnes	209
17. Si Dominus mecum	221
18. Sursum deorsum	232
19. Te solum aestuat	249
Kritischer Bericht	263
Texte und Übersetzungen lateinisch/deutsch/englisch	281

## Vorbemerkung

Die Edition „Denkmäler der Tonkunst in Dresden“ wird in loser Folge Werke – Messen, Oratorien, Kantaten, Lieder, Opern, Singspiele, Sinfonien, Konzerte, Kammermusik, Klavier- und Orgelmusik u. v. a. – aus der Fülle der musikalischen Überlieferung der Dresdner Musikkultur von der Spätrenaissance bis zur Frühromantik in neuen Werkausgaben der allgemeinen Musizierpraxis zugänglich machen. Vollständigkeit ist ebenso wenig beabsichtigt wie in Konkurrenz zu bereits begonnenen Werkausgaben wie z. B. von Johann Adolf Hasse oder Jan Dismas Zelenka zu treten. Vielmehr werden z. T. bereits in der musikalischen Praxis erprobte, aber noch nicht edierte Kompositionen veröffentlicht, des Weiteren

Werke, die im Besonderen die typische Dresdner Hof- und Festkultur widerspiegeln. In der Edition finden außerdem Komponisten Berücksichtigung, die in Dresden wirkten, deren Werke jedoch außerhalb Dresdens überliefert sind. Außerdem werden Werke ausgewählt, die von Komponisten anderer Orte speziell für die Hofkapelle geschrieben wurden sowie Kompositionen aus dem Bestand der Notenbibliothek der ehemaligen Fürstenbibliothek Grimma sowie anderer Provenienzen (Oels, Zittau, Herrnhut u. a.). Schließlich werden auch Aufführungsmaterialien der städtischen Musikpflege in Dresden herangezogen.

### Zum vorliegenden Band: Vincenzo Albrici, Giuseppe Peranda, David Pohle und die Ursprünge des „Concerto con Aria“

#### 1. Die »Italianisierung« der Dresdner Hofkapelle

In der Dresdner Hofgeschichte des 17. Jahrhunderts erscheint es gerechtfertigt, hinsichtlich der geistlichen Musik die Regierungszeit des sächsischen Kurfürsten Johann Georg II. (1613–1680, reg. 1656–1680) als die »italienische Periode« zu bezeichnen. In dieser Zeit nahmen italienische Musiker unter den Mitgliedern der Hofkapelle eine herausragende Stellung ein und ihre Musik dominierte die höfischen Gottesdienste. Diese italienische Periode setzte in den frühen 1650er Jahren ein, als Johann Georg II., der damalige Kurprinz, für seine eigene Kapelle italienische Musiker anzuwerben begann und damit das Fundament für den tiefgreifenden musikalischen Wandel legte, der

### Introduction: Vincenzo Albrici, Giuseppe Peranda, David Pohle, and the Origins of the Concerto with Aria

#### 1. The “Italianization” of the Dresden *Hofkapelle*

With respect to sacred music, the reign of Saxon Elector Johann Georg II (1613–1680, r. 1656–80) may justifiably be seen as the “Italian period” in the Dresden court’s history in the seventeenth century. During this time, Italian musicians figured prominently among the members of the court musical ensemble, or *Hofkapelle*, and their music dominated the court worship services. This Italian period began in the early 1650s, when Johann Georg II, then electoral prince, began to add Italian musicians to his own princely musical ensemble, and thereby to lay the groundwork for the musical sea change that would occur upon his eventual accession to

mit seinem Regierungsantritt einsetzte. Die prinzhliche Kapelle, die 1637 mit deutschen Musikern etabliert worden war,<sup>1</sup> existierte unabhängig neben der fürstlichen Hofkapelle Johann Georgs I. (1611–1656), die von Heinrich Schütz (1585–1672) geleitet wurde. Nachdem er in den überaus kargen Kriegsjahren lange für den Unterhalt seines kleinen Ensembles deutscher Musiker gekämpft hatte, konnte Prinz Johann Georg 1651 schließlich finanzielle Mittel sichern, die es ihm erlaubten, eine Erweiterung seiner Kapelle in Betracht zu ziehen. Er verpflichtete zunächst drei italienische (und damit kostspieligere) Musiker – einen Violinisten, einen Bassisten und den Kastraten Giovanni Andrea Bontempi, den er zu seinem Musikdirektor machte. Im Laufe der nächsten fünf Jahre stellte der Prinz weitere Italiener ein, darunter auch weitere Kastraten, und baute sein Ensemble soweit aus, dass es dem seines Vaters an Umfang gleichkam und sich mit diesem auch bezüglich Talent und Virtuosität messen konnte, ja es sogar übertraf.

Trotz der virtuoson Fähigkeiten ihrer Mitglieder scheint die Kapelle des Prinzen jedoch in der Hofkirche nicht während der Gottesdienste gespielt zu haben; dies geschah erst wenige Monate vor dem Tod des Kurfürsten im Jahre 1656, als die Musiker seines Sohnes einige Male für die Hofkapelle einsprangen. Bei diesen Auftritten im Frühjahr und Sommer des Jahres handelte es sich wahrscheinlich um das erste Mal, dass die Besucher des Gottesdienstes in der Hofkirche geistliche Musik aus der Feder der im Dienst des Prinzen stehenden Italiener hörten, und auch die Stimmen von Kastraten vernahmen viele der Höflinge wohl zum ersten Mal. Neben Bontempi und verschiedenen Sängern und Instrumentalisten zählten zur Gruppe der Italiener auch zwei in Rom ausgebildete Musiker – der Organist Vincenzo Albrici (1631–1690) und der Altist Giuseppe Peranda (1626–1675)<sup>2</sup>; beide sollen später unter Johann Georg II. als Kapellmeister und Hofkomponisten wirken.

Im Oktober 1656 starb Kurfürst Johann Georg I. Einige Monate nach dem Tod seines Vaters vereinte der neue Kurfürst Johann Georg II. (reg. 1656–1680) die von ihm angestellten Musiker mit denen, die unter seinem Vater gedient hatten. So entstand eine große Hofkapelle von etwa 45 Musikern, von denen rund ein Viertel aus Italien stammte. In seiner gesamten Regierungszeit unterhielt Johann Georg II. ein Ensemble von 45 bis 55 Musikern, das sich zu etwa gleichen Teilen aus Deutschen und Italienern zusammensetzte. Unter den Italienern befanden sich vor allem Komponisten und virtuose Solosänger, während

the throne. The prince's ensemble, which had been established with German musicians back in 1637,<sup>1</sup> remained separate from the *Hofkapelle* of his father, Johann Georg I (r. 1611–56), which stood under the direction of Heinrich Schütz (1585–1672). In 1651, after struggling for years to maintain his small band of German musicians throughout the leanest years of the war, Prince Johann Georg finally acquired the financial resources sufficient to begin contemplating a musical expansion. He began by hiring three Italian (and thus more expensive) musicians: a violinist, a bass singer, and a castrato, Giovanni Andrea Bontempi, whom he appointed as his music director. Over the course of the next five years, the prince continued to hire Italians, including castrati, and gradually augmented his own ensemble to the extent that it equaled that of his father in size, and rivaled if not surpassed it in talent and ability.

Despite the virtuosity of its members, however, the prince's ensemble seems not to have performed during liturgies in the court chapel until a few months prior to the death of Elector Johann Georg I in 1656, at which time it substituted for the *Hofkapelle* on some occasions. These chapel appearances in the spring and summer of 1656 probably represented the first time that worshipers in the court chapel heard sacred music composed by the Italians then in service to the prince, and may have marked the first time that many courtiers had heard the voices of castrati. In addition to Bontempi and several singers and instrumentalists, the Italian cohort included two Romantrained musicians, the organist Vincenzo Albrici (1631–1690) and the contralto Giuseppe Peranda (ca. 1625–75), both of whom would later serve as Kapellmeisters and court composers to Johann Georg II.<sup>2</sup>

Elector Johann Georg I died in October 1656. Some months after his father's death, the new Elector Johann Georg II (r. 1656–80) united the musicians in his employ with those who had served his father. This act produced a large *Hofkapelle* of about forty-five musicians, about a quarter of whom hailed from Italy. Throughout his reign, Johann Georg II maintained a musical ensemble of 45–55 members, with approximately the same proportion of German to Italian musicians. The Italians served primarily as composers and virtuoso singers, while the Germans served primarily as instrumentalists and as singers ("Choralisten") who sang in the weekday services and as ripienists in the Sunday and feastday liturgies. Between ca. 1657 and 1680, the musical leadership

die Deutschen vornehmlich als Instrumentalisten und sogenannte Choralisten dienten, die in den unter der Woche stattfindenden Gottesdiensten sangen, während sie in den Sonntags- und Festtagsliturgien als Ripienisten fungierten. Zwischen etwa 1657 und 1680 wurde dieses große Ensemble vornehmlich von Albrici und Peranda geleitet; Albrici wirkte in drei Phasen (1656–1663, 1669–1673 und 1676–1680) als Kapellmeister, während Peranda das Amt von 1663 bis zu seinem Tod im Januar 1675 innehatte. Doch es gab neben diesen beiden Hauptakteuren noch zwei weitere Musiker, die unter Johann Georg II. als Kapellmeister dienten: Carlo Pallavicino (um 1640–1688) war von 1669 bis 1673 neben Peranda und Albrici in diesem Amt tätig, und nach Perandas Tod verwaltete der aus Ferrara stammende Musiker Sebastiano Cherici (1646–1704) das Amt für etwa neun Monate, bis Albrici im Herbst 1676 zurückkehrte. Den Hofdiarieren ist zu entnehmen, dass alle diese Musiker sowie auch die Vizekapellmeister Christoph Bernhard und Giovanni Novelli Kompositionen zum Repertoire der Hofkapelle beisteuerten; die große Mehrheit der aufgeführten Werke stammten allerdings von Albrici und Peranda.

Johann Georgs Entscheidung, zunächst Albrici und sodann Peranda als Hofkapellmeister in Dresden zu verpflichten, sicherte nicht nur die Vorherrschaft der italienischen Musik in der Hofkapelle; sie bedeutete außerdem, dass, nachdem Schütz sich 1656 von seinen Verpflichtungen zurückzog, das Repertoire der Kapelle von einem römischen Idiom bestimmt sein würde. Die beiden jungen Musiker hatten einen eindeutig römischen Hintergrund: Albrici war gebürtiger Römer, hatte am Collegio Germanico unter Carissimi als Chorknabe gesungen und zwischen 1649 und 1651 an der jesuitischen Chiesa del Gesù unter Bonifatio Gratiani (Graziani) als Organist gewirkt; Peranda hatte von 1647 bis 1650 wahrscheinlich ebenfalls unter Gratiani als Altist gesungen (über seine musikalische Ausbildung vor dieser Zeit ist wenig bekannt).<sup>3</sup> Beide absorbierten aufgrund ihrer musikalischen Tätigkeit in der päpstlichen Stadt die wesentlichen Eigenschaften der dort zwischen etwa 1640 und 1652 kultivierten römischen Motette, und beide wurden durch ihren Dienst an Il Gesù mit den von Gratiani eingeführten stilistischen Neuerungen vertraut. Nachdem sie sich in Dresden niedergelassen hatten, zollten beide ihren römischen Mentoren Tribut mit der Entwicklung einer Reihe von neuen Ausprägungen des geistlichen Konzerts, die alle die wesentlichen Stilmerkmale und innovativen formalen Aspekte der modernen römischen Motette – vor allem in der Ausprägung Grati-

of this expansive ensemble was provided chiefly by Albrici and Peranda; Albrici served as Kapellmeister during three periods (1656–63, 1669–73, and 1676–80), while Peranda served from 1663 until his death in January 1675. While Albrici and Peranda were the principal occupants of this post, however, two other musicians also served as Kapellmeister under Johann Georg II: Carlo Pallavicino (ca. 1640–88) served alongside Peranda and Albrici from 1669 to 1673, and, after Peranda's death, Ferrarese musician Sebastiano Cherici (1646–1704) assumed the post for about nine months, until Albrici returned in the fall of 1676. Court diaries reveal that all of these musicians, as well as vice Kapellmeisters Christoph Bernhard and Giovanni Novelli, contributed compositions to the court chapel repertoire; the vast majority of works performed, however, were those of Albrici and Peranda.

Johann Georg's appointment first of Albrici, and later of Peranda, as Dresden court Kapellmeister not only ensured the hegemony of music in the Italian style in the court chapel, but also meant that a Roman musical dialect would distinguish the chapel repertoire after Schütz's retirement in 1656. Both young musicians had solid Roman credentials: Albrici was born in Rome, had sung as a choirboy under Carissimi at the German College, and between 1649 and 1651, had worked as an organist at the Jesuit Chiesa del Gesù under Bonifatio Gratiani (or Graziani); Peranda likely had sung as a contralto under Gratiani from 1647 to 1650 (little is known of his musical training before this time).<sup>3</sup> Through their musical activity in the papal city, both absorbed the key characteristics of the Roman motet as it was cultivated there between ca. 1640 and 1652, and through their service at Il Gesù, both were introduced to the stylistic advancements introduced by Gratiani. Once in Dresden, both paid tribute to their Roman mentors with a variety of new types of sacred concertos, all of which reflected the essential musical style and innovative formal features of the modern Roman motet, particularly as cultivated by Gratiani. Out of these innovations was born a new genre of sacred music, the concerto with aria (or concerto-aria cantata). With its development, the Saxon capitol could lay claim to yet another major contribution to the history of the sacred concerto, one that complements the great contributions made by Schütz throughout his career.



nis – reflektierten. Aus diesen Experimenten erwuchs eine neue Gattung der geistlichen Musik, das Concerto con Aria (oder die Concerto-Aria-Kantate). Mit ihrer Entwicklung konnte die sächsische Hauptstadt sich einen weiteren wesentlichen Beitrag zur Geschichte des Geistlichen Konzerts zuschreiben – einen Beitrag, der die von Heinrich Schütz im Laufe seiner langen Amtszeit eingeführten musikalischen Neuerungen ergänzte.

## 2. Albrici, die römische Motette und das Concerto con Aria

Wer mit der lutherischen geistlichen Musik des 17. Jahrhunderts vertraut ist, wird die in diesem Band vorgestellten Werke als Exempel der »Concerto-Arie-Kantate« oder, wie es hier genannt wird, des »Concerto con Aria« erkennen.<sup>4</sup> In diesen Werken umrahmt ein von einer kleinen Gruppe von Solisten dargebotenes Vokalkonzert eine strophische Arie, in der gewöhnlich jeder Sänger eine Solostrophe übernimmt. Normalerweise liegt dem Concerto ein Prosatext zugrunde, während die Arie strophische Dichtung verarbeitet. Kompositionen dieses Typs tauchten fast zur gleichen Zeit an zwei verschiedenen, doch eng miteinander verbundenen sächsischen Höfen auf. In Dresden begann Albrici 1660 (wenn nicht gar früher), Concerti con Aria auf lateinische Texte in die Hofliturgie einzuführen, während David Pohle (1624–1695), der Kapellmeister Herzog Augusts von Halle-Weißenfels – des Bruders von Johann Georg II. – in der Halleschen Hofkapelle ab etwa 1663 ebenfalls Werke dieses Typs aufführte, allerdings mit deutschen Texten. Trotz dieses nahezu gleichzeitigen Auftauchens von Kompositionen in derselben neuen Form lässt die Beziehung dieser Werke zur zeitgenössischen römischen Motette vermuten, dass das Concerto con Aria zunächst von dem italienischen Komponisten Albrici in Dresden eingeführt und von diesem dann an andere Hofmusiker sowie an seinen Kollegen Pohle am Sekundogenitur-Hof in Halle weitergereicht wurde. Drei in den römischen Motetten der 1640er und frühen 1650er Jahre zu findende auffällige Neuerungen helfen uns, dieses Repertoire als die musikalischen Vorläufer des Concerto con Aria zu identifizieren, denn alle drei waren für Albricis frühe Versuche in dieser Gattung maßgebend. Zum einen begannen römische Komponisten in den 1640er Jahren, ariose Rezitative in ihre geringstimmigen und Ensemble-Motetten einzubauen; diesen Rezitativen stellten sie

## 2. Albrici, the Roman Motet, and the Concerto with Aria

Those familiar with Lutheran sacred music in the seventeenth century will recognize the works presented in this volume as examples of the “concerto-aria cantata” or “concerto with aria,” the designation that will be adopted here.<sup>4</sup> In such works, a vocal concerto performed by a small group of soloists frames a strophic aria in which each vocalist typically sings a solo stanza. Normally the concerto is a setting of a prose text, while the aria is a setting of strophic poetry. Works of this type appeared at two different but closely-related Saxon courts at nearly the same time. In Dresden, Albrici began to present Latin-texted concertos with aria in the court liturgies in 1660, if not earlier, while David Pohle (1624–95), Kapellmeister to Duke August of Halle-Weißenfels – the brother of Johann Georg II – began to present works in an identical form, but with German texts, in the Halle court chapel around 1663. But despite the nearly simultaneous appearance of works sharing the same new form, the relationship of these works to the contemporary Roman motet strongly suggests that the concerto with aria originated in Dresden with the Italian composer Albrici, who then passed it on to other court musicians and to his colleague Pohle at the *secundogenitur* court of Halle.

Three innovations that figure prominently in Roman motets of the 1640s and early 1650s help to identify this repertoire as the source of the musical antecedents of the concerto with aria, for all three exerted a decisive influence upon Albrici in his creation of these new works. First, in the 1640s, Roman composers began to include florid recitative in their fewvoiced (or ensemble) motets, and contrasted this recitative with sections of concertato-style writing for the full ensemble of vocal soloists. At times they created refrain or rondolike structures

Abschnitte im Concertato-Stil für das volle solistische Vokalensemble kontrastierend gegenüber. Zuweilen schufen sie refrain- oder rondoartige Strukturen, indem sie Passagen mit ariosen Rezitativen regelmäßig mit einem Tutti im Concertatostil abwechseln ließen, das jeweils identisch oder nur leicht variiert war. In Giovanni Marcianis *Quasi stella matutina* (1647) zum Beispiel lässt der Komponist jeder Passage mit ariosem Rezitativ einen Refrain im Dreiertakt folgen, dessen erster Teil jeweils identisch ist:<sup>5</sup>

Ensemble-Motette in Refrainform:  
Giovanni Marciani, *Quasi stella matutina*  
(Rom 1647)

Texttyp/Satztechnik (Stimmen)

1. Prosa: arioses Rezitativ (A)
2. Dichtung: Concerto (ATB)
3. Prosa: arioses Rezitativ (T)
4. Dichtung: Concerto (Wiederholung von Nr. 2; ATB)
5. Prosa: arioses Rezitativ (B)
6. Dichtung: Concerto (Wiederholung von Nr. 2; ATB)
7. Alleluia: Concerto (ATB)

Weitere Beispiele für dieses Formmodell finden sich in den in derselben Anthologie veröffentlichten Werken von Mazzocchi, Carissimi und Gratiani sowie in den Sammeldrucken von Florido de Silvestris aus den Jahren 1648 und 1649.<sup>6</sup>

Die zweite Neuerung betrifft die Aufnahme von Strophen metrischer Dichtung in die Motettentexte und die Umsetzung dieser Strophen als Soloarien – beides findet sich spätestens um 1650 in den Werken römischer Komponisten. In Gratianis Motette *Rex magne caelitum* (1650)<sup>7</sup> zum Beispiel bieten die drei Sänger (S, S, B) Abschnitte des Werks gemeinsam im Concertato-Stil dar, und nach jedem Abschnitt singt ein Solist eine Strophe der Arie. Man könnte die Arie daher als »unterbrochen« bezeichnen, da zwischen die musikalisch identischen Strophen fremdes musikalisches Material eingefügt ist. Am Ende des Werks findet sich ein weiteres häufig anzutreffendes Merkmal der römischen Motette – die Wiederholung eines solistischen Abschnitts (hier

by presenting passages of florid recitative in regular alternation with a concertato-style tutti that was either identical or slightly reworked each time. In Giovanni Marciani's *Quasi stella matutina* (1647), for example, the composer follows each passage of florid recitative with a statement of a triplemeter refrain, the first portion of which is musically identical each time.<sup>5</sup>

Ensemble Motet in Refrain Form:  
Giovanni Marciani, *Quasi stella matutina*  
(Rome, 1647)

Textual type/musical setting (voices)

1. prose: florid recitative (A)
2. poetry: concerto (ATB)
3. prose: florid recitative (T)
4. poetry: concerto (repeat of no. 2) (ATB)
5. prose: florid recitative (B)
6. poetry: concerto (repeat of no. 2) (ATB)
7. Alleluia: concerto (ATB)

Other examples of this formal strategy, by Mazzocchi, Carissimi, and Gratiani, appear in this same collection, as well as in publications of Florido de Silvestris published in 1648 and 1649.<sup>6</sup>

The second innovation involves the incorporation of stanzas of metric poetry into motet texts and the musical realization of these stanzas as solo arias, both seen by ca. 1650 in the motets of Roman composers. In Gratiani's motet *Rex magne caelitum* (1650),<sup>7</sup> for example, the three singers (S, S, B) perform sections together in concertato style, after each of which a soloist sings an aria strophe. The aria may thus be seen as "interrupted," as unrelated musical material is interpolated between the musically identical strophes. At the end of the motet one finds another common feature of the Roman motet, the tutti restatement of a solo section (here an aria strophe), in a concertato-style reworking for the entire vocal ensemble. Not insignificantly, both Albrici and Peranda incorporate similar tutti restatements into their concertos.

einer Arienstrophe) im Tutti; mit anderen Worten: ein ursprünglich solistischer Satz wird für das gesamte Vokalensemble in Concerto-Manier bearbeitet. Es ist durchaus von Bedeutung, dass sowohl Albrici als auch Peranda ähnliche Tutti-Wiederholungen in ihre Konzerte einbauen.

Ensemble-Motette mit „unterbrochener“ Arie:  
Bonifatio Gratiani, *Rex magne caelitem*, Rom 1650

1. Prosa: arioses Rezitativ (B)
2. Dichtung: Concerto (SS, SSB)
3. Dichtung: Aria (Strophe 1: S.1)
4. Prosa: Concerto (neu; SSB)
5. Dichtung: Aria (Strophe 2: S.2)
6. Prosa: Concerto (neu; SSB)
7. Dichtung: Aria (Strophe 3: S. 1)
8. Dichtung: Aria (Strophe 3, Tutti-Wiederholung; SSB)

Eine dritte wichtige Neuerung findet sich eher in Solos als in Ensemblesmotetten und betrifft die Verknüpfung von ariosen Rezitativpassagen mit Soloarien, vielleicht in Nachahmung solcher Kombinationen in zeitgenössischen italienischen Opern und weltlichen Kantaten. Eine solche Verknüpfung von Rezitativ und Arie ist ein wesentliches Merkmal der 1652 von Gratiani veröffentlichten Solomotetten<sup>8</sup>; in der Tat dürfte eine solche Verknüpfung in geistlichen Werken in dieser Sammlung zum ersten Mal vorkommen. Gratianis Motette *O cor meum* zum Beispiel enthält zwei verschiedene Arien, die beide jeweils mit einer ariosen Rezitativpassage eingeleitet werden (siehe unten). In mehreren anderen in dieser Anthologie enthaltenen Motetten jedoch – etwa in *Hodie collaetantur caeli cives* – alterniert Gratiani regelmäßig zwischen melodisch verwandten rezitativischen Passagen und den musikalisch identischen Strophen einer Arie, woraus sich die Art von unterbrochener Arie ergibt, die sich in seinem *Rex magne* findet.

Gratiani, *O cor meum* (1652):  
Textliche und musikalische Form

1. Prosa: arioses Rezitativ
2. Dichtung (1 Vierzeiler): Aria A
3. Prosa: arioses Rezitativ
4. Dichtung (3 Vierzeiler): Aria B, 3 Strophen<sup>9</sup>

A third important innovation is found in solo rather than in ensemble motets, and involves the coupling of passages of florid recitative with solo arias, perhaps in imitation of such pairings in contemporary Italian operas and secular cantatas. Such a pairing of recitative and aria is a prominent feature of the solo motets published by Gratiani in 1652;<sup>8</sup> in fact, this collection may represent the first instance of such pairings in sacred music. In the motet *O cor meum*, for example, Gratiani includes two different arias, and introduces each with a virtuosic passage of florid recitative (see below). In several other motets in this collection, however, such as *Hodie collaetantur caeli cives*, Gratiani alternates regularly between melodically related recitative passages and musically identical aria strophes, which produces the sort of interrupted aria seen in his *Rex magne*.

Ensemble Motet with “Interrupted” Aria:  
Bonifatio Gratiani, *Rex magne caelitem* (Rome, 1650)<sup>9</sup>

Textual type/musical setting (voices)

1. prose: florid recitative (B)
2. prose: concerto (SS, SSB)
3. poetry: aria (st. 1) (S1)
4. prose: concerto (new) (SSB)
5. poetry: aria (st.2) (S2)
6. prose: concerto (new) (SSB)
7. poetry: aria (st. 3) (S1)
8. poetry: aria (st. 3, tutti restatement) (SSB)

Albrici would have become familiar with all three innovations during his years in Rome, particularly during the time he spent working under Gratiani. Once he had settled in Dresden, Albrici began to produce sacred compositions for Johann Georg II in which he synthesized these innovative features. His synthesis, however, resulted in new variations on the Roman model, among them the concerto with aria. In these new works, scored for two to four voices and several instruments, Albrici combined numerous formal and stylistic elements found in the contemporary Roman repertoire, but regularized the order in which these elements were presented. His principal innovation involved framing a strophic aria with two presentations of the same vocal concerto. At times, he

Albrici dürfte in seinen römischen Jahren mit allen drei Neuerungen vertraut geworden sein, besonders in der Zeit, die er unter Gratiani arbeitete. Nachdem er sich in Dresden niedergelassen hatte, begann Albrici, für Johann Georg II. geistliche Kompositionen zu schreiben, in denen er diese neuen Aspekte miteinander verband. Diese Synthese führte allerdings zu neuen Varianten des römischen Modells, darunter das Concerto con Aria. In diesen mit zwei bis vier Vokalstimmen und mehreren Instrumenten besetzten neuen Werken kombinierte Albrici zahlreiche neue Form- und Stilelemente des zeitgenössischen römischen Repertoires; dabei vereinheitlichte er die Anordnung, in der diese Elemente präsentiert wurden. Seine wesentlichste Neuerung bestand darin, dass er eine strophische Arie mit zwei Darbietungen desselben Vokalkonzerts umrahmte. Zuweilen fügte er weitere formale Elemente ein; allerdings versuchte er ungeachtet ihrer Art und Zahl, jedes Mal eine Disposition zu schaffen, in der jeder Sänger sowohl an dem Concerto mitwirkte als auch ein Solo zugeteilt bekam – entweder eine einzelne Arienstrophe oder eine ariose Rezitativpassage zusammen mit einer Arienstrophe. In stilistischer Hinsicht zeigt Albrici in diesen Werken eine deutliche Affinität zu den Komponisten der römischen Schule. Seine ariosen Rezitativpassagen sind zwar nicht so virtuos wie die von Gratiani, demonstrieren aber doch die Art von vokalem Feuerwerk, die auch in dessen Solomotetten zu finden sind; die Arienstrophen hingegen weisen denselben lyrischen Stil auf und stehen in derselben für diese römischen Werke typischen zweiteiligen Form (ABB•). Außerdem erstreckt sich Albricis Vorstellung vom Concertato-Stil genau wie bei den anderen römischen Komponisten von einfacher Homophonie bis hin zu komplexem Kontrapunkt. Die Überlieferung einer nahezu geschlossenen Reihe von Dresdner Hofdiarien mit detaillierten Angaben zum liturgischen Ablauf der Gottesdienste in der Hofkirche erlaubt uns, für zahlreiche frühe Werke Albricis die Aufführungsdaten zu ermitteln. Diese Dokumente belegen, dass Albrici bereits zu Weihnachten 1660, wenn nicht früher,<sup>10</sup> begonnen hatte, diese neuen Kompositionen regelmäßig in den Hofgottesdiensten aufzuführen. Den Gottesdienstordnungen vom Dezember 1660 und Januar 1661 ist zu entnehmen, dass er in diesem Zeitraum im Rahmen der Liturgie sechzehn verschiedene geistliche Konzerte aufführte. Fünf dieser Werke sind erhalten; drei stehen in der Grundform des Concerto con Aria (Concerto – strophische Arie – Concerto), während ein viertes

included additional musical elements, but regardless of their type and number, he sought in each case to create a format in which each singer both participated in the concerto and performed a solo, either a single aria strophe or a passage of florid recitative coupled with an aria strophe. Stylistically, Albrici's writing in these works displays clear affinities with that of the composers of the Roman school; his passages of florid recitative, if not quite as virtuosic as those of Gratiani, still display the sort of vocal fireworks reminiscent of those seen in the solo motets of the latter, and his aria strophes exhibit the same lyrical style and extended bipartite form (ABB?) typical of these Roman works. In addition, his conception of the "concerto" style ranges anywhere from simple homophony to complex counterpoint, as is also typical of Roman composers. The survival of a series of court diaries in Dresden that include detailed orders of worship for the church services celebrated in the court chapel allows one to establish performance dates for many of Albrici's early works. These documents make it clear that by Christmas of 1660, if not earlier,<sup>10</sup> Albrici had already begun to present these new compositions regularly in the court worship services. Orders of worship from December 1660 and January 1661 reveal that he presented sixteen different sacred concertos in the chapel liturgies during that period, five of which survive. Three of these exhibit the fundamental form of the concerto with aria (i. e., concerto – strophic aria – concerto), while a fourth exhibits an expanded variant of this form:<sup>11</sup>

Surviving Concertos with Aria by Albrici  
Listed in a Court Diary for 1660–61

*Tu es cor meum* (performance date: 12/23/60):  
concerto with aria (expanded fundamental form:  
recitatives precede each aria strophe; additional  
restatements of the concerto follow the first two (of  
three) aria strophes)

*Benedicte Domine* (performance date: 12/27/60):  
concerto with aria (fundamental form)

*Jesu dulcis memoria* and *Venite cantemus*  
(performance date: 1/1/61): concerto with aria  
(fundamental form)

This fundamental form, however, is just one in a group of closely related formal types used by Albrici, all of which are informed by the basic principle of framing an aria with concerto statements, but which

eine erweiterte Variante dieser Form aufweist:<sup>11</sup>  
Überlieferte Concerti con Aria, die im Hofdiarium  
von 1660/61 genannt sind:

*Tu es cor meum* (Aufführungsdatum 23. 12. 1660):  
Concerto con Aria (erweiterte Grundform: jede  
Aria-Strophe wird durch ein Rezitativ eingeleitet;  
zusätzliche Wiederholung des Concerto im  
Anschluss an die ersten beiden von drei Aria-  
Strophen)

*Benedicte Domine* (Aufführungsdatum 27. 12.  
1660): Concerto con Aria (Grundform)

*Jesu dulcis memoria* und *Venite cantemus*  
(Aufführungsdatum 1. 1. 1661): Concerto con Aria  
(Grundform)

Diese Grundform ist allerdings nur eine von einer  
ganzen Gruppe eng verwandter Formtypen, die  
Albrici verwendete und denen allen das Prinzip  
einer von konzertanten Abschnitten umrahmten Arie  
gemein ist, das aber auf verschiedene Weise erweitert  
wird. In *Cogita o homo* zum Beispiel lässt Albrici  
auf die beiden ersten (von vier) Arienstrophen eine  
weitere Wiederholung des zu Beginn erklingenden  
Konzerts folgen, das dann auch wieder am Schluss  
zu hören ist.<sup>12</sup> In *Ave Jesu Christe* schafft er eine  
»unterbrochene« Arie, indem er das Concerto als  
Refrain einsetzt, der auf jede der drei Arienstrophen  
folgt. In *Spargite flores* erweitert er die Arie durch  
Tutti-Wiederholungen jeder Solostrophe und ersetzt  
sodann die Wiederholung des eröffnenden Konzerts  
durch ein fugiertes »Alleluia«. In *Amo te, laudo  
te* lässt er auf die beiden Strophen der Arie einen  
Duett-Abschnitt folgen; sodann wiederholt er das  
Konzert vom Beginn und hängt ein abschließendes  
„Alleluia“ im Concertato-Stil an. In Werken wie  
*Tu es cor meum* und *O amantissime sponse* jedoch  
verknüpft er Passagen im ariosen Rezitativstil mit  
den Arienstrophen; im erstgenannten Werk bildet  
das Concerto zudem einen Refrain, der auf jedes  
Rezitativ-Aria-Paar folgt, während im zweiten die  
Rezitativ-Aria-Paare ohne Unterbrechung erklingen  
und nur zum Schluss das eröffnende Konzert noch  
einmal wiederholt wird. In allen diesen Stücken  
sowie auch in Perandas *Repleti sunt omnes* und *Te  
solum aestuat* werden die Aria-Strophen von anderem  
interpolierten Material unterbrochen.

Ein Vergleich von Albricis achtzehn überlieferten  
Concerti con Aria mit den Einträgen in den

expand upon it in different ways. In *Cogita o homo*,  
for example, Albrici follows the first two (of four)  
aria strophes with another statement of the opening  
concerto, which is then heard again at the conclusion  
of the aria.<sup>12</sup> In *Ave Jesu Christe*, he creates an  
“interrupted” aria by employing the concerto as a  
refrain that follows each of the three aria strophes.  
In *Spargite flores*, he expands the aria with tutti  
restatements of each solo strophe, and then replaces  
the restatement of the opening concerto with a  
fugal “Alleluia.” In *Amo te, laudo te*, he follows the  
two strophes of the aria with a duet section, then  
restates the opening concerto and appends a final  
“Alleluia” in concertato style. In works such as *Tu  
es cor meum* and *O amantissime sponse*, however,  
he couples passages of florid recitative with the aria  
strophes; in the former, the concerto also forms a  
refrain that follows each recitative-aria pair, while  
in the latter, the recitative-aria pairs proceed without  
interruption, after which a restatement of the opening  
concerto is heard. In each of these works, as well  
as in Peranda’s *Repleti sunt omnes* and *Te solum  
aestuat*, the strophes of the aria are interrupted by  
other interpolated material.

A comparison of Albrici’s eighteen surviving  
concertos with aria with the entries in Dresden court  
diaries reveals his active involvement with this type  
of composition during his first period of activity in  
Dresden, and demonstrates his keen interest in both  
rounded forms and patterned refrain forms. By the  
end of 1662 he had already presented at least eleven  
such works in the court chapel, and his colleague  
Peranda had presented at least two (see Table 1  
below). These numbers would doubtless be much  
larger, had all of the works by Albrici and Peranda  
recorded in the court diaries for 1660–62 survived.<sup>13</sup>  
After Albrici’s departure in 1663, Peranda continued  
to cultivate the concerto with aria; however, the  
similar loss of many compositions listed in the  
diaries of 1665, 1666, and 1667 prevents an accurate  
assessment of the full extent of his activity in this  
area.<sup>14</sup> During Albrici’s later periods of activity in  
Dresden, he continued to present by now familiar  
concertos with aria in the chapel, including *Cogita o  
homo* and *Venite cantemus*.<sup>15</sup> Again, due to lacunae  
in the orders of worship and the staggering loss of  
musical compositions, one cannot determine to what  
extent he continued to present new works organized  
around these same formal principles. Of the titles by  
Albrici that first appear in the court diaries from the  
1670s, for example, only *Quid est mundus* survives.<sup>16</sup>

Dresdner Hofdiarien bezeugt seine intensive Auseinandersetzung mit diesem Werktyp in seiner ersten Dresdner Schaffensphase und dokumentiert sein besonderes Interesse an Rondo-Formen und gegliederten Refrain-Formen. Bis zum Ende des Jahres 1662 hatte er bereits mindestens elf und sein Kollege Peranda mindestens zwei solcher Werke in der Hofkirche dargeboten (siehe Tabelle 1). Die Zahlen würden zweifellos wesentlich größer ausfallen, wenn sämtliche in den Hofdiarien zwischen 1660 und 1662 verzeichneten Kompositionen von Albrici und Peranda erhalten wären.<sup>13</sup> Nach Albricis Weggang im Jahr 1663 pflegte Peranda das Concerto con Aria weiterhin; doch die ähnlich großen Verluste von in den Diarien für 1665, 1666 und 1667 verzeichneten Kompositionen machen es unmöglich, das volle Ausmaß seiner Produktion auf diesem Gebiet einzuschätzen.<sup>14</sup>

Auch in seinen späteren Dresdner Jahren führte Albrici weiterhin die inzwischen vertrauten Concerti con Aria in der Hofkirche auf, darunter auch *Cogita o homo* und *Venite cantemus*.<sup>15</sup> Doch aufgrund der Lücken in den Gottesdienstordnungen und den hohen Verlusten an Kompositionen kann auch hier nicht sicher bestimmt werden, im welchem Umfang er weiterhin neue Werke nach den gleichen Formprinzipien darbot. Von den in den Hofdiarien aus den 1670er Jahren zum ersten Mal auftauchenden Titeln von Albrici zum Beispiel ist nur *Quid est mundus* erhalten.<sup>16</sup>

Concerti con Aria machen rund die Hälfte (18 von 35) der insgesamt überlieferten geistlichen Konzerte von Albrici aus, was auf seine besondere Vorliebe für gegliederte und ausgewogene Formtypen deutet. Des Weiteren zeigt sich hier auch ein unter lutherischen Musikern weit verbreitetes starkes Interesse an dieser Form, da alle diese Werke in Abschriften deutscher und skandinavischer Musiker überliefert sind. Die in diesen Kompositionen anzutreffende Formenvielfalt weist darauf hin, dass Albrici einerseits zwar das dieser formelhaften Anlage eigene hohe Maß an Organisation schätzte, dass er zugleich aber auch regelmäßig versuchte, innerhalb dieser recht rigiden formalen Beschränkungen Abwechslung und Kontraste zu schaffen. Das Concerto con Aria lieferte Albrici und Peranda offensichtlich ein wichtiges Formmodell, das es ihnen erlaubte, für ein aus virtuosen Solisten zusammengesetztes Ensemble zu schreiben und das solistische Material gleichmäßig unter den Sängern zu verteilen, womit sie zumindest einer der zahlreichen Herausforderungen begegneten, mit denen die rivalisierenden Persönlichkeiten

Concertos with aria represent virtually half of Albrici's total extant sacred concertos (18 of 35), a fact that points to a particular inclination toward patterned, balanced formal structures on his part. It also attests to the keen interest in the form among Lutheran musicians, as all of these works survive as copies made by German and Scandinavian musicians. The formal variety seen in these compositions demonstrates that while Albrici valued the high degree of organization inherent in this formulaic design, he regularly sought opportunities to create variety and contrast within its rather rigid formal constraints. Clearly the concerto with aria represented an important formal vehicle for both Albrici and Peranda, one that allowed them to write for an ensemble of virtuoso soloists, and to distribute solo material equally between the singers, thereby meeting at least one of the many challenges presented by the competing egos within the Dresden Hofkapelle.

Table 1. Extant Concertos with Aria by Albrici and Peranda

(Columns: Composer / Title / First Documented Performance or Date on Manuscript / Form;  
Key: V. A.: Vincenzo Albrici; G. P.: Giuseppe Peranda; cop.: copied; tab.: tabulature; c: concerto; a: aria strophe; r: recitative; x: Alleluia in concertato style)

V. A.	<i>Tu es cor meum</i>	12/23/1660	cracracrac
V. A.	<i>Benedicte Domine</i>	12/27/1660	caaac
V. A.	<i>Jesu dulcis memoria</i>	1/1/1661	caaac
V. A.	<i>Venite cantemus</i>	1/1/1661	caaac
V. A.	<i>Sperate in Deo</i>	12/22/1661	caaacx
V. A.	<i>Cogita o homo</i>	2/2/1662	caacaac
V. A.	<i>Spargite flores</i>	4/6/1662	caa?aa?aa?x <sup>17</sup>
V. A.	<i>Ave Jesu Christe</i>	5/25/1662	cacacac
G. P.	<i>Si Dominus mecum</i>	5/31/1662	caacaac
V. A.	<i>Sive vivimus</i>	6/15/1662	caaac
V. A.	<i>Omnis caro faenum</i>	8/10/1662	caaaac
G. P.	<i>Fasciculus myrrhae</i>	10/12/1662	caaaaadac
V. A.	<i>Amo te, laudo te</i>	11/30/1662	caadcx
V. A.	<i>Mihi autem</i>	tab. dated 1664 <sup>19</sup>	caaac <sup>18</sup>
G. P.	<i>Languet cor meum</i>	5/30/1664	caaraac <sup>20</sup>
G. P.	<i>Te solum aestuat</i>	5/30/1664	crararac
G. P.	<i>Repleti sunt omnes</i>	5/31/1664	crarax
G. P.	<i>Sursum deorsum</i>	5/31/1664	c <sup>1</sup> c <sup>2</sup> ac <sup>1</sup> ac <sup>1</sup> ac <sup>1</sup>
G. P.	<i>Dic nobis Maria</i>	3/27/1665	cacacax
G. P.	<i>O Jesu mi dulcissime</i>	7/9/1665	caaac
G. P.	<i>Laetentur caeli</i>	1/1/1666	caaaaarac
G. P.	<i>Si vivo mi Jesu</i>	4/16/1666	caaac

innerhalb der Dresdner Hofkapelle sie konfrontierten.  
Tabelle 1. Chronologische Liste der überlieferten  
Concerti con Aria von Albrici und Peranda  
(Spalte: Komponist / Titel / Erste belegte Aufführung  
oder Datierung der Handschrift / Form; Abkürzungen:  
V.A.: Vincenzo Albrici; G.P.: Giuseppe Peranda; c =  
Concerto; a = Aria-Strophe; r: Rezitativ; x: Alleluia in  
Concertato-Stil)

V.A.	<i>Tu es cor meum</i>	23.12.1660	cracracrax
V.A.	<i>Benedicte Domine</i>	27.12.1660	caaac
V.A.	<i>Jesu dulcis memoria</i>	1.1.1661	caaac
V.A.	<i>Venite cantemus</i>	1.1.1661	caaac
V.A.	<i>Sperate in Deo</i>	22.12.1661	caaacx
V.A.	<i>Cogita o homo</i>	2.2.1662	caacaac
V.A.	<i>Spargite flores</i>	6.4.1662	caa•aa•aa•x <sup>17</sup>
V.A.	<i>Ave Jesu Christe</i>	25.5.1662	cacacac
G.P.	<i>Si Dominus mecum</i>	31.5.1662	caacaac
V.A.	<i>Sive vivimus</i>	15.6.1662	caaac
V.A.	<i>Omnis caro faenum</i>	10.8.1662	caaac
G.P.	<i>Fasciculus myrrhae</i>	12.10.1662	caaaadac
V.A.	<i>Amo te, laudo te</i>	30.11.1662	caadcx
V.A.	<i>Mihi autem</i>	Tabulatur datiert 1664 <sup>18</sup>	caaac <sup>19</sup>
G.P.	<i>Languet cor meum</i>	30.5.1664	caaraac <sup>20</sup>
G.P.	<i>Te solum aestuat</i>	30.5.1664	crararac
G.P.	<i>Repleti sunt omnes</i>	31.5.1664	crarax
G.P.	<i>Sursum deorsum</i>	31.5.1664	c <sup>1</sup> c <sup>2</sup> ac <sup>1</sup> ac <sup>1</sup> ac <sup>1</sup>
G.P.	<i>Dic nobis Maria</i>	27.3.1665	cacacax
G.P.	<i>O Jesu mi dulcissime</i>	9.7.1665	caaac
G.P.	<i>Laetentur caeli</i>	1.1.1666	caaaarac
G.P.	<i>Si vivo mi Jesu</i>	16.4.1666	caaac
V.A.	<i>Quid est mundus</i>	21.6.1678	craaraaraax
V.A.	<i>Jesu nostra redemptio</i>	kopiert nach 28.9.1676 <sup>21</sup>	caaac <sup>22</sup>
V.A.	<i>Mortales audite</i>	kopiert zwischen Feb. 1675 und Nov. 1676 <sup>23</sup>	cacacx
V.A.	<i>O amantissime sponse</i>	kopiert nach 1690	c <sup>1</sup> c <sup>2</sup> rararac <sup>1</sup>
V.A.	<i>O Jesu Alpha et Omega</i>	kopiert nach 1690	crararax
V.A.	<i>Ubi est charitas</i>	kopiert nach 1690 <sup>24</sup>	craaraaraax

### 3. Zur Verbreitung des Concerto con Aria

Albricis Concerto con Aria ist identisch mit der deutschen Ausprägung der Form, die vor allem unter der Bezeichnung „Concerto-Aria-Kantate“ bekannt ist. Dieser Werktyp spielte in der Geschichte des deutschen geistlichen Konzerts und der geistlichen Kantate vor 1700 eine wichtige Rolle und nahm im Schaffen zahlreicher deutscher Komponisten des Barock einen mehr oder weniger zentralen Platz ein,

V. A.	<i>Quid est mundus</i>	21/6/1678	craaraaraax
V. A.	<i>Jesu nostra redemptio</i>	cop. after 8/1676 <sup>22</sup>	caaac <sup>21</sup>
V. A.	<i>Mortales audite</i>	cop. between 2/1675 and 11/1676 <sup>23</sup>	cacacx
V. A.	<i>O amantissime sponse</i>	cop. after 1690	c <sup>1</sup> c <sup>2</sup> rararac <sup>1</sup>
V. A.	<i>O Jesu Alpha et Omega</i>	cop. after 1690	crararax
V. A.	<i>Ubi est charitas</i>	cop. after 1690 <sup>24</sup>	craaraaraax

### 3. The Dissemination of the Concerto with Aria

Albrici's concerto with aria is, of course, identical to the German manifestation of the form, most commonly known as the "concertoaria cantata." This type of composition played an important role in the history of the German sacred concerto and sacred cantata prior to 1700, and figured more or less prominently among the works of numerous German Baroque composers, including Bernhard, Briegel, Buxtehude, Dedekind, Erlebach, Förtsch, Franck, Knüpfer, J. P. Krieger, Löhner, Pohle, Schelle, and Wecker. Perhaps the most wellknown examples today appear in Buxtehude's *Membra Jesu nostri* (BuxWV 75), a cycle of seven concertos with aria in which scriptural quotations are combined with stanzas of the *Rhythmica oratio* of Arnulf of Louvain.<sup>25</sup> The frequent appearance of the concerto with aria among the works of German composers of the later seventeenth century, and the concomitant scarcity of scholarship on Roman sacred music as it manifested itself both in the papal city and north of the Alps, led earlier scholars to characterize it as a German innovation. Already in 1926, Arnold Schering identified this form as the "usual Sunday cantata" ("gewöhnliche Sonntags-Kantate") in Leipzig, and noted its frequent appearance among the works of Knüpfer and Schelle.<sup>26</sup> In 1965, Martin Geck suggested that Albrici had composed his "concertoaria cantatas," including *Quid est mundus*, "in imitation of the German tradition of the genre,"<sup>27</sup> and in 1973 (and again in 1985), Gottfried Gille expressed the view that the concerto-aria cantata was "probably one of the first typically German formations in Protestant church music that was not taken over from Italy, although the individual forms constantly received further stimulation from there."<sup>28</sup> The evidence presented above, however, heavily favors the Italians in Dresden as the progenitors

darunter Bernhard, Briegel, Buxtehude, Dedekind, Erlebach, Förtsch, Franck, Knüpfer, J. P. Krieger, Löhner, Pohle, Schelle und Wecker. Die heute wohl bekanntesten Beispiele finden sich in Buxtehudes *Membra Jesu nostri* (BuxWV 75), einem Zyklus von sieben Concerti con Aria, in denen Bibelzitate mit Strophen aus Arnulf von Leuvens *Rhythmica oratio* kombiniert werden.<sup>25</sup> Das häufige Auftreten des Concerto con Aria im Schaffen deutscher Komponisten des späteren 17. Jahrhunderts, verbunden mit mangelndem Wissen über die geistliche Musik Roms und ihre Verbreitung in der Papststadt sowie nördlich der Alpen, führte dazu, dass die Gattung in der älteren Forschung als deutsche Neuerung betrachtet wurde. Bereits 1926 charakterisierte Arnold Schering diese Form als die „gewöhnliche Sonntags-Kantate“ in den Leipziger Hauptkirchen und bemerkte ihr häufiges Vorkommen unter den Werken von Knüpfer und Schelle.<sup>26</sup> 1965 vermutete Martin Geck, dass Albrici seine »Concerto-Aria-Kantaten« einschließlich *Quid est mundus* »in Anlehnung an die deutsche Tradition dieser Gattung geschrieben« habe,<sup>27</sup> und 1973 (sowie erneut 1985) äußerte Gottfried Gille die Ansicht, die Concerto-Aria-Kantate sei „wohl eine der ersten typisch deutschen Formschöpfungen in der protestantischen Kirchenmusik [...], die nicht aus Italien übernommen wurde, obwohl die Einzelformen ständig weitere Anregungen von dort empfangen.“<sup>28</sup>

Das oben präsentierte Beweismaterial spricht allerdings deutlich dafür, die in Dresden wirkenden Italiener als die Schöpfer dieses neuen Typs von geistlichem Konzert anzusehen. Leider ist es aufgrund der Lücken in den Gottesdienstordnungen aus den Jahren 1656 bis 1659 und des Verlusts vieler Kompositionen nicht möglich, den genauen Zeitpunkt zu bestimmen, an dem das Concerto con Aria in Dresden eingeführt wurde. Allerdings belegen die Hofdiarien, dass diese Untergattung im Dezember des Jahres 1660 dort bereits fest etabliert war, und verweisen auf Albricis Concerti con Aria als die frühesten bekannten Exempel. Die Belege aus den überlieferten Hofdiarien der Jahre 1660/61 und 1662 lassen zudem vermuten, dass Albricis Concerti con Aria mehrere Jahre früher entstanden als ähnliche Kompositionen von David Pohle, die erst zwischen etwa 1663 und 1665 auftauchten. Ein wichtiges Dokument zu den Ursprüngen von Pohles Concerti con Aria findet sich bei David Elias Heidenreich, dem Hofdichter Herzog Augusts von Halle-Weißenfels. Heidenreich veröffentlichte

of this new type of sacred concerto. Unfortunately, the lacunae in orders of worship from the years 1656–1659 and the loss of many musical works prevents the determination of the precise date of the introduction of the concerto with aria in Dresden. But the diaries demonstrate that this subgenre was already firmly established there in December of 1660, and point to Albrici's concertos with aria as the earliest known examples. The references from the extant diaries of 1660–61 and 1662 also suggest that Albrici's concertos with aria predate by several years similar works by David Pohle, which first appeared between ca. 1663 and 1665.

The genesis of Pohle's concertos with aria is documented in part by his collaborator, David Elias Heidenreich, who served as court poet to Duke August of Halle-Weißenfels. Early in 1665, Heidenreich published a set of sacred texts entitled *David Elias Heidenreichs Geistliche Oden Auf die fürnehmsten Feste und alle Sontage des ganzen Jahres*.<sup>29</sup> In his preface, the poet indicates that Pohle has already set all of the texts to music, and leaves no doubt that the form of Pohle's compositions corresponded to the outline of the concerto with aria as developed by Albrici:<sup>30</sup>

This famous musician has . . . composed concertos and arias on all the texts and odes and performed these on all feast- or Sundays in the ducal chapel, in such a manner that each piece has as many vocalists as there are stanzas in the ode, accompanied by instruments. The scriptural texts are concertos and precede the ode each time, and close the work afterwards. The odes are sung so that every voice has its own stanza.<sup>31</sup>

Only one of Pohle's Heidenreich settings survives: *Siehe, es hat überwunden der Löwe*.<sup>32</sup> In his dissertation on Pohle's life and works, Gille examined this composition, and noted its exact correspondence with Heidenreich's formal description. In Gille's opinion, Pohle probably premiered his Heidenreich cantata cycle during the 1663–64 church year, but may have composed it one or two years earlier.<sup>33</sup> Such a marked delay between composition and performance, however, would have been highly unusual during this era, and thus it seems much more likely that the cycle did not begin to appear before 1663.



Anfang des Jahres 1665 eine Sammlung von geistlichen Texten mit dem Titel *David Elias Heidenreichs Geistliche Oden Auf die Führnehmsten Feste und alle Sontage des ganzen Jahres*.<sup>29</sup> In seinem Vorwort gibt er an, dass Pohle alle diese Texte bereits vertont habe und hinterlässt keinen Zweifel, dass die Form von Pohles Kompositionen der des von Albrici entwickelten Concerto con Aria entsprach.<sup>30</sup>

Dieser berühmte Musicus aber hat ... auf alle Texte und Oden Concerten und Arien gemacht und dieselben jedes Fest- oder Sontags in der Fürst. Capelle musiciret/ dergestalt Instrumenten gesetzt worden. Die Sprüche sind Concerten und gehen allemal die Ode vorher/ beschließen auch hernachmals wieder: Die Oden werden also gesungen/ daß jede Stimme ein eigen Gesetz hat.<sup>31</sup>

Nur eine einzige von Pohles Heidenreich-Vertonungen ist überliefert – *Siehe, es hat überwunden der Löwe*.<sup>32</sup> Gille hat diese Komposition in seiner Dissertation über Pohles Leben und Schaffen untersucht und festgestellt, dass sie Heidenreichs formaler Beschreibung genau entspricht. Nach Gilles Ansicht führte Pohle seinen Heidenreich-Jahrgang vermutlich erstmals im Kirchenjahr 1663/64 auf, könnte ihn aber bereits ein oder zwei Jahre zuvor komponiert haben.<sup>33</sup> Eine solch deutliche Verzögerung zwischen Komposition und Aufführung wäre in dieser Zeit jedoch überaus ungewöhnlich gewesen und es scheint daher viel wahrscheinlicher, dass der Jahrgang nicht vor 1663 Gestalt annahm.

Einige Jahre nachdem Gille seine Hypothese veröffentlicht hatte, benannte Wolfram Steude einige Schwachpunkte in seiner Theorie und wies besonders auf die Ähnlichkeit von Pohles Concerti con Aria mit Werken Perandas aus den frühen 1660er Jahren hin.<sup>34</sup> Steude richtete sein Augenmerk besonders auf Perandas *Fasciculus myrrhae* (Nr. 14 im vorliegenden Band) und *Languet cor meum*; Aufführungen dieser Stücke sind in den Hofdiarien vom Juni und Oktober 1662 bzw. vom Dezember 1664 bezeugt.<sup>35</sup> Beide Werke werden mit einem Tutti im Konzertstil eröffnet und enthalten Soloarien und die Wiederholung des Anfangsteils am Schluss, im Übrigen aber unterscheiden sich beide leicht von den entsprechenden Kompositionen Pohles.<sup>36</sup> Doch auch Steude bemerkte zu Recht zahlreiche Ähnlichkeiten zwischen diesen Werken und dem Jahrgang von Pohle und Heidenreich und schlug vor, dass Gilles Behauptung, die

Some years after Gille published his hypothesis, Wolfram Steude pointed to some weaknesses in his theory, and drew particular attention to the similarities of Pohle's concertos with aria to works by Peranda from the early 1660s.<sup>34</sup> Steude focused on Peranda's *Fasciculus myrrhae* (no. 14 in this volume) and *Languet cor meum*, performances of which are recorded in court diaries from June and October 1662, and December 1664, respectively.<sup>35</sup> While both works open with a concertato style tutti, and include solo arias and the return of the opening section at the conclusion, they each differ slightly from relevant compositions by Pohle.<sup>36</sup> Nevertheless, Steude quite rightly noted many similarities between these works and the Pohle-Heidenreich collaborations, and suggested that Gille's claim of the "concerto-aria cantata" as a "German formal innovation" must be qualified to reflect the dependence of the genre on the Latin-texted models of the Italians of the Carissimi school.<sup>37</sup> In Steude's view, Pohle's works in this form could quite possibly represent the first German-texted manifestations of the subgenre, but were not creations without musical precedent.

Although Steude convincingly demonstrated the formal relationships between Peranda's Latin-texted concertos and the musical fruits of the Pohle-Heidenreich collaboration, he did not discuss the concertos with aria of Albrici, which were already in circulation during the 1660–1661 Christmas season in Dresden, if not before. These share their musical form with Pohle's works, and stand as even more likely models. Given the primo-secundogeniture relationship between the courts of Dresden and Halle, as well as Pohle's status as a former *Kapellknabe* in Dresden, the Halle Kapellmeister would have enjoyed relatively easy access to Albrici's music. In fact, Pohle may well have returned to Dresden on one or more occasions between 1660 and 1663, when his patron, Duke August, attended the court festivities sponsored by his eldest brother.<sup>38</sup> Thus it remains highly likely that Pohle, having become acquainted with the new concerto with aria in Dresden, copied some of Albrici's works for performance in the court chapel in Halle, and that he, rather than Heidenreich, had been the driving force behind the textual "innovations" of the court poet at the ducal court. Such a scenario might help to explain Heidenreich's curious description of his own texts, which may represent a reaction to the highly intense, emotive nature of many of the texts set by Albrici:

»Concerto-Aria-Kantate« sei eine »deutsche formale Neuerung«, dahingehend einzuschränken sei, »daß die Leistung Heidenreichs – auf Pohles Anregung hin – lediglich in der Übertragung eines lateinischtextigen Formmodells der Italiener aus der Carissimischule auf die deutsche Sprache bestand.«<sup>38</sup> Nach Steudes Ansicht könnten Pohles Kompositionen dieses Formtyps durchaus die ersten Belege dieser Untergattung mit deutschen Texten gewesen sein; allerdings handelte es sich nicht um Schöpfungen ohne musikalische Vorläufer.

Auch wenn Steude die formalen Beziehungen zwischen Perandas lateinischen Konzerten und den musikalischen Erträgen der Zusammenarbeit von Pohle und Heidenreich überzeugend nachzeichnet, geht er nicht auf die Concerti con Aria von Albrici ein, obwohl diese bereits in der Weihnachtszeit 1660/61 – wenn nicht gar früher – zirkulierten. Sie entsprechen in ihrer musikalischen Form den Werken von Pohle und sind die wahrscheinlicheren Vorbilder. Bedenkt man die Primo-Sekundogenitur-Verbindung zwischen den Höfen von Dresden und Halle und zieht man auch Pohles Status als vormaliger Kapellknabe in Dresden in Betracht, so ist anzunehmen, dass der Hallenser Kapellmeister verhältnismäßig leicht Zugang zu Albricis Musik hatte. In der Tat ist es durchaus möglich, dass Pohle bei der einen oder anderen Gelegenheit zwischen 1660 und 1663 nach Dresden zurückkehrte, wenn sein Gönner Herzog August an den von seinem ältesten Bruder veranstalteten Festivitäten bei Hofe teilnahm.<sup>39</sup> So ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass Pohle, nachdem er das neue Concerto con Aria in Dresden kennengelernt hatte, einige von Albricis Kompositionen für Aufführungen in der Hofkapelle zu Halle kopierte und dass er – und nicht Heidenreich – die treibende Kraft hinter den textlichen »Neuerungen« des herzoglichen Hofpoeten war. Ein solches Szenario könnte auch Heidenreichs eigenwillige Beschreibung seiner eigenen Texte erklären, die eine Reaktion auf den überaus intensiven emotionalen Charakter vieler der von Albrici vertonten Texte sein könnten:

Du wirst aber in denselbigen [Andachten] keine übermenschliche Erfindungen/ keine unvergleichliche Reden/ keine prächtige beschreibungen und keine durchaus wolgeschickten Worte zu lesen kriegen/ als durchgehends eine geziemende Einfalt und Niedrigkeit antreffen.<sup>40</sup>

In these devotions you will find no superhuman inventions, no incomparable speeches, no dazzling descriptions and no thoroughly-clever words, as from beginning to end one finds here a proper simplicity and lowliness.<sup>39</sup>

In contrast to the scenario developed above that argues for Albrici's development of the concerto with aria based on Roman antecedents, Gille's postulation of Pohle as the progenitor of this genre suffers from a want of similarly recognizable musical antecedents. In the absence of these, Gille suggests that Heidenreich's (and thus Pohle's) models may have been literary.<sup>40</sup> On this point Gille seems to echo the view of Martin Geck, who earlier had proposed that certain formulations in devotional manuals may have served as models for the concerto with aria, and provided an example from Gottlieb Balduin's *Entdecktem Heilighum des Neuen Bundes*, published in Regensburg in 1681:

Devotion 8 (based on Matt. 16: 24)

1. Motto: "He who will follow me, let him deny himself and take up his cross and follow me."
2. Meditation on the preceding.
3. Aria: "Rejection of the World."
4. Prayer with concluding Lied verse.<sup>41</sup>

The outlines of this meditation are certainly similar to those of the concerto with aria. But given the late date of the publication, one wonders if Balduin did not take his cue here from a musical genre that was by then well-established in Lutheran Germany.<sup>42</sup> Both Geck and Gille presume that the concerto with aria arose from the combination of two discrete genres, the concerto and the aria. But an examination of the early works of Albrici and their Roman antecedents suggests a different pattern of development for the concerto with aria, one that directly challenges this "Verknüpfungstheorie."<sup>43</sup> Most significant in this regard is the multiplicity of related formal designs found in Albrici's concertos, and the frequent use of the concerto as a refrain in both the Roman and Dresden repertoires. For example, *Tu es cor meum* (performed in December 1660) displays a Roman-inspired refrain form and includes four statements of the concerto, which produces the type of "interrupted aria" seen in Gratiani's works. The other three extant works performed during the same period, however, exhibit the fundamental

Im Gegensatz zu dem oben skizzierten Szenario, das dafür spricht, dass Albrici das Concerto con Aria auf der Basis römischer Vorläufer entwickelt hat, gibt es bei Gilles Hypothese, nach der Pohle der Schöpfer dieser neuen Gattung war, keine erkennbaren musikalischen Vorläufer. In Ermangelung solcher Vorbilder vermutet Gille, dass Heidenreichs (und damit Pohles) Vorbilder literarischer Natur gewesen sein könnten.<sup>41</sup> In diesem Punkt scheint Gille die Ansicht von Martin Geck zu teilen, der bereits früher vermutet hatte, dass gewisse Formulierungen in Andachtsbüchern für das Concerto con Aria als Modell gedient haben mögen und hierzu ein Beispiel aus Gottlieb Balduins 1681 in Regensburg erschienener Schrift *Entdecktes Heiligtum des Neuen Bundes* anführte:

Andacht 8 (basierend auf Matt.16:24)

1. Motto: „Wer mir folgen will, der verleugne sich selbst und nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach“
2. Betrachtung darüber
3. Aria: „Absagung an die Welt“
4. Gebet mit abschließendem Liedvers<sup>42</sup>

Die formale Anlage dieser Meditation ist zugegebenermaßen der des Concerto con Aria vergleichbar. Angesichts des späten Veröffentlichungsdatums fragt man sich allerdings, ob Balduin sich hier nicht eher von der musikalischen Gattung anregen ließ, die zu der Zeit im lutherischen Deutschland bereits fest etabliert war.<sup>43</sup>

Sowohl Geck als auch Gille nehmen an, dass das Concerto con Aria aus der Verknüpfung von zwei separaten Gattungen erwuchs, dem Konzert und der Arie. Eine Untersuchung der frühen Kompositionen von Albrici und ihrer römischen Vorläufer deutet jedoch auf ein anderes Entwicklungsmuster, das diese »Verknüpfungstheorie« unmittelbar in Frage stellt.<sup>44</sup> In dieser Hinsicht am bedeutsamsten sind die in Albricis Konzerten anzutreffende Vielfalt verwandter Formschemata und die häufige Verwendung des Konzerts als Refrain sowohl im römischen als auch im Dresdner Repertoire. *Tu es cor meum* (erste nachweisbare Aufführung im Dezember 1660) zum Beispiel weist eine auf römische Vorbilder zurückgehende Refrainform auf und enthält vier Präsentationen des Konzerts, woraus sich der aus Gratianis Werken bekannte Formtyp der »unterbrochenen Arie« ergibt. Die anderen drei in dieser Zeit aufgeführten Werke, die heute noch erhalten sind, weisen hingegen die Grundform auf, in

form, in which the concerto appears but twice and frames an uninterrupted strophic aria. Of these four early works, *Tu es cor meum* appears most closely related to the Roman motets discussed above, which may well indicate that this work antedates the other three under discussion. This in turn may suggest that Albrici began his career in Dresden with works such as *Tu es cor meum*, and then arrived at the fundamental form of the concerto with aria by removing the additional, internal statements of the concerto (and the passages of recitative). Thus the fundamental form may well have resulted from a process of reduction, rather than from an additive process (the appending of an aria to a concerto), as Gille has suggested.

Gille has demonstrated that after Pohle, at least four other German composers from the Halle-Leipzig orbit set Heidenreich's texts in the concerto-with-aria format: Clemens Thieme, Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, and Johann Beer.<sup>44</sup> While their adoption of Heidenreich's texts does suggest the influence of Pohle, each of these composers also knew and performed the music of Albrici and Peranda. Prior to his departure for the court of Zeitz, for example, Thieme served from 1650 to 1663 as a bassoonist in the Dresden *Hofkapelle*, where he would have participated in performances of a number of Albrici's earliest concertos with aria.<sup>45</sup> Significantly, the collection of music that Gottfried Kühnel took from Zeitz to Leipzig in 1682 included seven concertos with aria by the Dresden Kapellmeisters, including four that Thieme had likely performed in Dresden: Albrici's *Jesu dulcis memoria*, *Omnis caro faenum*, and *Sperate in Deo*, and Peranda's *Fasciculus myrrhae*.<sup>46</sup> The court of Zeitz was the ducal seat of Johann Georg's youngest brother, Moritz, who enjoyed a close relationship with the elector; the presence in this collection of slightly later concertos with aria by Peranda, such as *Te solum aestuat* and *Laetentur coeli*, suggests that the exchange of music continued after Thieme's departure. Both Knüpfer (1633–76) and Schelle (1648–1701) served as *Thomascantor* in Leipzig, which of course lies much closer to Halle than to Dresden. But the music library of the *Thomasschule* included a number of concertos with aria by Albrici and Peranda, particularly after the acquisition of Kühnel's collection in 1684, and thus most of the copies were part of the collection during Schelle's cantorate (1677–1701); one work even reaches back

der das Konzert nur zweimal zu hören ist und eine ununterbrochene strophische Arie umrahmt. Von diesen vier frühen Werken scheint *Tu es cor meum* am engsten mit den oben besprochenen römischen Motetten verwandt zu sein; dies könnte implizieren, dass dieses Stück früher entstand als die anderen drei. Hieraus ließe sich wiederum schließen, dass Albrici seine Laufbahn in Dresden mit Werken wie *Tu es cor meum* begann und dann zur Grundform des Concerto con Aria fand, indem er die zusätzlichen, internen Wiederholungen des Konzerts (und die rezitativischen Abschnitte) entfernte. Somit könnte die Grundform durchaus in einem Prozess der Reduzierens entstanden sein und nicht in einem der Ergänzens (also dem Anfügen einer Arie an ein Konzert), wie Gille vermutet hat.

Gille hat dargelegt, dass nach Pohle mindestens vier weitere deutsche Komponisten aus dem Umkreis von Halle und Leipzig Heidenreichs Texte nach dem Concerto-con-Aria-Schema vertonten – Clemens Thieme, Sebastian Knüpfer, Johann Schelle und Johann Beer.<sup>45</sup> Während ihr Aufgreifen von Heidenreichs Dichtungen den Einfluss Pohles nahelegt, waren diese Komponisten auch alle mit der Musik von Albrici und Peranda vertraut und führten sie auch auf. Thieme zum Beispiel diente, bevor er an den Zeitzer Hof ging, von 1650 bis 1663 als Fagottist in der Dresdner Hofkapelle, wo er an den Aufführungen einer Reihe von Albricis frühesten Concerti con Aria mitgewirkt haben muss.<sup>46</sup> Ebenfalls von Bedeutung ist, dass die Musiksammlung, die Gottfried Kühnel 1682 von Zeitz nach Leipzig mitnahm, sieben Concerti con Aria der Dresdener Kapellmeister enthielt, darunter vier, an deren Aufführung in Dresden Thieme wahrscheinlich beteiligt war: Albricis *Jesu dulcis memoria*, *Omnis caro faenum* und *Sperate in Deo* sowie Perandas *Fasciculus myrrhae*.<sup>47</sup> Der Zeitzer Hof war der herzogliche Sitz von Johann Georgs jüngstem Bruder Moritz, den eine enge Beziehung mit dem Kurfürsten verband; der Umstand, dass diese Sammlung auch etwas später entstandene Concerti con Aria von Peranda wie etwa *Te solum aestuat* und *Laetentur coeli* enthielt, weist darauf hin, dass der Austausch von Musikalien auch nach Thiemes Weggang fortgesetzt wurde. Sowohl Knüpfer (1633–1676) als auch Schelle (1648–1701) dienten als Thomaskantoren in Leipzig, das natürlich wesentlich näher an Halle liegt als Dresden. Die Musiksammlung der Thomasschule enthielt jedoch auch eine Reihe von Concerti con Aria von Albrici und Peranda, vor allem nachdem 1684 Kühnells Musikalien angekauft

to Knüpfer's tenure (1657–76).<sup>47</sup> The latter may well have met one or both of the Dresden Kapellmeisters, for Johann Georg II regularly visited Leipzig during his regional tour of Saxony in the late summer and early fall, and at times members of the *Hofkapelle* accompanied him.<sup>48</sup> The fourth musician in this group, Johann Beer (1655–1700), also likely knew works of both Pohle and the Dresden Kapellmeisters, as he served as a singer at the court of Duke August in Halle, and then at that of his son Duke Johann Adolph I (r. 1680–97) in Weißenfels, from the later 1670s throughout the 1680s.<sup>49</sup> Both he and Kapellmeister Johann Philipp Krieger (who accompanied Duke August to Dresden in 1678) composed similar works as well as performed examples by Albrici and Peranda.<sup>50</sup>

Other musicians from the Dresden-Halle sphere also composed concertos with aria, including Christoph Bernhard (1627–92) and Constantin Christian Dedekind (1628–1715), both members of the Dresden *Hofkapelle* under Albrici and Peranda, and Christian Ritter (ca. 1645/50 – after 1717), who served in Halle from the mid-1660s before moving to Sweden in 1681. Bernhard composed and published several such works in Hamburg in the later 1660s, while Dedekind, the Dresden court concertmaster, included a number of concertos with aria in collections of pieces that appeared in Dresden in 1672–74.<sup>51</sup> Ritter composed at least two such works in Stockholm, by which time he could easily have become familiar with the concertos with aria of Pohle, Albrici and Peranda, and quite possibly Buxtehude.<sup>52</sup>

The same patterns of influence noted above are also relevant for the next generation of composers who became engaged with the concerto with aria, among them Briegel, Förtsch, Österreich, Buxtehude, and Wecker. Wolfgang Carl Briegel (1626–1712) served as Kapellmeister in Gotha from 1650 until 1671, at which point he was called to Darmstadt as Kapellmeister to Landgrave Ludwig VI of Hessen-Darmstadt.<sup>53</sup> His new patron, the nephew of Johann Georg II, was well familiar with the musical environment at the Dresden court, having made numerous visits to the Saxon court of his uncle.<sup>54</sup> Gille has pointed out that Briegel adopted a form closely related to the concerto with aria in two collections, *Evangelischen Blumengarten* of 1666–68, and *Christian Rehefelds Evangelischer Palmen-Zweig Bestehend In Biblischen Kern-Sprüchen / und darauff gesetzten Oden* of 1684, but that unlike

worden waren, und so befanden sich die meisten dieser Werke zur Zeit von Schelles Kantorat (1677–1701) bereits in der Sammlung; eines der Werke ging sogar auf Knüpfers Amtszeit zurück (1657–1676).<sup>48</sup> Dieser könnte durchaus einem oder beiden Dresdner Kapellmeistern persönlich begegnet sein, denn Johann Georg II. machte während seiner Reisen durch sein Herrschaftsgebiet im Spätsommer und frühen Herbst häufig in Leipzig Station, und wurde dabei gelegentlich von Mitgliedern der Hofkapelle begleitet.<sup>49</sup> Auch der vierte Musiker in dieser Gruppe, Johann Beer (1655–1700), kannte wahrscheinlich Kompositionen von Pohle und den beiden Dresdner Kapellmeistern, da er ab den späten 1670er Jahren zunächst am Hof von Herzog August in Halle und anschließend bis Ende der 1680er Jahre unter dessen Sohn Herzog Johann Adolph I. (reg. 1680–1697) in Weißenfels als Sänger wirkte.<sup>50</sup> Sowohl Beer als auch der Kapellmeister Johann Philipp Krieger (der Herzog August 1678 nach Dresden begleitete) komponierten selbst ganz ähnliche Werke und führten entsprechende Exempel von Albrici und Peranda auf.<sup>51</sup>

Auch andere Musiker aus dem Umkreis von Dresden und Halle komponierten Concerti con Aria, darunter Christoph Bernhard (1627–1692) und Constantin Christian Dedekind (1628–1715), die beide unter Albrici und Peranda Mitglieder der Dresdner Hofkapelle waren, sowie Christian Ritter (um 1645/50 – nach 1717), der ab Mitte der 1760er Jahre in Halle wirkte, bevor er 1681 nach Schweden zog. Bernhard komponierte und veröffentlichte in den späten 1660er Jahren in Hamburg mehrere Werke dieses Typs, während Dedekind, der am Dresdner Hof als Konzertmeister wirkte, eine Reihe von Konzerten in zwei Drucke aufnahm, die in den Jahren 1672–1674 in Dresden erschienen.<sup>52</sup> Ritter komponierte mindestens zwei Werke dieses Typs in Stockholm – zu einer Zeit also, als er mit den Concerti con Aria von Pohle, Albrici und Peranda sowie wohl auch Buxtehude vermutlich längst vertraut war.<sup>53</sup>

Dieselben Wege der musikalischen Tradierung waren auch für die nächste Generation von Komponisten bestimmend, die sich mit dem Concerto con Aria befassten, darunter Briegel, Förtsch, Österreich, Buxtehude und Wecker. Wolfgang Carl Briegel (1626–1712) diente von 1650 bis 1671 in Gotha als Kapellmeister und wurde dann von Landgraf Ludwig VI. von Hessen-Darmstadt als Kapellmeister verpflichtet.<sup>54</sup> Sein neuer Dienstherr, der Neffe von Johann Georg II., war mit dem musikalischen Umfeld am Dresdner Hof wohlvertraut, da er den kurfürstlich

Pohle and others, Briegel normally did not restate the opening concerto at the conclusion of the work; instead, his works involve a simple aria appended to a concerto.<sup>55</sup> Even though Briegel did not set Heidenreich's texts, the title of his later collection clearly attests to the continuing influence of the 1665 publication of the Halle court poet. Further to the north, in Lübeck, Buxtehude also adopted the genre, and was one of the few German composers, together with Pohle and Ritter, to set some Latin texts in this form; this may suggest that he had gained some familiarity with the Latin works of Albrici and Peranda.<sup>56</sup> Also in the north, the composer Johann Philipp Förtsch (1652–1732) served during the 1680s as Kapellmeister to Christian Albrecht of Schleswig-Holstein at Schloß Gottorf, where his output also included concertos with aria.<sup>57</sup> His successor, Georg Österreich (1664–1735), occupied the post from 1689 to 1702, and then left for Wolfenbüttel, where he eventually became court cantor.<sup>58</sup> During his lifetime, Österreich amassed an enormous collection of music that included concertos with aria by composers in Dresden, Halle, Gottorf, Stockholm, Weißenfels, and a number of other locations; he also contributed to the genre himself.<sup>59</sup> In Franconia, Johann Wolfgang Franck (1644–1710), who served as Kapellmeister in Ansbach in the 1670s, left behind at least one concerto with aria, *Ich habe Lust abzuschneiden*.<sup>60</sup> In this case, however, Pohle may have played just as influential a role as Albrici and Peranda, for as many as ten of his settings from the Heidenreich cycle formed part of this collection.<sup>61</sup> The Ansbach collection may also have exercised influence in nearby Nürnberg as well; in 1695, the organist Georg Caspar Wecker (1632–95) published his *XVIII. Geistlichen Arien auf die vornehmlichste Hohe Fest-Tage im gantzen Jahr*, which included some concertos with aria.<sup>62</sup>

sächsischen Hof seines Onkels viele Male besucht hatte.<sup>55</sup> Gille hat darauf aufmerksam gemacht, dass Briegel in zwei Werksammlungen eine dem Concerto con Aria sehr eng verwandte Form favorisierte – in seinem *Evangelischen Blumengarten* von 1666–1668 und in der 1684 erschienenen Sammlung *Christian Rehefelds Evangelischer Palmen-Zweig Bestehend In Biblischen Kern-Sprüchen/ und darauff gesetzten Oden*. Im Gegensatz zu Pohle und anderen wiederholte Briegel allerdings nicht am Ende das zu Beginn erklangene Konzert; vielmehr bestanden seine Stücke aus einer einfachen Arie, die an ein Konzert angehängt war.<sup>56</sup> Auch wenn Briegel Heidenreichs Texte selbst nicht vertonte, bezeugt der Titel seiner späteren Sammlung doch eindeutig den weiterhin bestehenden Einfluss der 1665 erschienenen Publikation des Hallenser Hofpoeten. Weiter nördlich, in Lübeck, nahm Buxtehude sich ebenfalls dieser neuen Gattung an – er zählte neben Pohle und Ritter zu den wenigen deutschen Komponisten, die einige lateinische Texte in dieser Form vertonten; dies deutet möglicherweise darauf hin, dass er mit den lateinischen Kompositionen von Albrici und Peranda einigermaßen vertraut war.<sup>57</sup> Ebenfalls im Norden wirkte der Komponist Johann Philipp Förtsch (1652–1732), der in den 1680er Jahren Kapellmeister unter Christian Albrecht von Schleswig-Holstein auf Schloss Gottorf war, wo sein Oeuvre auch Concerti con Aria umfasste.<sup>58</sup> Sein Nachfolger Georg Österreich (1644–1735) versah dieses Amt von 1689 bis 1702 und ging dann nach Wolfenbüttel, wo er schließlich Hofkantor wurde.<sup>59</sup> Im Laufe seines Lebens legte Österreich eine riesige Musikaliensammlung an, die auch Concerti con Aria von Komponisten aus Dresden, Halle, Gottorf, Stockholm, Weißenfels und einer Reihe weiterer Orte enthielt; und auch er selbst lieferte Beiträge zu dieser Gattung.<sup>60</sup> In Franken hinterließ Johann Wolfgang Franck (1644–1710), der in den 1670er Jahren in Ansbach als Kapellmeister wirkte, mindestens ein Concerto con Aria, *Ich habe Lust abzuschneiden*.<sup>61</sup> In diesem Fall mag aber Pohle eine ebenso wichtige Rolle zugekommen sein wie Albrici und Peranda, da immerhin zehn seiner Vertonungen aus dem Heidenreich-Jahrgang in der Musikaliensammlung des Ansbacher Hofes enthalten waren.<sup>62</sup> Die Ansbacher Sammlung könnte auch die Kirchenmusik im nahen Nürnberg beeinflusst haben – 1695 veröffentlichte der Organist Georg Caspar Wecker (1632–1695) seine Sammlung *XVIII. Geistliche Arien auf die vornehmlichste Hohe Fest-*

#### 4. Conclusion

In his engagement with the concerto with aria as early as 1660, Albrici seems to stand alone. Neither Gratiani nor Carissimi had composed similar works; nor, it seems, had Pohle, or any of Albrici's other German contemporaries. As a result of Albrici's contributions, as well as those of Peranda and various German composers, the concerto with aria soon became a well-established feature of the German musical landscape. The German adoption of the concerto with aria, however, involved its acculturation by means of particular stylistic changes that eased its assimilation into the native sacred repertoire. Albrici and his German admirers seem to have agreed on the approach to the framing portion of the piece, for all generally opened and closed their works with an imitative concerto. The concertos of the Germans tend to be more elaborate, however, and reflect the rigors of the German contrapuntal tradition.<sup>63</sup> But in the central musical component of the work, the aria, German composers of the later seventeenth century distinguished themselves from the Romans. Due in large part to the exigencies created by the rhyme scheme and stanzaic structures typical of German poetry of this era, German composers rarely attempted to create extended bipartite (ABB?) strophes in the Italian style. Instead, they drew their formal and stylistic inspiration from the German continuo song, and thereby lent their arias a distinctly native flavor.<sup>64</sup> In addition, the German involvement with the concerto with aria led to its wider dissemination as well as its formal codification, for German composers displayed little interest in the variants cultivated by the Dresden Kapellmeisters, particularly those involving interpolated passages of florid recitative. Instead, the Germans generally replicated the most straightforward version of the form, an aria of three to five strophes framed by a concerto.<sup>65</sup> Thus the extant repertoire of concertos with aria exhibits an interesting stylistic dichotomy, one that divides along the boundaries of language, and attests to the rapid vernacularization of the new genre.

Dedicated to Prof. Kerala Johnson Snyder

South Bend, Indiana, USA, im November 2011

Mary E. Frandsen

*Tage im gantzen Jahr*, die einige Concerti con Aria enthielt.<sup>63</sup>

#### 4. Zusammenfassung

Albrici scheint der einzige gewesen zu sein, der sich bereits 1660 mit dem Concerto con Aria beschäftigte. Weder Gratiani noch Carissimi hatten ähnliche Werke komponiert; noch, so scheint es, Pohle oder irgendein anderer deutscher Zeitgenosse Albricis. Infolge der Neuerungen von Albrici sowie auch der von Peranda und verschiedenen deutschen Komponisten etablierte sich das Concerto con Aria schon bald als feste Größe in der deutschen Musiklandschaft. Diese deutsche Adaption des Concerto con Aria ging allerdings mit einer Akkulturation mittels spezifischer stilistischer Modifikationen einher, die ihre Eingliederung in das deutsche Repertoire geistlicher Musik erleichterte. Bezüglich des Umgangs mit dem Rahmenteil des Werks scheinen Albrici und seine deutschen Bewunderer die gleichen Ansichten geteilt zu haben, denn alle begannen und schlossen ihre Kompositionen mit einem imitativen Concerto. Die Konzerte der deutschen Komponisten tendierten allerdings dazu, etwas ausgedehnter zu sein, und sie reflektierten die Strenge der deutschen Kontrapunkt-Tradition.<sup>64</sup> In der Behandlung der zentralen musikalischen Komponente der Komposition, der Arie, unterschieden sich die deutschen Komponisten des späteren 17. Jahrhunderts jedoch von den Römern. Vor allem wegen der Zwänge, die durch die – für die deutsche Dichtung dieser Epoche typischen – Reimschemen und strophischen Strukturen bedingt waren, versuchten die deutschen Komponisten nur selten, ausgedehnte zweiteilige Strophen (ABB•) im italienischen Stil zu schreiben. Stattdessen ließen sie sich formal und stilistisch vom deutschen Continuo-Lied inspirieren, wodurch ihre Arien eine spürbar deutsche Ausprägung erhielten.<sup>65</sup> Außerdem bewirkte die deutsche Beschäftigung mit dem Concerto con Aria deren weite Verbreitung sowie ihre formale Kodifizierung, denn die deutschen Komponisten zeigten wenig Interesse an den von den Dresdner Kapellmeistern kultivierten Sonderformen, speziell solchen, die eingeschobene Passagen mit ariosen Rezitativen enthielten. Stattdessen pflegten die deutschen Musiker meist die einfachste Formvariante, also eine von einem Konzert umrahmte drei- bis fünfstrophige Arie.<sup>65</sup> Somit weist das überlieferte Repertoire von Concerti con Aria eine interessante

Zweiteilung auf, die sich entlang der Sprachgrenzen aufspaltet, und bezeugt eine rasche Übernahme der neuen Gattung in der Landessprache.

Gewidmet Prof. Kerala Johnson Snyder

South Bend, Indiana, USA, im November 2011

Mary E. Frandsen

Übersetzung: Stephanie Wollny



## (Endnotes)

- 1 Eine ausführliche Beschreibung der Entwicklung der Hofkapelle von Johann Georg II. und ihrer Mitglieder findet sich bei Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, New York 2006, S. 6–75.
- 2 Vor kurzem hat Paolo Paoloni das eigentliche Geburtsjahr von Peranda entdeckt; die Recherchen von Paoloni u. A. haben auch andere Einzelheiten seines frühen Lebens ans Licht gebracht. Siehe Mary E. Frandsen, „Giuseppe Peranda,“ in *Dizionario Biografico degli Italiani*, a cura di Raffaele Romanelli <<http://www.treccani.it>> (in Vorbereitung). Zu Perandas Vornamen, die lange Zeit als »Marco Giuseppe« oder »Marco Gioseffo« angegeben wurden, siehe Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries*, S. 22, Fußnote 80.
- 3 Ebenda, S. 22–26.
- 4 Eine ausführliche Diskussion der Ursprünge des Concerto con Aria und seiner Terminologie sowie weiterführende Literatur zum Thema finden sich ebenda, S. 229–244; siehe auch Frandsen, *The Sacred Concerto in Dresden, ca. 1660–1680*, Diss. Rochester (Eastman School of Music) 1997, Teil I, S. 246–272, sowie dieselbe, »Albrici, Peranda, und die Ursprünge der Concerto-Aria-Kantate in Dresden«, in: *Schütz-Jahrbuch* 18 (1996), S. 123–139.
- 5 *Floridus modulorum Hortus ab excellentissimus musices auctoribus*, Rom 1647.
- 6 *R. Floridus canonicus ... Florida verba ...*, Rom 1648; *R. Floridus canonicus ... cantiones alias sacras ab excellentissimus auctoribus ...*, Rom 1649.
- 7 *Motetti a due, tre, quattro, cinque, e sei voci. Di D. Bonifazio Gratiani ...*, Rom 1650; Neuauflage: Bonifazio Graziani, *Motets for Two to Six Voices, Opus 1*, hrsg. von Lars Berglund, Middleton, WI, 2011 (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era 173), S. 98–107.
- 8 *Motetti a voce sola*, op. 3, Rom 1652, S. 11–19; Faksimile: *Rome II*, hrsg. von Anne Schnoebelen, New York und London 1988 (=Solo Motets from the Seventeenth Century).
- 9 Das einleitende Rezitativ und die erste Strophe von Aria B finden sich bei Frandsen, *The Sacred Concerto in Dresden* (wie Fußnote 4), S. 209 und 211–212.
- 10 Leider sind die Hofdiarien für die Jahre 1656–1659, die möglicherweise noch frühere Aufführungen von Kompositionen dieses Typs in Dresden belegt hätten, entweder nicht überliefert oder sie enthalten keine Gottesdienstordnungen. In den Diarien für die Jahre 1660 und 1661 sind Gottesdienstordnungen nur für die oben angegebenen Zeiträume enthalten.
- 11 D-Dla, Loc. 12026, fol. 54r–65r. Das fünfte erhaltene Konzert, *O cor meum* (die Vertonung eines Textes, der 1652 auch von Gratiani komponiert wurde), folgt nicht diesem Formtyp. Siehe auch Tabelle 1.
- 12 Diese Form findet sich auch in Perandas *Si Dominus mecum*; siehe Tabelle 1.
- 13 Das Diarium für das Jahr 1662 zum Beispiel berichtet, dass Albrici in den Hofgottesdiensten insgesamt 55 verschiedene geistliche Konzerte darbot (D-Dlb, Msc. Dresd. Q 240).
- 14 D-Dlb, Msc. Dresd. Q 241, Q 243 und Q 245.
- 15 Weitere Aufführungsdaten finden sich bei Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries* (wie Fußnote 1), S. 458–466.
- 16 D-B, Mus. ms. 501/4; moderne Ausgabe bei Frandsen, *The Sacred Concerto in Dresden* (wie Fußnote 4), Teil III, S. 264–304.
- 17 Jede Aria-Strophe wird von dem Vokalensemble wiederholt (bezeichnet als a\*).
- 18 S-Uu, VMHS 77:131.
- 19 In Strophe 3 arbeitet Albrici das musikalische Material der Aria zu einem langsamen Arioso um.

## (Endnotes)

- 1 For a detailed discussion of the development and membership of the *Hofkapelle* of Johann Georg II, see Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden* (New York, 2006), 6-75.
- 2 Only recently was the record of Peranda's baptism (April 4, 1626) discovered by Paolo Paoloni; the research of Paoloni and others has also brought to light other details of Peranda's early life and musical activity. This information has been incorporated in Mary E. Frandsen, "Giuseppe Peranda," in *Dizionario Biografico degli Italiani*, ed. Raffaele Romanelli <<http://www.treccani.it>> (in preparation). On Peranda's first name, long given as "Marco Giuseppe" or "Marco Gioseffo," see Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries*, 22, n. 80.
- 3 *Ibid.*, 22-26.
- 4 For more extensive discussions of the origins of the concerto with aria, its nomenclature, and additional citations of relevant secondary literature, see Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries*, 229-44, "The Sacred Concerto in Dresden, ca. 1660-1680" (Ph. D. diss., University of Rochester/Eastman School of Music, 1997), I: 246-72, and "Albrici, Peranda and die Ursprünge der Concerto-Aria-Kantate in Dresden" *Schütz-Jahrbuch* 18 (1996): 123-39.
- 5 *Floridus modulorum Hortus ab excellentissimus musices auctoribus* (Rome, 1647).
- 6 *R. Floridus canonicus . . . Florida verba . . .* (Rome, 1648); *R. Floridus canonicus . . . cantiones alias sacras ab excellentissimus auctoribus . . .* (Rome, 1649).
- 7 *Motetti a due, tre, quattro, cinque, e sei voci. Di D. Bonifazio Gratiani . . .* (Rome, 1650); Bonifazio Graziani, *Motets for Two to Six Voices, Opus 1*, ed. Lars Berglund (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 173), Middleton, Wisc., 2011, 98-107.
- 8 *Motetti a voce sola*, op. 3 (Rome, 1652), 11-19; *Rome II* (= Solo Motets from the Seventeenth Century), ed. Anne Schnoebelen (New York and London, 1988).
- 9 The opening recitative and initial strophe of aria B appear in Frandsen, "The Sacred Concerto in Dresden," 209, 211-12.
- 10 Unfortunately, court diaries for the years 1656-1659, which might have revealed even earlier performances of works of this type in Dresden, either do not survive or do not include orders of worship. In the diaries for 1660 and 1661, orders of worship appear for only the range of dates given above.
- 11 D-Dla Loc. 12026, fols. 54r-65r. The fifth surviving concerto, *O cor meum* (a setting of a text also set by Gratiani in 1652), does not display this form. See also Table 1 below.
- 12 This form is also found in Peranda's *Si Dominus mecum*; see Table 1 below.
- 13 The diary for 1662, for example, reports that Albrici presented a total of fiftyfive different sacred concertos in the chapel liturgies (D-Dlb Msc. Dresd. Q 240).
- 14 D-Dlb, Msc. Dresd. Q 241, Q 243, and Q 245.
- 15 For additional performance dates, see Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries*, 458-66.
- 16 D-B, Mus. ms. 501/4; modern edition in Frandsen, "The Sacred Concerto in Dresden," 3: 264-304.
- 17 Each aria strophe is restated by the vocal ensemble (indicated by a\*).
- 18 In str. 3, Albrici reworks the music for the aria as a slow arioso passage.
- 19 S-Uu VMHS 77:131.

- 20 Der Rezitativ-Abschnitt liegt zwischen zwei verschiedenen (nicht miteinander verknüpften) Arien.
- 21 Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och Musikforskning: Presentation och Tillämpning av en Dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala Universitetsbibliotekets Dübensamling*, Diss. Universität Uppsala 1968, Bilaga I, S. 54 (Quelle: S-Uu VMHS 86:28).
- 22 Albrici versieht die Wiederholung des Concerto mit dem Text der Doxologie (»Gloria tibi Domine«), die nicht Bestandteil der originalen Hymne ist.
- 23 Rudén, *Vattenmärken och Musikforskning* (wie Fußnote 21), Bilaga I, S. 26 (Quelle: S-Uu VMHS 85:52).
- 24 Die letztgenannten drei Werke sind in der Sammlung Bokemeyer überliefert; siehe Peter Wollny, »Zwischen Hamburg, Gottorf, und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der »Sammlung Bokemeyer««, in: *Schütz-Jahrbuch* 20 (1998), S. 59–76, speziell S. 60–72.
- 25 Buxtehudes Gustav Düben gewidmete autographe Partitur ist auf das Jahr 1680 datiert; siehe Kerala Snyder, *Dieterich Buxtehude, Organist in Lübeck*, zweite, überarbeitete Auflage, Rochester, NY, 2007, S. 121–123 und 140; Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel 1965 (=Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 15), S. 158–163 und 228–229.
- 26 Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs, Zweiter Band: Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926 (Reprint: Leipzig 1974), S. 181: »Aber schon bei Knüpfer hatte sich der Ort angekündigt, wo künftig die Soloarie ihren Platz finden sollte: in der Mitte der beiden einrahmenden Chöre. Die gewöhnliche Leipziger Sonntagskantate, die also, welche ohne besondere Festtagsbetonung verlief, bestand aus einem instrumental eingeleiteten Chor, ließ dann mehrere freigedichtete Liedstrophen für Solosänger folgen und schloß mit einem »Repetatur« des Anfangschors. Die in der Mitte auftretenden Sololieder – denn es handelt sich um ausgesprochen liedformige Gebilde – scheinen unter Knüpfers Kantorat, vielleicht sogar erst gegen Ende desselben, eingeführt worden zu sein«. Siehe auch ebenda, S. 148.
- 27 Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes* (wie Fußnote 25), S. 129: »Denn es ist nicht ganz ausgeschlossen, daß Albrici seine Concerto-Aria-Kantaten auf lateinische Texte überhaupt erst in Anlehnung an die deutsche Tradition dieser Gattung geschrieben hat«.
- 28 Gottfried Gille, *Der Schützschüler David Pohle (1624–1695) – seine Bedeutung für die deutsche Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Diss. Halle 1973, S. 106: »Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß die Concerto-Aria-Kantate wohl eine der ersten typisch deutschen Formschöpfungen in der protestantischen Kirchenmusik war, die nicht aus Italien übernommen wurde, obwohl die Einzelformen ständig weitere Anregungen von dort empfangen«. Siehe auch ders., »Der Kantaten-Textdruck von David Elias Heidenreich, Halle 1665, in den Vertonungen David Pohles, Sebastian Knüpfers, Johann Schelles und anderer«, in: *Die Musikforschung* 38 (1985), S. 81–94, hier S. 83.
- 29 Die Widmung der Sammlung ist auf den 1. Januar 1665 datiert.
- 30 Pohle trat 1660 in den Dienst Herzog Augusts und übernahm, wie den Hofakten zu entnehmen ist, das Amt des Kapellmeisters im Jahr 1661; vgl. Gille, *Der Schützschüler David Pohle* (wie Fußnote 28), S. 7–8.
- 31 Ebenda, S. 73. Heidenreich fährt fort mit der Bemerkung, dass die Werke auch als Tafelmusik und für andere »ehrliche Gesellschaften« verwendet werden können.
- 32 D-B, Mus. ms. 30260/4.
- 20 The recitative passage falls between two different, unrelated arias.
- 21 Albrici retexts the restatement of the concerto with a doxology, "Gloria tibi Domine," which is not part of the original hymn.
- 22 Jan Olof Rudén, "Vattenmärken och Musikforskning: Presentation och Tillämpning av en Dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala Universitetsbibliotekets Dübensamling," Ph.D. diss., Uppsala University, 1968, Bilaga I: 54; source: S-Uu VMHS 86:28.
- 23 Rudén, "Vattenmärken och Musikforskning," Bilaga I: 26; source: S-Uu VMHS 85:52.
- 24 These last three works survive in the Bokemeyer collection; see Peter Wollny, "Zwischen Hamburg, Gottorf, und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der 'Sammlung Bokemeyer'," *Schütz-Jahrbuch* 20 (1998): 59–76, here pp. 60–72.
- 25 Buxtehude's autograph score, dedicated to Gustav Düben, is dated 1680; see Snyder, *Dieterich Buxtehude, Organist in Lübeck*, rev. ed. (Rochester, N. Y., 2007), 121–23, 140, and Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, vol. 15 (Kassel, 1965), 158–63, 228–29.
- 26 Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs, zweiter Band: von 1650 bis 1723* (Leipzig: Kistner & Siegel, 1926; rpt. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1974), 181: "Aber schon bei Knüpfer hatte sich der Ort angekündigt, wo künftig die Soloarie ihren Platz finden sollte: in der Mitte der beiden einrahmenden Chöre. Die gewöhnliche Leipziger Sonntagskantate, die also, welche ohne besondere Festtagsbetonung verlief, bestand aus einem instrumental eingeleiteten Chor, ließ dann mehrere freigedichtete Liedstrophen für Solosänger folgen und schloß mit einem 'Repetatur' des Anfangschors. Die in der Mitte auftretenden Sololieder – denn es handelt sich um ausgesprochen liedformige Gebilde – scheinen unter Knüpfers Kantorat, vielleicht sogar erst gegen Ende desselben, eingeführt worden zu sein." See also *ibid.*, p. 148.
- 27 *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes*, 129: "Denn es ist nicht ganz ausgeschlossen, daß Albrici seine Concerto-Aria-Kantaten auf lateinische Texte überhaupt erst in Anlehnung an die deutsche Tradition dieser Gattung geschrieben hat."
- 28 Gottfried Gille, "Der Schützschüler David Pohle (1624–1695) – seine Bedeutung für die deutsche Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts" (Ph.D. diss., University of Halle/ Saale, 1973), 106: "Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß die Concerto-Aria-Kantate wohl eine der ersten typisch deutschen Formschöpfungen in der protestantischen Kirchenmusik war, die nicht aus Italien übernommen wurde, obwohl die Einzelformen ständig weitere Anregungen von dort empfangen." See also Gille, "Der Kantaten-Textdruck von David Elias Heidenreich, Halle 1665, in den Vertonungen David Pohles, Sebastian Knüpfers, Johann Schelles und anderer," *Die Musikforschung* 38 (1985): 81–94, here p. 83.
- 29 The dedication to the collection is dated 1 January 1665.
- 30 Pohle (1624–95) entered the service of Duke August in 1660, and according to court documents had taken over the position of Kapellmeister in 1661 (Gille, "Der Schützschüler David Pohle," 7–8).
- 31 Gille, "Der Schützschüler David Pohle," 73: "Dieser berühmte Musicus aber hat ... auf alle Texte und Oden Concerten und Arien gemachet und dieselben iedes Fest- oder Sontags in der Fürst. Capelle musiciret / dergestalt Instrumenten gesetzt worden. Die Sprüche sind Concerten und gehen allemal die Ode vorher / beschließen auch hernachmals wieder: Die Oden werden also gesungen / daß jede Stimme ein eigen Gesetz hat." Heidenreich goes on to say that the works can also be used as Tafelmusik and for other honorable social gatherings ("ehrlichen Gesellschaften").
- 32 D-B Mus. ms. 30260/4.

- 33 Gille, *Der Schützschüler David Pohle* (wie Fußnote 28), S. 103. Das überlieferte Schaffen Pohles umfasst auch einige weitere Concerti con Aria, die nicht zu Heidenreichs Jahrgang gehören, darunter *Es wird ein Stern aus Jacob* (D-B, Mus. ms. 30260/1), *Jesus auctor clementiae* (S-Uu, VMHS 63:7), und *Nur in meines Jesu Wunden* (S-Uu, VMHS 32:11).
- 34 Wolfram Steude, »Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate«, in: *Chloe. Beihefte zum Daphnis* 18 (1994), S. 45–61.
- 35 Die Hinweise auf Aufführungen dieser Werke entnimmt Steude verschiedenen Hofdiarien: D-Dlb, Msc. Dresd. Q 240 und Q 243. Eine moderne Ausgabe von *Languet cor meum* findet sich bei Frandsen, *The Sacred Concerto in Dresden* (wie Fußnote 4), Teil III, S. 600–618.
- 36 Den einzigen Unterschied zwischen *Fasciculus myrrhae* und dem einfachen Concerto con Aria bildet eine zwischen der vierten und fünften Strophe der Arie eingefügte rezitativische Passage für den Bass, während die Form von *Languet cor meum* etwas komplexer ist und gedichtete Strophen in zwei verschiedenen Metren enthält; Peranda vertont sie als zwei separate Arien, die durch eine rezitativische Passage getrennt sind. In beiden Fällen handelt es sich bei dem Rezitativ um die Vertonung eines Prosatexts.
- 37 Steude, »Anmerkungen zu David Elias Heidenreich« (wie Fußnote 34), S. 52. Auch Geck verweist auf die Verknüpfung von Prosa und Dichtung in Werken italienischer Meister als Vorbild für die Kombination von Bibeltext und Dichtung in der deutschen Concerto-Aria-Kantate; vgl. Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes* (wie Fußnote 25), S. 24.
- 38 Helen Watanabe-O’Kelly, »Joseph und seine Brüder: Johann Georg II. und seine Feste zwischen 1660 und 1669«, in: *Dresdner Hefte* 21 (1990), S. 29–38, speziell S. 30–33. Drei dieser Besuche fanden während des Karnevals statt (1660, 1661, 1663), der vierte anlässlich der Vermählung von Erdmuth Sophie – einer Tochter von Johann Georg II. – im November 1662.
- 39 David Elias Heidenreich, *Geistliche Oden*, »Vorsatz«, zitiert nach Gille, *Der Schützschüler David Pohle* (wie Fußnote 28), S. 73. Steude hat bemerkt, dass Heidenreichs Formulierung als Reaktion auf die „schwärmerischen“ und „blumigen“ Texte Perandas betrachtet werden könnte, die denen von Albrici sehr ähnlich sind; siehe Steude, »Anmerkungen zu David Elias Heidenreich« (wie Fußnote 34), S. 52.
- 40 Gille, *Der Schützschüler David Pohle* (wie Fußnote 28), S. 103–104.
- 41 Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes* (wie Fußnote 25), S. 142.
- 42 Ein wesentlich früherer potentieller Prototyp erscheint in Andreas Musculus’ *Precationes ex veteribus orthodoxis doctoribus*, Leipzig 1575, S. 98–104; Musculus präsentiert hier ein ausge dehntes Gebet an Christus, das zwischen Prosapassagen und Gruppen von strophischer Dichtung abwechselt. Alle Stopphen weisen dasselbe Metrum (1 – 1 – 1 – 11) und Reimschema (aabb) auf.
- 43 Siehe zum Beispiel Gille, *Der Schützschüler David Pohle* (wie Fußnote 28), S. 105.
- 44 Gille, »Der Kantaten-Textdruck von David Elias Heidenreich« (wie Fußnote 28), S. 83.
- 45 Zu Thiemes Anstellung im Jahr 1650 siehe Gina Spagnoli, *Letters and Documents of Heinrich Schütz 1656–1672: An Annotated Translation* (Ann Arbor 1990), S. 4; zu seiner Entlassung im Jahr 1663 siehe D-Dla, Loc. 7166/4, *Teutsch und Lateinische Kundschaften und Abschieds Päfte. 1658–75.*, fol. 7r–v.
- 33 Gille, »Der Schützschüler David Pohle,« 103. Pohle’s extant output also includes a few additional concertos with aria that do not form part of the Heidenreich cycle, such as his *Es wird ein Stern aus Jacob* (D-B Mus. ms. 30260/1), *Jesus auctor clementiae* (S-Uu VMHS 63:7), and *Nur in meineß Jesu Wunden* (S-Uu VMHS 32:11).
- 34 Wolfram Steude, »Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate,« *Chloe: Beihefte zum Daphnis* 18 (1994): 45-61.
- 35 Steude draws the references to performances of these works from several court diaries: D-Dlb, Msc. Dresd. Q 240 and Q 243. A modern edition of *Languet cor meum* appears in Frandsen, »The Sacred Concerto in Dresden,« 3: 600-618.
- 36 A passage of recitative for bass between the fourth and fifth strophes of the aria constitutes the only difference between *Fasciculus myrrhae* and the simple concerto with aria, while the form of *Languet cor meum* is a bit more complex, and includes poetic stanzas in two different meters, which Peranda sets as two different arias, separated by a passage of recitative (see the modern edition of the latter in Frandsen, »The Sacred Concerto in Dresden,« 3: 599-618). In each case the recitative is a setting of a prose text.
- 37 Steude, »Anmerkungen,« 52: »dann muß allerdings dahingehend eingeschränkt werden, daß die Leistung Heidenreichs – auf Pohles Anregung hin – lediglich in der Übertragung eines lateinisch-textigen Formmodels der Italiener aus der Carissimischule auf die deutsche Sprache bestand.« Geck also pointed to the textual combination of prose and poetry in works of Italian composers as a model for the combination of Bible text and poetry in the German concerto-aria cantata (*Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes*, 24).
- 38 Helen Watanabe-O’Kelly, »Joseph und seine Brüder: Johann Georg II. und seine Feste zwischen 1660 und 1669,« *Dresdner Hefte* 21 (1990), 29-38, here pp. 30-33. Three of these visits took place during Carnival (1660, 1661, 1663), while the fourth took place during the November 1662 wedding of Erdmuth Sophie, a daughter of Johann Georg II.
- 39 *David Elias Heidenreichs Geistliche Oden*, »Vorsatz,« as quoted in Gille, »Der Schützschüler David Pohle,« 73: »Du wirst aber in denselbigen [Andachten] keine übermenschliche Erfindungen / keine unvergleichliche Reden / keine prächtige beschreibungen und keine durchauswolgeschickten Worte zu lesen kriegen / als durchgehends eine geziemende Einfalt und Niedrigkeit antreffen.« Steude noted that Heidenreich’s formulation could be regarded as a reaction to the rapturous (»schwärmerisch«) and flowery (»blumige«) texts of Peranda, which are very similar to those of Albrici (»Anmerkungen,« 52.)
- 40 Gille, »Der Schützschüler David Pohle,« 103-4.
- 41 Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes*, 142: »1. Motto: »Wer mir folgen will, der verleugne sich selbst und nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach. 2. Betrachtung darüber. 3. Aria: »Absagung an die Welt«. 4. Gebet mit abschließendem Liedvers.«
- 42 A much earlier potential prototype appears in Andreas Musculus’s *Precationes ex veteribus orthodoxis doctoribus* (Leipzig, 1575), 98-104: here Musculus presents an extended prayer addressed to Christ, which alternates between passages of prose and multiple stanzas of strophic poetry. All of the stanzas share the same meter (? – ? – ? – ?) and rhyme scheme (aabb).
- 43 See, for example, Gille, »Der Schützschüler David Pohle,« 105.
- 44 Gille, »Der Kantaten-Textdruck von David Elias Heidenreich,« 83.
- 45 On Thieme’s appointment in 1650, see Gina Spagnoli, *Letters and Documents of Heinrich Schütz 1656-1672: An Annotated Translation* (Ann Arbor, Mich., 1990), 4; on his dismissal in 1663, see D-Dla Loc. 7166/4, *Teutsch und Lateinische Kundschaften und Abschieds Päfte. 1658-75.*, fol. 7r-v.

- 46 Arnold Schering, »Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1918/19), S. 275–288, speziell S. 285 und 287. Zwischen 1677 und 1712 übernahm die Thomasschule in Leipzig drei Musikaliensammlungen, die von Kantor Sebastian Knüpfer (erworben 1677), die des Organisten Gottfried Kühnel, der 1682 Albricis Nachfolger als Organist an der Thomaskirche wurde (erworben 1684) und die von Kantor Johann Schelle (erworben 1712). Knüpfers Sammlung enthielt Perandas *Fasciculus myrrhae*, das 1662 in Dresden aufgeführt wurde. Auch Schelles Sammlung enthielt dieses Werk sowie auch Albricis *Mortales audite*. Kühnel brachte seine Sammlung aus Zeitz mit, wo er viele Jahre tätig gewesen war (siehe ebenda, S. 281, 285 und 287).
- 47 Ebenda, S. 287 (Perandas *Fasciculus myrrhae* war Teil des von der Schule 1677 erworbenen Knüpfer-Nachlasses). Siehe auch Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), S. 209–210. Zu Schelles Concerti con Aria siehe auch Gille, *Der Schützschüler David Pohle* (wie Fußnote 28), S. 110–111 und 126.
- 48 Siehe zum Beispiel D-Dla, Loc. 12026, fol. 105r–107v (1661); D-Dl, Q 243, Eintrag für den 8. Juli 1666.
- 49 Nach dem Tod von Herzog August zog der Hof im Jahr 1680 von Halle nach Weißenfels. Beer erhielt seine frühe Ausbildung in Regensburg, studierte anschließend für kurze Zeit Theologie an der Universität Leipzig und wurde in den späten 1670er Jahren Mitglied der Hofkapelle in Halle; 1680 zog er mit nach Weißenfels; siehe George J. Buelow, Artikel »Beer, Johann«, in: *Grove Music Online*.
- 50 Siehe Harold E. Samuel, *The Cantata in Nuremberg during the Seventeenth Century*, Ann Arbor 1982 (= Studies in Musicology 56), S. 42–43; Gille, *Der Schützschüler David Pohle* (wie Fußnote 28), S. 126–127; und Klaus-Jürgen Gundlach, *Das Weißenfelfer Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732). Kommentierte Neuauflage*, Sinzig 2001, S. 252 und 304–307. Aufführungen von Werken Albricis und Perandas begannen in Weißenfels im Jahr 1685; das erste Concerto con Aria erklang 1688.
- 51 Zu Bernhards Hamburger Concerti con Aria zählen *Gott sei mir gnädig (Letzter Schwanen=Gesang/ so bey christlicher Beerdigung ... Hn. Johann Risten ...)*, Hamburg 1667 und *Ich sahe an alles Tun*, Hamburg 1669; Dedekinds Concerti con Aria finden sich in seinen Sammlungen *Sonderbahre Seelen-Freude ... oder kleineren geistlichen Concerten erster und zweyter Theil*, Dresden 1672, und *Musicalischer Jahr-Gang und Vesper-Gesang*, Dresden 1673/74.
- 52 Siehe Ritters *Miserere* (S-Uu, VMHS 63:17) und *Also ists geschrieben* (S-Uu, VMHS 85:57). Ein drittes Werk in dieser Form, *O amantissime sponse* für Sopran, fünf Instrumenten und Continuo, ist in der Sammlung Bokemeyer Ritter zugeschrieben (D-B, Mus. ms. 30260/18; moderne Ausgabe von Dietrich Krüger, Kopenhagen 1976). Es handelt sich hier allerdings wahrscheinlich um die Bearbeitung eines Stücks mit demselben Titel von Albrici, das ebenfalls in der Bokemeyer-Sammlung überliefert ist (D-B, Mus. ms. 501/11; Nr. 7 im vorliegenden Band). Albricis *O amantissime* ist mit zwei Sopranstimmen, Bass, zwei Violinen und Continuo besetzt und vertritt den Typus des erweiterten Concerto con Aria; Passagen mit ariosen Rezitativen wechseln mit Arienstrophen – ein Paar für jeden Solisten. Ritter bearbeitet den Großteil des melodischen Materials für die Solostimme, erweitert die Instrumentalpartien und lässt das dritte Rezitativ sowie die Wiederholung des Anfangsteils aus. Siehe auch die Besprechung bei Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes* (wie Fußnote 25), S. 118, und Peter Wollny, »Schöne Italienische Musicalische Kunststücke uf Teutzschem Boden: Über das Komponieren nach dem Dreißigjährigen Krieg.« *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 32 (2008), 31–66.
- 46 Schering, »Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig,« *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1918–19), 285, 287. Between 1677 and 1712, three music collections were acquired by the *Thomasschule* in Leipzig, those of Cantor Sebastian Knüpfer (acquired 1677), organist Gottfried Kühnel, who succeeded Albrici as organist at the Thomaskirche in 1682 (acquired 1684), and that of Cantor Johann Schelle (acquired 1712). Knüpfer's collection included Peranda's *Fasciculus myrrhae*, performed in Dresden in 1662. Schelle's collection included Peranda's *Fasciculus myrrhae* and Albrici's *Mortales audite*. Kühnel brought his collection with him from Zeitz, where he had served for many years. (*ibid.*, 281, 285, 287)
- 47 Schering, »Die alte Chorbibliothek,« 287 (Peranda's *Fasciculus myrrhae* formed part of the Knüpfer *Nachlaß* acquired by the school in 1677), and Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Kirchenmusik im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert*, Berliner Studien zur Musikwissenschaft, vol. 10 (Berlin, 1965), 209–10. On Schelle's concertos with aria, see also Gille, »Der Schützschüler David Pohle,« 110–11, 126.
- 48 See, for example, D-Dla Loc. 12026, fols. 105r–107v (1661); 1666: D-Dl Q 243, entry for 8 July 1666.
- 49 The court moved from Halle to Weißenfels in 1680, upon the death of Duke August. Beer received his early education in Regensburg, studied theology briefly at the University of Leipzig, and then joined the *Hofkapelle* in Halle in the late 1670s; he moved with the court to Weißenfels in 1680; see George J. Buelow, »Beer, Johann,« in *Grove Music Online*.
- 50 See Harold Samuel, *The Cantata in Nuremberg during the Seventeenth Century*, Studies in Musicology, vol. 56 (Ann Arbor, Mich., 1982), 42–43, Gille, »Der Schützschüler David Pohle,« 126–27, and Klaus-Jürgen Gundlach, ed. and annot., *Das Weißenfelfer Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732)* (Sinzig, 2001), 252, 304–307. Performances of works by Albrici and Peranda began in Weißenfels in 1685; the first concerto with aria was performed in 1688.
- 51 Bernhard's Hamburg concertos with aria include *Gott sei mir gnädig (Letzter Schwanen= Gesang / so bei Christlicher Beerdigung . . . Hn. Johann Risten . . .)* (Hamburg, 1667) and *Ich sahe an alles Tun* (Hamburg, 1669); Dedekind's concertos with aria appear in his *Sonderbahren Seelen-Freude . . . oder kleineren geistlichen Concerten* (Dresden, 1672), and his *Musicalischer Jahr-Gang und Vesper-Gesang* (Dresden, 1673–74).
- 52 See Ritter's *Miserere*, S-Uu VMHS 63:17, and *Also ists geschrieben*, S-Uu VMHS 85:57. A third work in this form, *O amantissime sponse*, scored for soprano, five instruments, and continuo, is attributed to Ritter in the Bokemeyer collection (D-B Mus. ms. 30260/18; modern edition ed. Dietrich Krüger [Copenhagen, 1976]). However, this composition is likely a reworking of a similarly titled concerto by Albrici, which appears in the same collection (D-B Mus. ms. 501/11; no. 7 in the present volume). Albrici's *O amantissime* is scored for two sopranos, bass, two violins, and continuo, and is an expanded concerto with aria: passages of florid recitative are paired with aria strophes, one pair for each soloist. Ritter reworks most of the melodic material for the solo voice, elaborates upon the instrumental parts, and omits the third recitative as well as the restatement of the opening section. See also the discussion in Geck, *Dietrich Buxtehude*, 118, and Peter Wollny, »Schöne Italienische Musicalische Kunststücke uf Teutzschem Boden: Über das Komponieren nach dem Dreißigjährigen Krieg,« *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 32 (2008): 31–66.

- 53 Siehe Elisabeth Noack und Dorothea Schröder, Artikel »Briegel, Wolfgang Carl«, in: *Grove Music Online*.
- 54 Der Name Ludwigs VI. taucht in den Dresdner Hofdiarien und Berichten über festliche Anlässe häufig auf.
- 55 Siehe Gille, *Der Schützschüler David Pohle* (wie Fußnote 28), S. 105, und Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen* (wie Fußnote 47), S. 477–479.
- 56 Die Mehrzahl von Buxtehudes 21 erhaltenen Concerti con Aria wurden in den 1680er Jahren in Stockholm kopiert (siehe Snyder, *Dieterich Buxtehude*, wie Fußnote 25, S. 198–200 und 338–346). Vierzehn von diesen haben deutsche Texte, acht basieren auf lateinischen Vorlagen. *Jesu dulcis memoria* (BuxWV 56) schließt Snyder nicht in diese Kategorie mit ein, obwohl auch dieses Werk die typische Form aufweist.
- 57 Siehe Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen* (wie Fußnote 47), S. 164, und George Buelow, Artikel »Förtsch, Johann Philipp«, in: *Grove Music Online*. Nach Buelows Ansicht komponierte Förtsch seine geistlichen Werke wahrscheinlich zwischen 1686 und 1688 in Gottorf.
- 58 Siehe Kerala J. Snyder und Geoffrey Webber, Artikel »Österreich, Georg«, in: *Grove Music Online*.
- 59 Siehe Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), S. 120–122; Kümmerling bezeichnet die Gattung als »Musikalische Andacht« (MA), S. 103. Siehe auch Wollny, »Zwischen Hamburg, Gottorf, und Wolfenbüttel« (wie Fußnote 24), S. 60–61.
- 60 Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (wie Fußnote 59), S. 112.
- 61 Siehe Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, Wilhelmshaven 1966 (= Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte 1), S. 27–29.
- 62 Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen* (wie Fußnote 47), S. 345 und 484.
- 63 Siehe Gille, *Der Schützschüler David Pohle* (wie Fußnote 28), S. 103–121.
- 64 Hier bildet Pohle insofern eine Ausnahme, als er deutsche Vierzeiler bevorzugt in ausgedehnter zweiteiliger Form vertonte. Dies mag als ein weiterer Beleg für seine Vertrautheit mit dem am Dresdner Hof gepflegten Concerto con Aria italienischer Prägung dienen.
- 65 Deutsche Komponisten fügten gelegentlich eine weitere Wiederholung des Concerto con Aria ein; siehe zum Beispiel Bernhards *Ich sahe an alles Tun*.
- 53 See Elisabeth Noack and Dorothea Schröder; "Briegel, Wolfgang Carl," in *Grove Music Online*.
- 54 Ludwig VI appears numerous times in Dresden court diaries and festival records.
- 55 See Gille, "Der Schützschüler David Pohle," 105, and Krummacher, *Die Überlieferung*, 477–79.
- 56 Most of Buxtehude's twentytwo extant concertos with aria were copied in Stockholm in the 1680s (see Snyder, *Dieterich Buxtehude*, 198–200, 338–46). Fourteen of these have German texts, and eight have Latin texts. Snyder does not include *Jesu dulcis memoria* (BuxWV 56) in this category, although it too displays the typical form.
- 57 See Krummacher, *Die Überlieferung*, 164, and George Buelow; "Förtsch, Johann Philipp," in *Grove Music Online*. According to Buelow, Förtsch probably composed his sacred works at Gottorf between 1686 and 1688.
- 58 See Kerala J. Snyder and Geoffrey Webber, "Österreich, Georg," in *Grove Music Online*.
- 59 See Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, vol. 18 (Kassel, 1970), 120–22; Kümmerling dubs the genre "Musikalische Andacht" (MA), p. 103. See also Peter Wollny, "Zwischen Hamburg, Gottorf, und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der 'Sammlung Bokemeyer'," *Schütz-Jahrbuch* 20 (1998): 59–76, here 60–61.
- 60 Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, 112.
- 61 See Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, Quellenkataloge zur Musikgeschichte, vol. 1 (Wilhelmshaven, 1966), 27–29.
- 62 Krummacher, *Die Überlieferung*, 345, 484.
- 63 See Gille, "Der Schützschüler David Pohle," 103–21.
- 64 Here Pohle stands apart as an exception, for he tended to set German quatrains in extended bipartite form; this may serve as further evidence of his familiarity with the Italianate concerto with aria of the Dresden court.
- 65 German composers occasionally included an additional restatement of the concerto within the aria; see, for example, Bernhard's *Ich sahe an alles Tun*.



# Amo te, laudo te

Vincenzo Albrici  
(1631-1690)

Cornettino 1

Cornettino 2

Fagotto

Spinetta

Soprano 1

Soprano 2

Basso continuo  
(Organo, Violone)



Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

Sp.

B. c.

7

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

Sp.

B. c.

10

S. 1

S. 2

B. c.

A - mo te, lau - do te, o,

lau - do te, lau - do te, o

15 Adagio

S. 1

S. 2

B. c.

o mi ca - re Do - mi - ne Je - su Chri - ste, o mi ca - re

mi ca - re Do - mi - ne Je - su Chri - ste, o, o mi ca - re

20 Adagio

S. 1

S. 2

B. c.

Do - mi - ne Je - su Chri - ste, mi ca - re Do - mi - ne Je - su Chri -

Do - mi - ne Je - su Chri - ste, mi ca - re Do - mi - ne Je - su Chri -



Sinfonia

25

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

Sp.

S. 1

ste.

S. 2

ste.

B. c.

6 6 # 6 6 6 6 6

28

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

Sp.

B. c.

6 6 6 6 6 6 # 4 #

6 6 6 6 5 6 4 #

31

S. 1

Sit\_ laus tu - a quam de - co - ra, cor - di me - o si - ne mo - ra, sem - per dul - cis de - le - cta - bi - lis, sit laus

B. c.

6 6 6 6 7 # 6 # # 4 # # #

4

35

S. 1

tu-a quam de-co-ra cor-di me - o si-ne mo-ra sem-per dul- cis\_ de - le - cta - bi - lis, de-le-cta -

B. c.

6 6 6 6 6 5 6 9 8 6 6 5 6

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

39

S. 1

bi-lis, sem-per dul- cis\_ de - le - cta - bi-

B. c.

6 6 6 6 6 6 9 8 6 6 5

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

42 Sinfonia

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

Sp.

S. 1

lis.

B. c.

6 6 # 6 6 6 6 6

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

45

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

Sp.

S. 2

Cum te\_\_ a-mo, o mi Je-su, pro-cul ab - est om-nis

B. c.

6 6 6 6 6 6 5 4 # 7 6 #

49

S. 2

fle - tus tunc coe-le - sti - a\_\_ prae - sen - ti - o, cum te a - mo, o mi Je - su, pro - cul

B. c.

6 # # 4 # # 6 6

52

S. 2

ab - est om - nis fle-tus, tunc coe - le - sti - a\_\_ prae - sen - ti - o, tunc coe - le - -

B. c.

# 6 5 # 9 8 6 6 4 5 9 7 8 6

55

S. 2

- - - sti - a\_\_ prae - sen - ti - o, tunc coe - le - sti - a\_\_ prae-sen - ti -

B. c.

4 2 6 6 6 6 4 5 9 8 6 4 5

Sinfonia

58

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

Sp.

S. 2

B. c.

o.



61

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

Sp.

S. 1

S. 2

B. c.

O quam bo- num est,

o quam su-

O quam dul- ce\_ est, o quam su-

66

S. 1  
a - ve\_\_ est ad - hae - re - re De - o,

S. 2  
a - ve\_\_ est ad - hae - re - re De - o, et po - ne - re in Do - mi - no spem su -

B. c.  
6 # 6 7 6 6 6 4 5

70

S. 1  
et po - ne - re in Do - mi - no, et po - ne - re in Do - mi - no spem su -

S. 2  
am, et po - ne - re in Do - mi - no spem su -

B. c.  
6 5 5 # # 6 6 4 5

73

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

Sp.

6 65 6 5 4 5

*p*

S. 1  
am. lau - do

S. 2  
am. A - mo te,

B. c.  
6 65 6 5 4 5 65 6 5 #

*p*

78

S. 1

te, lau - - - do te, o mi ca - re Do - mi - ne Je -

S. 2

lau - - - do te, o, o mi ca - re Do - mi - ne Je -

B. c.

6 5 4 3 6 5 4 3 2 #

*p*

*p*



83

S. 1

- su Chri - ste, o, o mi ca - re Do - mi - ne Je

S. 2

su Chri - ste, o mi ca - re Do - mi - ne Je -

B. c.

4 # 7 5 4 5 3 4 2 8 6

*tr*



87

**Adagio**

S. 1

su Chri - ste, mi ca - re Do - mi - ne Je - su Chri -

S. 2

su Chri - ste, mi ca - re Do - mi - ne Je - su Chri -

B. c.

7 5 4 # 6 6 6 4 5 #

*tr*

91

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

Sp.

S. 1

S. 2

B. c.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

7 # 4 # 6 # 4 # # # 4 # # # 4 #



96 Allegro Sinfonia

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

Sp.

S. 1

S. 2

B. c.

*tr*

*tr*

Al- le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

# 6 6 5 4 3 6 #

99

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

Sp.

S. 1

S. 2

B. c.

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

6 6 5 4 3 6 # # 5 4 #



102 Sinfonia

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

Sp.

S. 1

S. 2

B. c.

lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

# # 4 # # 6 6 5 4 3



105

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

Sp.

S. 1  
lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

S. 2  
lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

B. c.  
6 6 5 4 3 6 # 4 # # # 4 #



108

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

Sp.

S. 1  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

S. 2  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

B. c.  
# 6 5 4 # 6 5 4 #

*111*

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

Sp.

S. 1  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

S. 2  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

B. c.  
6 5                      6 5 4 #                      6 5 #                      4 #

# Ave Jesu Christe

Vincenzo Albrici  
(1631-1690)

Sonata

Violino 1

Violino 2

Fagotto o Voila

Soprano 1

Soprano 2

Basso

Organo

6 6 6 6

Detailed description: This system contains the first five measures of the piece. It features six staves: Violino 1 (treble clef), Violino 2 (treble clef), Fagotto o Voila (bass clef), Soprano 1 (treble clef), Soprano 2 (treble clef), and Basso (bass clef). The Organ part is on a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/2. The organ part includes fingerings: 6, 6, 6, 6.



VI. 1

VI. 2

Fg.

Org.

6 7 8 4 7 6 7 6

Detailed description: This system contains measures 6 through 11. It features four staves: Violino 1 (VI. 1, treble clef), Violino 2 (VI. 2, treble clef), Fagotto (Fg., bass clef), and Organ (Org., bass clef). The key signature and time signature remain the same. The organ part includes fingerings: 6, 7, 8, 4, 7, 6, 7, 6.

12

VI. 1

VI. 2

Fg.

B.

Org.

A - ve, a - ve Je - su Chri - ste,

5  
4



18

B.

Org.

Je - su Chri - ste Rex be - ne - di - cte, Rex

6 6 6 7 8 4 7 6



24

S. 1

S. 2

B.

Org.

A - ve, a - ve,

A - ve, a - ve,

be - ne - di - cte.

7 6 7 6 5 4 [4] 4 4

30

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1  
a - ve, a - ve Je - su Chri - ste,

S. 2  
a - ve, a - ve Je - su Chri - ste,

B.  
a - ve, a - ve Je - su Chri - ste,

Org.  
4 ♯ ♯ 6



36

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1  
Je - su Chri - ste Rex be - ne - di - cte,

S. 2  
Je - su Chri - ste Rex be - ne - di - cte,

B.  
Je - su Chri - ste Rex be - ne - di - cte,

Org.  
6 6 6 7 8 ♯ 6 6 6

42

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1

S. 2

B.

Org.

Rex, Rex

Rex

Rex,

7 6 4 7 6 7 6 5



47

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1

S. 2

B.

Org.

be - ne - di - - - cte, Rex be - ne - di - cte.

be - ne - di - cte, Rex be - ne - di - cte.

Rex be - ne - di - cte, Rex be - ne - di - cte.

4 4 6 5 4 6 5 4 4

51

VI. 1

VI. 2

Fg.

Org.



54

B.

Org.

A - ve lu - men be - a - to - rum, sors per - fe - cta e - le - cto - rum, sa - lus u - ni - ca fi - de - li - um, sors per -



58

B.

Org.

fe - cta e - le - cto - rum, sa - lus u - ni - ca fi - de - li - um, sa - - -



61

B.

Org.

- - - lus, sa - lus u - ni - ca fi - de - li - um, sa - lus u - ni - ca fi - de - li -

65

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1  
A - ve, a - ve, a - ve,

S. 2  
A - ve, a - ve, a - ve.

B.  
um. A - ve,

Org.

6 5  
4 4



71

S. 1  
a - ve Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste Rex be - ne -

S. 2  
a - ve Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste Rex be - ne -

B.  
a - ve Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste Rex be - ne -

Org.

6 7 8



77

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1  
di - cte,

S. 2  
di - cte, Rex,

B.  
di - cte,

Org.  
♭ 6 6 6 6 7 6 ♭



83

S. 1  
Rex be - ne - di -

S. 2  
Rex be - ne - di -

B.  
Rex be - ne - di -

Org.  
7 6 7 6 ♭ 7 6 5 4 ♭

87

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1  
cte, Rex be - ne - di - cte.

S. 2  
cte, Rex be - ne - di - cte.

B.  
cte, Rex be - ne - di - cte.

Org.

6 5 4 ♯ b 5 6 7 6 7 6 7 ♯ b 5 4 ♯ ♯

92

S. 1  
A - ve de - cus\_ an - ge - lo - rum, a - ve\_ prae - mi - um\_ san - cto - rum, sum - ma\_ qui - es et so -

Org.

6 6 ♯ 6 6 ♯ 6 ♯

95

S. 1  
la - - - - - ti - um, sum - ma\_

Org.

5 6 6 ♯ 7 6 6 5

98

S. 1  
qui - es et so - la - - - - -

Org.

♯ 6 b 6 ♯

100

S. 1

Org.

ti - um, sum - ma qui - es et so - la - ti -

7 6 6 5 4 4 h 6 9 8 7 h 6 5 4 4 h

103

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1

S. 2

B.

Org.

um. A - ve, a - ve, a - ve,

A - ve, a - ve, a - ve,

A - ve,

6 5 4 4 h 6 5 4 4 h

109

S. 1

S. 2

B.

Org.

a - ve Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste Rex be - ne-

a - ve Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste Rex be - ne-

a - ve Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste Rex be - ne-

6 6 6 7 8

22

115

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1  
di - cte, Rex,

S. 2  
di - cte,

B.  
di - cte,

Org.

6 6 6 6 7 6 6



121

S. 1  
Rex be - ne - di -

S. 2  
Rex be - ne - di -

B.  
Rex be - ne - di -

Org.

7 6 7 6 7 5 4 6

125

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1  
cte, Rex be - ne - di - cte.

S. 2  
cte, Rex be - ne - di - cte.

B.  
cte, Rex be - ne - di - cte.

Org.

6 5 b 5 6 7 6 7 6 7 b

4 4

130

S. 2  
A - ve - vi - ta spes pe - ren - nis, fons dul - co - ris, fons a - mo - ris, te da - no - bis in per -

Org.

b 7 6 #

133

S. 2  
pe - tu - um, te da - no - bis in per - pe -

Org.

6 5 6 # 7 6 6 5 b 6

137

S. 2  
tu - um, te da no - bis in per - pe - tu -

Org.

5 6 b 6 5 4 b 7 6 5 4 b

141

S. 2

um.

B.

A - ve, a - ve Je - su Chri - ste, Je - su

Org.

6

147

B.

Chri - ste Rex be - ne - di - cte, Rex

Org.

6 6 7 6 6

151

B.

be - ne - di - cte.

Org.

7 6 7 6 5 4

156

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1

A - ve, a - ve, a - ve, a - ve

S. 2

A - ve, a - ve, a - ve, a - ve

B.

A - ve, a - ve

Org.

4 4 4 [4] 4

162

S. 1  
Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste Rex be - ne - di - cte,

S. 2  
Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste Rex be - ne - di - cte,

B.  
Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste Rex be - ne - di - cte,

Org.  
6 6 6 7 6 4



168

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 2  
Rex,

B.  
Rex

Org.  
6 6 6 6 7 6 4 7 6

174

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1  
Rex be - ne - di - cte, Rex be - ne - di - cte.

S. 2  
Rex be - ne - di - cte, Rex be - ne - di - cte.

B.  
be - ne - di - cte, Rex be - ne - di - cte.

Org.  
7 6 7 5/4 [h] 6 5 [h]



# Benedicite Domine

Vincenzo Albrici  
(1631-1690)

Cornetto 1

Cornetto 2

Fagotto o  
Viola da gamba

Soprano 1

Soprano 2

Basso

Basso continuo

6  
5



Cor. 1

Cor. 2

Fg.

B. c.

5

6 7 6 7 6 6

9

Cor. 1

Cor. 2

S. 1  
Be-ne-di-cte Do-mi-ne Je-su Chri - - ste, be-ne-di-cte

S. 2  
Be-ne-di-cte Do-mi-ne Je-su Chri - ste,

B.  
Be-ne-di-cte vir-gi-nis fru - ctus,

B. c.  
# 5 3 6 # 7 6 #  
4



13

Cor. 1

Cor. 2

S. 1  
Fi-li ae-ter - ni Pa-tris, ae-ter - ni Pa-tris u - ni - ge - ni - te,

S. 2  
be - ne - di - cte Fi - li ae-ter - ni Pa-tris u - ni - ge - ni - te, be - ne - di - cte

B.  
be - ne - di - cte Fi - li ae-ter - ni

B. c.  
6 4 [#] 5[#] # #

16

Cor. 1

Cor. 2

Fg.

S. 1  
be - ne-di-cte Fi-li ae-ter - ni Pa-tris u - ni - ge - ni - te, u - ni - ge - ni - te, u -

S. 2  
Fi - li ae-ter - ni Pa-tris u - ni - ge - ni - te, u - ni - ge - ni - te,

B.  
Pa-tris, ae-ter - ni Pa - tris u - ni - ge - ni - te, u - ni - ge - ni - te,

B. c.

6 5  
4 [#]

---

20

Cor. 1

Cor. 2

Fg.

S. 1  
- ni - ge - ni - te.

S. 2  
u - ni - ge - ni - te.

B.  
u - ni - ge - ni - te.

B. c.

6 6 5 6 #  
4

26

S. 1  
O Je - su, no - stra re - demp - ti - o, a - mor et de - si -

B. c.  
6 6 # 6 # 6 6 4 3

32

Cor. 1

Cor. 2

Fg.

S. 1  
de - ri - um,

B. c.  
7 6 # 7 6 #

38

S. 1  
De - us cre - a - tor o - mni - um, ho - mo in fi - ne tem - po -

B. c.  
6 6 5 6 6 5[#] 4 #

44

Cor. 1

Cor. 2

Fg.

S. 1  
rum, De - us cre - a - tor

B. c.  
6 5 6

50

S. 1

o - mni - um, ho - mo in fi - ne - tem - - - - -

B. c.

55

S. 1

po - rum,

tr

4 # 5 6 7 6

B. c.

60

Cor. 1

*p*

Cor. 2

*p*

Fg.

*p*

S. 1

ho - mo in fi - ne - tem - po - rum.

tr

*p*

B. c.

*p*

5 4 [#] # #

67

Cor. 1

Cor. 2

Fg.

B. c.

5 4 # #

74

B. *tr*  
Quae te vi - cit cle - men - ti - a ut fer - res no - stra\_ cri - mi -

B. c. # 6 7 6

80

Cor. 1

Cor. 2

Fg.

B. na, cru - de - lem

B. c. #

86

B. mor - tem\_ pa - ti - ens ut nos ab mor - te\_ tol - le - res,

B. c. 6 5 6 ð 6[#] 4 [#]

92

Cor. 1

Cor. 2

Fg.

B. cru - de - lem mor - tem\_ pa - ti - ens

B. c. 6 6 5 6 ♮ 6 6 5 6

98

B. ut nos ab mor - - te tol - le - res,

B. c. 6 6 4 #

104

Cor. 1

Cor. 2

Fg.

B. ut nos ab mor - te tol - le - res.

B. c. 6 5 4 [#]

110

Cor. 1

Cor. 2

Fg.

B. c.

114

Cor. 1

Cor. 2

Fg.

B. c. 6 6 6

118

S. 2  
Ip - sa\_\_\_ te ro - gat pi - e - tas, ut ma - la no - stra\_\_\_

B. c.  
# 6

123

Cor. 1

Cor. 2

Fg.

S. 2  
su - pe - res,

B. c.  
7 6 # 7 6 #

129

S. 2  
par - cen - do et vo - ti\_\_\_ com - po-tes nos tu - o vul - tu sa - ti -

B. c.  
6 6 5 6 6 6 b 5[#] 4 #

135

Cor. 1

Cor. 2

Fg.

S. 2  
es, par - cen - do et vo - ti\_\_\_

B. c.  
6 5 6 6 5 6



141

S. 2  
com - po - tes nos tu - o vul - tu - sa - - - -

B. c.  
6 6 5

146

S. 2  
- - - - - ti - es,

B. c.  
# # 6 7 6 6 4 5 [#]

151

Cor. 1

Cor. 2

Fg.

S. 2  
nos tu - o vul - tu - sa - - ti - es.

B. c.

*tr*

155

Cor. 1

Cor. 2

Fg.

B. c.

160

Cor. 1

Cor. 2

Fg.

B. c.

6 6 6 6 4 #



165

Cor. 1

Cor. 2

S. 1

S. 2

B.

B. c.

Be - ne - di - cte Do - mi - ne Je - su Chri - ste, be - ne - di - cte

Be - ne - di - cte Do - mi - ne Je - su Chri - ste,

Be - ne - di - cte vir - gi - nis fru - ctus,

# # 5 4 3 6 # 7 6 #

169

Cor. 1

Cor. 2

S. 1  
Fi-li ae-ter - ni Pa-tris,ae-ter-ni Pa-tris u - ni - ge - ni - te, be - ne-di-cte Fi-li ae-ter-ni

S. 2  
be - ne-di-cte Fi - li ae-ter-ni Pa-tris u - ni - ge - ni - te, be - ne-di-cte Fi - li ae-ter-ni

B.  
be-ne-di-cte Fi-li ae-ter-ni Pa-tris,ae-ter - ni Pa -

B. c.  
6  
4 5[#]

173

Cor. 1

Cor. 2

Fg.

S. 1  
Pa-tris u - ni - ge - ni - te, u - ni - ge - ni - te, u - ni - ge - ni - te.

S. 2  
Pa-tris u - ni - ge - ni - te, u - ni - ge - ni - te, u - ni - ge - ni - te.

B.  
- tris u - ni - ge - ni - te, u - ni - ge - ni - te, u - ni - ge - ni - te.

B. c.  
# [#]

# Cogita, o homo

Vincenzo Albrici  
(1631-1690)

Violino 1

Violino 2

Fagotto

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

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

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

A.

T.

B.

B. c.

Co - gi - ta, o ho - mo, co - gi - ta, co - gi - ta, o ho - mo, -

Co - gi - ta, o ho - mo,

Co - gi - ta, o ho - mo,

Co - gi - ta, o ho - mo, co -

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

11 Allegro

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.  
co - gi - ta, o - mni - a tran - si - to - ri - a in hoc mun - do,

A.  
co - gi - ta, o - mni - a tran - si - to - ri - a in hoc mun - do,

T.  
co - gi - ta, o - mni - a tran - si -

B.  
- gi - ta, o - mni - a tran - si - to - ri - a in hoc

B. c.

14

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.  
in hoc mun - do prae - ter a -

A.  
do, in hoc mun - do prae - ter a - ma - re, a - ma - re Chri - stum Do - mi - num,

T.  
to - ri - a in hoc mun - do

B.  
mun - do, in hoc mun - do

B. c.

7 6 4 # 7 6 5[#] 4[#] 5[#] 6

18

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.  
ma - re, a - ma - re Chri - stum Do - mi - num, prae - ter a - ma - re, a - ma - re, a -

A.  
a - ma - re Chri - stum Do - mi - num, prae - ter a - ma - re, a - ma - re Chri - stum

T.  
prae - ter a - ma - re, a - ma - re Chri - stum

B.  
prae - ter a - ma - re, a - ma - re Chri -

B. c.

7 6 5 7 4 [#] 7 6

22

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.  
ma-re Chri-stum Do - mi-num.

A.  
Do - mi - num.

T.  
Do - mi - num.

B.  
stum Do - mi - num.

B. c.

4 # 6 5 6 5 [#] 4

27

S. Ho - mo, De - i cre - a - tu - ra, cur in

B. c. 6 6 7 4 3 5 6

6 4 [#]

32

S. car - ne mo - ri - tu - ra, est tam par - va

B. c. 7 6 6 7 6 4 # # 6[#] #

37

S. ti - bi cu - ra pro ae - ter - na, ae - ter - na

B. c. 6[#] 6 # # 6[#] #

42

S. glo - ri - a, pro ae - ter - - - - -

B. c. 4 [#] #

47

S. - na glo - ri - a, pro ae - ter - na glo - ri -

B. c. 6 4 [#] 4 3 6 6[#] # 6 4 [#]

52 Sinfonia Adagio

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. a?

B. c. 7 7

56

VI. 1

VI. 2

Fg.

B. c.

4 [#]

60

A.

B. c.

O si\_\_\_ poe - nas\_\_\_ in - fer - na - les a - gno - vi - sces,

6 6 7 4 # 7 6

66

A.

B. c.

quae et qua - les, tu - os u - ti - que car - na - les

6 7 6 4 [#] # #

72

A.

B. c.

ap - pe - ti - tus fran - ge - res, ap - pe - ti - tus

tr

6 4 [#] #

78

A.

B. c.

tus\_\_\_ fran - ge - res, ap - pe - ti - tus\_\_\_ fran - ge -

6 5[#] 4 # 6 # 4 [#]



Sinfonia  
Adagio

83

VI. 1

VI. 2

Fg.

A.

B. c.

res.

7 # 7

87

VI. 1

VI. 2

Fg.

B. c.

91

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

A.

T.

B.

B. c.

Co - gi - ta, o ho - mo, co - gi - ta, co -

Co - gi -

Co - gi - ta, o -

Co -

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

95 Allegro

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.  
- gi - ta, o ho - mo, co - gi - ta, o - mni - a tran - si - to - ri - a in hoc

A.  
ta, o ho - mo, co - gi - ta, o - mni - a tran - si -

T.  
ho - - - mo, co - gi - ta,

B.  
- gi - ta, o ho - mo, co - gi - ta,

B. c.

6[#] 6  
5

5  
4  
2[#]

98

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.  
mun - do, in hoc mun - do

A.  
- to - ri - a in hoc mun - do, in hoc mun - do prae - ter a -

T.  
o - mni - a tran - si - to - ri - a in hoc mun - do

B.  
o - mni - a tran - si - to - ri - a in hoc mun - do, in hoc mun - do

B. c.

7 6 4 [#]

101

VI. 1

VI. 2

S.

A.

B.

B. c.

pra-ter a - ma - re, a - ma - re Chri-stum Do - mi - num,

ma - re, a - ma - re Chri-stum Do - mi - num, a - ma - re Chri-stum Do - mi - num, prae - ter a -

prae - ter a -

7 6 5[#] 5[#] 6 7 6 5 7  
4 [#] #



105

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

A.

T.

B.

B. c.

prae - ter a - ma - re, a - ma - re, a - ma - re Chri-stum Do - mi -

ma - re, a - ma - re Chri - stum Do - mi -

prae - ter a - ma - re, a - ma - re Chri - stum Do - mi -

ma - re, a - ma - re Chri - stum Do - mi -

7 6 4 #

108

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

A. num.

T. num.

B. num.

B. c. num.

112

T. 6 4 [#] 5 6 4 5[#] 4[#]

Et in - nu - me - ra pec - ca - ta, dic - ta, fac - ta,

B. c.

118

T. 4 # 6

co - gi - ta - ta, men - te to - ta con - ster - na - ta

B. c. 6 7 6 4 # # 6[#] # 7 6 #

124

T. 8

me - ri - to de - plan - - ge - res, de - plan -

B. c. 6 6 6 5[#] 4 #

130

T. 8

- - - ge - res, me - ri - to de - plan - ge -

B. c. 4 # 6[#] # 6 4 #

135 Adagio

VI. 1

VI. 2

Fg.

T.

B. c.

res.

139

VI. 1

VI. 2

Fg.

B. c.

6 4 5[#]

143

B.

B. c.

Ec - ce, mun - dus e - va - ne - scit, de - cor

6 # 5 6

148

B.

B. c.

e - ius iam a - re - scit, et quo - ti - di -

7 6 7 6[#] # #

153

B.

B. c.

e vi - le - scit fal - lax, fal - lax e - ius

6[#] 6 #

158

B. *glo - - - ri - a, fal - lax, fal - lax*

B. c.

7 6 6

3 4 8

163

B. *e - ius glo - - - - - ri -*

B. c.

7 6 7 6 4 #

Sinfonia  
Adagio

167

VI. 1

VI. 2

Fg.

B.

B. c.

a.

7 # #

171

VI. 1

VI. 2

Fg.

B. c.

175

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.  
Co - gi - ta, o ho - mo, co - gi - ta, co - gi - ta, o ho - mo, -

A.  
Co - gi - ta, o ho - mo,

T.  
Co - gi - ta, o ho - mo,

B.  
Co - gi - ta, o ho - mo, co -

B. c.

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

180

Allegro

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.  
co - gi - ta, o - mni - a tran - si - to - ri - a in hoc mun - do

A.  
co - gi - ta, o - mni - a tran - si - to - ri - a in hoc mun - do

T.  
co - gi - ta, o - mni - a tran - si - to - ri - a in hoc mun - do

B.  
- gi - ta, o - mni - a tran - si - to - ri - a in hoc

B. c.

5 4 2[#]

183

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

A.

T.

B.

B. c.

7 6 4 [#] 7 6 5[#] 4 [#] 5[#] 6

187

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

A.

T.

B.

B. c.

7 6 5 7 4 # 7 6



VI. 1

VI. 2

Fg.

S.  
ma - re, a - ma - re, a - ma - re Chri - stum Do - mi - num.

A.  
- re Chri - stum Do - - - mi - num.

T.  
ma - - - re Chri - stum Do - - - mi - num.

B.  
re Chri - - - stum Do - mi - num.

B. c.

4 #

# Jesu dulcis memoria

Vincenzo Albrici  
(1631–1690)

## Sinfonia

Viola I

Viola II

Viola III

Soprano

Alto

Basso

Basso continuo

Je - su

♭ ♭ 6 6 6 ♭ # 7 6[#] ♭



S.

A.

B.

B. c.

dul - cis me - mo - - - ri - a, dans ve - ra

Je - su dul - cis me - mo - ri - a, dans ve - ra cor -

Je - su dul - cis me - mo - ri - a, dans

6 6 # 7 6[#] 6

12 Sinfonia

Va. 1

Va. 2

Va. 3

S.  
cor - dis gau - di - a,

A.  
*tr* - dis gau - di - a,

B.  
ve - ra cor - dis gau - di - a,

B. c.  
# 6 5[#] # # 4 2[#] 6[#] 5 # 7 6



18

Va. 1

Va. 2

Va. 3

A.  
sed su - per mel et

B. c.  
# 5[#] # # 4 2[#] 6[#] 5 # 6 6 7 6[#]

24

Va. 1

Va. 2

Va. 3

S.

A.

B. c.

sed su - per mel et o - mni-a e - ius

o - mni-a e - ius dul - cis\_ prae - sen - ti - a,

5 6 [#] [5]# 6 4 5 [#] 6 6



30

Va. 1

Va. 2

Va. 3

S.

A.

B.

B. c.

dul - cis\_ prae - sen - ti - a,

sed su - per

sed su - per mel et o - mni-a e - ius dul - cis\_ prae -

6 6 5 [#] 6 6

35

Va. 1

Va. 2

Va. 3

S.

A.

B.

B. c.

6 ̂ #

6 ̂ 6

6 ̂

41

Va. 1

Va. 2

Va. 3

S.

A.

B.

B. c.

6 ̂

6 ̂ 5 [#]

5 [#]

#

sed su - per mel et o - mni-a

mel et o - mni-a,

- sen - ti - a, e - ius dul - cis prae - sen - ti - a,

e - ius dul - cis prae - sen - ti - a, sed su - per

sed su - per

sed su - per mel et o - mni-a, sed su - per

tr

46

Va. 1

Va. 2

Va. 3

S.

A.

B.

B. c.

mel et o - mni - a

mel et o - mni - a, sed su - per mel et

mel et o - mni - a e - ius dul - cis prae - sen - ti -

7/4 [#] 6 6

51

Va. 1

Va. 2

Va. 3

S.

A.

B.

B. c.

e - ius dul - cis, dul - cis prae - sen - ti - a.

o - mni - a e - ius dul - cis prae - sen - ti - a.

a, e - ius dul - cis prae - sen - ti - a.

5/2 6/4 7/4 #

## Sinfonia

57

Va. 1

Va. 2

Va. 3

B. c.

4 6 6 #

62

Va. 1

Va. 2

Va. 3

B. c.

7 6[#] 6 6[#] 5 4 [#]

67

S.

Je - su, Je - su, spes poe - ni - ten - ti - bus, spes poe - ni - ten - ti - bus,

B. c.

4 [#] p 4 [#]

73

S.

quam pi - us te pe - ten - ti - bus, quam bo - nus te quae - ren - ti - bus,

B. c.

6 4 6 7 6[#] # 6 4 # 7 6 #

79

S.

dul - cis in - ve - ni - en - ti - bus, quam bo - nus

B. c.

6 9[#] 8 7 [#] 6 4 5[#] 6 4 2 6

85

S. te quae - ren - ti - bus, dul - cis, dul - cis in - ve - ni -

B. c.

91

S. en - ti - bus, dul - cis, dul - cis in - ve - -

B. c.

96

S. - - - - - ni - en - ti - bus.

B. c.

100 Sinfonia

Va. 1

Va. 2

Va. 3

B. c.

105

Va. 1

Va. 2

Va. 3

B. c.



110

A.

Nec lin - gua\_ va - let di - ce-re, nec lit - te-ra ex - pri - me-re, ex - per - tus po - test

B. c.

5 6 4 [#] 5 6 4 [#]  $\frac{4}{2}$  6 6 5

113

A.

cre - de - re, quid sit Je - sum, quid sit Je - sum di - li - ge - re, ex - per - tus po - test

B. c.

6 6 6 4 6 6 5 [#]  $\frac{4}{2}$  6 6 5

116

A.

cre - de - re, quid sit Je - sum, quid sit Je - sum di - li - ge - re, quid sit Je - sum,

B. c.

6 6 5  $\frac{4}{2}$

120

A.

quid sit Je - - - - - sum di - li - ge - re.

B. c.

# # #  $\frac{4}{2}$  6 4 [#]

126 Sinfonia

Va. 1

Va. 2

Va. 3

B. c.

131

Va. 1

Va. 2

Va. 3

B. c.

7 6[#] 6 6 6[#] 5

136

B.

Sis Je - su no - strum gau - di - um, qui es fu - tu - rum prae - mi - um,

B. c.

6[#] # b 6 6[#] #

142

B.

sit no - stra in te glo - ri - a, per cun - cta sem - per sae - cu -

B. c.

6 4 [#] # b 6 4 [#]

148

B.

la, sit no - stra in te glo - ri - a, per cun - cta sem - per

B. c.

6 6 4 [#] 6

154

B.

— sae - cu - la, per cun - cta sem - per sae - cu - la.

B. c.

7 6[#] 6 6 6 b 4 [#]

Sinfonia

160

Va. 1

Va. 2

Va. 3

S. Je - su dul - cis me -

A. Je - su

B. Je - su

B. c. 6 6 7 6[#]



166

S. mo - - - ri - a, dans ve - ra cor - dis

A. dul - cis me - mo - ri - a, dans ve - ra cor - - - dis

B. dul - cis me - mo - ri - a, dans ve - ra

B. c. 7 6[#] ♮ #

172

Sinfonia

Va. 1

Va. 2

Va. 3

S.

gau - - - di - a,

A.

gau - - - di - a,

B.

cor - - dis gau - di - a,

B. c.

# 4 6 6 7 6

2[#] 5 [#] # b 6 # #



178

Va. 1

Va. 2

Va. 3

A.

sed su - per mel et o - mni-a

B. c.

# 4 6 6 7 6

2[#] 5 [#] # 6 6 7 6[#]

184

Va. 1

Va. 2

Va. 3

S.  
sed su - per mel et o - mni-a e - ius dul - cis\_ prae -

A.  
e - ius dul - cis\_ prae - sen - ti - a,

B.  
sed su - per

B. c.  
6 4 5[#] 6

---

190

Va. 1

Va. 2

Va. 3

S.  
- sen - ti - a,

A.  
sed su - per mel et

B.  
mel et o - mni-a e - ius dul - cis\_ prae - sen - ti -

B. c.  
4 [#] 6 6 5 6 7 6[#]

195

The musical score for measures 195-200 features three violin parts (Va. 1, Va. 2, Va. 3), a soprano (S.), an alto (A.), a bass (B.), and a basso continuo (B. c.). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The lyrics are: "sed su - per mel et o - mni-a e - ius" (S.), "o - mni-a," (A.), "a, e - ius dul - cis prae - sen - ti - a," (B.), and "6 6 7 6[#]" (B. c.).

Va. 1  
Va. 2  
Va. 3  
S.  
A.  
B.  
B. c.

201

The musical score for measures 201-206 continues with the same instrumentation. The lyrics are: "dul - cis prae - sen - ti - a, sed su - per mel et o - mni-a" (S.), "sed su - per mel et o - mni-a," (A.), "sed su - per mel et o - mni-a, sed su - per mel et o - mni-a" (B.), and "b 6 5[#] 4 [#] 7 [#]" (B. c.).

Va. 1  
Va. 2  
Va. 3  
S.  
A.  
B.  
B. c.

207

Va. 1

Va. 2

Va. 3

S.

A.

B.

B. c.

e - ius

sed su - per mel et o - mni - a

e - ius dul - cis prae - sen - ti - a,

6 6 6 7 6 [#]

---

211

Va. 1

Va. 2

Va. 3

S.

A.

B.

B. c.

dul - - cis, dul - cis prae - sen - ti - a.

e - ius dul - cis prae - sen - ti - a.

e - ius dul - - cis prae - sen - ti - a.

4 6 7 2[#] 4 4 [#]

# Mihi autem bonum est

Vincenzo Albrici  
(1631-1690)

Sinfonia

Violino 1

Violino 2

Viola da gamba

Soprano

Basso continuo

6 7 6 6 7 6 6 5 6 5

VI. 1

VI. 2

Va. da g.

B. c.

4 # 6 7

VI. 1

VI. 2

Va. da g.

B. c.

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



9 Adagio

VI. 1 *p*

VI. 2 *p*

S. Mi - hi au - tem, mi - hi au - tem bo - num est ad - hae - re - re De - o, ad - hae - re - re De - o,

B. c. *p*  
7 6 4 3 5 7 6[#] 3 5 4 7 6

14

VI. 1 *f* *p*

VI. 2 *f* *p*

Va. da g. *f*

S. et po - ne - re in Je - su Do - mi - no spem me - am, et

B. c. *f* *p*  
4 3 6 7 8 7 6 6 5 6 6 5[#]

18

VI. 1 *f* *p*

VI. 2 *f* *p*

Va. da g. *f* *p*

S. po - ne - re in Je - su Do - mi - no spem me - am, in Je - su Do - mi - no

B. c. *f* *p*  
6 7 8 7 6 6 5 6 6 5 6

22

VI. 1

VI. 2

Va. da g.

S.

B. c.

spem me - am.

*f*

4 3 4 3 5 6 6

---

25

VI. 1

VI. 2

Va. da g.

B. c.

6 6 7 6 5 3 4 3

---

28

S.

B. c.

Je - su, Rex po-ten - tis - si-me, a - ma - tor fi - de - lis - si-me,

6 6 6 6 6 7 6

---

34

S.

B. c.

sal - va - tor be - ni - gnis - si - me, spes su - spi -

6

---

38

S.

B. c.

ran - tis a - ni-mae, spes su - spi - ran - tis a - ni-mae.

6 4 # 6 4 3

43

VI. 1

VI. 2

Va. da g.

B. c.

6 6̇

47

VI. 1

VI. 2

Va. da g.

B. c.

6/5 8 7 6/5 8 7/3

52

S.

Quam me - re tu - os re - fi - cis quos tam con - stan - ter

B. c.

6/5 6 6̇ 6 6 6

57

S.

di - li - gis, re - gis, fo - ves, ac pro - te - gis et ad cor

B. c.

6 6 6 6̇ 6

62

S.

blan - de lo - que - ris, et ad cor blan - de lo - que - ris.

B. c.

6/5 8 7 6 6 6/5 8/4 7/3

67

VI. 1

VI. 2

Va. da g.

B. c.

6 8 6 6 5 8 7



72

VI. 1

VI. 2

Va. da g.

B. c.

6 6 5 8 7



76 Adagio

VI. 1

VI. 2

S.

B. c.

*p*

*p*

*p*

O spon-se me dul- cis-si-me, o De-us cle-men-tis-si-me, tu-a me-a est

6 6[#] 4 6 6 8 6 7 6

80

VI. 1

VI. 2

S.

B. c.

a - ni - ma spon - sa quam - vis a - dul - te - ra, quam -

7 6 # 7 ♮ 6 4 [5] ♮

83

VI. 1

VI. 2

Va. da g.

S.

B. c.

vis a - dul - te - ra.

*f*

6 6 ♮ 7 3 6 5 7 4 3

87

S.

B. c.

De - li - cta me - a hor - re - o; en e - xul ad te

*tr*

6 ð 6 6

92

S.

B. c.

red - e - o; Je - sum me - um de - si - de - ro; me su - sci -

6 ð

97

S. pe nunc ob - se - cro, me su - sci - pe nunc ob - se - cro.

B. c. 4 [#] 6 5 4 3

102 Adagio

VI. 1 *p*

VI. 2 *p*

S. Mi - hi au - tem, mi - hi au - tem bo - num est, ad - hae - re - re De - o, ad - hae -

B. c. *p* 4 7 6 4 3 5 7 6

106

VI. 1 *f*

VI. 2 *f*

Va. da g. *f*

S. re - re De - o, et po - ne - re in Je - su Do - mi - no spem me - am,

B. c. 4 7 6 4 [3] 6 7 8 7 6 6 5 6

110

VI. 1

VI. 2

Va. da g.

S.

B. c.

*p*

*p*

et po - ne-re in Je - su - Do - mi-no spem me -

4 # 5 6 7 8 7 6 5  
4 3



113

VI. 1

VI. 2

Va. da g.

S.

B. c.

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

am, in Je - su Do - mi no ————— spem me - am.

6 6 5  
4 3

6 4 3 4 3

# O amantissime sponse

Vincenzo Albrici  
(1631-1690)

Adagio

Violino 1

Violino 2

Soprano 1

Soprano 2

Basso

Basso continuo

O a - man - tis - -

O a - man - tis -

O a - man -

5 4 6 9 8 7 6  
3 2 5 4 3

5

VI. 1

VI. 2

S. 1  
- si - me spon - se, Je - su cor - dis me - i, Je - su cor - dis me -

S. 2  
- si - me spon - se, Je - su cor - dis - me - i, Je -

B.  
tis - si - me spon - se, Je - su cor - dis me - i, Je -

B. c.

7 6 5 5 6 b  
# 4 # # #



10

VI. 1

VI. 2

S. 1

S. 2

B.

B. c.

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

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

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

6 # 6b 4 5 # # 6 5



15

VI. 1

VI. 2

S. 1

S. 2

B.

B. c.

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

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

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

6b 5 6b 5 9 8 7 6 8 7

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

b

21 Adagio

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

S. 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 6 7 6 5 6  
5 4 #

26 Adagio

S. 1  
a - mor, o De - us, o vi - ta, o sa - lus, o bo - ni - tas,

S. 2  
a - mor, o De - us, o vi - ta, o sa - lus, o bo - ni - tas,

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

B. c.  
6 6 7 6 5 6 b #  
b b 5 4 3

31

S. 1  
bo - ni - tas in - fi - ni - ta, o bo - ni - tas, bo - ni - tas

S. 2  
bo - ni - tas in - fi - ni - ta, o bo - ni - tas, bo - ni - tas

B.  
bo - ni - tas in - fi - ni - ta, o bo - ni - tas, bo - ni - tas

B. c.  
6 b 6 7 5 6 b # 6 b  
5 4 #

37

Adagio

VI. 1

VI. 2

S. 1  
in - fi - ni - ta.

S. 2  
in - fi - ni - ta.

B.  
in fi - ni - ta.

B. c.  
6 6 6 5 4 # 6 5 3 6 6 6 5 4 3



44

VI. 1

VI. 2

S. 1  
Te

S. 2  
Te

B.  
Te

B. c.  
6 b # 6 b 6 7 5 4 # [4] b

50

VI. 1

VI. 2

S. 1  
lau - dem, te a - mem, te quae - ram, te can - tem, o a - mor, o

S. 2  
lau - dem, te a - mem, te quae - ram, te can - tem, o a - mor, o

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

B. c.  
6[#] 6[#] ð 6 7 6 5 6 5 6 6

5 4 # 5 b b



55

Adagio

VI. 1

VI. 2

S. 1  
De - us, o vi - ta, o sa - lus, o bo - ni-tas, bo - ni-tas in - fi -

S. 2  
De - us, o vi - ta, o sa - lus, o bo - ni-tas, bo - ni-tas in - fi -

B.  
De - us, o vi - ta, o sa - lus, o bo - ni-tas, bo - ni-tas in - fi -

B. c.  
6 7 6 5 6 6 b # 6 b ð 6

5 4 3

61

VI. 1

VI. 2

S. 1

S. 2

B.

B. c.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

6 5 4 # *p* b # 6 b 6 6 5 4 #



68

VI. 1

VI. 2

S. 1

S. 2

B.

B. c.

O Je - - - su mi dul - cis -

O Je - - - su mi

O Je - - -

b 7 6 6 4[#] 6

5 5 5 2

b b

70 Fine

VI. 1

VI. 2

S. 1  
- - - - - si - me.

S. 2  
dul - - - - cis - si - me.

B.  
su - - - - mi dul - cis - si - me.

B. c.  
6 4 8 6 7 5 4 #

72

S. 1  
A-ma-bi - lis - si - me\_ Je - su, a-ma-bi - lis - si - me\_ Je-su et sal - va - tor a -

B. c.  
5 6 # 5 6 5 6 5 9 8

76

S. 1  
- ni-mae me - ae. O Je - su, o Je - su, sa - lus\_ me - a

B. c.  
6 6 5 # 6 7 6 7 6 5 7 3

80

S. 1 et vi - ta me - a, te a - mo, te vo - lo, te quae-ro, te cu - pi - o, te de - si - de -

B. c. 6 b b # 6 4 #

83

VI. 1

VI. 2

S. 1 ro.

B. c. 6b 6 6 6 6 7b 7[b] 7 6 4 # b

87

S. 1 Tu me su - sci-pe, tu me fo - ve, tu me te - cum fac gau-

B. c. b 6b 7 6 # 6

93

S. 1 de - - - re be - a - tis - si - ma

B. c. 7 6 6 6b

98

S. 1 pa - tri - a, be - a - tis - si - ma pa - tri-

B. c. 6 4 # 5 # 5 6 b 6 6b 6 4 # 5

104

VI. 1

VI. 2

S. 1

B. c.

a.

6 7 6 # # 6

5 3

110

VI. 1

VI. 2

B. c.

7 6 6 5 5 6

5 3 b

115

VI. 1

VI. 2

B. c.

6 8 7 b 6 5 6 6 6 4 8 7 b

4 5 4 #

120

S. 2

B. c.

O ca - re spon - se Je - su Chri - ste, o ca - re spon - se Je - su Chri - ste,

b ö # 5 6



124

S. 2  
qui de-di - sti a-ni-mam tu-am in mor - - - - - tem,

B. c.  
6 6 7 6 7 6 4 6 4 5 #

128

S. 2  
da mi-hi, da mi-hi, da mi-hi ut in - - - - - trem in reg-num tu-um, da

B. c.  
h 5 6h 5 6 4 8 5 4 7 3

132

VI. 1

VI. 2

S. 2  
mi - hi, da mi - hi, da mi - hi ut in - - - - - trem in reg-num tu - um.

B. c.  
6 7 6 8 7 [h] b  
# 4 #

135

VI. 1

VI. 2

B. c.  
6b 6 6 6 6 7 7 7 6 5 4 #

139

S. 2 I - bi te - cum col - lae - ta - bor, glo - ri - a - bor, sa - ti - a - bor, in ple - ni - si - ma

B. c. 6 5 6 7 6 6 7 7 $\flat$  3 8 7 6 5

144

S. 2 glo - ri - a. I - bi te - cum col - lae - ta - bor, glo - ri - a - bor, sa - ti - a - bor,

B. c. 6 4 5 6 6 7 6 5 6 5 7

149

VI. 1

VI. 2

S. 2 in ple - nis - si - ma glo - ri - a, in ple - nis - si - ma glo - ri - a.

B. c. *p* *p* b 6 5 6 4 5 b 6 5 6 4 5

154

VI. 1

VI. 2

B. c. # 6 6 6 6

159

VI. 1

VI. 2

B. c.

6 6 6 6 6 4 6 6 b

164

VI. 1

VI. 2

B.

Ah, ah, ah Je - su, ah, ah, ah,

B. c.

b 7 6 b

169

B.

Je - su, tu fons, tu fons gau-di - o - - - rum et om-ni-um bo-

B. c.

7 6 6 7 6 4

174

B.

no-rum, tam cae-les-ti-um, quam ter - res-tri-um, tam cae-les-ti-um, quam ter - res-tri-um, da-tor lar-gis - si -

B. c.

7 6 b 7 3 6 5 4 4 3

177

VI. 1

VI. 2

B.

B. c.

mus et be - ni - gnis - si - mus, da - tor lar - gis - si - mus et be - ni - gnis - si - mus.

6 6 4 3 6 6 6 4 # 5 6b 6 6 6

181

VI. 1

VI. 2

B.

B. c.

Ti - bi - lau - - -

6 7b 7[b] 7 6 5 4 # b b 6 6 6b 6 6

187

B.

B. c.

- des nun - ci - a - bo, ti - bi - lau - - -

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

193

B.

B. c.

- des nun - ci - a - bo, te mi spon - se, mi spon - se re - da - ma -

6 6 6 5 4 3 7 7 6

199

B.

B. c.

206

B.

B. c.

212

B.

B. c.

218

B.

B. c.

223

B.

B. c.

228

B.

B. c.

233

B.

B. c.

238

VI. 1

VI. 2

B.

B. c.

244

VI. 1

VI. 2

B. c.

250 D.C. al Fine

VI. 1

VI. 2

B. c.

# Omnis caro faenum

89

Vincenzo Albrici  
(1631 - 1690)

## Sinfonia

Violino

Cornettino

Trombone

Fagotto

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

6 6 7 6 # 6 6 6 # 6 6 # 4 6 / 2 5



5

VI.

Ctno.

Trb.

Fg.

B. c.

6 6# 6 6 b 6b 6 6 6 7 # 5 4 # 6 6 6 5

9

VI.

Ctno.

Trb.

Fg.

B. c.

6 6 6b 5 6 6 7 6 6 6 6 6 6 7 5 4 # #

13

S.

A. O - mnis

T. O - mnis ca - ro\_\_\_ fae - - - - - num, et glo - ri - ae

B.

B. c.

6 7 6 6 6 6 5 6 7 6 6 #

17

S. ca - ro\_\_\_ fae - - - - - num, et glo - ri - ae e - ius, si - cut flos, si - cut

A. e - ius si - cut flos, si - cut um - bra prae - ter - e - unt, e - va - ne - scunt,

T.

B. O - mnis ca - ro\_\_\_ fae -

B. c.

6 6 4 6 7 9 8 4 3 6 # 6 6 6 b



21

S. um - bra prae - te - re - unt, e - va - ne - scunt,

A.

T. O - mnis ca - ro - fae -

B. - - - - - num, et glo - ri - ae e - ius si - cut\_ flos, si - cut

B. c. 6̣ 4 6̣ 5 4 3 6 7 6̣ 6 6 6 6 5

24

S. o - mnis ca - ro - fae -

A.

T. - - - - - num, et glo - ri - ae e - ius si - cut\_ flos, si - cut

B. um - bra prae - te - re - unt, e - va - ne - scunt,

B. c. 6b 6 7 6 4 # 6 6 5 # 6 6̣ 5 6b

27

S. - - - - - num, et glo - ri - ae e - ius si - cut\_ flos,

A. et - glo - ri - ae e - ius si - cut\_ flos, si - cut

T. um - bra prae - te - re - unt, e - va - ne - scunt, et glo - ri - ae e - ius si - cut

B. et - glo - ri - ae e - ius si - cut

B. c. 4 2 6 6 5 # 6 5 6̣ 6̣ 6 6

30

S. pre - te re - unt, e - va - ne - scunt, e - va - ne - scunt, e - va - ne - scunt,

A. um - bra prae - te - re - unt, e - va - ne - scunt, e - va - ne - scunt, e - va - ne - scunt

T. um - bra prae - te - re - unt, e - va - ne - scunt, e - va - ne - scunt,

B. um - bra prae - te - re - unt, e - va - ne - scunt, e - va - ne - scunt, e - va - ne - scunt,

B. c. 6<sup>b</sup> 6 6<sup>5</sup> 6 6 # # 6 b 6 6 #

33

S. e - - - va - ne - scunt, *p* e - - - va - ne - scunt...

A. e - - - va - ne - scunt, *p* e - - - va - ne - scunt.

T. e - - - va - ne - scunt, *p* e - - - va - ne - scunt.

B. e - - - va - ne - scunt, *p* e - - - va - ne - scunt.

B. c. 6 6 6 6<sup>b</sup> 6 6<sup>b</sup> 4 # 6 6 6 6<sup>b</sup> 6 6<sup>b</sup> 4 #

35 Sinfonia

VI.

Ctno.

Trb.

Fg.

B. c. 6 b 6 # 6 6 6 6<sup>b</sup> 6 6<sup>b</sup>

37 Fine

VI. *p*

Ctno. *p*

Trb. *p*

Fg. *p*

B. c. *p*

4 # 6 6 6 6 b 6 6 4 #

39

T. *8*

Quam bre-ve fe - stum est haec mun-di glo - ri - a, ut um - bra tran - si-ens sunt e - ius

B. c. *6* # 6 b 7 6 # 4 7 6 6

[b]

43

T. *8*

gau - di - a quae sem - per sub - tra-hunt ae - ter - na prae - mi - a et du - cunt

B. c. # # 6 6 6 5 6 4 5 #

46

T. *8*

mi - se-ros ad du - ra de - vi - a, et du-cunt mi - se-ros ad du - ra de - vi -

B. c. 7 6 7 6 7 6 6 7b 6 6 4 5 3 6 6 4 5 3 6 6b 6 6 4 5

[b]

50 Ritornello

VI.

Ctno.

Trb.

Fg.

T.

B. c.

54

B.   
 Haec car-nis glo - ri - a quae tan - ti per - di - tur, sa - cris in li - te - ris flos foe - ni di - ci - tur,

B. c.

58

B.   
 vel le - ve fo - li - um, quod ven - - - - - to - ra - pi - tur; sic vi - ta ho - mi - nis,

B. c.

62

B.   
 sic vi - ta ho - mi - nis, ex mun - do tol - - - - - li - tur, sic vi - ta

B. c.

66

B.   
 ho - mi - nis, sic vi - ta ho - mi - nis ex mun - do tol - - - - - li - tur.

B. c.

70 Ritornello

VI.

Ctno.

Trb.

Fg.

B. c.

73

A.

O es - ca ver-mi-um, o mas - sa pul - ve - ris, o nox, o va - ni - tas, cur sic ex - to - le - ris?

B. c.

77

A.

I - gno - ras pe - ni - tus, i - gno - ras pe - ni - tus u - trum cras vi - xe - ris. Fac bo - num se - du - lo,

B. c.

81

A.

fac bo - num se - du - lo, quam di - u po - te - ris, quam di - u po - te -

B. c.

85 Ritornello

VI. 

Ctno. 

Trb. 

Fg. 

A.   
ris.

B. c.   
# 6 6 6 b 6[#] 6 6 6b 6 6 4 5 # [#]




89

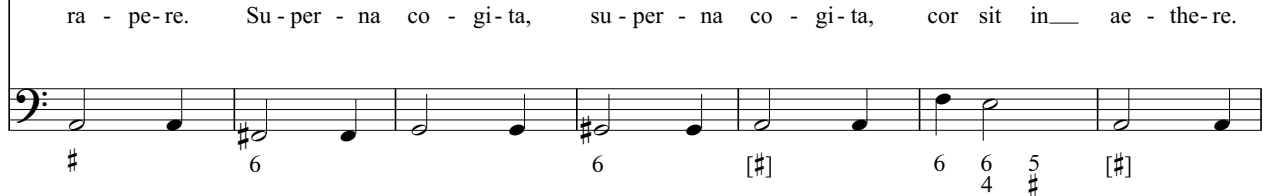
S.   
Nil tam a - ma - ve-ris quam po - tes per - de-re; quod mun-dus tri - bu-it, in - ten - dit

B. c.   
[6] b 8 7b 6 6 6 6



96

S.   
ra - pe-re. Su - per - na co - gi-ta, su - per - na co - gi-ta, cor sit in\_\_ ae - the-re.

B. c.   
# 6 6 [#] 6 6 4 5 [#]

103 Allegro

S. Fe - lix, qui di - di - cit, fe - lix, qui di - di - cit mun-dum con - tem - ne - re, mun-dum con -

B. c. 6 6 $\flat$  6 6 $\flat$  6 $\flat$  6 6 6 6 6 6 6 $\sharp$  6 $\flat$  6 $\sharp$  6 6

110

S. tem - ne - re, fe - lix, qui di - di - cit mun-dum con - tem - ne - re.

B. c. 4  $\sharp$  6 $\flat$  6 $\flat$  6 6 6 6 4 5 $\sharp$

117 Affetuoso D.S. al Fine

VI.

Ctno.

Trb.

Fg.

B. c. 6  $\sharp$  6  $\flat$   $\sharp$  6 6 4  $\sharp$   $\sharp$

# Sive vivimus

Vincenzo Albrici  
(1631-1690)

Sinfonia

Violino 1

Violino 2

Fagotto

Soprano

Alto

Basso

Basso continuo  
(Organo, Continuo)

6 6 6 7 6 b 4 7 6 4 6 b

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for 'Sive vivimus'. It features six staves: Violino 1 and Violino 2 (treble clef, G-clef), Fagotto (bass clef, F-clef), Soprano, Alto, and Basso (treble clef, C-clef), and Basso continuo (bass clef, F-clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Basso continuo part includes figured bass notation: 6 6 6 7 6 b 4 7 6 4 6 b.



8

VI. 1

VI. 2

Fg.

B. c.

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

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, starting at measure 8. It features four staves: VI. 1 (treble clef, G-clef), VI. 2 (treble clef, G-clef), Fg. (bass clef, F-clef), and B. c. (bass clef, F-clef). The key signature is one flat and the time signature is 6/4. The Basso continuo part includes figured bass notation: 6 6 6b 6 6 6 6 6 6 4 5 4.



15 *Adagio* *p*

S. *p* Si - ve - vi - vi - mus, *p* si - ve mo - ri - mur, sem - per, sem - per tu - i

A. *p* Si - ve - vi - vi - mus, *p* si - ve mo - ri - mur, sem - per, sem - per, sem - per tu - i

B. *p* Si - ve vi - vi - mus, *p* si - ve mo - ri - mur, sem - per, sem - per tu - i

B. c. *p* Si - ve vi - vi - mus, *p* si - ve mo - ri - mur, sem - per, sem - per tu - i

6 6 6 6 7

19

S. su - mus, per - ca - re Do - mi - ne Je - su Chri - ste.

A. su - mus, per - ca - re Do - mi - ne, per - ca - re Do - mi - ne Je - su Chri - ste.

B. su - mus, per - ca - re Do - mi - ne, per - ca - re Do - mi - ne Je - su Chri - ste.

B. c. su - mus, per - ca - re Do - mi - ne, per - ca - re Do - mi - ne Je - su Chri - ste.

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

23

VI. 1 *f* *p* *f* *p*

VI. 2 *f* *p* *f* *p*

Fg. *f* *p* *f* *p*

S. *f* Si - ve vi - vi - mus, *p* si - ve mo - ri - mur, *f* si - ve vi - vi - mus, *p* si - ve mo - ri - mur,

A. *f* Si - ve vi - vi - mus, *p* si - ve mo - ri - mur, *f* si - ve vi - vi - mus, *p* si - ve mo - ri - mur,

B. *f* Si - ve vi - vi - mus, *p* si - ve mo - ri - mur, *f* si - ve vi - vi - mus, *p* si - ve mo - ri - mur,

B. c. *f* Si - ve vi - vi - mus, *p* si - ve mo - ri - mur, *f* si - ve vi - vi - mus, *p* si - ve mo - ri - mur,

7 6 7 6 #

27

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

A.

B.

B. c.

sem-per, sem - per tu - i su - mus, sem - per, sem - per

sem-per, sem - per, sem - per tu - i su - mus, sem-per, sem - per, sem - per,

sem-per, sem - per tu - i su - mus, sem - per, sem - per

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



31

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

A.

B.

B. c.

tu - i su - mus, per - ca - re Do - mi-ne, per - ca - re Do - mi-ne,

tu - i su - mus, per - ca - re Do - mi-ne

tu - i su - mus, per - ca - re Do - mi-ne, per - ca - re Do - mi-ne

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

Fine

34

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

A.

B.

B. c.

Je - su Chri - ste, per - cha-re Do - mi-ne Je - su Chri - ste.

Je - su Chri - ste, per - cha-re Do - mi-ne Je - su Chri - ste.

Je - su Chri - ste, per - cha-re Do - mi-ne Je - su Chri - ste.

6 4 6 5 9 8 7 6 4 5 4



38

S.

B. c.

Im - men - sa tu - a bo - ni-tas quae nos re - de - mit ca - ri-tas, ti - bi con - iun - xit

b 6 6 6 5 6 7 6 4 2 6 7 6



41

S.

B. c.

fa - mu - los, nos red - dens cul - pa - li - be - ros, ti - bi con - iun - xit fa - mu - los, nos

9 8 6 6 5 6 2 6 7 6

44

S.   
 — red-dens cul - pa li - be - ros, nos red - dens cul - pa li - be -

B. c.   
 9 8 6 6 4 5 6 9 8 7 6 4 5

47

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.   
 ros.

B. c.   
 6 6 4 6 6 6 b 7 7 6b 5 6 5 4 4

52

A.   
 Mun-da - tos tu - o san - gui-ne in te per - mu - ta pro - te - ge, in tu - a Je - su

B. c.   
 6 4 6 5 4 7 6 4 4 2 6 7 6

55

A.   
 vul - ne-ra duc cor-dis no - stri in - ti - ma, in tu - a Je - su vul - ne-ra duc.

B. c.   
 9 8 6 6 4 5 # 4 6 2 6 7 6

Sinfonia

58

VI. 1

VI. 2

Fg.

A.

B. c.

— cor-dis no - stri in - ti - ma, duc cor-dis no - stri in ti - ma.

9                      6 5                      9 8 7                      6 5

4                      4                      5 6                      4 4



62

VI. 1

VI. 2

Fg.

B. c.

6 6 4 6 6 6 b 7 7                      6b 4 4 4

b                      b                      4                      b



66

B.

B. c.

No - stris ma - lis of - fen - di - mus tu - am De - us cle - men - ti - am, la - xa Je - su quod

6 4 6 6 4 7 6 4                      4 6 7 6

b                      b                      b

69

B. *fe - ci - mus, con - ce - dens in - dul - gen - ti - am, la - xa Je - su quod fe - ci - mus, con -*

B. c.

7 6 6 4 5 6 2 6 7 6



72 Sinfonia

VI. 1

VI. 2

Fg.

B. *ce - dens in - dul - gen - ti - am, con - ce - dens in - dul gen - ti - am.*

B. c.

9 7 6 6 6 4 5 6 9 8 7 6 5 6 6 6



76 D.S. al Fine

VI. 1

VI. 2

Fg.

B.

B. c.

6 6 6 6 6 6 7 6 5 4 4

# Spargite flores

Vincenzo Albrici  
(1631-1690)

*Violino 1*  
*Violino 2*  
*Violone*  
*Soprano*  
*Alto*  
*Tenore*  
*Basso continuo*

6 6 7



*VI. 1*  
*VI. 2*  
*Vle.*  
*B. c.*

6 6 5 6 6 4 5 6

7

VI. 1

VI. 2

Vle.

B. c.

6/5      6/5      δ      6/4      5/3      ̅

10

S.

A.

B. c.

Spar-gi-te flo - - - res,

Spar-gi-te flo - - - res,

6      6      δ

13

VI. 1

VI. 2

Vle.

S.

A.

T.

B. c.

spar-gi-te flo - - res, fun - di-te ro - sas, -

spar - gi-te, — spar - gi-te flo-res, fun - di-te ro - sas, fun-di - te ro - sas, et da - te

Spar-gi-te flo - - res, fun-di - te ro - sas, -



17

VI. 1

VI. 2

Vle.

S.

et da - te li - li - a di - le - cto Je - su Do - mi - no, di - le - cto Je - su Do - mi - no, di -

A.

li - li - a, li - li - a di - le - cto Je - su Do - mi - no, di - le - cto Je - su Do - mi - no, di -

T.

et da - te li - li - a di - le - cto Je - su Do - mi - no, di -

B. c.

6 # 6 7 6 6 5 # 6 7 6 7 6̂ 4 3

21

VI. 1

VI. 2

Vle.

S.

le - cto Je - su Do - mi - no, spar - gi - te flo - -

A.

le - cto Je - su Do - mi - no, spar - gi - te flo - - res,

T.

le - cto Je - su Do - mi - no,

B. c.

6̂ 6 7 6̂ 6 5 3 6 6̂ 6

25

VI. 1

VI. 2

Vle.

S.

A.

T.

B. c.

res, spar - gi - te, spar - gi - te flo - res, spar - gi - te, spar - gi - te flo - res, fun - di - te

spar - gi - te, spar - gi - te flo - res, spar - gi - te flo - res,

spar - gi - te flo - res, spar - gi - te flo - res,

6 6 6 6 6 6 6 6 5 6 6 6

29

VI. 1

VI. 2

Vle.

S.

A.

T.

B. c.

ro - sas, fun - di - te ro - sas, fun - di - te ro - sas, et da - te li - li - a di -

fun - di - te ro - sas, fun - di - te ro - sas, et da - te li - li - a di -

fun - di - te ro - sas, fun - di - te ro - sas, et da - te li - li - a di -

6 6 6 5 6 6 6[#] 6 6[#] 6 7 # 6

33

VI. 1

VI. 2

Vle.

S.

A.

T.

B. c.

le - cto Je - su Do - mi - no, et da - te li - li - a, et da - te li - li - a di - le - cto Je - su

le - cto Je - su Do - mi - no, et da - te li - li - a, et da - te li - li - a, li - li - a, di - le - cto Je - su

le - cto Je - su Do - mi - no, et da - te li - li - a, et da - te li - li - a

# 6 7 6 6 5 # 6 5[#] 6 6 7 6

---

37

VI. 1

VI. 2

Vle.

S.

A.

T.

B. c.

Do - mi - no, di - le - cto Je - su Do - mi - no, di - le - cto Je - su Do - mi - no, di -

Do - mi - no, di - le - cto Je - su Do - mi - no, di - le - cto Je - su Do - mi - no, di -

di - le - cto Je - su Do - mi - no, di - le - cto Je - su Do - mi - no, di -

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

41

VI. 1

VI. 2

Vle.

S.

A.

T.

B. c.

le - cto, di - le - cto Je - su, Je - su Do - - mi - no.

le - cto, di - le - cto Je - su, Je - su Do - mi - no.

le - cto, di - le - cto Je - su, Je - su Do - mi - no.

7 6 6 6 # 6 6 4 5 6 4 6



47

VI. 1

VI. 2

Vle.

B. c.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 #

55

VI. 1

VI. 2

Vle.

B. c.

6 6 4 6 6 6 6 6 6 5 3

5 2 5 5 6 6 4 5

63

VI. 1

VI. 2

Vle.

B. c.

6 6 6 6 6 5 5 6 6 4 3

5 6 6 4 3

70

S.

B. c.

Ro - sa ver - nans mi - ro flo - re, — ro - sa ver - nans mi - ro flo - re — es, o

*p* *f*

6 6 5 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

*p* *f*

79

S.

B. c.

Je - su — mi, se - re - nus, es, o Je - su — mi, se - re - nus, pul - cher gra - tus

*p*

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

*p*

88

S. *p*  
et a - moe - nus, re-plens cor - da cae - li ro - re, cae - li ro - re, pul-cher

B. c.  
6 4 [5] *p* 6 4 5 #

97

S.  
gra - tus et a - moe - nus, re-plens cor - da cae - li ro - re,

B. c.  
6 6 6 5 4 3

104

S. *f*  
cae - li ro - re, re - plens cor - da cae - li ro - re.

B. c. *p* 6 4 5 *f* 5 6 7 3 6 4 5 4 3

111

S. *p*  
Ro-sa ver-nans mi - ro flo - re, ro-sa ver-nans mi - ro flo - re es, o

A. *p*  
Ro-sa ver-nans mi - ro flo - re, ro-sa ver-nans mi - ro flo - re es, o

T. *p*  
Ro-sa ver-nans mi - ro flo - re, ro-sa ver-nans mi - ro flo - re es, o

B. c. *p*  
6 6 6 6 5 6 6 6 6 5 6 6

120

S. *p* Je - su mi, se - re - nus, es, o Je - su mi, se - re - nus, *f* pul-cher gra - tus

A. *p* Je - su mi, se - re - nus, es, o Je - su mi, se - re - nus, *f* pul-cher gra - tus

T. *p* Je - su mi, se - re - nus, es, o Je - su mi, se - re - nus, *f* pul-cher gra - tus

B. c. 5 δ 6 7 6 # *p* 6 δ 6 7 6 # *f* # 6

129

S. et a - moe - nus, re-plens cor - da cae - li ro - re, cae - li ro - re, pul-cher

A. et a - moe - nus, re-plens cor - da cae - li ro - re, cae - li ro - re, pul-cher

T. et a - moe - nus, re-plens cor - da cae - li ro - re, cae - li ro - re, pul-cher

B. c. # 6 6 5 6 6 4 5 6 6 4 5 #

138

S. gra - tus et a - moe - nus, re-plens cor - da cae - li ro - re,

A. gra - tus et a - moe - nus, re-plens cor - da cae - li ro - re,

T. gra - tus et a - moe - nus, re-plens cor - da cae - li ro - re

B. c. 6 # 7 6 6 6 6 5 6 4 5 6 6

145

S. cae - li ro - re, re - plens cor - da cae - li ro - re.

A. cae - li ro - re, re - plens cor - da cae - li ro - re.

T. cae - li ro - re, re - plens cor - da cae - li ro - re.

B. c.   
 6 5   
 4 3   
 7 5 4 6 5 6 4 5 3

152 Ritornello

VI. 1

VI. 2

Vle.

B. c.   
 6 6 6 6 6 6 6 6 # 5 6 6   
 3 4 5

162

VI. 1

VI. 2

Vle.

B. c.   
 4 6   
 2 6 5 6 4 5 3



167

VI. 1

VI. 2

Vle.

B. c.

172

A.

B. c.

Ne-mo di - gne sat lau - da - re, ne-mo di- gne sat lau - da - re, sed nec ul - lo

177

A.

B. c.

va - let mo - do, sed nec ul - lo va - let mo - do te qui cae - li se - des po - lo,

182

A.

B. c.

lau-de di - gna prae-di- ca - re, lau-de di - gna prae-di - ca - re, te qui cae - li

187

A.

B. c.

se - des po - lo lau - de di - gna prae - di - ca - re, lau - de di - gna

191

A. prae - di - ca - re, lau - de di - gna prae - di - ca - re.

B. c. 6 5 6 9 8 7 6 5

4 3 4 3

195

S. *p* Ne-mo di-gne sat lau-da-re, ne-mo di-gne sat lau-da-re, sed nec ul-lo

A. *p* Ne-mo di-gne sat lau-da-re, ne-mo di-gne sat lau-da-re, sed nec ul-lo

T. *p* Ne-mo di-gne sat lau-da-re, ne-mo di-gne sat lau-da-re, sed nec ul-lo

B. c. *p* 6 6 6 7 6 4 # 6 6 6 7 6 4 # # 6

200

S. *p* va - let mo - do, sed nec ul - lo va - let mo - do, te qui cae - li se - des po - lo

A. *p* va - let mo - do, sed nec ul - lo va - let mo - do te qui cae - li se - des po - lo

T. *p* va - let mo - do, sed nec ul - lo va - let mo - do te qui cae - li se - des po - lo

B. c. *p* 5 6 4 3 # 6 5 6 4 3 6 # 6 #

4 3 4 3 # 6 5 6 #

205

S. *p*  
 lau - de di - gna\_ prae - di - ca - re, lau - de di - gna\_ prae - di - ca - re, te qui se - des

A. *p*  
 lau - de di - gna prae - di - ca - re, lau - de di - gna prae - di - ca - re, te qui se - des

T. *p*  
 lau - de di - gna\_ prae - di - ca - re, lau - de di - gna\_ prae - di - ca - re, te qui se - des

B. c. *p*  
 6 6 6 6̣ 6 4 5 4 5̣ 6 6 6 6̣ 6 4 5 4 5̣[♯] 6

210

S. *p*  
 cae - li po - lo lau - de di - gna prae - di - ca - re, lau - de di - gna

A. *p*  
 cae - li po - lo lau - de di - gna prae - di - ca - re, lau - de di - gna

T. *p*  
 cae - li po - lo lau - de di - gna prae - di - ca - re, lau - de di - gna

B. c. *p*  
 5 6[♯] 4 3 6 6̣ 6̣ 6̣ 5 3 6 6̣ 6̣

214

S. *p*  
 prae - di - ca - re, lau - de di - gna prae - di - ca - re, — prae - di - ca - re.

A. *p*  
 prae - di - ca - re, lau - de di - gna prae - di - ca - re, prae - di - ca - re.

T. *p*  
 prae - di - ca - re, lau - de di - gna prae - di - ca - re, — prae - di - ca - re.

B. c. *p*  
 6 5 3 6 6̣ 6̣ 7 6 6 5 4 3

219 Ritornello

VI. 1

VI. 2

Vle.

B. c.

6 6̇ 4 3 6 7 6 5 6 4 3 6 6 6

224

VI. 1

VI. 2

Vle.

B. c.

5 2 5 6̇ 4 3 6 6 6 6 5 3 6 6 6 6 5 3 6 5 3

229

T.

B. c.

Ta-men ges - sit\_ cre - a - tu - ra, ta-men ges - sit\_ cre - a - tu - ra\_ quan-tum

*p* *f* *p* *f*

6 6̇ 6 6̇

238

T.

B. c.

po - test\_ pre - ces vo - ce, quan-tum po - test\_ pre - ces vo - ce; tu nos re - ge,

*p* *p*

6̇ 6 7 6 # 6 6̇ 6 7 6 # 6

247

T. *p*  
 tu nos do - ce, te lau - da - re men - te pu - ra, men - te pu - ra, tu nos

B. c. *p*  
 6 6 6 6 5 6 6 5 #

256

T.  
 re - ge, tu nos do - ce, te lau - da - re men - te pu - ra,

B. c.  
 6 6 6 6 5

263

T.  
 men - te pu - ra, te lau - da - re men - te pu - ra.

B. c.

270

Violino 1

Violino 2

Violone

Soprano  
 Ta - men ges - sit cre - a - tu - ra,

Alto  
 Ta - men ges - sit cre - a - tu - ra,

Tenore  
 Ta - men ges - sit cre - a - tu - ra,

Basso continuo  
 6 6 5 6

274

VI. 1

VI. 2

Vc.

S.

A.

T.

Bc.

ta - men ges - sit cre - a - tu - ra quan - tum

ta - men ges - sit cre - a - tu - ra quan - tum

ta - men ges - sit cre - a - tu - ra quan - tum

6 6 6 6/5 6 6

279

VI. 1

VI. 2

Vc.

S.

A.

T.

Bc.

po - test pre - ces vo - ce, quan - tum po - test pre - ces vo - ce; tu nos re - ge,

po - test pre - ces vo - ce, quan - tum po - test pre - ces vo - ce; tu nos re - ge,

po - test pre - ces vo - ce, quan - tum po - test pre - ces vo - ce; tu nos re - ge,

6[#] 6 7 6 # 6 6 7 6 # # 6

288

VI. 1

VI. 2

Vc.

S.

A.

T.

Bc.

tu nos do - ce, tu nos re - ge, tu nos do - ce, tu nos do - ce, te lau -

tu nos do - ce, tu nos re - ge, tu nos do - ce, tu nos do - ce, te lau -

tu nos do - ce, tu nos re - ge, tu nos do - ce, tu nos do - ce, te lau -

# 6 6 6 6 4 5 6 6 5 #

297

VI. 1

VI. 2

Vc.

S.

A.

T.

Bc.

da - re men - te pu - ra, te lau - da - re men - te pu - ra, men - te pu - ra,

da - re men - te pu - ra, te lau - da - re men - te pu - ra, men - te pu - ra,

da - re men - te pu - ra, te lau - da - re men - te pu - ra, men - te pu - ra,

6 6 6 6 6 6 6 6 5 5 6 5

306

VI. 1

VI. 2

Vc.

S.

A.

T.

Bc.

te lau - da - re men - te pu - ra. Al - le - lu - ia, al - le - lu -

te lau - da - re men - te pu - ra.

te lau - da - re men - te pu - ra.

7 5 6 6 6̇ 6 5  
5 4 3



312

S.

A.

Bc.

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,



314

VI. 1

VI. 2

Vc.

S.  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

A.  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - - -

T.  
Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

Bc.

6 6 3  
5



316

VI. 1

VI. 2

Vc.

S.  
- le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

A.  
- le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

T.  
- le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

Bc.

6 6 7 6 6 7 6[#] 6

319

VI. 1

VI. 2

Vc.

S.  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

A.  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

T.  
al - le - lu - ia, al - le - lu -

Bc.  
# 6 #

322

VI. 1

VI. 2

Vc.

S.  
ia, al - - - - le - lu - ia, al - le - lu ia,

A.  
ia, al - - - - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

T.  
ia, al - - - - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

Bc.  
# 7 # 4 # 4 # 6

325

VI. 1

VI. 2

Vc.

S.

A.

T.

Bc.

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -  
le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -  
le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

7 6 7 6 7 6 7 6 7 6[#] 6 7 6[#]



328

VI. 1

VI. 2

Vc.

S.

A.

T.

Bc.

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
ia, al - le - lu - ia, al - - - - -  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - - - - -

6

331

VI. 1

VI. 2

Vc.

S.  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

A.  
- - - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - - - - -

T.  
- - - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - - - - -

Bc.

6 6 6 6 6 6 6 5 [#] # 6 6 5 [#] # 6 7 6 7 6



334

VI. 1

VI. 2

Vc.

S.  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

A.  
- - - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

T.  
- - - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Bc.

7 6 7 6 7 6 5 7 6 5 7 6 6 # 6 5 7

337

VI. 1

VI. 2

Vc.

S.  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

A.  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

T.  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

Bc.

6 6 6 6 6 7 6

5 5

# Sperate in Deo

Vincenzo Albrici  
(1631 - 1690)

Sinfonia

Violino 1

Violino 2

Trombone

Soprano 1

Soprano 2

Basso

Organo

VI. 1

VI. 2

Trbn.

Org.

VI. 1

VI. 2

Trbn.

Org.

16

VI. 1

VI. 2

Trbn.

Org.

5 6 5 6 6



20

VI. 1

VI. 2

Trbn.

Org.

6



24

S. 1

S. 2

B.

Org.

Spe -

Spe - ra - te in De - o, spe - ra -

Spe - ra - te in De -

9 8 5 6 7 6

30

VI. 1

VI. 2

Trbn.

S. 1  
ra - te in De - - o, in De - o,

S. 2  
te in De - o, spe - ra - te in De - - o,

B.  
o, in De - - o, spe - ra - te in De - - o,

Org.  
9 8 5 6 7 6



36

VI. 1

VI. 2

S. 2  
o - mnes qui di - li - gi - tis

B.  
o - mnes qui di - li - gi - tis e - um, o - mnes qui di -

Org.  
7 6



41

VI. 1

S. 1  
o - mnes qui di - li - gi - tis e - - - um,

S. 2  
e - um, qui di - li - gi - tis e - um, o - mnes qui di -

B.  
li - gi - tis e - - - um,

Org.

4[ $\sharp$ ]  
2      6 5  
4      4      #



46

VI. 1

VI. 2

Trbn.

S. 1  
o - mnes qui di - li - gi - tis e - - - um,

S. 2  
li - gi - tis, o - mnes qui di - li - gi - tis e - um,

B.  
o - mnes qui di - li - gi - tis e - - - um, spe -

Org.

4[ $\sharp$ ]  
2      6 5  
4      4      [ $\sharp$ ]

51

VI. 1

VI. 2

S. 1  
spe - ra - - - te in De -

S. 2  
spe - ra - te in De - -

B.  
ra - te in De - - - o, spe -

Org.  
# 7 ð



55

VI. 1

VI. 2

Trbn.

S. 1  
o, in De - - - o, in De - o, in De - o. tr

S. 2  
o, in De - o, in De - o, in De - o. tr

B.  
ra - te in De - o, in De - o, in De - o.

Org.  
7 ð 6 5

59

VI. 1

VI. 2

Trbn.

Org.

6 7 6 7 6

64

VI. 1

VI. 2

Trbn.

Org.

6 6

68

VI. 1

VI. 2

Trbn.

Org.

6 6

72

B.

Je - su, Je su so - le se-re - ni-or, et bal-sa-mo su - a - vi-or, om - ni dul - co-re\_dul-ci-or, ce-

Org.

7 6[#] 6

76

B.   
 Org.

79

B.   
 Org.

82

VI. 1   
 VI. 2   
 Trbn.   
 B.   
 Org.

86

S. 1   
 S. 2   
 Org.

92

S. 1  
o - dor sic re - - - - - fi - cit, so - lus a -

S. 2  
so - lus a -

Org.  
7 6

98

S. 1  
man - ti - - - - - suf - fi - cit, in quo mens me - -

S. 2  
man - ti - - - - - suf - fi - cit, in quo mens me - - - - - a de -

Org.  
6 5 # #

103

S. 1  
a de - - - - - fi - cit,

S. 2  
fi - cit,

Org.  
4 #

107

S. 1  
in quo mens me - a de - - - - - fi - cit.

S. 2  
in quo mens me - a - - - - - de - fi - cit.

Org.  
6 5 #

111

S. 2

Je - sus cum sic di - li - gi - tur, hic a - mor non ex -

Org.

[#] 7 5 6[#]

116

S. 2

tin - gui - tur, non te - pe - scit, nec mo - ri - tur, plus

Org.

# 6 7 6

121

S. 2

cre - scit et ac - cen - di - tur,

Org.

4 # 7 6[#]

126

S. 2

plus cre - scit, plus cre - scit et

Org.

7 6[#] 7 6

131

S. 2

ac - cen - di - tur.

Org.

6 4 5 #

136

S. 1

Je - sum o - mnes a - gno - sci - te, a - mo - rem e - ius

Org.

# 7 5 6

141

S. 1

po - sci - te, ip - sum ar - den - ter *tr* quae - ri - te, quae -

Org.

# 6 7 6

146

S. 1

ren - do in ar - de - sci - te,

Org.

# 7 ð

151

S. 1

quae - ren - do, quae - ren - do in ar -

Org.

7 6[#]

156

S. 1

de - - - - - sci - te.

Org.

161 Sinfonia

VI. 1

VI. 2

Trbn.

Org.

7 6 7 6[#]

166

VI. 1

VI. 2

Trbn.

Org.



171

VI. 1

VI. 2

Trbn.

S. 1

S. 2

B.

Org.

Spe - ra - - -

Spe -

Spe - ra - te in De - -

7 6[#]



176

VI. 1

VI. 2

Trbn.

S. 1  
te in De - o, spe - ra - te in De - - o,

S. 2  
ra - te in De - - o, in De - o,

B.  
o, in De - - o, spe - ra - te in De - - o,

Org.

# 7 δ



182

VI. 1

VI. 2

S. 1  
o - mnes qui di - li - gi - tis

B.  
o - mnes qui di - li - gi - tis e - um, o - mnes qui di -

Org.

# 7 δ

187

VI. 1

S. 1  
e - um, qui di - li - gi - tis e - um, o - mnes qui di -

S. 2  
o - mnes qui di - li - gi - tis e - - - um,

B.  
li - gi - tis e - - - - um,

Org.

[4] 6 5 #  
4 4



192

VI. 1

VI. 2

Trbn.

S. 1  
li - gi - tis, o - mnes qui di - li - gi - tis e - um,

S. 2  
o - mnes qui di - li - gi - tis e - - - um,

B.  
o - mnes qui di - li - gi - tis e - - - - um, spe -

Org.

4[#] 6 5 #  
2 4 4

197

VI. 1

VI. 2

S. 1

S. 2

B.

Org.

spe - ra - te in De - -

spe - ra - - - te in De -

ra - te in De - - - o, spe -

7 8 9 8

201

VI. 1

VI. 2

Trbn.

S. 1

S. 2

B.

Org.

o, in De - o, in De - o, in De - o.

o, in De - o, in De - o, in De - o.

ra - te in De - - o, in De - o, in De - o.

7 8

# Tu es cor meum

Sinfonia  
Adagio

Vincenzo Albrici  
(1631 - 1690)

Violino 1

Violino 2

Fagotto

Soprano 1

Soprano 2

Basso

Basso continuo  
(Organo, Violone)

Musical score for the first system, measures 1-4. The score includes staves for Violino 1, Violino 2, Fagotto, Soprano 1, Soprano 2, Basso, and Basso continuo. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/2. The Basso continuo line includes figured bass notation: b 5 6 4 6 b 7 b 4 3 b.



Musical score for the second system, measures 5-8. The score includes staves for VI. 1, VI. 2, Fg., and B. c. The key signature is two flats and the time signature is 3/2. The Basso continuo line includes figured bass notation: 6b 6 6b 6 7 4 [4].

10

S. 1  
Tu es cor me - um, mi ca - re Je - su, mi

S. 2  
Tu es spes me - a, mi ca - re Je - su, mi

B. c.  
b      ♯      b      6  
         ♯                  ♯                  7b 6 ♯      6



16

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1  
ca - re Je - su.

S. 2  
ca - re Je - su.

B.  
Tu es cor me - um, tu es spes me - a,

B. c.  
6b 4      5      [♯]      b 6      ♯      b 6      ♯

22

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1

S. 2

B.

B. c.

mi ca - re Je - su, mi ca - re Je - su. Tu es cor

b 6 6 5 # 6 6 4 5 [#] b 6 6



27

Sinfonia

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1

S. 2

B.

B. c.

me - um, tu es spes me - a, mi ca - re

me - um, tu es spes me - a, mi ca - re

me - um, tu es spes me - a, mi ca - re

b 6 6 4 5 [#] b 6 6

33

S. 1  
Je - su, mi ca - re Je - su, mi ca - re Je - su, mi

S. 2  
Je - su, mi ca - re Je - su, mi ca - re Je - su, mi

B.  
Je - su, mi ca - re Je - su, mi ca - re Je - su, mi

B. c.  
7<sup>b</sup> 6  $\natural$  6 6<sup>b</sup> 5 [k] 7<sup>b</sup> 6  $\natural$  6

*p*



38

Adagio

Fine

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1  
ca - re Je - su, mi ca - re Je - - - su.

S. 2  
ca - re Je - su, mi ca - re Je - su.

B.  
ca - re Je - su, mi ca - re Je - - - su.

B. c.  
6<sup>b</sup> 5 [k]

*p*

42 Sinfonia

VI. 1

VI. 2

Fg.

B. c.

b 5 6 7 6 ♯ 7 6 ♯ 6 b 6 7 ♯ b 6

47

B.

Quis si-cut tu, si-cut tu, Do-mi-ne Je - su Chri - ste? ex-cel-sus es, im-

B. c.

[b] 6 6 7 6 ♯

51

B.

men-sus, ter-ri - bi - lis, ter-ri - bi - lis, et hu-mi - li - a re - spi-cis in cae - lo

B. c.

b 7 6 7 6 ♯ b 6 6 #

55

B.

et in ter - ra, et hu-mi - li - a re - spi-cis in cae - lo

B. c.

7 6 7 6 4 4 # ♯ ♯ 6 6

59

Adagio

B.

et in ter - ra. Pec - ca - vi, de -

B. c.

7 6 7 6 4 4 [♯] ♯ [b] ♯



63

B. li - qui, o sum - me re - gna - tor; sin - ce - re a - ma - tor iam

B. c.

68

B. ne - fas re - li - qui, sin - ce - re a - ma - tor, sin - ce - re a -

B. c.

74 *Adagio*

B. ma - tor, iam ne - fas re - li - qui, iam ne - fas re - li -

B. c.

80 *Sinfonia*

VI. 1

VI. 2

Fg.

B. qui.

B. c.

89

S. 1  
Tu es cor me - um, mi ca - re Je - su, mi

S. 2  
Tu es spes me - a, mi ca - re Je - su, mi

B. c.  
b h b 6 h 7b 6 h 6



95

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1  
ca - re Je - su.

S. 2  
ca - re Je - su.

B.  
Tu es cor me - um, tu es spes

B. c.  
6b 4 5 [h] b 6 h b 6

100

VI. 1

VI. 2

Fg.

B.

me - a, mi ca - re Je - su, mi ca - re Je - su.

B. c.

6 6 5 # 6 6 4 5 [#]

105

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1

Tu es cor me - um, tu es spes me - a,

S. 2

Tu es cor me - um, tu es spes me - a,

B.

Tu es cor me - um, tu es spes me - a,

B. c.

b 6 6 ♯ b 6 ♯ b 6 6 ♯

111

S. 1  
mi ca - re Je - su, mi ca - re Je - su, mi ca - re *p*

S. 2  
mi ca - re Je - su mi ca - re Je - su, mi ca - re *p*

B.  
mi ca - re Je - su, mi ca - re Je - su, mi ca - re *p*

B. c.  
7<sup>b</sup> 6 ♯ 6 6<sup>b</sup> 5 [4] *p*



116

Adagio

VI. 1  
*p*

VI. 2  
*p*

Fg.  
*p*

S. 1  
Je - su, mi ca - re Je - su, mi ca - re Je - su. *p*

S. 2  
Je - su, mi ca - re Je - su, mi ca - re Je - su. *p*

B.  
Je - su, mi ca - re Je - su, mi ca - re Je - su. *p*

B. c.  
7<sup>[b]</sup> 6 ♯ 6 6<sup>b</sup> 5 [4] *p*

121 Sinfonia

VI. 1

VI. 2

Fg.

B. c.

b 5 6 7 6 ♯ 7 6 ♯ 6 ♭ 6 ♯ ♯ ♭ 6

126

S. 1

Quan-tus es tu, Rex Re-gum et Do-mi-nus Do-mi-nan-ti-um, qui im-pe-ras as-tris

B. c.

b ♯ 7 6 5

130

S. 1

et ap-po-nis er-ga ho-mi-nem cor tu - um, o Je - su, Je - su, De-us sa - lu-ta - re

B. c.

7 6 4 3 6 6 5 ♭ 6 5 3

135

S. 1

me - um, o Je - su, Je - su, De-us sa - lu-ta - re me - um.

B. c.

6 5 ♯ 5 6 ♭ 6 5 3 6♭ 5 [♯]

139 Adagio

S. 1

Qui cunc - ta gu - ber - nas, tu nos - ti cor me - um, quam mul - tum sit

B. c.

[♭] 6 5 6 5 3 6 7 6 6

145

S. 1  
re - um; me ser - vum ne sper - nas, quam mul - tum sit

B. c.  
4<sup>#</sup>/<sub>2</sub> 6 7 6 6<sub>4</sub> [5] 6<sup>b</sup> 7[b] 6 6

150

S. 1  
re - um; me ser - vum, me ser - vum ne sper - nas.

B. c.  
4<sup>#</sup>/<sub>2</sub> 6 7 6 7<sub>4</sub> 6<sup>b</sup>/<sub>4</sub> [5]<sub>4</sub>

155

S. 1  
tu es\_\_\_ spes\_\_\_ me - a,

S. 2  
Tu es\_\_\_ cor\_\_\_ me - um,

B. c.  
b 6<sub>b</sub> b 4 b 6<sub>b</sub> b 4

159

S. 1  
mi ca - re Je - su,\_\_\_ mi\_\_\_ ca - re\_\_\_ Je - su.

S. 2  
mi ca - re Je - su,\_\_\_ mi\_\_\_ ca - re\_\_\_ Je - su.

B. c.  
7[b] 6 4 6 6<sup>b</sup>/<sub>4</sub> [5]<sub>4</sub>

163

VI. 1

VI. 2

Fg.

B.

Tu es cor me - um, tu es spes me - a, mi ca - re Je - su, mi

B. c.

b 6 6 ♯ b 6 6 ♯ b 6 [6] 5 # 6

169

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1

tu es cor me - um, tu es spes me - a,

S. 2

tu es cor me - um, tu es spes me - a,

B.

ca - re Je - su, tu es cor me - um, tu es spes me - a,

B. c.

6 4 # ♯ b 6 4 b 6 6 ♯

175 Sinfonia

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1  
mi ca - re Je - su, mi

S. 2  
mi ca - re Je - su, mi

B.  
mi ca - re Je - su, mi

B. c.  
b    b    h                      7b 6    6



179

S. 1  
ca - - re Je - su, *p* mi ca - re Je - su, mi

S. 2  
ca - re Je - su, *p* mi ca - re Je - su, mi

B.  
ca - re Je - su, *p* mi ca - re Je - su, mi

B. c.  
*p*  
6b 4    5                      [h]                      7b 6    h    6



183 Adagio

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1  
ca - re Je - su, mi ca - re Je - su.

S. 2  
ca - re Je - su, mi ca - re Je - su.

B.  
ca - re Je - su, mi ca - re Je - su.

B. c.

187 Sinfonia

VI. 1

VI. 2

Fg.

B. c.

192

S. 2  
A-mo-re te te - ne-o, a-man - tis - si-me Je-su, a-man - tis - si-me Je - su, nec di-mit-tam te

B. c.

197

S. 2  
qui - a tu es u - ni - ca ex - spe - cta - ti - o, sa - - lus et glo - ri - a, glo - ri - a me -

B. c.  
7 6 6 6 9 6 6 5 4 [#]

201

S. 2  
- a, sa - - lus et glo - ri - a me - a.

B. c.  
5 6b 7 6 6 b 6 b 6 7 [4] 6 4 6 4 [4]

205 Adagio

S. 2  
Ah, cor - me - um sa - na, o Je - su a - ma - te, plus mi - li - es

B. c.  
b 7 6 4 5 6 4[b] 3 6 7 6 5

211

S. 2  
gra - te res - tau - ra, res - tau - ra, com - pla - na, plus

B. c.  
4/2 6 7 6 6 7 6 6 5 6 4 [#] 4 6b

216 D.C. al Fine

S. 2  
mi - li - es gra - te res - tau - ra, res - tau - ra com - pla - na.

B. c.  
7b 6 5 4[4] 6 7 6 7 6b 6 6b 5 [4]

# Venite cantemus

157

Vincenzo Albrici  
(1631-1690)

Sinfonia

Violino 1

Violino 2

Violino 3

Soprano 1

Soprano 2

Soprano 3

Basso continuo

6  
5

Detailed description: This system contains the first eight measures of the 'Sinfonia'. It features three violin parts (Violino 1, 2, and 3) and a basso continuo part. The vocal parts (Soprano 1, 2, and 3) are present but contain only rests. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The basso continuo part includes a figured bass '6 5' at the end of the eighth measure.



9

VI. 1

VI. 2

VI. 3

B. c.

5 6 6 5 7 3

Detailed description: This system contains measures 9 through 14. It features three violin parts (VI. 1, 2, and 3) and a basso continuo part. The key signature and time signature remain the same. The basso continuo part includes figured bass '5 6 6 5 7 3' at the end of the fourteenth measure.

158

14

VI. 1

VI. 2

VI. 3

B. c.



19

S. 1

S. 2

S. 3

B. c.

Ve - ni - te can - te - - mus, can - te - mus, ve -

Ve - ni - te can - te - - mus, can - te - mus, can -

Ve - ni - te can - te -

6 5



26

S. 1

S. 2

S. 3

B. c.

ni - te lau - de - mus, lau - de - mus Je - sum Do - mi - num, lau - de - mus Je - sum no - strum.

te - mus, lau - de - mus Je - sum nos - trum, lau - de - mus Je - sum no - strum. Ve -

mus, can - te - mus. lau - de - mus Je - sum no - strum.

34

S. 1  
Ve - ni - te can - te - - mus, can - te - mus, can -

S. 2  
ni - te can - te - - mus, can - te - mus, ve -

S. 3  
Ve - ni - te can - te - -

B. c.

---

40

S. 1  
te - mus, lau - de - mus Je - sum no - strum, lau - de - mus Je - sum no -

S. 2  
ni - te can - te - mus, lau - de - mus Je - sum no -

S. 3  
mus, can - te - mus, lau - de - mus Je - sum no - strum, lau - de - mus Je - sum no -

B. c.

---

47

VI. 1

VI. 2

VI. 3

S. 1  
*p*  
strum, lau - de - mus Je - sum no strum,

S. 2  
*p*  
strum, lau - de - mus Je - sum no - strum,

S. 3  
*p*  
strum, lau - de - mus Je - sum no - strum,

B. c.  
*p*

54

S. 1 et in de-vo-to\_\_coe-tum, et in de-vo-to\_\_coe-tum so - no - re - - mus

S. 2 et in de-vo-to\_\_coe-tum

S. 3 et in de-vo-to\_\_coe-tum so - no-

B. c. 7 6[#]

60

S. 1 e - um, so - no - re - - - - - mus, so - no -

S. 2 so - no - re - - - - - mus, so - no -

S. 3 re - - mus e - um, so - no - re -

B. c.

68

VI. 1

VI. 2

VI. 3

S. 1 re - mus\_\_ e - um, so - no - re - - mus

S. 2 re - mus\_\_ e - um, so - no - re - mus, so - no -

S. 3 - mus\_\_ e - um, so - no -

B. c.

S. 1  
e - - - - - um, so - no - re - mus - e -

S. 2  
re - - - - mus e - um, so - no - re - mus - e -

S. 3  
re - - - - mus e - um, so - no - re - mus - e -

B. c.



VI. 1

VI. 2

VI. 3

S. 1  
um, so - no - re - mus e - - - um.

S. 2  
um, so - no - re - mus e - - - um.

S. 3  
um, so - no - re - mus e - - - um.

B. c.



S. 1  
O ma - je - stas in - fi - ni - ta, fons pe - ren - nis, spes et vi - ta, o dul - ce - do ex - qui -

B. c.

162

90

S. 1

si - ta, sit in te, sit in te mens no - stra si - ta, sit in te, sit in te mens no - stra si -

B. c.

4 [#] 4 3

94

VI. 1

VI. 2

VI. 3

S. 1

ta.

B. c.

97

VI. 1

VI. 2

VI. 3

B. c.

7 6 5

100

S. 2

Fac ut ar - de - at cor - me - um te a - man - do, De - um ve - rum, me - um vul - ne - rans af -

B. c.

7 6[#] 4 #



S. 2  
 fe-ctum, ut nil a-gam, ut nil a-gam ni - si re - ctum, ut nil a-gam, ut nil a-gam ni - si re -

B. c.  
 6 4 [#] 6 [4] [3]

107

VI. 1

VI. 2

VI. 3

S. 2  
 ctum.

B. c.

110

VI. 1

VI. 2

VI. 3

B. c.  
 7 6 5 7

113

S. 3  
 Je - su, cla - ra ma - ris stel - la, nos prae-ser - va a pro - cel - la, Pa-trem tu - um in - ter-

B. c.  
 7 6[#] 4 [#] 7 5 #

164

116

S. 3

pel-la, pa-cem do-na, pa-cem do-na, fu-ga\_ bel - la, pa-cem do-na, pa-cem do-na, fu-ga\_ bel -

B. c.



120

VI. 1

VI. 2

VI. 3

S. 3

- la.

B. c.

7 6[#]



123

D.S. al Fine

VI. 1

VI. 2

VI. 3

B. c.

7 6 5 7 4 3

# Fasciculus myrrhae

Giuseppe Peranda  
(1626-1675)

Violino 1

Violino 2

Viola 1

Viola 2

Fagotto

Cornetto 1

Cornetto 2

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Soprano 1  
Fa - sci - cu-lus myr - - - rhae, fa - sci -

Soprano 2  
Fa - sci - cu-lus myr - rhae,

Alto  
Fa - sci - cu-lus myr - rhae fa - sci - cu-lus

Tenore  
Fa - sci - cu-lus myr -

Basso  
Fa - sci - cu-lus myr -

Basso continuo  
(Organo, Continuo)  
*Tasto solo* 4 # 6 7 5 6 4 # b 4 # 6 7 6

6

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

S. 1  
- cu - lus myr - rhae, fa - sci - cu - lus myr - rhae est di - le - ctus me -  
[+ Rip.]

S. 2  
fa - sci - cu - lus myr - rhae est di - lec - tus me -

A.  
myr - rhae, fa - sci - cu - lus myr - rhae est di - le - ctus me -  
[+ Rip.]

T.  
- rhae, fa - sci - cu - lus myr - rhae est di - le - ctus me -  
[+ Rip.]

B.  
rhae, fa - sci - cu - lus myr - rhae est di - le - ctus me -

B. c.

4 # 4 4 # 6 7 6 4 # 6 6 6 7 6

4 2

10

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

S. 1  
us, di - le - ctus me - us, di - le - ctus me - - - us,

S. 2  
us, di - le - ctus me - us, di - le - ctus me - - - us,

A.  
- us, di - le - ctus me - us, di - le - ctus me - - - us,

T.  
us, di - le - ctus me - us, di - le - ctus me - - - us,

B.  
us, di - le - ctus me - us, di - le - ctus me - - - us,

B. c.  
6 6 6 7 6 # 6 6 5 6 5 #

14

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

S. 1  
[+ Rip.] fa - sci - cu-lus myr - - -

S. 2  
[+ Rip.] fa - sci - cu-lus myr - rhae, fa - sci - cu-lus

A.  
[- Rip.] fa - sci - cu-lus myr - rhae, [+ Rip.] fa - sci - cu-lus myr - rhae,

T.  
[- Rip.] fa - sci - cu-lus myr - - - [+ Rip.] rhae, fa - sci -

B.  
[- Rip.] fa - sci - cu-lus myr - rhae, [+ Rip.] fa - sci - cu-lus myr -

B. c.  
4 # 6 7 6 4 # 5 6 7 6

19

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

S. 1  
- rhae est di-le-ctus me - us, di-le-ctus me - us, di - le-ctus me - us,

S. 2  
myr - rhae est di-le-ctus me - us, di-le-ctus me - us, di - le-ctus me - us,

A.  
myr - rhae est di-le-ctus me - us, di-le-ctus me - us, di - le-ctus me - us,

T.  
- cu-lus myr-rhae est di-le-ctus me - us, di-le-ctus me - us, di - le-ctus me - us,

B.  
rhae est di-le-ctus me - us, di-le-ctus me - us, di - le-ctus me - us,

B. c.

4 # 6 6 6 7 6 6 6 6 7 6 6 6 7 6 6 # 4 #

25

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

S. 1

in - tra u - be - ra me - a, in - tra u - be - ra me - a

S. 2

in - tra u - be - ra me - a, in - tra u - be - ra me - a

A.

in - tra u - be - ra me - a

T.

in - tra u - be - ra me - a

B.

in - tra u - be - ra me - a, in - tra u - be - ra me - a

B. c.

6 # 6 #



31

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

S. 1  
[- Rip.]  
com - - mo - - ra - bi - tur,

S. 2  
[- Rip.]  
com - - mo - -

A.  
[- Rip.]  
com - - - mo - ra - bi - tur, com -

T.  
[- Rip.]  
com - - - mo - ra - bi - tur, com -

B.  
[- Rip.]  
com - - - -

B. c.

36

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

S. 1

S. 2

A.

T.

B.

B. c.

6 5 6 5 6 5 6 6

41

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

S. 1  
ra-]  
- bi - tur, com - mo - ra - bi - tur,

S. 2  
tur, com - - mo - ra - bi - tur,

A.  
[+ Rip.]  
com - - mo - ra - - bi - tur,

T.  
ra - bi - tur, com - mo - ra - bi - tur,

B.  
ra - - - - - bi - tur,

B. c.

6 5 6 6 5[#] #

46

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

S. 1  
com - - mo - - ra - bi - tur, com - - - mo -

S. 2  
com - - - mo - ra - bi - tur,

A.  
com - - mo - - ra - bi - tur, com -

T.  
com - - - - mo - - - ra - bi -

B.  
com - - - mo - ra - - - bi - tur, com -

B. c.  
♭ 6 5 6 6 5

51

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

S. 1  
ra - - - - - bi -

S. 2  
com - - - - - mo - ra - - - - - bi -

A.  
- - - - - mo - ra - ra - - - - - bi -

T.  
tur, com - - - - - mo - ra - - - - - bi -

B.  
mo - - - - - ra - - - - - bi -

B. c.

6                    7                    6                    5                    #  
#                    4                    4                    #

54 Fine

VI. 1  
VI. 2  
Va. 1  
Va. 2  
Fg.  
Cor. 1  
Cor. 2  
Trb. 1  
Trb. 2  
Trb. 3  
S. 1  
tur, com - mo - ra - - bi - tur. [- Rip.]  
S. 2  
tur, com - mo - ra - - bi - tur. [- Rip.]  
A.  
tur, com - mo - ra - - bi - tur. [- Rip.]  
T.  
tur, com - mo - ra - - bi - tur. [- Rip.]  
B.  
tur, com - mo - ra - - bi - tur.  
B. c.

# [F#] 4 #

58

S. 1

O vul - ne-ra vi - tae cae - le - stis a - man - tis, o

B. c.

♭ 6 7 6 7 6 6 7 5 4 # ♭ 6

63

S. 1

vul - ne-ra vi - tae cae - le - stis a - man - tis, tro - phae - a re -

B. c.

7 6 6 7 6 6 7 5 4 # ♭ 6 5

68

S. 1

gnan - tis, tro - phae - a re - gnan - tis, cor mi - hi, cor mi - hi a -

B. c.

6 5 ♭ 4 2 ♭ 7 # 6 4

73

S. 1

- pe - - ri - te, cor mi - hi a - pe - - ri -

B. c.

6 4 5 # ♭ 6 4 2 6 7 5 4 #

77

S. 1

te, cor mi - hi, cor mi - hi a - pe - - ri -

B. c.

7 6 6 6 6 6 5 6 4 5[#]

81 Ritornello

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

S. 1  
te.

B. c.

7 4 3 7 4 #

5 5



86

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

B. c.

7 4 # # ♭ 7 6 5 # 7 5 4 # 7 5 4 #

5 4 ## 5 # 5 4 # 5[♯] 4 #

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 86 through 90. The score is arranged in a system with 11 staves. The instruments are: VI. 1 (Violin I), VI. 2 (Violin II), Va. 1 (Viola I), Va. 2 (Viola II), Fg. (Fagott), Cor. 1 (Cornet I), Cor. 2 (Cornet II), Trb. 1 (Trumpet I), Trb. 2 (Trumpet II), Trb. 3 (Trumpet III), and B. c. (Bassoon). The notation includes various note values, rests, and accidentals. At the bottom of the page, there are two lines of fingering and breath marks for the Bassoon part, corresponding to the notes in the B. c. staff.

91

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

B. c.

#	4	6	7	6	6	5[#]	#	6
			5	5	4			

96

S. 2

Trans - fi - gi - te la - tus, trans - fi - gi - te pe - ctus, trans -

B. c.

♭ 6 7 6 7 6 6 7 5 4 # ♭ 6

101

S. 2

fi - gi - te la - tus, trans - fi - gi - te pe - ctus, o - mo - ri be -

B. c.

7 6 6 7 6 6 7 5 4 # ♭ 6 5

106

S. 2

a - tus, o - mo - ri be - a - tus, dum fe - rit, dum fe - rit di -

B. c.

6 5 ♭ 4 2 ♭ 7 # 6 4

111

S. 2

le - - - ctus, dum fe - rit di - le - -

B. c.

6 4 5 # ♭ 4 2 6 7 5 4 #

115

S. 2

ctus, dum fe - rit, dum fe - rit di - le - -

B. c.

7 6 6 6 6 5 4 5[#]

119 Ritornello

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

S. 2  
ctus.

B. c.

7/5 4 3      7/5 4 #      4      7 4 #

125

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

B. c.

# 4 7 6 5 # 4 7 5[#] #

5 4 ## 4

5 4

4 #

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 125 through 128. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are VI. 1, VI. 2, Va. 1, Va. 2, Fg., Cor. 1, Cor. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, and B. c. (Bassoon). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and accidentals. The bottom of the page features a series of numbers and symbols corresponding to the notes in the Bassoon part: #, 4, 7, 6, 5, #, 4, 7, 5[#], #. Below these are additional symbols: 5, 4, ##, 4, 5, 4, #.

129

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2


Trb. 3

B. c.


# 4 6 7 5 5 6 4 5[#] #

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 129 through 133. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: VI. 1 (Violin I), VI. 2 (Violin II), Va. 1 (Viola I), Va. 2 (Viola II), Fg. (Fagott), Cor. 1 (Cornetto I), Cor. 2 (Cornetto II), Trb. 1 (Trumpet I), Trb. 2 (Trumpet II), Trb. 3 (Trumpet III), and B. c. (Basso continuo). The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. The figured bass line at the bottom of the system provides numerical figures for the basso continuo: #, 4, 6, 7, 5, 5, 6, 4, 5[#], #.

134

A. 

O ro - sae fra - gran - tes in cru - ce ru - ben - tes, o ro - sae fra -

B. c. 

♩ 6 7 6 7 6 6 7 5 4 # ♩ 6 7 6 6



140

A. 

157 Ritornello

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

A.

B. c.

tes.

7/5 4 3 7/5 4 # 4 7 4 #



163

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

B. c.

# 4 7 6 5 # 4 7 5[#] #

5 4 ## 5 4 5 4 #

5 4 7 5 4 #

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 163 through 166. The score is arranged in a system with 11 staves. The instruments are VI. 1, VI. 2, Va. 1, Va. 2, Fg., Cor. 1, Cor. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, and B. c. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music consists of quarter and eighth notes, with some rests. The bassoon (Fg.) and bassoon continuo (B. c.) parts are particularly active. The B. c. part includes figured bass notation: # 4 7 5 6 4 ## 5 4 5 4 #. The page number 187 is in the top right corner.

167

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

B. c.

# 4 6 7 5 6 5 6 4 5[#] #

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 167 through 171. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are VI. 1, VI. 2, Va. 1, Va. 2, Fg., Cor. 1, Cor. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, and B. c. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music consists of various note values including quarter notes, eighth notes, and half notes, with some rests. At the bottom of the page, there are fingering numbers for the strings: #, 4, 6, 7, 5, 6, 5, 6, 4, 5[#], #.

172

T. *p*  
 Non mi - hi ro - sa - rum non gem - mis re - fer - tum, non mi - hi ro -

B. c. *p*  
 ♯ 6 7 6 7 6 6 7 5 4 # ♯ 6 7 6 6

178

T. *p*  
 sa - rum, non gem - mis re - fer - tum, sed Je - su, spi - na - rum, sed Je - su, spi -

B. c. *p*  
 7 6 6 7 5 4 # ♯ 6 5 6 5

184

T. *p*  
 na - rum con - ne - - cti - te\_\_ ser - tum, con - ne - cti - te\_\_

B. c. *p*  
 ♯ 4 2 ♯ 7 6 6 5 ♯ ♯ 6 4 2 6

190

T. *p*  
 ser - - tum, con - ne - - cti - te\_\_ ser - -

B. c. *p*  
 7 5 5 4 # 7 6 6 6 6 6 5 6 4 5[#]

195 Ritornello

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

T.

B. c.

tum.

7/5 4 3 7/5 4 # ♮ 7 4 # # ♮

202

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

B. c.

7 6 5  
5 4 #

#

7 5 4 #  
#

#

6

7 5 5 6 4 #

#

210

VI. 1

VI. 2

B.

B. c.

Lan - guet a - ni - ma, a - ni - ma me - a a - mo - re tu - i, o bo - ne Je - su, o bo - ne Je - su,

6 5 #

6 4 2

6 6 # 6 5 #

6 5 #

6 5 #

216

VI. 1

VI. 2

B.

bo - ne Je - su, ae - stu - at, su - spi - rat, su - spi - rat, et in a - mo - re

B. c.

6 5 4 # 6 4 6 # 5 6 6 # 6 2

221

VI. 1

VI. 2

B.

de - fi - cit, in a - mo - re de - fi - cit.

B. c.

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

227

B.

Ac - cen - de cor me - um, in - fun - de dul - co - rem, ac -

B. c.

b 6 7 6 6 7 6 6 7 5 4 # b 6

232

B.

cen - de cor me - um, in - fun - de dul - co - rem, quo a - mem te, De - um, quo

B. c.

7 6 6 7 6 6 7 5 4 [#] b 6

238

B.

a - mem te, De - um, te, ve - rum a - mo - rem, te, ve - rum, te

B. c.

b 4 [#]

244

B.

B. c.



250

Ritornello

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

B.

B. c.

256

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

B. c.

# 4 7 6 5 # 7 4 #

5 4 # 5 4 #

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 256 through 260. The score is arranged in a system with 13 staves. The instruments are VI. 1, VI. 2, Va. 1, Va. 2, Fg., Cor. 1, Cor. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, and B. c. (Bassoon). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music consists of quarter and eighth notes, with some rests. The bottom of the page features a sequence of notes: #, 4, 7, 6, 5, #, 7, 4, #, which likely correspond to the notes in the Bassoon part.



D.C. al Fine

260

VI. 1

VI. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

Cor. 1

Cor. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

B. c.

# 4 6 7 5 5 6 6 5 #

5 5 4 5 #

Detailed description: This is a page of a musical score, page 195, starting at measure 260. The score is for a full orchestra and includes parts for Violins I and II, Violas I and II, Fagot, Cor Anglais I and II, Trumpets I, II, and III, and Bassoon. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The score shows five measures of music. The first measure (260) has a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure (261) has a common time signature. The third measure (262) has a common time signature. The fourth measure (263) has a common time signature. The fifth measure (264) has a common time signature. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note. The text 'D.C. al Fine' is written above the score. At the bottom of the page, there are two lines of numbers and symbols: '# 4 6 7 5 5 6 6 5 #' and '5 5 4 5 #'.

# O Jesu mi dulcissime

Giuseppe Peranda  
(1626-1675)

Sinfonia

Violetta/Violino 1

Violetta/Violino 2

Viola da gamba 1

Viola da gamba 2

Violone

Soprano 1

Soprano 2

Alto

Basso continuo  
(Organo, Tiorba, Violone)

4 # 5 7 6 # 7 6 3 4 #

7

Vta./VI. 1

Vta./VI. 2

Va. da g. 1

Va. da g. 2

Vle.

B. c.

6<sup>b</sup> 4 7<sup>[b]</sup> 3



11

Vta./VI. 1

Vta./VI. 2


Va. da g. 1

Va. da g. 2

Vle.

B. c.

6<sup>b</sup> 5 7 5 4 7 4 #

15 

Vta./VI. 1

Vta./VI. 2

Va. da g. 1

Va. da g. 2






Vle.

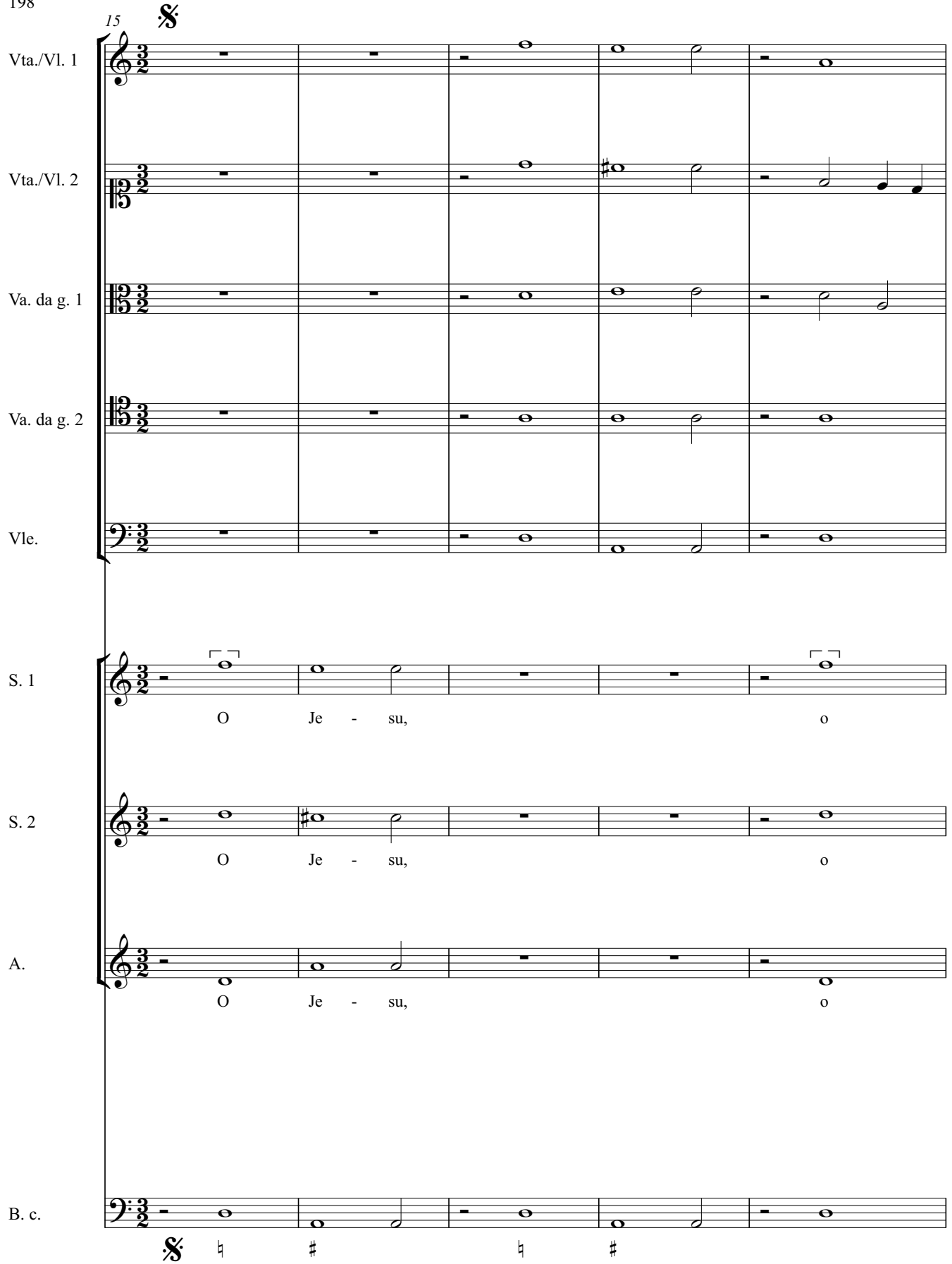
S. 1  
O Je - su, o

S. 2  
O Je - su, o

A.  
O Je - su, o

B. c.



20

Vta./Vl. 1

Vta./Vl. 2

Va. da g. 1

Va. da g. 2

Vle.

S. 1

S. 2

A.

B. c.

Je - su, Je - su mi dul - ci - si - me,

Je - su, Je - su mi dul - ci - - si - me,

Je - su, Je - su mi dul - ci - si - me,

# 4 6 # 7 6 #

5 b

25

S. 1

S. 2

A.

B. c.

spes su - spi -

spes su - spi - ran - tis. spes

spes su - spi - ran - tis,

4 3 7 6 6 5

4 3

29

S. 1  
-ran - tis, spes \_\_\_\_\_ su - spi - ran - tis

S. 2  
\_\_\_\_\_ su - spi - ran - tis, spes \_\_\_\_\_ su - spi -

A.  
spes \_\_\_\_\_ su - spi - ran - tis a - -

B. c.  
7 6 6 5 7 6 6 5  
4 3 4 3



33

S. 1  
a - - - - - ni -

S. 2  
ran - tis \_\_\_\_\_ a - - - - - ni -

A.  
\_\_\_\_\_ ni -

B. c.  
b̂ 6 7 6 7 6 6 5 [#]

37

Vta./VI. 1

Vta./VI. 2

Va. da g. 1

Va. da g. 2

Vle.

S. 1

mae,

S. 2

mae,

A.

mae,

B. c.

6b 6 7 6 7 6 6 5 # #

42

S. 1

te quae - runt pi - ae la - - - cri - mae,

S. 2

te quae - runt pi - ae la - - - cri - mae,

A.

te quae - runt pi - ae la - - - cri - mae, et cla - mor

B. c.

6 6 7 6 # 6

48

S. 1 et cla - mor men - tis, men - tis in - ti - mae, et

S. 2 et cla - mor men - tis, et cla - mor men - tis in - ti - mae, et

A. men - tis, et cla - mor men - tis in - ti - mae, et

B. c.  $\flat$  # 3 4 4 3



54

S. 1 cla - mor men - tis in - ti - mae, et *p*

S. 2 cla - mor men - tis in - ti - mae, et *p*

A. cla - mor men - tis in - ti - mae, et *p*

B. c. # 4 # # *p*



58

S. 1 cla - mor men - tis in - ti -

S. 2 cla - mor men - tis in - ti -

A. cla - mor men - tis in - ti -

B. c. # 4 #



61

Vta./Vl. 1

Vta./Vl. 2

Va. da g. 1

Va. da g. 2

Vle.

S. 1  
mac,

S. 2  
mac,

A.  
mac,

B. c.

# 6 6 6 5 7 4 #

66 Fine

Vta./Vl. 1

Vta./Vl. 2

Va. da g. 1

Va. da g. 2

Vle.

S. 1  
et cla - mor men - tis in - ti - mac.

S. 2  
et cla - mor men - tis in - ti - mac.

A.  
et cla - mor men - tis in - ti - mac.

B. c.

70

Vta./Vl. 2

Va. da g. 1

Va. da g. 2

Vle.

S. 1  
Je - su, de - cus an - ge - li - cum, in au - re dul - ce can - ti - cum, in o - re

B. c.

75

Vta./VI. 2

Va. da g. 1

Va. da g. 2

Vle.

S. 1  
mel pu - ri - fi - cum, in cor - de ne - ctar cae - li - cum, in

B. c.

7 # 6 4 5 # [#] 5[#] 7 # 6 4 5 # 4 # 6 4



79

Vta./VI. 1

Vta./VI. 2

Va. da g. 1

Va. da g. 2

Vle.

S. 1  
cor - de ne - ctar cae - li - cum.

B. c.

# 4 # # b 6 5 7 # 6 4 5 # [4] [#]

84

Vta./Vl. 2

Va. da g. 1

Va. da g. 2

Vle.

S. 2

Quo - cum-que lo - co\_\_ fu - e-ro, me - cum Je - sum de - si - de-ro: quod lae - tus\_\_

B. c.

6 $\flat$  6 7 6 # 6 $\flat$  6 b 7 $\flat$  6 5 b



89

Vta./Vl. 2

Va. da g. 1

Va. da g. 2

Vle.

S. 2

cum in - ve - ne - ro, quam fe - lix, cum te - nu - e - ro, quam\_\_

B. c.

7 # 6 4 5 # # 5[#] 7 # 6 4 5 # 4 # 6 $\sharp$  4

93

Vta./VI. 1

Vta./VI. 2

Va. da g. 1

Va. da g. 2

Vle.

S. 2

fe - lix, cum te - nu - e - ro.

B. c.

# 4 # # b 6 7 6 5 # [#]



98

Vta./VI. 2

Va. da g. 1

Va. da g. 2

Vle.

A.

Ma - ne no - bis-cum, Do-mi-ne, et non il - lu-men lu - mi - ne, pul - sa men -

B. c.

b 6 7 6 # 6b 6 b 7b 6 5 b

103

Vta./Vl. 2

Va. da g. 1

Va. da g. 2

Vle.

A.

B. c.

tis ca - li - gi - ne, cor - da re - ple dul - ce - di - ne, cor -

7 # 6 4 5 # 5[#] 7 # 5 4 # 4 # 6b 4



107

Vta./Vl. 1

Vta./Vl. 2

Va. da g. 1

Va. da g. 2

Vle.

A.

B. c.

da re - ple dul - ce - di - ne.

D.S. al Fine

# 4 # # b 6 5 7 # 6 4 5 # [#]

# Repleti sunt omnes

209

Giuseppe Peranda  
(1626-1675)

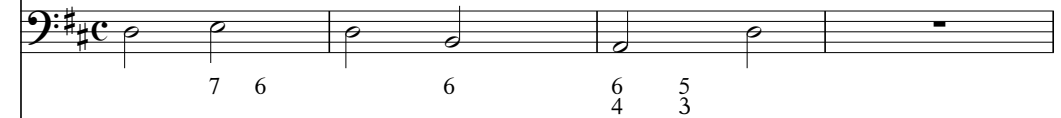
Violino 1



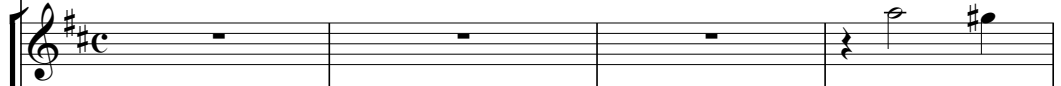
Violino 2



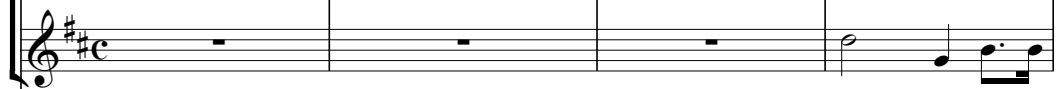
Spinetto



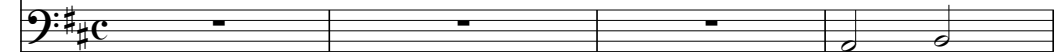
Cornettino 1



Cornettino 2



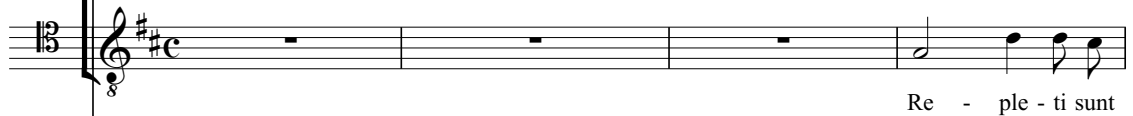
Fagotto



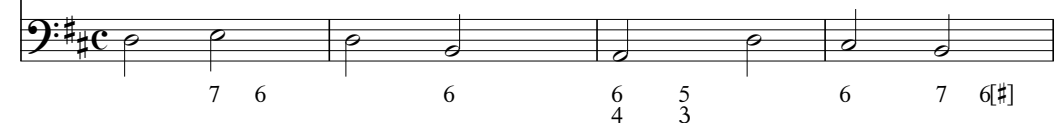
Alto



Tenore



Basso continuo  
(Organo, Continuo)



5

VI. 1

VI. 2

Spn.

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

A.

T.

B. c.

re - ple - ti sunt o - mnes Spi - ri - tu

o - mnes Spi - ri - tu San - cto, re - ple - ti sunt om - nes

6 6 5 6 7 6

4 5



9

VI. 1

VI. 2

Spn.

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

A.

T.

B. c.

San - cto, Spi - ri - tu San - cto et coe - pe - runt

Spi - ri - tu San - cto

4 3 4 3 6



13

A.

T.

B. c.

lo - qui, -

et coe - pe - runt lo - qui, - al - - - - - le - lu -

7 6[#] 7 6[#] 6 6 5 6 4 #

212

17

VI. 1

VI. 2

Spn.

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

A.

al - - - - - le - lu - ia,

T.

ia,

B. c.

6 4 3 6 7 6[#]

21

VI. 1

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

A.

al - - - - - le - lu - ia,

T.

al - - - - - le - lu -

B. c.

7 6[#] 6 6 6 6 5 4 #

24

VI. 1

VI. 2

Spn.

A.

T.

B. c.

4 #

al - - - -

ia, al - - - -

6 6 4 # 6 6



27

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

A.

T.

B. c.

- le - lu - ia, al - - - le - lu -

- le - lu - ia, al - le - lu - ia,

6 4 3 6 6 4 3 6 5 6 3

VI. 1

VI. 2

Spn.

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

A.

T.

B. c.

ia, al - le - lu - ia.

al - le - lu - ia.

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

34

A.

B. c.

Ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve - ni, San - cte Spi - ri - tus, re - ple cor - da fi -

b 6 6  
5 5 5

38


A.


B. c.

de - li - um, re - ple cor - da fi - de - li - um tu - ae ca - ri - ta -

6 6 # # b 6  
5 5 5 5 5

42

A. 

B. c. 

6 5 6 5 # 6 5 6 5

45

VI. 1 

VI. 2 

Spn. 

Cnto. 1 

Cnto. 2 

Fg. 

A. 

B. c. 

6 5 6 5

49

VI. 1 

VI. 2 

Spn. 

A. 

B. c. 

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

216

54

VI. 1

VI. 2

Spn.

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

A.

B. c.

*p*

*p*

4 3 *p* 6 7 4 3

*p*

*p*

6 5 7 6 5 7 4 3

- den-ti-ae, cun - cta sunt splen - den-ti-ae,



59

T.

B. c.

8

Qui di - sci - pu - lis in i - gne ap - pa - ru - i - sti, fo - ve,

#



62

T.

B. c.

8

pro - te - ge et do - ce - nos vi - am ve - ri - ta -

6 6 5 6 4 5

65

VI. 1

VI. 2

Spn.

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

T.

B. c.

tis. Ve - ri - ta - tem.

# 6 5 6 4 # 5 6



70

Cnto. 1

Cnto. 2

T.

B. c.

no - tam\_ fa - cis, et o - sten - dis\_ vi - am pa - cis, no - bis hic de - gen - ti - bus,

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

75

VI. 1

VI. 2

Spn.

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

T.

no - bis hic de - gen - ti - bus.

B. c.

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

A.

79

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

T.

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

B. c.

6 7 7 7 7

A.

82

al - - - - - le-lu-

T.

-lu-ia, al - - - - - le-lu-ia,

B. c.

# 6 6 6 4# 6 6 4 3



86

VI. 1

VI. 2

Spn.

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

A.

T.

B. c.

90

VI. 1

VI. 2

Spn.

A.

T.

B. c.

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

A.

T.

B. c.

6 6 4 3 6 6 4 3



VI. 1

VI. 2

Spn.

Cnto. 1

Cnto. 2

Fg.

A.

T.

B. c.

4 3 6 7 4 3 4 3 4 3

# Si Dominus mecum

221

Giuseppe Peranda  
(1626-1675)

Violino 1

Violino 2

Fagotto

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo

5 6 4 6 4[#] # 4 # 6 5

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

A.

T.

B.

Org.

9

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.  
me, quis, quis, quis, quis con - tra me?

A.  
me, quis, quis, quis, quis con - tra me?

T.  
me, quis, quis, quis, quis con - tra me?

B.  
me, quis, quis, quis, quis con - tra me?

Org.



12

VI. 1

VI. 2

Fg.

Org.

6 6 6 6 6 4/2 6 7 6 6 5 #



16

S.  
In - fer - ni hor - ro - res, pro - ter - vi fu - ro - res non su - pe - rant me, non su - pe - rant

Org.

6 6 5 6 5[#] 6 5[#]

24

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

Org.

me; nil

*p*

# 6 5[#] 6 5[#] # #

29

S.

Org.

ob - sunt\_ mo - le - sta, nec va - lent\_ in - fe - sta, nil de - - - ji - cit

6 6 5 6 5 6 5

35

S.

Org.

me, nil de - ji - cit me, nil de - - - - ji - cit me, nil de -

4 # # 7 6 6 6 5 7 6

43

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

A.

Org.

ji - cit me. Pe -

6 5 6 5 7 6 5

50

A. *p*  
ri - cu-la sper-no quae an - te me cer-no, nil su - pe - rat me, nil su - pe - rat

Org. *p*  
6 6 6 5[#] # 6 5[#]

57

VI. 1 *f* *p*

VI. 2 *f* *p*

Fg. *f* *p*

A. me; vel si blan - di -

Org. *f* *p*  
6 5[#] 6 5[#] #

63

A. a - ris aut vae mi - ni - ta - ris, nil de - ji - cit

Org. 6 5 6 5 6 5

68

A. me, nil de - ji - cit me, nil de - ji - cit

Org. 4 # # 7 # 6

73 *p*

A. *p*

Org. *p*

6 5 # 7 6 6 5 6 5

ji - cit me, nil de - - - - - ji - cit

78

VI. 1

VI. 2

Fg.

A.

Org.

me.

83

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

A.

T.

Org.

7 # 6 4 5 #

5 6 4 6 4[#] # 4 # 6 5

Si Do - mi - nus me - - - - - cum,

Si Do - mi - nus

Si Do - mi -

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

A.

T.

B.

Org.

si Do - mi-nus me - - - cum, quis, quis con-tra

me - cum, si Do - mi-nus me - - - cum, quis, quis con-tra

nus me - cum, me - - - cum, quis, quis con-tra

Si Do - mi - nus me - - - cum, quis, quis con-tra

# 6 # 6 # 4 # #

91

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

A.

T.

B.

Org.

me, quis, quis, quis, quis con - tra me?

me, quis, quis, quis, quis con - tra me?

me, quis, quis, quis, quis con - tra me?

me, quis, quis, quis, quis con - tra me?

# #



94

VI. 1

VI. 2

Fg.

Org.

6 6 6 6 6 4 6 7 6 6 5 #

98

T.

In Je-sum spem po-no hu-ic to- tum me\_ do-no, nil su - pe-rat\_ me, nil su - pe-rat\_

Org.

6 6 [5] p 6/4 [5] #

106

VI. 1

VI. 2

Fg.

T.

me; ad

Org.

p

111

T.

ip - sum dum spi - ro sa - lu - tem ac - qui - ro, nil de - -

Org.

228

116

T. *p*  
 - ji-cit me, nil de - ji-cit me, nil de - - - - ji-cit me, nil

Org. *p*  
 6 5 7 6 6 7



124

VI. 1

VI. 2

Fg.

T. *p*  
 de - - - - ji-cit me.

B. *p*  
 O

Org. *p*  
 5 6 6 6 5 7 6 6 5 #



132

B. *p*  
 mun-de im - mun-de, ef - fre - nis\_ a - bun-de, nil su - pe - ras me, nil su - pe - ras

Org. *p*

139

VI. 1

VI. 2

Fg.

B.

Org.

*p*

*p*

*p*

me; tu ca - ro et

6 [#]

145

B.

Org.

san - guis, mo - les - tus sis an - guis, non de - - - - ji - cis

6 5

150

B.

Org.

me, non de - ji - cis me, non de - - - -

7

155

B.

Org.

- ji - cis me, non de - ji - cis me, non de - ji - cis

*p*

*p*

7

230

160

VI. 1

VI. 2

Fg.

B.

Org.

me.

7



165

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

A.

T.

Org.

Si Do - mi - nus me - - - cum,

Si Do - mi - nus

Si Do - mi -

5 6 6 4[#] 6 # 4 # 6 5

4

2

169

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

A.

T.

B.

Org.

si Do - mi-nus me - - cum, quis, quis con-tra  
 me - cum, si Do - mi-nus me - cum, quis, quis, quis con-tra  
 nus me - cum, me - cum, quis, quis con-tra  
 Si Do - mi - nus me - - cum, quis, quis con-tra

# 4 6/5 # 6 # 4 #

173

VI. 1

VI. 2

Fg.

S.

A.

T.

B.

Org.

me, quis, quis, quis, quis con - tra me, quis con - tra me?  
 me, quis, quis, quis, quis con-tra me, con - tra me?  
 me, quis, quis, quis, quis con-tra me, quis con - tra me?  
 me, quis, quis, quis, quis con-tra me, quis con - tra me?

# 5/4 #

# Sursum deorsum

Giuseppe Peranda  
(1626-1675)

Sonata

Violino 1

Violino 2

Violino 3

Soprano 1

Soprano 2

Soprano 3

Basso continuo  
(Organo, Continuo)

4 3



5

VI. 1

VI. 2

VI. 3

B. c.

b 4 # 4 4

8

VI. 1

VI. 2

VI. 3

B. c.

12 5 6 7[b] 6 5 4 3 5 6 7[b] 6 5 4 3

S. 1

Sur - - - sum de-or - sum, de-or - sum, -

S. 2

Sur - - - sum de- or - sum, de- or - sum,

S. 3

Sur - - - sum de-or- sum, - de-or- sum,

B. c.

17 6 4 3

VI. 1

VI. 2

VI. 3

S. 1

de-or - sum, sur - sum

S. 2

de-or - sum, sur - sum

S. 3

de-or- sum, sur -

B. c.

6 6 4 # 6 6 4 3 6 6 4 # b [b] b





28

VI. 1

VI. 2

VI. 3

B. c.

*p*

*p*

*p*

*p*

6 6 4 # 6 6 4 #

5 b 5 b



31

S. 1

S. 2

B. c.

Sur - sum cor - da, sur - sum vo - ta, sur - sum cor - da,

Sur - sum cor - da,

6 7 6 5 6

5 4 3



37

S. 1

S. 2

S. 3

B. c.

sur - sum vo - ta, sur - sum cor - da, sur - sum vo - ta,

sur - sum vo - ta, sur - sum cor - da, sur - sum vo - ta,

sur - sum cor - da, sur - sum vo - ta,

7 6 5 6 7 6 5 6 7 6 5

5 4 3

43

S. 1 sic de - or - sum, sic de - or - sum, de - or - sum, de -

S. 2 sic de - or - sum, sic de - or - sum, de -

S. 3 sic de - or - sum, de - or - sum, de -

B. c. 8 7 b

49

S. 1 or - sum vi per - mo - ta, vi per - mo - ta, *p*

S. 2 or - sum vi per - mo - ta, vi per - mo - ta, *p*

S. 3 or - sum vi per - mo - ta, vi per - mo - ta, *p*

B. c. ♯ 6<sup>b</sup> 4 ♯ 6<sup>b</sup> 4 *p* 6<sup>b</sup> 4 ♯ 6<sup>b</sup> 4

56

S. 1 to - ta mens, to - ta mens sit fi - xa sur - sum,

S. 2 to - ta mens, to - ta mens sit fi - xa sur - sum,

S. 3 to - ta mens, to - ta mens sit fi - xa sur - sum, Je - su

B. c. b 6 #

62

S. 1  
Je - su prae - sto sis de - or - - - sum, —

S. 2  
Je - su

S. 3  
prae - sto sis de - or - - - - - sum, —

B. c.  
6 5 # 6 5 6 4 5 [#]

68

S. 2  
prae - sto sis de - or - - - - - sum, —

S. 3  
Je - su prae - sto sis de - or - - - - - sum, —

B. c.  
b 6 5 b 6 5 6b 4 5 [b]

74

S. 1  
to - ta mens, to - ta mens sit fi - xa — sur - sum,

S. 2  
to - ta mens, to - ta mens sit fi - xa — sur - sum,

S. 3  
to - ta mens, to - ta mens sit fi - xa — sur - sum, Je - su

B. c.  
# 6 #

80

S. 1

S. 2

S. 3

B. c.

Je - su

Je - su prae - sto sis de - or - - - - sum, —

prae - sto sis de - or - - - - - sum, —

6 5 # 6 5 6 6 4 5 # #

86

S. 1

S. 2

S. 3

B. c.

prae - sto sis, Je - su prae - sto sis de -

Je - su prae - sto sis de - or - sum, Je - su

Je - su prae - sto sis de - or - -

6 b 6 5 b #

91

S. 1

S. 2

S. 3

B. c.

or - - - - - sum, — de - or - sum.

prae - sto sis de - or - - - - - sum,

- - - - - sum, — de - or - sum.

6 5 b 6 4 5 # 4 [#]

95

VI. 1

VI. 2

VI. 3

S. 1

S. 2

S. 3

B. c.

♮ 6/5/b # 6♮ 5

99

VI. 1

VI. 2

VI. 3

B. c.

# 6/5 6 6/4 5 [#] # ♮

104

VI. 1

VI. 2

VI. 3

B. c.

6/b 5 # 4 # [♮] 6/5 4 # ♮

240

110

S. 3

Je - su, cae - li stil - lans ro - re, tu - o re - ple nos o - do - re,

B. c.

6<sup>b</sup> 7 6 # 6 6 6 7 4 3

114

S. 3

cor - da sur - sum e - le - va, cor - da sur - sum e - le - va;

B. c.

6 # 6 5 [#] 6 7 b 6 5

118

VI. 1

VI. 2

VI. 3

B. c.

6 7 b 6 5 # 6 7 b 4 #

122

S. 3

mul - ta spon - des bo - na sur - sum, et nos pro - te - gis de - or - sum,

B. c.

6 6 7 4 3 6 5 #

126

S. 3

et nos pro - te - gis de - or - sum, et non pro - te - gis de - or - sum.

B. c.

6 7 6 5 # 6 7 6 5 #

130

VI. 1

VI. 2

VI. 3

B. c.

*p*

*p*

*p*

*p*

134

S. 1

S. 2

S. 3

B. c.

Sur - - - - - sum de - or - - - - - sum, -

Sur - - - - - sum de - or - - - - - sum,

Sur - - - - - - - - - - - sum de - or - - - - - sum,

6 5 4 3 2 1

6 5 4 3 2 1

6 5 4 3

6 6 5 4 3

138

VI. 1

VI. 2

VI. 3

S. 1

S. 2

S. 3

B. c.

de-or - - - - - sum, - - - - - sur - - - - - sum

de-or - - - - - sum, - - - - - sur - - - - - sum

de-or- - - - - sum, - - - - - sur - - - - -

6 6 5 4 3 6 6 5 4 # 6 6 5 4 # [b] b

6 6 5 4 # [b] b

VI. 1

VI. 2

VI. 3

S. 1

S. 2

S. 3

B. c.

de - or sum, —

de - or - sum, —

sum de - or - sum, —

6 6 4 6 6 4

5 5 b #

146

S. 2

B. c.

Sal - ve, Je - su, dux sanc-to rum, mun - di lux, — rex an - ge - lo - rum,

6 6 6 6 6 7 4 3

5 5 b #

150

S. 2

B. c.

no - bi - le so - la - ti - um, no - bi - le so - la - ti - um;

*p*

*p*

6 6 6 6 6 7 4

5 5 b # b # b # 5



154

VI. 1

VI. 2

VI. 3

B. c.

158

S. 2

blan - de nos in - vi - tat sur - sum, dum nos re - spi - cis de - or - sum,

B. c.

162

S. 2

dum nos re - spi - cis de - or - sum, dum nos re - spi - cis de - or - sum.

B. c.

166

VI. 1

VI. 2

VI. 3

B. c.

S. 1  
Sur - - - - - sum de - or - - - - - sum, —

S. 2  
Sur - - - - - sum de - or - - - - - sum,

S. 3  
Sur - - - - - sum de - or - - - - - sum,

B. c.  
6 6 4 3  
5



VI. 1

VI. 2

VI. 3

S. 1  
— de - or sum, — sur - - - - - sum

S. 2  
— de - or - - - - - sum, — sur - - - - - sum

S. 3  
— de - or - - - - - sum, — sur - - - - - sum

B. c.  
6 6 4 3 6 6 4 [#] 6 6 4 # [4] b  
5 5

178

VI. 1

VI. 2

VI. 3

S. 1  
de - or - sum.

S. 2  
de - or - - - sum.---

S. 3  
de - or - - - sum.

B. c.

6 6 4 # 6 6 4 #  
5 b



181

S. 1  
E - ia Je - su, bo - ne De - us, sum - mum bo - num, a - mor me - us,

B. c.

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



185

S. 1  
ca - ri - ta - tis\_ flam - mu - la, ca - ri - ta - tis\_ flam - mu - la;

B. c.

6 7 4 # 6 7 6 5  
5 b #

189

VI. 1

VI. 2

VI. 3

B. c.

*p*

*p*

*p*

*p*

6 5 b 7 # 6 4 #5 [b] 6 5 b 7 # 6 4 #5 [b]

193

S. 1

B. c.

tra - he cor - da no - stra sur - sum, et il - la - be - re de - or - sum,

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

197

S. 1

B. c.

et il - la - be - re de - or - sum, et il - la - be - re de - or - sum.

6 5 b 7 # b 6 4 #5 6 5 b 7 # b 6 4 #5

201

VI. 1

VI. 2

VI. 3

B. c.

*p*

*p*

*p*

*p*

6 5 b 7 # b 6 4 #5 # p 6 5 7 # b 4 # [#]

205 247

S. 1  
Sur - - - - - sum de - or - sum,

S. 2  
Sur - - - - - sum de - or - sum,

S. 3  
Sur - - - - - sum de - or - sum,

B. c.  
6 6 4 3  
5



209

VI. 1

VI. 2

VI. 3

S. 1  
de - or - sum, —

S. 2  
de - or - - - - sum, —

S. 3  
de - or - - - - sum, —

B. c.  
6 6 4 3 6 6 4 [#] 6 6 4 #  
5 b

VI. 1

VI. 2

VI. 3

S. 1  
sur - sum de - or - sum,

S. 2  
sur - sum de - or - sum, —

S. 3  
sur - sum de - or - sum,

B. c.  
[4] b 6 6 4 # [4] 6

VI. 1

VI. 2

VI. 3

S. 1  
de - or - sum. —

S. 2  
de - or - sum. —

S. 3  
de - or - sum. —

B. c.  
6 4 # [4] 6 6 4 # [4] 6 6 4 # [4]

# Te solum aestuat

249

Giuseppe Peranda  
(1626-1675)

## Sinfonia

Violino 1

Violino 2

Fagotto

Soprano 1

Soprano 2

Basso

Organo

Musical score for the first system of the Sinfonia. The score includes parts for Violino 1, Violino 2, Fagotto, Soprano 1, Soprano 2, Basso, and Organo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The organ part includes the following fingering: 6, 6 #, 6, 6, 6, 6 7 6 #, 6.



Musical score for the second system of the Sinfonia. The score includes parts for VI. 1, VI. 2, Fg., and Org. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The organ part includes the following fingering: # 6 7 6, 6 7 6 6, 6, 7 6, 5[#], 4, 5[#], 4, 6 6, 6 6, 6 7 6, 6, 5[#], 4, #.

250

12

S. 1  
Te so - lum ae - stu - at, te so - lum ae - stu - at,

S. 2  
Te so - lum ae - stu - at,

B.  
val - de de -

Org.  
6 # 6 # 6



17

S. 1  
val - de de - si - de - rat a - - ni - ma me -

S. 2  
val - de de - si - de - rat a - - ni - ma me -

B.  
si - der - at, val - de de - si - de - rat a - ni - ma, a - ni - ma me -

Org.  
6 7 6 5



23

S. 1  
- - a, a - - ni - ma me - - -

S. 2  
- - a, a - - ni - ma me - - -

B.  
- a, a - ni - ma, a - ni - ma me - - -

Org.  
6 4 5 4 # 9 8 7 6 6 5 4 #



29

S. 1  
- a, su - a - vis - si - me\_\_ Do - - - mi - ne,

S. 2  
- a, su - a -

B.  
- a,

Org.  
6 6 5[#]

34

S. 1  
Do - mi - ne Je - su Chri - - - ste,

S. 2  
vis - si - me\_\_ Do - - - mi - ne, Do - mi - ne Je - su

B.  
su - a - vis - si - me\_\_

Org.  
6 6 5 #

39

S. 1  
su - a - vis - si - me\_\_ Do - - -

S. 2  
Chri - - - ste,

B.  
Do - - - mi - ne, Do - mi - ne Je - su Chri -

Org.  
6[#] 6 5[#] # 6

44

S. 1  
- - mi - ne, Do - mi - ne Je - su Chri - -

S. 2  
su - a - vis - si - me Do - - -

B.  
- - - ste, Do - mi - ne Je - su

Org.

6 5 # 6̇ 5  
4 4 5

48

S. 1  
- - ste, Do - mi - ne Je - su Chri - - -

S. 2  
- - mi - ne, Do - mi - ne Je - su Chri - - - -

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

Org.

6 5[#] # 7 6 5 #  
4 4 5

53

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1  
ste,

S. 2  
-ste,

B.  
ste,

Org.

7 6 5 #

57

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1  
Je - - - - su Chri - ste.

S. 2  
Je - su Chri - - ste.

B.  
Je - su Chri - - ste.

Org.

4 6 4 # #



60

S. 1  
O Je - su cor - dis me - i, u - ni - ce di - le -

Org.

5 # 6 7



63

S. 1  
- ctis - si - me, trans - fi - ge, quae - so, me - dul - - - las et

Org.

6 4 # 5[#] # 6 4 6 5



66

S. 1  
vi - sce - ra a - ni - mae, a - ni - mae, a - ni - mae me - - - -

Org.

5 5 6 5 6 4/2 6 7 5

254

69

S. 1

-ae su - a - vis - si - mo ac sa - lu - ber - ri - mo a - mo - ris tu - i ja - - - cu -

Org.

6 6 5 5 6 4 6 5 6 6 5

73

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1

lo.

Org.

6 6 4 6 6 4 #

76

S. 1

Je - su, mi - ra - su - a - vi - tas, mi - ra - su - a - - -

Org.

6 5 6 5 6

81

S. 1

- vi - tas, cor - di pla - cens be - ni - gni - tas, o quae

Org.

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

87

S. 1

men - - - - tis fe - li - ci - tas quas - - - - strin - git

Org.

6 6 5 # 9 6 5 #

93

S. 1  
tu - a ca - - - - - ri - tas,

Org.  
6 5 # 7 5 4 [#]

98

S. 1  
quas - - - - - strin - git, quas - - - - - strin - git tu - a ca - - -

Org.  
6 5 8 7 # 6[#] 5 5 # 6

104

S. 1  
- - - - - ri - tas, tu - a ca - - - - - ri -

Org.  
7 5 4 # 6 4 5[#]

109 Sinfonia

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 1  
tas.

Org.  
6 6 6 5 6 6 5 3

256

115

VI. 1

VI. 2

Fg.

Org.

# 6 6 7 # 7 5[#] 4 #

119

VI. 1

VI. 2

Fg.

Org.

6 # 7 5 5[#] 4 #

123

S. 2

Org.

Ho - spes a - ni - mae me - ae, dul - cis - si - me Je - su, mi, Je - su

6 5 # 6 5 # 6 5 #

126

S. 2

Org.

mi prae - clar - is - si - me, o De - us, o De - us,

5 6 4 5[#] #

129

S. 2  
De - - us vi - tae\_ me - ae. Te so - lum\_ a - mat, in te de -

Org.  
5 6 4 6 7 6 #

132

S. 2  
- fi - cit a - ni - ma, a - ni - ma me - - - - -

Org.  
6 4 2 6 5 6 7 # 6 4 5 4 #

135

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 2  
a.

Org.  
6 6 5 4 #

138

S. 2  
Tu - a, Je - su\_ di - le - cti - o, Je - su\_ di - le - -

Org.  
6 5 6 5 6

143

S. 2  
- cti - o et men - ti - am\_ re - fe - cti - o, a - man - tis

Org.  
6 4 #[#] 6 6 6 6 5 4 #

258

149

S. 2

ae - stu - a - - - - ti - o, o - mni - ca - rens,

Org.

6 5 # 6 5 #

155

S. 2

o - mni ca - - - - rens fa - sti - di - o,

Org.

6 5 # 7 4 # 5

160

S. 2

o - mni - ca - rens, o - mni - ca - rens, o - mni ca - - -

Org.

6 5 # # 6[#] 5 5[#] 6

166

S. 2

- rens fa - sti - di - o, o - mni ca - rens - fa - sti - di -

Org.

7 5 5 4 # b 6 6 5[#] 4

171 Sinfonia

VI. 1

VI. 2

Fg.

S. 2

o.

Org.

6 6 7 6 6 6 5



177

VI. 1

VI. 2

Fg.

Org.

# 6 6 7 5[#] #

181

VI. 1

VI. 2

Fg.

Org.

6 7 7 7 5[#] #

185

B.

Org.

O quam ma-gna mul-ti - tu-do dul-ce - di-nis tu - ae Do - - - -

6 6 5

189

B.

Org.

- mi - ne; quid mi - hi est in cae - - - lo aut ad

6 # 7 6

193

B.

Org.

te, quid vo - lu - i, quid vo - lu - i su-per ter-ram, su-per ter-ram, su-per ter - - ram?

4 2 6 7 6 7 6

260 197

B.

Org.

200

B.

Org.

204

VI. 1

VI. 2

Fg.

B.

Org.

208

B.

Org.

214

B.

Org.

B.

Org.

B.

Org.

B.

Org.

B.

Org.

B.

Org.

B.

Org.

262

251

VI. 1

VI. 2

Fg.

B.

ae.

Org.

6

7

6

5

4

6

4



256

VI. 1

VI. 2

Fg.

Org.

6

6

5

#

6

δ

#



260

D.S. al Fine

VI. 1

VI. 2

Fg.

Org.

7

5[#]

4

#

δ

7

#

7

5

4

#

# Kritischer Bericht

## Die Quellen

Da die Musiksammlung des Dresdner Hofes im 17. Jahrhundert entweder 1683 verschenkt oder 1760 während des Siebenjährigen Krieges beim Brand vernichtet worden ist, gibt es heute keine autographen Handschriften von Albrici und Peranda.<sup>1</sup> Im 17. Jahrhundert sind ihre Werke auch nicht im Druck erschienen.<sup>2</sup> Daher sind alle noch erhaltenen Werke nur als Abschriften verschiedener Schreiber überliefert. Die noch vorhandenen Werke entsprechen höchstens der Hälfte der bekannten Arbeitsleistung der beiden Komponisten.<sup>3</sup> Die Kompositionen von Albrici und Peranda sind heute hauptsächlich in drei Bibliotheken zu finden: die Sammlung Düben, die Musiksammlung des ehemaligen schwedischen Hofes, jetzt im Besitz der Uppsala Universitätsbibliothek (S-Uu); die Sammlung Grimma, eine handschriftliche Sammlung, die hauptsächlich von Samuel Jacobi (1652-1721), Kantor der dortigen Fürstenschule, angelegt worden ist, heute im Besitz der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-DI), und die Sammlung Bokemeyer, die größtenteils von Georg Österreich (1664-1735) angelegt worden ist, heute im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohnarchiv (D-B).

Die Herkunft der Originale, die als Vorlagen für diese Abschriften gedient haben, bleibt unbekannt. Aber als Albrici in den frühen 1650er Jahren am Hofe der schwedischen Königin Christina gedient hat, ist man geneigt anzunehmen, daß eine Freundschaft zwischen dem italienischen Komponisten und dem schwedischen Hofkapellmeister Gustaf Düben (1624-90) den Handschriftenaustausch zwischen Dresden und Stockholm gefördert hat. Übereinstim-

mende Wasserzeichen lassen auf enge Beziehungen zwischen den beiden Höfen schließen.<sup>4</sup>

Die Sammlung von Düben ist vermutlich als erste entstanden. Die Daten auf verschiedenen Handschriften der Sammlung, als auch diejenigen, die Bruno Grusnick und Jan Olof Rudén in ihren Studien zur Chronologie der Sammlung festgestellt haben, zeigen, daß Düben zwischen 1662 und 1667 viele Konzerte von Albrici und Peranda abgeschrieben haben muss.<sup>5</sup> In Dresden gibt es Gottesdienstordnungen, die die Hofschreiber am Hof des Kurfürsten Johann Georg II. in Hofdiarien eingetragen haben. Sie schließen Titel vieler Werke von Albrici und Peranda ein und identifizieren die Komponisten mit Initialen.<sup>6</sup> Diese Einträge weisen frühe Aufführungsdaten für fast alle Kompositionen in diesem Band nach.<sup>7</sup> Obwohl die Daten in den Gottesdienstordnungen nicht als Kompositionsdaten zu betrachten sind, bilden sie einen *terminus post quem* für die Entstehung vielen Kompositionen und lassen darauf schließen, daß die Mehrheit der in diesem Band herausgegebenen Konzerte zwischen 1660 und 1666 in Dresden zum ersten Mal aufgeführt worden ist. Danach hat Düben seine Abschriften innerhalb weniger Jahre nach den ersten Aufführungen dieser Kompositionen in der Hofkapelle hergestellt. Im Gegensatz dazu können die Abschriften der Sammlungen Grimma und Bokemeyer aus einer späteren Periode datiert werden, also nach der Amtszeit beider Italiener am Dresdner Hof. 1680 hatte Jacobi mit seinen Abschriften von Kompositionen verschiedener Italiener begonnen, einschließlich der von Albrici und Peranda, und Österreich hat die Kompositionen in seiner Sammlung hauptsächlich zwischen ca. 1692 und 1702 abgeschrieben.<sup>8</sup> Anders als die

1 Es ist möglich, daß um 1683 die Schneeberger Kantorei »ein Erbe 'mit vielen hunderten Concerten und Capell-Stücken'« vom Dresdner Hof bekommen hat; siehe Eberhard Möller, »Schütziana in Chemnitz, Freiberg und Schneeberg«, *Schütz-Jahrbuch* 13 (1991), 56-90, hier S. 73-74. Über die Vernichtung der Hofmusiksammlung in 1760 siehe Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. 2: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.)* (Dresden, 1861-62; neue Auflage, Leipzig, 1971), S. 360.

2 Siehe den Kritischen Bericht für Albrici's *Omnis caro faenum* als einzige Ausnahme.

3 Ein Werkverzeichnis der noch erhaltenen Kompositionen s. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries*, 457-80; ein Verzeichnis verlorener Werke der beiden Komponisten s. in Frandsen, »The Sacred Concerto in Dresden, ca. 1660-80«, II: S. 26-27, 30-32.

4 Siehe Frandsen, »The Sacred Concerto in Dresden«, I: 109-116. Für eine ausführliche Diskussion der Quellen siehe *ibid.*, 100-125.

5 Siehe Bruno Grusnick, »Die Dübensammlung: Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung«, *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 46 (1964): 27-82; 48 (1966): 63-186, und Jan Olof Rudén, »Vattenmärken och Musikforskning: Presentation och Tillämpning av en Dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala Universitetsbibliotekets Dübensamling« (Ph.D. diss., Uppsala University, 1968); siehe auch Frandsen, »The Sacred Concerto in Dresden«, I: 106-108.

6 Zum Beispiel am 31. August 1662, den 13. Sonntag nach Trinitatis, ist in der Gottesdienstordnung notiert: »Concert. Tu es cor meum. V. A.« (D-DI Msc. Dresd. Q 240).

7 Die Daten der ersten bekannten Dresdner Aufführungen der Konzerte in diesem Band finden sich, falls vorhanden, im Kritischen Bericht.

8 Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (Kassel 1970), 12.

Quellen der Sammlungen Düben (mit Ausnahme der Orgeltabulaturen) und Grimma findet man in der Sammlung Bokemeyer nur handschriftliche Partituren statt Stimmen.<sup>9</sup>

Wie in den einzelnen Anmerkungen vermerkt (siehe unten), finden sich Quellen für fast alle Konzerte dieses Bandes in mehreren Sammlungen. Außerdem enthält die Sammlung Düben viele Kompositionen, die in übereinstimmenden Quellen (Stimmen und Orgeltabulaturen) existieren. Auch hat Jacobi häufig Partituren und Stimmen hergestellt. Bei der Vorbereitung dieser Erstausgaben hat die Herausgeberin alle bekannten Quellen in Betracht gezogen. Für diese Ausgabe ist in jedem Fall **eine** Quelle als Hauptquelle bezeichnet worden und im Kritischen Bericht als solche angegeben. Wegen ihrer temporalen Nähe zur Zeit der Komposition, ihrer orthographischen Klarheit und ihrer normalerweise unproblematischen Lesbarkeit sind die Düben-Quellen in den meisten Fällen den anderen vorgezogen worden. Falls keine Düben-Quelle vorhanden ist, hat die Herausgeberin der Grimma-Quelle vor der Bokemeyer-Quelle den Vorzug gegeben, ebenfalls wegen orthographischer Klarheit. Stimmen sind immer gegenüber Orgeltabulaturen und Partituren bevorzugt worden. Wenn möglich sind fehlerhafte Lesarten in den Hauptquellen mit Hilfe der übereinstimmenden Quellen korrigiert. Alle Änderungen der Herausgeberin sind im Kritischen Bericht zu finden.

## Zur Edition

### 1. Stimmenbezeichnungen

a. In den Quellen ist der Sopran entweder als »Soprano« oder als »Canto« bezeichnet; hier ist die Bezeichnung als »Soprano« standardisiert. Wenn die Quelle keine Stimmenbezeichnungen aufweisen, sind die Ergänzungen kursiv angegeben.

b. Die Continuostimme ist folgendermaßen bezeichnet: die Bezeichnung »Basso continuo« wird verwendet, wenn (1) nur eine bezifferte Stimme, die als »Continuo« bezeichnet ist, vorhanden ist; (2) wenn nur eine bezifferte Stimme ohne Bezeichnung vorhanden ist; (3) wenn mehrere Continuostimmen, mit und ohne Bezifferung, vorhanden sind; in diesen Fällen sind alle Stimmen, die die Continuostimme umfassen, am Anfang der ersten Akkolade ange-

geben (z. B. »Basso continuo (Organo, Tiorba«). Wenn nur eine einzige bezifferte Stimme, die als »Organo« bezeichnet ist, vorhanden ist, wurde die Bezeichnung »Organo« gewählt.

### 2. Taktstriche

In der Mehrheit der Stimmen fehlen die Taktstriche ganz oder sind unregelmäßig gesetzt. Die Herausgeberin hat die Taktstriche regelmäßig gesetzt, in Übereinstimmung mit der heutigen Praxis. Manchmal hat die Setzung von Taktstrichen die Gliederung eines längeren Notenwertes in zwei kürzere Werte, die über den Taktstrich gehalten werden, zur Folge; solche Änderungen sind nicht besonders vermerkt.

### 3. Gliederungszeichen

Doppelstriche sind von der Herausgeberin eingeführt, um die verschiedenen Teile der Kompositionen (Sinfonie, Konzert, Arie, Rezitativ usw.) voneinander zu trennen. Ein Schlusstrich ist am Ende hinzugefügt.

### 4. Wiederholungszeichen und -anweisungen

Veraltete Wiederholungszeichen sind in diesen Ausgaben modernisiert. Wörtliche Wiederholungsanweisungen sind durch die üblichen modernen Ausdrücke und Symbolen ersetzt worden; man findet die originalen Anweisungen im Kritischen Bericht.

### 5. Triller

In den Quellen sind Triller entweder als »t.« oder als »tr.« angegeben; in den Ausgaben sind diese Abkürzungen durch moderne Trillerzeichen ersetzt.

### 6. Dynamische Bezeichnungen

Dynamische Bezeichnungen wie *piano*, *pian.*, *p.*, *forte*, *f.*, usw. sind nach heutigem Gebrauch als *p* bzw. *f* notiert. Bezüglich der Bemerkungen über die dynamischen Bezeichnungen in diesen Quellen vgl. den Kritischen Bericht zu *Spargite flores* und *O amantissime sponse*.

### 7. Akzidenzien

Kreuze und B-Vorzeichen, in den Quellen als Auflösungszeichen notiert, sind stillschweigend in moderne Auflösungszeichen verändert. Akzidenzien und Auflösungen von Akzidenzien, die von einer Tabulaturquelle übernommen sind oder die die Herausgeberin hinzugefügt hat, sind in Normalgröße angegeben und im Kritischen Bericht notiert. Über-

<sup>9</sup> Peter Wollny vermutet, daß die Sammlung von Österreich zuerst auch Stimmen eingeschlossen hat; siehe »Zwischen Hamburg, Gottorf, und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der 'Sammlung Bokemeyer'«, *Schütz-Jahrbuch* 20 (1998): 59-76, hier S. 63.

flüssige Akzidenzien in den Vokal- und Instrumentalstimmen sind ohne Erwähnung getilgt worden.

## 8. Bögen

Alle Halte- und Bindebögen aus den Quellen sind wiedergegeben worden. Halte- und Bindebögen, die die Herausgeberin ergänzt hat, sind im Normaldruck wiedergegeben und im Kritischen Bericht notiert. Bögen, die analog zu ähnlichen Passagen ergänzt worden sind, sind gestrichelt und werden nicht im Kritischen Bericht erwähnt.

## 9. Basso continuo

Die Bezifferung ist hauptsächlich original. Fehlende Alterierungen sind durch  $\sharp$ ,  $\flat$  oder  $\natural$  entsprechend den originalen Bezifferungen eingeklammert worden sind. Wenn die Bezifferung 3 Alterierungen benötigt, ist das entsprechende Symbol in eingeklammelter Form gegeben. Kreuze und B-Vorzeichen, die als Auflösungszeichen benutzt sind, sind hier als  $\natural$  notiert. Überflüssige Erhöhungen und Erniedrigungen, die durch die allgemeine Vorzeichnung des Stückes erforderlich sind, sind in der Bezifferung nicht besonders angegeben, mit Ausnahme von Terzen: (1) Ein  $\sharp$  oder  $\flat$ , das auf die Terz hindeutet, ist hier als 3 notiert, wenn sie einen Teil von einem 4-3 Vorhalt bildet; sie ist aber als  $\sharp$  oder  $\flat$  notiert, wenn sie einen Teil einer Kompositziffer bildet, oder wenn sie die Kadenzharmonie verdeutlicht. (2) Ein  $\flat$ , das auf eine unveränderte Terz hindeutet, ist normalerweise als  $\natural$  notiert; wenn es aber einen Teil von einem Vorhalt bildet, ist es als 3 notiert. Die Herausgeberin hat auch einige eingeklammerte Hilfsziffern hinzugefügt, um den harmonischen Zusammenhang deutlicher zu machen.

Wie in den Quellen dieser Zeit üblich, sind die Ziffern den Zählzeiten nicht immer eindeutig zugeordnet. Die Herausgeberin entschied sich für eine der möglichen Lesarten, die von jedem Continuospieler nach Gutdünken zu modifizieren ist.

Im Kritischen Bericht sind die Nummern in Kompositziffern nacheinander notiert; Gruppen von zwei oder mehreren verschiedenen Ziffern sind mit einem Schrägstrich getrennt.

## 10. Titel, Zwischentitel, spezielle Anweisungen

Zeilenanfänge (z. B. »Sit laus tua«) als auch Hilfstitel (z. B. »Solo«, »Soli«, »Aria«, »Canto primo solo«, »Sonata tacet«, »Violini«, »Cap.« (nur in *Fasciculus myrrhae*), »Tutti«, usw. treten häufig in den Quellen auf, besonders in den Continuostim-

men. Nur die instrumentalen Gattungshinweisen (z. B. »Sonata«, »Sinfonia«, und »Ritornello«) werden in die Ausgabe übernommen.

## 11. Schlüssel

Die Sopran-, Alt-, und Tenorschlüsseln in den Vokalstimmen sind durch Violin- und octavierte Violinschlüsseln ersetzt. Alle anderen Schlüssel entsprechen den originalen Vorlagen.

## 12. Taktangaben

Die Taktangaben entsprechen den Vorlagen; Veränderungen sind im Kritischen Bericht vermerkt.

## 13. Notenwerte

Alle Notenwerte sind originalgetreu wiedergegeben.

## 14. Tempovorzeichnungen

Nur die Tempovorzeichnungen, die in der Hauptquelle auftreten, sind in der Ausgabe wiedergegeben.

## 15. Balken

Die Balkensetzung folgt der heutigen Praxis.

## 16. Geschwärzte Noten (Kolorierung)

Geschwärzte Noten sind mit Klammern über den betreffenden Noten angezeigt.

## 17. Vorzeichnungen

Die Tonarten sind in der Regel nach den Originalen wiedergegeben; nur für *Venite cantemus* von Albri- ci, das lediglich als Tabulatur überliefert ist, hat die Herausgeberin die Vorzeichnung ergänzt (vgl. den Kritischen Bericht).

## Abkürzungen

S.	Soprano
A.	Alto
T.	Tenore
B.	Basso
VI.	Violino
Vta.	Violetta
Va.	Viola
Va. da g.	Viola da gamba
Vle.	Violone
Cor.	Cornetto
Cnto.	Cornettino
Trb.	Trombone

Fg. Fagott  
 B.c. Basso continuo  
 Org. Organo  
 Spn. Spinetta/Spinetto  
 Tb. Tiorba

Rip. Ripieno  
 St. Stimmen  
 T. Takt  
 Tab. Tabulatur  
 ZZ Zählzeit

### Literatur, die im Kritischen Bericht zitiert ist (Autor/Jahr/Seite):

Baselt, Bernd. »Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714).« In *Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft*, 105-34. Hrsg. von Walther Siegmund-Schultze. Halle 1963.

»Verzeichnüs. Derer ... Musicalischen  $\flat$  Sachen und Instrumenten« (»Dresden Instrument Chamber Catalog«), 1681, *D-Dla/Loc. 7207*; in Spagnoli, *Letters and Documents of Heinrich Schütz* (siehe Zitat unten), 223-238.

Grusnick, Bruno. »Die Dübensammlung: Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung.« [2. Teil] *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 48 (1966): 63-186.

Gundlach, Klaus-Jürgen, Hrsg. *Das Weissenfelder Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684-1732)* Sinzig 2001.

Schaal, Richard. *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*. Wilhelmshaven 1966.

Schering, Arnold. »Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig.« *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1918-19): 275-88.

Seiffert, Max. »Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit.« *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 9 (1907-08): 593-621.

Spagnoli, Gina. *Letters and Documents of Heinrich Schütz, 1656-1672: An Annotated Translation*. Ann Arbor und London 1990.



## I. Vincenzo Albrici

### 1. *Amo te, laudo te*

Hauptquelle: *S-Uu/VMHS 47:4*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Umschlagstitel: *Amo Te Laudo Te* | *â. 6.* | *2 Cornettin.* | *2 Canti voc:* | *1 Fagotto.* | *1 Spinetta.* | *di Sigr:* | *Vincenzo Alberici.*

Stimmen: *Canto. 1., Canto 2.<sup>do</sup>, Cornettino. 1., Cornettino. 2.<sup>do</sup>, Fagotto, Basso pro Spinetta, Violono* [ $\flat$  = B. c.], *Organo.*

Auch kollationiert: *S-Uu/VMHS 82:2*

Beschreibung: Tabulatur, Sammelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Titel: *Amo te laudo* | *te ò mi care* | *doi Sop:* *2 Cornettini* | *Fagotto e Spinetta* | *di* | *Vinc: Albrici*

Erste datierbare Aufführung in Dresden: Vespertagesdienst, 1. Adventssonntag (30. November) 1662 (*D-Dl/Msc. Dresd. Q 240*)

#### Einzelanmerkungen

Takt	System	Bemerkung
1	Org.	3.-4. Note als zwei Viertel mit Haltebogen notiert
3	Cnto. 1	letzte Note: $\flat$ von Tab.
7	Fg. Spn. Vle., Org.	9. Note: $\flat$ von Tab. letzte Note: $\flat$ von Tab. (Orgelstimme) letzte Note: $\flat$ von Tab.
8	Cnto. 2	4. Note: $\flat$ von Tab.
16	Org.	ZZ 3: Beziff. 4 3; weggelassen analog T. 82
17	S. 2	3. Note als punktierte Halbe und Viertel mit Haltebogen notiert
21	S. 2	3. Note als punktierte Halbe und Viertel mit Haltebogen notiert
25	Org.	»Sinfonia« nur in Orgelstimme
26	Cnto. 1	7. Note: $\flat$ von Tab.
34	S. 1	6. Note: $\flat$ von Tab.
35	Org.	6. Note: $\flat$ von Tab.
42	Org.	»Sinfonia« nur in Orgelstimme
43	Cnto. 2	7. Note: $\flat$ von Tab.
46	Spn., Org.	Beziff. 1. Note: 6 $\flat$
50	S. 2	6. Note: $\flat$ von Tab.
51	Org.	6. Note: $\flat$ von Tab.
57	S. 2	6.-7. Note: Bogen fehlt, ergänzt von Tab.
58	Org.	»Sinfonia« nur in Orgelstimme
59	Cnto. 1 Org.	7. Note: $\flat$ von Tab. Bezifferung 3. Note: # (getilgt?)
62	Spn.	Bezifferung 1. Note: 6 $\flat$
74	Cnto. 1-2, Vle., Org.	»piano« fehlt



		Einzelanmerkungen			
		Takt	System	Bemerkung	
74-114	Cnto. 2 Spn.	6. Note: ♯ von Tab. Bezifferung fehlt			
80	S. 1	»piano« fehlt			
81	S. 2	»Adagio« weggelassen	38	S. 1	Bogen von Tab.
92	Cnto. 1	2. Note nicht punktiert, ergänzt analog Cnto. 2	46	Org.	1. Note: ♯ von Tab.
94-95	Spn.	überzähliger Takt zwischen T. 94 und T. 95	49-50	S. 1	Textunterlegung geändert analog S. 1 T. 125-26; S. 2 T. 87-88, 177-78
97	97 S. 1	11. Note: Trillerzeichen fehlt, ergänzt analog S. 2	54	B.	Bogen von Tab.
98	Org.	»Sinfon.« nur in Org	63	Org.	Bezifferung 2. Note: ♯
99	Spn.	2. Note als G notiert	68	Org.	1. Note als zwei Halbe mit Haltebogen notiert
102	Cnto. 1	»Sinfonia« fehlt in Stimme und Tab.	78	VI. 2	2. Note als f <sup>♯</sup> notiert; geändert analog T. 40, 116, 168
114	S. 1, Cnto. 1, Spn.	Note als zwei Doppelganze notiert	86	S. 1	2.-3. Note mit Bogen; getilgt analog T. 48, 124, 176
	S. 2, Cnto. 2, Fg., Org.	Note als Doppelganze notiert	90	Org.	1. Note: ♯ von Tab.
			92	S. 1	1.-2. Takt als Achtelpause, zwei Sechzehntel, zwei Achtel notiert
			93	Org.	T. 2: Ziffer unlesbar (5?)
			98	S. 1	7. Note: ♯ von Tab.
			98-100	S. 1	Silbe <i>la-</i> fehlt
			99	S. 1	letzte Note: ♯ von Tab.
			100	S. 1	6. Note: ♯ von Tab.
			109	S. 1	2.-3. Note mit Bogen, Silbe <i>ve</i> steht unter 2. Note; geändert analog T. 33, 71, 161
			113	S. 2 Org.	1. und 2. Note mit Haltebogen ZZ 1-2 als zwei Halbenoten mit Haltebogen notiert
			114	S. 1	3. Note: ♯ von Tab.
			123	S. 1	2. Note als d <sup>♯</sup> notiert; geändert analog T. 47, 85, 175
			130	S. 2	ZZ 1-2 als Achtelpause, zwei Sechzehntel, zwei Achtel notiert
			139	Org.	Bezifferung 2. Note: ♯
			130-135	S. 2	alle Bogen von Tab. außer T. 131, 5.-6. Note
			178	S. 1	1.-2. Note als punktierte Achtel und Sechzehntel notiert

## 2. Ave Jesu Christe

Hauptquelle: *S-Uu/VMHS 1:3*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben (nur die zusätzliche 2. Sopranstimme ist nicht von Düben).

Umschlagstitel: *Ave Jesu Christe. | â 3 voc. | C. C. B Con 3 overo 5 instramenti | di | Sig.<sup>r</sup> Vincentzo Albrici. | 1685. | [Tintennummer:] 179.*

Stimmen: *Canto. 1., Canto. 2:do* [zwei Kopien, eine nicht von Düben], *Basso., Violino. 1:mo, Violino. 2:do, Viola. 3.tia, Viola. 4:ta, Fagotto sive Viola 5ta, Organo*

Auch kollationiert: *S-Uu/VMHS 81:49*

Beschreibung: Tabulatur, Sammelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Titel: *Ave Jesu Christe | â 6. | S. S. e Basso: con | 2. Violini è fagotto | del Sign.: | Vincenzo Alberici.*

Konsultiert: *D-B/Mus. msc. 501/6*

Beschreibung: Partitur, Sammelhandschrift, Abschrift, spätes 17. Jh. (Stimmen: S. 1, S. 2, B., VI. 1, VI. 2, Fg., B. c.).

Besetzung: In dieser Ausgabe sind die Stimmen für Viola 3 und 4 weggelassen worden, weil sie wahrscheinlich von Düben stammen. Sie erscheinen weder in der Tabulatur von Düben noch im Lüneburger Inventar (Besetzungsangabe: »à 6. CCB. 2 Violin. è Fag.«; Seiffert 1907-08:599) noch im Ansbacher Inventar (wo die Komposition an Peranda zugeschrieben ist: »Ave Jesu Christe. â 6. 3. Strom. 3. Voc. ex C b«; Schaal 1966:43). Außerdem hat Albrici normalerweise Violen für solche inneren Streichstimmen benutzt und sie im Alt- und Tenorschlüsseln notiert. Erste datierbare Aufführung in Dresden: 25. Mai (Sonntag Trinitatis) 1662, Vespertgottesdienst (*D-Dl/Msc. Dresd. Q 240*).

## 3. Benedicte Domine

Hauptquelle: *S-Uu/VMHS 1:4*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Umschlagstitel: *Benedicte Domine Jesu | a 6. | S. S. B. 2. Cornett: e fag: | di | Vinc: Albrici. | [Tintennummer:] 334.*

Stimmen: *Canto primo, Canto 2:do, Basso, Viol: overo Corn: 1, Fag: sive Violdagamba, Continuo*, [unbezifferte Generalbaßstimme, ohne Stimmenbezeichnung].

Bemerkungen: (1) Die Stimme für VI. 2/Cor. 2 fehlt; hier ist die Stimme von der Tabulatur genommen; (2) die linke Seite der Orgelstimme ist verschollen; T. 1-8, 18-27, 45-61, 76-92, 108-123, 140-157, 169-177 (1.-2. ZZ) sind von der Tabulatur ergänzt.

Auch kollationiert: *S-Uu/VMHS 81:54*

Beschreibung: Tabulatur, Sammelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Titel: *Benedicte Domine | Jesu | S. S. B: 2. Cornetti | è Fagotto | del. Sign: V: Albr:*

Erste datierbare Aufführung in Dresden: 27. Dezember (3. Weihnachtsfest) 1660, Vespertagesdienst (*D-DI/Loc. 12026*, Bl. 60r).

Einzelanmerkungen		
Takt	System	Bemerkung
1-8	B. c.	Bezifferung von Tab.
9-15	Cor. 1	im Mezzosopranschlüssel notiert
59/63	B. c.	1. Note als punktierte Ganze notiert
66ff.	Cor. 1-2, Fg. 2, B. c.	überzählige Taktzeiten weggelassen, analog Ritornello in T. 110-115, 157- 162
93	B. c.	1. Note: Beziff. von Tab.
151	S. 2	»piano« fehlt

#### 4. *Cogita o homo*

Hauptquelle: *S-Uu/VMHS 1:5*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Umschlagstitel: *Cogita o homo Cogita. | â 4 voc: C. A. T. B. Con | 2 violini è fagotto | 1663 | Partitura No: 33. in libro Rubr.: | [Tintenummer:] 187.*

Stimmen: *Canto, Canto in Ripieno, Alto, Tenore, Basso, Violino. 1., Violino. 2., Viola 3.<sup>ia</sup> ad placitum, Viola 4.<sup>ia</sup> ad placitum, Fagotto overo viola* (2 Kopien), *Basso continuo* (Hauptquelle, B. c. A), [bezifferte Generalbaßstimme, ohne Stimmenbezeichnung] (B. c. B).

Vorzeichnung: 1 # in Canto, Alto und B. c. B; kein # in den anderen Stimmen.

Besetzung: *S-Uu/VMHS 1:5* schließt eine Stimme für *Canto in Rip.* ein, die die Sopranstimme im Konzertsatz verdoppelt; sie schließt auch Stimmen für *Viola 3<sup>ia</sup>/Viola 4<sup>ta</sup> ad placitum* ein. Diese Stimmen sind weder auf dem Umschlag noch in den Überschriften der Vokal- und Instrumentalstimmen erwähnt (*Concertata â 4 voc: C. A. T. B. 2 Viol e Fagotto.*). Sie erscheinen nicht in *S-Uu/VMHS 77:89* oder in den D-DI und D-B Quellen. Sie waren wahrscheinlich von Düben hinzugefügt und sind hier weggelassen worden.

Auch kollationiert:

(1) *S-Uu/VMHS 77:89*

Beschreibung: Tabulatur, Sammelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Titel: *Cogita o homo. | a. 7. | C A T. B. | Con 2 violini è | fagotto. | di | Vincenti Albrici.*

(2) *S-Uu/VHMS 79:6* (unvollständig)

Beschreibung: siehe Beschreibung von *VMHS 77:89*

Titel: *Cogita o homo | Cogita | à. 7: / S. A. T. B. con 2. | Violini e fagotto | Sign.: | Vincenti Alberici:*

(3) *D-DI/1738-E-515*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, Abschrift von Samuel Jacobi, spätes 17. Jh.

Umschlagstitel: *Cogita, ô homo etc. | â 6. | 2 Violini. | Canto. | Alto. | Tenore. | Basso. | con | Continuo. | del Sig.<sup>r</sup> | Gios. Perandi | SJ.*

Stimmen: *Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino 1<sup>mo</sup>, Violino 2<sup>o</sup>, Fagotto, Organo.*

Zuschreibung: die Zuschreibung an Peranda ist von den Hofdiarien von 1662, 1673 und 1676 widerlegt (*D-DI/Msc. Dresd. Q 240*, Einträge für 2. February und 20. Mai 1662; *D-DI/K 117*, fol. 21v, Eintrag für 19. Januar 1673; *D-DI/Q 260*, Eintrag für 21. September 1676), die das Konzert an Albrici zuschreiben, als auch das Vorhandensein von übereinstimmenden Quellen, die auch an Albrici zugeschrieben sind.

(4) *D-B/Mus. msc. 501/16*

Beschreibung: Partitur, Sammelhandschrift, Abschrift, spätes 17. Jh.

Titel (nur Überschrift): *492. Albrici*

Stimmen: *Violin. 1, Violin. 2*; weitere Stimmen nur mit Schlüssel angegeben: C<sup>1</sup> [Soprano], C<sup>3</sup> [Alto], C<sup>4</sup> [Tenore], F<sup>4</sup> [Basso], F<sup>4</sup> [beziff. Generalbaßstimme].

Erste datierbare Aufführung in Dresden: 2. Februar (Mariä Reinigung) 1662, Vespertagesdienst (*D-DI/Msc. Dresd. Q 240*).

Einzelangaben		
Takt	System	Bemerkung
3	B. c.	ZZ 4: Bezifferung von B. c. B
5	B. c.	Bezifferung von B. c. B
6	S.	3. Note h <sup>ˆ</sup> ; verändert analog T.
8	B. c.	ZZ 2: Bezifferung von B. c. B
10	B. c.	3. Note: Bezifferung von B. c. B
15	B. c.	ZZ 2: Bezifferung von B. c. B; B.c. A: Bezifferung 1. Note: # 4 3
17	A.	Silbe <i>mi-</i> steht unter 2. Note, geändert analog S. T. 104; Bogen fehlt; ergänzt analog S. T. 19
19	B. c.	ZZ 1-2: Bezifferung von B. c. B
26	B. c.	ZZ 2: Bezifferung von B. c. B
33	B. c.	ZZ 3: Bezifferung von B. c. B
34	B. c.	ZZ 3: Bezifferung von B. c. B
39	B. c.	Bezifferung 1. Note von B. c. B
58	B. c.	Bezifferung von B. c. B
61	A.	2.-4. Note: Bogen von Tab.
62	B. c.	Bezifferung 2. Note von B. c. B
66	B. c.	ZZ 3: Bezifferung von B. c. B
71	B. c.	ZZ 1: Bezifferung von B. c. B
75	B. c.	Bezifferung von B. c.
78	B. c.	ZZ 3: Bezifferung von B. c. B
79	B. c.	ZZ 2-3: Bezifferung von B. c. B
86	B. c.	ZZ 1: Bezifferung 6; geändert analog T. 55
88	B. c.	Bezifferung 1. Note von B. c. B
91	S.	3. Note h <sup>ˆ</sup> ; verändert analog T.
100	Vl. 1	3.-4. Note als zwei Achtel notiert
102	A.	Silbe <i>mi-</i> steht unter 2. Note; geändert analog S. T. 104; Bogen fehlt; ergänzt analog S. T. 104

104	B. c.	1. Note ohne Bezifferung
109	B. c.	1. und 2. Takt als Achtel, Achtelpause und Viertel notiert
111	B. c.	ZZ 2: Bezifferung 5 3
118	B. c.	Bezifferung von B. c. B
142	B. c.	als punktierte Ganze notiert; geändert analog B. c. T. 59, 90, 174
149	B. c.	ZZ 2-3: Bezifferung von B. c. B
166	B. c.	Bezifferung 2. Note von B. c. B
169	Vl. 2	2. Note g <sup>♯</sup>
175	S.	3. Note h <sup>♯</sup> ; verändert analog T.
176	B. c.	Bezifferung 1. Note fehlt, ergänzt analog T. 7 u. 92
178	B. c.	ZZ 2-3: ohne Bezifferung; ergänzt analog T. 9
185	B. c.	3. Note ohne Bezifferung; ergänzt analog T. 16
186	A.	Silbe <i>mi-</i> steht unter 2. Note; geändert analog S. T. 188; Bogen fehlt; ergänzt analog S. T. 188
188	B. c.	ZZ 1-2: ohne Bezifferung; ergänzt analog T. 19 (von B. c. B)
189	B. c.	ZZ 3-4: ohne Bezifferung; ergänzt analog T. 20
192	T.	-num mit Bleistift geschrieben

### 5. *Jesu dulcis memoria*

Hauptquelle: *S-Uu/VMHS 1:9*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Umschlagstitel: *Jesu dulcis memoria | â. 6 | S. A. B. Con 3 Viole. | di Sig<sup>r</sup>: | Vincenzo Albrici. M di Capp. | [Tintenummer:] 360.*

Stimmen: *Soprano, Altus, Basso, Viola. 1., Viola 2.<sup>da</sup>, Viola. 3., Continuo.*

Vorzeichnung: 1 # in den Violastimmen, kein # in den Vokal- und Generalbaßstimmen.

Auch kollationiert: *S-Uu/VMHS 82:4*

Beschreibung: Tabulatur, Sammelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Titel: *Jesu Dulcis memoria. a. 6. | C. A. B. Con 3 Viole. | di Sig<sup>r</sup>: | Vinc: Albrici.*

Erste datierbare Aufführung in Dresden: 1. Januar (Neujahrstag) 1661, Hauptgottesdienst (*D-Dla/Loc. 12026*, Bl. 64r).

#### Einzelangaben

Takt	System	Bemerkung
30	B. c.	Bezifferung 1. Note: $\flat_6$ , weggelassen
74, 77	S.	Im mittelalterlichen Hymnus findet man <i>es</i> statt <i>te</i> .
81	B. c.	Bezifferung 7 3 steht über der Ganzen in T. 82
90	S.	1.-2. Note: Bogen von Tab.

### 6. *Mihi autem bonum est*

Hauptquelle: *S-Uu/VMHS 1:15*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben (mit Ausnahme der unbezifferten Generalbaßstimme).

Umschlagstitel: *Mihi Autem | a. 4 | Soprano o Tenore con | 3 instrom.: | di | Vincenzo Albrici. | [Tintenummer:] 383.*

Stimmen: *Soprano, Violino 1., Violino 2.<sup>do</sup>, Viol da gamba, Fagotto*, [beziff. Generalbaßstimme, ohne Stimmenbezeichnung], [unbeziff. Generalbaßstimme, ohne Stimmenbezeichnung].

Schlüsselung:

Vl. 1.: T. 9-16 (ZZ 3) im Mezzosopranschlüssel notiert; T. 17 (ZZ 4)-20 (ZZ 1), T. 76-84 (ZZ 3), T. 102-109 (ZZ 3), T. 110 (ZZ 4)-113 (ZZ 1) im Sopranschlüssel notiert.

Vl. 2.: T. 9-23, 76-86, 102-116 im Sopranschlüssel notiert.

Auch kollationiert:

(1) *S-Uu/VMHS 77:131*

Beschreibung: Tabulatur, Sammelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Titel: *Mihi autem bonum | est adhaerere | T. 2 violini e fagotto | di | Vincentzo Albrici.*

Datum (am Schluss der Partitur): »1664.«

(2) *S-Uu/VMHS 81:58*

Beschreibung: Tabulatur, Sammelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Titel: *Mihi autem bonum est | T. 2. Violini e fag: | di | V: Alb:*

#### Einzelanmerkungen

Takt	System	Bemerkung
4	Vl. 1.	letzte Note ohne #
9	B. c.	»adag:«; »piano« fehlt
11	B. c.	ZZ 2: Beziff. 3 von Tab. S-Uu 81:58; ZZ 4: Bezifferung 6; geändert analog T. 104
12	S.	2. Note ohne #
16	Va.da g., B. c.	»forte« fehlt
14	B. c.	ZZ 2: Bezifferung von Tab. 81:58
20	Va.da g., B. c.	»forte« fehlt
22	B. c.	ZZ 1-2: Bezifferung von Tab. 81:58
23	Vl. 1, Va. da g., B. c.	»forte« fehlt
52	B. c.	Note als zwei Halbe mit Haltebogen notiert
76	B. c.	»piano« fehlt
81-82	S.	6. Note T. 81 u. 1. Note T. 82 mit Haltebogen; Silbe <i>ul-</i> steht unter 2. Note T. 82; Haltebogen weglassen, Bogen und Textunterlegung von Tab. 81:58
84	Va. da g., B. c.	»forte« fehlt
88	S.	2.-3. Note: Bogen fehlt
89	S.	ZZ 1: Trillerzeichen von Tab. 77:131

90	B. c.	Bezifferung 1. Note: 6 #, wegge- lassen	147	B. c.	zifferung 6 #
102	Alle Stimmen	»Adagio« fehlt; ergänzt analog T. 9	154	B. c.	ZZ 1: Bezifferung unleserlich
	B. c.	»piano« fehlt	155	VI. 2	3. Note: ♯ fehlt
104	B. c.	Bezifferung 2. u. 4. Note von Tab. 81:58	165	B.	4. Note: ♯ fehlt
109	Va. da g., B. c.	»forte« fehlt	165-168	B.	»Solo«
110	B. c.	»piano« fehlt	179	B.	<i>ach</i> 1
113	Va. da g., B. c.	»forte« fehlt	190	B. c.	Bezifferung 6. Note: ♭6, weggelassen
114	VI. 1-2, Va. da g.	»piano« fehlt; ergänzt analog T. 21	237	B.	2. Note: ♯ fehlt
115	B. c.	ZZ 1-2: Bezifferung 4 / #	250	B. c.	Bezifferung 1. Note: 7 #, weggelassen
			255	B. c.	ZZ 2-3: Bezifferung 5 # 8 / 7
			256	B. c.	ZZ 2-3: Bezifferung 5 # 8 / 7
					Wiederholung des Anfangskonzerts mit »O Amantissime Sponse / Da Capo« unter B. c.-System hingewiesen; hier als »D.C. al Fine« angegeben.

### 7. *O amantissime sponse*

Quelle: *D-B/Mus. msc. 501/11 (unicum)*

Beschreibung: Partitur, Sammelhandschrift, Abschrift, spätes 17. Jh.

Titel: *à 3 Voci con vl: Albrici.*

Stimmen (nur mit Schlüsseln angegeben): G<sup>2</sup> [Violino 1], G<sup>2</sup> [Violino 2], C<sup>1</sup> [Soprano 1], C<sup>1</sup> [Soprano 2], F<sup>4</sup> [Basso], F<sup>4</sup> [bezziff. Basso Continuo].

Besondere Anmerkung: In der Partitur sind die dynamischen Anweisungen nur in einer Vokalstimme als »pian.« angegeben; da sie für alle Stimmen gelten, sind sie generell ergänzt worden.

Über die Bearbeitung dieses Konzerts von Christian Ritter siehe die Einleitung, Fußnote 52.

#### Einzelanmerkungen

Takt	System	Bemerkung
20	VI. 2, S. 1, S. 2	Fermate fehlt
33	B. c.	Bezifferung 1. Note: 7 6 5
38	A.	2.-3. Note: Bogen fehlt, ergänzt analog T. 33
48	B. c.	Bezifferung 1. Note: 6 5
49	B. c.	Bezifferung 2. Note: 6
50	B. c.	Bezifferung 1.-2. Note: 6 / 6
51	S. 2	2. Note e <sup>˘</sup> ; geändert analog VI. 2
59	S. 2	3. Note: # fehlt
62	S. 2, B. VI. 2	»piano« fehlt; ergänzt analog S. 1 ZZ 3 als Viertelpause und Viertel notiert; geändert, analog VI. 1 usw.
64	S. 2	3. Note: ♭ fehlt
67	VI. 2, S. 1, S. 2, B.	Fermate fehlt
69	VI. 2 S. 2 B.	1. Note: ♭ fehlt 7. Note: # fehlt, ergänzt analog VI. 1, S. 1 7. Note: ♭ fehlt
71	VI. 2, S. 1, S. 2, B.	Fermate fehlt
73	S.	6. Note: ♭ fehlt
75	S. 1	ZZ 4 als Achtel und vier Sechzehntel notiert
83	B. c.	Bezifferung 2. Note: 6♭, weggelassen
86	VI. 1	2. Note: # fehlt, ergänzt analog Bc
99	B. c.	2. Note: ♭ fehlt
118	B. c.	ZZ 2-3: Bezifferung 5 # 8 / 7
120, 122	S. 2	<i>chare</i>
132	S. 2	6. Note d <sup>˘</sup>
133	B. c.	ZZ 3-4: Bezifferung 7 5 4 / 6 #
139	S. 2	»Aria«
141	B. c.	2. Note: # fehlt, ergänzt analog B. c.; Be-

### 8. *Omnis caro faenum*

Hauptquelle: *D-DI/1821-E-501*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, Abschrift eines unbekanntenen Schreibers, spätes 17. Jh.; wahrscheinlich die Vorlage für Jacobis Abschrift.

Umschlagstitel: *Omnis caro foenum. | ab 8. | Cornettino. | Violino. | Trombone. | ê | Fagotto. | et | Canto. | Alto. | Tenore. | ê | Basso. | con | ORGANO. | di | Sigr. | Vincent: Albericci.*

Stimmen: *Cornettino., Violino., Trombone., Fagotto., Canto., Alto., Tenore., Basso., Continuo.*

Auch kollationiert: *D-DI/1821-E-502*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, Abschrift von Samuel Jacobi, spätes 17. Jh.

Umschlagstitel: *Omnis caro foenum etc. | à 8 | Cornettino. | Violino. | Trombone. | Fagoto. | Canto. | Alto. | Tenore. | Basso. | con | Continuo à doppio. | del Sigr. | Vincenzo Alberici | SJ.*

Stimmen: *Violino, Cornettino., Trombone., Fagoto., Canto., Alto., Tenore., Basso., Violone Contin.* [leer außer der Stimmenbezeichnung und großem Anfangsbuchstaben »O«], [bezziff. Generalbaßstimme, ohne Stimmenbezeichnung].

Konsultiert:

(1) *D-B/Mus. msc. 501/13*

Beschreibung: Partitur, Sammelhandschrift, Abschrift, spätes 17. Jh. (Stimmen: S., A., T., B., VI. 1, VI. 2, Vta., B. c.).

(2) *S-Uu/VMHS 81:51*

Beschreibung: Tabulatur, Sammelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben (Stimmen: S., A., T., B., VI. 1, VI. 2, Trb., Fg., B. c.).

Eingesehen:

Samuel Capricornus, *Continuatio Theatri Musici* (Würzburg 1669): Druck

Stimmen: *Cant. Primus., Altus., Tenor., Bassus., Viol. Prima.* [G<sup>2</sup>-Schlüssel], *Viol. Secunda.* [G<sup>2</sup>-Schlüssel], *Viol. Tertia et Quarta.* [C<sup>3</sup>-, F<sup>4</sup>-Schlüssel]

sel], *Organum*. Das Konzert ist fälschlich Capricornus zugeschrieben.

Erste datierbare Aufführung in Dresden: 10. August (11. Sonntag nach Trinitatis) 1662, Hauptgottesdienst (*D-DI/Msc. Dresd. Q 240*)

Einzelmerkungen		Bemerkung
Takt	System	
3-5	B. c.	im Altschlüssel notiert
13	alle St.	kein <i>D. S.</i> Zeichen
13-28	S., A., T., B.	<i>foenum</i>
16-28	S., A., T., B.	<i>gloria</i> statt <i>gloriae</i> ; korrigiert von <i>D-DI/1821-E-502</i>
17-29	S., A., T., B.	<i>ejus</i>
24-25	T.	T. 24, ZZ 4 u. T. 25, ZZ 1 mit Bogen
28	T.	5. Note <i>c</i>
31	A.	3. Note: $\frac{1}{2}$ von S-Uu 81:51
34	B.	»piano« fehlt
37	Cnto., B. c.	»piano« fehlt
47	T.	3. und 4. Note mit Bogen; <i>vi-</i> steht unter 4. Note
53	Fg., B. c.	ohne Fermate
57	B.	<i>foeni</i>
63	B. c.	Bezifferung 3. Note: 7 3 / 9 4 (steht unter der Note; # steht über der Note)
63, 67	B.	<i>e</i> statt <i>ex</i> ; ergänzt von <i>D-DI/1821-E-502</i>
68	B. c.	Bezifferung 1. Note: 7 # / 6 # 4
71	B. c.	Bezifferung 3. Note: 6 5
76	A.	3.-4. Note mit Bogen
106	B. c.	3. Note: $\frac{1}{2}$ fehlt
124	alle St.	Wiederholung des Anfangskonzerts mit der Anweisung »Omnis caro foenum etc. da capo« in <i>D-DI/1821-E-502</i> ; hier als »D.S. al Fine« angegeben. In <i>D-DI 1821-E-501</i> ist die Wiederholung des Anfangskonzerts in den Vokalstimmen mit einer lateinischen Anweisung versehen (z. B. Altus: »Omnis caro foenum: repete ab initio usque ad Ten: solo Quam breve: et claudatur«), aber mit einer deutschen Anweisung in den Instrumentalstimmen (z. B. Violino: »Omnis caro foenum wird wied: angefangen biß zum Tenor solo Quam breve: et claudatur«). Die Verwendung von lateinischen und deutschen Hinweisen weist auf eine enge Verwandtschaft zwischen dieser Quelle und dem Dresdner Hof hin; dort könnten die Kopisten lateinische Anweisungen für die italienischen Sänger, aber deutsche für die deutschen Instrumentalisten benutzt haben.

### 9. *Sive vivimus, sive morimur*

Hauptquelle: *S-Uu/VMHS 2:2*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Umschlagstitel: *Sive vivimus sive | morimur a 5. | C. A. B. e 2 Violini | di | Vincenzo Albrici* | [Tintennummer:] 311.

Stimmen: [ohne Stimmenbezeichnung, C<sup>1</sup>-Schlüs-

sel: Sopran], [ohne Stimmenbezeichnung, C<sup>3</sup>-Schlüssel: Alto], *Basso, Violin: 1., Violino 2.<sup>do</sup>, Fagotto, Organo* (Hauptquelle).

Auch kollationiert:

(1) *S-Uu/VMHS 2:2a*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Umschlagstitel: *Sive vivimus sive morimur | C. A. B. Con 3 instrumenti | di Sig: | Vincenzo Albrici.* | [Tintennummer:] 311.

Stimmen: [ohne Stimmenbezeichnung, C<sup>1</sup>-Schlüssel: Sopran], [ohne Stimmenbezeichnung, C<sup>3</sup>-Schlüssel: Alto], *Bassus., Violino. I., Violino 2.<sup>do</sup>, Viola 3<sup>ia</sup>, Fagotto., Organo, Continuo.* (2 Kopien; 1. Kopie: beziffert, unvollständig, nur T. 1-37; 2. Kopie: beziffert, vollständig; T. 52-65 nicht ausgeschrieben; nach T. 51 findet man den Hinweis »Alto solo. Mundatos tuo sanguine. dove +«; »+« findet sich unter T. 37, vor dem Sopransolo).

(2) *S-Uu/VMHS 78:68*

Beschreibung: Tabulatur, Sammelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Titel: *Sive vivi | mus sive mo | rimur a 6. | C. A. B. 2 viol | e fag: di | Vinc: Albr:*

Konsultiert:

*D-B/Mus. msc. 17081/7*

Beschreibung: Partitur, Sammelhandschrift, zeitgenössische Abschrift (Stimmen: S., A., B., Vl. 1, Vl. 2, B. c.).

Zuschreibung:

*D-B/17081/7* ist Peranda falsch zugeschrieben; das Konzert ist im Hofdiarium für 1662 fünfmal Albrici zugeschrieben (*D-DI/Q 240*, Einträge vom 15. Juni, 27. Juli, 7. September, 26. Oktober und 24. Dezember); es gibt auch übereinstimmende Quellen, die das Werk Albrici zuschreiben.

(3) *D-DI/1821-E-500*

Beschreibung: Partitur, Einzelhandschrift, Abschrift von Samuel Jacobi, spätes 17. Jh. (Stimmen: S., A., B., Vl. 1, Vl. 2, Fg., B.c.).

(4) *D-DI/1821-E-500*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, Abschrift von Samuel Jacobi, spätes 17. Jh. (Stimmen: S., A., B., , Vl. 1, Vl. 2, Fg., Org.).

Erste datierbare Aufführung in Dresden: 15. Juni (3. Sonntag nach Trinitatis) 1662, Hauptgottesdienst (*D-DI/Msc. Dresd. Q 240*).

Einzelmerkungen

Bezifferung von *S-Uu/VMHS 2:2a* (»Continuo«, 2. Kopie, beziff.) unten als »2:2a« angegeben; Bezifferung von Tabulatur *S-Uu/VMHS 78:68* als »78:68« angegeben.

Takt	System	Bemerkung
3	B. c.	Bezifferung 1. Note: $\flat$ von 2:2a
5	B. c.	1. Note: Bezifferung von 2:2a
7	B. c.	Bezifferung 1. Note von 2:2a
9	B. c.	Bezifferung 1. Note: $\flat$
15	B. c.	$\sharp$ tritt unter 4. Note auf
19	S., B.	2. Note als Viertel notiert
19 usw.	S., A., B.	<i>perchare</i>
20	B. c.	ZZ 1-2: Bezifferung von 2:2a
21	B. c.	ZZ 1-2: Bezifferung 4/3 von 2:2a
25-26	Fg.	»forte« und »piano« fehlen
26	B.	»piano« fehlt
32	B. c.	ZZ 3-5: Bezifferung 6 / 6 / 5 von 2:2a
33	B. c.	ZZ 4, 6: Bezifferung 6 / 5 von 2:2a
35	B. c.	ZZ 1, 4: Bezifferung von 2:2a
36	B. c.	ZZ 3-4: Bezifferung 7 / 6 von 2:2a
36-37	B. c.	Haltebogen von 2:2a
37	B. c.	ZZ 2: Bezifferung 5 von 2:2a
	alle Stimmen	<i>Fine</i> -Zeichen erscheint über der letzten Note
39	B. c.	1.-2. Note: Bezifferung von 2:2a
40	S.	<i>charitas</i>
42	B. c.	Bezifferung ZZ 2-4 von 2:2a
44	B. c.	ZZ 1-2: Bezifferung von 2:2a
45	B. c.	2. Note: Bezifferung von 2:2a
46	B. c.	2. Note: Bezifferung 6 weggelassen
47	B. c.	5. Note: $\flat$ von 2:2a
48	B. c.	2. und 5. Note: Bezifferung 6 von 2:2a
49	B. c.	ZZ 1-2: Bezifferung von 2:2a; 5. Note: $\flat$ von 2:2a
50	B. c.	2. Note: 6 $\flat$ von 2:2a
51	B. c.	Bezifferung 1. Note: 6 4 / 5 $\flat$
53	A.	<i>permittam</i> in S-Uu Quellen; <i>permuta</i> von D-DI und D-B.
56	B. c.	2. und 5. Note: Bezifferung von 2:2a (T. 42)
57	B. c.	1. Note: Bezifferung 2 von T. 43
62	B. c.	Bezifferung 2. und 4. Note von 2:2a
63	B. c.	Bezifferung 1.-3., 5. Note (nur $\flat$ ) von 2:2a
64	B. c.	2. Note: 6 $\flat$ von 2:2a
66	B. c.	3. Note: 6 von 2:2a
69	B. c.	4. Note: Bezifferung von 2:2a
70	B. c.	5. Note: Bezifferung von 2:2a
70-71	B. c.	Haltebogen von 2:2a
72	B. c.	1. Note: Bezifferung von 2:2a
73	B. c.	2. Note: Bezifferung von 2:2a
75	B. c.	5. Note: $\flat$ fehlt; 4.-6. Note: Bezifferung von 2:2a
75-76	Vl. 2	überzähliger Takt erscheint zwischen T. 75 und 76, hier ausgelassen
76	B. c.	2.-5. Note: Bezifferung von 2:2a
77	B. c.	1. Note: Bezifferung von 2:2a
78	B. c.	2. Note: 6 $\flat$ / 5 von 2:2a
79	B. c.	Wiederholung des Konzerts mit der Anweisung »Sive vivimus, sive morimur da capo come di Sopra [Zeichen]«; hier als »D.S. al Fine« angegeben.

## 10. *Spargite flores*

Quelle: *D-B/Mus. msc. 501/8 (unicum)*

Beschreibung: Partitur, Sammelhandschrift, Abschrift, spätes 17. Jh.

Titel (nur Überschrift): *439. Albrici*

Stimmen (nur mit Schlüsseln angegeben): G<sup>2</sup> [Violino 1], G<sup>2</sup> [Violino 2], C<sup>1</sup> [Soprano], C<sup>3</sup> [Alto], C<sup>4</sup> [Tenore], F<sup>4</sup> [beziff. Generalbaßstimme]

Erste datierbare Aufführung in Dresden: 6. April (*Quasimodogeniti*) 1662, Vespertagesdienst (*D-DI/Msc. Dresd. Q 240*).

Besondere Anmerkung: In der Partitur sind die dynamischen Anweisungen meist als »p:« und »f:«, manchmal als »p« und »f« (oder »fort.«) angegeben; diese Anweisungen treten nur in den Vokalstimmen (und häufig nur in eine Stimme) auf; sie sind hier in allen Stimmen ergänzt.

### Einzelanmerkungen

Takt	System	Bemerkung
3	B. c.	Bezifferung 4. Note: 6, getilgt
21	Vl. 1	letzte Note ohne $\flat$
	A.	letzte Note c'
30	S.	ZZ 2: Achtelpause fehlt
	B. c.	Bezifferung 3. Note: $\sharp$
34	B. c.	1. Note als Halbe und Viertel mit Haltebogen notiert
35	B. c.	1. Note als Halbe und Viertel mit Haltebogen notiert
36	Vl. 1	1.-3. Note als a" notiert
	B. c.	Bezifferung 5. Note: 7 / 6 $\sharp$ / $\sharp$
38	Vl. 2	letzte Note: $\flat$ fehlt
41	B. c.	1. Note als Halbe und Viertel mit Haltebogen notiert
42	B. c.	Bezifferung 1. Note: 6 / 5 ; 1. Note als Halbe und Viertel mit Haltebogen notiert
47	Vl. 1	ZZ 1: Viertelpause fehlt
63	B. c.	Bezifferung 6 steht über 2. Note
64	B. c.	Bezifferung 3. Note: 5 $\flat$
66	Vle.	ZZ 3: als Viertel notiert; geändert analog T. 167
76	B. c.	1.-3. Note als G A H notiert
92	B. c.	Bezifferung 2. Note: 6 4 / 5 3
113	T.	3. Note h; geändert analog T. 117
114	S.	Bogen steht unter 1. u. 2. Note
115	S.	»piano« fehlt
120	S.	Bogen steht unter 1. u. 2. Note; 2. Note ohne $\sharp$
124	S.	Bogen steht unter 1. u. 2. Note
129	A.	Bogen steht unter 2. u. 3. Note
137	S.	1. Note: $\sharp$ fehlt
161	Vle.	1. Note mit $\flat$
167	B. c.	ZZ 2: als Achtel mit Achtelpause notiert
171	Vl. 1	2.-3. Noten mit Bogen
	B. c.	ZZ 2: als Achtel mit Achtelpause notiert
172	A.	1.-2. Note als punktierte Achtel und Sechzehntel notiert
176	B. c.	Beziff. 3. Note: 6 $\sharp$
180	B. c.	3.-4. Note als punktierte Viertel und Achtel notiert
184	A.	4. Note: $\sharp$ fehlt
199	A.	4. Note c'
209	A.	2. Note: $\sharp$ fehlt
217	B. c.	Bezifferung 3. Note: 5 4 / 6 3
221	B. c.	Bezifferung 4. Note: $\sharp$

			Einzelmerkungen		
223	VI. 2	Bogen über 3. u. 4. Note weggelassen			
224	B. c.	Bezifferung 1. Note: 7; Bezifferung 4. Note: #	Takt	System	Bemerkung
225	B. c.	Bezifferung 4. Note 6 #	14	Org.	als punktierte Ganze notiert
227	B. c.	Bezifferung 4. Note 6 #	23	VI. 1	Note ohne #; cis" in Tab.
241	T.	»piano« fehlt	43-44	S. 2	Bogen unter 2. und 3. Note T. 43; zur 3. Note T. 43 und 1. Note T. 44 verlegt (lt. Tab.)
251	B. c.	ZZ 3 Bezifferung 5 3			
252	T.	2. Note unleserlich; d" analog T. 93			
253	B. c.	ZZ 3 Bezifferung 5 3	51	VI. 2	2. Note ohne #; cis" in Tab.
275	A.	2. Note mit #	58	S. 1	Rhythmus ZZ 2: zwei Achtel (h') mit Haltebogen; Rhythmus von Tab.; Bogen analog S2
277	S.	Bogen steht unter 1.-2. Note			
280	VI. 2	1. Note ohne #			
284	VI. 1	1. Note ohne #		S. 1, S. 2	ohne Trillerzeichen (ergänzt analog A. T. 204); ohne Fermate
291	S.	Bogen steht unter 1. und 2. Note			
293	T.	ZZ 3: a steht unter f"	62	VI. 1	punktierte Ganze
297	T.	2. Note cis'	63	VI. 1	punktierte Ganze
308	B. c.	Bezifferung 3. Note: 6b	71	VI. 1	cis" von Tab.
310	VI. 1	als punktierte Halbe notiert		VI. 2	punktierte Ganze
311-314	B. c.	ab T. 311, ZZ 1 bis T. 314, ZZ 1, im Sopranschlüssel notiert	72	B.	Jesus
311-339	S., A., T.	Alleluja	77	B.	3.-4. Note ohne #
312	B. c.	ZZ 4: f" ohne #	79	Org.	T. 3: Bezifferung von Tab.
313	B. c.	ZZ 3, 4. (untere) Note ohne #	85	Trb.	mit Fermate
315	T.	ZZ 4: f ohne #	95	Org.	Note ohne Punkt
	T., B. c.	ZZ 4: F ohne #	98	S. 1	1. Note: # von Tab.
316	B. c.	Bezifferung 9. Note: 7	109	S. 1	1. Note: # von Tab.
	VI. 1	3. Note h"	114	S. 2	2. Note ohne Trillerzeichen
317	S.	4. Note ohne #	116	Org.	2. Note ohne #
	Vle.	4. Note E	117-118	Org.	Bezifferung von Tab.
318-321	B. c.	ab T. 318, ZZ 2 bis T. 321, ZZ 1 im Sopranschlüssel notiert	121	S. 2	depescit
			129	Org.	2. Note ohne #
323	A.	Silbe al- unter der 6. Note weggelassen	129	Org.	Bezifferung von Tab.
	T.	2. Note mit #	144 ff.	Org.	2. Note ohne #
326	B. c.	Bezifferung 7 / 6 steht über 4. Note	145	S. 1	querite querendo
328	Vle.	1.-4. Note als Sechzehntel notiert	146	Org.	3. Note: # von Tab.
331	A.	Silbe al- unter der 6. Note weggelassen	151	Org.	2. Note ohne #
	B. c.	Bezifferung 6. Note: 6#	165	Org.	2. Note mit #
332	VI. 2	2. Note c', geändert analog VI. 1 T. 331	166	VI. 1	2. Note: # von Tab.
335	A., T.	Silbe al- unter der 2. Note weggelassen	170	Org.	Ganze; geändert analog T. 16, 64
			171-172	VI. 1	Note mit #
				VI. 1	3. Note T. 171, 1. Note T. 172 ohne Haltebogen
			181	VI. 1	punktierte Ganze
			189-190	S. 1	2.-3. Note T. 189 mit Bogen; zur 3. Note T. 189 und 1. Note T. 190 analog T. 43-44 verlegt
			194-195	S. 1	3. Note T. 194, 1. Note T. 195: Haltebogen von Tab.
			195-196	S. 1	2.-3. Noten T. 195 mit Bogen; zur 3. Note T. 195 und 1. Note T. 196 als in Tab. und analog S. 2 T. 49-50 verlegt
			198	VI. 2	1. Note: # von Tab.
			204	S. 1	ohne Trillerzeichen

## 11. Sperate in Deo

Hauptquelle: *S-Uu/VMHS 2:4*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, zeitgenössische Abschrift.

Umschlagstitel: *Sperate in Deo | à. 6 | di | Vinc. Albrici.*

Stimmen: *Violino primo., Violino 2do., Trombone., Canto 1., Canto 2do., Basso., Organo* [von der Hand Gustav Dübens].

Vorzeichnung: 2 # in der Orgelstimme; keine Kreuze in den anderen Stimmen.

Auch kollationiert: *S-Uu/VMHS 82:6*

Beschreibung: Tabulatur, Sammelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Titel: *Sperate | in Deo | C. C. B. 2. viol: Tromb: | di | Vinc: Alberici.*

Erste datierbare Aufführung in Dresden: 22. Dezember (4. Adventssonntag) 1661, Vespertgottesdienst (*D-Dl/Msc. Dresd. Q 240*).

## 12. Tu es cor meum

Hauptquelle: *S-Uu/VMHS 2:6*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Umschlagstitel: *Tu es Cor meum | a 6 | S. S. B. Con | 2 violini è fagotto | del Sig.<sup>r</sup> | Vincenzo Albrici. | [Tintenummer:] 357.*

Stimmen: *Sop: 1.* (Hauptquelle), *Canto. 1., Sopr: 2:<sup>do</sup>* (Hauptquelle), *Canto. 2:<sup>do</sup>, Basso., Violino. 1., 2:<sup>do</sup> Violino* (Hauptquelle), *Violino 2:<sup>do</sup>, Fagott, Violono, Continuo.*

Vorzeichnung: 1 b in S. 1-2, B., VI. 1-2, B. c.; 2 b in Fg., Vle.

Auch kollationiert: *S-Uu/VMHS 78:91*

Beschreibung: Tabulatur, Sammelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Titel: *Tu es cor meum | mi chare Jesu | S. S. B. 2 Violini | & fag: | di | Vinc: Albrici.*

Konsultiert:

(1) *S-Uu/VMHS 2:6a*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben (unvollständig: Stimmen: S. 1, S. 2, Vl. 2, Tb. (nur T. 1-88))

(2) *D-B/Mus. msc. 17081/17*

Beschreibung: Partitur, Sammelhandschrift, Abschrift, spätes 17. Jh. (Stimmen: S., S., B., Vl. 1, Vl. 2, Fg., B. c.); fälschlich Peranda zugeschrieben; Gottesdienstordnungen in den Dresdner Hofdiarien von 1660 und 1662 schreiben diese Komposition Albrici zu (*D-Dla/Loc. 12026*, fol. 56v, Eintrag vom 23. Dezember 1660; *D-Dl/Msc. Dresd. Q 240*, Einträge vom 20. Mai und 31. August 1662).

Wiederholungen des Konzerts:

Die erste Wiederholung des Konzerts (das erste Vokaltutti) »Tu es cor meum« (T. 89-125) ist mit einem kreuzartigen Symbol (+) in einigen Stimmen (*S-Uu/VMHS 2:6*: B., Vl. 1-2, Fg., B. c.; *S-Uu/VMHS 2:6a*: S. 1, Tb.) ausgewiesen; die zweite Wiederholung (T. 155-191) ist in den Stimmen ausgeschrieben; die dritte und letzte Wiederholung (= T. 222-253) ist mit der Anweisung »Tu es cor meum, da capo +« oder »Tu es cor meum ut supra + et claud« angegeben (die letzte ist hier mit »D.C. al Fine« angegeben). In jedem Fall tritt das Symbol »+« am Anfang des Konzerts »Tu es cor meum« auf.

Erste datierbare Aufführung in Dresden: 23. Dezember (4. Adventssonntag) 1660, Vespertagesdienst (*D-Dla/Loc. 12026*, Bl. fol. 56v)

40	B. S. 2, B. c. Fg., Vle. Vle., Fg.	2.-3. Note mit Bogen »piano« fehlt  »tutti«
41	Vl. 1-2, Fg. S. 1-2, B.	Fermate als <i>Fine</i> -Zeichen ohne Fermate
42	Vle. B. c.	»ritornello« statt »sinfonia« Beziff. 2. Note von T. 187
49	B.	1.-2. Note: Bogen von Tab.
55	B. B. c.	2.-3. Note: Bogen von Tab. 2. Note als zwei Viertel mit Haltebogen notiert
59	B. B. c.	2.-3. Note: Bogen von Tab. 2. Note als zwei Viertel mit Haltebogen notiert
56	Vle.	3.-4. Note ohne Bogen
62	B.	»Aria«
64	B. c.	1. Note mit #
73	Vle.	2. Note d statt D
76	Vle.	Rhythmus Viertel – Halbe
110	Vl. 1	2. Note als Halbe notiert
129	S. 1 B. c.	1.-2. Note ohne Haltebogen 2. Note: P von Tab.
130	B. c.	2. Note: P von Tab.
131	Vle.	1.-2. Note ohne Haltebogen
135	S. 1	1.-2. Note ohne Bogen; ergänzt analog T. 138
145	B. c.	Bezifferung 1. Note: 2 von Tab.
149	B. c.	ZZ 2: Bezifferung von Tab.
152	S. 1	1.-2. Note: Bogen von Tab.
161	S. 2	4.-5. Note ohne Bogen; ergänzt analog T. 34
164	B. c.	2. Note als Halbenote notiert
167	Fg., Vle.	1. Note g <sup>~</sup> ; geändert analog Vle., Fg.
175	Vl. 1-2	2. Note als Halbe notiert
179	S. 1	4.-5. Note ohne Bogen; ergänzt analog T. 16
181	Alle Stimmen	»piano« fehlt; ergänzt analog T. 36
184	S. 2	4.-5. Note ohne Bogen; ergänzt analog T. 34
185	B. Vl. 1-2, S. 2, B.	2.-3. Note mit Bogen »piano« fehlt; ergänzt von Tab.
187	Vl. 2 B. c.	3. Note b <sup>~</sup> ; geändert analog T. 42 Bezifferung 1. Note von T. 187
199	B. c.	4. Note: Bezifferung 6 von Vle.
200	B. c.	ZZ 1-2: Bezifferung 6 / 5 steht über 1. Note
205	S. 2	»Adagio« fehlt; ergänzt analog T. 61 (B.), 139 (S. 1)
214	B. c.	ZZ 2: Bezifferung 6 3

#### Einzelanmerkungen

Die Anmerkungen hinsichtlich des Anfangskonzerts (T. 10-46) beziehen sich auch auf die Wiederholung in T. 89-125.

Takt	System	Bemerkung
5	B. c.	1. Note ohne b
7-8	Vle.	3. Note T. 7, 1. Note T. 8 als geschwärtzte Ganze notiert
14ff	S. 1, S. 2, B.	<i>chare</i>
19	B. c.	2. Note als Halbe notiert
22	B. c.	1. Note g <sup>~</sup> ; geändert analog Vle., Fg.
24	Fg.	1. Note c, geändert analog B. c. und Vl. 2
27	Vle.	2. Note als Halbe notiert
31	Vl. 2	2. Note als Halbe notiert
33	B. c.	Beziff. 1. Note: 7b/ 6b
36	S. 1, S. 2	»piano« fehlt; ergänzt von Tab.
37	B. c.	Beziff. 2. Note: 6 #; geändert analog T. 182
38	S. 1-2	2 letzte Noten ohne Bogen; ergänzt analog T. 16, 34

### 13. *Venite cantemus*

Quelle: *S-Uu/VMHS 81:53 (unicum)*

Beschreibung: Tabulatur, Sammelhandschrift (*Libro 5 di Motetti e Concerti*), zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben, ca. 1665 (Datierung von Grusnick 1966:103).

Titel: *Venite cantemus | 3. Canti è 3. Violini | del Sign: | V: Alb:*

Taktangabe: C 3/4

Vorzeichnung: Da diese Komposition als Orgeltabulatur notiert ist, trägt sie keine Tonartvorzeichnung. Aber durchaus zeigt sie die charakteristischen Merkmale von A-Dur. In der Sammlung Düben haben Al-



bricis Kompositionen in A-Dur verschiedenen Tonartvorzeichnungen; in seinem Konzert *O cor meum* (S-Uu/VMHS 1:16) in A-Dur findet man drei Kreuze in den Instrumental- und Vokalstimmen. Da *Venite cantemus* ähnlich in A-Dur komponiert ist, hat sich die Herausgeberin für eine Vorzeichnung mit drei Kreuze entschieden.

Erste datierbare Aufführung in Dresden: 1. Januar (Neujahrstag) 1661, Vespertagesdienst (D-Dla/Loc. 12026, Bl. 65r)

#### Einzelanmerkungen

Takt	System	Bemerkung
13	Vl. 2	ZZ 2-3 als zwei Viertel notiert; geändert analog Vl. 1 und Vl. 3
	B. c.	Bezifferung 2. Note: obere Nummer unlesbar
21	S. 1	letzte Note g´ statt gis´
23	S. 2	Bogen unter 3.-5. Note weggelassen
47	S. 2, B. c.	»piano« fehlt; ergänzt analog S. 1 und S. 3
51	Vl. 3	2. Note g´; geändert analog S. 3 T. 48
56	S. 1	letzte Note als Viertel notiert; verwandelt in Achtel und Achtelpause analog S. 2 und S. 3
75	S. 2	2.-4. Note mit Bogen
88	S. 1	Silbe <i>-ren</i> fehlt in der Handschrift (für dieses Rätsels Lösung bin ich Lars Berglund zu Dank verpflichtet)
94	Vl. 1	ZZ 3 als Viertel notiert; geändert analog T. 107
106	B. c.	ZZ 3-4: Bezifferung unlesbar
115	B. c.	Beziff. 3. Note: 7 #
120	B. c.	ZZ 3 und 4 als punktierte Viertel und Achtel notiert; ergänzt analog B.c. T. 94, 107 nach 125 Wiederholung des Konzerts mit der Anweisung »Venite da Capo« notiert; hier mit »D.S. al Fine« angegeben.

## II. Giuseppe Peranda

### 14. *Fasciculus myrrhae*

Hauptquelle: D-DI/1738-E-509

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, Abschrift von Samuel Jacobi, spätes 17. Jh.

Umschlagstitel: *Cant. 1, 13. | Fasciculus Myrrhae est dilectus meus | à 15. | 2. Canti. | Alto. | Tenore. | Basso. 5. Voci in Ripieno | 2. Violin. | 2. Violis. | 2. Cornettin. | 3. Trombon. | Fagotto. | con | Continuo a doppio.* [»a doppio« in einer verschiedenen Tinte geschrieben, von Jacobi später hinzugefügt] | *del Signr. Gioseppo Perandi. | Domin. Esto mihi 1690. | 1691. | 1699. | 1720. | SJ.*

Stimmen: *Canto. 1., Canto. 2., Alto., Tenore., Basso., Canto 1° in Ripieno., Canto 2° in Ripieno., Alto in Ripieno., Tenore in Ripieno., Basso in Ripieno.,*

*Violino. 1., Violino. 2., Viola. 1., Viola. 2., Fagotto., Cornetto. 1., Cornetto. 2., Trombone. 1., Trombone. 2., Trombone. 3., Organo.* (Hauptquelle), »Continuo.« (nicht mit der Organostimme identisch; teilweise ausgestrichen).

Konsultiert: D-DI/1738-E-509a

Beschreibung: Partitur, Abschrift von Samuel Jacobi, spätes 17. Jh. (Stimmen: S. 1, S. 2, A., T., B., [Rip.] S. 1, S. 2, A., T., B., Vl. 1, Vl. 2, Va. 1, Va. 2, Fg., Cnto. 1, Cnto. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, B. c.).

Besetzung:

Im 1681 »Verzeichnüs. Derer ... Musicalischen=Sachen und Instrumenten« (Spagnoli 1990:225) beschreibt Albrici die Besetzung als »Von 5. Vocal=Stimmen, und mitt Instrumenten«; in diesem Katalog erwähnt Albrici durchaus keine Ripienostimmen. Das Ansbacher Inventar gibt die Besetzung als »à 15. 10. Strom. 5 voc. ex E« (Schaal 1966:43); das Leipziger Inventar gibt sie als »à 20«, die das Vorhandensein von fünf Vokalripienostimmen vorschlägt (Schering 1918-19:287). Diese Ripienostimmen stammen entweder von Peranda oder von Jacobi. In dieser Ausgabe sind sie mit Untertiteln angegeben: Eintritt von Ripienostimmen sind mit [+ Rip.] angezeigt; Pausen in der Ripienostimmen sind mit [- Rip.] angezeigt.

Erste datierbare Aufführung in Dresden: 12. Oktober (20. Sonntag nach Trinitatis) 1662, Hauptgottesdienst (D-DI/Msc. Dresd. Q 240).

#### Einzelanmerkungen

Takt	System	Bemerkung
1-3	B. c.	1. Note T. 1 - 1. Note T. 3 im Altschlüssel notiert; 2. Note T. 3 im Tenorschlüssel notiert
2/7	B. c.	1. Note als Halbe und Viertel mit Haltebogen notiert
9	A	♯ fehlt
14	B. c.	1. Note im Altschlüssel, 2. Note im Tenorschlüssel notiert
24	S. 2	Fermate weggelassen
31	B. c.	alle Noten im Altschlüssel notiert
38	B. c.	ZZ 3: Beziff. 5 #
44	Vl. 1	1.-2. Note mit Bogen
49	Vl. 1, Cor. 1	6. Note ohne #
52	Vl. 1, Cor. 1	1. Note ohne #
57	S. 1	ohne Fermate
58-209	B.c.	Die Anweisung »Aria 4 mal.« erscheint T. 55-57; die Orgelstimme für die ersten vier Arienstrophen und Ritornello ist nur einmal ausgeschrieben und hat drei Wiederholungszeichen zu Beginn und am Ende; unter T. 58 sind die Solisten und Strophen als »1. Cant. 1. / 2. Cant. 2. / 3. Alt. / 4. Ten.« angegeben. Die Einzelanmerkungen hinsichtlich der B. c.-Stimme in T. 59-95 beziehen sich auch auf die entsprechenden Stellen in mm. 96-209.

	Rip. St.	»Tacet« mit Anweisung angezeigt, z. B. in der Alt-Ripienostimme: »Aria â 5. Stanze con Ritornello tace.«
60-61	S. 1	<i>coelestis</i>
64-65	S. 1	<i>coelestis</i>
66-69	S. 1	<i>trophea</i>
75	B. c.	2. Note mit #
91	B. c.	Bezifferung 2. Note: 6
96-133	S. 1	Anweisungen für Pausen (38 Takte) während der Arie von S. 2 und die Anweisung für diese Arie fehlen; diese Anweisungen und Pausen für S. 1 sind in den Arien von A., T., und B. ebenfalls enthalten.
111	S. 2	Bogen unter allen Noten; geändert analog S. 2 T. 118
143-146	A.	<i>micantes</i>
147-148	A.	<i>coelis</i>
151, 154	A.	<i>coelis</i>
153	A.	2. Note e'
176	B. c.	»piano« fehlt
179	T.	letzte Note g
212	B. c.	Note als zwei Halbe mit Haltebogen notiert
215	VI. 2	ZZ 1-2 als zwei Viertel notiert
220	B. c.	1. Note als Halbe und Viertel mit Haltebogen notiert
222	B. c.	1. Note als Halbe und Viertel mit Haltebogen notiert
223	VI. 2	2.-3. Note als punktierte Achtel und Sechzehntel notiert
224	B. c.	2. Note als zwei Viertel mit Haltebogen notiert
224-225	VI. 1	4. Note T. 224, 1. Note T. 225 ohne Haltebogen
250	B. c.	Fermate weggelassen
257	Cnto. 1	3. Note e'
260	B. c.	Bezifferung 2. Note 6
263	VI. 1	2. Note ohne #
264	alle Stimmen außer B. c.	Wiederholung des Konzerts durch ähnliche Anweisungen bezeichnet, z. B.: »Repete Fasciculus [etc.] ab initio & claude« (S. 1); »Repetatur ab initio Fasciculus [etc.] & claude.« (VI. 1); hier mit »D.C. al Fine« angegeben.
265-321	B. c.	Wiederholung des Konzerts geschrieben
318	alle Stimmen außer S. 1, VI. 2, Cnto. 1	»Fine« mit Fermate angezeigt

### 15. O Jesu mi dulcissime

Hauptquelle: *S-Uu/VMHS 30:6*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, zeitgenössische Abschrift.

2 Umschlagtitel: (1, Rückseite der Orgelstimme): *Concerto à 8. | 3 Voci con cinque Stroment: | ex D. mol. | del Sig<sup>r</sup> Giosepo Peranda. | O Jesu mi dulcissime*; (2, Rückseite einer bezifferten Generalbaßstimme): *O Jesu mi dulcissime | C. C. A. è 5 in-strom: | di Sig:<sup>r</sup> | Gioseppo Perande.*

Stimmen: *Soprano 1<sup>o</sup>, Soprano 2<sup>o</sup>, Alto., Violetta ó Violino 1, Violetta ó Violino 2, Violone, Tiorba.,*

*Organo* (Hauptquelle; mit Titel: *Motetto à 8. 3 Voci con cinque Strom: del Sig<sup>r</sup> Giosepo Peranda.*), [2 beziff. Generalbaßstimmen (Ex. 1, 2), ohne Stimmenbezeichnung; eine davon (Ex. 2) von der Hand Gustav Dübens].

Auch kollationiert: *S-Uu/VMHS 84:51*

Beschreibung: Tabulatur, Sammelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Titel: *O Jesu mi | dulcissime | C. C. A. 5 Viol | di | Joseph Perand.* (In der Tabulatur sind die S. 1- und S. 2-Stimmen vertauscht.)

Hinweis: Die Bezifferung der Orgel- und Tiorba-Stimmen ist fast identisch; die Ausgabe folgt die Bezifferung der Orgelstimme. Ziffer 3  $\natural$  als  $\natural$  gegeben; Ziffer 3  $\flat$  als 3 gegeben (jede bildet einen Teil von einem 4-3 Vorhalt).

Erste datierbare Aufführung in Dresden: 9. Juli (7. Sonntag nach Trinitatis) 1665, Hauptgottesdienst (*D-DI/Msc. Dresd. Q 241*).

Besetzungen in Hofdiarien: 27. Dezember (3. Weihnachtstag) 1665, Hauptgottesdienst:

»5. Viol: 2 Soprani e 1 Altto«; 28. Oktober (20. Sonntag nach Trinitatis) 1666, Vespertgottesdienst: »â 6. 2 Sop: 1 Alt: 2 Violini et 1 Viola da gamba« (*D-DI/Msc. Dresd. Q 243*).

#### Einzelanmerkungen

Takt	System	Bemerkung
2	Vta./VI. 1	4. Note ohne #
15	alle Stimmen	D. S. mit Zeichen angegeben
23	B. c.	$\flat$ nur in Tb
30	A.	4. Note: $\flat$ von Tab.
39	Vta./VI. 2	5. Note ohne #
42	S. 1-2, B.	<i>querunt</i>
43	S. 2, A.	<i>pie</i>
	B. c.	Bezifferung 1. Note von B. c. Ex. 1
44-46	S. 1, A.	<i>lachrimae</i>
	S. 2	<i>lachrime</i>
50	S. 1	3.-4. Note mit Bogen
52-53	S1-2, B.	<i>intime</i>
57	B. c.	ursprünglich 2. Note G vom Schreiber in F korrigiert
69	alle Stimmen	<i>Fine</i> mit Fermata angegeben
77-78	S. 1	<i>celicum</i>
84	S. 2	<i>Quod quinque</i>
84-97	Inst. (außer Vta./VI. 1)	Wiederholung T. 70-83 mit Wiederholungszeichen und dem Hinweis »2. Volta« angegeben
90, 93	S. 2	<i>faelix</i>
105	B. c.	Bezifferung 3. Note: 6 4 / 5 #
106	Vta./VI. 2	5. Note ohne $\natural$
111	alle Stimmen	Wiederholung des Konzerts mit der Anweisung »Repetatur O Jesu ut supra« (Inst.-St.) oder »Da capo O Jesu« (Vok.-St., B.c.) angegeben; hier als »D.S. al Fine« angegeben. (Das Zeichen tritt über T. 15 in den Stimmen ein.)

## 16. *Repleti sunt omnes*

Hauptquelle: *D-DI/1738-E-501*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, Abschrift von Samuel Jacobi, spätes 17. Jh.

Umschlagstitel: *Repleti sunt omnes | Spiritu Sancto | à 8. | 2 Violini. | Spinetto. | 2 Cornettini. | Fagotto. | Alto. | Tenore. | e | Continuo à doppio. partit.* [»a doppio partit.« mit anderer Tinte geschrieben, von Jacobi später hinzugefügt] | *del Sig.<sup>r</sup> | Perandi. | SJ.*

Stimmen: *Violino 1o., Violino 2, Spinetto, Cornettino 1o, Cornettino 2, Fagotto, Alto., Tenore, Organo* (Hauptquelle), *Continuo.*

Auch kollationiert: *D-B/Mus. msc. 17081/4*

Beschreibung: Partitur, Sammelhandschrift, Abschrift, spätes 17. Jh.

Titel: *Peranda. à 6. 2 Violini, 2 Cornetti, Alto, Tenore, ò vero (Tenore et Basso)*

Stimmen: *Violino 1, Violino 2, Cornetto 1, Cornetto 2., Alto, Tenor* (»Basso Voce in defectu Alti« tritt am Anfang der Tenorstimme über der Bassstimme ein), *Basso., Organo.*

Konsultiert: *D-DI/1738-E-501*

Beschreibung: Partitur, Einzelhandschrift, Abschrift von Samuel Jacobi, spätes 17. Jh. (Stimmen: A., T., Vl. 1, Vl. 2, Cnto. 1, Cnto. 2, Fg., Sp., Org.).

Besetzung:

Im »Verzeichnüs. Derer ... Musicalischen=Sachen und Instrumenten« von 1681 beschreibt Albrici diese Komposition wie folgt: »Concert: Repleti sunt omnes. Mitt 6en, alß Alt: Tenor, 2. Violin: undt 2. Cornetten« (Spagnoli 1990:225). Daher stimmt die Besetzung der D-B Quelle mit der dem Katalog von 1681 überein. Aber ein Hofdiarium für 1666 berichtet über eine Aufführung von *Repleti sunt omnes* am 3. Juni und gibt die folgende Besetzung: »â 8. 1. Alto 1. Ten: et 6 Instr:« (*D-DI/Msc. Dresd. Q 243*). Dieser Information zufolge sind die Spinetto- und Fagottstimmen der D-DI Quelle original (beide sind im Instrumental-Ensemble beteiligt und daher keine zusätzlichen Generalbaßstimmen; die letztere sind niemals in die Besetzungen in den Hofdiarien eingeschlossen). Daher sind sie in diese Ausgabe einbezogen.

Erste datierbare Aufführung in Dresden: 31. Mai (Pfungstienstag und Geburtstag von Kurfürst Johann Georg II.) 1664, Vespergottesdienst (*D-DIa/ Loc. 12026*, Bl. 401v).

Besetzung im Hofdiarium: siehe »Besetzung«.

	Einzelanmerkungen		Bemerkung
	Takt	System	
	8	A.	letzte Note ohne ♯
	11	Vl. 1	7. Note d <sup>˘</sup> , geändert analog D-B und A. T. 10
	14	T.	4. Note ohne ♯
	20	Vl. 1	6. Note cis <sup>˘</sup>
	21	Cor. 1	4. Note ohne ♯
		Fg.	6. Note ohne ♯
	23	T.	ein bei der Abschrift vergessener Takt von Jacobi unten auf der Seite ergänzt; ein Einschleppungszeichen zu Anfang T. 24
	25	Spn.	Bezifferung 2. Note: 4 / 3
	31	Cor. 1	Bogen über 5. und 6. Note
	37	A.	5. Note c <sup>˘</sup> , geändert analog D-B und A. T. 40
	41	A. B.c.	<i>charitatis</i> 1. Note D, Bezifferung ♯; geändert analog »Continuo-«Stimme und D-B
	43	A.	5. Note ohne ♯
	45	Vl. 1	4.-5. Note als punktierte Viertel – Achtel notiert; geändert analog Vl. 2 und Vl. 1 in T. 46
	52	B. c.	ZZ 4: Bezifferung ♯
	53	Vl. 2	4. Note cis <sup>˘</sup>
		B. c.	Bezifferung 3. Note: 7
	54	Vl. 2	1. Note h <sup>˘</sup>
	55	Vl. 1-2, B. c. Spn.	»piano« fehlt ZZ 1-2: Bezifferung 5 6; geändert analog B.c.
		B. c.	ZZ 1-2: Beziff. 6 5; geändert analog T. 57; Beziff. 3. Note: 7
	57	B. c.	Beziff. 3. Note: 7
	73	B. c.	Beziff. 2. Note: ♯
	80	A.	3.-6. Note: Bogen analog T. in T. 81 ergänzt
	81	T.	10. Note ohne ♯
	86	Vl. 1	3.-6. Note von D-B; D-DI: e <sup>˘</sup> - fis <sup>˘</sup> - d <sup>˘</sup> - e <sup>˘</sup> - fis <sup>˘</sup> (Rhythmus: Sechzehntel - Sechzehntel - Achtel - Sechzehntel - Sechzehntel)
	87	Vl. 2	8. Note ohne ♯
	88	Cor. 1	10. Note ohne ♯
	79-100	A., T.	<i>alleluja</i>
	97	Vl. 1	6. Note fis <sup>˘</sup> ; geändert analog Cor. 1 T. 98

## 17. *Si Dominus mecum*

Hauptquelle: *S-Uu/VMHS 2:1*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, zeitgenössische Abschrift, hauptsächlich nicht von Düben abgeschrieben.

Umschlagstitel: *Si Dominus mecum | C. A. T. B. 2 violini | di | Vinc: Albrici | [Tintenummer] 302.* (Über die Zuschreibung an Albrici siehe unten.)

Stimmen: *Soprano., Alto., Tenor., Bass. vocal, Violino 1., Violino 2., Organo* (drei Kopien, alle beziff.; eine Kopie als »Organon.« bezeichnet; eine Kopie [»Organo«] von der Hand Gustav Dübens, als Hauptquelle benutzt).

Auch kollationiert:

(1) *S-Uu/VMHS 78:39*

Beschreibung: Tabulatur, Sammelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Titel: *Si Dominus mecum* | a 6 | C. A. T. B. 2. Viol. | Giosep Perande.

(2) D-DI/1738-E-516

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, Abschrift von Samuel Jacobi, spätes 17. Jh.

Umschlagstitel: *Si Dominus mecum etc.* | a 7. | 2 Violini. | Fagotto. | Canto. | Alto. | Tenore. | Basso. | e | Continuo à doppio. | del Sig' Perandi | SJ.

Stimmen: Violino 1°, Violino 2°, Fagotto., Canto., Alto., Tenore., Basso., Organo., [bezahlte Generalbaßstimme, ohne Stimmenbezeichnung].

Anmerkung: es fehlt in dieser Quelle die Wiederholung des Konzerts nach der Altoarie.

(3) D-B/Mus. msc. 17081/8

Beschreibung: Partitur, Sammelhandschrift, Abschrift, spätes 17. Jh.

Titel (Überschrift): 6. J. N. J. 454. Perandi

Stimmen: Vl. 1, Vl. 2, Cant., Alt., Ten., Bass., Cont.

Zuschreibung:

Die Zuschreibung S-Uu/VMHS 2:1 an Albrici ist von der Existenz drei übereinstimmender Handschriften (die Tabulatur-Abschrift von Düben eingeschlossen!) widerlegt, die das Konzert an Peranda zuschreiben. Außerdem geben viele Einträge in den Dresdner Hofdiarien von 1662, 1665, 1666, und 1676 Peranda als Komponist an: D-DI/Msc. Dresd. Q 240, Einträge für 31. Mai and 24. August 1662; K 80, fol. 43r, Eintrag für 24. Februar 1665; Q 241, Eintrag für 4. Juni 1665; Q 243, Einträge für 21. Januar, 4. Juni, und 30. September 1666; Q 260, Eintrag für 25. Januar 1676. Im »Verzeichnüs. Derer ... Musicalischen =Sachen und Instrumenten« von 1681 verzeichnet Albrici selbst *Si Dominus mecum* unter den Werken Perandas (Spagnoli 1990:225). Auch schreibt das Rudolstadt (II) Inventar das Konzert Albrici zu (Baselt 1963:117).

Besetzung:

Im 1681 »Verzeichnüs« setzt Albrici das Fagott unter die Instrumentalstimmen: »Concert: Si Dominus mecum, mitt 6en [sic], Disc: Alt: Ten: und Baß, 2. Violin: und 1. Fagot« (Spagnoli 1990:225). Die Besetzung der Aufführung am 4. Juni 1666 (»et 3 Instr.«) schlägt auch die Aufnahme des Fagotts vor. Das Weißenfels Inventar gibt die Besetzung als »a 6 o 7« an (Gundlach 2001:307), und das Rudolstadt (II) Inventar gibt die Besetzung als »à 6, 2 Violini, 4 Voci« an (Baselt 1963:117). Die Fagottstimme als Originalstimme ist von D-DI/1738-E-516 übernommen.

Vorzeichnung: 1 # in S-Uu; kein # in D-DI und D-B  
Erste datierbare Aufführung in Dresden: 31. Mai (Geburtstag Kurfürst Johann Georg II.) 1662, Vespertgottesdienst (D-DI/Msc. Dresd. Q 240).

Besetzungen in Hofdiarien: 21. Januar (3. Sonntag nach Epiphania) 1666, Hauptgottesdienst:

»à 6. 2 Violini 1 Sop: 1 Alto 1 Ten: et 1 Basso«; 3. Juni (Pfingstmontag) 1666, Vespertgottesdienst: »à 7. 1 Sop: 1 Alt: 1 Ten: 1 Basso et 3 Instr.« (D-DI/Msc. Dresd. Q 243).

Einzelanmerkungen  
Takt System

Bemerkung

Vorsatz	Fg.	Taktangabe fehlt
1	Org.	Note als zwei Halbe mit Haltebogen notiert
2	Org.	Beziff. 1. Note: 6 # #
9	B.	nos mit Bleistift in me korrigiert
11	Fg.	letzte Note ohne Fermate
15	Fg.	ohne Fermate
16	S.	»Solo«
	Org.	»Canto solo«
19	S.	D-DI: d'' - d'' - c''
21ff	S.	D-DI: ohne Bogen, pe-rant unter den zwei letzten Noten
26	Fg.	»piano« fehlt.
33ff	S., A., T.	entweder deijcit oder deycit
41	S.	»piano« fehlt
49	A.	»Solo«
	Org.	»Alto Solo«
54	A.	2. Note ohne #; ergänzt von Tab. und analog T. 56
54ff	A.	D-DI: ohne Bogen, pe-rant [sic] unter den zwei letzten Noten
54ff	A.	superant in S-Uu und D-DI, superat in D-B.
57	Vl. 1-2, Fg.	»forte« fehlt
57-58	Fg.	Pausen in der Stimme; Noten in T. 57 (ZZ 3) - T. 58 fehlen, ergänzt analog T. 26-28.
59	Fg.	»piano« fehlt
74	Org.	»piano« fehlt
83-97	S., A., T., B., Vl. 1-2	Wiederholung des Konzerts als »Si Dominus mecum da capo« gegeben.
83-97	Fg.	Wiederholung des Konzerts fehlt, ergänzt von T. 1-11
83-97	Org.	Wiederholung des Konzerts als »Si Dominus ut supra« gegeben
98	Org.	»Tenor Solo«
103ff	T.	superant in S-Uu; superant in D-DI, mit »n« durchgestrichen (ohne Bogen, pe-rant unter die zwei letzten Noten); superat in D-B
108	Fg.	»piano« fehlt
110-64	Org.	wenig Beziff.
123	Org.	»piano« fehlt
131	B.	»Solo«
	Org.	»Basso«
137	Org.	»piano« fehlt
140	Vl. 1	ZZ 2-3: als zwei Viertel notiert, geändert analog T. 142
141	Fg.	»piano« fehlt
143	Org.	ursprüngliche 1.-2. Note G in H vom Schreiber korrigiert
145	Org.	ursprüngliche 2. Note H vom Schreiber in g korrigiert

145-47	B.	Die Wörter <i>molestus sis anguis</i> fehlen in <i>S-Uu/VMHS 2:1</i> und <i>78:39</i> (beide <i>S-Uu</i> - Quellen wiederholen <i>tu caro et sanguis</i> ); Text ergänzt von D-B.	82	B. c.	1. Note als Ganze und Halbe mit Haltebogen notiert
148ff	B.	<i>deijcis</i> oder <i>deÿcis</i>	84-85	S. 2	<i>sum</i> unter 1. Note T. 85
156	Org.	»piano« fehlt	86	B. c.	1. Note als Ganze und Halbe mit Haltebogen notiert; Beziff. $\sharp\flat$
164	VI. 1	Fermate fehlt	92-93	S. 3	<i>sum</i> unter 1. Note T. 93
165	S., B.	»Tutti«	94-95	S. 2	<i>sum</i> unter 1. Note T. 95
165-76	Fg.	Wiederholung des Konzerts mit der Anweisung »Repetatur Si Dominus mecum etc. et claudat.« angegeben.	104	VI. 3	3. Note $h^{\sim}$
171	VI. 1	4. Note: $\sharp$ fehlt	110	S. 3	<i>coeli</i>
173	A.	1. Note $fis'$ ; geändert analog T. 9	112	B. c.	2. Note: Bezifferung von Continuo-stimme
			116	B. c.	»p« fehlt
			117	S. 3	4. Note $a'$ , geändert analog S. 3 T. 115
			126	B. c.	»p« fehlt
			128	B. c.	»pp« fehlt
			130-133	VI. 1, B. c.	als 2 T. mit Wiederholungszeichen notiert, VI. 1: »repet. piano.«; B. c.: »piano.«

## 18. *Sursum deorsum*

Quelle: *D-Dl/1738-E-530 (unicum)*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, Abschrift von Samuel Jacobi, spätes 17. Jh.

Umschlagstiel: *Sursum deorsum. | à 6. | 3 Violini.*

*| 3 Canti. | con | Continuo | del Sig<sup>r</sup> | Perandi | SJ.*

Stimmen: *Violino 1<sup>o</sup>, Violino 2<sup>o</sup>, Violino 3<sup>o</sup>, Canto 1<sup>o</sup>, Canto 2<sup>o</sup>, Canto 3<sup>o</sup>, Organo* (Hauptquelle), *Continuo*.

Erste datierbare Aufführung in Dresden: 31. Mai (Pfingstdienstag und Geburtstag von Kurfürst Johann Georg II.) 1664, Vespertagesdienst (*D-Dla/Loc. 12026, Bl. 400r*). »*Sursum deorsum*« (»wie hoch oben, so hier unten«) war das *symbolum* (die Devise) von Kurfürst Johann Georg II. Perandas Konzert *Sursum deorsum* ist die einzige geistliche Komposition vom Hofkapellmeister Johann Georgs II., für welche man ein festes Kompositionsdatum festsetzen kann. Nach dem Eintrag im Hofdiarium für 1664 hat Peranda das Concerto in diesem Jahr ausdrücklich für den feierlichen Hauptgottesdienst am Geburtstag Johann Georgs (31. Mai) komponiert: »Concert. Sursum Deorsum, welches der Capellmeister Peranda ganz von neuen componiret, und der Text nach folgendes zu ersehen«; es folgt der vollständige Text im Hofdiarium (*D-Dla/Loc. 12026, Bl. 400r*).

### Einzelmerkungen

Takt	System	Bemerkung
9	VI. 1	2. Note ohne $\flat$
14	S. 3	3. Note ohne $\sharp$
18	VI. 2	5. Note $b'$ , geändert analog S. 2 T. 137
20	S. 2	3. Note ohne $\sharp$
	S. 3	3. Note ohne $\sharp$
21	VI. 2	3. Note ohne $\sharp$
60-61	S. 1	3. Note $c^{\sim}$ , Bogen über 3. Note T. 60 und 1. Note T. 61
72	S. 2	3. Note ohne $\sharp$
73	S. 3	<i>sum</i> unter Note; zur 4. Note T. 72 verlegt
78-79	S. 2	3. Note T. 78, 1. Note T. 79 mit Haltebogen, <i>sum</i> unter 3. Note T. 78; geändert analog S. 1 und S. 3

S. 3	3. Note ohne $\sharp$
B. c.	Fermate weggelassen
VI. 2	2.-3. Note als zwei Achtel notiert; geändert analog S. 2 T. 137
141	S. 1
	S. 2
	B. c.
142	VI. 1
144	VI. 2
153	S. 2
163	S. 2
171	S. 3
172	S. 2
177	VI. 1, S. 2
178	VI. 1
	VI. 2
181	S. 1
183	B. c.
185	S. 1
187	S. 1
191	VI. 3
	B. c.
203	B. c.
211	VI. 2
212	S. 1-3
	B. c.
215	S. 2-3
	B. c.
217	VI. 1
	VI. 3

1. Note als Ganze und Halbe mit Haltebogen notiert

*sum* unter 1. Note T. 85

1. Note als Ganze und Halbe mit Haltebogen notiert; Beziff.  $\sharp\flat$

*sum* unter 1. Note T. 93

*sum* unter 1. Note T. 95

3. Note  $h^{\sim}$

*coeli*

2. Note: Bezifferung von Continuo-stimme

»p« fehlt

4. Note  $a'$ , geändert analog S. 3 T. 115

»p« fehlt

»pp« fehlt

als 2 T. mit Wiederholungszeichen notiert, VI. 1: »repet. piano.«; B. c.: »piano.«

3. Note ohne  $\sharp$

Fermate weggelassen

2.-3. Note als zwei Achtel notiert; geändert analog S. 2 T. 137

ZZ 4: Pause fehlt

3. Note ohne  $\sharp$

Beziff.  $\flat$ ; Beziff. von Continuo-stimme

3. Note ohne  $\sharp$

4. Note ohne Punkt

4. Note  $a'$ , geändert analog S. 2 T. 151

4. Note  $d^{\sim}$ , geändert analog S. 3 T. 127, S. 1 T. 198

5. Note ohne  $\sharp$

3. Note ohne  $\sharp$

3. Note ohne  $\sharp$

1.-2. Note als zwei Viertel notiert

1.-3. Note als Achtel und zwei Sechzehntel notiert

*quia*; geändert analog *D-Dla/Loc. 12026, Bl. 400r*.

Beziff. 6  $\sharp$

*charitatis*

*charitatis*

4.-5. Note als punktierte Achtel und Sechzehntel notiert

»p« fehlt

»p« fehlt

5. Note  $g^{\sim}$ , geändert analog S. 3 T. 210

3. Note ohne  $\sharp$

Bezifferung  $\flat$

»p« fehlt

Beziff. 1. Note: 5  $\flat$

»p« weggelassen

»pp« fehlt

**19. *Te solum aestuat***Hauptquelle: *S-Uu/VMHS 30:12*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben

Umschlagstitel: *Te solum aestuat | C. C. B. 2 viol | e fag: | di | Sig:<sup>r</sup> Gioseppo Peranda* | [Tintennummer:] 276.Stimmen: *Canto 1., Canto. 2., Basso., Violino. 1., Violino 2.<sup>do</sup>, Fagotto, Organo* (Hauptquelle; in der Hand Dübens), *Organo* (2. Kopie), Tabulatur.Auch kollationiert: *S-Uu/VMHS 78:73*

Beschreibung: Tabulatur, Sammelhandschrift, zeitgenössische Abschrift von Gustav Düben.

Titel: *Te solum aestuat | a 6 | C. C. B. 2 Viol: Fag: | di | Giosepp: Perandae.*

Konsultiert:

(1) *D-DI/1738-E-521*

Beschreibung: Stimmen, Einzelhandschrift, Abschrift von Samuel Jacobi, spätes 17. Jh. (Stimmen: S. 1, S. 2, B., Vl. 1, Vl. 2, B. c.).

(2) *D-B/Mus. msc. 17081/6*

Beschreibung: Partitur, Sammelhandschrift, Abschrift, spätes 17. Jh. (Stimmen: S. 1, S. 2, B., Vl. 1, Vl. 2, Fg., B. c.).

Erste datierbare Aufführung in Dresden: 30. Mai (Pfingstmontag) 1664, Vespertagesdienst (*D-DIa/Loc. 12026 Bl. 399v*).Besetzung im Hofdiarium: 6. Mai (*Jubilate*) 1666, Hauptgottesdienst: »â 6. 2 Sop: 1 Basso 2 Violi: et 1 Fagot« (*D-DI/Msc. Dresd. Q 243*).191  
205-7B.  
Fg.*coelo*

Pausen in der Stimme; ergänzt analog T. 135-137

264

alle Stimmen

Wiederholung des Konzerts mit der Anweisung »Te solum aestuat da Capo replica« (Organo, 2. Kopie: »Te solum aestuat ut supra et claude«); hier als »D.S. al Fine« angegeben.

## Einzelanmerkungen

Takt	System	Bemerkung
11	V. 1, Vl. 2, Org.	ohne Fermate
22	Org.	ZZ 3: Bezifferung 6 5
48	Org.	ZZ 1: Bezifferung 6 5
52	B.	Bogen von Tab.
68	S. 1	1. Note: # von Tab.
74	Org.	Bezifferung 2. Note: 5
81	S. 1	1. Taktzeit als Halbe g <sup>r</sup> notiert, ergänzt von Tab.
91	Org.	Note als unpunktete Ganze notiert; Bezifferung 6 / 7
93	S. 1	<i>charitas</i>
96	Org.	Beziff. 2. Note: 6 4 / 5 3
102	S. 1	<i>charitas</i>
107	S. 1	<i>charitas</i>
109	Org.	»Sinfonia« fehlt, ergänzt von Organo (2. Kopie)
114	Fg.	1. und 2. Note als Halbe und Ganze notiert; geändert analog Fg. T. 176 und 256
165	S. 2	4.-5. Note mit Bogen, weggelassen analog T. 156; <i>rens</i> unter 4. Note, verlegt zur 3. Note T. 166 analog T. 156-57
166	S. 2	1.-2. Note mit Bogen, weggelassen analog T. 157
167	S. 2	<i>sti</i> unter 3. Note, verlegt analog T. 158
171	Org.	»Sinfonia« fehlt, ergänzt analog T. 109

# Texte und Übersetzungen

## 1. Vincenzo Albrici, *Amo te, laudo te*

Textquellen: hauptsächlich unbekannt;  
"O quam dulce . . ." aus Psalm 72,28

Amo te, laudo te,  
o mi care Domine Jesu Christe.

Sit laus tua quam decora  
cordi meo sine mora,  
semper dulcis delectabilis.

Cum te amo, o mi Jesu,  
procul abest omnis fletus,  
tunc caelestia praesentio.

O quam dulce est adhaerere Deo,  
et ponere in Domino spem suam.

Amo te, laudo te, . . .

Alleluia.

Ich liebe dich, ich lobe dich,  
o mein lieber Herr Jesu Christe.

Laß dein Lob an meinem Herzen  
am würdigsten sein, ohne Hindernis,  
immer zart und wunderbar.

Wann immer ich dich liebe,  
o mein geliebter Jesu,  
all Weinen weit weg ist;  
dann sehe ich die Güter von Himmel.

O wie süß ist es, an Gott heranzurücken,  
und im Herrn unsere Hoffnung zu stellen.

Ich liebe dich, ich lobe dich, . . .

Halleluja.

I love you , I praise you,  
o my dear Lord Jesus Christ.  
Let your praise be the worthiest  
to my heart, without hindrance,  
always tender and delightful.

Whenever I love you, oh my dear Jesus,  
all weeping is far away;  
at that time I foresee the goods of heaven.

O how sweet it is to draw near to God,  
and to place our hope in the Lord.

I love you, I praise you, . . .

Hallelujah.

## 2. Vincenzo Albrici, *Ave Jesu Christe*

Textquellen: unbekannt

Ave Jesu Christe, Rex benedictae.

Ave lumen beatorum,  
sors perfecta electorum,  
salus unica fidelium.

Ave decus angelorum,  
ave praemium sanctorum,  
summa quies et solatium.

Ave vita spes perennis,  
fons dulcoris, fons amoris,  
te da nobis in perpetuum.

Sei gegrüsst, Jesus Christ, seliger König.

Sei gegrüsst, Licht der Seligen,  
ideales Schicksal der Auserwählten,  
einzige Erlösung der Gläubigen.

Sei gegrüsst, Stolz der Engeln,  
sei gegrüsst, Belohnung der Heiligen,  
höchster Friede und Trost.

Sei gegrüsst, Hoffnung des ewigen Lebens,  
Quelle von Süßigkeit, Quelle von Liebe,  
biete sich selbst uns auf immer.

Hail, Jesus Christ, blessed King.

Hail, light of the blessed,  
ideal destiny of the elect,  
sole salvation of the faithful.

Hail, pride of the angels,  
hail, recompense of the saints,  
supreme peace and solace.

Hail, hope of everlasting life,  
source of sweetness, source of love,  
offer yourself to us forever.

**3. Vincenzo Albrici,*****Benedicte Domine Jesu Christe***

Textquellen: Spruch: unbekannt;

Dichtung (Str. 1-2): *Jesu nostra redemptio*  
(Brevierhymnus)

Benedicte Domine Jesu Christe,  
benedicte virginis fructus,  
benedicte filii aeterni patris unigenite.

O Jesu nostra redemptio,  
amor et desiderium,  
Deus creator omnium,  
homo in fine temporum.

Quae te vicit clementia  
ut ferres nostra crimina,  
crudellem mortem patiens,  
ut nos ab morte tollereres?

Ipsa te rogat pietas,  
ut mala nostra superes,  
parcendo et voti compotes,  
nos tuo vultu saties.

Heiliger Herr Jesu Christe,  
heilige Frucht der Jungfrau,  
heiliger eingeborene Sohn des ewigen Vaters.

O Jesu unsere Erlösung,  
Liebe, und Verlangen,  
Gott, der Schöpfer von allen,  
und der Mensch,  
von der Zeitlichkeit gezwungen.

Was für eine Barmherzigkeit hat dich  
überwunden,  
daß du unsere Verbrechen getragen hast,  
das grausame Tod gelitten hast,  
so daß du uns von Tod entlassen konntest?

Die Güte selbst dich  
unsere Sünden zu überwinden erbittet,  
und die, die ihr Gelobnis erfüllt haben,  
zu sparen,  
mit dein Antlitz uns zu befriedigen.

Blessed Lord Jesus Christ,  
blessed fruit of the Virgin,  
blessed only begotten son of the eternal  
Father.

O Jesus our redemption,  
love, and desire,  
God the creator of all,  
and man constrained by temporality.

What mercy overcame you  
so that you bore our crimes,  
enduring cruel death,  
so that you could free us from death?

Kindness itself entreats you  
to overcome our evils,  
and, sparing those who have fulfilled their  
vow,  
to satisfy us with your countenance.

**4. Vincenzo Albrici, *Cogita o homo***Textquellen: Spruch: Anspielungen auf Eph  
1,11, Hebr 9,15; Dichtung (Str. 1-3): *Homo  
Dei creatura* (*Analecta Hymnica*, Bd. 33, S.  
303)<sup>1</sup>

Cogita, o homo,  
omnia transitoria in hoc mundo  
praeter amare Christum Dominum.

Homo, Dei creatura,  
cur in carne moritura  
est tam parva tibi cura  
pro aeterna gloria?

O si poenas infernales,  
agnovisses, quae et quales,  
tuos utique carnales  
appetitus frangeres,

Et innumera peccata,  
dicta, facta, cogitata,  
mente tota consternata  
merito deplangeres.

Ecce, mundus evanescit,  
decor eius iam arescit,  
et quotidie vilescit  
fallax eius gloria.

Denk nach, o Mensch,  
alles in dieser Welt flüchtig ist,  
außer dem Herrn Christi zu lieben.

Mensch, Geschöpfe Gottes,  
warum im gerade zu sterbenden Fleisch  
gibt es deinerseits so wenige Besorgnis  
für ewige Ehre?

Ach, wenn du wüsstest,  
was die ewigen Strafen sind, und ihre  
Eigenart,  
würdest du bestimmt  
deine sinnlichen Begierden unterdrücken,

Und die zahllosen Sünden  
die gesagt, getan, und gedacht sind,  
würdest du richtig beweinen  
mit einem Geist ganz in Verwirrung  
geworfen.

Siehe, der Welt verschwindet,  
es trocknet seine Schönheit ab,  
und täglich wird seine falsche Ehre  
wertlos.

Reflect, o man,  
everything is transitory in this world,  
except to love Christ the Lord.

Man, creature of God,  
why in the flesh about to die  
is there so little concern on your part  
for eternal glory?

O if you knew what the eternal punishments  
are,  
and what they are like,  
you would certainly subdue  
your carnal appetites,

And the innumerable sins  
said, done, and thought,  
you would rightly bewail  
with a mind thrown completely into  
confusion.

Behold, the world disappears,  
its beauty dries up,  
and daily its false glory  
becomes worthless.

<sup>1</sup> *Analecta hymnica medii aevi* (55 Bde.), hrsg. von  
Clemens Blume und Guido Maria Dreves (Leipzig  
1886-1922)



### 5. Vincenzo Albrici, *Jesu dulcis memoria*

Textquelle: *Jesu dulcis memoria (Jubilus Bernhardi)*, str. 1, 3, 5, 50<sup>2</sup>

Jesu dulcis memoria, Jesu dulcis memoria,  
dans vera cordis gaudia,  
sed super mel et omnia  
eius dulcis praesentia.

Jesu, spes poenitentibus,  
quam pius te petentibus,  
quam bonus te quaerentibus,  
dulcis invenientibus.

Nec lingua valet dicere,  
nec littera exprimere,  
expertus potest credere  
quid sit Jesum diligere.

Sis Jesu nostrum gaudium,  
qui es futurus praemium,  
sit nostra in te gloria,  
per cuncta semper secula.

Jesu mildes Angedenken,  
die dem Herz wahre Freuden spendet,  
doch besser wie Honig und Alles  
ist seine milde Anwesenheit.

Jesu, Hoffnung der Bussfertigen,  
Wie barmherzig bist du für die, die dich  
suchen,  
Wie gut, für die, die fragen dich nach,  
Wie süß für die, dich die finden.

Weder kann die Zunge sprechen,  
noch Wörter ausdrücken,  
aber der Erfahrene glauben kann,  
was es bedeutet, Jesu zu lieben.

Jesu, laß du unsere Freude sein,  
du der der Preis sein sollen,  
laßt unsere Ehre in dir sein,  
immer durch alle Generationen

The memory of Jesus is sweet,  
giving the heart true joy,  
but beyond honey and everything  
is his sweet presence.

Jesus, hope to the repenting,  
how kind you are to those who seek you,  
how good are you to those who ask after you,  
sweet to those who find you.

Neither the tongue can speak,  
nor words can express,  
but the experienced one can believe,  
what it is to love Jesus.

Jesus, may you be our joy,  
you who shall be the prize,  
let our glory be in you,  
always through all generations.

### 6. Vincenzo Albrici, *Mihi autem bonum est*

Textquellen: Spruch: Ps 72,28 (verändert);  
Dichtung: unbekannt

Mihi autem bonum est adhaerere Deo,  
et ponere in Jesu Domino spem meam.

Jesu Rex potentissime,  
amator fidelissime,  
salvator benignissime,  
spes suspirantis animae.

Quam mere tuos reficis,  
quos tam constanter diligis,  
regis, foves, ac protegis,  
et ad cor blande loqueris.

O sponse mi dulcissime,  
o Deus clementissime,  
tua mea est anima  
sponsa quamvis adultera.

Delicta mea horreo;  
en exul ad te redeo;  
Jesum meum desidero;  
me suscipe nunc obsecro.

Meinetwillen ist es gut, auf Gott zu trauen,  
und meine Hoffnung im Herrn Jesu zu stellen.

Jesu, kräftigster König,  
treuester Geliebter,  
freundlichster Erlöser,  
Hoffnung der seufzenden Seele.

Wie völlig erfrischt du dein Volk,  
die du so beständig liebst,  
leitest, pflegst, und beschützt,  
und an ihre Herzen zärtlich sprichst.

O mein süßester Bräutigam,  
o barmherzigster Gott,  
meine Seele ist deine Braut,  
aber eine Untreue.

Ich schaudert mich bei meinem Schulden;  
siehe, als ein Verbannter  
kehre ich zu dir zurück;  
ich verlange auf mein Jesu;  
empfang mich jetzt, ich bitte dich flehentlich.

As for me, it is good to depend on God,  
and to place my hope in the Lord Jesus.

Jesus, most powerful king,  
most faithful lover,  
most kind savior,  
hope of the sighing soul.

How completely you refresh your people  
whom you so constantly love,  
guide, cherish, and protect,  
and speak caressingly to their hearts.

O my sweetest bridegroom,  
o most merciful God,  
my soul is your bride,  
though an unfaithful one.

I shudder at my faults;  
behold, an exile, I return to you;  
I long for my Jesus;  
receive me now, I implore you.

<sup>2</sup> Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied*,  
Bd. 1 (Leipzig 1864; Neudr. Hildesheim 1964), S.  
117-19

**7. Vincenzo Albrici,**  
*O amantissime sponse*

Textquellen: unbekannt; Anklänge an das Hohelied und die mittelalterliche, pseudo-augustinische *Meditationes*

O amantissime sponse,  
Jesu cordis mei,  
et pars mea in aeternum.

Te laudem, te amem,  
te quaeram, te cantem,  
o amor, o Deus, o vita,  
o salus, o bonitas infinita,  
Jesu mi dulcissime.

Amabilissime Jesu  
et salvator animae meae,  
O Jesu, salus mea et vita mea,  
te amo, te volo, te quaero,  
te cupio, te desidero.

Tu me suscipe, tu me fove,  
tu me tecum fac gaudere  
beatissima patria.

O care sponse Jesu Christe,  
qui dedisti animam tuam im mortem,  
da mihi ut intrem in regnum tuum.

Ibi tecum collaetabor,  
gloriabor, satiabor  
in plenissima gloria.

Ah Jesu, tu fons gaudiorum  
et omnium bonorum,  
tam caelestium, quam terrestium,  
dator largissimus et benignissimus.

Tibi laudes nunciabo,  
te mi sponse redamabo,  
in perpetua secula.

O herzlichster Bräutigam,  
Jesu meines Herzen,  
und mein Teil in Ewigkeit.

Laß mich dich loben, laß mich dich lieben,  
laß mich dich suchen, laß mich an dich  
singen,  
o Liebe, o Gott, o Leben,  
o Heil, o unendliches Gute,  
o mein süßester Jesu.

Liebenswürdigste Jesu  
und Erlöser meiner Seele,  
o Jesu, mein Heil und mein Leben,  
Ich liebe dich, ich wünsche dich, ich suche  
dich,  
ich sehne mich dich, ich verlange nach dir.

Du, Jesu, empfang mich, schätz mich,  
bring mich mit dir zu jauchzen  
in deine seligste Heimat.

O lieber Bräutigam Jesu Christe,  
du der im Tod deine Seele gegeben hast,  
gib mir, daß ich in dein Reich eintreten dürfe.

Dort werde ich gemeinsam mit dir jauchzen,  
ich werde frohlocke und ernährt sein  
in der völligsten Ehre.

Ach Jesu, du die Quelle aller Freuden,  
und von allen guten Dinge,  
wie im Himmel, so auf Erde,  
großzügigster und freundlichster Spender.

Dir werde ich mein Lob erkündigen,  
dir, mein Bräutigam,  
werde ich Gegenliebe geben,  
in unendliche Zeitalter.

O most beloved bridegroom,  
Jesus of my heart,  
and my portion in eternity.

Let me praise you, let me love you,  
let me seek you, let me sing to you,  
o love, o God, o life,  
o salvation, o infinite goodness,  
o my sweetest Jesus.

Jesus most lovable  
and savior of my soul,  
O Jesus, my salvation and my life,  
I love you, I want you, I seek you,  
I long for you, I desire you.

You, Jesus, receive me, cherish me,  
bring me to rejoice with you  
in your most blessed homeland.

O dear bridegroom Jesus Christ,  
you who gave your soul in death,  
grant to me that I may enter into your  
kingdom.

There I will rejoice together with you,  
I will glory and be nourished  
in the fullest glory.

Ah Jesus, you the font of all joys,  
and of all good things,  
as in heaven, so on earth,  
most bounteous and kindest giver.

To you I will announce my praise;  
you, my bridegroom, I will love in return,  
for endless ages.

### 8. Vincenzo Albrici, *Omnis caro faenum*

Textquellen: Spruch: Jesaja 40,6; Dichtung (Str. 1-3): *De contemptu mundi* (oder *De vanitate mundi cantio*); oft an Jacopone da Todi (Iacobus de Benedictis, Jacopone de Benedetti, 1230/6-1306) zugeschrieben<sup>3</sup>

Omnis caro faenum,  
et gloriae eius sicut flos,  
sicut umbra praetereunt, evanescent.  
Quam breve festum est haec mundi gloria,  
ut umbra transiens sunt eius gaudia,  
quae semper subtrahunt aeterna praemia  
et ducunt miseros ad dura devia.  
Haec carnis gloria quae tanti perditur,  
sacris in literis flos faeni dicitur,  
vel leve folium, quod vento rapitur;  
sic vita hominis ex mundo tollitur.  
O esca vermium, o massa pulveris,  
o nox, o vanitas, cur sic extolleris?  
Ignoras penitus utrum cras vixeris.  
Fac bonum sedulo quam diu poteris.  
Nil tam amaveris quam potes perdere;  
Quod mundus tribuit, intendit rapere.  
Superna cogita, cor sit in aethere.  
Felix, qui didicit mundum contemnere.

Alles Fleisch ist Gras,  
und seine Prächte wie eine Blume,  
wie ein Schatten vergehen, verschwinden.  
Was für ein kurzes Fest ist diese Ehre der  
Welt;  
seine Ergötzen sind wie ein flüchtiger  
Schatten,  
die immer die ewige Belohnungen stehlen,  
und die Elende in die schweren Wege führen.  
Diese Schönheit des Fleisches,  
die an solchen Preis verloren ist,  
ist in der heiligen Schriften  
die Blume des Grases genannt,  
oder das leichte Blatt,  
das vom Wind weggetragen ist;  
daher ist des Menschen Leben  
von der Welt gestohlen.  
O Futter der Würmer, o Masse von Staub,  
o Ignoranz, o Eitelkeit,  
warum bist du so hochgeachtet?  
Du hast ganz keine Ahnung,  
ob du morgen noch lebendig sind.  
Tue Gutes mit glühendem Eifer,  
so lange wie du kannst.  
Lieb nichts so viel,  
daß du es zu verloren nicht tragen kann;  
das was die Welt gewilligt hat,  
beabsichtigt sie es wegzureißen.  
Denk auf himmlischen Dinge,  
laß der Geist im Himmel sein:  
Glücklich ist er,  
der die Welt zu verachten lernt.

All flesh is grass,  
and its glories like a flower,  
like a shadow pass away, vanish.  
What a brief feast is this glory of the world;  
like a passing shadow are its delights,  
which always steal away eternal rewards  
and lead the wretched to difficult paths.  
This glory of the flesh,  
which is lost at such price,  
in sacred books is called the flower of grass,  
or the trifling leaf that is  
carried away by the wind;  
thus the life of man is stolen from the world.  
O food of worms, o mass of dust,  
o ignorance, o vanity, why are you thus  
exalted?  
You are wholly ignorant  
if you will be alive tomorrow.  
Do good zealously as long as you are able.  
Love nothing so much that you  
cannot bear to lose it;  
that which the world granted it intends  
to snatch away.  
Think on heavenly things,  
let the mind be in heaven:  
Happy is the one who learns to  
despise the world.

<sup>3</sup> Siehe Henry Spitzmuller, hrsg., *Poesie latine chrétienne du moyen age* (Bruges 1971), 968-71. Hier hat die Dichtung dreizehn Strophen; die vier, die Albrici betont hat, erscheinen als Str. 10, 12, 11, und 13. Es gibt hier und da abweichenden Lesarten.

**9. Vincenzo Albrici, *Sive vivimus***

Textquellen: Spruch: Römer 14,8; Dichtung:  
unbekannt

Sive vivimus, sive morimur,  
semper tui sumus,  
percare Domine Jesu Christe.

Immensa tua bonitas  
quae nos redemit caritas,  
tibi coniunxit famulos,  
nos reddens culpa liberos.

Mundatos tuo sanguine  
in te permuta protege,<sup>4</sup>  
in tua Jesu vulnera  
duc cordis nostri intima.

Nostris malis offendimus  
tuam Deus clementiam,  
laxa Jesu quod fecimus,  
concedans indulgentiam.

Ob wir leben oder sterben,  
immer sind wir dein,  
teuerster Herr Jesu Christe.

Deine unermessliche Güte,  
deine Liebe, die uns erlöst hast,  
sie hat uns zu deinen Dienern gemacht,  
weil sie uns von Schuld befreit hat.

Bekehre uns zu dir,  
die wir durch dein teures Blut erlöst sind,  
und beschützte uns, und führe unser  
innerstes Herz an deine Wunden heran.

Durch unsere Verfehlungen haben wir  
deine Güte gekränkt, o Gott.  
Sühne, was wir getan haben, Jesu,  
und gewähre und Vergebung.

Whether we live or whether we die,  
we are always yours,  
most beloved Lord Jesus Christ.

Your immeasurable goodness,  
the love that redeemed us,  
made us your servants,  
rendering us free from sin.

Transform in you, protect,  
those made clean by your blood,  
lead the intimate thoughts of our minds  
into your wounds, Jesus.

We offend your mercy  
with our wrongs, God,  
mitigate that which we have done, Jesus,  
granting indulgence.

**10. Vincenzo Albrici, *Spargite flores***

Textquelle: unbekannt

Spargite flores, fundite rosas,  
et date lilia dilecto Jesu Domino.

Rosa vernans miro flore  
es, o Jesu mi, serenus,  
pulcher gratus et amoenus,  
replens corda caeli rore.

Nemo digne sat laudare,  
sed nec ullo valet modo  
te qui caeli sedes polo,  
laude digna praedicare.

Tamen gessit creatura  
quantum potest preces voce;  
tu nos rege, tu nos doce,  
te laudare mente pura.

Alleluia.

Zerstreuet Blumen, breitet Rosen aus,  
und gebt Lilien am geliebten Herr Jesu.

Die blühende Rose mit der wunderbaren  
Blume  
bist du, o mein Jesu; ruhig,  
schön, wunderbar, und angenehm,  
die Herzen wieder mit dem Himmelstau  
auffüllend.

Niemand ist begabt, dich ehrenhaft zu loben,  
noch keineswegs fähig ist,  
dich, der im Himmelsgewölbe sitzt,  
mit würdigem Preis zu verkünden.

Noch bringt dein Geschöpf  
Beten mit seiner Stimme so gut er kann  
hervor;  
herrsch uns, lehr uns  
dich mit einem reinen Geist zu loben.

Halleluja.

Scatter flowers, spread roses,  
and give lilies to the beloved Lord Jesus.

The blooming rose with the wonderful flower  
are you, o my Jesus; serene,  
beautiful, delightful, and pleasing,  
replenishing hearts with the dew of heaven.

No one is sufficient to worthily praise you,  
nor yet is in any way able  
to proclaim with worthy praise you who sit  
in the vault of heaven.

Still your creation brings forth  
prayers as best he can with his voice;  
rule us, teach us  
to praise you with a pure mind.

Hallelujah.

<sup>4</sup> Siehe kritischer Bericht

**11. Vincenzo Albrici, *Sperate in Deo***

Textquellen: Spruch: unbekannt; Dichtung:  
*Jesu dulcis memoria (Jublius Bernhardi)*, Str.  
 38, 39, 32, 15<sup>5</sup>

Sperate in Deo, omnes qui diligitis eum.

Jesu, sole serenior,  
 et balsamo suavior,  
 omni dulcore dulcior,  
 ceteris amabilior.

Cuius gustus sic afficit,  
 cuius odor sic reficit,  
 solus amanti sufficit,  
 in quo mens mea deficit.

Jesus cum sic diligitur,  
 hic amor non extinguitur,  
 non tepescit, nec moritur,  
 plus crescit et accenditur.

Jesum omnes agnoscite,  
 amorem eius poscite,  
 Ipsum ardentem quaerite,  
 quaerendo inardescite.

Hoffet in Gott, alle die ihn lieben.

Jesu, heller als die Sonne,  
 sanfter als Balsam,  
 süßer als alle Süßigkeiten,  
 freundlicher als alle anderen Dingen.

Er, dessen Geschmack drückt so auf,  
 er, dessen Geruch belebt so wieder,  
 er, der allein an ihn, der ihn liebt, genügend  
 ist,  
 in wem mein Geist in Ohnmacht fällt.

Wann Jesu so geliebt ist,  
 kann diese Liebe nicht ausgelöscht sein,  
 kann sie nicht kalt werden oder sterben,  
 aber größer wird und in Inbrunst wächst.

Erkennt Jesu an, alle Leute,  
 fragt nach seiner Liebe,  
 suchet ihn glühend,  
 und in Suchen entflammt werdet.

Hope in God, all ye who love him.

Jesus, brighter than the sun,  
 softer than balsam,  
 sweeter than all sweetnesses,  
 more amiable than all other things.

Whose flavor thus impresses,  
 whose odor thus reanimates,  
 he who alone is sufficient  
 to the one who loves him,  
 in whom my mind faints.

When Jesus is thus beloved,  
 this love cannot be extinguished,  
 cannot grow cold or die,  
 but grows greater and increases in ardor.

Recognize Jesus, all ye,  
 ask for his love,  
 seek him ardently,  
 and in seeking him become inflamed.

<sup>5</sup> Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied*, Bd. 1,  
 S. 117-19

## 12. Vincenzo Albrici, *Tu es cor meum*

Textquellen: Sprüche: Anspielungen auf Ps 141,6, Ps 112,5-6, 1. Tim 6,15, Hiob 7,17; Dichtung: hauptsächlich unbekannt; »Peccavi, deliqui« erscheint auch in Albrici's *Laboravi clamans rauce* (S-Uu VMHS 1:11); Albrici hat diesen Text Bonifatio Gratiani, *Motetti a voce sola . . . opera terza* (Rom, 1652) entliehen.

Tu es cor meum,  
tu es spes mea,  
mi care Jesu.

Quis sicut tu, Domine Jesu Christe?  
Excelsus es, immensus, terribilis,  
et humilia respicis  
in caelo et in terra.

Peccavi, deliqui,  
o summe regnator;  
sincere amator,  
iam nefas reliqui.

Quantus es tu, Rex Regum  
et Dominus Dominantium,  
qui imperas astris,  
et apponis erga hominem cor tuum,  
o Jesu, Deus, salutare meum.

Qui cuncta gubernas,  
tu nosti cor meum,  
quam multum sit reum;  
me servum ne spernas.

Amore te teneo,  
amantissime Jesu,  
nec dimittam te,  
quia tu es unica expectatio,  
salus et gloria mea.

Ah, cor meum sana,  
o Jesu amate,  
plus millies grate,  
restaura complana.

Du bist mein Herz,  
Du bist meine Hoffnung,  
mein kostbarer Jesu.

Wer ist dir ähnlich, Herr Jesu Christ?  
Du bist erhebt, unermesslich, erschreckend,  
und du sorgst für die Demütigen  
im Himmel und auf Erden.

Ich habe gesündigt, ich habe verfehlt,  
o höchster Herrscher,  
treuer Freund,  
jetzt habe ich meine Sünde zurückgelassen.

Wie groß bist du, König von Königen  
und Herrscher von Herrschern,  
du, der die Sterne beherrscht,  
und dein Herz an den Mensch hängt,  
O Jesu, Herr, meine Erlösung.

Du der alles regiert,  
du kennst mein Herz,  
und wie Schuldig es ist;  
verwirf mich nicht als deinen Knecht.

Ich schließe dich in die Arme mit Liebe,  
herzlichster Jesu,  
und ich werde dich niemals entsagen,  
weil du meine einzige Erwartung,  
Gesundheit, und Ehre bist.

Ach, reinig mein Herz,  
o herzlichster Jesu,  
mir tausendmal teuer,  
herstelle es wieder und mach es glatt.

You are my heart,  
you are my hope,  
my precious Jesus.

Who is like you, Lord Jesus Christ?  
You are exalted, immeasurable, terrible,  
and you provide for the humble  
in heaven and on earth.

I have sinned, I have failed,  
o highest sovereign;  
sincere friend,  
now I have left my sin behind.

How great you are, King of Kings  
and Lord of Lords,  
you who rule the stars,  
and set your heart upon man,  
O Jesus, God, my salvation.

You who govern all,  
you know my heart,  
and how guilty it is;  
do not reject me as your servant.

I embrace you with love,  
most affectionate Jesus,  
and I will never renounce you,  
because you are my only expectation,  
health, and glory.

Ah, cleanse my heart,  
o beloved Jesus,  
a thousand times dear to me,  
restore it and make it smooth.

**13. Vincenzo Albrici, *Venite cantemus***

Textquellen: unbekannt

Venite, cantemus Dominum,  
 laudemus Jesum nostrum,  
 et in devoto coetum sonoremus eum.

O majestas infinita,  
 fons perennis,<sup>6</sup> spes et vita.  
 O dulcedo exquisita,  
 sit in te mens nostra sita.

Fac ut ardeat cor meum  
 te amando, Deum verum,  
 meum vulnerans affectum,  
 ut nil agam nisi rectum.

Jesu, clara maris stella,  
 nos praeserva a procella.  
 Patrem tuum interpella,  
 pacem dona, fuga bella.

Kommt, laßt uns an den Herrn singen,  
 laßt uns unserer Jesu loben,  
 und laßt uns inniglich ihm zusammensingen.

O unendliche Majestät,  
 beständige Quelle, Hoffnung und Leben,  
 o köstliche Süßigkeit,  
 laßt unseren Geist auf dir beruhen.

Laß mein Herz flammen  
 in meiner Liebe für Dich auf, wahre Gott,  
 meine Sinne verwundend,  
 daß ich nichts außer Recht tun mögen.

O Jesu, heller Stern des Meeres,  
 bewahre uns vom Getümmel,  
 lege Fürsprache für uns bei deinem Vater ein,  
 gib uns Frieden, schlag Kriege in die Flucht.

Come, let us sing to the Lord,  
 let us praise our Jesus,  
 and devoutly let us together sing to Him.

O infinite majesty,  
 perennial font, hope and life.  
 o exquisite sweetness,  
 may our mind be centered on you.

Cause my heart to blaze  
 in loving you, true God,  
 wounding my senses,  
 so that I may do naught but right.

O Jesus, clear star of the sea,  
 preserve us from the tumult.  
 Intercede with your father for us,  
 give us peace, set wars to flight.

**14. Giuseppe Peranda,  
*Fasciculus myrrhae***

Textquellen: Spruch: Hohelied 1,12; das  
 übrige Text (Dichtung und Prosa) von  
 Bonifatio Gratiani, *Ardet amans (Motetti a  
 voce sola . . . opera terza*; Rom, 1652)

Fasciculus myrrhae est dilectus meus,  
 intra ubera mea commorabitur.

O vulnera vitae  
 caelestis amantis,  
 trophaea regnantis,  
 cor mihi aperite.

Transfigite latus,  
 transfigite pectus;  
 o mori beatus,  
 dum ferit dilectus.

O rosae fragrantes,  
 in cruce rubentes;  
 o stellae mirantes.  
 in caelis micantes.

Non mihi rosarum  
 non gemmis refertum,  
 sed Jesu, spinarum  
 connectite sertum.

Languet anima mea amore tui,  
 o bone Jesu, aestuat, suspirat,  
 et in amore deficit.

Accende cor meum,  
 infunde dulcorem,  
 quo amem te, Deum,  
 te, verum amorem.

Mein Freund ist mir ein Büschel Myrrhen;  
 in meiner Brust wird er verweilen.

O Wunden des Lebens  
 der himmlischen Liebenden,  
 Siegeszeichen des Herrschers,  
 öffnet mir mein Herz.

Durchbohret meine Seite,  
 Durchbohret die Brust,  
 o, glücklich zu sterben,  
 wenn meine Geliebte mich erschlägt.

O duftenden Rosen,  
 die am Kreuze rötet,  
 o wunderbare Sterne,  
 die am Himmel funkeln!

Nicht von Rosen mir  
 nicht mit Edelsteine überfüllt,  
 O Jesu, sondern  
 einen Dornenkranz verschlingen.

Meine Seele ist matt vor Liebe zu Dir,  
 o guter Jesus, sie kommt nicht zur Ruhe,  
 sie seufzt, und vergeht in Liebe.

Entflamme mein Herz  
 gieß deine Süßigkeit aus,  
 auf dass ich dich liebe, Gott,  
 dich, die wahre Geliebte.

A little bundle of myrrh is my beloved;  
 between my breasts will he tarry.

O wounds of the life  
 of the heavenly lover,  
 victories of the ruler,  
 lay bare my heart for me.

Pierce my side,  
 pierce my heart;  
 o to die blessed,  
 as my beloved slays me.

O fragrant roses,  
 blushing red on the cross;  
 o wonderful stars,  
 gleaming in the heavens.

Not for me a wreath of roses,  
 crowded with jewels,  
 o Jesus, but rather intertwine  
 a wreath of spines.

My soul faints with love of you,  
 O good Jesus, it seethes, it sighs,  
 and it falters in love.

Inflame my heart,  
 pour out your sweetness,  
 that I may love you, God,  
 you, the true beloved.

<sup>6</sup> Siehe kritischer Bericht

**15. Giuseppe Peranda,  
O Jesu mi dulcissime**

Textquelle: *Jesu dulcis memoria (Jubilus Bernhardi)*, Str. 28, 23, 29, 11<sup>7</sup>

O Jesu mi dulcissime,  
spes suspirantis animae,  
te quaerunt piaae lacrimae,  
te clamor mentis intimae.  
Jesu, decus angelicum,  
in aure dulce canticum,  
in ore mel purificum,  
in corde nectar caelicum.  
Quod cunque loco fuero,  
mecum Jesu desidero:  
quod laetus cum invenero,  
quam felix, cum tenuero.  
Mane nobiscum, Domine,  
et non illumine lumine,  
pulsa mentis caligine,  
corda reple dulcedine.

Ach mein süssester Jesus,  
Hoffnung der seufzenden Seele,  
meine frommen Tränen  
und der Ruf meiner innersten Seele dich  
suchen.

Jesus, der Glanz der Engeln,  
ein süßes Lied im Ohr,  
reinigender Honig im Munde,  
himmlischer Nektar im Herzen.

Wo auch immer ich sein werde,  
verlange ich Jesus mit mir:  
wie glücklich, wann ich ihn finden,  
wie selig, wann ich ihn erfassen.

Bleibe bei uns, Herr,  
mit Licht so fern von der Finsternis,  
vertreibe die Dunkelheit des Sinnes,  
erfülle unsere Herzen mit Süße.

O my sweetest Jesus,  
hope of the sighing soul,  
my pious tears  
and the cry of my innermost soul seek thee.

Jesus, glory of the angels,  
a sweet song in the ear,  
purifying honey in the mouth,  
heavenly nectar in the heart.

In whatever place I may be,  
I desire Jesus with me:  
how happy, when I find him,  
how blessed, when I hold him.

Remain with us, Lord,  
with light so far from darkness,  
drive out the darkness of the mind,  
fill our hearts with sweetness.

**16. Giuseppe Peranda,  
Repleti sunt omnes**

Textquellen: »Repleti sunt«: 3. Antiphon  
der 2. Vesper von Pfingsten (*Liber usualis*,  
S. 884); »Veni, Sancte Spiritus«: 2.  
Hallelujavers von Pfingsten, verändert (*Liber  
usualis*, S. 880); »Qui discipulis«: vgl. die  
Magnifikat-Antiphon der 2. Vesper von  
Pfingsten (*Liber usualis*, S. 886-87); das  
übrige unbekannt.

Repleti sunt omnes Spiritu Sancto,  
et coeperunt loqui, Alleluia.

Veni, Sancte Spiritus,  
reple corda fidelium  
tuae caritatis incendio.

Te docente nil obscurum,  
te praesente nil impurum,  
cuncta sunt splendentia.

Qui discipulis in igne apparuisti,  
fove, protege,  
et doce nos viam veritatis.

Veritatem notam facis,  
et ostendis viam pacis  
nobis hic degentibus.

Alleluia.

Alle sind vom heiligen Geist voll geworden,  
und haben zu sprechen angefangen, Halleluja.

Komm, heiliger Geist,  
füll die Herzen der Gläubigen  
mit deinem Liebesfeuer ein.

Wann du lehrst, nichts verborgen ist,  
wann du vorhanden bist, nichts unrein ist,  
alle Dinge glänzend sind.

Du, der im Feuer zu den Jüngern erschien,  
pflege, beschütze,  
und lehre uns den Weg der Wahrheit.

Du machst die Wahrheit bekannt,  
und du weist den Weg der Frieden  
uns, die hier leben.

Halleluja.

All were filled with the Holy Spirit  
and began to speak, Hallelujah.

Come, Holy Spirit,  
fill the hearts of the faithful  
with your fire of love.

When you teach, nothing is obscure,  
when you are present, nothing is impure,  
all things are brilliant.

You who appeared in fire to the disciples  
foster, protect,  
and teach us the way of truth.

You make known the truth,  
and you show the way of peace  
to us living here.

Hallelujah.

<sup>7</sup> Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied*, Bd. 1,  
S. 117-19



**17. Giuseppe Peranda,*****Si Dominus mecum***

Textquellen: Spruch: Röm 8,31 (verändert);

Dichtung: unbekannt

Si Dominus mecum,  
quis contra me?

Inferni horrores,  
protervi furores  
non superant me;  
nil obsunt molesta,  
nec valent infesta,  
nil dejicit me.

Pericula sperno  
quae ante me cerno,  
nil superat me;  
vel si blandiaris  
aut vae minitaris,  
nil dejicit me.

In Jesum spem pono,  
huic totum me dono,  
nil superat me;  
ad ipsum dum spiro,  
salutem acquirō,  
nil dejicit me.

O munde immunde,  
effrenis abunde,  
nil superas me;  
tu caro et sanguis,  
molestus sis anguis,<sup>8</sup>  
non dejicis me.

Ist Gott für mich,  
wer kann wider mich sein?

Höllische Schrecken,  
grausame Furien  
überwinden mich nicht;  
Sorgen behindern mich nicht,  
feindliche Dinge sind kraftlos,  
nichts bringt mich zur Verzweiflung.

Ich verwerfe die Gefahr,  
die ich vor mir sehe,  
nichts überwindet mich;  
oder wenn du schmeicheln  
oder—o weh!—drohen solltest,  
nichts bringt mich zur Verzweiflung.

Ich stelle meine Hoffnung in Jesu,  
ich gebe mich ihm völlig:  
nichts überwindet mich;  
wenn ich nach ihm streben,  
erlange ich die Sicherheit,  
nichts bringt mich zur Verzweiflung.

O unreine Welt,  
du bist völlig zügellos,  
du überwindest mich nicht;  
du Fleisch und Blut,  
du verdrießliche Schlange,  
du bringst mich nicht zur Verzweiflung.

If God is with me,  
who is against me?

Infernal horrors,  
savage furies  
do not overcome me;  
troubles do not impede me,  
hostile things are powerless,  
nothing makes me despair.

I spurn the dangers  
which I see before me,  
nothing overcomes me;  
or if you should flatter  
or—alas!—threaten,  
nothing makes me despair.

I place my hope in Jesus,  
I give myself wholly to him:  
nothing overcomes me;  
when I aspire to him  
I obtain safety,  
nothing makes me despair.

O unclean world,  
you are wholly unbridled,  
you do not overcome me;  
you flesh and blood,  
you irksome snake,  
you do not make me despair.

<sup>8</sup> Siehe kritischer Bericht

**18. Giuseppe Peranda,*****Sursum deorsum***

Textquellen: Der Spruch "Sursum deorsum"  
war der *symbolum* (Wahlspruch) von Kurfürst  
Johann Georg II; Dichtung: anonyme  
poetische Trope auf diesem Wahlspruch

Sursum deorsum.

Sursum corda, sursum vota,  
sic deorsum vi permota,  
tota mens sit fixa sursum,  
Jesu praesto sis deorsum.

Sursum deorsum.

Jesu, caeli stillans rore,  
tuo reple nos odore,  
corda sursum eleva;  
multa spondes bona sursum,  
et nos protegis deorsum.

Sursum deorsum.

Salve, Jesu, dux sanctorum,  
mundi lux, rex angelorum,  
nobile solatium;  
blande nos invitas sursum,  
dum nos respicis deorsum.

Sursum deorsum.

Eia Jesu, bone Deus,  
sumum bonum, amor meus,  
caritatis flammula;  
trahe corda nostra sursum,  
et illabere deorsum.

Sursum deorsum.

Wie hoch oben, so hier unten.

Herzen aufwärts, Beten aufwärts,  
so unten, von deinem Kraft erweckt,  
laß den ganzen Geist auf  
was oben ist fixiert sein,  
Jesu, sei zur Hand hier unten.

Wie hoch oben, so hier unten.

Jesu, du mit dem Himmelstau glänzen,  
füll uns mit deinem Wohlgeruch wieder,  
hebe unsere Herzen auf;  
oben versprichst du viele guten Dingen,  
und du beschützt uns hier unten.

Wie hoch oben, so hier unten.

Sei gegrüßet, Jesu, Herrscher der Heiligen,  
Licht der Welt, König der Engeln,  
berühmter Trost;  
schmeichelnd lädest du uns oben ein,  
während du blickst auf uns hier unten zurück.

Wie hoch oben, so hier unten.

O Jesu, güter Gott,  
höchstes Gut, meine Liebe,  
kleine Flamme von Liebe;  
ziehe unsere Herzen aufwärts,  
und fließe abwärts uns unten.

Wie hoch oben, so hier unten.

As on high, so here below.

Hearts upward, prayers upward,  
thus below, moved by your power,  
let the entire mind be fixed on what is above,  
Jesus, be at hand here below.

As on high, so here below.

Jesus, glistening with the dew of heaven,  
replenish us with your perfume,  
raise our hearts upward;  
you promise many good things above,  
and you protect us here below.

As on high, so here below.

Hail, Jesus, ruler of the saints,  
light of the world, king of the angels,  
renowned comfort;  
coaxingly you invite us upward,  
while you look back upon us here below.

As on high, so here below.

O Jesus, good God,  
highest good, my love,  
little flame of love;  
draw our hearts on high,  
and flow down to us below.

As on high, so here below.

### 19. Giuseppe Peranda, *Te solum aestuat*

Textquellen: Auszüge von und Anspielungen auf Ps 30,20, 41,2, 72,25-26, 83,3, 2. Kor 5,14; *Jesu dulcis memoria*, Str. 26, 20, 44; das Gebet von Hl. Bonaventura<sup>9</sup>

Te solum aestuat,  
valde desiderat anima mea,  
suavissime Domine Jesu Christe.

O Jesu, cordis mei,  
unice dilectissime,  
transfige, quaeso,  
medullas et viscera animae meae  
suavissimo ac saluberrimo  
amoris tui jaculo.

Jesu, mira suavitas,  
cordi placens benignitas,  
o quae mentis felicitas,  
quam stringit tua caritas.

Hospes animae meae,  
dulcissime Jesu, mi praeclarissime,  
o Deus vitae meae.  
Te solum amat,  
in te deficit anima mea.

Tua, Jesu, dilectio  
et mentium refectio  
amantis aestuatio,  
omni carens fastidio.

O quam magna multitudo  
dulcedinis tuae Domini,  
quid mihi est in caelo aut a te,  
quid volui super terram?  
Deus cordis mei et pars mea,  
Deus in aeternum.

Rex perpotens, rex gloriae,  
rex maximae victoriae,  
largitor almae gloriae,  
honor polaris curiae.

Meine Seele verlängt dich sehnlichst,  
brennt mit Liebe für dich allein,  
süßester Herr Jesu Christe.

O Jesu von meinem Herzen,  
alleinig geliebteste,  
durchbohre, ich ersuche dich,  
die Mittel und innigster Teil meiner Seele  
mit dem süßesten und gesundesten  
Pfeil deiner Liebe.

Jesu, wunderbare Annehmlichkeit,  
Freundlichkeit, die dem Herz gefällt,  
o was für Glückseligkeit genießt der Geist  
der deine Liebe bindet.

Gast meiner Seele,  
süßester Jesu, mir vortrefflichst,  
o Gott meines Lebens.  
Meine Seele liebet dich,  
fällt in Ohnmacht in dir allein.

Dein, Jesu, ist Vergnügen  
und geistliche Erfrischung,  
das sehnliche Verlangen einer Geliebte  
ohne aller Hochmut.

O wie groß ist die Vielheit  
deine Charmen, Herr,  
was gibt es es für mich im Himmel außer dir,  
und was verlange ich auf Erden?  
Gott meines Herzens und mein Teil,  
Gott in Ewigkeit.

Sehr mächtiger König, König von  
Herrlichkeit,  
König vom größten Sieg,  
großzügiger Geber von reichlicher Pracht,  
Ehre vom himmlischen Hofe.

My soul intensely desires,  
burns with love for you alone,  
most sweet Lord Jesus Christ.

O Jesus of my heart,  
singly most beloved,  
transfix, I beseech you,  
the center and inmost part of my soul  
by the sweetest and most healthy  
dart of your love.

Jesus, wonderful pleasantness,  
kindness pleasing to the heart,  
o what happiness enjoys the mind  
which your love binds.

Guest of my soul,  
sweetest Jesus, most excellent to me,  
O God my life.  
My soul loves you,  
faints in you alone.

Yours, Jesus, is pleasure  
and spiritual refreshment,  
the burning desire of a lover,  
lacking all haughtiness.

O how great is the multitude  
of your charms, Lord,  
what is there for me in heaven beside you,  
and what do I desire on earth?  
God of my heart and my portion,  
God into eternity.

Very mighty king, king of glory,  
king of greatest victory,  
liberal giver of bountiful glory,  
honor of the celestial court.

#### Übersetzungen:

Deutsch:

Mary E. Frandsen (Nr. 1-8, 10-13, 16-19)

Hans von Busch (Nr. 9, 14, 15)

Englisch:

Gregory Hays und Mary E. Frandsen (Nr. 3-6, 8-10, 12, 16-19)

Sonia Cazzanello (Nr. 1, 2, 11)

Margaret E. Garnett (Nr. 7, 13, 14)

Patrick Macey and Calvin Bower (Nr. 15)

Thomas F. X. Noble (Nr. 17)

<sup>9</sup> Die Herausgeberin hat a. a. O. die Textquellen ausführlich verhandelt; siehe Frandsen, »Schütz and the Young Italians at the Dresden Court« Revisited: Roman Influences in *O bone Jesu, fili Mariae vir-ginis* (SWV 471) «, in: *Schütz-Jahrbuch* 26 (2004): 133-54