universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Digitale Edition des Sepolcro *Il Sagrifizio d'Abramo* Kaiser Leopolds I."

verfasst von / submitted by

Paul Gulewycz BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 836
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Musikwissenschaft UG2002
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Doz. Mag. Dr. Robert Klugseder

Vorwort und Danksagung

Ohne den Rat und der Hilfe einiger Personen hätte ich diese vorliegende Arbeit nicht erfolgreich vollenden können. An dieser Stelle möchte ich mich einzeln bei ihnen bedanken.

Das breite Feld der digitalen Musikwissenschaft ist mir erst durch die Lehrveranstaltung bei Univ.-Doz. Mag. Dr. Robert Klugseder eröffnet worden. Damit war der Grundstein gelegt und das Interesse geweckt, sich ausgiebiger mit diesem Bereich zu beschäftigen. Durch seine Ideen, seine Hilfe, sein Vertrauen, seine Ausdauer und seine Geduld konnte ich diese Arbeit fertig stellen, eine Unzahl neuer Aspekte gewinnen und viele Erfahrungen sammeln.

Ebenso wie mein Betreuer bewahrten mich meine Kollegen am Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen davor, mich in die eine oder andere wissenschaftliche Sackgasse zu begeben. Dank des großartigen Inputs, der Korrekturen und der Erfahrung von Clemens Gubsch, der Italienisch-Kenntnisse von Gionata Brusa, des IT-Wissens von Peter Provaznik und des Zuhörens und des Rats von Desiree Mayer konnte ich in schwierigen Momenten meine Gedanken ordnen und weiterarbeiten, ohne mich willkürlichen Tätigkeiten hinzugeben.

Auch dem Barock-Spezialisten Ao. Univ.-Prof. i. R. Dr. Herbert Seifert sei an dieser Stelle mein Dank ausgesprochen. Er ermutigte mich, den ein oder anderen modern klingenden Akkord doch nicht zu verändern und auf Leopolds Können zu vertrauen. Sein geschulter Blick half mir außerdem beim Entziffern der oft doch recht unleserlichen, leopoldinischen Handschrift.

Ein spezieller Dank geht an meine Band Maracatu Renascente, die mir seit sechs Jahren Halt und Kraft gibt und mir durch das regelmäßige Proben mit großartigen Menschen die benötigten Endorphinausstöße liefert.

Mein bester Freund Jakob Dibold muss natürlich auch genannt werden. Ohne sein Wissen, seinen Witz, seine Formulierungskünste und seine Korrekturen wäre ich nicht in der Lage gewesen, meine Arbeit in der Form zu vollenden.

Der größte Dank gebührt jedoch meinen Eltern Ingrid und Kurt, meinem Bruder Johannes, meinen beiden Großmüttern Rosi und Traude und meiner Freundin Lena. Sie haben mich in jedem Moment unterstützt, motiviert und mir Mut gemacht. Nicht nur seit Beginn dieser Abschlussarbeit, sondern seit ich sie kenne.

Dankeschön.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 5
2 Kaiser Leopold I. 7
2.1 Biographie 7
2.2 Regierungsstil 10
2.3 Musikalisches Schaffen 10
3 Zu den Gattungen Oratorium und Sepolcro 14
3.1 Entstehung des Oratoriums 14
3.2 Entstehung des Sepolcros 15
4 Il Sagrifizio d'Abramo 17
4.1 Werkbeschreibung 17
5 Digitale Musikedition 21
5.1 Music Encoding Initiative 21
5.2 Entwicklung und Struktur von MEI 24
5.3 Zusammensetzung einer MEI-Datei 26
5.4 Arbeitsschritte zur Erstellung einer MEI-Edition 29
5.5 Vorteile der Musikcodierung 30
6 Digitale Edition und Printedition von *Il Sagrifizio d'Abramo* 31
6.1 Richtlinien für die gedruckte Edition 31
6.2 Richtlinien für die digitale Edition 33
7 Website zur digitalen Edition von *Il Sagrifizio d'Abramo* 35
8 Kritischer Bericht 36
8.1 Quellenbeschreibung und Bewertung der Handschriften 36
8.1.1 Hauptquelle D-SWI Mus.3391 (Quelle A) 39
8.1.2 Nebenquelle A-WnMus.Hs.16596 (Quelle B) 39
8.2 Einzelnachweise 40
9 Conclusio 43
10 Abkürzungsverzeichnis 45
11 Quellenverzeichnis 47
11.1 Literatur 47
11.2 Online-Quellen 49
12 Anhang 51
12.1 Abstract 51
12.2 Textbuch zu *Il Sagrifizio d'Abramo* 53
12.3 Printedition 58

1 Einleitung

Digitale Techniken zur Datenverarbeitung kommen im Bereich der Musikwissenschaften immer häufiger zum Einsatz. Neben Programmen zur Verarbeitung von Audiodateien entwickelten sich über die Jahrzehnte verschiedene Formate zur Codierung von Musikdokumenten. Seit Anfang der 2000er Jahre etablierte sich die *Music Encoding Initiative* (MEI) als Standard, der in vielen unterschiedlichen Projekten zu Musikcodierung eingesetzt wird. MEI bietet dabei genaue Richtlinien zur einheitlichen Codierung, um Austausch, Archivierung und Darstellung der Daten zu gewährleisten.

Mehrere Projekte zu Komponisten wie Beethoven, Mozart und Bruckner, aber auch noch weniger erschlossenen Persönlichkeiten wie Wenzel Raimund Birck sind im deutschsprachigen Raum bereits abgeschlossen worden. In diese Liste reiht sich ein Pilotprojekt von Robert Klugseder, der mehrere Werke des österreichischen Kaisers und Amateur-Komponisten Leopold I. (1640-1705) in digitaler Form veröffentlichte. Anhand eines von Leopold komponierten Werks, dem Sepolcro *Il Sagrifizio d'Abramo*, werden in der vorliegenden Arbeit neue Darstellungsmöglichkeiten von Musikcodierungen und die Anzeige von Varianten, d.h. inhaltlichen Abweichungen in den beiden Quellen, erprobt.

Il Sagrifizio d'Abramo ist bisher noch nicht vollständig ediert worden. Guido Adler veröffentlichte 1893 eine einzelne Szene aus dem Werk im zweiten Band seiner „Kaiserwerke"[1]. Als Vorlage diente ihm die einzige zu der Zeit bekannte Quelle aus der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Die Handschrift beinhaltet eine genaue Auflistung der instrumentalen Besetzung, die u.a. aus Streich- und Blasinstrumenten zusammengesetzt ist, besteht jedoch nur aus einer von einer Theorbe gespielten Generalbassstimme und, auch bei mehrstimmigen Passagen, nur jeweils einer Gesangsstimme. Bei der Recherche zu noch unedierten Werken Leopolds wurde ein bisher außer Acht gelassenes Manuskript der Landesbibliothek in Mecklenburg-Vorpommern entdeckt. Diese zweite Handschrift beinhaltet all jene in der ersten Quelle zwar angegebenen, aber nicht notierten Instrumentalstimmen. Eine digitale Edition des Werks bietet nun die Möglichkeit, sich die aufgrund der ausführlicheren Notierung der Stimmen als Hauptquelle gewählte

[1] Adler, Guido: „Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. Im Auftrage des k.k. Ministeriums für Cultus und Unterricht herausgegeben von Guido Adler. II. Band: Gesänge aus Oratorien und Opern. Instrumentalcompositionen", in: *Denkmäler der Tonkunst*, Wien 1893.

Handschrift der Landesbibliothek anzeigen zu lassen und bei Unterschieden in den Quellen zwischen den Varianten wechseln zu können.

Die vorliegende Arbeit besteht aus drei größeren Teilen. Der erste konzentriert sich auf die Biographie Leopolds I., sein musikalisches Schaffen, eine Erläuterung der sich ähnelnden Gattungen Oratorium und Sepolcro, sowie eine Beschreibung des Leopoldinischen Werks *Il Sagrifizio d'Abramo*. Im zweiten Teil werden die Grundlagen der digitalen Musikedition mit MEI, die gängigsten Arbeitstechniken und die Vorteile dieses Mediums beschrieben. Der letzte Teil enthält die Richtlinien und den kritischen Bericht zu der im Anhang befindlichen Printedition sowie der digitalen Online-Edition.

2 Kaiser Leopold I.

Im folgenden Kapitel soll ein Überblick über die Person Kaiser Leopold I. gegeben werden. Weitergehende Ausführungen zu seinem Leben finden sich unter anderem bei Frank Huss[2] und John P. Spielman[3].

2.1 Biographie

Leopold Ignatius Joseph Balthasar Felician wurde am 9. Juni 1640, also gegen Ende des Dreißigjährigen Kriegs, als zweiter Sohn Kaiser Ferdinands III. (reg. 1637-1657) und Maria Anna von Spanien (1606-1646) geboren. Sein sieben Jahre älterer Bruder Ferdinand IV. (1633-1654) wurde staatspolitisch wie allgemeinumfassend ausgebildet, bereits mit 13 Jahren zum König von Böhmen und Ungarn gekrönt und früh zur Teilnahme an den Regierungssitzungen eingeladen, da er als legitimer Thronfolger mittels Vereinbarungen zum Kaiser des Heiligen römischen Reiches deutscher Nationen gewählt werden sollte. Im Gegensatz dazu war für Leopold zunächst keine Karriere als Herrscher, sondern eine Laufbahn als Geistlicher vorgesehen.

Das Interesse an Politik und Staatsangelegenheiten dürfte für den jungen Leopold auch aufgrund der festgelegten Erbfolge eher gering gewesen sein, weshalb seine vorhandene künstlerische Begabung gefördert wurde. So zeugen Berichte ebenso von seiner Leidenschaft, Kapellen mit Bausteinen nachzubauen oder Messen nachzuahmen[4], wie von der Sensibilität und den emotionalen Bedürfnissen, die ihn enge Bindungen zu seiner Mutter und den folgenden Frauen Ferdinands III. aufbauen ließen, und nicht zuletzt von der Schüchternheit des jungen Leopolds, die aufgrund seines unattraktiven Aussehens ausgelöst, den Kontakt zu Mädchen und Frauen während seiner Jugend erschwerte[5]. Gleichwohl diese Berichte über die Jugend Leopolds bereits in sich widersprüchlich und mit kritischer Distanz zu betrachten sind, zeichnen sie doch das Bild eines introvertierten und empathischen Heranwachsenden.

[2] Huss, Frank: *Der Wiener Kaiserhof. Eine Kulturgeschichte von Leopold I. bis Leopold II.*, Gernsbach: Casimir Katz Verlag 2008.
[3] Spielman, John P.: *Leopold I.: Zur Macht nicht geboren*, Graz/Wien: Verl. Styria 1981.
[4] Huss 2008, S.14.
[5] Grössing 2011, S.70.

Vorbilder sah Leopold vor allem in seinen Lehrern und verschiedenen anderen Gelehrten, die ihn in den Natur- und Geisteswissenschaften unterrichteten. Neben Fächern wie Mathematik, Philosophie und Literatur erlernte er mehrere Sprachen, was dazu führte, dass er in seinem späteren Leben in einer merkwürdigen Mischung all jener Sprachen zu reden pflegte. Neben seiner Leidenschaft zur Musik reichten seine Interessen vom Jagen, Schnitzen und Zeichnen bis zur Beschäftigung mit mechanischen Apparaten.

Da die Erbfolge nach dem Tod von Ferdinand IV. 1654 den vierzehnjährigen Leopold als Thronfolger vorsah, rückten künstlerische wie geistliche Ausbildung in den Hintergrund. Kaiser Ferdinand III., der weder in den Ehen mit Maria Anna, Erzherzogin Maria Leopoldine von Tirol noch mit Eleonora von Gonzaga weitere männliche Erben gezeugt hatte und aufgrund der „Strapazen seiner früheren Feldzüge“[6] und seiner Gichterkrankung nur noch wenig Interesse an Regierungsangelegenheiten hatte, starb schließlich 1657. Sein Sohn, der siebzehnjährige Leopold, folgte ihm nach langen Verhandlungen und Zahlungen größerer Geldsummen für Stimmen in der umstrittenen Kaiserwahl 1658 als Leopold I. auf den Thron[7].

Die Physiognomie Leopolds I., die in der Literatur häufig als Archetyp des Habsburgergeschlechts bezeichnet wird – vorstehender Unterkiefer, große Nase und verschlafenen Augen[8] – hatte die Wahl zum Kaiser zusätzlich erschwert. Zudem litt er aufgrund einer fast tödlichen Skorbut-Erkrankung im Kindesalter an schlechten Zähnen, war eher zierlich und dürfte auch extrem kurzsichtig gewesen sein. Insgesamt repräsentierte sein Aussehen nicht das Bild eines erfolgreichen Herrschers, sodass besonders politische Gegner nicht zögerten, sein Erscheinungsbild zu verspotten.

Leopold I. heiratete drei Mal in seinem Leben. 1666 ehelichte er die spanische Infantin Margarita Teresa (1651-1673), die wegen der engen verwandtschaftlichen Beziehungen gleichzeitig seine Nichte und Cousine war[9]. Nach ihrem Tod 1673 nahm Leopold Claudia Felicitas (1653-1676) aus der Tiroler Linie der Habsburger zur Frau[10]. Da beide Ehen keine männlichen Nachfahren hervorbrachten und auch in der spanischen Linie der Habsburger unter König Karl II. (reg. 1665-1700) aufgrund dessen Zeugungsunfähigkeit keine männlichen Erben mehr erwartet wurden, heiratete Leopold schließlich die Prinzessin Eleonore Magdalena Theresia (1655-1720) aus dem Haus Pfalz-Neuburg, die gleichsam gebildet und zu

[6] Huss 2008, S. 13.
[7] Ebd., S. 16.
[8] Ebd., S. 18.
[9] Ebd., S. 24.
[10] Ebd., S. 25.

Frömmigkeit neigend Leopold in Regierungsangelegenheiten unterstützte und dabei richtungsweisende Impulse und Anweisungen für wichtige Entscheidungen gab[11]. Sie gebar Leopold auch die männlichen Nachkommen, die später als Joseph I. (reg. 1705-1711) und Karl VI. (reg. 1711-1740) herrschen sollten.

Die 41 Jahre andauernde Regierungszeit Leopolds I. war weniger von Friedenszeiten als vielmehr von Kriegen, Unruhen und Pestseuchen geprägt. Abgesehen von den Protesten in Böhmen und Ungarn, ist vor allem die Rivalität zum französischen König Ludwig XIV. (reg. 1643-1715) und die zweite Belagerung Wiens durch die Osmanen 1683 zu nennen. Durch Leopolds gesamte Herrschaft hindurch wurden Konflikte an den beiden Hauptfronten gegen Frankreich im Westen und das Osmanische Reich im Osten geführt. Leopolds ewiger Widersacher, der etwa gleichaltrige König Ludwig XIV., bemühte sich stets die Macht Frankreichs zu vergrößern und die spanische Linie der Habsburger zu schwächen. Da keiner der männlichen Nachkommen des seit seiner Geburt kränklichen spanischen Königs Karl II. das Kindesalter überlebte, hätten nach dem Tod Karls II. eigentlich die Gatten seiner Töchter Maria Teresa (1638-1683) und Margarita Teresa Anrecht auf die Herrschaft Spaniens erhalten. Nach Verhandlungen mit Frankreich einigte man sich zunächst auf eine Teilung der spanischen und italienischen Besitztümer. Nachdem König Karl II. im Jahr 1700 gestorben war, verlas man das Testament, in welchem Philipp von Anjou (1683-1746) Recht auf den spanischen Thron zugesprochen wurde. Leopold akzeptierte diese Entscheidung als rechtmäßiges Oberhaupt der Habsburger nicht und stritt Philipp das Erbrecht ab. 1701 begann schließlich der Krieg um das spanische Erbe. Leopold erlebte das Ende des Konflikts nicht mehr, da die Auseinandersetzung, die heute als spanischer Erbfolgekrieg bezeichnet wird, bis 1714 andauerte.

Auch im Osten des Habsburgerreichs gab es Auseinandersetzungen: Nachdem die Osmanen 1663 in Siebenbürgen eingefallen waren, um Zugang zu Gold-, Eisen- und Salz-Ressourcen zu erhalten, begann eine sich zuspitzende Auseinandersetzung mit dem Osmanischen Reich[12]. Obwohl die Truppen des Habsburgerkaisers das osmanische Heer in vier entscheidenden Schlachten besiegten, fanden die Konflikte erst im Jahr 1683 mit einem weiteren Einmarsch der Türken in das Habsburgerreich und der fast dreimonatigen Belagerung Wiens ihren Höhepunkt. Die Osmanen konnten jedoch in der entscheidenden Schlacht am Kahlenberg von

[11] Huss 2008, S. 27.
[12] Ebd., S. 29.

einem vereinten Heer, das vor allem aus Soldaten der Habsburger, Bayern, Sachsen, Polen und der Republik Venedig bestand, besiegt werden.

2.2 Regierungsstil

Am Beginn seiner Herrschaft verließ sich der junge Leopold I. auf den sogenannten Geheimen Rat, ein Gremium an Beratern, das er von seinem Vater übernahm. Mit ihnen besprach er Fragen zu Außenpolitik, Steuern, Privilegien und Gnadengesuche[13]. Es fiel ihm schwer, selbst Entschlüsse zu fassen und er überließ den Mitgliedern des Rates den größten Teil der politischen Entscheidungen. Erst nach dem Hochverrat einiger Minister und Mitglieder des Hofrates begann er über Gesetze und Maßnahmen selbst zu bestimmen. In den 1680er Jahren erlangte seine dritte Ehefrau, Eleonore Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg, zunehmend Einfluss in Regierungsangelegenheiten. Sie half ihm, eine Gruppe an geeigneten Beratern zusammenzustellen. Doch auch mit deren Hilfe wurde Leopold I. zu keinem besseren Politiker. Es mangelte ihm an Entschlusskraft und Willen, da er stets daran zweifelte, der Richtige für das Amt des Kaisers zu sein.

2.3 Musikalisches Schaffen

Seine musikalische Ausbildung erhielt Leopold I. von den Organisten Markus und Wolfgang Ebner sowie vom damaligen Hofkapellmeister Antonio Bertali[14]. Er lernte Cembalo und Flöte und begann früh zu komponieren. Seine ersten Werke wurden von Wolfgang Ebner gesammelt und mit anderen Stücken aus späteren Jahren in der sogenannten *Spartitura compositorum* aufbewahrt. Wenngleich sein musikalisches und kompositorisches Können bald über den Status eines Amateurs hinausging, blieben Musizieren wie Komponieren für Leopold zeitlebens lediglich Nebentätigkeiten, in denen er nicht zuletzt auch ein Ausdrucksmittel für seine Gefühle fand[15]. Er schrieb mit Vorliebe kleinere Kompositionen für ihm nahestehende Familienmitglieder anlässlich deren Geburts- und Namensfeste, aber auch deren Trauer- und Begräbnisfeiern. So schrieb Leopold beispielsweise eine Vertonung der Sequenz *Dies irae* zum Begräbnis seines Onkels Leopold Wilhelm (1614-1662) sowie ein Requiem nach dem Tod

[13] Huss 2008, S. 21.
[14] Ebd., S. 270.
[15] Adler 1892, S. IX.

seiner ersten Ehefrau Margaretha Theresia. Die *Tres Lectiones nocturni*, drei Trauerlektionen, die nach dem Tod seiner zweiten Ehefrau Claudia Felicitas entstanden und ebenso zu Leopolds Trauerzug wie auch zum Begräbnis seiner dritten Ehefrau Eleonore Magdalena Theresia erklangen, werden als „tiefste musikalische Aussage" Leopolds bezeichnet[16]. Die Söhne Leopolds, Kaiser Joseph I und Karl VI., ließen diese Trauerlektionen bis 1740 jährlich an seinem Todestag aufführen.

Doch auch an humorvollem Inhalt fand der Kaiser Gefallen. Zur Erheiterung setzte er bei deutschsprachigen Libretti österreichischen Dialekt ein. Bei den Aufführungen dieser Werke wurde auf Authentizität hohen Wert gelegt. Darum wurden zum Beispiel ein Student für die Rolle eines „armen Studiosen" oder Personen aus dem bäuerlichen Milieu für die Darstellung von Bäuerinnen und Bauern engagiert, was für die höfischen Verhältnisse ein kaum zu übertreffendes Ausmaß an Exotik darstellte[17].

Die Angaben zur Anzahl der Leopoldinischen Kompositionen variieren[18], wobei das Verzeichnis von Günter Brosche die ausführlichste Auflistung der Werke Leopolds darstellt. Brosche verzeichnet neun Oratorien und Sepolcri, zwei Offertorien, drei Trauerlektionen, drei Litaneien, sechs Motetten, zwölf Hymnen, ein *Miserere*, ein *Dies irae*, ein *Stabat mater*, zwei Messen, sechs Antiphonen, zwei Serenaten, vier Canzonetten, ein Madrigal, einen *dialogo musicale*, die Mitarbeit an drei Opern, in denen ganze Akte von Leopold komponiert wurden, zwei Intermezzi, mehrere Schauspielmusiken und Komödien, eine Sonate, ein Ritornell und 102 Tanzsätze, von denen die meisten in Suiten unter der Bezeichnung *aria* oder *balletto* zusammengefasst sind[19]. Brosches Verzeichnis enthält dabei alle erhaltenen, selbstständigen Kompositionen und lässt die große Anzahl an Einlagearien, Tanzsätzen und *Licenze* – spezielle in freier Form gehaltene Passagen in Arien oder Finalsätzen zur Huldigung des Kaisers – zu Werken anderer Komponisten aus.

Viele Kompositionen Leopolds, wie zum Beispiel fast alle der 170 Gesänge *per Camera*, sind nicht mehr erhalten[20]. Aufgrund der Vielzahl an Werken in verschiedenen Gattungen liegt die Vermutung nahe, dass ein großer Teil der Kompositionen nur durch Beteiligung von Hofkapellmeistern und -musikern fertig gestellt werden konnte. Allerdings deuten autographe Eintragungen Leopolds, die beispielsweise die Mitarbeit von Antonio Bertali oder Johann

[16] Brosche 1975, S. 28.
[17] Schaefer 1996, S. 80.
[18] Vgl. Brosche 1975, S. 29-82 und Schaefer 1996, S. 73.
[19] Grassl 2003, Sp. 1619-1620.
[20] Brosche 1975, S. 29.

Heinrich Schmelzer dokumentieren, darauf hin, dass Leopold unselbstständige Passagen oder Werke gesondert auszeichnete[21]. Die Autorschaft der Werke konnte deshalb in den meisten Fällen dem Kaiser zugeschrieben werden.

Die Quellenlage stellt sich, auch wenn sich die Authentizität der Werke nicht zweifelsfrei belegen lässt, als gut überschaubar dar. Von 69 erhaltenen Kompositionen werden 67 in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien und zwei in der Universitetsbiblioteket in Uppsala[22] aufbewahrt. Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sind weitere fünf Handschriften zu finden. Zwei weitere Quellen, die Einlagearien zu fremden Kompositionen enthalten, befinden sich jeweils eine in der Biblioteca Estense in Modena und im Graf Harrachschen Familien-Archiv in Wien. Mit Blick auf die Provenienz der Quellen lässt sich festhalten, dass diese überwiegend dem Aufführungsmaterial der Hofkapelle – vor allem kirchliches Repertoire – und der *Bibliotheca cubicularis*, der sogenannten Schlafkammerbibliothek, die Leopold in seinen Gemächern anlegen ließ, entstammen. In der *Bibliotheca cubicularis* bewahrte er Musikhandschriften und -drucke zu Oratorien, Sepolcri, Opern, Singspiele sowie seine Jugendwerke auf und erstellte damit eine der wichtigsten musikhandschriftlichen Sammlungen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts[23].

Neben Leopolds eigenem kompositorischen Schaffen ist auch seine Tätigkeit als Mäzen und der damit verbundene Einfluss auf Kunst und Kultur zu erwähnen. So wurde unter seiner Herrschaft die Hofkapelle, was die Anzahl der tätigen Musiker anbelangt, erheblich ausgebaut. Im Kapitel zur Hofkapelle zitiert Camillo Schaefer Leopolds Biographen Eucharius Gottlieb Rinck (1670-1745), der 1705, im Jahr von Leopolds Tod, neben einem Kapellmeister und dem Vizekapellmeister sieben Sopranisten, acht Altisten, zehn Tenöre, neun Bässe, drei Komponisten, zwei Theorbisten, fünf Organisten, vierzehn Instrumentalisten, die nicht näher definiert werden, zwei Gambisten, drei Violoncellisten, zwei Violinisten, drei Cornettisten, vier Oboisten, acht Tromboisten, fünf Trompeter, zwei Instrumentendiener, zwei Calcanten zum Betätigen von Blasebälgen für Orgeln, einen Lautenmacher und sechs Scholaren als in der Hofkapelle tätig verzeichnete[24]. Zusätzlich zu diesem großen Ensemble wurden weitere italienische Sängerinnen und Musiker, Tänzerinnen und Tänzer sowie Tanz- und Fechtmeister engagiert. Als weitere Akteure sind zu nennen: Die Instrumentenbauer und Organisatoren wie

[21] Brosche 1975, S. 29.
[22] Ebd., S. 32.
[23] Ebd., S. 32.
[24] Schaefer 1996, S. 78.

der *cavallier direttore della musica* („Musikgraf"), der Opernproduktionen, das Ballett und kleinere musikalische Feste am Hof leitete[25]. Auch die Bezahlung der Mitglieder der Hofburgkapelle lässt sich im europäischen Vergleich als überdurchschnittlich hoch bezeichnen. Folgende Tabelle soll einen Überblick über die Entlohnung einiger Mitglieder der Hofkapelle bieten[26].

Funktion	Jährliche Entlohnung[27]
Hofkapellmeister	2000 Gulden
Vizehofkapellmeister	1000 Gulden
Hofkompositeur	60 Gulden (sowie zusätzliche Zahlungen für größere Aufträge)
Hoforganisten	45-75 Gulden
Berühmte Sängerinnen und Sänger	100-120 Gulden
Kapellsänger	45-90 Gulden
Tenöre und Bässe	25-30 Gulden
Instrumentalisten	25-75 Gulden
Theorbisten	100 Gulden

Es scheint, als wäre Leopold für jede Ausgabe in jeglicher Höhe bereit gewesen, solange der Betrag zum Wohl der Hofkapelle ausgegeben wurde. Musik wurde, wie an anderen Höfen Europas auch, als ein Mittel zur Repräsentation von Macht genutzt. Durch die ausschweifenden Inszenierungen sollte ein Bild der kaiserlichen Familie entstehen, das sich durch Überfluss und Reichtum charakterisiert, wenngleich der Zugang zu den prunkvollen Aufführungen am Hof auf Adlige und den Hofstaat beschränkt blieb. Für das Bürgertum war es kaum möglich, den Aufführungen beizuwohnen[28]. Ebenso wie die Anlässe waren das Repertoire, sowie die musikalischen Gattungen, maßgeblich von der Eigenwilligkeit des Herrschers abhängig und wurden von seinen Wünschen diktiert.

[25] Huss 2008, S. 269.
[26] Informationen zu tatsächlichen Summen der Gehälter von Librettisten, Bühnenarchitekten, Bildhauern, Kostümzeichnern und Ingenieuren sowie der Zahlungen für pensionierte Mitglieder, Witwen und Waisen werden ausgelassen.
[27] Hilscher 2000, S. 127.
[28] Schaefer 1996, S. 80.

3 Zu den Gattungen Oratorium und Sepolcro

Wurden im vorangegangenen Kapitel der Charakter des Kaisers und sein Verhältnis zur Musik behandelt, soll nun der Fokus auf die Unterschiede von Sepolcro und Oratorium hinsichtlich ihrer Entstehung, Wirkung und Charakteristik gerichtet werden.

3.1 Entstehung des Oratoriums

In den populären vokalen Gattungen war im 16. Jahrhundert das in der Bewertung als entscheidend geltende Element der Kompositionen nicht der Text, sondern die Musik. Mit Beginn des 17. Jahrhunderts änderte sich diese ästhetisch-kompositorische Bewertung der Musik und die Sprache gewann an Bedeutung. So forderte zum Beispiel Claudio Monteverdi, „die dichterische Rede muss die Herrin über die Musik sein“[29]. Das Oratorium und die Oper wurden als neue, italienische Gattungen gefeiert und fanden in Europa schnell Verbreitung.

Das Oratorium entwickelte sich als Folge der Beschlüsse des Konzils von Trient zur Vereinfachung der Liturgie. Filippo Neri (1515-1595), der 1564 die Priestergemeinschaft *Congregazione dell' Oratorio* in Rom gegründet hatte, versammelte sich mit Gläubigen in einem für den Gottesdienst geweihten Raum, dem Betsaal (ital. *oratorio*), um Betübungen (ital. *esercizi spirituali*) abzuhalten. Im Rahmen dieser Andachten entstand eine Ergänzung zum liturgischen Gottesdienst, die aus einer Abfolge von Gebeten, Lesungen, Predigten und darin integrierten musikalischen Teilen zusammengesetzt war und ein intensiveres Erleben der geistlichen Lehre für einen größeren Interessentenkreis erlauben sollte, da nicht wie bei den offiziellen Gottesdiensten in Latein, sondern in Italienisch gesprochen, gebetet und gesungen wurde[30]. Zusätzlich erfolgte auch die Neu-Interpretation traditioneller Andachtsformen. Diese Betübungen sollten die lateinische Liturgie jedoch nicht ersetzen, sondern eine gottesdienstliche Erweiterung dieser darstellen, die wiederum bald von Bischöfen und Päpsten unterstützt wurde[31]. Das Repertoire der sogenannten „Filippiner“ bestand zunächst aus mehrstimmigen Lauden mit religiösen, nichtliturgischen Texten, die gelegentlich in Dialogform aufgeführt und szenisch dargeboten wurden[32]. Als erste szenisch-musikalische Aufführung wird

[29] Jung 2006, S. 693.
[30] Ebd., S. 695.
[31] Massenkeil 1997, Sp. 742.
[32] Jung 2006, S. 695.

das Werk *Rappresentatione di anima et di corpo* von Emilio de' Cavalieri (1550-1602) aus dem Jahr 1600 genannt, wenngleich dieses Werk musikgeschichtlich eher als Schlüsselwerk des neuitalienischen monodischen Stils[33] und als geistliche Oper zu bezeichnen ist und nur zum Teil als Vorläufer des Oratoriums gewertet werden kann[34]. Eine weit größere Bedeutung für die Entwicklung des Oratoriums weisen einerseits geistliche dialogische Madrigale auf, die mit Generalbassinstrument, zwei- bis achtstimmiger Vokalbesetzung und einem begrenzten Instrumentenapparat, aufgeführt wurden sowie andererseits Motetten, die ebenfalls dialogisch aufgebaut, jedoch in lateinischer Sprache gehalten waren. Als Gattungsbezeichnung wurde das Oratorium erstmalig 1640 in einem Brief des Komponisten Pietro della Valle (1586-1652) erwähnt, der darin sein Werk *Dialogo per la festa della Santissima Purificatione* als *Oratorio della Purificatione* beschrieb. Zwei weitere Werke, die Dichtungen *Il Trionfo* und *La fede* von Francesco Balducci (1579-1642), werden als die ersten speziell für Oratorien geschriebene Libretti angesehen[35]. Weitere bekannte italienische Oratorien dieser Zeit stammen von Marco Marazzoli (1602?-1662), Luigi Rossi (1598-1653) und Giacomo Carissimi (1605-1674). Der Kompositionsstil Carissimis hatte eine gewisse Vorbildwirkung auf Kaiser Leopold I.[36].

Für die Verbreitung und regelmäßige Aufführung der Gattung in Wien zeigt sich vor allem Kaiserin Eleonora II. verantwortlich, sodass Wien in Folge als wichtigste nicht-italienischsprachige Stadt genannt werden kann, in der Oratorien ab spätestens 1660 regelmäßig aufgeführt wurden[37].

3.2 Entstehung des Sepolcros

Trotz des enormen Einflusses der italienischen Musik entwickelte sich im aristokratisch-intellektuellen Umfeld des Wiener Hofs eine selbstständige Oratorien-Tradition, die in ihrer speziellen Ausprägung als „Sepolcro“ (lat. *sepulchrum*, in der Bedeutung: Heiliges Grab) bzw. „Wiener Sepolcro“ bezeichnet wird. Das Sepolcro nimmt auf die Passionszeit Bezug, da die Errichtung einer Nachbildung des Heiligen Grabs – vor dieser Rekonstruktion wurden die Werke auch aufgeführt – in der Kirche einen Teil der Feierlichkeiten darstellte. Die Sänger

[33] Massenkeil 1997, Sp. 742.
[34] Jung 2006, S. 696.
[35] Ebd., S. 698.
[36] Ebd., S. 704.
[37] Seifert 1998, S. 66.

agierten gleichzeitig auch als Schauspieler und waren in Kostüme gekleidet, Kulissen waren jedoch keine aufgebaut. Die Verwendung eines Bühnenbilds in Form eines gemalten Prospekts, das vom Inhalt des Librettos inspiriert und am Heiligen Grab installiert wurde, etablierte sich erst später. Einige erhaltene Skizzen zu Bühnendekorationen des Wiener Hofbühnenbildners Ludovico Ottavio Burnacini (1636-1707) vermitteln einen Eindruck der Szenenbilder eines Sepolcros[38]. Bühneneffekte wurden vermutlich nicht verwendet.

Der Tod Christi stand in den Sepolcri thematisch nicht im Mittelpunkt, sondern ordnete die Aufführungen lediglich in einen zeitlichen, d.h. leidensgeschichtlichen Kontext innerhalb des Kirchenjahres ein. Als agierende Figuren wurden in den Sepolcri vor allem Personen aus dem Alten Testament oder Heilige sowie personifizierte Tugenden eingesetzt. Der Inhalt war meist in eine Parabel gekleidet – d.h. der moralisierend-pädagogische Aspekt stand im Vordergrund – und thematisierte häufig die Bewältigung von Trauer und Hoffnung bis zur Erlösung. Im Vergleich zu den zweiteiligen, nicht-szenisch aufgeführten Oratorien bestanden Sepolcri meist nur aus einem Teil mit mehreren Szenen, in denen häufig mehr als sechs Darsteller eingesetzt wurden. Auf einen Erzähler in Form eines solistisch auftretenden *Testos* (lat. Zeuge) wurde indes verzichtet, sodass das Fortschreiten der Handlung durch verbindende Rezitative zwischen den Arien ermöglicht wurde. Das Finale eines Sepolcro bestritten, im Gegensatz zum typischen Schlusschor des Oratoriums, zumeist alle beteiligten Darsteller gemeinsam[39].

Anfang April 1640 wurde eine von dem Wiener Hofkapellmeister Giovanni Valentini (1582/83-1649) komponierte „Passion“ vor dem Heiligen Grab in der Hofburgkapelle gesungen, bei der es sich bereits um das erste Sepolcro gehandelt haben könnte[40]. Von der Passion sind jedoch weder Libretto noch Partituren überliefert. 1643 kam es zu einer weiteren Aufführung einer Komposition Valentinis, *Santi resorti nel giorno della Passione di Christo, et Lauaro tra quelli*. Das Werk war in Szenen gegliedert und wurde vermutlich am Karfreitag vor dem Heiligen Grab aufgeführt[41]. Auch von dieser Komposition gingen die Partituren verloren, doch ein gedrucktes Textbuch blieb erhalten. Obwohl über die Musik derzeit nur Vermutungen angestellt werden können, wird das Werk als erstes Wiener Sepolcro bezeichnet[42]. Eine regelmäßige Pflege der Gattung setzte mit den Kompositionen Valentinis

[38] Riepe 1997, Sp. 757.
[39] Seifert 1998, S. 71.
[40] Ebd, S. 60.
[41] Ebd.
[42] Gruber 1972, S. 23.

allerdings noch nicht ein. Bis 1654 sind weder Libretti noch Aufzeichnungen von Sepolcro-Aufführungen erhalten[43].

Ab 1660 wurden jährlich wiederkehrende Sepolcri am Gründonnerstag in der Kapelle von Kaiserin Eleonora II. und am Karfreitag in der Hofburgkapelle aufgeführt, wobei Kompositionen des Hofkapellmeisters oder eines Stellvertreters dargeboten wurden[44]. Die erste Aufführung in der Hofburgkapelle bildete jedoch bereits eine Ausnahme, da die in dieser Abhandlung vorgestellte Komposition Kaiser Leopolds *Il Sagrifizio d'Abramo* erstmals inszeniert wurde. Zu Lebzeiten Leopolds komponierten vor allem der Hofkapellmeister Antonio Draghi (1634-1700), Giovanni Felice Sances (1600-1679), Marc'Antonio Ziani (1653-1715), Johann Joseph Fux (1660-1741), Franceso Bartolomeo Conti (1681-1732) und Antonio Caldara (1670-1736) Sepolcri für diese Andachten. Nach dem Tod des Kaisers im Jahr 1705 nahm die Gattung inhaltlich, formal und auch mit Blick auf die terminologische Bezeichnung die Form des italienischen Oratoriums an, wenngleich am Wiener Hof die traditionellen Aufführungen in der Fastenzeit fortgesetzt wurden. Die regelmäßigen Aufführungen von Oratorien und Sepolcri am Wiener Hofe fanden erst mit dem Regierungsantritt Maria Theresias im Jahr 1740 ein Ende[45].

4 Il Sagrifizio d'Abramo

4.1 Werkbeschreibung

Nachdem die besondere Wiener Sepolcro-Tradition erörtert wurde, soll im Folgenden auf das hier edierte Werk eingegangen werden. *Il Sagrifizio d'Abramo* ist ein von Kaiser Leopold im Jahr 1660 komponiertes Sepolcro. Das Libretto stammt von Conte Caldana. Caldana war nach dem aktuellen Wissensstand nie am Wiener Hof tätig. Die Entstehung des Textes ist derzeit ungeklärt. Die Handlung bezieht sich auf die alttestamentliche Erzählung von der Opferung Isaaks. Die handelnden Charaktere sind Abraham, sein Sohn Isaak, zwei Diener Abrahams, ein Engel, vier Sünder und die allegorischen Figuren Ubidienza, (ital. Gehorsam), Humanità (ital. Menschlichkeit) und Penitenza (ital. Buße). Die Handlung setzt bei Abraham ein, der von Ubidienza aufgefordert wird, die Opferung Isaaks durchzuführen. Abraham zögert jedoch,

[43] Seifert 1998, S. 60.
[44] Ebd., S. 70.
[45] Riepe 1997, Sp. 758.

aufgrund der Beeinflussung durch Humanità, die Opferung zu vollziehen. Daraufhin weist Ubidienza auf den Willen Gottes hin, der das Opfer verlangt und Abraham von der Opferung des Sohnes überzeugt. Abraham – von seinen Dienern mit einem Schwert, Feuer und Holz ausgestattet – macht sich mit Isaak, der sich seines Schicksals noch nicht bewusst ist, auf den Weg zur Opferstätte. Als Isaak schließlich erfährt, dass er sterben soll, bittet er Abraham um Gnade. Auch Humanità unternimmt einen weiteren, erfolglosen Versuch, Abraham letztlich doch noch umzustimmen. Abraham besteht weiterhin darauf, Isaak zu opfern, da es sich um Gottes Willen handle, woraufhin Isaak ehrfürchtig sein Schicksal akzeptiert. Die Peripetie der Handlung stellt das Erscheinen eines Engels dar, der Abraham an der Opferung hindert und verkündet, dass anstelle von Isaak einst Jesus geopfert werden wird und dass Abraham einen hinreichenden Beweis für seine Gottergebenheit geliefert habe. Als weitere allegorische Figur tritt nun Penitenza auf. Sie bemerkt die Parallelität zwischen dem Alten und dem Neuen Testament und erkennt Isaak als Vorläufer Christi, der ebenfalls gewillt war, für das Heil der Menschheit zu sterben. Das Werk endet mit der dringenden Ermahnung an die Menschen, Reue für ihre Sünden zu zeigen, um so Gott für sich selbst ein Opfer darzubringen und dessen Gnade zu erlangen[46]. Die Besonderheit, so Hermann Jung, liegt dabei gerade im Vergleich zwischen dem Opfertod Christi und Isaaks (abgewendeter) Opferung, der hier erstmals in der Geschichte der Oratorien und Sepolcri gezogen wurde[47].

Die Thematik der Opferung Isaaks durch Abraham beschreibt Jung als Sujet, das in unterschiedlichen Künsten – von der Musik über die Malerei bis zum Theater – bis zum Ende des 20. Jahrhunderts kontinuierlich rezipiert und verarbeitet wird. Er erwähnt, dass Abrahams Opferwillen von zentraler Bedeutung hinsichtlich der Grundsätze christlicher Überzeugung war: „der unumstößliche, bedingungslose Glaube an Gott, an den einzigen Gott, ein Gehorsam, der auch das Opfer mit einschließt"[48]. Das Opfer repräsentiert die völlige Hingabe zu Gott, der die Tötung von Menschen als Opfer schließlich ablehnt, wodurch das Menschenopfer aus dem religiösen Ritus verbannt wird[49]. Die Popularität dieser Thematik in der Musik kann laut Jung auch durch die Reformen des Tridentinischen Konzils erklärt werden, die, wie bereits erwähnt, neue Andachtsformen wie das Sepolcro ermöglichten[50].

[46] Adler 1893, S. 306.
[47] Jung 2006, S. 704.
[48] Jung 2006, S. 694.
[49] Ebd.
[50] Ebd.

Leopolds Komposition ist in einen „Parte prima" und einen „Parte seconda" aufgeteilt, was aufgrund des erwähnten Merkmals der Einteiligkeit eines Sepolcros ungewöhnlich erscheint. Es könnte sich deswegen um eine Mischform zwischen Sepolcro und Oratorium handeln. Aufgrund der Thematik, des explizit erwähnten Zeitpunkts und des Orts der Aufführung wird das Werk in der Literatur jedoch einstimmig als Sepolcro klassifiziert.

Die Besetzung besteht aus den oben beschriebenen Personen und Figuren, die verschiedene Stimmlagen einnehmen sowie einem kammermusikalischen Ensemble bestehend aus zwei Violinen, vier Violi, Basso di Viola, zwei Cornetti muti, zwei Trombone und Tiorba.

Beide Teile beinhalten Arien und Rezitative, in denen oft bereits nach einem Takt die singenden Personen wechseln und die Struktur durch die entstehenden Dialoge stark verdichtet wird. Zwei Trios – eines davon solistisch mit Isaak, Ubidienza und Abraham, das andere mit Isaak, dem Engel und Abraham besetzt – unterstreichen die entscheidenden, dramatischen Szenen der Handlung. Neben der Streichersonate am Anfang des Werks kommen im ersten Teil drei weitere Sonaten mit wechselnder Besetzung vor, die szenenüberleitend eingesetzt werden. Im zweiten Teil kommt der sogenannte *coro di peccatori* (ital. Chor der Sünder) zwei Mal vor, wobei er den Rahmen zu den Arien jedes einzelnen der vier Sünder bildet. Verbunden werden die Arien mit kurzen Sonaten in vierstimmiger Besetzung bestehend aus den Streich- oder den Blasinstrumenten. Der Schluss des Werks bildet eine Sonata sowie der Schlusschor der Sünder mit je elf Instrumenten.

Die folgende Tabelle bietet einen Überblick über den Inhalt des Werks. Die Einteilung in Szenen ist nicht in den Quellen enthalten, sondern wird nur hier dafür eingesetzt, den Wechsel der agierenden Figuren zu markieren. Der Begriff „Szene" dient nur als Strukturelement wie auch Sonata oder Sonatina, die in den Manuskripten allerdings ausdrücklich genannt werden. Arien, Ariosi und Rezitative werden ebenfalls, aber nur gelegentlich als solche namentlich gekennzeichnet. Als Term ist „Szene" zwar missverständlich und unter Umständen fehlleitend, da Sepolcri wie erwähnt nicht auf einer Bühne aufgeführt wurden und Figuren dementsprechend auch nicht auf- oder abtreten können. Da der Wechsel der Akteure aber weder mit „Teil" noch „Auftritt", „Bild" oder gar „Akt" korrekt beschrieben werden kann, ist die Sortierung in Szenen mit Solisten und instrumentalen Stücken am sinnvollsten, um eine bessere Übersicht zu bieten, welche Figuren mit welcher Besetzung gerade agieren. Guido Adler hatte für seine Edition eines Ausschnitts von *Il Sagrifizio d'Abramo* in den Denkmälern der Tonkunst

den Begriff „Scene" verwendet[51], weswegen es nahelag, einen ähnlichen Term zur Einteilung der vorliegenden Edition zu nutzen.

Titel	Textincipit	Solisten	Instrumentalisten	Takte	Tonart[52]
Prima Parte					
Sonata			Va I-IV, BVa, Tb	28	g-Moll – G-Dur
Szene	Abramo i lumi inalza	Ub, Hum, Ab	Tb	72	g-Moll – c-Moll
Szene	Che farai Padre agitato	Ab	Va I-IV, BVa, Tb	21	c-Moll – G-Dur
Szene	Abram se tu non vai piu	Ub, Hum, Ab, Srv I-II	Tb	66	Es-Dur – d-Moll
Szene	Caro padre, caro padre	Is, Ub, Ab	Tb	90	d-Moll – Es-Dur
Szene	Con faccia impavida	Is, Ab	Va I-IV, BVa, Tb	50	Es-Dur – C-Dur
Szene	Qui già non pende sotto dubio rito	Is, Ub, Hum, Ab	Tb	136	c-Moll – g-Moll
Sonatina			Va I-IV, BVa, Tb	9	g-Moll – G-Dur
Szene	Figlio dispar la fenera carnice	Is, Ang, Ab	Vl I-II, Tb	81	g-Moll – G-Dur
Seconda Parte					
Sonatina			Crtt I-II, Tbn I-II	12	g-Moll – g-Moll
Szene	À i colli sanguinosi andiam veloci	Pen	Va I-IV, BVa, Tb	106	g-Moll – G-Dur
Szene	Al pianto sù, sù	Pecc I-IV	Crtt I-II, Tbn I-II, Va I-IV, BVa, Tb	188	g-Moll – G-Dur
Szene	Si, si, piangere	Pen	Vl I-II, Va I-II, Tb	71	c-Moll –

[51] Adler 1893, S. 27.
[52] Tonartbezeichnungen beziehen sich auf den Anfang und das Ende der Szene oder Sonatina.

					C-Dur
Sonata			Crtt I-II, Trb, Vl I-II, Va I-IV BVa, Tb	12	c-Moll – C-Dur
Szene	Al comun Dio pietoso	Ang, Pecc I-IV	Crtt I-II, Trb, Vl I-II, Va I-IV, BVa, Tb	57	c-Moll – G-Dur

5 Digitale Musikedition

Die Aufbereitung von Musik in Form einer codierten, digitalen Edition ist eine vergleichsweise junge Methode, wenn man sie in Relation zu traditionellen Praktiken wie Notenstich mit Stahlstempeln oder auch Notensatzprogrammen setzt. Im folgenden Kapitel werden im Speziellen das Codierungsformat der *Music Encoding Initiative* vorgestellt und dessen Anwendungsgebiete und Vorzüge erläutert.

5.1 Music Encoding Initiative

Das Dateiformat der *Music Encoding Initiative* (MEI) basiert auf der Auszeichnungssprache *Extensible Markup Language* (XML) und dient zur Codierung, zum Austausch und zur Archivierung von Musik sowohl in schriftlicher wie klingender Form. Es wurde 1999 von Perry Roland an der University of Virginia entwickelt[53] und ist maßgeblich von der *Text Encoding Initiative* (TEI) inspiriert worden. MEI ist dabei sowohl die Bezeichnung für das Datenformat, die als Community von Forscherinnen und Forschern bezeichnete Organisation, die für die Weiterentwicklung des Codierungsstandards zuständig ist, als auch das der Auszeichnung zugrundeliegende Schema. Das MEI-Format vereint unterschiedliche wissenschaftliche Fachgebiete, verbindet dabei die Expertise von Bibliothekarinnen und Bibliothekaren, Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftlern und Informatikerinnen und Informatikern und bietet eine gemeinsame Plattform zur Repräsentation von musikalischen

[53] Music Encoding Initiative, About <https://music-encoding.org/about/>, letzter Zugriff: 11.11.2018.

Dokumenten und Strukturen[54]. Das Dateiformat bzw. die grundlegenden Auszeichnungsregeln sind *open source*, können daher frei von jeder Person ohne zusätzliche Kosten benützt, aber gleichsam von jeder Anwenderin und jedem Anwender an die individuellen Ansprüche angepasst werden[55]. MEI wird vielseitig in unterschiedlichen Projekten, die Ziele wie die Erstellung von digitalen Editionen[56] und Werkverzeichnissen[57] oder die Entwicklung von Programmen zur automatischen Erkennung von Notenschrift[58], sowie Anwendungen für die musikalische Praxis[59] verfolgen. Eine Liste an aktuellen und vergangenen Projekten findet sich auf der Website der MEI-Community[60].

Die Auszeichnungssprache XML strukturiert Daten durch die Verwendung von sogenannten Elementen. Diese Grundbestandteile werden mit dem jeweiligen Elementnamen in Spitzklammern (Kennzeichen, eng. *tag*) gekennzeichnet und können Freitext, weitere Elemente und Attribute enthalten. Die Daten werden auf diese Weise hierarchisiert und ergeben eine Baumstruktur, in der die Elemente als Knoten (eng. *nodes*) fungieren. Es entsteht eine Art „Schubladensystem“, in dem gewisse Informationen in bestimmten Ebenen der hierarchischen Baumstruktur enthalten sein können, was wiederum größere Strukturen besser vergleich- und zusammenfassbar macht.

Insgesamt wird durch die Auszeichnung mittels Elementen und Attributen – im Gegensatz zum Freitext bzw. *plain text* – die Durchsuchbarkeit der Dokumente, bei gleichzeitigem Fortbestehen der Nachvollziehbarkeit durch die Benutzerin und den Benutzer aufgrund der Grundregel der sprechenden Benennung der Elemente, gewährleistet und verbessert. Als Beispiel sei hier die Codierung von Personeninformationen angeführt: Ein sprechender Elementname wäre beispielsweise <person>; ebenso wäre aber auch <p> ein gültiger Name für dasselbe Element. Dies könnte jedoch in weiterer Folge zu Verwirrungen führen, da für andere Anwenderinnen und Anwender nicht eindeutig klar ist, worauf dieses <p> referiert. Von solchen unpräzisen Benennungen bzw. Abkürzungen ist daher abzuraten, da sie einerseits nicht

[54] Music Encoding Initiative, About <https://music-encoding.org/about/>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
[55] Individualisierung und Modifizierung stehen jedoch dem Grundgedanken von Kompatibilität und Interoperabilität entgegen, was der Anwenderin und dem Anwender gleichermaßen bewusst sein muss.
[56] Beethovens Werkstatt, <https://beethovens-werkstatt.de/>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
[57] Digitales Werkverzeichnis Anton Bruckner, < http://www.digital-musicology.at/de-at/pr_oeaw_dWAB.html>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
[58] Optical Music Recognition for Plainchant: <http://ddmal.music.mcgill.ca/research/omr/omr_for_plainchant>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
[59] Tido: <https://www.tido-music.com/>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
[60] Music Encoding Initiative, Projects <https://music-encoding.org/community/projects-users.html>, letzter Zugriff: 11.11.2018.

eindeutig sind und andererseits von anderen Benutzerinnen und Benutzern möglicherweise nicht entschlüsselt werden können.
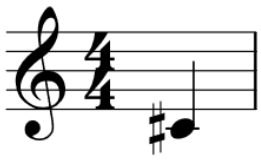
Ein oft vorkommendes Element in MEI ist zum Beispiel: <note></note>. Dieses Element beschreibt eine einzelne Note und ist noch ohne Inhalt. Der erste Teil dieser Elementklammer wird als *Starttag* (<note>), der zweite als *Endtag* (</note>) bezeichnet. Die grundsätzliche Auszeichnung verlangt dabei, dass ein Element mittels Starttag beginnt und durch einen Endtag geschlossen wird, da andernfalls die hierarchische Struktur des MEI-Schemas fehlerhaft und das Dokument somit nicht maschinell auslesbar wäre.

Um die Note näher zu klassifizieren, muss das Element mit vorgegebenen Attributen – in XML werden Attribute mit einem vorangesetzten @ gekennzeichnet – versehen werden. Bezogen auf das Beispiel der Auszeichnung einer Note sind das: die Tonhöhe (eng. *pitch name*, in MEI abgekürzt als @pname bezeichnet), die Oktavlage (eng. *octave,* abgekürzt als @oct) und die Notendauer (eng. *duration*, abgekürzt als @dur). Die Codierung einer Viertelnote c" würde in MEI wie folgt dargestellt:



Abbildung 1: Codierung einer Viertelnote c"

Da das Element der Viertelnote c" keine weiteren Informationen enthält, kann der Endtag </note> ersetzt werden, indem das Element durch /> geschlossen wird. Die Verkürzung des Ausdrucks sowie die Abkürzungen innerhalb desselben tragen gleichermaßen zur Lesbarkeit wie auch zur Übersichtlichkeit des Dokuments als Ganzem dar. Eine Viertelnote cis" kann hingegen bereits auf zwei divergierende Arten codiert werden: Entweder durch die Verwendung des Attributs @accid oder durch das Element für Akzidenzien <accid>.



Variante 1:
```
<note pname="c" oct="4" dur="4" accid="s"/>
```

Variante 2:
```
<note pname="c" oct="4" dur="4">
    <accid accid="s"/>
</note>
```

Abbildung 2: Möglichkeiten der Codierung einer Viertelnote cis"

Welche Codierung gewählt wird, ist situationsabhängig. Es kann einerseits gewünscht sein, die Codierung möglichst „schlank“, d.h. übersichtlich und kurz zu halten, weswegen die erste Variante bevorzugt wird. Andererseits können Attribute ihrerseits und im Gegensatz zu Elementen nicht näher beschrieben, d.h. ausgezeichnet werden. Wenn zum Beispiel die Codierung Grundlage einer kritischen Edition mehrerer Quellen sein soll und mit Blick auf die Kollation dieser Quellen der Unterschied zwischen einer Note das Vorzeichen ist, da es beispielsweise in einer Handschrift notiert ist, im Druck jedoch fehlt, muss das Akzidens selbst als Element angegeben werden, um die Zuordnung der Variante zwischen Handschrift und Druck zu gewährleisten[61].

5.2 Entwicklung und Struktur von MEI

XML-Elemente können grundsätzlich frei gewählt werden. Sobald eine sogenannte *Document Type Definition* (DTD) angegeben ist, sind nur noch bestimmte, ausgewählte Elemente verfügbar, um Verwechslungen zu vermeiden und die Austauschbarkeit und Interoperabilität der Daten mit Blick auf ihre Nach- und Weiterverarbeitung zu ermöglichen. Das langfristige Ziel der MEI-Community ist es, einen möglichst großen Datenbestand zu generieren, der ähnlich strukturiert und aus denselben Bestandteilen aufgebaut ist. Unterschiedliche Codierungen, in denen zum einen Noten als <note> und zum anderen nur als <n> codiert werden, sind, wie bereits dargestellt, grundsätzlich möglich aber nicht zielführend. DTD kann deshalb als eine Art Regelwerk bezeichnet werden.

[61] Auf die Referenzierbarkeit und Adressierung von Elementen, im Besonderen mit Blick auf Akzidenzien wird im weiteren Verlauf der Arbeit nochmals eingegangen.

DTD wurde zunächst bei der Entwicklung von MEI verwendet und später jedoch durch ein anderes flexibleres Format, das im Folgenden erläuterte ODD, ersetzt. MEI ist analog zu TEI modular aufgebaut, d.h. jedes Modul beinhaltet Elemente, die zur Nutzung freigeschaltet oder weggelassen werden können. Die wichtigsten MEI-Module zur Codierung musikalischer Strukturen sind *common music notation* für moderne westeuropäische Notation, *mensural notation* für Mensuralnotation und *neume notation* für Neumennotation. Ein weiteres Modul ist der sogenannte MEI-Header, der die Codierung der Metadaten zu einem Musikstück ermöglicht.

Das Format ODD (*One Document Does-It-All*) ermöglicht die Anpassung dieser Module, um ein sogenanntes Schema zu generieren, das für einen bestimmten Anwendungsbereich, beispielsweise Edition oder Musikanalyse, ausgewählte Module erlaubt oder verbietet. Elemente oder Attribute können dadurch auch geändert oder erweitert werden, um eine möglichst präzise und eingeschränkte Auswahl an „Bausteinen“ vorzugeben. Wenn zum Beispiel eine Musikhandschrift aus dem 19. Jahrhundert bei der Codierung, wie zu erwarten, keine Neumennotation enthält, kann das entsprechende Modul für Neumen entfernt werden, sodass fehlerhafte Eingaben durch falsch verwendete Elemente minimiert werden können. Eine sogenannte *Customization* des Schemas wird durch eine eigene ODD-Datei zur Auswahl der Module erzeugt. Diese Datei wird im Customizaton-Programm *Roma* benötigt, um aus der MEI-Core-Datei, die alle Module, Elemente und Attribute enthält, die vom User erlaubten Komponenten zu entnehmen und in einem Schema zusammenzuführen.

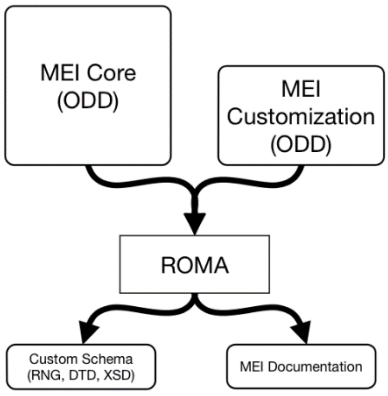


Abbildung 3: MEI Customization
(Quelle: <https://music-encoding.org/resources/introduction.html#>)

5.3 Zusammensetzung einer MEI-Datei

Die Grundlage der Erstellung einer MEI-Datei stellt ein Wurzelelement dar. Dieses Wurzelelement ist ein Element, das am Anfang eines jeden Dokuments „geöffnet“ werden muss, in dem wiederum alle weiteren Elemente enthalten sind und das lediglich einmal in einer MEI-Datei vorhanden sein darf. Im Fall von TEI ist das Wurzelelement <tei>, in MEI dementsprechend <mei>.

Der weitere Aufbau einer MEI-Datei ist zweigeteilt. Der erste Teil ist der MEI-Header, der unbedingt und zumindest rudimentär vorhanden sein muss und Metadaten zu den codierten Quellen, zur editierten Musik und der Codierung als solcher enthält. Im zweiten Teil wird der zu edierende Notentext selbst hinterlegt.

Der MEI-Header enthält Angaben zum codierten Gegenstand, sodass der musikalische Text, dessen Quellen, die Codierung und die Revisionen dokumentiert sind. Die Dokumentation ist notwendig, um die Nutzung der Codierung durch andere Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern und Archivmitarbeiterinnen und Archivmitarbeitern zu gewährleisten. Diese Beschreibungen und Erklärungen bieten das elektronische Pendant zu einer Titelseite eines gedruckten Werks. Weiterhin dienen sie als Äquivalent zu Inhaltsangaben und einführenden Anleitungen zu elektronischen Datensätzen[62]. Der MEI-Header ist in sechs Abschnitte, d.h. übergeordnete Elemente, geteilt:

1) <altId>: bietet die Möglichkeit, der Datei eine alternative ID zuzuweisen,
2) <fileDesc>: enthält die gesamte bibliographische Beschreibung der Datei,
3) <encodingDesc>: beschreibt die Art und Weise, wie die Codierung erfolgte. Beantwortet werden hier Fragen zur Beziehung zwischen elektronischem Text und physischen Quellen, zur Ambiguität in der Beziehung zwischen den handschriftlichen Quellen, zu den Arten der Codierung oder der Analyse, die verwendet wurden, usw.,
4) <workDesc>: gibt Auskunft über das Werk selbst, d.h. beispielsweise die Entstehung, die beteiligten Personen oder die allgemeinen Angaben eines Werks,
5) <extMeta>: kann nicht-MEI-basierte Metadaten enthalten,
6) <revisionDesc>: dokumentiert die Änderungen bzw. Revisionen, die in der Datei während der Entstehung durchgeführt wurden[63].

[62] Roland/Kepper 2016, S. 25.
[63] Ebd., S. 25.

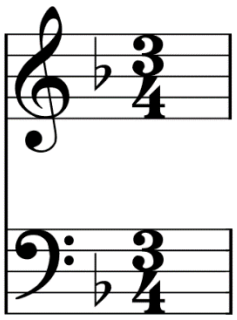
Musikalischer Text wird in MEI dem Element <music> zugeordnet. Dabei gibt es unterschiedliche Möglichkeiten, den Inhalt zu strukturieren. Grundsätzlich wird das Element <body> verwendet, um den Notentext zu beschreiben, der dann wiederum in mehrere <mdiv> (kurz für *musical division*) unterteilt werden kann. Welche Einteilung dabei gewählt wird, ist der Nutzerin und dem Nutzer überlassen. So können beispielsweise die einzelnen Akte einer Oper mittels <mdiv> voneinander getrennt werden; ebenso ist es mittels <mdiv> möglich, in diesen Akten die einzelnen Szenen voneinander abzugrenzen.

Vor und nach <body> kann <front> und <back> gesetzt werden, um zusätzliche Informationen wie Verzeichnisse und Anhänge codieren zu können. <mdiv> wird in <score> für eine Gesamtpartitur oder <parts> und <part> für Stimmenauszüge unterteilt.

```
<body>
    <mdiv type="opera">
        <mdiv type="ouverture"></mdiv>
        <mdiv n="1" type="act">
            <mdiv n="1" type="scene"></mdiv>
            <mdiv n="2" type="scene"></mdiv>
            <mdiv n="2" type="scene"></mdiv>
            ...
        </mdiv>
        <mdiv n="2" type="act">
            <mdiv n="1" type="scene"></mdiv>
            <mdiv n="2" type="scene"></mdiv>
        ...
```

Abbildung 4: Strukturierung einer Oper in Ouvertüre, Akten und Szenen durch <mdiv>

In dieser Ebene werden erstmals musikalische Elemente angegeben. In der <scoreDef> werden Informationen zu Ton- (@key.sig) und Taktart (@meter.count, @meter.unit und @meter.sym) hinterlegt. In den darunterliegenden <staffDefs> werden alle Notenzeilen einzeln definiert. Die Attribute der <staffDef> beinhalten die Anzahl der Notenzeilen (@lines), den Notenschlüssel (@clef.shape) und dessen Position (@clef.line) sowie eine Nummerierung der Notenzeile (@n).



```
<scoreDef meter.count="3" meter.unit="4" key.sig="1f">
    <staffGrp>
        <staffDef clef.line="2" clef.shape="G" lines="5" n="1"/>
        <staffDef clef.line="4" clef.shape="F" lines="5" n="2"/>
    </staffGrp>
</scoreDef>
```

Abbildung 5: Codierung der <scoreDef> und <staffDef>

Nachdem diese grundlegenden Informationen angegeben wurden, kann der nächste Schritt zur weiteren Untergliederung des Notentextes durch <section> unternommen werden. Es müssen dabei nicht mehrere <section>-Elemente verwendet werden, aber es muss mindestens eines vorhanden sein. Die nächstkleinere Einheit ist der einzelne Takt (<measure>). Hier wird eine Differenz zu *MusicXML,* einem verwandten Format zur Musikcodierung, sichtbar: *MusicXML* codiert Musik *partwise*. Das bedeutet, dass jeder Takt der ersten Notenzeile notiert ist, danach, wenn eine weitere Notenzeile vorhanden ist, jeder Takt der zweiten, usw. Es entsteht eine horizontal gelesene Repräsentation der Musik. MEI hingegen wird *timewise* wiedergegeben: Jeder Takt wird einzeln angeführt und durch <staff>-Elemente unterteilt, die die Informationen der Notenzeilen des einzelnen Taktes enthalten. Erst wenn die letzte Notenzeile des Taktes vollständig angegeben ist, wird der nächste Takt notiert. Die Musik wird also vertikal ausgelesen.

Eine letzte Unterteilung findet in <staff> statt. Um in einem Takt einer Notenzeile mehrere autonome Stimmen zu codieren, verwendet man das Element <layer>. Auch hier gilt – analog zu <section> – dass zumindest ein <layer> angegeben werden muss, damit das MEI-Dokument korrekt aufgebaut ist.

Ein Beispiel mit den grundlegenden Angaben würde in MEI folgenderweise codiert werden:

```
<mei>
    <meiHead>
        <fileDesc>
            <titleStmt>
                <title>MEI-Beispiel</title>
            </titleStmt>
            <pubStmt/>
            <sourceDesc/>
        </fileDesc>
    </meiHead>
    <music>
        <body>
            <mdiv>
                <score>
                    <scoreDef meter.count="4" meter.unit="4">
                        <staffGrp>
                            <staffDef n="1" lines="5" clef.shape="G" clef.line="2"/>
                        </staffGrp>
                    </scoreDef>
                    <section>
                        <measure n="1">
                            <staff n="1">
                                <layer>
                                    <note pname="c" dur="4" oct="4"/>
                                    <note pname="d" dur="4" oct="4"/>
                                    <note pname="e" dur="4" oct="4"/>
                                    <note pname="f" dur="4" oct="4"/>
                                </layer>
                            </staff>
                        </measure>
                    </section>
                </score>
            </mdiv>
        </body>
    </music>
</mei>
```
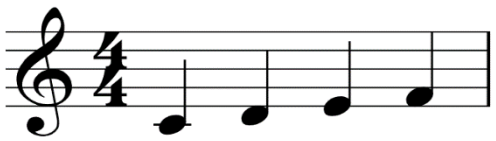


Abbildung 6: Ein einfaches Beispiel einer MEI-Codierung mit Darstellung

5.4 Arbeitsschritte zur Erstellung einer MEI-Edition

Die Orientierung in einem MEI- bzw. XML-Dokument kann nur durch direkte Beschäftigung mit den inhärenten Strukturen geübt werden. Dabei erlangt die Anwenderin und der Anwender erst durch das sogenannte „händische Codieren“ die Fähigkeit, komplexere musikalische Sachverhalte in ebenso komplexer Auszeichnungssprache abzubilden. Da jedoch jeder Takt, wie oben beschrieben, System für System einzeln zu codieren ist, lassen sich längere musikalische Werke, wie beispielsweise Symphonien oder Opern im Hinblick auf den daraus resultierenden Zeitaufwand und die durch die manuelle Eingabe erhöhte Fehlerquote nicht effizient händisch codieren. Um beim Codieren sowohl die Effizienz zu steigern als auch die

Fehlerquote zu verringern, ist ein „Umweg“ über ein gängiges Notensatzprogramm der Ausgangspunkt der Edition. Viele Notensatzprogramme, proprietäre wie *open-source*-basierte, bieten die Möglichkeit, den edierten Notentext in andere Dateiformate zu exportieren – ein häufig angebotenes Exportformat ist dabei das genannte *MusicXML*. Im Fall des Notensatzprogramms *Sibelius* lässt sich der Export auch direkt nach MEI bewerkstelligen. Ein Editor für MEI-Dateien, in dem der Notentext und die Codierung synoptisch angezeigt und Änderungen gleichzeitig im jeweils anderen Medium übernommen werden, befindet sich derzeit noch in der Entwicklungsphase[64].

Das Fehlen eines eigenständigen MEI-Editors auf der einen und die sehr zeitaufwendige, fehleranfällige Vorgehensweise des händischen Codierens auf der anderen Seite, zwingen die Anwenderin und den Anwender geradezu, den Großteil der Codierung über den XML- bzw. MEI-Export zu generieren. Falls nun beim Export des Notentextes eine *MusicXML*-Datei erzeugt wird, kann die Datei mithilfe einer Transformation im Format der *Extensible Stylesheet Language* (XSL) in eine MEI-Datei übertragen werden. Die ausgezeichneten Informationen in *MusicXML* werden in diesem Prozess umstrukturiert und von *partwise* nach *timewise* übertragen. Diese sogenannten *stylesheets* sind eines der Grundwerkzeuge, um XML-basierte Dateiformate zu bearbeiten und zum Beispiel für Anwendungen im Internet verfügbar zu machen.

5.5 Vorteile der Musikcodierung

Ein großer Vorteil der Musikcodierung ist die im Vergleich zu einer herkömmlichen gedruckten Edition stark vereinfachte Möglichkeit, ein Lesartenverzeichnis zu erstellen. In einem digitalen Medium wie MEI gibt es keine Beschränkung zur Aufnahme und Darstellung von Quellen, wodurch eine der Entscheidungsfragen der Edition und Faktoren bei der Veröffentlichung, die Druckkosten, obsolet werden. Durch das Fehlen von Grenzen kann ausreichend Information und Hintergrundwissen in einer Edition an den geeigneten Stellen integriert werden, um der Nutzerin und dem Nutzer einen vereinfachten Zugang zu Auskunft über die Entstehung des Werks, die Provenienz der Quellen, etwaige Änderungen im

[64] MEI Score Editor: <https://wiki.de.dariah.eu/pages/viewpage.action?pageId=7439804>, letzter Zugriff: 11.11.2018.

Notentext, usw. zu ermöglichen. Das Thema der Codierung von mehreren Quellen und Varianten wird einem späteren Zeitpunkt nochmal aufgegriffen und näher erläutert.

Ein weiterer Vorteil ist die einfache Archivierung der Daten. In der heutigen Zeit tauchen neue Formate in allen möglichen Bereichen so schnell auf wie sie auch wieder verschwinden[65]. Daten, die nicht rechtzeitig in andere Formate umgewandelt wurden, können heute teilweise nicht mehr ausgelesen werden, da die nötige Hardware in den meisten Fällen nicht mehr vorhanden ist. Proprietäre Systeme, die spezielle Codierungen ihrer Daten vorsahen, erschweren das Auslesen zusätzlich. Archive stehen zunehmend vor dem Problem, die hohen Kosten der Aufbewahrung digitaler Medien nicht tragen zu können. Ein Format auf der Grundlage von XML bietet hingegen eine Syntax und Semantik der Daten, die von der Maschine als auch vom Menschen lesbar und nicht an bestimmte Soft- oder Hardware gebunden ist, sondern notfalls auch mit einem simplen Texteditor geöffnet werden kann. Dadurch kann man davon ausgehen, dass damit eine Haltbarkeit von nicht nur einigen Jahren, sondern sogar Jahrhunderten garantiert ist.

6 Digitale Edition und Printedition von *Il Sagrifizio d‘Abramo*

Der erste Schritt zur editorischen Bearbeitung einer Quelle ist es, Editionsrichtlinien festzulegen. Im Vorfeld muss daher eruiert werden, wer die Edition rezipiert, da für eine wissenschaftliche Edition unter Umständen andere Kriterien als für eine Edition für den praktischen Gebrauch – wie beispielsweise die Takt-, Akkoladen- und Seitendisposition oder die Halsung der Noten – zu berücksichtigen sind. Im folgenden Teil wird beschrieben, wie die Gemeinsamkeiten und Besonderheiten der Quellen behandelt werden.

6.1 Richtlinien für die gedruckte Edition

Il Sagrifizio d'Abramo ist, wie im Kapitel zum Werk erwähnt, in zwei Quellen überliefert. Für die gedruckte Edition wird die Quelle aus Mecklenburg-Vorpommern (Quelle A) als Lemma verwendet, da Quelle aus der Österreichischen Nationalbibliothek (Quelle B) aus Gesang, der Theorbenstimme und vereinzelt, wenn auch selten, wenn die Theorbe nicht spielt, auch einer Solo-Posaune besteht. Unleserliche Stellen werden in der Edition mithilfe der zweiten Quelle

[65] Beispielsweise Disketten, MiniDiscs oder VHS-Kassetten, um nur drei Systeme zu nennen.

vervollständigt. Ergänzungen durch den Editor, zum Beispiel Noten, Pausen, Dynamikangaben, etc. werden mit eckigen Klammern gekennzeichnet.

Die Edition stellt eine quellengetreue Übertragung dar. Die Tonartenvorzeichnung wurde nicht verändert. Die Taktlängen, die an manchen Stellen nicht der Taktangabe entsprechen, sind unkommentiert übernommen worden.

Vorzeichen sind nach modernen Regeln gesetzt. Akzidenzien gelten in beiden Quellen ebenfalls für den folgenden Takt. Diese Akzidenzien sind in der Edition in runden Klammern ergänzt, im kritischen Bericht aber nicht angeführt. Vom Editor ergänzte Vorzeichen werden ebenfalls durch runde Klammern notiert und im kritischen Bericht angegeben. Vorzeichen, die überflüssig gesetzt wurden, werden stillschweigend entfernt. Moderne Auflösungszeichen existieren in beiden Quellen nicht. Eine Erniedrigung um einen Halbton wird immer durch ein ♭, eine Erhöhung um einen Halbton durch ein ♯ angegeben. Diese Fälle werden normalisiert und durch ♮ an notwendigen Stellen ersetzt.

Diese Regel gilt auch für Vorzeichen im Generalbass, wobei eine weitere Regel zur Normalisierung eintritt. Die Erhöhung und Erniedrigung von Ziffern im Generalbass ist in den Quellen nicht konsistent. Die Zeichen zur Alteration befinden sich teilweise vor, teilweise nach der Ziffer. Zur Vereinheitlichung werden alle Akzidenzien stillschweigend vor die Generalbassziffer gestellt. ♯3 und 3♯ werden durch ♯ ersetzt.

Im Werk kommen zwei verschiedene Taktangaben vor: $^{3}/_{2}$ und $^{4}/_{4}$ in der Schreibweise *alla semibreve*. Die Angaben entsprechen im ersten Fall jedoch nicht dem Taktinhalt, da die Takte eine Länge von $^{6}/_{2}$ voraussetzen. Die Taktangabe wird deshalb stillschweigend auf $^{6}/_{2}$ erhöht.

Die Halsrichtung wird auf moderne Weise gesetzt. Bei Noten unterhalb der dritten Notenlinie zeigen die Hälse nach oben, bei Noten auf und über der dritten Notenlinie zeigen die Hälse nach unten. Bei mehreren Stimmen in einem Takt wird auf Übersichtlichkeit Wert gelegt und die Halsrichtung dementsprechend ausnahmsweise verändert. Balken werden an notwendigen Stellen stillschweigend entfernt und hinzugefügt, um Einheitlichkeit zu garantieren.

Pausen können zwecks Einheitlichkeit des Notenbilds stillschweigend zusammengefasst werden.

Ergänzte Binde- und Haltebögen werden durch gestrichelte Linien gekennzeichnet.

Dynamikangaben sind wie in den Quellen notiert und werden vom Editor nicht ergänzt.

Die Ergänzung von fehlender Punktierung wird im kritischen Bericht aufgelistet, in der Edition jedoch nicht zusätzlich markiert.

An mehrstimmigen Stellen wird oftmals nur in einer Stimme der Text angegeben. Fehlender Gesangstext wird stillschweigend ergänzt.

6.2 Richtlinien für die digitale Edition

Die digitale Edition baut auf den Regeln der gedruckten Edition auf. Editorische Eingriffe werden jedoch auf andere Weise angegeben.

Im MEI-Header werden der Editor und auch andere Personen, die für die Edition relevant sind, namentlich angeführt. Mit dem Attribut @xml:id kann einer Person eine eindeutige Identität mit einem im Dokument einzigartigen Wert gegeben werden, auf die mit dem Attribut @resp (kurz für *responsible*) referenziert werden kann.

Ergänzte Noten, Vorzeichen, Dynamikangaben, Fermaten, etc., die in der gedruckten Edition in eckigen Klammern notiert sind, werden mit dem Element <supplied> codiert. <supplied> enthält Material, das vom Transkriptor oder Editor hinzugefügt wurde[66].

Korrekturen werden mit den Elementen <sic> und <corr>, die in einem <choice>-Element genestet sind, codiert. <sic> enthält die fehlerhafte Stelle. In <corr> wird die korrigierte Version angegeben. Die Attribute @cert (kurz für *certainty*), @evidence und @type können zur näheren Beschreibung der Wahrscheinlichkeit, des Beweises und des Typs verwendet werden. Durch @resp wird eine Verbindung der Korrektur mit der für sie verantwortlichen Person hergestellt.

Zwei weitere Elemente, die in <choice> genestet werden, sind <orig> und <reg>. Dieses Konstrukt wird dann eingesetzt, wenn eine Normalisierung stattfindet. <orig> enthält dabei das Material, das als Original und als nicht korrigiert markiert wird[67]. Die normalisierte Information wird in <reg> codiert, mit @cert und @evidence näher beschrieben und mit @resp mit einer für sie verantwortlichen Person verbunden[68].

Material, das von der Autorin oder dem Autor, der Kopistin oder dem Kopisten, der Kommentatorin oder dem Kommentator oder der Korrektorin oder dem Korrektor in

[66] Roland/Kepper 2016, S. 911.
[67] Ebd., S. 717.
[68] Ebd., S. 807.

irgendeiner Form in der Quelle gelöscht wurde, wird mit <del> codiert[69]. Eine nähere Beschreibung der Löschung wird mit @rend (kurz für *rendering*) vorgenommen. 15 Löschungen sind in der Codierung enthalten, wobei 14 Streichungen und eine Überschreibung zu finden sind. In zwei der 15 Fälle tritt eine weitere Struktur auf, die ähnlich wie <choice> funktioniert: eine Verbindung aus <subst> (kurz für *substitution*), <del> und <add>. Wenn gelöschtes Material nicht nur entfernt, sondern eindeutig ersetzt wird, kann diese Beziehung mit <subst> aufgenommen werden. Das gelöschte Material wird in <del> und das ersetzende Material in <add> eingegeben. In diversen Anwendungen zur Visualisierung kann, wie bei auch <choice>-Konstrukten mit <sic> und <corr> bzw. <orig> und <reg>, zwischen den beiden Inhalten gewechselt werden.

Zur weiteren Erklärung der Codierungsentscheidungen kann an fast jeder Stelle das Element <annot> verwendet werden, das eine Möglichkeit zu einer elaborierten Begründung des Entschlusses bietet.

Für die vorliegende Arbeit speziell relevant ist das Konstrukt zur Codierung von Varianten. Dafür kommen drei verschiedene Elemente zum Einsatz: <app> (kurz für *apparatus*), <lem> (kurz für *lemma*) und <rdg> (kurz für *reading*). Um verschiedene Lesarten zu codieren, müssen die für die Edition verwendeten Quellen im MEI-Header angegeben und mit einer @xml:id versehen werden, um Referenzen herstellen zu können. Nun kann entschieden werden, ob man eine Quelle bevorzugt und als Lemma oder Grundform des Werks definiert oder ob man die Lesarten verwendet, ohne sie zu gewichten. Wie bei <choice> und <subst> ist das Ziel bei der Darstellung, zwischen den Inhalten wechseln zu können. Im Fall von <app> sind allerdings nicht nur zwei, sondern mehrere unterschiedliche Wege möglich. Die Verwendung von <app> ist nur dann korrekt, wenn maximal ein <lem>- und ein oder mehrere <rdg>-Elemente oder mindestens zwei <rdg>-Elemente enthalten sind. <lem> wie auch <rdg> verweisen mit dem Attribut @source auf die im MEI-Header angeführten Quellen.

[69] Roland/Kepper 2016, S. 447.

7 Website zur digitalen Edition von *Il Sagrifizio d'Abramo*

Zusätzlich zur Veröffentlichung der Arbeit werden die angereicherten Daten auf einer Website mit einer angepassten Version des MEI-Viewers von *Verovio* sowie dem leicht erweiterten Werkverzeichnis von Günter Brosche zu Verfügung gestellt. Diese Online-Präsentation von *Il Sagrifizio d'Abramo* entstand in ihren Grundzügen als Projektarbeit einer Lehrveranstaltung am Zentrum für Informationsmodellierung der Karl-Franzens-Universität Graz[70]. Ziel war es, durch die Entwicklung einer einfachen Webanwendung, mit der die angereicherten MEI-Dateien angezeigt werden können, Grundkenntnisse in HTML, CSS, XSLT, JavaScript und jQuery zu erlangen. Nach dem Erstellen einer rudimentären Website wurde zunächst das Rendering-Tool von *Verovio* in die Website eingebaut. Die Applikation *Verovio* wurde im Wesentlichen von Laurent Pugin von RISM Schweiz entwickelt und ermöglichte erstmalig eine Anzeige von Musikcodierungen in MEI. Für die Darstellung werden die MEI-Dateien in sogenannte *Scalable Vector Graphics* (SVG), ein ebenfalls auf XML basierendes Format zur Beschreibung zweidimensionaler Vektorgraphiken, und MIDI, um die Datei über einen MIDI-Player wiedergeben zu können[71], umgewandelt. *Verovio* ist, wie MEI, open-source und so konzipiert, möglichst flexibel in Webanwendung integriert werden zu können. Daher ist die Anpassung der Darstellung trotz ihrer komplexen Programmierung recht einfach gestaltet und für die Anwenderin und den Anwender vergleichsweise schnell umsetzbar.

Abgesehen von verschiedenen zur Auswahl stehenden Schriftarten und Zoomstufen zur Veränderung der Ansicht gibt es mehrere Optionen, um Notentext in *Verovio* hervorzuheben oder dynamisch zu gestalten. Anleitungen zu individuellen Anpassungen des Viewers werden auf der Website von *Verovio* zu Verfügung gestellt[72]. Grundlegende Adaptierungen sind beispielsweise die farbliche Markierung diverser Inhalte wie bestimmter Tonhöhen, -dauern, Oktaven, Notennamen und Stimmen, d.h. fast aller in MEI codierter Elemente und Attribute. Der Wechsel zwischen den Inhalten in verzweigten Strukturen, zum Beispiel das Umschalten zwischen den bereits erläuterten Elementen <del> und <add>, <sic> und <corr> oder <orig> und <reg> in <choice> oder <subst>, ist ebenso leicht zu implementieren und bietet eine

[70] Zentrum für Informationsmodellierung, Karl-Franzens-Universität Graz: <https://informationsmodellierung.uni-graz.at/>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
[71] Selbstverständlich ist die musikalische Qualität der MIDI-Wiedergabe der Datei dabei mit einer von einem Menschen eingespielten Aufnahme nicht zu vergleichen, doch zur Demonstration kann dieses Format einen ersten auditiven Eindruck einer Musikdatei geben.
[72] *Verovio,* Tutorial: <https://www.verovio.org/tutorial.xhtml>, letzter Zugriff: 11.11.2018.

nachvollziehbare Anzeige von Unterschieden. Für die Darstellung der digitalen Edition von *Il Sagrifizio d'Abramo* ist die Anzeige von Varianten am relevantesten. Den @xml:ids der Quellen werden in der angepassten Version von *Verovio* Farben zugewiesen. Neben dem in beiden Quellen vorhandenen, identen Notentext, der wie üblich in schwarz dargestellt wird, kann per Tastendruck zwischen den Inhalten der ersten Quelle in orange und der zweiten Quelle in blau markiert gewechselt werden. Ergänzungen vom Editor werden in grün dargestellt.

Die Website[73] wurde auf Robert Klugseders Plattform für Digitale Musikwissenschaft in Österreich[74] online zur Verfügung gestellt und reiht sich dort in die Liste der zugänglichen, digitalen Editionen ein.

8 Kritischer Bericht

8.1 Quellenbeschreibung und Bewertung der Handschriften

Das hier beschriebene Werk Leopolds ist in zwei verschiedenen Handschriften überliefert. Detaillierte Beschreibungen der Quellen sind in den folgenden Kapiteln 8.1.1 und 8.1.2 zu finden. Obwohl die Quelle aus Mecklenburg-Vorpommern als Hauptquelle der Edition angesehen wird, muss zuerst die Wiener Quelle näher beschrieben werden, da sie vermutlich früher entstand.

Quelle B ist in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) unter der Signatur A-WnMus.Hs.16596 zu finden[75]. Sie enthält als Vorbemerkung in einer tabellarischen Zusammenstellung genaue Angaben zur Vokal- und Instrumentalbesetzung sowie Korrekturen in Leopolds eigener Hand. Die Herkunft der Quelle ist nicht restlos geklärt, man kann allerdings davon ausgehen, dass sie in der *Bibliotheca cubicularis,* der im Kapitel 2.3 erwähnten Bibliothek in den Gemächern des Kaisers, aufbewahrt wurde. In der Quelle ist zwar die gesamte Besetzung angeführt, jedoch sind nur je eine einzelne Gesangsstimme und die vollständige

[73] Kaiser Leopold I: Digitale Edition des Sepolcros *Il Sagrifizio d'Abramo:* <http://www.digital-musicology.at/sagrifizio/de/index.html>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
[74] Digitale Musikwissenschaft Österreich: <http://www.digital-musicology.at/de-at/index.html>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
[75] Die digitalisierte Handschrift ist unter <http://data.onb.ac.at/rec/AC14278913> verfügbar.

Generalbassstimme notiert worden[76]; die restlichen, in Quelle A vorhandenen Instrumentalstimmen fehlen. Es handelt sich hierbei also um eine erweiterte Continuostimme, die zur Orientierung jeweils auch eine Gesangsstimme enthält.

Quelle A wird in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern unter der Signatur D-SWI Mus.3391 aufbewahrt. Darin befindet sich eine vollständige Partitur mit allen in Quelle B vermerkten Stimmen. Die Provenienz dieser Quelle lässt sich nicht vollständig darlegen: Andreas Waczkat erwähnt die möglicherweise autographe Partitur als Teil des Bestandes der Schweriner Hofkapelle. Die große Besetzung des Werks zu realisieren, wäre für die Schweriner Hofkapelle jedoch zu keinem Zeitpunkt möglich gewesen, weswegen es sich bei der Handschrift möglicherweise um ein Geschenk gehandelt haben könnte[77]. Otto Kade geht in seiner Quellenbeschreibung davon aus, dass es sich hierbei höchstwahrscheinlich um eine autographe Quelle handelt, da mehrfache Korrekturen vorgenommen und im zweiten Teil Anweisungen für den Kopisten notiert wurden[78]. Beiliegend zur Handschrift ist ein geschriebenes Textbuch[79].

Kade führt die Beschreibung der Handschrift im ersten Band zur Musikaliensammlung weiter aus:

> „Das Werke halte ich für die Arbeit eines äusserst geschickten italienischen Meisters, dem in grossem Style zu schaffen eigen war und die Herrschaft über das ganze Kunstmaterial voll zu Gebote stand. Es stammt zweifellos aus Wien, wie nicht nur die Bemerkung auf dem Titel: ‚di Sua Maestá Cesarea', sondern auch die Namen der Sänger ergaben, von denen die nachstehenden fünf: 1. Sarti, Benedetto von Bologna […], 2. Marchetti, Domenico, von Bologna, 3. Riccione, Carlo, von Rom, 4. Masucci, Antonio, und 5. Flippo, sämmtlich am Kaiserl. Hofe in Wien um 1655 unter Kaiser Ferdinand III. (1637-1657) resp. Leopold I. (1658-1705) nachweislich angestellt waren. Darum dürfte auch die Autorschaft des Stückes selbst in erster Linie dem damaligen Kapellmeister am Kaiserl. Hofe, dem hochbegabten ‚Marcantonio Cesti' zuzuschreiben sein, der, Schüler von Carissimi (1649-1672), seit 1649-1976 zehn Opern auf den verschiedenen Theatern Venedigs zur Aufführung brachte."[80]

[76] Brosche 1975, S.40-41.
[77] Waczkat 2004, S. 255.
[78] Kade 1893, S. 2.
[79] Ebd.
[80] Ebd.

Der Quelle sind zwei neuzeitliche Anmerkungen hinzugefügt worden. Die erste stammt von Harald Kümmerling aus dem Jahr 1987 und ist in Bleistift geschrieben auf der Rückseite des Titelblatts zu finden:

> „Der Kopist ist in Italien zur Schule gegangen | und hat dort schreiben gelernt. | 16.11.87 Kümmerling“

Die zweite, undatierte Anmerkung ist von Clemens Meyer[81] mit roter Tinte verfasst:

> „Dieses Oratorium ist von Kaiser Leopold I. | komponiert! | Die Partitur (nicht Autograph) scheint nicht | von gewöhnlicher Kopistenhand geschrieben zu sein. | Der hinter der Partitur eingefügte Takt enthält | stellenweise Bemerkungen von des Kaisers | eigener Hand, so zum Beispiel: das Wort Fillipo | und die hinter demselben stehenden vier | Namen, die voran mit ^{1234} bezeichnet sind. | Die letzte Abteilung, Singstimmen mit be- | zifferten Bass, weist eine ganz andere | Handschrift wie die Partitur auf und | rührt von demselben Hofkopisten her, | der auch das in der Wiener Hofbib- | liothek unter Nr 16906 eingehende Exem- | plar geschrieben hat. – | Das Wiener Exemplar trägt den Titel: | ‘Il Sagrifizio d'Abramo Musica Dell’ | Augustis^{mo}: Imp^{e}: Leopoldo Al Sepolc- | ro del Venerdi Santo dell‘ Anno 1660.’ | Clemens Meyer“

Das unterschiedliche Schriftbild in beiden Quellen spricht eindeutig für verschiedene Kopisten. Die Partitur in Quelle A weist weiters eine andere Schrift auf als im beigelegten Textbuch, weswegen von drei verschiedenen Schreibern ausgegangen werden kann. Da es sich bei Quelle B um eine Reinschrift handelt, kann davon ausgegangen werden, dass es zumindest einen autographen Entwurf Leopolds gegeben haben muss. Welche Stimmen Leopold letztlich selbst gesetzt hat und ob die restlichen Instrumentalstimmen zum Beispiel von Marcantonio Cesti, der, wie im oben erwähnten Zitat von Kade vermutet, Autor des gesamten Stücks gewesen sein könnte[82], hinzugefügt wurden, lässt sich zum jetzigen Zeitpunkt nicht eruieren.

Nach einem Vergleich der Schriften in den Manuskripten zusammen mit Herbert Seifert konnte festgestellt werden, dass die Angaben zur Besetzung in Quelle A von Leopold selbst stammen. Weitere Informationen zu den Schreibern konnten aber nicht herausgefunden werden.

Abgesehen von den nicht notierten Stimmen in Quelle B sind die beiden Überlieferungen nahezu identisch. Die größten Varianzen lassen sich im Generalbass, der in der Quelle B häufiger als in Quelle A notiert ist, in den Fermaten, die ebenso in Quelle B öfter gesetzt sind,

[81] Clemens Meyer (1868-1958): von 1893 bis 1933 Solobratschist in der Schweriner Hofkapelle sowie von 1906 bis 1956 Kustos der Musikaliensammlung der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin. <http://www.kulturwerte-mv.de/Landesbibliothek/Literatursuche/Sammlungen/Meyer%2c-Clemens-%281868-%E2%80%93-1958%29/>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
[82] Kade 1893, S.2.

und gelegentlich abweichenden Rhythmisierungen, wie zum Beispiel einer Ganzen statt zwei gebundenen Halben, finden[83].

8.1.1 Hauptquelle D-SWI Mus.3391 (Quelle A)

Originaler Titel: „Il Sagrifizio d'Abramo di Sua M^{tà}. Ces^{a}. | Per il Sepolcro nella Settimana Santa. 1660."

Besetzung (Angaben auf S. 109 von Leopold I.): „Oratorio Il Sagrifizio d'Abramo | Ubidienza a Dio – Domenico Sarti | Abramo – Giov. Paolo Benelli | Humanità – Ostresi Giorgio | 2 Servi – Massucci | Franco | Isac – Adamo | Angelo – ~~Adamo~~ Carlo | Penitenza – Fillipo | 4 Peccatori – 1 Domenico Sarti | 2 D. Marchetti o Consigli | 3 Stefano Beni | 4 Riccioni"

Umfang: Partitur bestehend aus 52 Doppelblättern. S. 20-21, 30, 76-77. 104-108 und S. 120 sind unbeschriftet. Als Schreibmittel wurde schwarze Tinte verwendet. Nachträgliche Paginierung in Bleistift am Seitenende. Identischer Schreiber für alle Stimmen. S. 101-103 enthalten beigelegte Violinstimmen („Violini aggiunti"). S. 109-122 enthalten das Libretto. Autogaphe Eintragungen Leopold I. bei der Besetzung auf S. 109.

Notenbild: unregelmäßig gesetzte, runde Systemklammern. Unterschiedliche Besetzungen. S-förmige Custodes. Korrekturen bei Textfehlern, wobei der korrekte Text wegen Platzmangel meistens über statt unter der Notenzeile notiert wurde. Auf S. 83 wurden fünf Takte der Sonate durchgestrichen und vier Takte später nochmals notiert.

Seitenformat: 242x188mm, Büttenpapier, 14 Notenzeilen pro Seite, Rastrierung: unterschiedliche Maße. Wasserzeichen: kaiserlicher Doppeladler mit unterhalb zu beiden Seiten angebrachten Buchstaben „C. | C."

8.1.2 Nebenquelle A-WnMus.Hs.16596 (Quelle B)

Originaler Titel: „Oratorio | Il Sagrifizio d'Abramo. | Musica Dell'Augustis^{mo}: | Imp^{e}: LEOPOLDO Al | Sepolcro del ~~Gio=~~ Venerdi | ~~vedi~~ Santo dell' | Anno 1660. | Poes: del Conte Caldana"

Besetzung (Angaben auf fol. 1v von Leopold I.): „Interlocutori: Musico | Ubidienza – Domenico Sarti. Canto | Abramo – Giov. Paolo Benelli. Ten. | Humanita – Georgio Ostresio.

[83] Eine detaillierte Darstellung ist im kritischen Bericht zu finden.

Canto | Isac – Adamo Frenetti. Canto | Servo primo – Antonio Massucci. Ten | Servo 2do – Francesco Cianca. Bass.| Angelo – Carlo Mantrano. Canto | Penitenza – S. Filippo Vimastri. mezzo soprano. | Peccatore primo – Domenico Sarti. Canto| Peccatore 2do – D. Domenico Marchetti. Alto | Peccatore 3^{tio} – Stefano Beni | Peccatore 4to – Carlo Riccioni| Di pra 2 violini 5 viole 2 cornetti mutti et 2 trombone | La summa parti 24. | Representa a 26 marzo 660. | Lep."

Umfang: Partitur bestehend aus 33 Einzelblättern. Fol. 30-33 sind unbeschriftet. Als Schreibmittel wurde schwarze Tinte verwendet. Nachträgliche Notiz in Bleistift auf fol. 30r („29 foll"). Paginierung in Bleistift auf allen beschrifteten Seiten und fol. 29v: am Seitenanfang ist die Seitenanzahl notiert, ab fol. 4v sind nur noch alle ungeraden Seiten beschriftet; am Seitenende ist durchgehend die Folienzahl notiert, wobei *verso*-Seiten mit Apostroph gekennzeichnet sind. Notiert sind nur der Generalbass und jeweils eine Gesangsstimme, auch bei mehrstimmigen Stellen. Identischer Schreiber für alle Stimmen. Autographe Eintragungen Leopold I. auf der Titelseite und bei der Besetzung (fol. 1v). Pergamenteinband mit goldener, rechteckiger Stempeldruck mit jeweils einer Blume an den Ecken. Die Spiegelblätter wurden mit einem violetten Papier mit Blütenmuster verstärkt. Dreiseitige Goldschnittverzierung.

Notenbild: zwei Notenzeilen bündelnde, runde Systemklammern auf fol. 1r und allen *verso*-Seiten. S-förmige Custodes auf *recto*-Seiten. unterschiedlich große Initialen bei Textbeginn, teilweise als Cadellen.

Seitenformat: 239x187mm, Papier, 10 Notenzeile pro Seite, Rastrierung: Bundsteg: nicht erkennbar, Kopfsteg: 10mm, Außensteg: 4-10mm, Fußsteg: 12mm. Wasserzeichen: nicht erkennbar.

8.2 Einzelnachweise

Prima Parte			
Sonata			
Takt	Zählzeit	Stimme	Bemerkung
4	3	Va II	Takt wegen Risses nicht vollständig lesbar, Ganze a' ergänzt
6	1-4	BVa	Takt unvollständig, rhythmische Unterteilung aus Va II übernommen
Szene – „Abramo i lumi inalza"			
14	3	Ab	Akzidens vor c' ergänzt
21	1.5	Ab	Akzidens vor es' ergänzt
26	4	Ab	Fermate ergänzt

Szene – „Che farai Padre agitato“			
10	4	Va III	Punktierung ergänzt
Szene – „Abram se tu non vai più”			
52	4.5	Ab	Akzidens vor h ergänzt
Szene – „Caro padre, caro padre“			
12	2-3	Tb	Falscher Generalbass: 6 5 anstatt 5 6
87	1	Tb	Nicht lesbar, Ergänzung aus Quelle B
Szene – „Con faccia impanida“			
2	3	Ab	Akzidens vor es ergänzt
3	4	BVa	Akzidens vor es ergänzt
9	2.5	BVa	Akzidens vor fis ergänzt
Szene – „Qui già non pende sotto dubio rito“			
51	4	Alle	Akzidens vor h ergänzt
Sonatina			
/	/	/	/
Szene – „Figlio dispar la fenera carnice“			
75	5.5-6.5	Alle	Nicht lesbar, Ergänzung aus Quelle B
80	5.5-6	Alle	Nicht lesbar, Ergänzung aus Quelle B
Seconda Parte			
Sonatina			
1	4	Crtt I	Balken analog zu anderen Stimmen entfernt
Szene – „À i colli sanguinosi andiam veloci“			
3	1	Tb	Noten in der Tiorba entfernt und als Generalbass ergänzt
8	4.5	Tb	Akzidens vor Fis ergänzt
20	3	Va II, Va III, Va IV, BVa	Haltebogen ergänzt
23	3	Va I	Haltebogen ergänzt
34	2	BVa	Falsches Akzidens entfernt
38	7	Va I-III	Fermate ergänzt
59	1	Tb	Falscher Generalbass: Akzidens im Generalbass vor Ziffer 6 entfernt
62	2.5	Tb	Akzidens vor Fis ergänzt
63	2.5	Tb	Akzidens vor Fis ergänzt
65	1	Va I-IV, BVa	Dynamikangabe mf ergänzt
78	1	Tb	Falscher Generalbass: b entfernt
94	3	Tb	Falscher Generalbass: b entfernt
101	5	Tb	Akzidens vor a ergänzt
Szene – „Al pianto sù, sù”			
6	1-3	Pecc I	Bindebogen ergänzt
6-7		Pecc IV	Text aus Pecc I übernommen
8-11		Pecc I-III	Text aus Pecc IV übernommen
9	1-3	Pecc III	Wegen Textunterlegung ganze Note auf zwei Halbe aufgeteilt
16	1	Tb	Falscher Generalbass: b entfernt
18	4	Pecc III	Akzidens vor b ergänzt
21	1-3, 4-6	Pecc I-II	Bindebogen ergänzt
22	4	Pecc III-IV, Tb	Fermaten ergänzt

23	3	Pecc I	Akzidens vor b' ergänzt
23	3	Pecc III	Akzidens vor f ergänzt
23	1-3, 4-6	Pecc I-II	Bindebogen ergänzt
24	4	Pecc I	Fermate ergänzt
49	1	BVa	Akzidens vor f ergänzt
61	4	BVa	Fermate ergänzt
110	2	Va II	Akzidens vor b' ergänzt
111-112	1-6	Alle	Gestrichene Takte weggelassen
113	6.5	Pecc III	Akzidens vor es ergänzt
114	6	Va III-IV	Nicht lesbar, ergänzt
117	1	Pecc III	Akzidens vor e' ergänzt
119	6	Pecc III	Akzidens vor b ergänzt
119	5.5	Tb	Akzidens vor a ergänzt
133	3.5	Va II	Falsche Notenlänge: Sechzehntel anstatt Achtel
140	1	Va III	Akzidens vor e' entfernt
147	4	Va II	Akzidens vor e' ergänzt
153		Pecc IV, Tb	Gestrichener Takt weggelassen
158-181		Pecc I-IV	Stimmen nicht notiert, Verweis auf Ergänzung von identer Stelle
164	4	Tb	Fermate ergänzt
176	1-6	Tb	Nicht lesbar, Ergänzung aus Quelle B
179	4	Tb	Fermate ergänzt
188	4	BVa	Akzidens vor f ergänzt
Szene – „Si, si, piangere“			
7	4	Pen	Punktierung ergänzt
12	4-5	Tb	Haltebogen ergänzt
13	4	Pen, Tb	Fermate ergänzt
32	1	Va II	Falscher Generalbass: 7 7 4 anstatt 4#
60	2.5	Tb	Warnakzidens vor es ergänzt
Sonata			
2	4	Vl I	Halbe f'' ergänzt
12	1	Crtt II	Warnakzidens vor e' ergänzt
12	1	Crtt I- II, Tbn I, Vl I-II, Va I-IV, BVa	Fermate ergänzt
Szene – „Al comun Dio pietoso“			
16	4	Crtt I-II	Dynamikangabe p ergänzt
33	4	Pecc II	Akzidens vor f' ergänzt
35	4	Pecc II	Akzidens vor f' ergänzt
44	1	Crtt I	Fehlerhafte Note entfernt
49	4	Va IV	Punktierung ergänzt
57	1	Pecc III	Fermate ergänzt

9 Conclusio

Die vorliegende Arbeit erprobt den digitalen Zugang zur Codierung von Varianten mit dem Format der *Music Encoding Initiative* (MEI) und die Darstellung einer Edition durch individuelles Anpassen der Rendering-Bibliothek *Verovio.* Dafür wurde das Werk *Il Sagrifizio d'Abramo* von Kaiser Leopold I. (1640-1705) ausgewählt, das in zwei verschiedenen Handschriften, in denen sich die Anzahl der notierten Instrumenten- und Gesangsstimmen unterscheidet, überliefert ist. Nachdem eine der beiden Handschriften als Hauptquelle ausgewählt wurde, wurde das Werk zunächst mit einem Notensatzprogramm gesetzt und danach mithilfe eines speziellen Plugins zur Umwandlung der Dateien in ein anderes Format nach MEI exportiert. Im Anschluss wurden die Unterschiede der beiden Quellen in den MEI-Daten händisch codiert. Diese Variantencodierung stellt die Grundlage zur Anzeige in der angepassten Version von *Verovio* dar.

Die Hauptquelle beinhaltet mehrere Gesangsstimmen, Streicher- und Blasinstrumente und eine Theorbe, die Nebenquelle jedoch nur jeweils eine Gesangsstimme und die Theorbe. Damit konzentrieren sich die Varianten ausschließlich auf den Gesang und die Continuostimme. Der Großteil der Unterschiede umfasst die in der Nebenquelle ausführlicher und häufiger gesetzten Generalbasszeichen, die Aufteilung der Notenwerte, z.B. ob eine ganze Note oder zwei gebundene halbe Noten notiert sind, und verschieden gesetzte Fermaten. Melodische Varianten kommen vergleichsweise selten vor und deuten meistens auf Fehler in einer der beiden Handschriften hin. Harmonische Unterschiede entstehen vor allem durch abweichende Generalbasszeichen und nicht durch tatsächlich ausnotierte Akkorde in der Theorbe.

Trotz einer sehr klaren Struktur der Arbeitsschritte war es nicht überraschend, dass softwarespezifische Schwierigkeiten, zum Beispiel fehlerhafte Datenübertragung in verschiedenen Formaten oder zwischen verschiedenen Programmen, das Vorankommen immer wieder beträchtlich verlangsamen würden. Das lag einerseits an meiner noch nicht vorhandenen Erfahrung, andererseits an zeitintensiven Tätigkeiten wie dem Edieren und Codieren des Werks. Eine wichtige Erkenntnis für mich selbst ist, dass zwischen einem einwandfrei gesetzten Notensatz und einer korrekten, maschinenlesbaren Codierung unter Umständen ein großer Unterschied liegen kann, was in aufwendiger, langwieriger, händischer Arbeit resultiert. Zum Beispiel ist die Positionierung von Generalbasszeichen problematisch, da optisch richtig gesetzte Symbole trotzdem mitunter mit einer falschen Zählzeit verbunden

werden. Dieser Umstand ist mir jedoch erst nach dem Export nach MEI aufgefallen. Mit einer anderen Erwartungshaltung an das Thema heranzugehen und anzunehmen, dass alle Teile dieser Arbeit, musikwissenschaftlicher wie technischer Natur, von Anfang an einwandfrei funktionieren würden, wäre jedoch sehr naiv gewesen. Die „trial and error"-Methode war in manchem Bereich nicht zu vermeiden. Die Ergebnisse sind trotz aller Schwierigkeiten zufriedenstellend. Die Codierung und Anzeige der Daten geben einen guten Überblick über die Unterschiede in den Quellen. Von der immer besser werdenden Darstellung und dem Ausbau der Anzeigemöglichkeiten in *Verovio* wird auch die digitale Edition von *Il Sagrifizio d'Abramo* in Zukunft profitieren, da weitere Anpassungen vorgenommen werden können.

Die digitale Musikwissenschaft und -edition, im Speziellen MEI, eröffnen neue Möglichkeiten der Repräsentation eines Werks. Sie stellt eine sichere Form der Langzeitarchivierung dar und kann durch die maschinenlesbare Codierung nützliche Werkzeuge zur Analyse und für Suchfunktionen von oder in Musikstücken bereitstellen. Die verbesserten Vergleichsmöglichkeiten von Quellen sind für die Musikwissenschaft und die musikalische Praxis ebenso relevant wie das Generieren von Stimmauszügen und das Verändern der Notation, um alte Notationselemente wie Noten oder Notenschlüssel durch moderne Symbolen zu ersetzen. Metadaten zum Werk und eine Dokumentation zur Edition können ebenfalls direkt in den Daten hinterlegt werden, wodurch Umwege über Kataloge und kritische Berichte vermieden werden. Da die meisten Editionen und Projekte online offenen Zugang gewähren, ist der Zugriff auf die Daten über das Internet erheblich vereinfacht. Der ökonomische Aspekt sollte ebenfalls nicht unerwähnt bleiben, da durch diese Form der Veröffentlichung etwaige Druckkosten obsolet werden.

Die MEI-Community ist mit ihren Zentren in Nordamerika und Mitteleuropa noch nicht weltweit vertreten, die große Vielfalt an unterschiedlichen Projekten zu verschiedenen Epochen zeigt jedoch, dass das Datenformat schon jetzt vielerlei Anforderungen gewachsen ist. Mit der Weiterentwicklung von MEI und der geplanten Programmierung von Editoren, die eine Codierung ohne XML-Kenntnisse zulassen würden, wird die Popularität von MEI weiterhin gesteigert werden. Je leichter eine Codierung ermöglicht wird, desto größer wird auch die Motivation von Personen, Musik in ihren vielen Facetten zu codieren und einen gesamtheitlichen Einblick in Werke zu gewähren. Die Zusammenarbeit von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern ist schließlich auch die Basis von MEI.

10 Abkürzungsverzeichnis

Allgemeine Abkürzungen

Bd.	Band
Diss.	Dissertation
Dipl.-Arb.	Diplom-Arbeit
Ebd.	ebenda
d.h.	das heißt
hrsg.	herausgegeben
k.k.	kaiserlich-königlich
RISM	*Répertoire International des Sources Musicales*
S.	Seite(n)
Sp.	Spalte(n)
u.a.	unter anderem
usw.	und so weiter
Verl.	Verlag

Musikalische Begriffe, Instrumente, Stimmen

Ab	Abramo
Ang	Angelo
BVa	Bassviola
Crtt	Cornett
Hum	Humanità, ital. Menschlichkeit
Is	Isac
Pecc	Peccator, ital. Sünder
Pen	Penitenza, ital. Buße
Srv	Servo
Tb	Tiorba, Theorbe
Tbn	Trombone
Ub	Ubidienza, ital. Gehorsam
Va	Viola
Vl	Violine
Vlt	Violetta

Music Encoding Initiative, XML, technische Begriffe

@	Attribut
accid	accidental
add	addition
altID	alternative Identity
annot	annotation
app	apparatus
cert	certainty
corr	correction
CSS	*Cascading Stylesheets*
del	deletion
dur	duration
DTD	*Document Typ Definition*
Desc	description
extMeta	extended metadata
HTML	*Hypertext Markup Language*
key.sig	key signature
lem	lemma
MEI	*Music Encoding Initiative*

meter.sym	meter symbol
mdiv	musical division
MIDI	*Musical Instrument Digital Interface*
n	number
oct	octave
ODD	*One-Document-Does-It-All*
orig	original
pname	pitch name
pubStmt	publication statement
rdg	reading
resp	responsible
rend	rendering
reg	regulation
RNG	*Regular Language Description for XML New Generation*
scoreDef	score definition
sourceDesc	source description
staffGrp	staff group
SVG	*Scalable Vector Graphics*
subst	substitution
TEI	*Text Encoding Initiative*
titleStmt	title statement
VHS	*Video Home System*
XML	*Extensible Markup Language*
XSD	*XML Schema Definition*
XSL	*Extensible Stylesheet Language*
XSLT	*Extensible Stylesheet Language Transformation*

11 Quellenverzeichnis

11.1 Literatur

- Adler, Guido: „Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. Im Auftrage des k.k. Ministeriums für Cultus und Unterricht herausgegeben von Guido Adler. I. Band: Kirchenwerke“, in: *Denkmäler der Tonkunst*, Wien 1892.
- Adler, Guido: „Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. Im Auftrage des k.k. Ministeriums für Cultus und Unterricht herausgegeben von Guido Adler. II. Band: Gesänge aus Oratorien und Opern. Instrumentalcompositionen“, in: *Denkmäler der Tonkunst*, Wien 1893.
- Bletschacher, Richard: *Rappresentazione sacra. Geistliches Musikdrama am Wiener Hof,* dramma per musica Bd. 1, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag Wien 1985.
- Brosche, Günter: „Die musikalischen Werke Kaiser Leopolds I. Ein systematisch-thematisches Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen“, in: *Beiträge zur Musikdokumentation. Franz Grasberger zum 60. Geburtstag,* hrsg. von Günter Brosche, Tutzing: Hans Schneider 1975, S. 27-82.
- Goldscheider, Joseph: *Kaiser Leopold I. als Musiker. Cultur-Studie*, Graz 1880.
- Grassl, Markus: Art. „Leopold I.”, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 10, Kassel u.a.: 2003, Sp. 1618-1621.
- Grössing, Sigrid-Maria, *Die Genies im Hause Habsburg*, Wien: Amalthea Signum Verlag 2011.
- Gruber, Gernot: *Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux*, 1. Teil, Jahresabgabe 1968 der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, Graz 1972.
- Hilscher, Elisabeth Theresia: *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Graz/Wien/Köln: Verl. Styria 2000.
- Hofmann, Ulrike, *Die Serenata am Hofe Kaiser Leopold I. (1658-1705)*, Diss. Universität Wien 1975.
- Huss, Frank: *Der Wiener Kaiserhof. Eine Kulturgeschichte von Leopold I. bis Leopold II.*, Gernsbach: Casimir Katz Verlag 2008.

- Jung, Hermann: „Abraham und Isaak als Oratorienstoff im 17. und 18. Jahrhundert (mit Ausblicken auf Vertonungen bis zum 20. Jahrhundert), in: *Isaaks Opferung (Gen 22) in den Konfessionen und Medien der frühen Neuzeit,* hrsg. von Johann Anselm Steiger und Ulrich Heinen, Berlin: De Gruyter 2006, S. 693-729.
- Kade, Otto: *Die Musikalien-Sammlung des Grossherzoglich Mecklenburg-Schweringer Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten,* Band I., Schwerin 1893.
- Kepper, Johannes: *Musikedition im Zeichen neuer Medien. Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben*, Norderstedt: Books on Demand 2011 (Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik 5).
- Köchel, Ludwig Ritter von: *Johann Josef Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I., und Karl VI. von 1698-1740*, Wien: Alfred Hölder 1872.
- Lorenzi, Ernst: *Kaiser Leopold I. – seine Familie und seine Zeit,* phil. Dipl.-Arb. Universität Wien 1986.
- Massenkeil, Günther: Art. „Oratorium. I. Zur Terminologie und Vorgeschichte“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 7, Kassel u.a.: 1997, Sp. 741-744.
- Pufendorf, Esaias von: *Bericht über Kaiser Leopold, seinen Hof und die österreichische Politik 1671-1674,* Leipzig: B.G. Teubner 1862.
- Pugin, Laurent: „Going digital: Finding the right path for critical music editions“, in: *Mélanges en l'honneur d'Etienne Darbellay,* hrsg. von Brenno Boccadoro und Georges Starobinski, Bern: Peter Lang 2013, S. 247-266.
- Riepe, Juliane: Art. „Oratorium. II. 6. Das italienische Oratorium nördlich der Alpen”, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 7, Kassel u.a.: 1997, Sp. 757-758.
- Roland, Perry, Kepper, Johannes: *Music Encoding Initiative Guidelines. Version 3.0.0,* Charlottesville/Detmold 2016.
- Schaefer, Camillo: *»Gewaltig viele Noten…«. Die Musik der Habsburger,* Wien: Ueberreuter 1996.
- Schwarzmann, Eva: *Die Oper am Hof Leopold I.: Sänger und Musiker im Dienste der kaiserlichen Repräsentation*, Dipl.-Arb. Universität Wien, 1997.

- Seifert, Herbert: „Die Entfaltung des Barock“, in: *Musikgeschichte Österreichs,* hrsg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Bd. 1, Wien 1995.
- Seifert, Herbert: "1619-1705: «Die Kaiserlichen Hofkapellen». Italienisches Barock in Wien", in: *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498-1998*, Tutzing: Hans Schneider 1998.
- Seifert, Herbert: „Das Sepolcro – ein Spezifikum der kaiserlichen Hofkapelle“, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, hrsg. von Hartmut Krones, Theophil Antonicek und Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2011.
- Spielman, John P.: *Leopold I.: Zur Macht nicht geboren*, Graz/Wien: Verl. Styria 1981.
- Strümper, Marc: *Die Viola da gamba am Österreichischen Kaiserhof. Untersuchungen zur Instrumenten- und Werkgeschichte der Wiener Hofmusikkapelle im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss. Universität Wien 2001.
- Waczkat, Andreas: „‘Les Violons du Duc‘. Französische Musiker an mecklenburgischen Höfen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.*, Jahrbuch 2002, hrsg. von Peter Wollny, Schneverdingen: Karl Dieter Wagner 2004, S. 252-263.

11.2 Online-Quellen

- Beethovens Werkstatt: < https://beethovens-werkstatt.de/>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
- Biographie Clemens Meyer (1868-1958): <http://www.kulturwerte-mv.de/Landesbibliothek/Literatursuche/Sammlungen/Meyer%2c-Clemens-%281868-%E2%80%93-1958%29/>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
- Digitale Musikwissenschaft Österreich: <http://www.digital-musicology.at/de-at/index.html>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
- Digitales Werkverzeichnis Anton Bruckner:
    - < http://www.digital-musicology.at/de-at/pr_oeaw_dWAB.html>, letzter Zugriff: 11.11.2018.

  - < https://www.oeaw.ac.at/ikm/forschung/digital-musicology/digitales-werkverzeichnis-anton-bruckner/>, letzter Zugriff: 11.11.2018.

- Kaiser Leopold I: Digitale Edition des Sepolcros *Il Sagrifizio d'Abramo*: <http://www.digital-musicology.at/sagrifizio/de/index.html>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
- *MEI Score Editor* (MEISE): <https://wiki.de.dariah.eu/pages/viewpage.action?pageId=7439804>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
- *Music Encoding Initiative*:
  - About: <https://music-encoding.org/about/>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
  - Introduction to MEI: <https://music-encoding.org/resources/introduction.html#>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
  - Projects: <https://music-encoding.org/community/projects-users.html>, letzter Zugriff, 11.11.2018.
- Optical Music Recognition for Plainchant: <http://ddmal.music.mcgill.ca/research/omr/omr_for_plainchant>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
- *Tido*: <https://www.tido-music.com/>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
- *Verovio*: <https://www.verovio.org/index.xhtml>, letzter Zugriff: 11.11.2018.
- Zentrum für Informationsmodellierung der Karl-Franzens-Universität Graz: <https://informationsmodellierung.uni-graz.at/>, letzter Zugriff: 11.11.2018.

12 Anhang

12.1 Abstract

In meiner Masterarbeit beschäftige ich mich mit der digitalen Edition musikalischer Werke, im Speziellen mit *Il Sagrifizio d'Abramo,* einer Komposition von Kaiser Leopold I. (1640-1705). Die Grundlage für die Edition bietet dabei das Format der *Music Encoding Initiative* (MEI), die ein Regelwerk zur Codierung von Musikdokumenten definiert hat. In diesem ist beschrieben, wie musikalische Attribute wie zum Beispiel Tonhöhe und -dauer, Vorzeichen und Oktavlagen angegeben werden müssen, damit sie in weiterer Folge für Maschinen lesbar gemacht und durch Rendering der Daten dargestellt werden können. Nach der Übertragung der Quellen in einem Notensatzprogramm, wurden die Partituren in das Datenformat MEI exportiert. Diese Daten basieren auf einer Auszeichungssprache, der *Extensible Mark-Up Language* (XML), und werden im Anschluss händisch mit zusätzlichen Informationen angereichert.

Eine MEI-Datei beinhaltet notierte Musik, des Weiteren aber auch die Metadaten zum Werk, wie Titel, Komponist, Quellenangaben, Signatur und Aufbewahrungsort der Quellen. Dadurch kann eine MEI-Datei als Katalogeintrag oder als Partitur oder als beides gleichzeitig verwendet werden. Das Erstellen eines thematischen Katalogs oder Gesamtwerkes kann dadurch vereinfacht werden, da man auf nicht auf andere Editionen verweisen muss, sondern die gewünschten Partituren direkt aufrufen kann. Bei mehreren Quellen eines Werkes können Varianten und Versionen codiert und leicht vergleichbar dargestellt werden. Die Daten sind aufgrund der XML-Grundlage für die Langzeitarchivierung geeignet, da die Informationen in einfachsten Programmen aufgerufen werden können und auch Menschenlesbarkeit garantieren.

Viele Projekte in Nordamerika und Europa basieren auf dem Codierungsstandard MEI. Das Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen der österreichischen Akademie der Wissenschaften kann einige Pilotprojekte, unter anderem digitale Musikeditionen von Werken Wenzel Raimund Bircks und Anton Bruckners, vorweisen. Ein weiteres Projekt ist die Codierung einiger Werke von Kaiser Leopold I. Diese vorliegende Arbeit fügt eine weitere seiner Kompositionen hinzu, wobei das Hauptaugenmerk auf die Codierung und digitale Darstellung von Varianten gelegt wurde. Nach der Erstellung eines Werkverzeichnisses auf der Basis von Günter Brosches' Verzeichnis, in welches zu der Zeit noch nicht bekannte

Quellen und neue Drucke ergänzt wurden, kamen mehrere Werke zur Bearbeitung in Frage. Die Wahl fiel auf *Il Sagrifizio d'Abramo,* das in zwei Handschriften überliefert ist. Die erste befindet sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, die zweite, die Brosche damals noch nicht bekannt gewesen ist, in der Landesbibliothek in Mecklenburg-Vorpommern. In der Wiener Quelle sind genaue Angaben zur Besetzung notiert, allerdings beinhaltet das Manuskript ausschließlich nur jeweils eine Gesangsstimme und die Generalbassstimme. All die in der ersten Quelle aufgelisteten, aber nicht notierten Stimmen lassen sich in der zweiten Handschrift finden.

Ziel dieser digitalen Edition ist es, die beiden Quellen in einer Codierung miteinander zu verschränken und Unterschiede in einer angepassten Online-Anwendung des MEI-Renderingtools *Verovio* sichtbar zu machen. Durch Tastenbetätigung kann die Anwenderin und der Anwender bei Unterschieden zwischen den Inhalten der beiden Handschriften, die durch unterschiedliche Farben gekennzeichnet werden, gewechselt werden. Damit wird erprobt, in wie weit die Ergebnisse zufriedenstellend sind und ob sich der Aufwand einer Variantencodierung in MEI überhaupt lohnt.

12.2 Textbuch zu *Il Sagrifizio d'Abramo*

Ubidienza:
Abramo i lumi inalza
Ch'omai veder mi pare
La favorita balza
Ou'hai derger l'Altare.
Osserva come il sole
Tutto spandersi vuole
Suora il romito luogo
È ride ai rai soverchi il sacro giogo.

Abramo:
Con un cor incapace
Di tedio, ò pentimento
Nel' orrecchio ogn'hor sento
De la bocca Divina il tuon verace,
Andiam ove ti piace
Non io mi turbarò se l'Universo
Si turbasse disperso
È trasportati, è aggionti
Al sen de l'ocean fossero I monti.

Humanità:
Dove dove andar vuoi?
À quai prove
Sono indrizzati Abramo i passi tuoi?

Abramo:
A prove di mia fede.

Humanità:
Ò di tua crudeltà?

Abramo:
Tali il gran Dio le chiede

Humanità:
Dio non vuole enpietà
Che persi che fai?
Il Sagrifizio
È il precipizio d'Isac e nol sai?
Resta resta con me
Natura artifice nongia carnefice
Mà Genitor ti fè

Abramo:
Io restaro.

Ubidienza:
O questo no.

Abramo:
Io dunque venirò là che vuoi tù.

Ubidienza:
O questo si nè da te cerco più.

Abramo:
Che nò, che si
Non anco è'l di.

Humanità:
Prescritto
al delitto,
Fermati meco Abramo cieco
Non vedi,
Ch'eredi
Non havrai gia,
Se il colpo comandato il braccio da.

Ubidienza:
Con tal ardore s'ubidisce al Signore?

Humanità:
Una tal fretta
Non mena ad ubidir ma a far vendetta.

Abramo:
Che farai Padre agitato
Da un dolor, ch'è giusto, e rio,
Se ti mostri grato a Dio
Non ti mostri al figlio grato,
Il Signor t'apre la via,
Et Isac vuol che tu stia,
Andarai non andrai,
Che farai?

Humanità:
Abram se tu non vai piu
Padre sei
Che quando generasti.

Abramo:
Non più gia m'esortasti.

Humanità, Abramo:
Fermiamoci pure fermiamoci pure
Che biasmo sol merca,
Chi cerca
Le proprie sventure.

Ubidienza:
Menti, o sciocca humanita
s'Auttor Dio chiami del mal,
Quanto mai dagl'Astri viene
Sempre è bene, sempre è bene,
Tu in non pugni col Destino,
Che farasi alfine poi,
Cio ch'egli vuole e non cio, che tu vuoi.

Abramo:
Poiche tale è del Ciel
L'immobile mente,
Moviamo il piè fedel, E al Fato fremente
Non sia mal ver, che strascinato io vada
Date a me servi miei
Date la spada
Date a me il foco, e date
Le legna omai tagliate.

Servo I-II:
Ecco il tutto ò Signore
De la vittima infuore.

Abramo:
E questa anco sarà, ma intanto voi
Quivi aspettate noi
Poiche adorato havremo
Tostu ritorneremo.

Servo I-II:
S'andasti anco à cascar
del vago Eufrate
Le sponde fortunate,
Ò à stabilir l'asilo
Al tuo seme promesso
De l'ubertoso Nilo
Vanne felice Abramo e tal tornar,
qual vai siati concesso
Che qui noi t'aspettiamo.

Isac:
Caro padre, caro padre,
Perche non t'aggrada
Che la strada
Col tuo calchi il mio piè?
Deh, lasciami venir
Ch'io uno portar
Fin sù l'Altar
Le legna, è te seguir,
Ch'io uno portar in sù l'Altar
Le legna è te seguir.

Abramo:
A te pur data sia
La soma ricercata
Ch'à te si deve o mia
Unica prole unicamente amata
Più volontier qui al basso Isac ti lascierei
Ma troppo, troppo ahi lasso
Al sagrifizio neccessario sei.

Ubidienza:
Saldo, Abram, saldo, Abramo.

Isac, Ubidienza, Abramo:
Ad offrire, andiamo.

Isac:
Andiam pur lieti,
Che me soave
Il peso grave
E se nol vieti
Io portarò più
Di quel ch'hò più
S'anco frà il monte, e noi foss'ampia valle
A maggior pondo hò, docili le spalle
La vittima dov'è?

Abramo:
Dio proveder si dè.

Isac:
De l'olocausto ò Padre hai tu due parti
Io n'hò una sola sola,
Deh un'altra mi comparti
Padre deh mi consola.
Vai tu di foco, e vai di brando carco,
Io de le legna sol porto l'incarco
Se pur non spiace à te, la vittima dov'è?

Abramo:
Figlio mio, caro figlio,
Dimandi ciò, che ben à te convienne,
E ben l'havrai
Ch'il punto viene
Che tu non sai

L'ostia sara si tua, ch'altri non fia,
Che l'habbia de te pria
Data l'hà Dio
Daròlla anch'io
Ma doppo sol, che fatta havrem la pira
Tu la riceverai
À l'ora tu vedrai
Entro le braccia à pieno
La vittima nel seno.

Isac:
Il momento bramato, oh venga presto
In cui possa tocarla
E da me collocarla
Sù l'ara alzata io farò intanto il resto.

Abramo:
Con faccia impavida
Imprendi l'ultimo
De più terribili
Si si componiti
L'inevitabile
Tua bara flebile,
E al miserabile
Rogo disponiti.
Horla vittima prendi,
Che tu senza saper teco portasti
Te me desmo portando
Nè tua man mi contrasti,
Ch'io vada i piè legando,
Ch'ai lacci destinati
Da la lor liberta furon guidati.

Isac:
Pieta, Padre, Pieta,
Perche si crudo
Tenti lasciar
Di vita ignudo
Un che chiamar
Solevi tua vita Gradita
Se tanto il Padre fà,
L'inimico che farà?
Che farà?
Pieta, Padre, pietà.

Abramo:
Larghi gemiti
Atti supplici
Voci querule
Non mi recano
Già sentimento
Che sia valido
À distogliermi
Dal mio nobile
Proponimento
Qui già non pende sotto dubio rito
Perchi cader tu dei
Dio ti cerca à Dio, vai da Dio sortito
Involato à me sei
Dolce Isac, ed io solo
À me stesso t'involo
Si mi privo del mio,
Mà rendo il proprie à Dio,
Mà mi sciolgo dal debito, e tu tormi
Nel ciel, donde venisti à mutar giorni.

Isac:
La vita o Genitore ecco à tuoi piedi
Me avvolto vedi
Nè d'abbracciarli
Io cessaro nè di bacciarli
Se non vedrò
Prima i miei sciolti,
E di me pria digiuna
L'empia sfortuna
Deh ti sovvenga il paternal amore
La vita o Genitore

Abramo:
S'invocassi i nemici à dar aita
À Isac verriano forse,
Mà non Abram tu non chiamar sfortuna
Ciò che vien dal consiglio
Del Rè de la fortuna,
Non pianger non pianger caro figlio.

Humanità:
Ò d'indegna fierezza
Annocato più indegno,
Non di pietra hà fortezza
Di Sara il vago pegno,
Non ferro, e bronzo alpetto
Inerme, e pargoletto
Forman duro ricamo
Non hà Isac lo dirò core d'Abramo.

Abramo:
Non hà core d'Abramo?
Et è il mio core?
Et è l'anima mia?
Non l'habbia pure, e sia

Condannato à morir, perche non muore
Come morir dovria
Come Abram moriria.

Isac:
Deh, Padre, s'è possibile
Lungi dal figlio timido,
Passi l'amaro calice.

Abram:
Parla à Dio, che ti vede, et ascolta
Il Padre non ti sente questa volta.

Ubidienza:
Abram, Abramo, sù, sù,
Molto nel figlio dai
Mà del tuo figlio assai
L'ubidienza è più,
Può destar la clemenza
La sola sofferenza
Isac merta ancor tù,
Isac, Isac, sù.

Isac:
Lo spirto è pronto certo,
Ma la carne ch'è inferma è roza al merto.

Abramo:
Tù ch'à voglia di Dio
Non sperato
Già sei nato,
Et a voglia di Dio d'improviso
Resti ucciso
Diletto figlio mio
Lasciando questa spoglia
Deh muori di tua voglia.

Isac:
Se il morir à nuovo acquisto
Di miglior vita mi manda
De la morte non m'attristo,
Mentre il Cielo lo commanda.
La sentenza rendi piena,
E spalanca ogni mia vena
Ecco al ferro in addatto

Isac, Ubidienza, Abramo:
Come piace al Signor,
Cosi sia fatto.

Abramo:
Figlio dispar la fenera carnice
À la piaga felice
Questo è il luogo ou il collo
Scielto à l'illustre crollo
S'unisce, e di sunirsi,
Può dagl'oneri suoi più facilmente,
Qui vibrarò il fendente.

Angelo:
Abramo? Abramo?

Abramo:
Io sono qui.

Angelo:
Ferma la mano,
E dal periglio
Libera il figlio
Lascia lo sano
Ferma la mano
Da l'atto invito
Hor conosc'io che temi Dio,
Nè'l temi invano,
Ferma la mano,
Perche facesti ciò
Nè perdonasti al figlio tuo unigenito,
Io ti benedirò e moltiplicaro
Il seme tuo, come del Cielo fulgito
Le stelle serene, e come l'arene
Che sù'l lido del mar l'onda rimescola.

Abramo:
Mio Dio tutto è favore cio che date deriva,
Vuoi ch'il mio figlio viva?
È un segnalato honore,
Vuoi ch'il mio figlio muoia?
Privileggio è maggior, maggior mia gioia,
Ma poiche vivo il vuoi
Chi ascendera in sua vece
Nel monte del Signore?
Chi sarà mai più avventurato accolto
Nel Santo loco à Isac donato e tolto?
Innocente e di man di core è monto
Anco Isac moribondo.

Angelo:
Nessuno più
Occuparà d'Isac la sorte
Fuor, che Giesù.

Angelo, Isac, Abramo:
Nessuno più
Occuparà d'Isac la sorte
Fuor, che Giesù.

Penitenza:
Ai colli sanguinosi andiam veloci
Anime penitenti
À le croci, ai cilici,
Ai deserti, ai monumenti,
Questo è di fatica,
Mà di mento ancora
Oggi si svela
L'offerta d'ostia antica,
Oggi l'Abramo eterno
Per soggiogar l'Inferno
Col mezo di man' empie
Del Nazareno Isac la morte adempie,
È non lascia, che scenda
Angelo alcuno
Giù dal celeste Regno
Sù'l calvario a fermar l'èbraico Degno.
Del novo testamento ombra fù il Vecchio
Il dolente apparecchio d'Isac
vivo rimasto, era figura
Di Christo or morto, e posto in sepultura
Morto è Dio figurato
Per l'huom sagrificato,
Sparse ei di sangue un mare,
È l'huom non spargerà di stille amare?
Diè se stesso per voi
Peccanti creature,
E non darete poi voi per
Voi stesse a lui?
O pensieri di marmo!
Pietro hebbe uncor di pietra,
Mà con goccie cadenti al fin lo franse
È ver negò il Signore,
Mà negò anco l'errore,
E l'annegò mentre pentito pianse
Non hà pupilla il ciel, che più risplenda
Di pupilla piangente
À l'emenda a l'emenda,
Ecco mugge l'Abisso, è vi circonda
Caligine profonda,
E prorompono i fochi à tormentarvi
Peccatori induriti,
Già sete inceneriti,
Ahi riversate il tutto
De le lagrime il fonte,
Un torrente di lutto
Sol può smorzar di tante fiamme l'onte.

Peccatori I-IV:
Al pianto sù, sù,
Contrito col core,
Piangiamo l'errore
L'eterno ben offesi habbiamo.
Da noi scacciamo
Piacer teren
Non tardisi più.

Peccator I:
Flagelli sonanti
M'abbattano stanco,
E cari latranti
Mi rodono il fianco,
Al mio Benefattor, son troppo ingrato,
Merto d'esser dannato,
Chiedon miei vizi tutti i supplici.
Corran mie piante in boschi
Impratticati e foschi
E dal mondo diviso
Più non sappia il mio cor, cosa sia riso.

Peccator II:
Mio Dio ne l'ira tua, nel tuo furore,
Non m'accusar,
Non mi punir;
Io so l'infermo, io sono quelche muore,
Se non ti vuoi placar,
Se non mi vuoi guarir,
Mi va timor tiranno
Con un continuo affanno
L'anima flagellando
Mà tu Signor sin quando?

Peccator III:
Io rigarò la stanza
Di lagrimoso humore
È lavaro ogni notte il letto mio
Ò beato a bastanza
Quello, cui son da Dio
Già rimessi i peccati,
Che numerosi tanto,
È gravosi
Fin sopra il capo mio si sono alzati,
Se m'aspergi d'Isopo ò mio Signore
Io sarò fatto in breve,
Più bianco de la neve.

Peccator IV:
Sparse le chiome vane
D'immonda polve un sacco a me fia manto.
Da la cenere havrò il pane,
La bevanda havrò del pianto.
Gemebondo, dormendo,
Sarò un corvo notturno in gabbia stretto,
È vegliando dolente
Un solitario passare sù'l tetto,
Le mie gran colpe intendo:
So che te solo offesi a te presente
sente rinova l'alma mia
Un cor Signore un cor che mondo sia.

Peccatori I-IV:
Al pianto su, sù,
Contrito col core,
Piangiamo l'errore
L'eterno ben offesi habbiamo.
Da noi scacciamo
Piacer teren
Non tardisi più.

Penitenza:
Si, si, piangere,
Prostratevi al suolo
Svelate il gran duolo,
Ch'in sen chiudete
Sì, sì, piangere
Obligati a la costanza
Che con tanta
Toleranza
Dimostro la Madre santa
Figli imbelli voi non sete,
Si, si, piangere
Il non piangere ch'in Maria
Segno fù d'affanno maggior
In voi tutti hoggi saria
Testimonio di doglia minor,
Che di Vergin Genitrice
Provi il senso
Cruccio intenso
Ne la perdita infelice
Del suo figlio,
Mentre ancora
Sotto il ciglio quell'ogetto lì sta,
che l'addolora
Se ben fermo tiene il piede,
Se ben non piange, e grida, ogn'un lo crede.
Ma voi voi ch'uccideste il Dio, che vi creo
Senza pupille meste
Fede a l'aspro tormento
Che v'apre il pentimento,
Nò, non l'havrete
Se non piangere.

Peccatori I-IV, Angelo:
Al comun Dio pietoso,
Non men pronti d'Abramo,
In pianto doloroso
De le viscere nostre i parti offriamo,
Sborsiam da gli occhi fuore
Il capital del core,
In moneta di lagrime correnti,
Ne sia tra penitenti,
Chi avaro osi tenerle.
Sol si compra il perdon, con queste perle.

12.3 Printedition

Die Printedition von *Il Sagrifizio d'Abramo* wurde im Notensatzprogramm *Sibelius* gesetzt. Die vorliegende Notenedition stimmt inhaltlich mit der Codierung überein, wobei in der Printedition notwendige Verbesserungen des Notensatzes, wie zum Beispiel im Generalbass oder bei Binde- und Haltebögen, um keine Zeichen überlappen zu lassen, vorgenommen wurden. Die automatische Positionierung funktioniert oft nicht, weswegen die Korrekturen händisch eingearbeitet wurden.
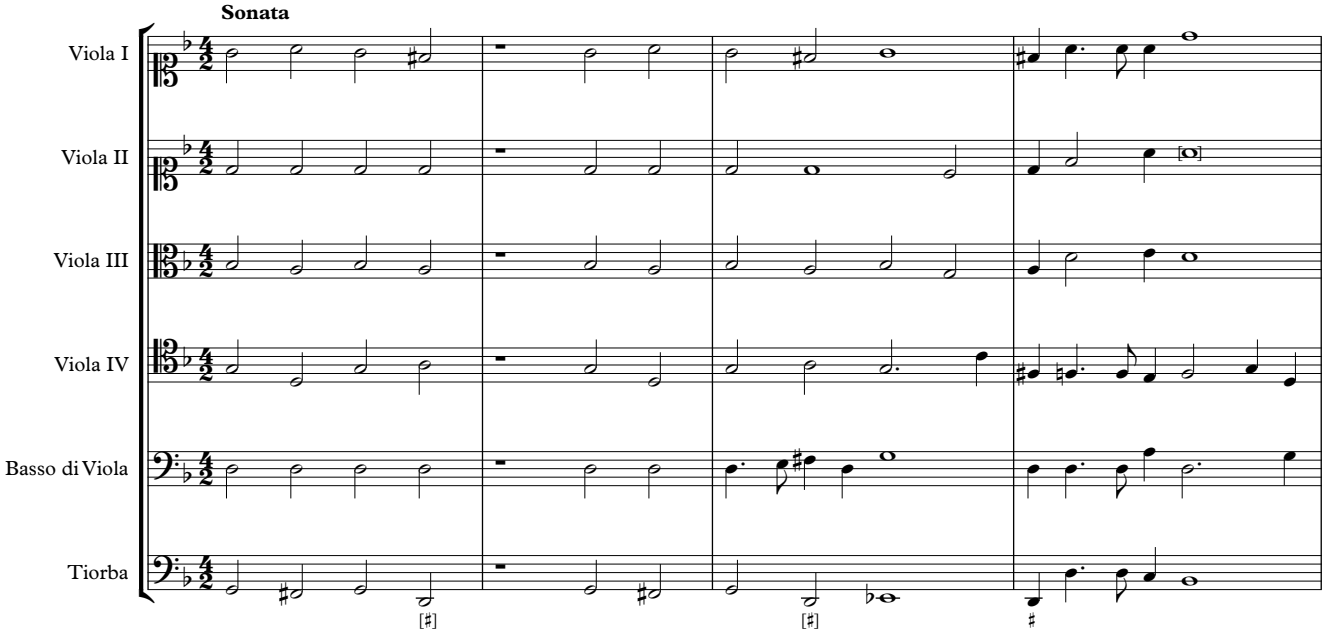
Il Sagrifizio d'Abramo
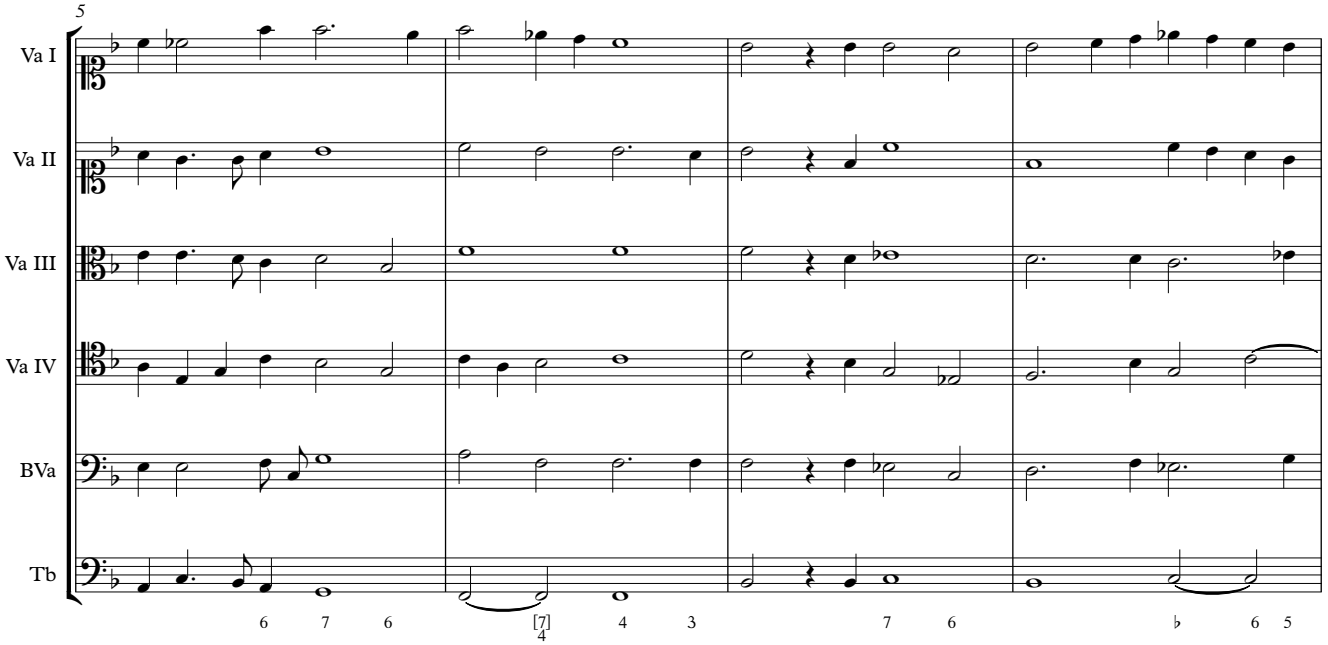
Per il Sepolcro nella Settimana Santa 1660.

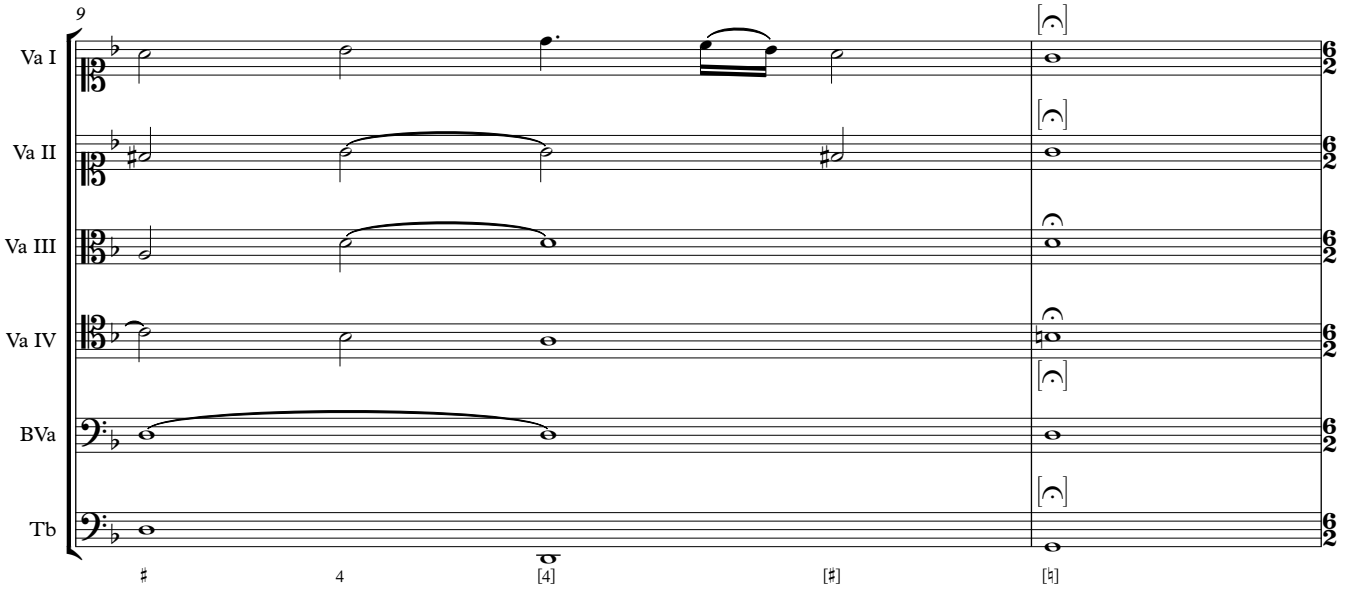
Conte Caldana

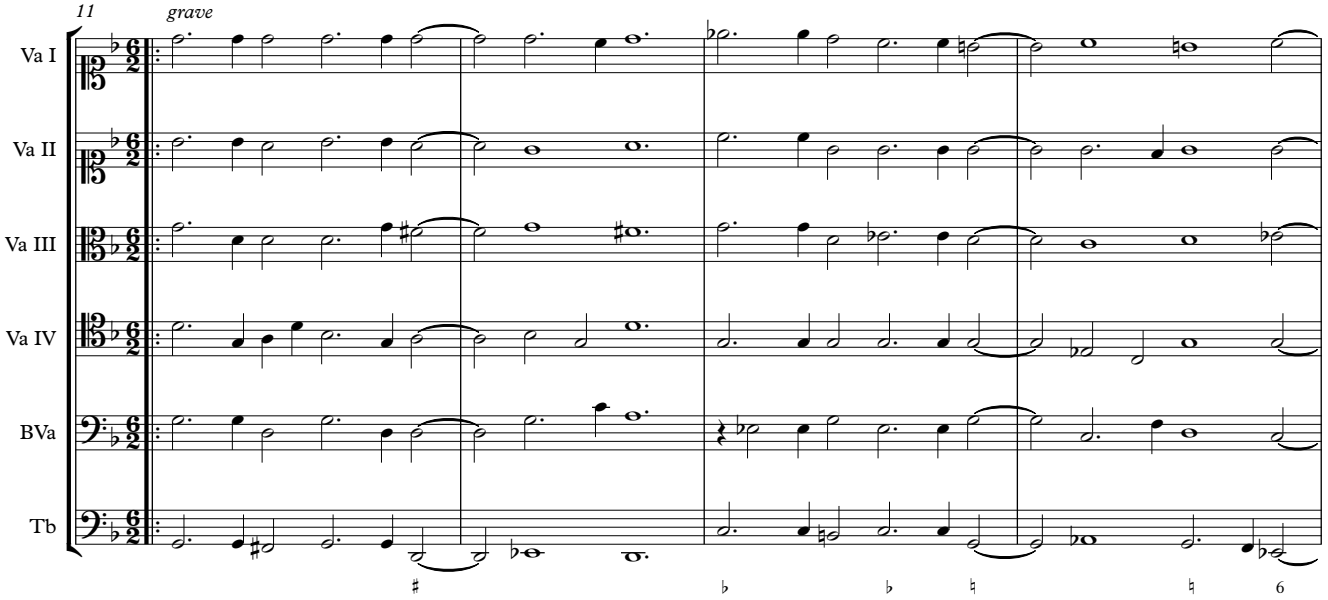
Kaiser Leopold I. (1640-1705)
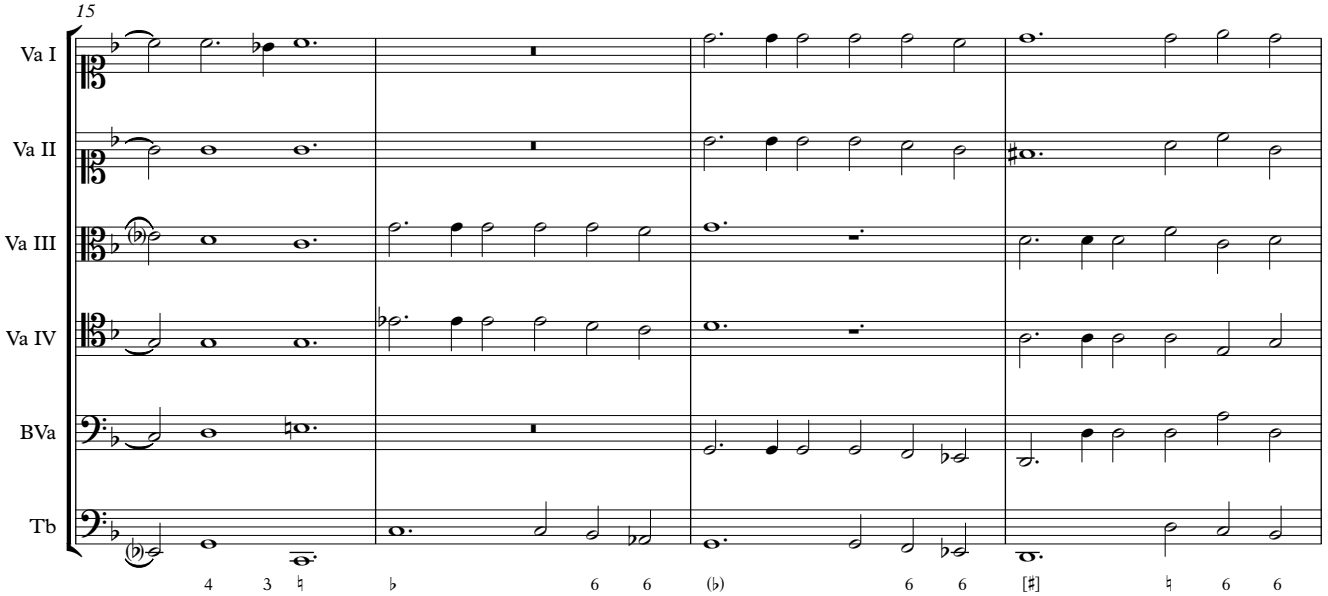
Prima Parte
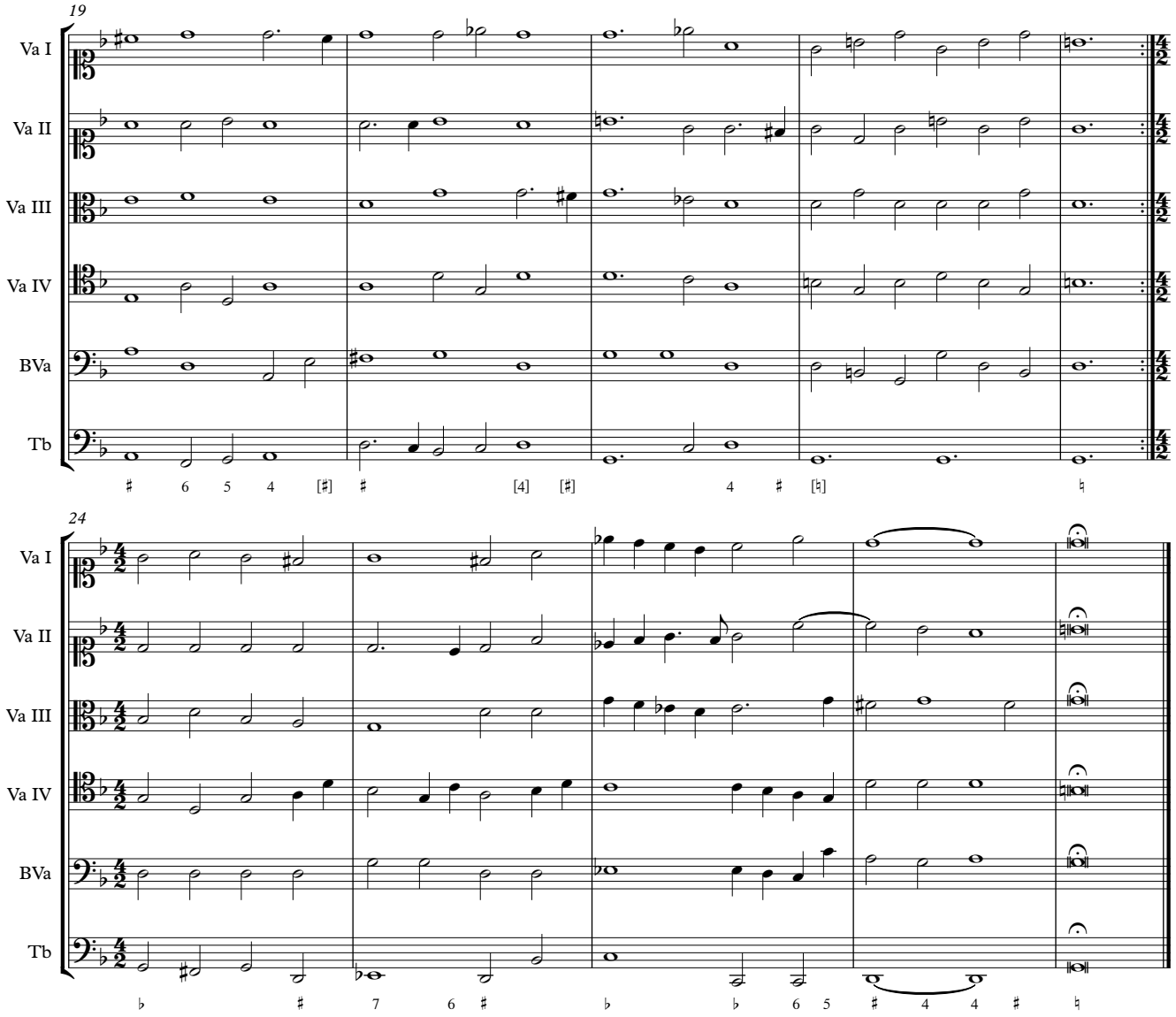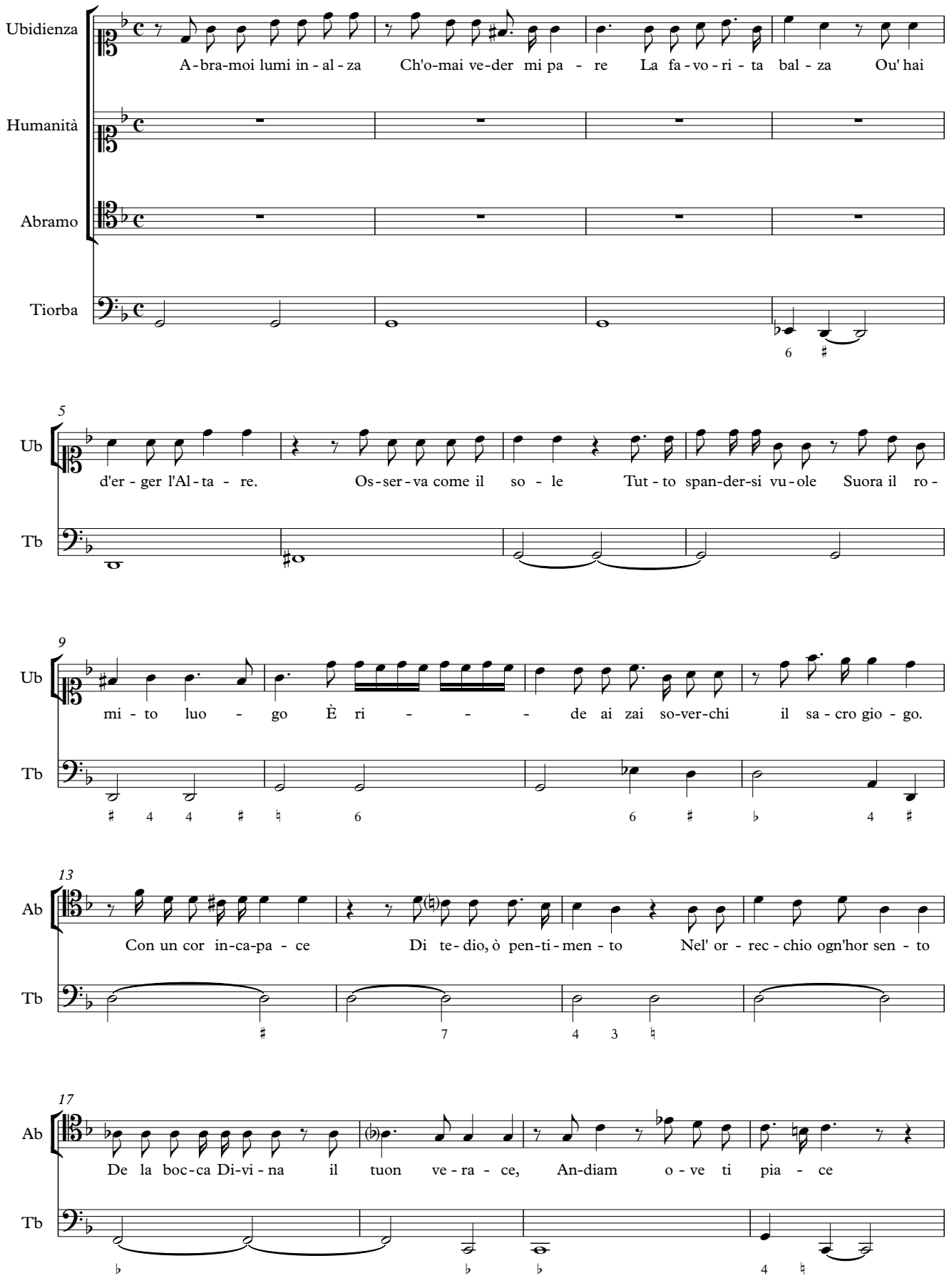





9
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
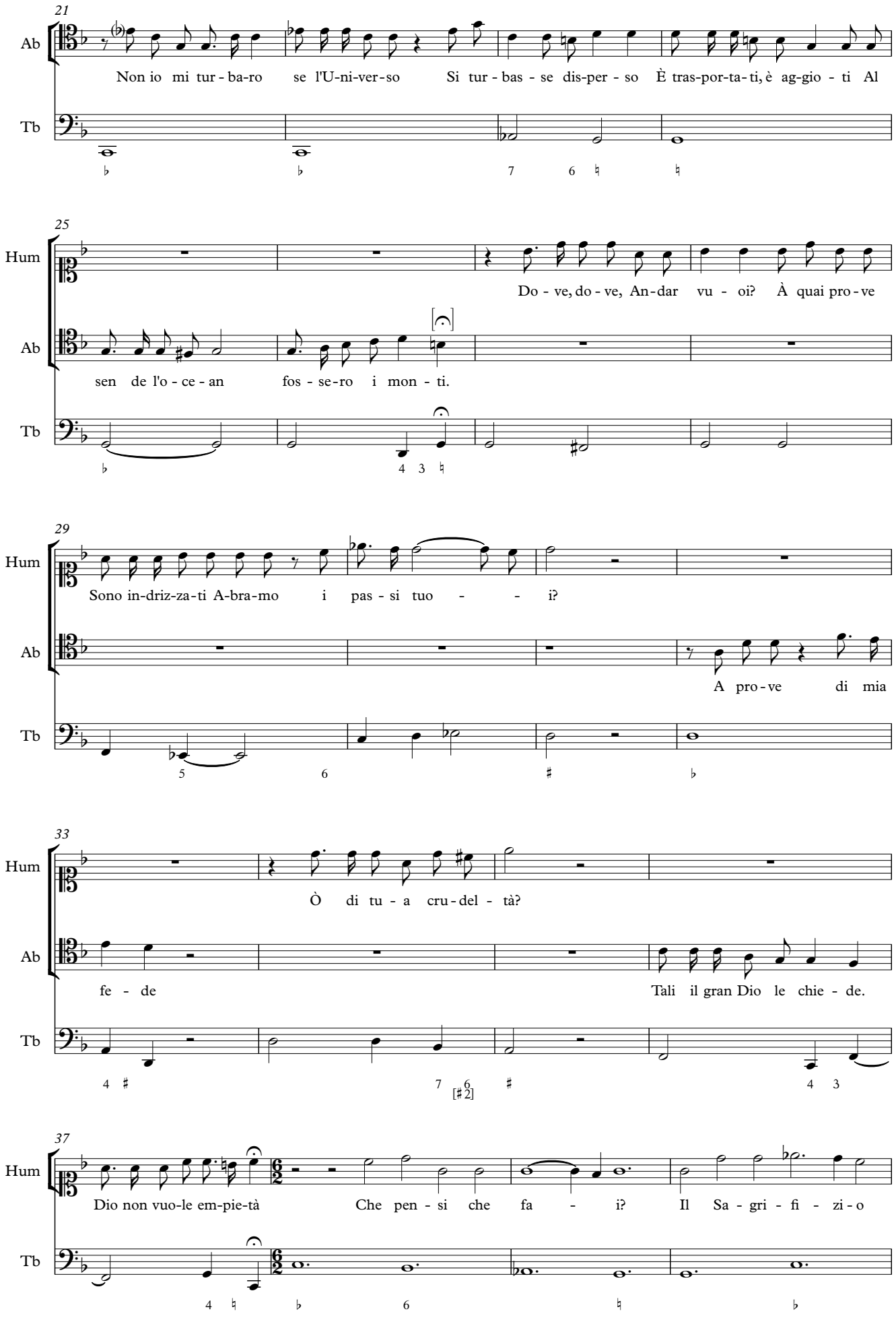

11
grave
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
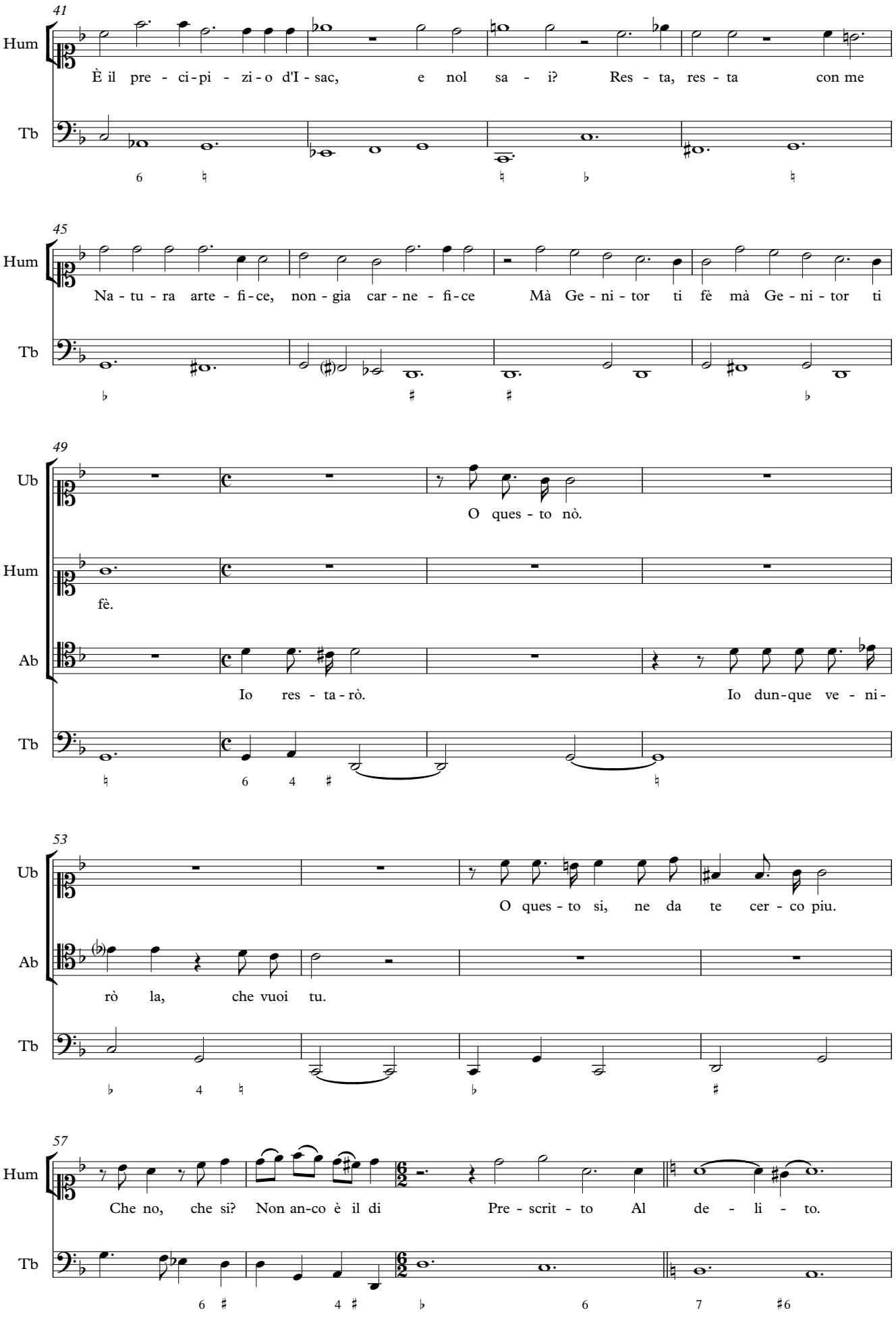

15
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
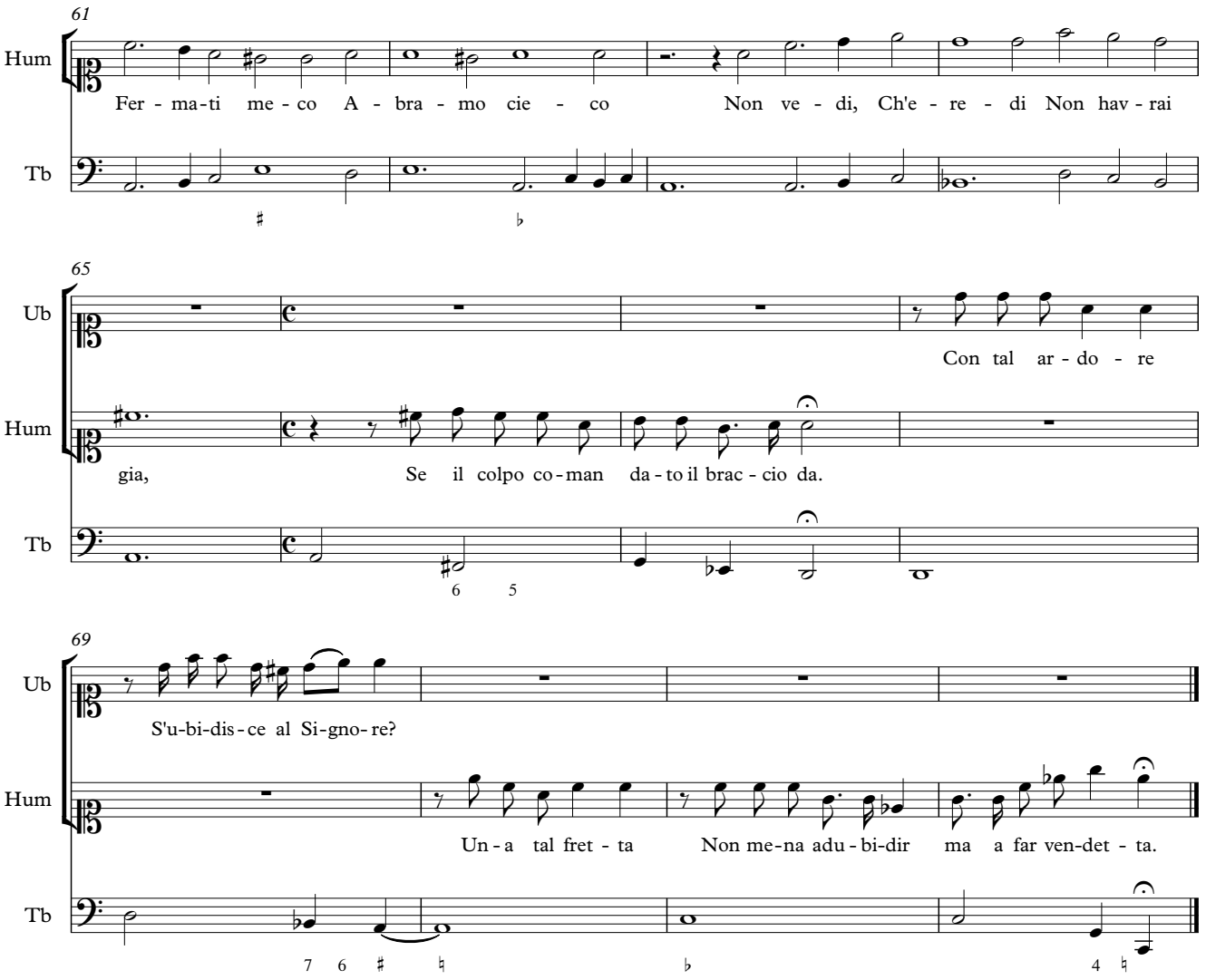

19
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
24
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb

"Abramo i lumi inalza"
(Ubidienza, Humanità, Abramo)
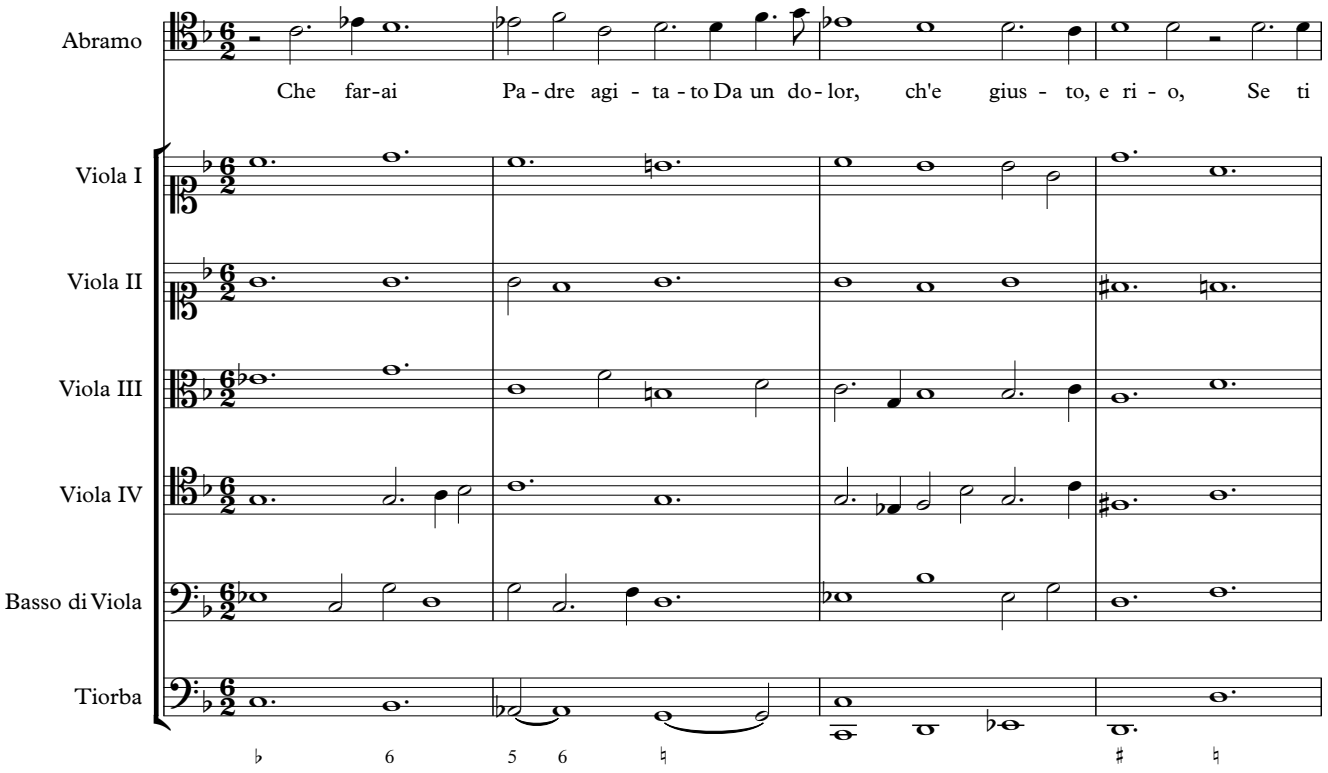


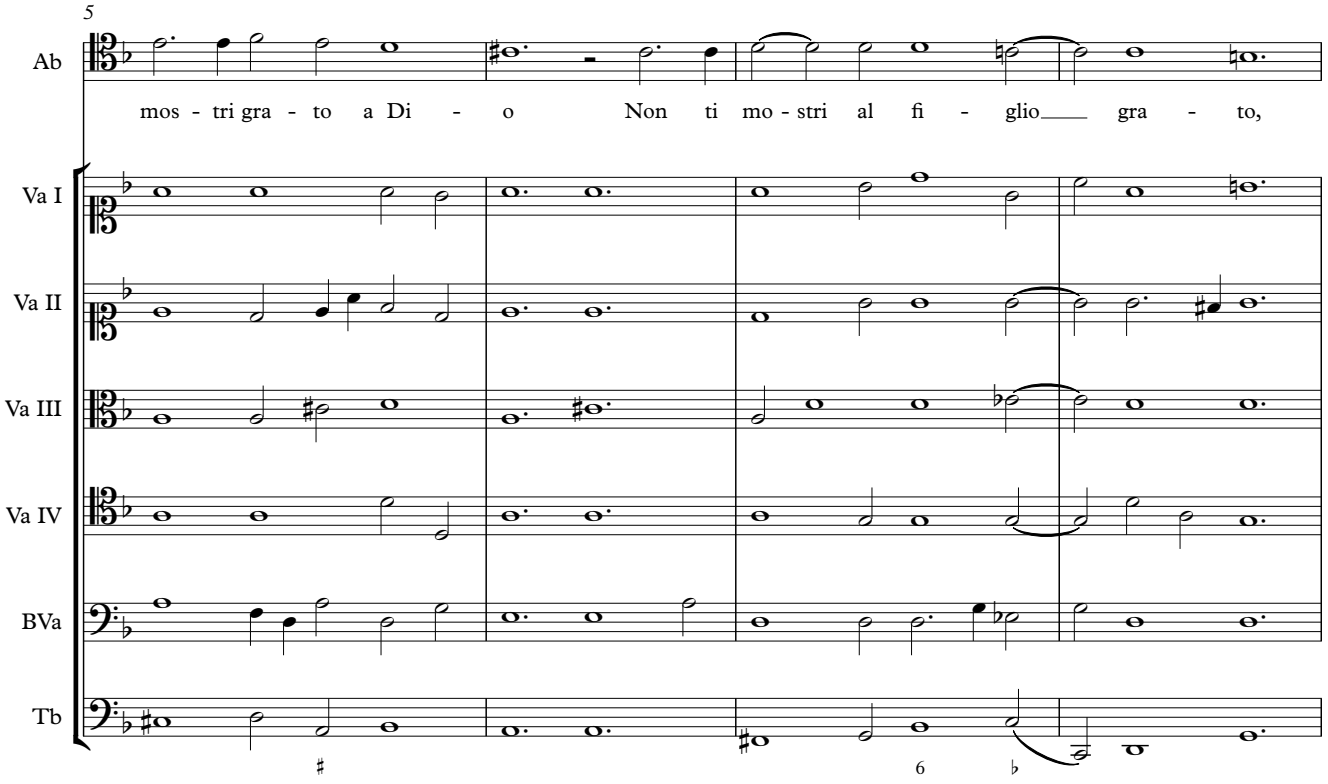

21
Ab
Non io mi tur - ba-ro se l'U-ni-ver-so Si tur - bas - se dis-per - so È tras-por-ta-ti, è ag-gio - ti Al
Tb
25
Hum
Do - ve, do - ve, An-dar vu - oi? À quai pro - ve
Ab
sen de l'o - ce - an fos - se-ro i mon - ti.
Tb
29
Hum
Sono in-driz-za-ti A-bra-mo i pas - si tuo - - - i?
Ab
A pro - ve di mia
Tb
33
Hum
Ò di tu - a cru - del - tà?
Ab
fe - de Tali il gran Dio le chie - de.
Tb
37
Hum
Dio non vuo-le em-pie-tà Che pen - si che fa - i? Il Sa - gri - fi - zi - o
Tb

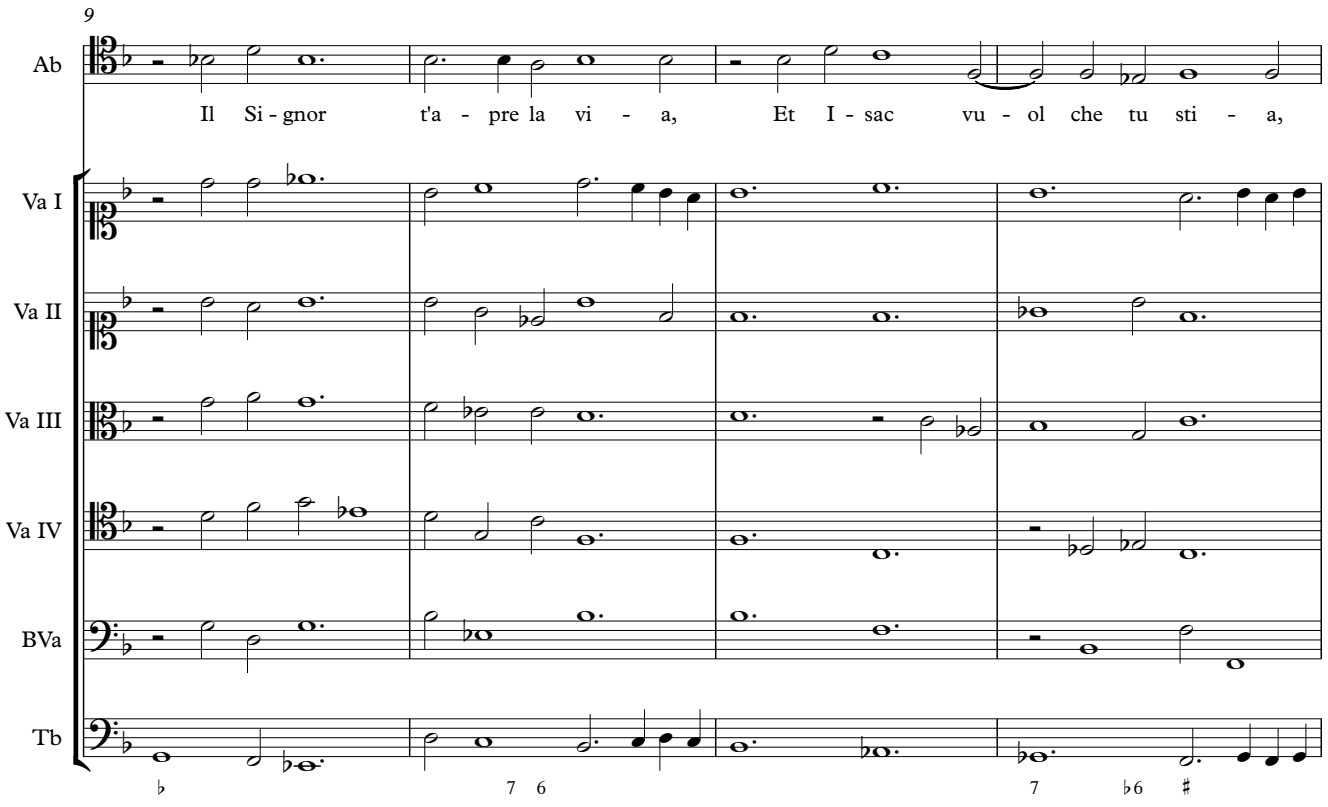

41
Hum
È il pre - ci - pi - zi - o d'I - sac, e nol sa - i? Res - ta, res - ta con me
Tb
45
Hum
Na - tu - ra arte - fi - ce, non - gia car - ne - fi - ce Mà Ge - ni - tor ti fè mà Ge - ni - tor ti
Tb
49
Ub
O ques - to nò.
Hum
fè.
Ab
Io res - ta - rò. Io dun - que ve - ni -
Tb
53
Ub
O ques - to si, ne da te cer - co piu.
Ab
rò la, che vuoi tu.
Tb
57
Hum
Che no, che si? Non an-co è il di Pre - scrit - to Al de - li - to.
Tb
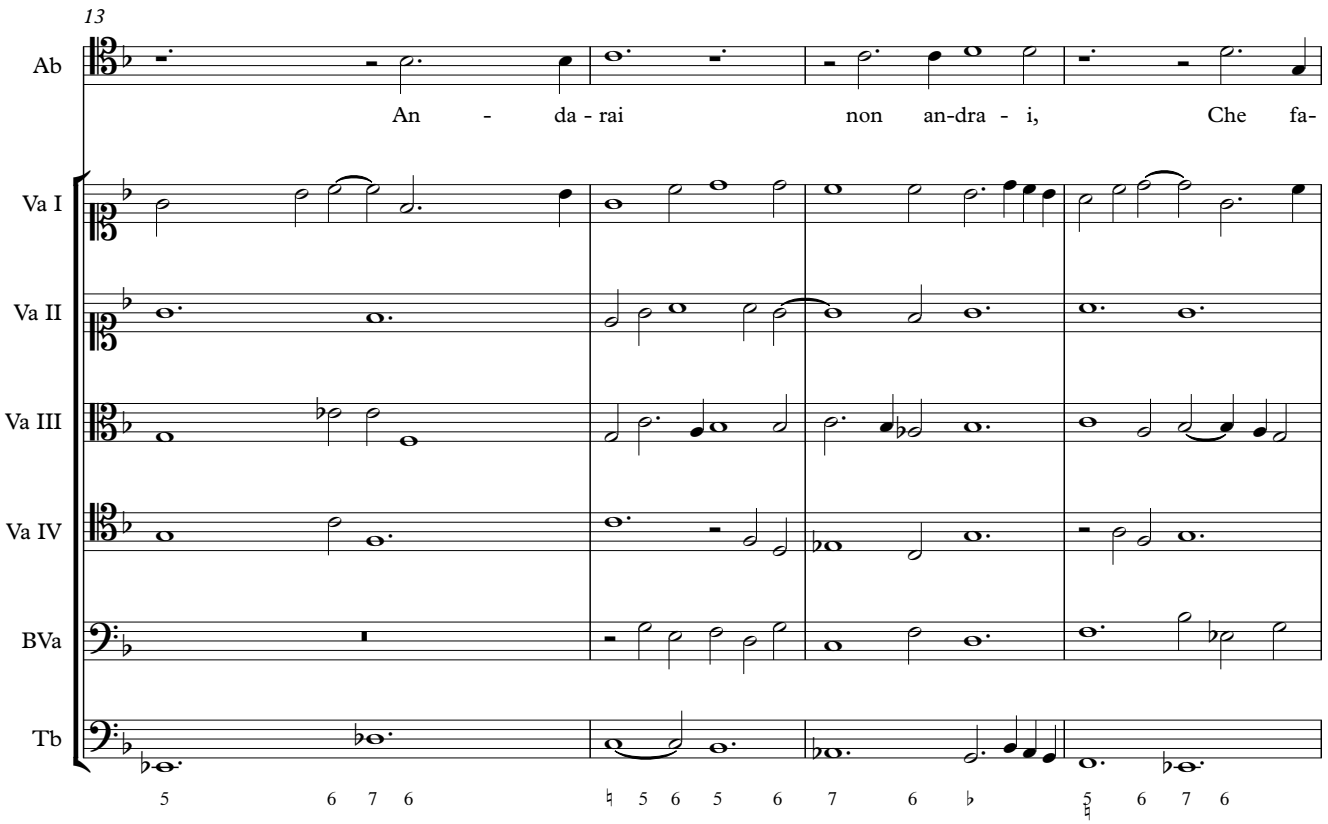

61
Hum
Fer - ma-ti me - co A - bra - mo cie - co Non ve - di, Ch'e - re - di Non hav - rai
Tb
65
Ub
Con tal ar - do - re
Hum
gia, Se il colpo co-man da-to il brac - cio da.
Tb
6 5
69
Ub
S'u-bi-dis-ce al Si-gno-re?
Hum
Un-a tal fret - ta Non me-na adu-bi-dir ma a far ven-det - ta.
Tb
7 6 4
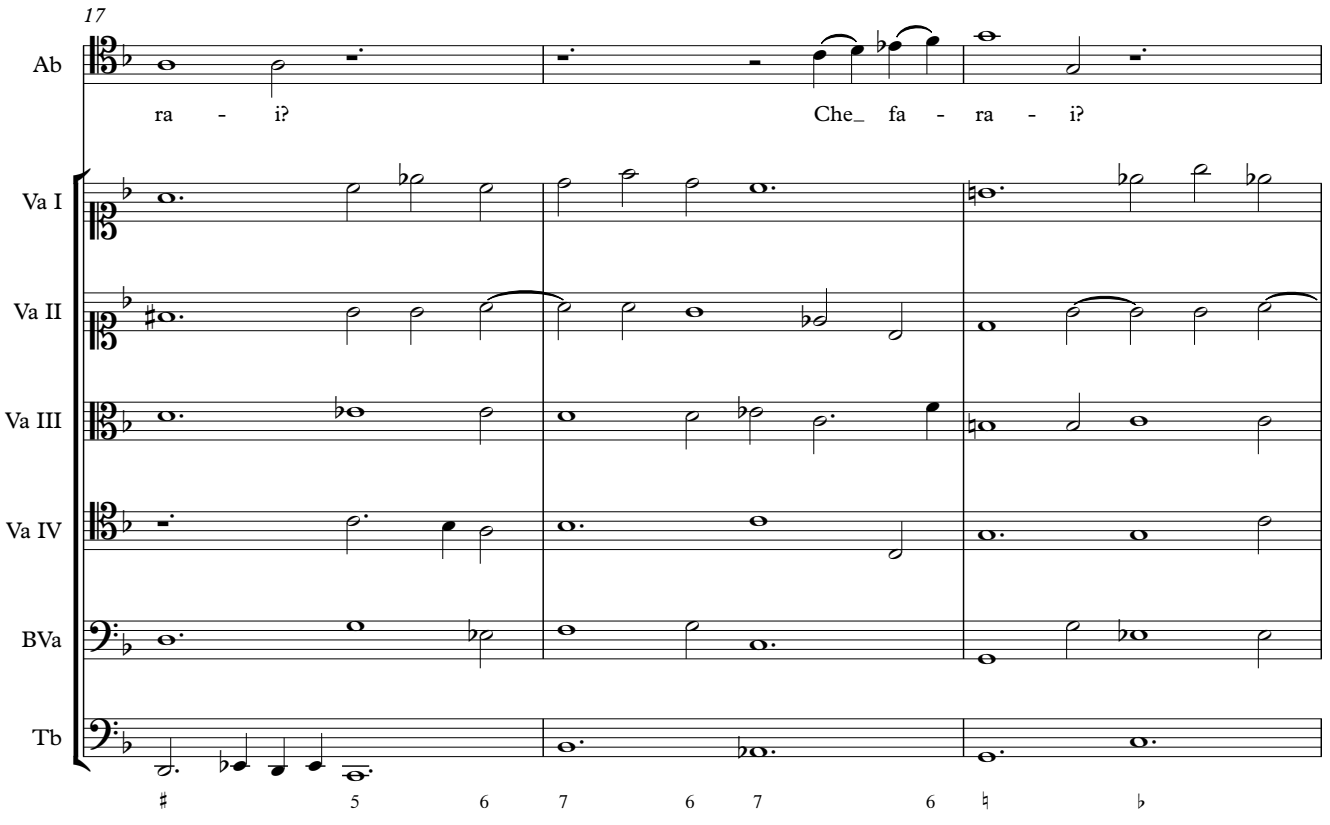
"Che farai Padre agitato"
(Abramo)

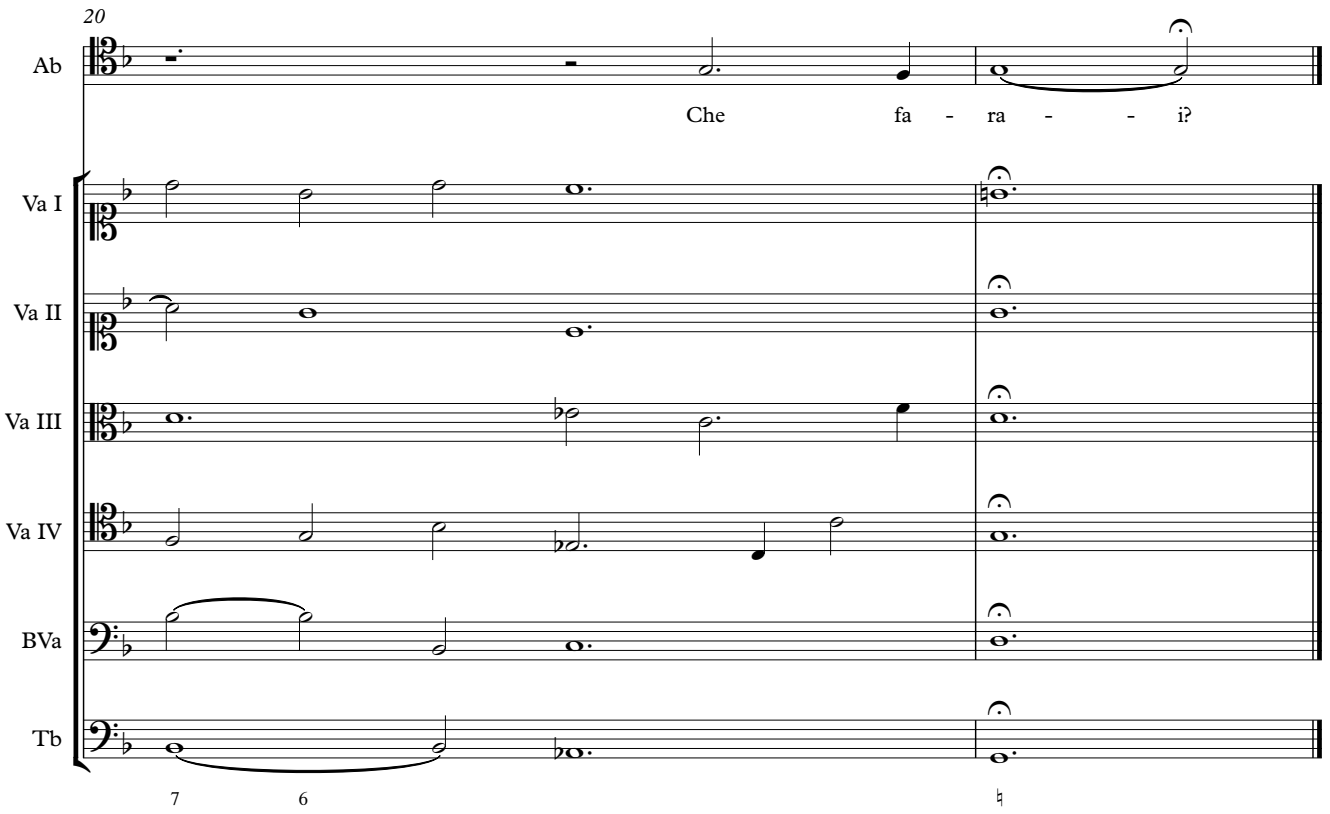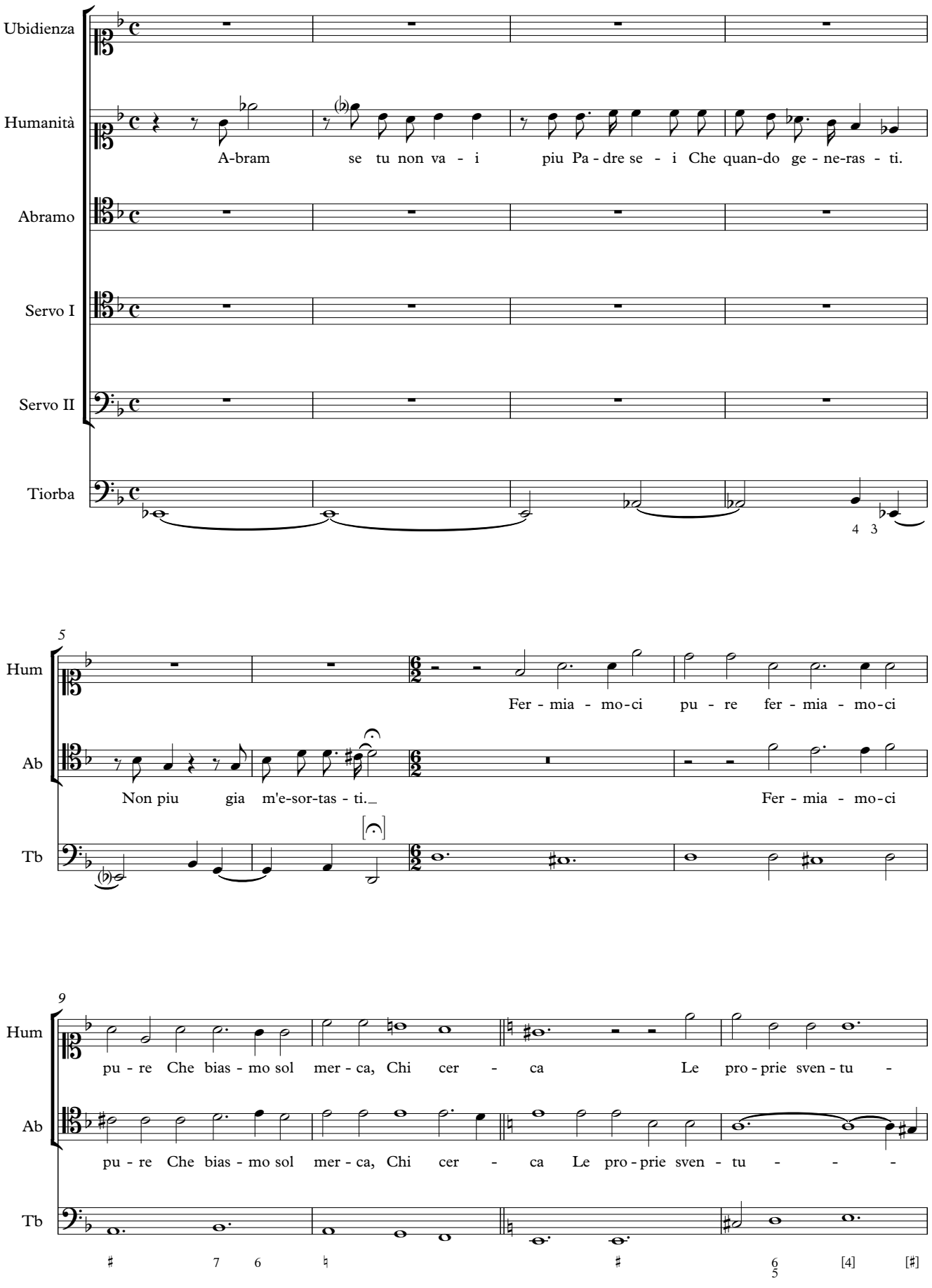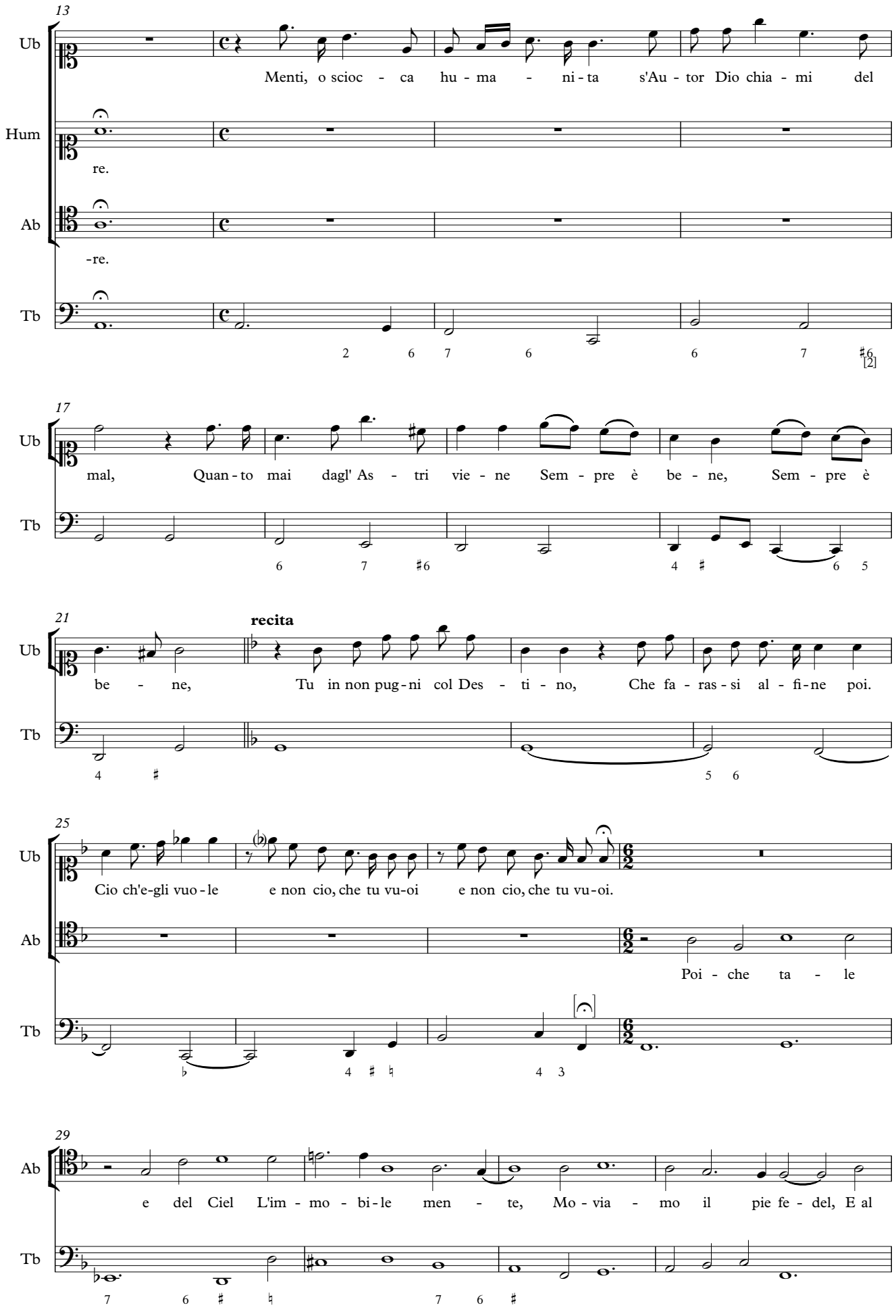





9
Ab
Il Si - gnor t'a - pre la vi - a, Et I - sac vu - ol che tu sti - a,
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
♭ 7 6 7 ♭6 ♯
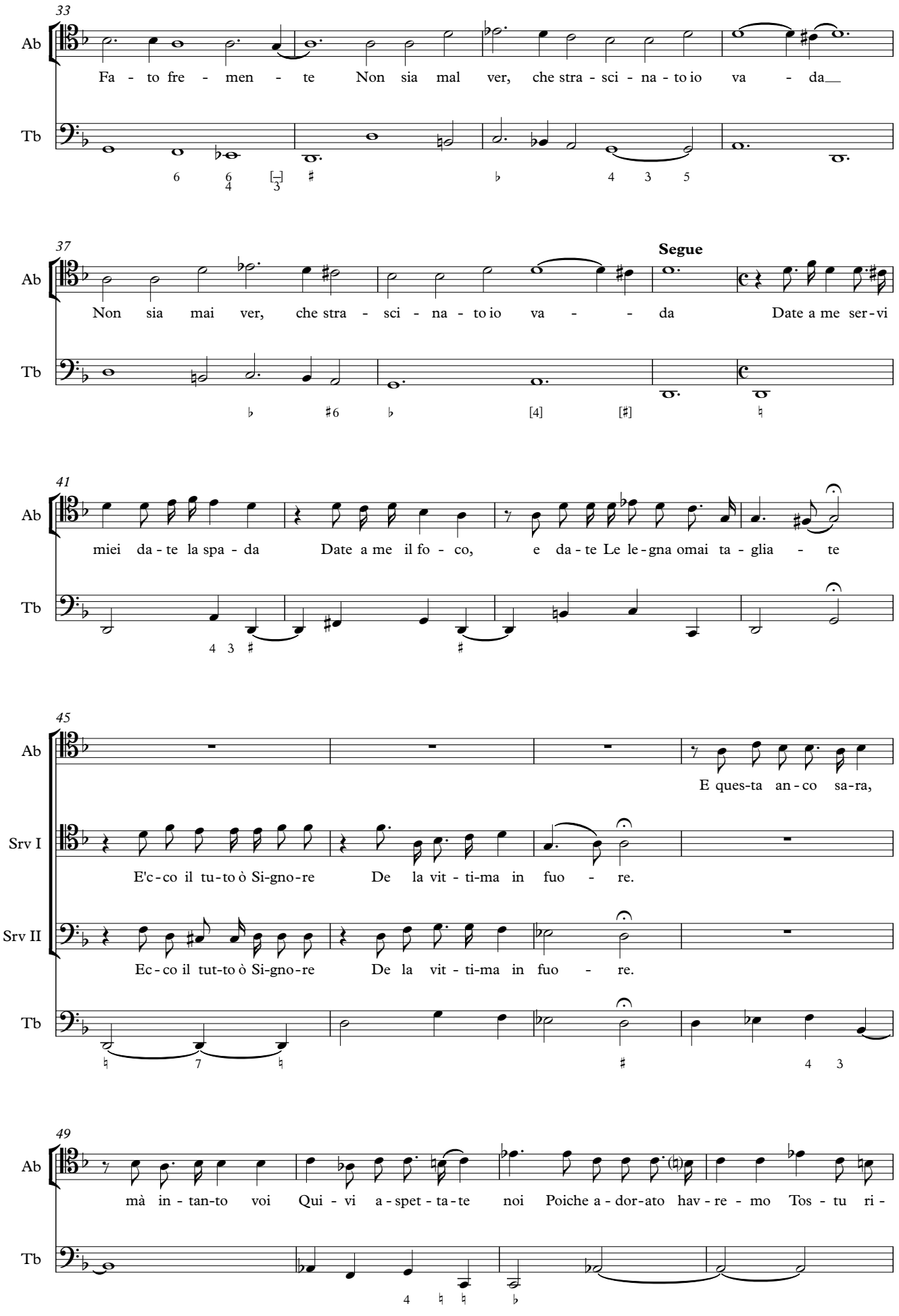

13
Ab
An - da - rai non an-dra - i, Che fa-
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
5 6 7 6 ♮ 5 6 5 6 7 6 ♭ 5 6 7 6
♮
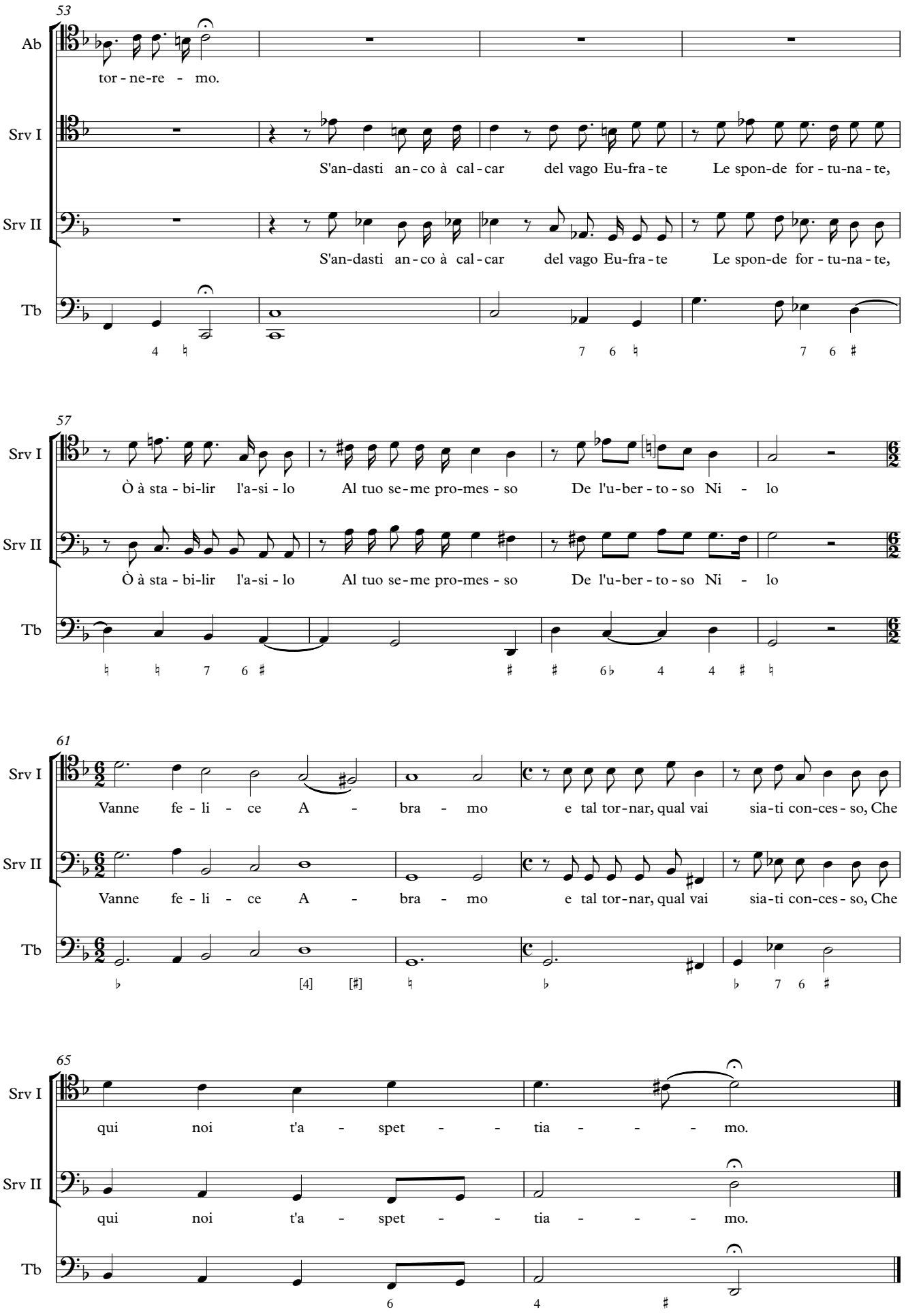

17
Ab
ra - i?
Che_ fa - ra - i?
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
♯ 5 6 7 6 7 6 ♮ ♭


20
Ab
Che fa - ra - - i?
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
7 6 ♮
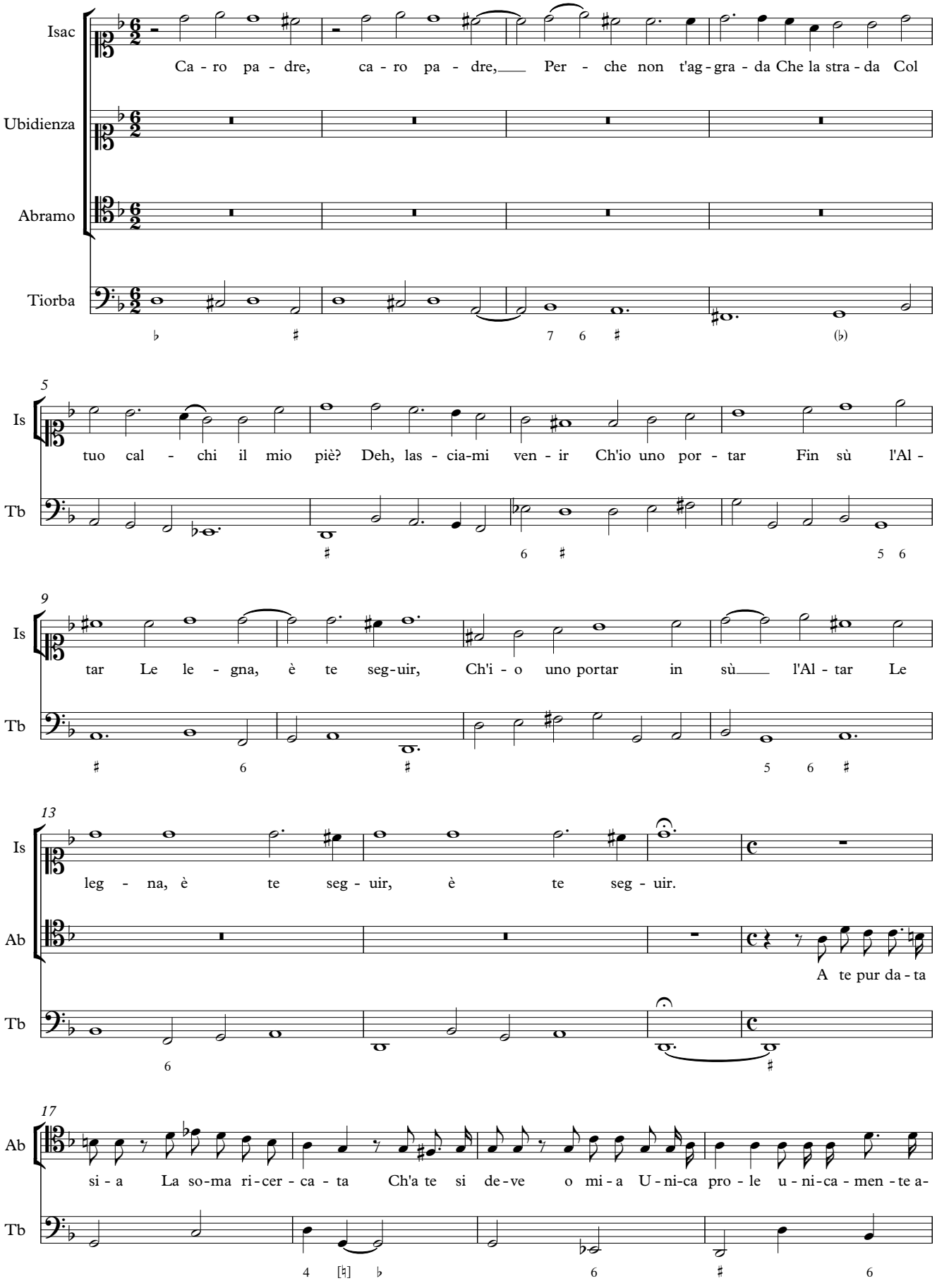

Ubidienza
Humanità
A-bram se tu non va - i piu Pa - dre se - i Che quan-do ge - ne-ras - ti.
Abramo
Servo I
Servo II
Tiorba
5
Hum
Fer - mia - mo-ci pu - re fer - mia - mo-ci
Ab
Non piu gia m'e-sor-tas - ti._ Fer - mia - mo-ci
Tb
9
Hum
pu - re Che bias - mo sol mer - ca, Chi cer - ca Le pro - prie sven - tu -
Ab
pu - re Che bias - mo sol mer - ca, Chi cer - ca Le pro - prie sven - tu - - -
Tb
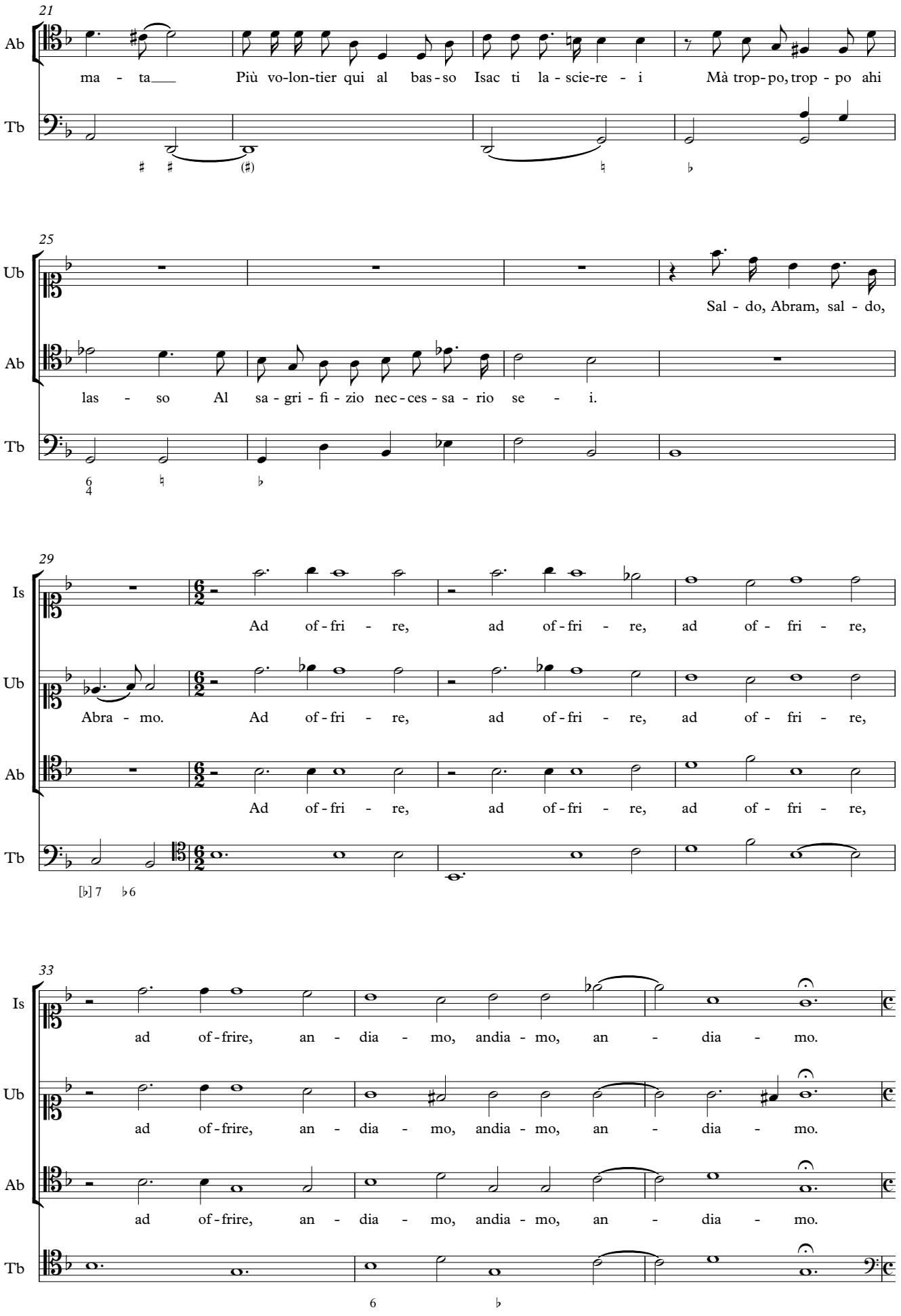

13
Ub
Menti, o scioc - ca hu - ma - ni - ta s'Au - tor Dio chia - mi del
Hum
re.
Ab
-re.
Tb
2 6 7 6 6 7 ♯6
[2]
17
Ub
mal, Quan - to mai dagl' As - tri vie - ne Sem - pre è be - ne, Sem - pre è
Tb
6 7 ♯6 4 ♯ 6 5
21
Ub
be - ne,
recita
Tu in non pug - ni col Des - ti - no, Che fa - ras - si al - fi - ne poi.
Tb
4 ♯ 5 6
25
Ub
Cio ch'e-gli vuo - le e non cio, che tu vu-oi e non cio, che tu vu - oi.
Ab
Poi - che ta - le
Tb
♭ 4 ♯ ♮ 4 3
29
Ab
e del Ciel L'im - mo - bi - le men - te, Mo - via - mo il pie fe - del, E al
Tb
7 6 ♯ ♮ 7 6 ♯
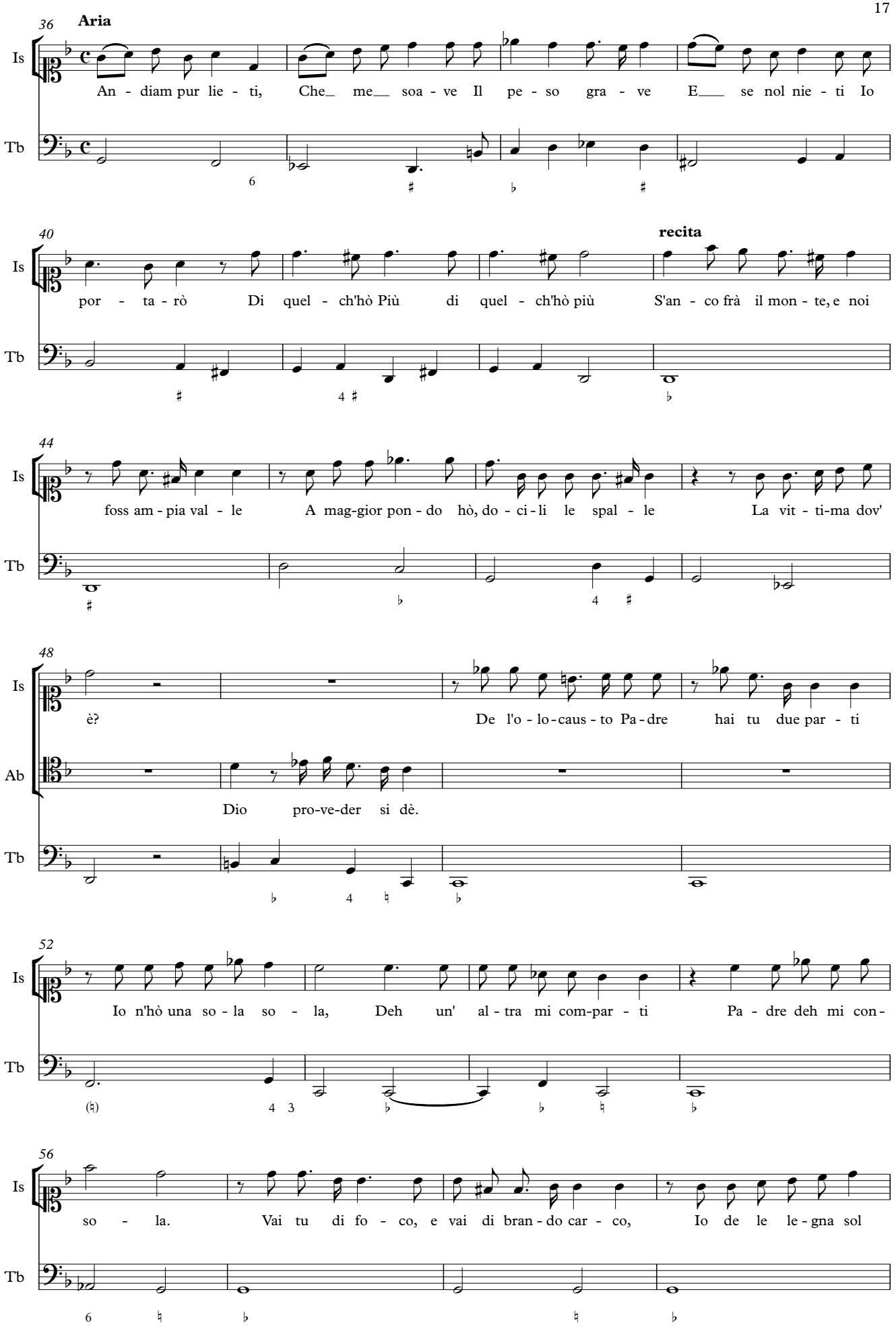

33
Ab
Fa - to fre - men - te Non sia mal ver, che stra - sci - na - to io va - da
Tb
37
Ab
Segue
Non sia mai ver, che stra - sci - na - to io va - - da Date a me ser - vi
Tb
41
Ab
miei da - te la spa - da Date a me il fo - co, e da - te Le le - gna omai ta - glia - te
Tb
45
Ab
E ques-ta an - co sa-ra,
Srv I
E'c - co il tu - to ò Si-gno-re De la vit - ti-ma in fuo - re.
Srv II
Ec - co il tut-to ò Si-gno-re De la vit - ti-ma in fuo - re.
Tb
49
Ab
mà in - tan-to voi Qui - vi a - spet - ta - te noi Poiche a - dor-ato hav - re - mo Tos - tu ri -
Tb
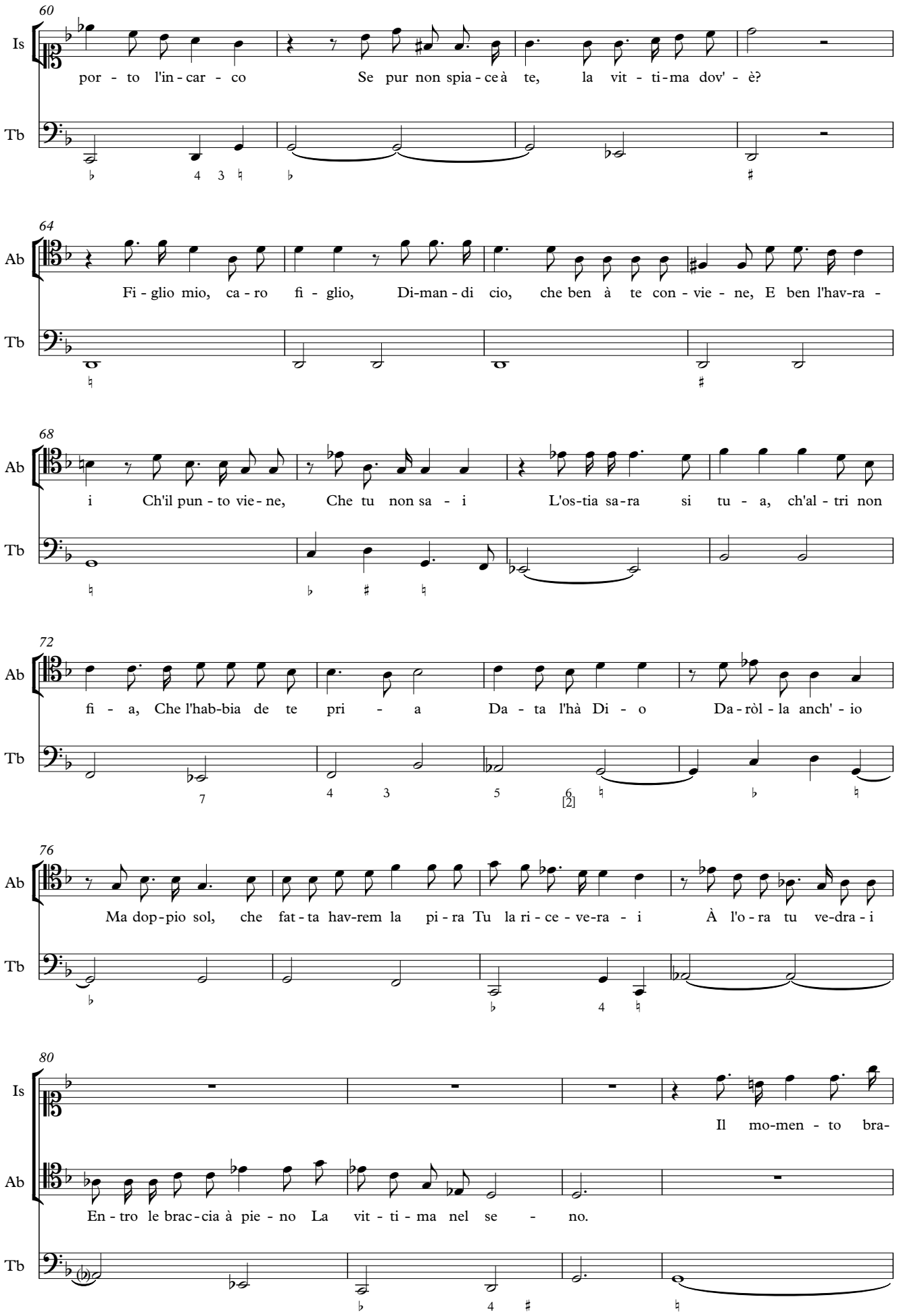

53
Ab
tor - ne-re - mo.
Srv I
S'an-dasti an - co à cal - car del vago Eu-fra - te Le spon-de for - tu-na - te,
Srv II
S'an-dasti an - co à cal - car del vago Eu-fra - te Le spon-de for - tu-na - te,
Tb
57
Srv I
Ò à sta - bi-lir l'a-si - lo Al tuo se - me pro-mes - so De l'u-ber - to - so Ni - lo
Srv II
Ò à sta - bi-lir l'a-si - lo Al tuo se - me pro-mes - so De l'u-ber - to - so Ni - lo
Tb
61
Srv I
Vanne fe - li - ce A - bra - mo e tal tor-nar, qual vai sia-ti con-ces - so, Che
Srv II
Vanne fe - li - ce A - bra - mo e tal tor-nar, qual vai sia-ti con-ces - so, Che
Tb
65
Srv I
qui noi t'a - spet - - tia - - - mo.
Srv II
qui noi t'a - spet - - tia - - - mo.
Tb

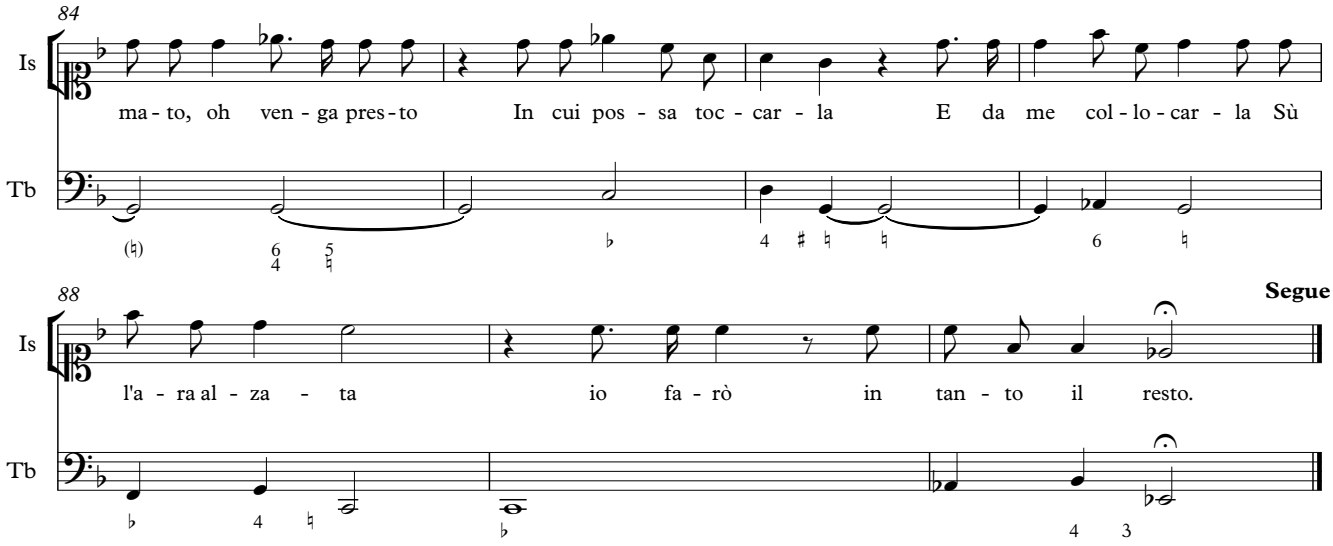
"Caro padre, caro padre"
(Isac, Ubidienza, Abramo)
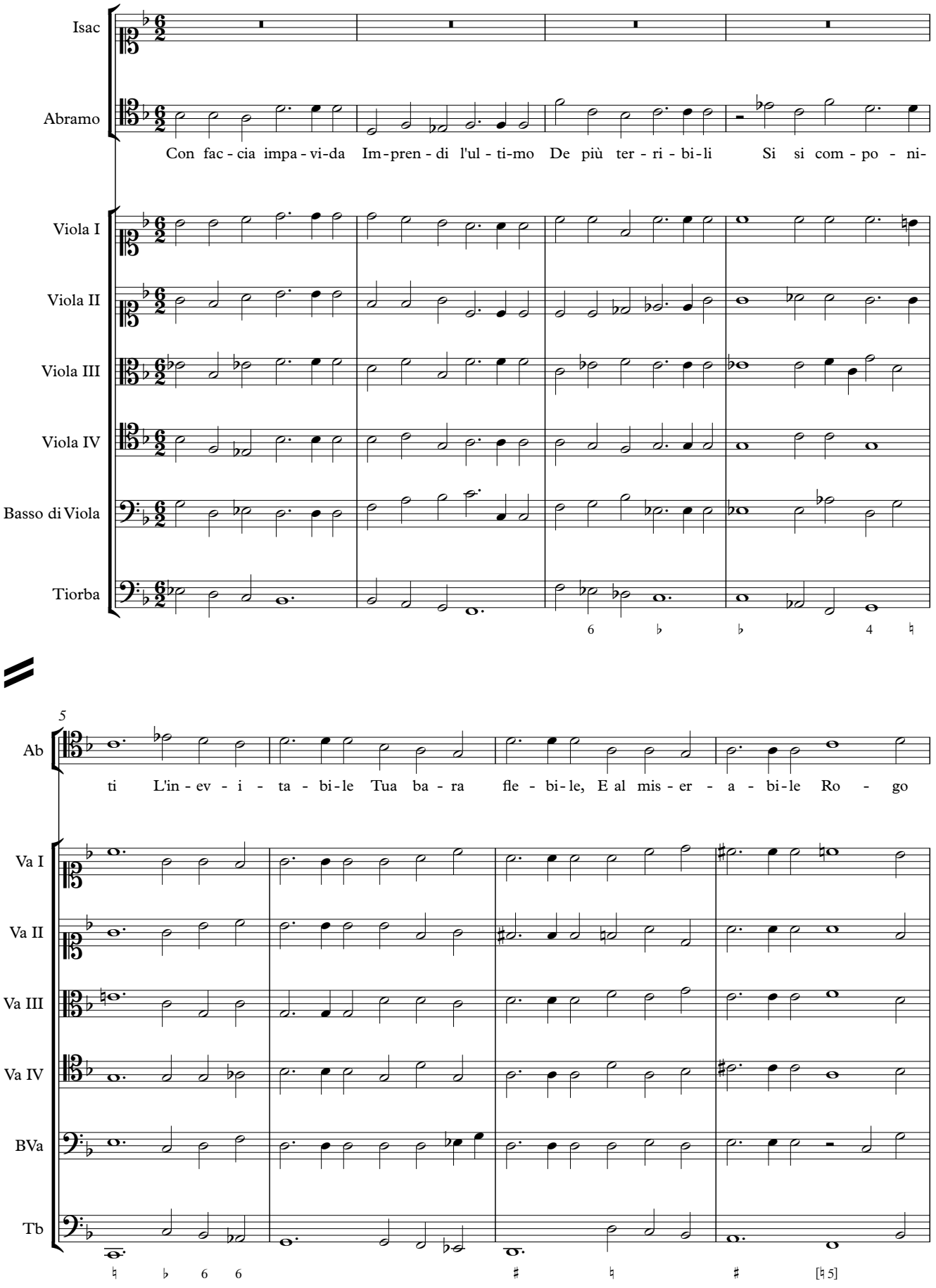



21
Ab
ma - ta___ Più vo-lon-tier qui al bas-so Isac ti la-scie-re - i Mà trop-po, trop - po ahi
Tb
25
Ub
Sal - do, Abram, sal - do,
Ab
las - so Al sa-gri-fi-zio nec-ces-sa-rio se - i.
Tb
29
Is
Ad of-fri - re, ad of-fri - re, ad of - fri - re,
Ub
Abra - mo. Ad of-fri - re, ad of-fri - re, ad of - fri - re,
Ab
Ad of-fri - re, ad of-fri - re, ad of - fri - re,
Tb
33
Is
ad of-frire, an - dia - mo, andia - mo, an - dia - mo.
Ub
ad of-frire, an - dia - mo, andia - mo, an - dia - mo.
Ab
ad of-frire, an - dia - mo, andia - mo, an - dia - mo.
Tb
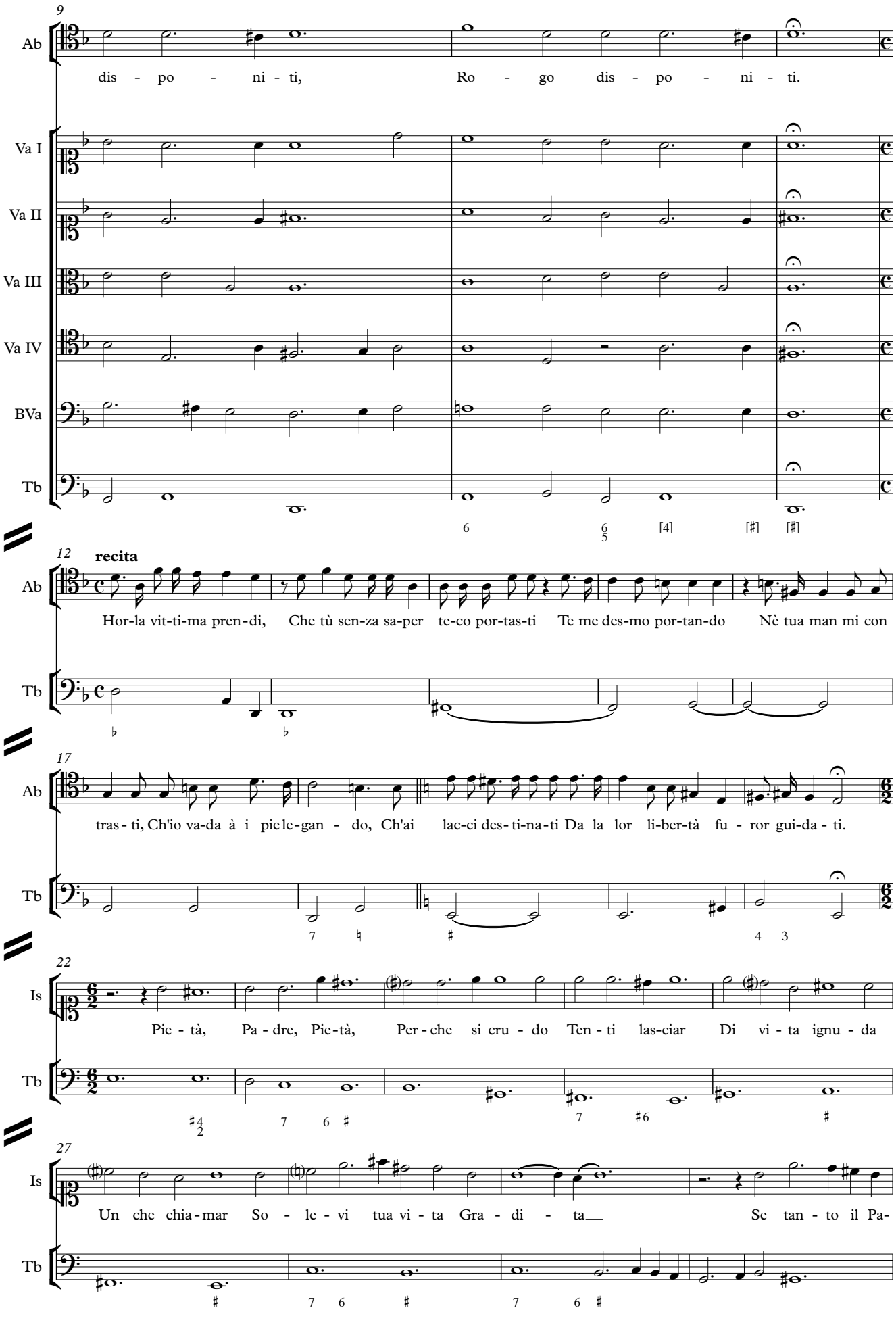

36
Aria
Is
Tb
An - diam pur lie - ti, Che_ me__ soa - ve Il pe - so gra - ve E___ se nol nie - ti Io
40
recita
por - ta - rò Di quel - ch'hò Più di quel - ch'hò più S'an - co frà il mon - te, e noi
44
foss am - pia val - le A mag-gior pon - do hò, do - ci - li le spal - le La vit - ti-ma dov'
48
Ab
è? De l'o - lo - caus - to Pa - dre hai tu due par - ti
Dio pro-ve-der si dè.
52
Io n'hò una so - la so - la, Deh un' al - tra mi com-par - ti Pa - dre deh mi con -
56
so - la. Vai tu di fo - co, e vai di bran - do car - co, Io de le le - gna sol
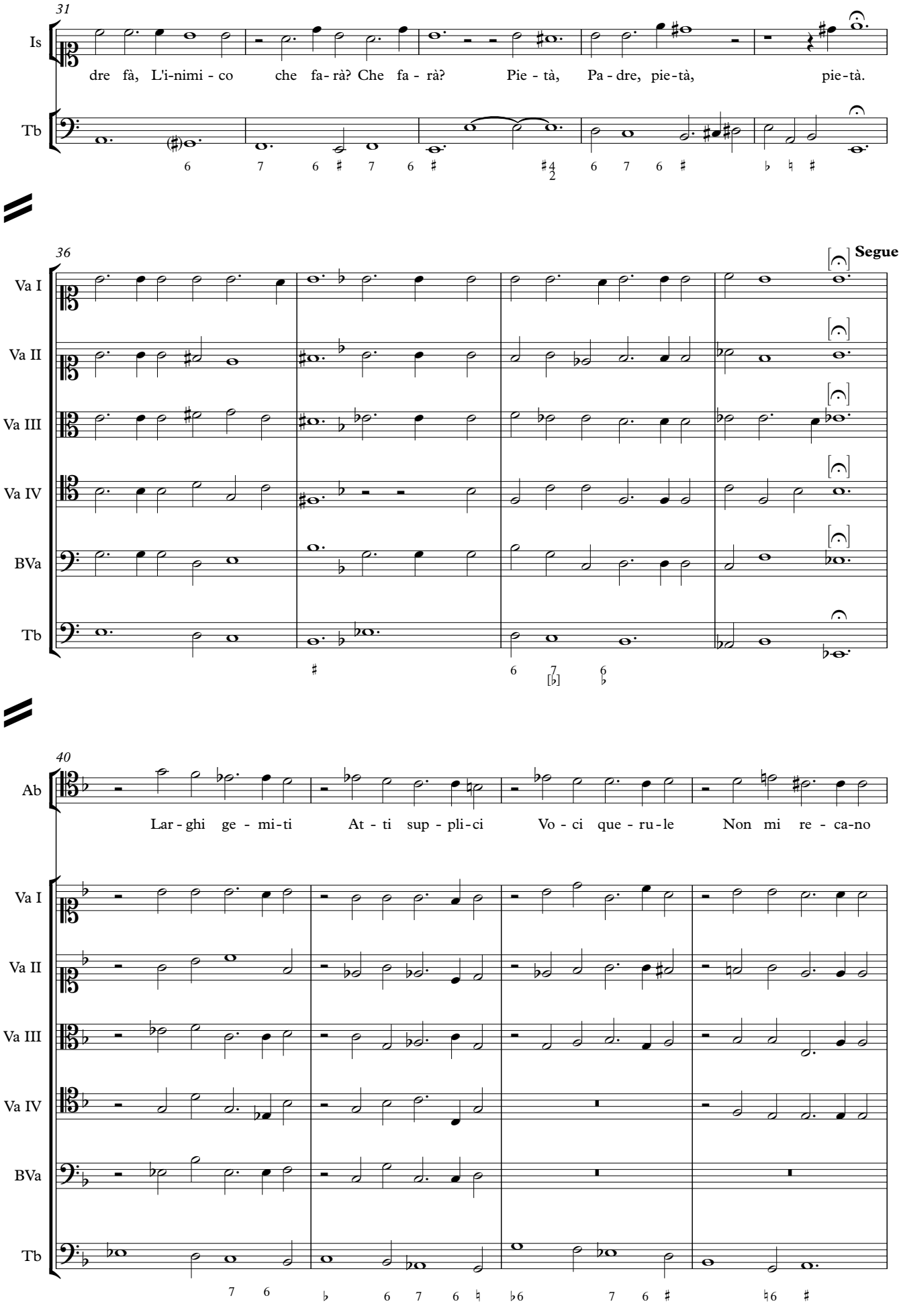

60
Is
por - to l'in - car - co Se pur non spia - ce à te, la vit - ti - ma dov' - è?
Tb
64
Ab
Fi - glio mio, ca - ro fi - glio, Di-man - di cio, che ben à te con - vie - ne, E ben l'hav-ra -
Tb
68
Ab
i Ch'il pun - to vie - ne, Che tu non sa - i L'os-tia sa-ra si tu - a, ch'al - tri non
Tb
72
Ab
fi - a, Che l'hab-bia de te pri - a Da - ta l'hà Di - o Da - ròl - la anch' - io
Tb
[2]
76
Ab
Ma dop - pio sol, che fat - ta hav-rem la pi - ra Tu la ri - ce - ve-ra - i À l'o - ra tu ve-dra - i
Tb
80
Is
Il mo-men - to bra-
Ab
En - tro le brac - cia à pie - no La vit - ti - ma nel se - no.
Tb
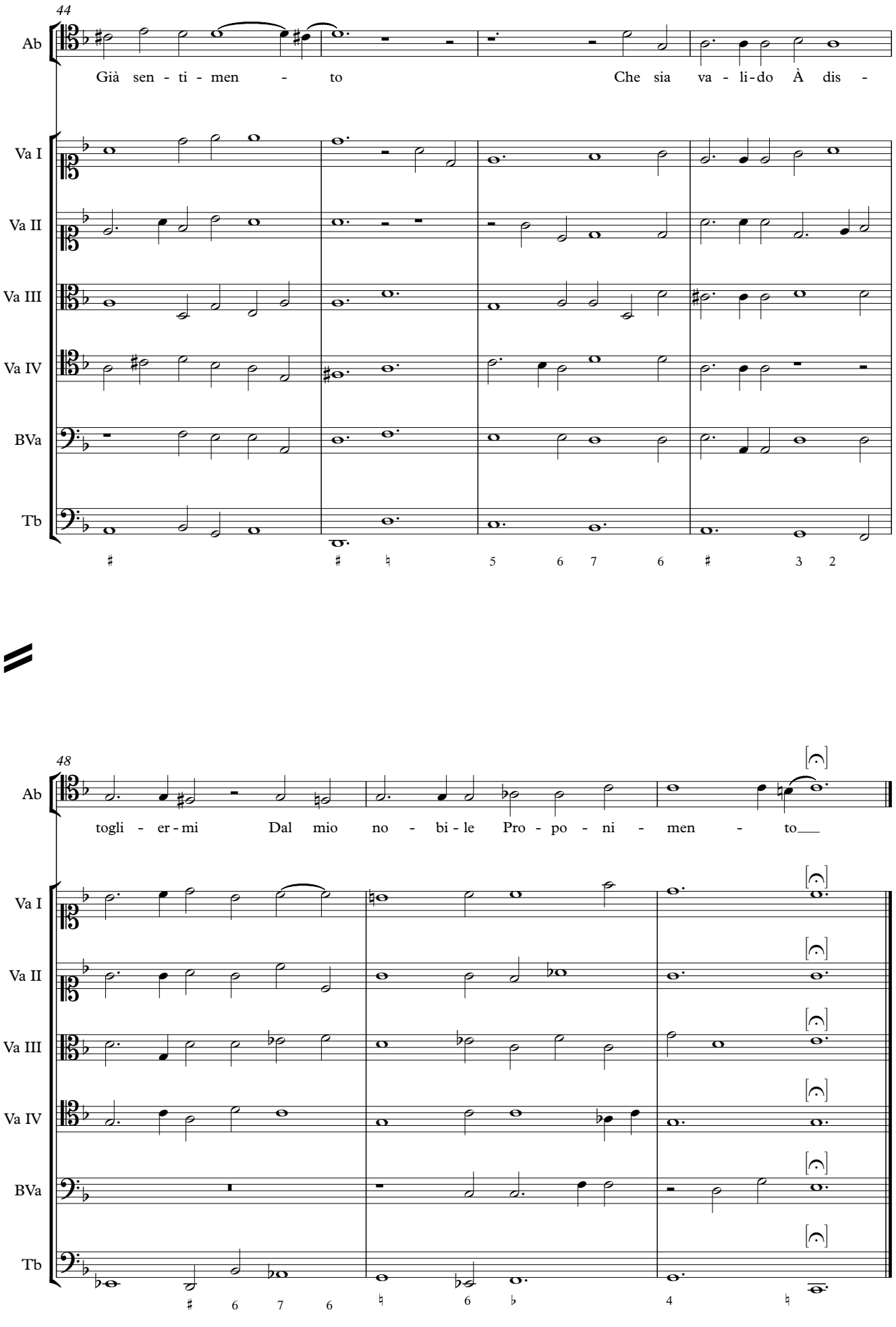

84
Is
Tb
ma - to, oh ven - ga pres - to In cui pos - sa toc - car - la E da me col - lo - car - la Sù
88
Segue
l'a - ra al - za - ta io fa - rò in tan - to il resto.

"Con faccia impavida"
(Isac, Abramo)
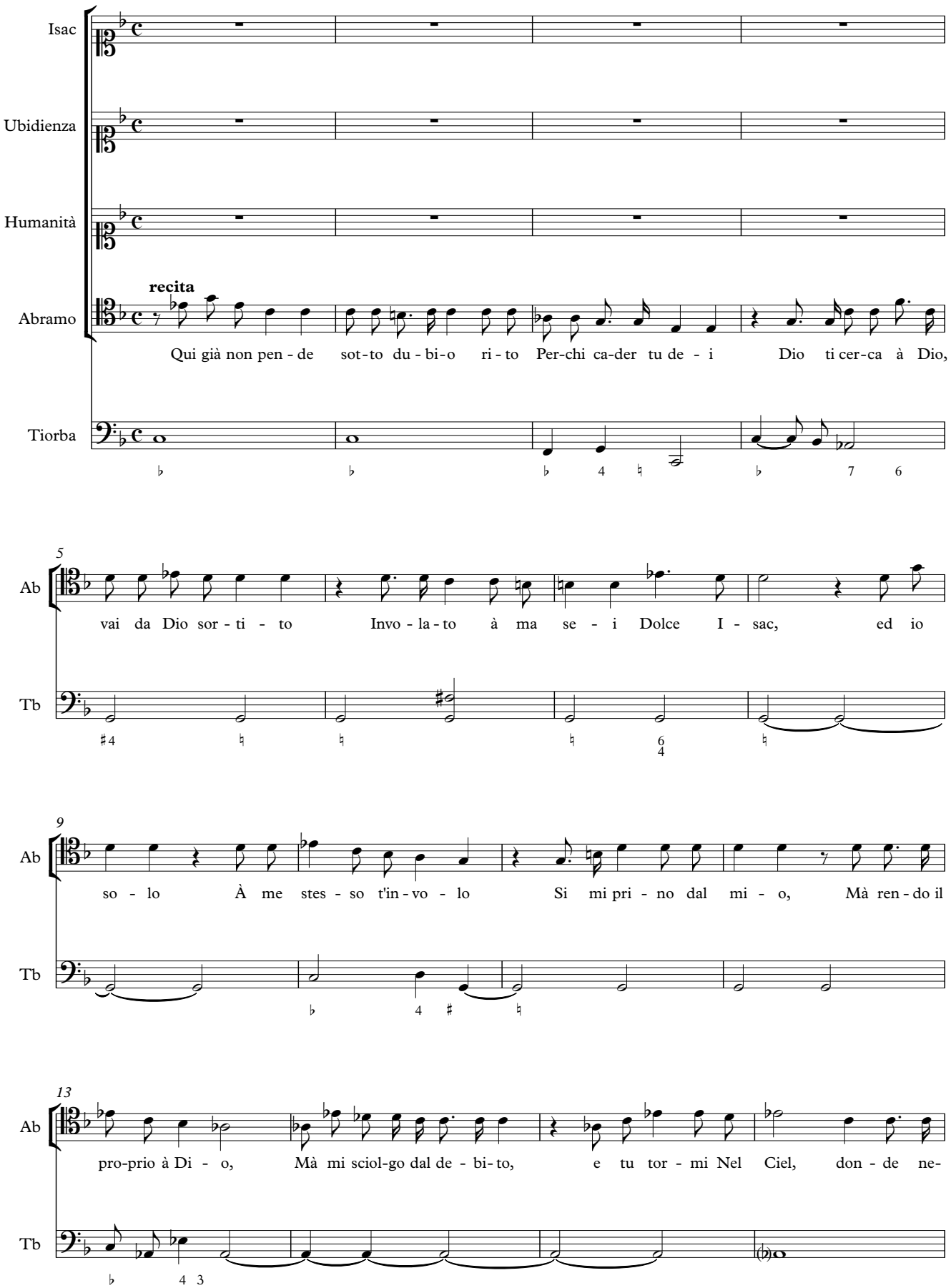



9
Ab
dis - po - ni - ti, Ro - go dis - po - ni - ti.
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
12
recita
Ab
Hor-la vit-ti-ma pren-di, Che tù sen-za sa-per te-co por-tas-ti Te me des-mo por-tan-do Nè tua man mi con
Tb
17
Ab
tras - ti, Ch'io va-da à i pie le-gan - do, Ch'ai lac-ci des-ti-na-ti Da la lor li-ber-tà fu - ror gui-da - ti.
Tb
22
Is
Pie - tà, Pa - dre, Pie-tà, Per - che si cru - do Ten - ti las-ciar Di vi - ta ignu - da
Tb
27
Is
Un che chia - mar So - le - vi tua vi - ta Gra - di - ta Se tan - to il Pa-
Tb
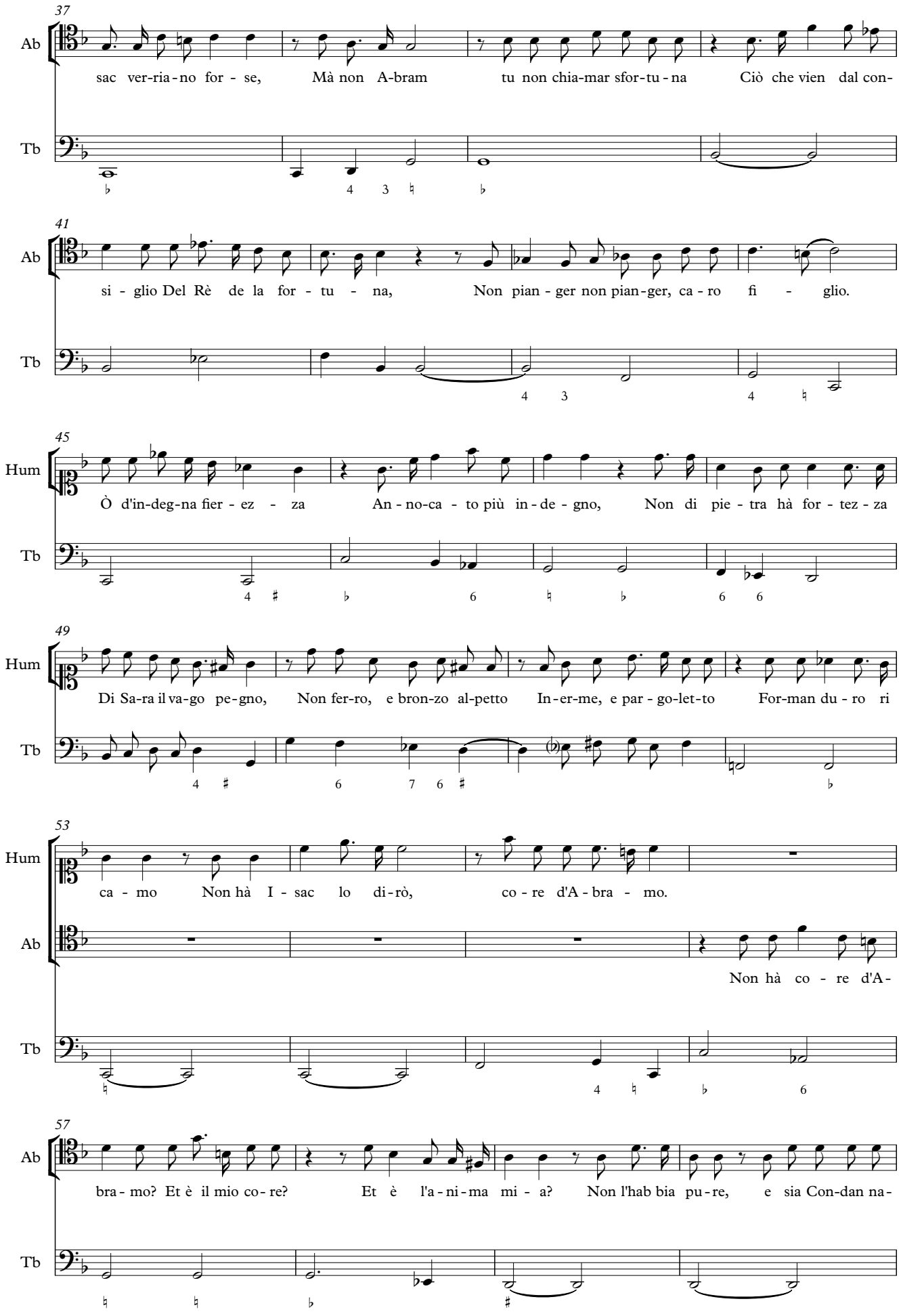

31
Is
dre fà, L'i-nimi - co che fa - rà? Che fa - rà? Pie - tà, Pa - dre, pie - tà, pie - tà.
Tb
36
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
Segue
40
Ab
Lar - ghi ge - mi - ti At - ti sup - pli - ci Vo - ci que - ru - le Non mi re - ca - no
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
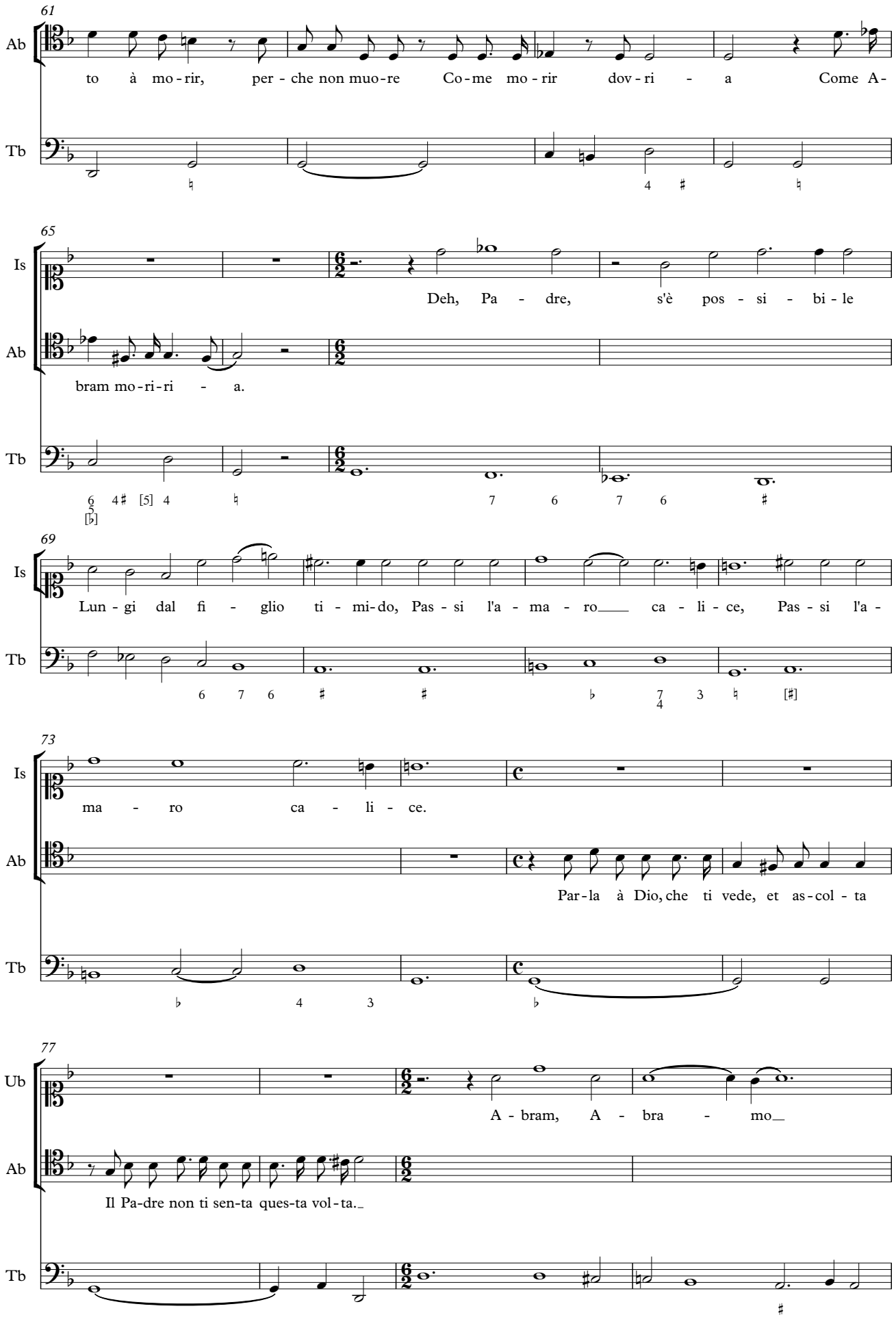

44
Ab
Già sen - ti - men - to Che sia va - li - do À dis -
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
48
Ab
togli - er - mi Dal mio no - bi - le Pro - po - ni - men - to
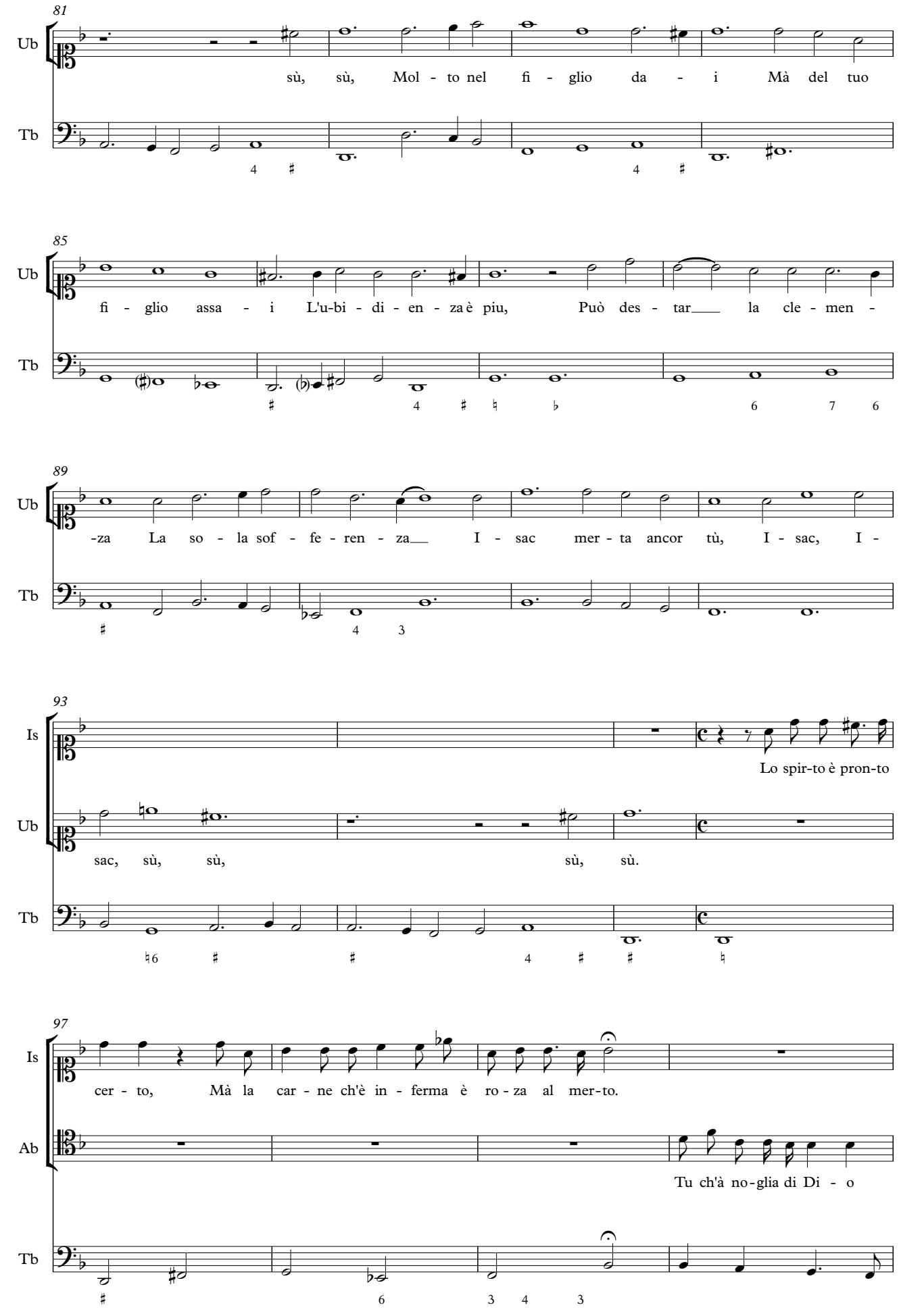
"Qui già non pende sotto dubio rito"
(Isac, Ubidienza, Humanità, Abramo)
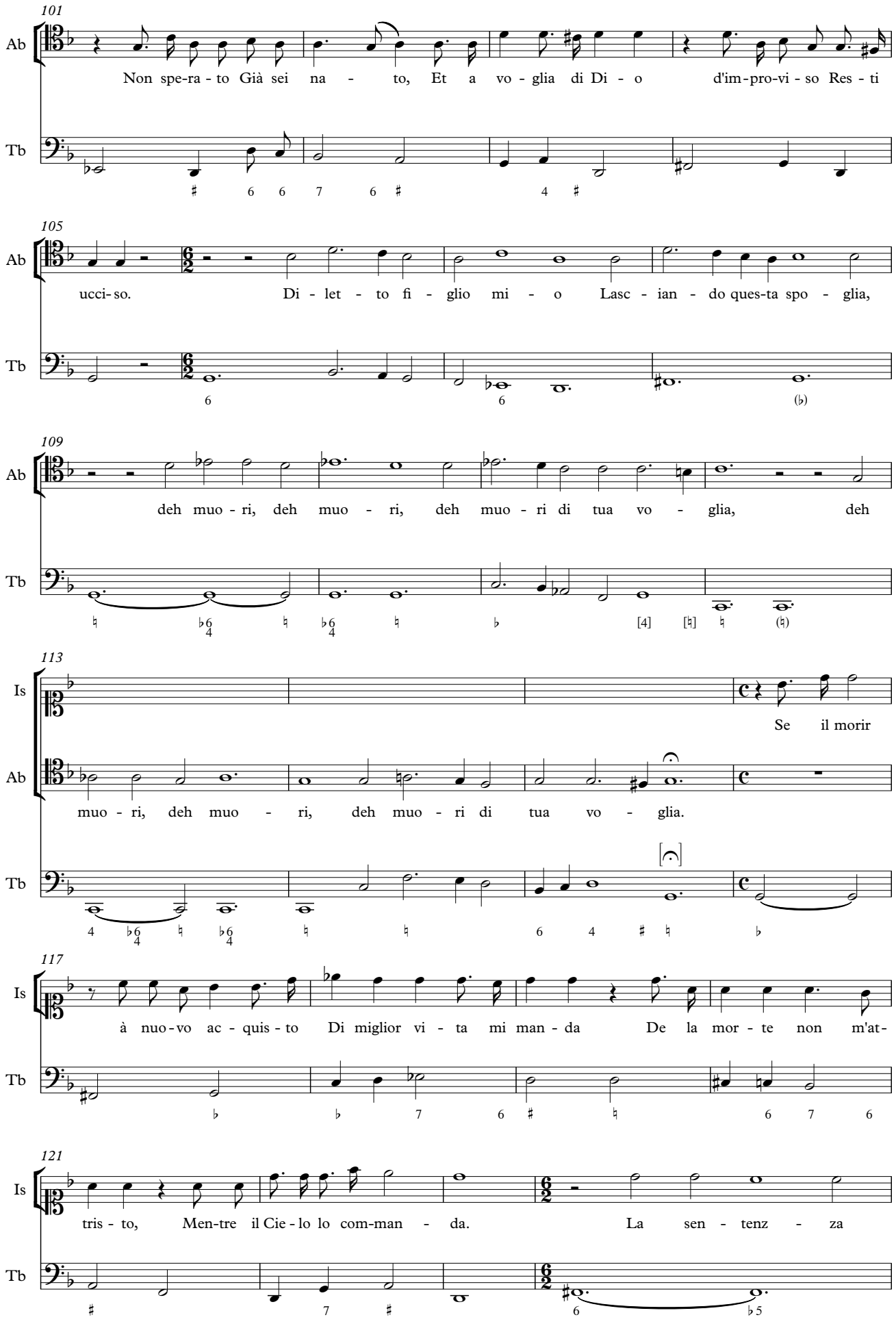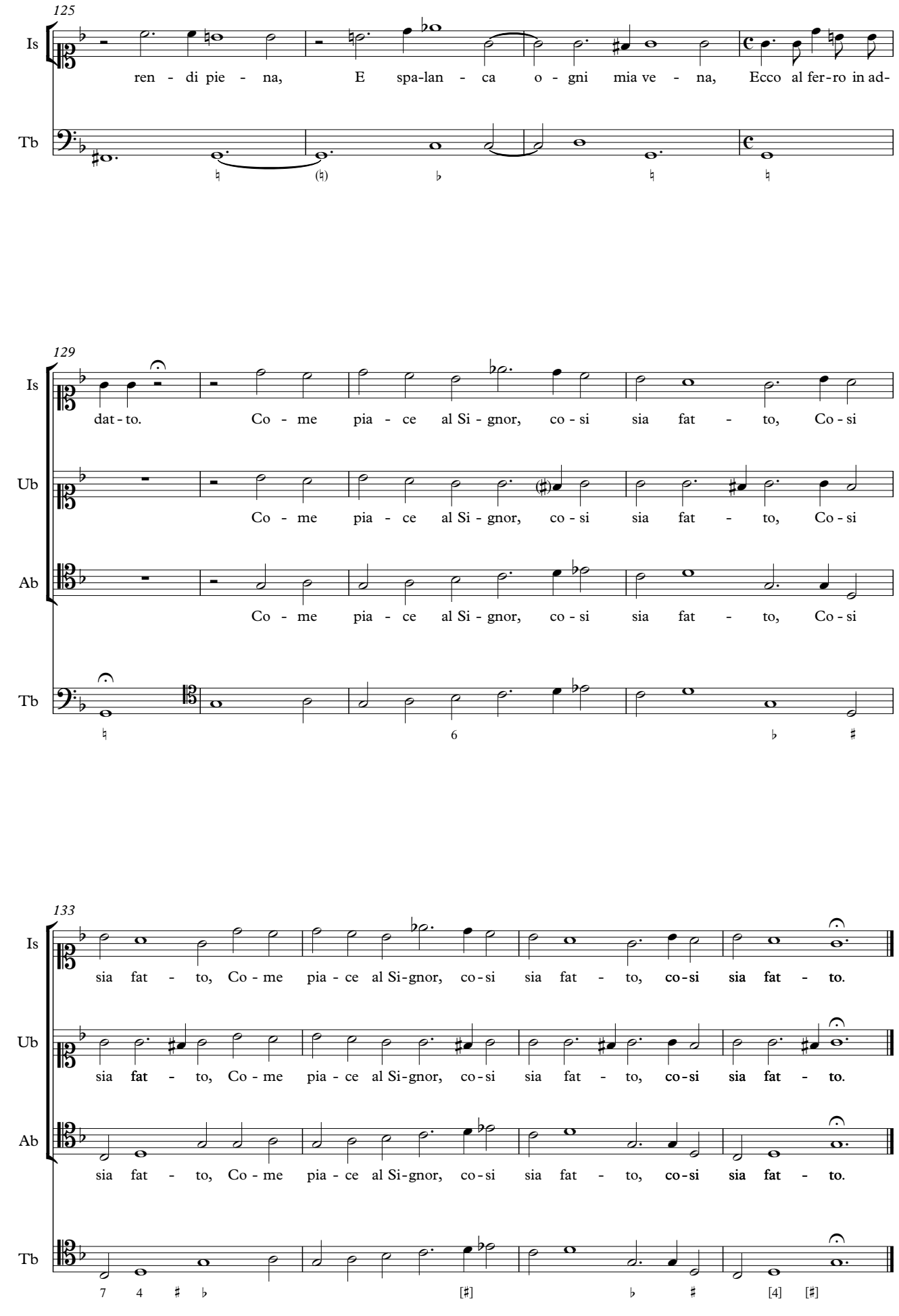



17
Is
La vi - ta o Ge - ni - to - re
Ab
nis - ti à mu - tar gior - ni.
Tb
21
Is
ecco à tuoi pie - di Me av - vol - to ve - di Ne d'ab-brac-ciar - li Io ces - sa - ro
Tb
25
Is
Ne di bacc-iar - li Se non ve-dro Pri - ma i miei sciol - ti, e di me pria di-giu-na
Tb
29
Is
L'em - pia sfor - tu - na Deh ti sovven-ga il pa - ter - nal a - mo - re
Tb
33
Is
La vi - ta o Ge - ni - tore.
Ab
S'in - vo-cas-si i ne-mi - ci à dar a i ta À I-
Tb


37
Ab
sac ver-ria-no for - se, Mà non A-bram tu non chia-mar sfor-tu-na Ciò che vien dal con-
Tb
41
Ab
si - glio Del Rè de la for - tu - na, Non pian - ger non pian-ger, ca - ro fi - glio.
Tb
45
Hum
Ò d'in-deg-na fier - ez - za An - no-ca - to più in - de - gno, Non di pie - tra hà for - tez - za
Tb
49
Hum
Di Sa-ra il va-go pe-gno, Non fer-ro, e bron-zo al-petto In-er-me, e par - go-let-to For-man du - ro ri
Tb
53
Hum
ca - mo Non hà I - sac lo di-rò, co - re d'A - bra - mo.
Ab
Non hà co - re d'A-
Tb
57
Ab
bra - mo? Et è il mio co - re? Et è l'a - ni - ma mi - a? Non l'hab bia pu - re, e sia Con-dan na-
Tb
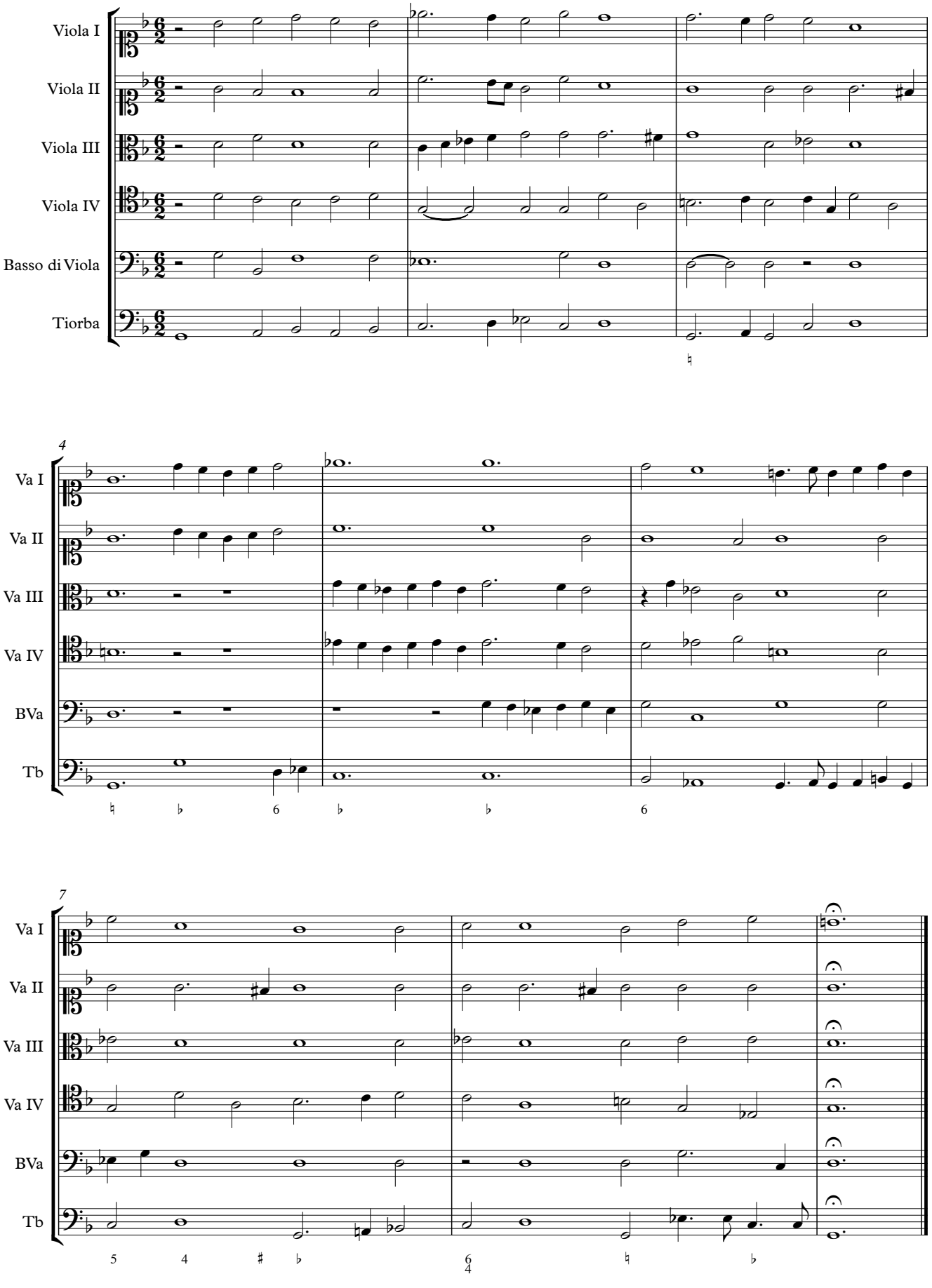

61
Ab
to à mo-rir, per-che non muo-re Co-me mo-rir dov-ri-a Come A-
Tb
65
Is
Deh, Pa-dre, s'è pos-si-bi-le
Ab
bram mo-ri-ri-a.
Tb
69
Is
Lun-gi dal fi-glio ti-mi-do, Pas-si l'a-ma-ro ca-li-ce, Pas-si l'a-
Tb
73
Is
ma-ro ca-li-ce.
Ab
Par-la à Dio, che ti vede, et as-col-ta
Tb
77
Ub
A-bram, A-bra-mo
Ab
Il Pa-dre non ti sen-ta ques-ta vol-ta.
Tb


81
Ub
sù, sù, Mol - to nel fi - glio da - i Mà del tuo
Tb
85
Ub
fi - glio assa - i L'u-bi - di - en - za è piu, Può des - tar la cle - men -
Tb
89
Ub
-za La so - la sof - fe - ren - za I - sac mer - ta ancor tù, I - sac, I -
Tb
93
Is
Lo spir-to è pron-to
Ub
sac, sù, sù, sù, sù.
Tb
97
Is
cer - to, Mà la car - ne ch'è in - ferma è ro - za al mer-to.
Ab
Tu ch'à no-glia di Di - o
Tb
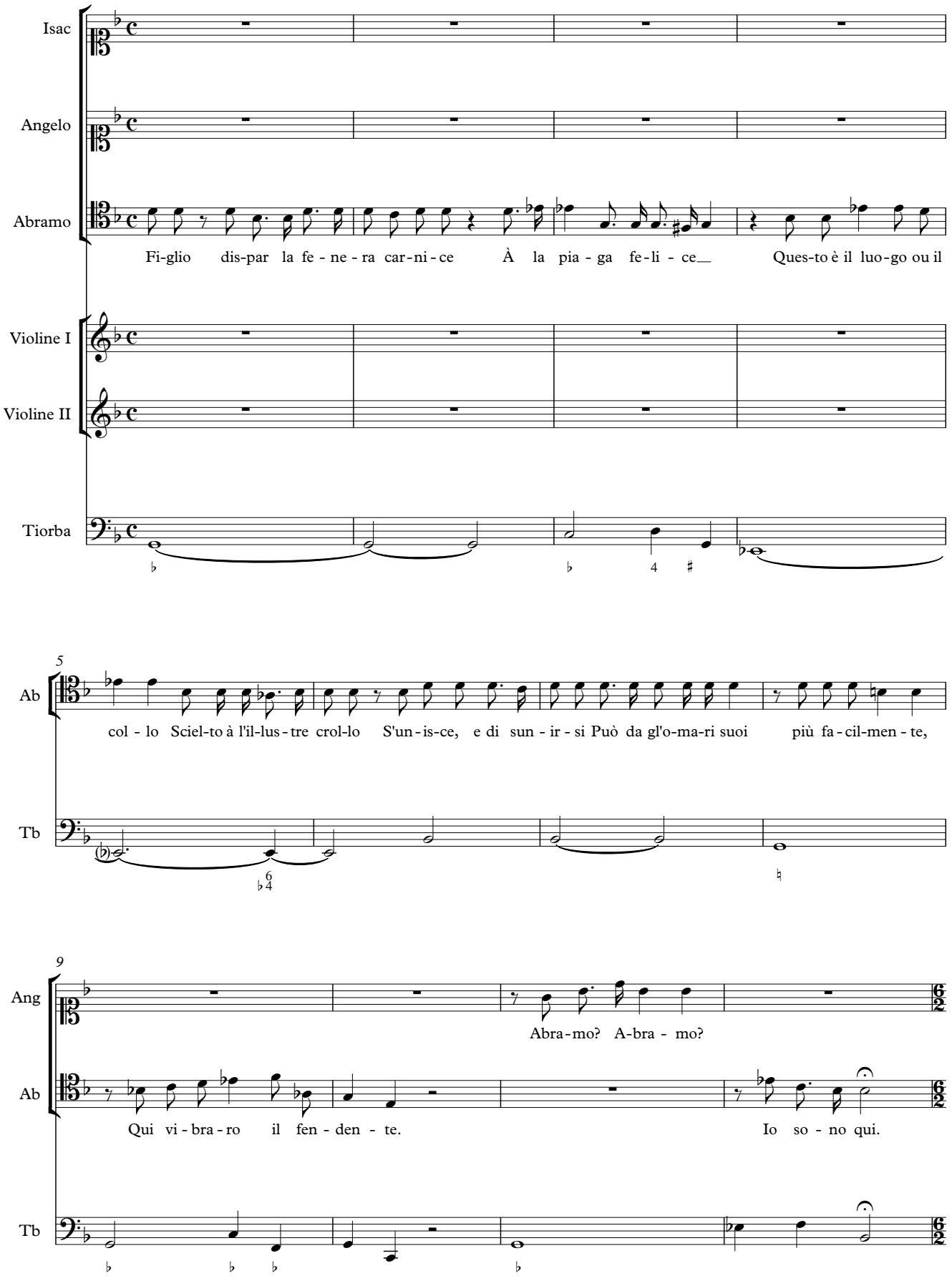

101
Ab
Non spe-ra - to Già sei na - to, Et a vo - glia di Di - o d'im-pro-vi - so Res - ti
Tb
105
Ab
ucci- so. Di - let - to fi - glio mi - o Lasc - ian - do ques-ta spo - glia,
Tb
109
Ab
deh muo - ri, deh muo - ri, deh muo - ri di tua vo - glia, deh
Tb
113
Is
Se il morir
Ab
muo - ri, deh muo - ri, deh muo - ri di tua vo - glia.
Tb
117
Is
à nuo-vo ac - quis - to Di miglior vi - ta mi man - da De la mor - te non m'at-
Tb
121
Is
tris - to, Men-tre il Cie - lo lo com-man - da. La sen - tenz - za
Tb
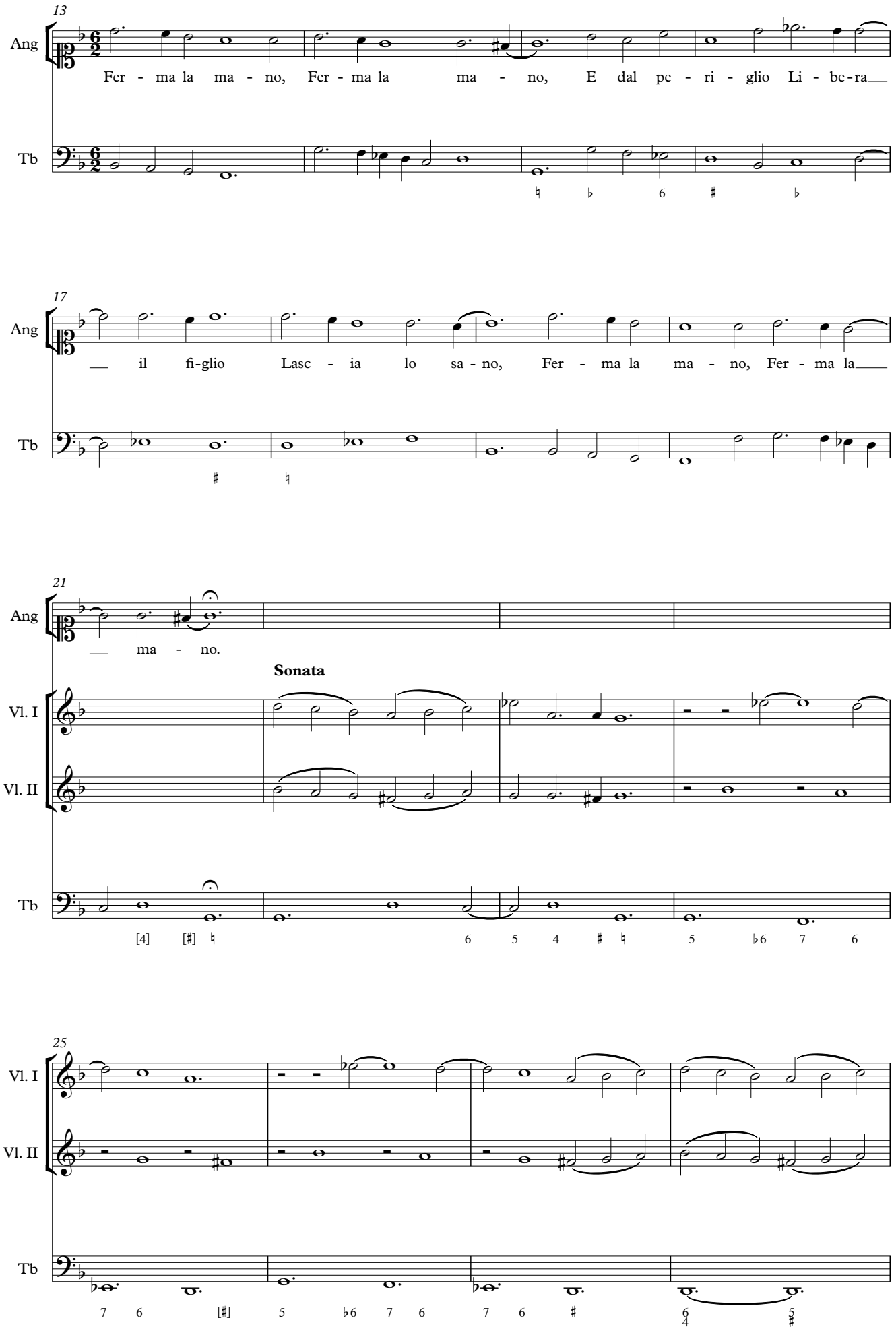

125
Is
ren - di pie - na, E spa-lan - ca o - gni mia ve - na, Ecco al fer-ro in ad-
Tb
129
Is
dat-to. Co - me pia - ce al Si - gnor, co - si sia fat - to, Co - si
Ub
Co - me pia - ce al Si - gnor, co - si sia fat - to, Co - si
Ab
Co - me pia - ce al Si - gnor, co - si sia fat - to, Co - si
Tb
6
133
Is
sia fat - to, Co - me pia - ce al Si-gnor, co - si sia fat - to, co-si sia fat - to.
Ub
sia fat - to, Co - me pia - ce al Si-gnor, co - si sia fat - to, co-si sia fat - to.
Ab
sia fat - to, Co - me pia - ce al Si-gnor, co - si sia fat - to, co-si sia fat - to.
Tb
7 4
[♯]
[4] [♯]
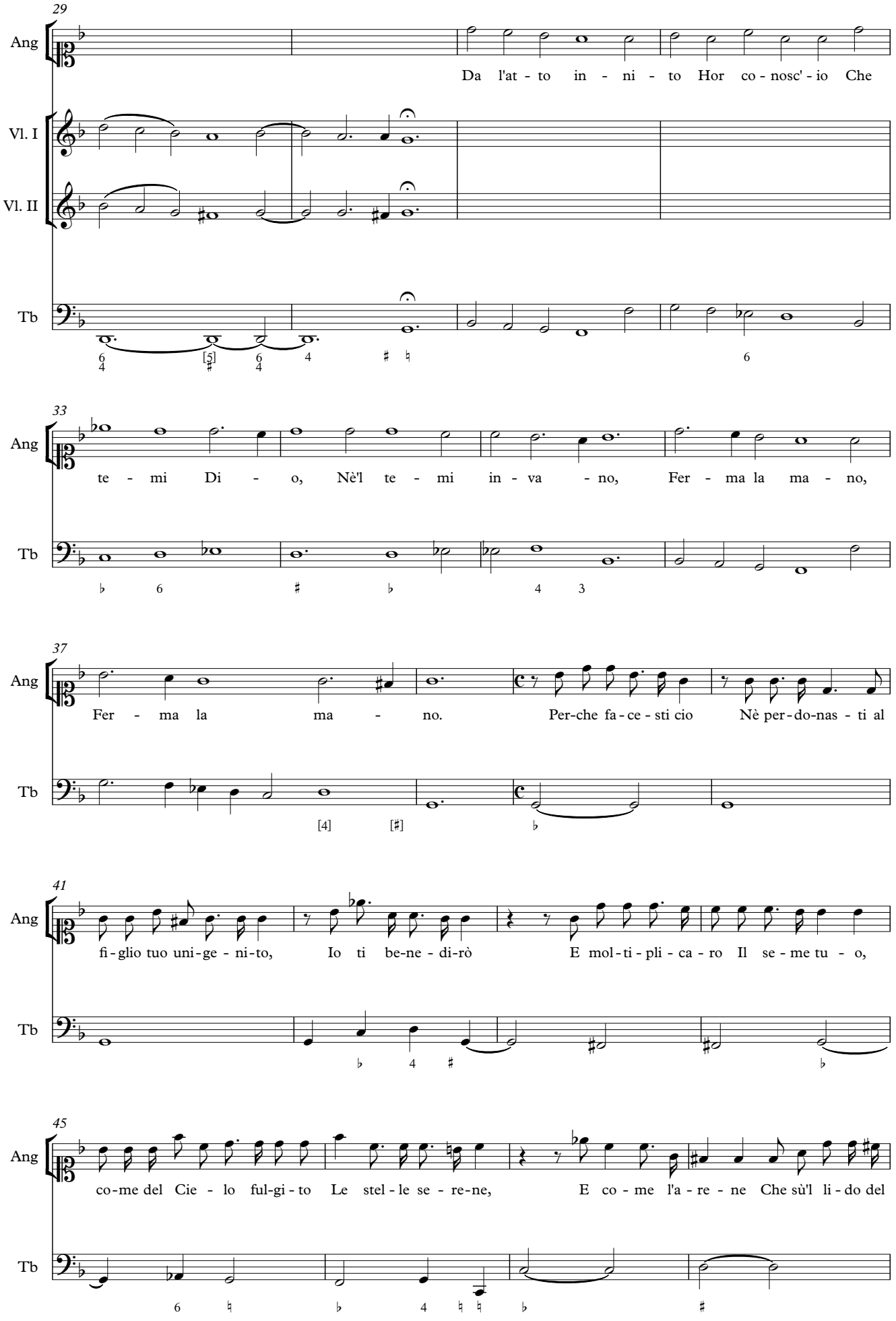
Sonatina
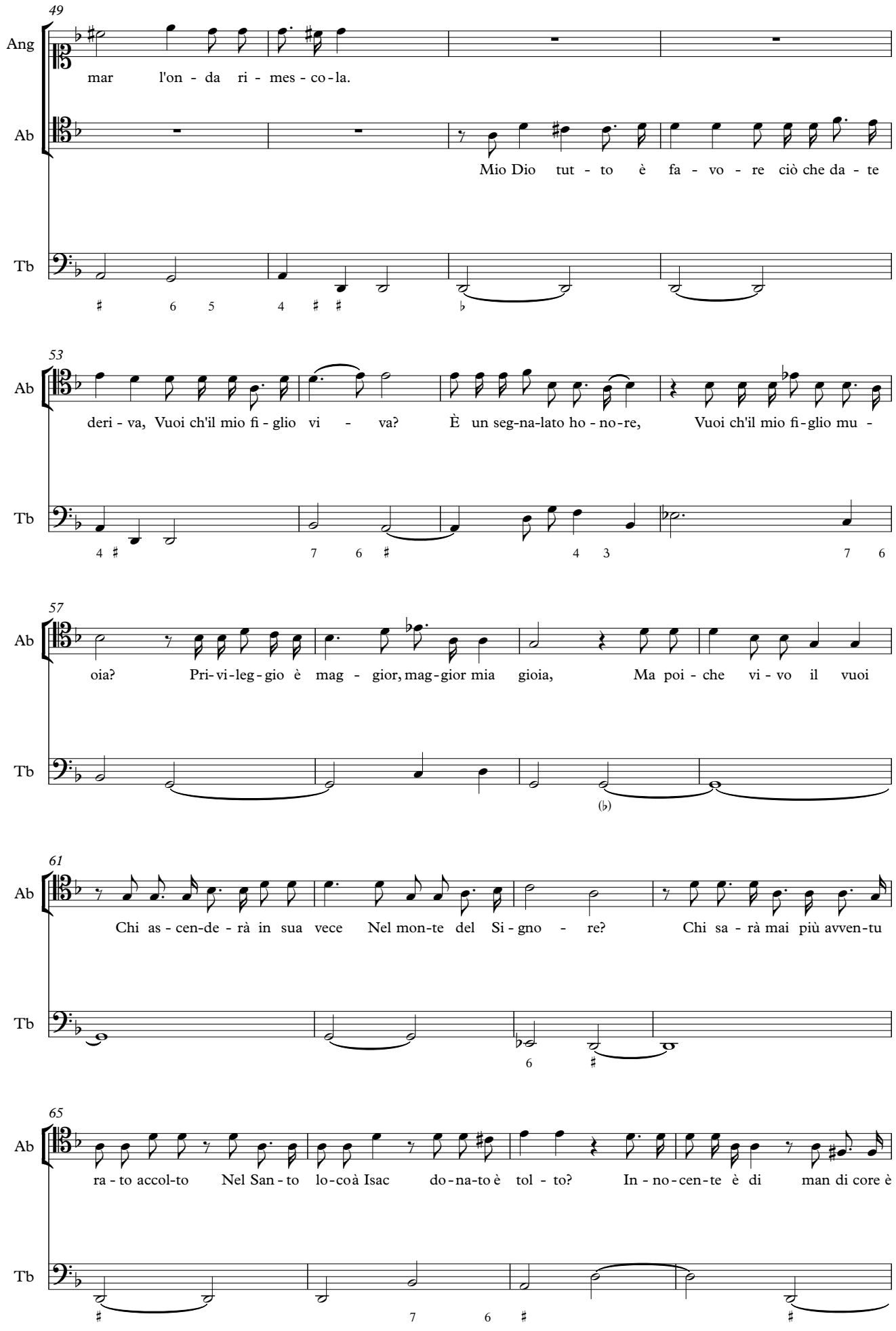

Viola I
Viola II
Viola III
Viola IV
Basso di Viola
Tiorba
4
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
7
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
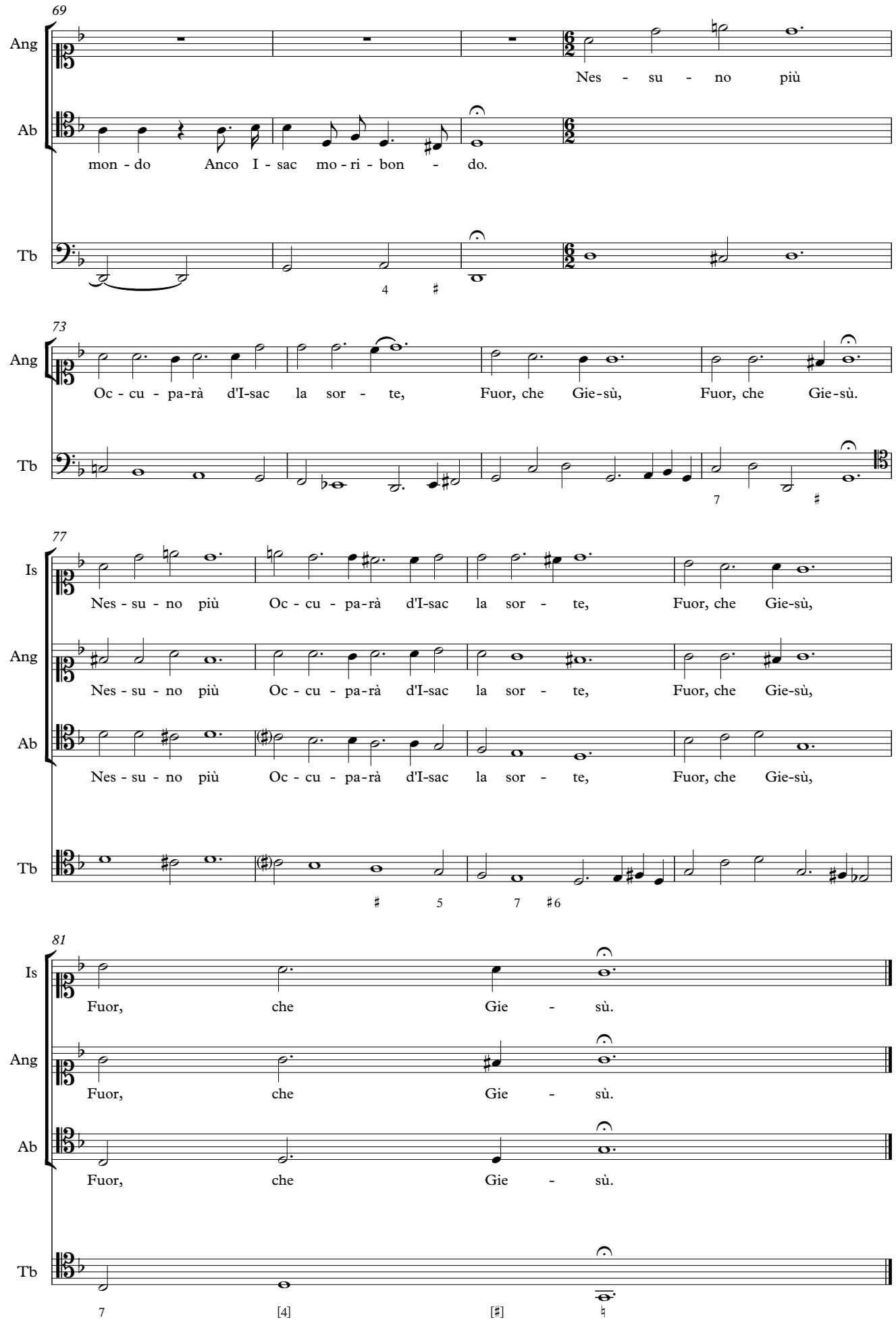
"Figlio dispar la fenera carnice"
(Isac, Angelo, Abramo)
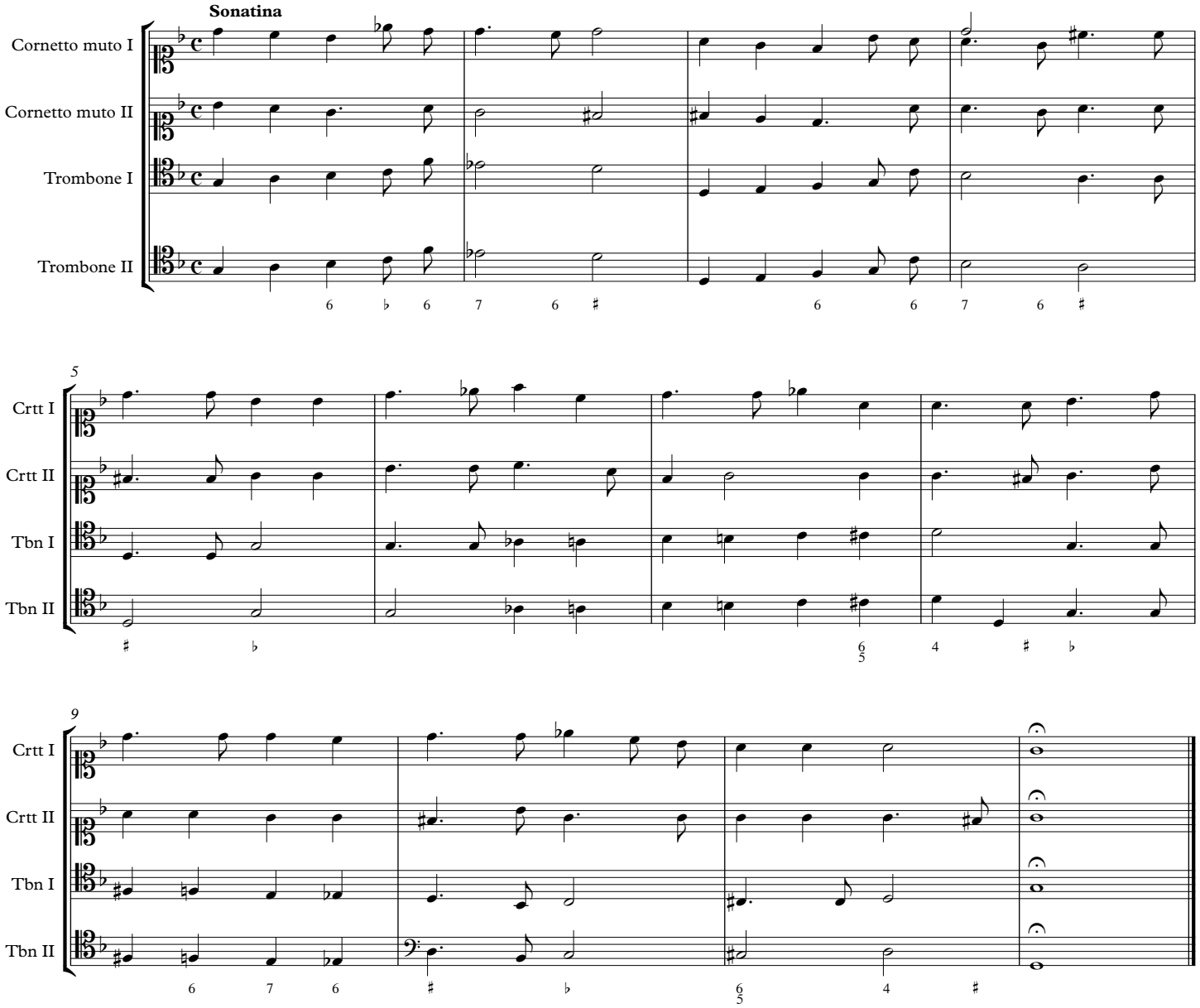



13
Ang
Fer - ma la ma - no, Fer - ma la ma - no, E dal pe - ri - glio Li - be - ra
Tb
17
Ang
il fi - glio Lasc - ia lo sa - no, Fer - ma la ma - no, Fer - ma la
Tb
21
Ang
ma - no.
Sonata
Vl. I
Vl. II
Tb
25
Vl. I
Vl. II
Tb


29
Ang
Vl. I
Vl. II
Tb
Da l'at - to in - ni - to Hor co - nosc' - io Che
33
Ang
Tb
te - mi Di - o, Nè'l te - mi in - va - no, Fer - ma la ma - no,
37
Ang
Tb
Fer - ma la ma - no. Per-che fa - ce - sti cio Nè per - do-nas - ti al
41
Ang
Tb
fi - glio tuo uni - ge - ni - to, Io ti be-ne - di-rò E mol - ti - pli - ca - ro Il se - me tu - o,
45
Ang
Tb
co - me del Cie - lo ful-gi - to Le stel - le se - re-ne, E co - me l'a - re - ne Che sù'l li - do del
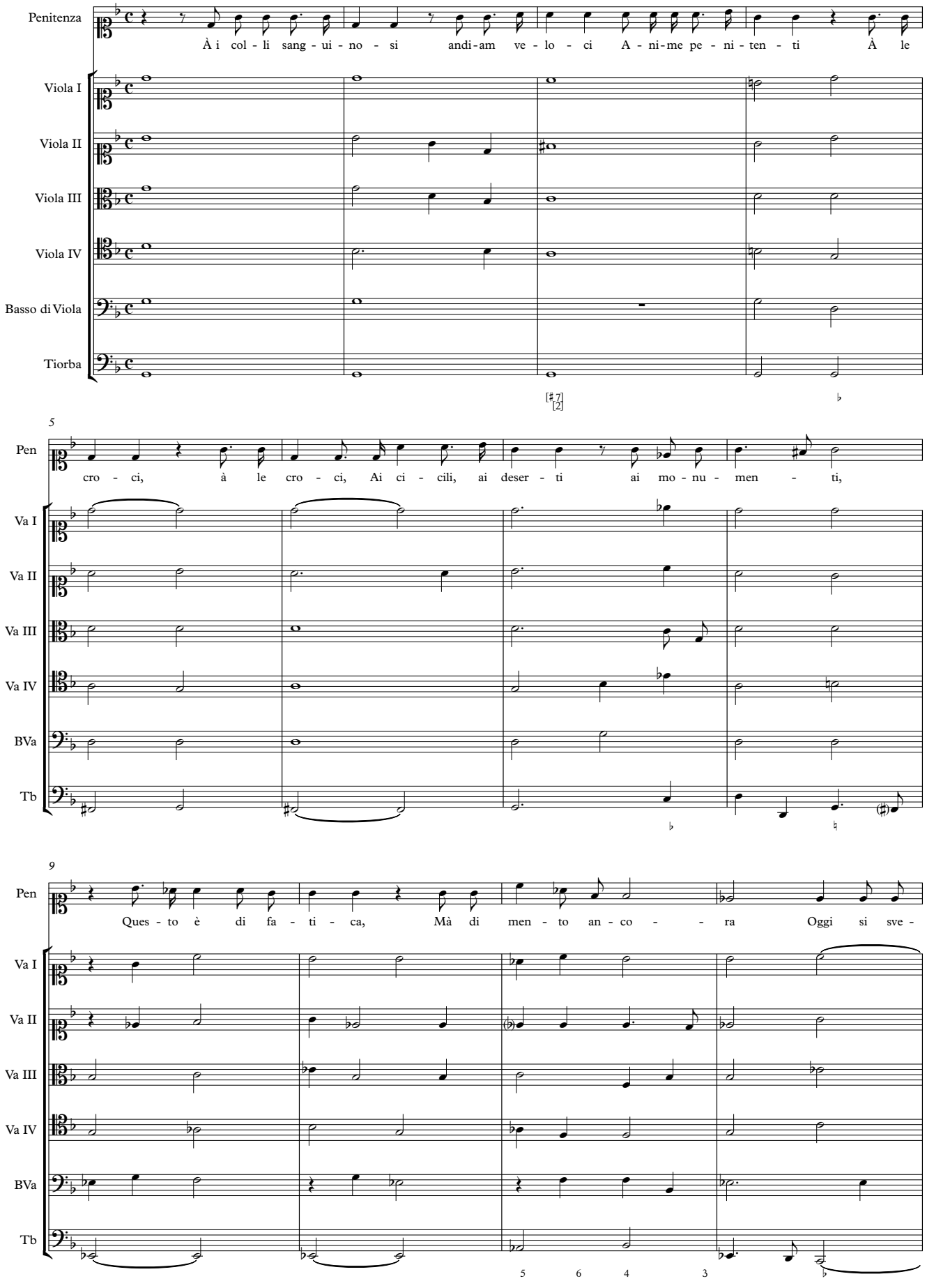

49
Ang
Ab
Tb
mar l'on - da ri - mes - co - la.
Mio Dio tut - to è fa - vo - re ciò che da - te
53
Ab
Tb
deri - va, Vuoi ch'il mio fi - glio vi - va? È un seg-na-lato ho - no-re, Vuoi ch'il mio fi-glio mu -
57
Ab
Tb
oia? Pri-vi-leg-gio è mag - gior, mag-gior mia gioia, Ma poi - che vi - vo il vuoi
61
Ab
Tb
Chi as - cen-de - rà in sua vece Nel mon-te del Si - gno - re? Chi sa - rà mai più avven-tu
65
Ab
Tb
ra - to accol-to Nel San - to lo-coà Isac do-na-to è tol - to? In - no-cen-te è di man di core è
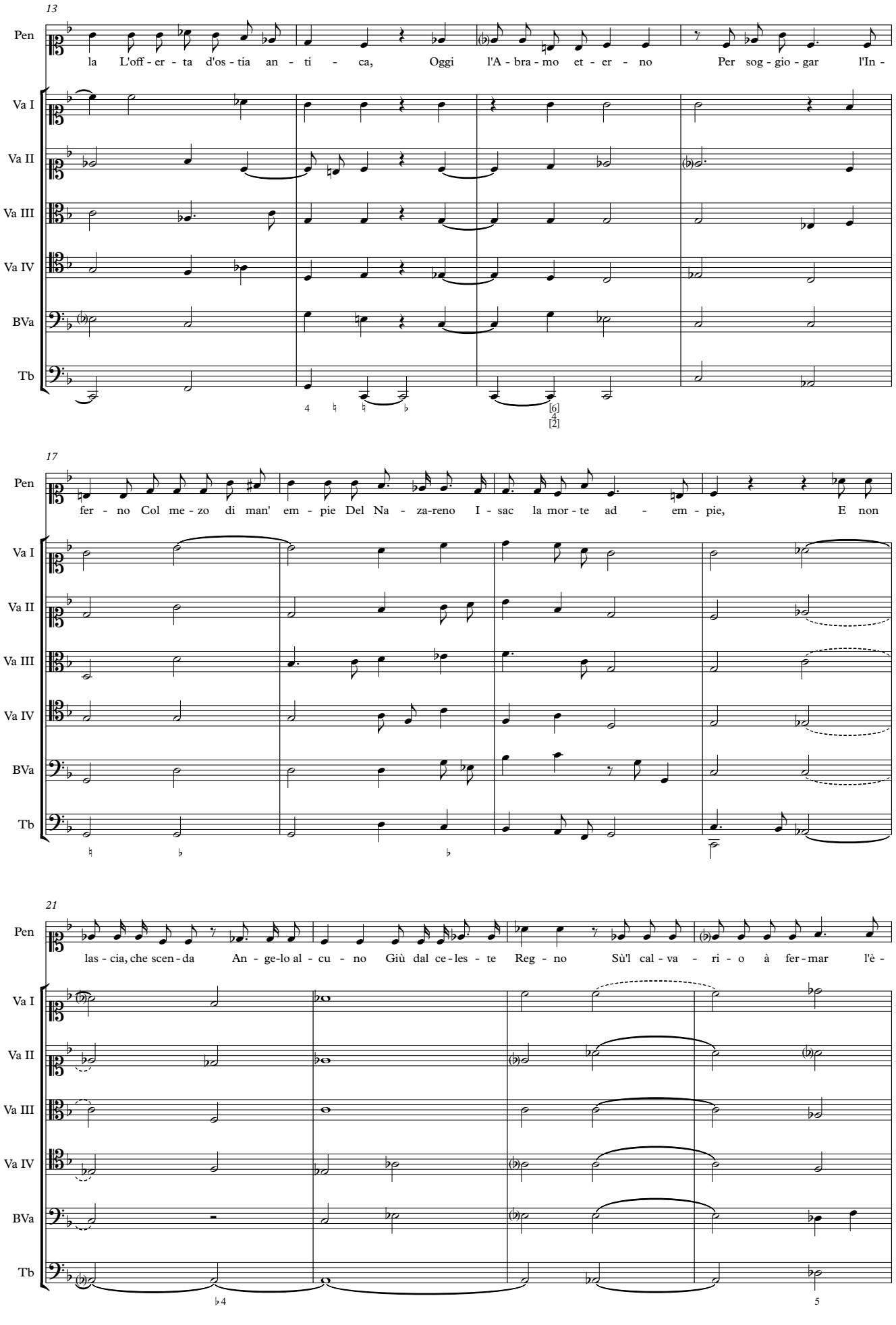

69
Ang
Ab
Tb
Nes - su - no più
mon - do Anco I - sac mo - ri - bon - do.
73
Ang
Tb
Oc - cu - pa-rà d'I-sac la sor - te, Fuor, che Gie-sù, Fuor, che Gie-sù.
77
Is
Ang
Ab
Tb
Nes - su - no più Oc - cu - pa-rà d'I-sac la sor - te, Fuor, che Gie-sù,
Nes - su - no più Oc - cu - pa-rà d'I-sac la sor - te, Fuor, che Gie-sù,
Nes - su - no più Oc - cu - pa-rà d'I-sac la sor - te, Fuor, che Gie-sù,
81
Is
Ang
Ab
Tb
Fuor, che Gie - sù.
Fuor, che Gie - sù.
Fuor, che Gie - sù.
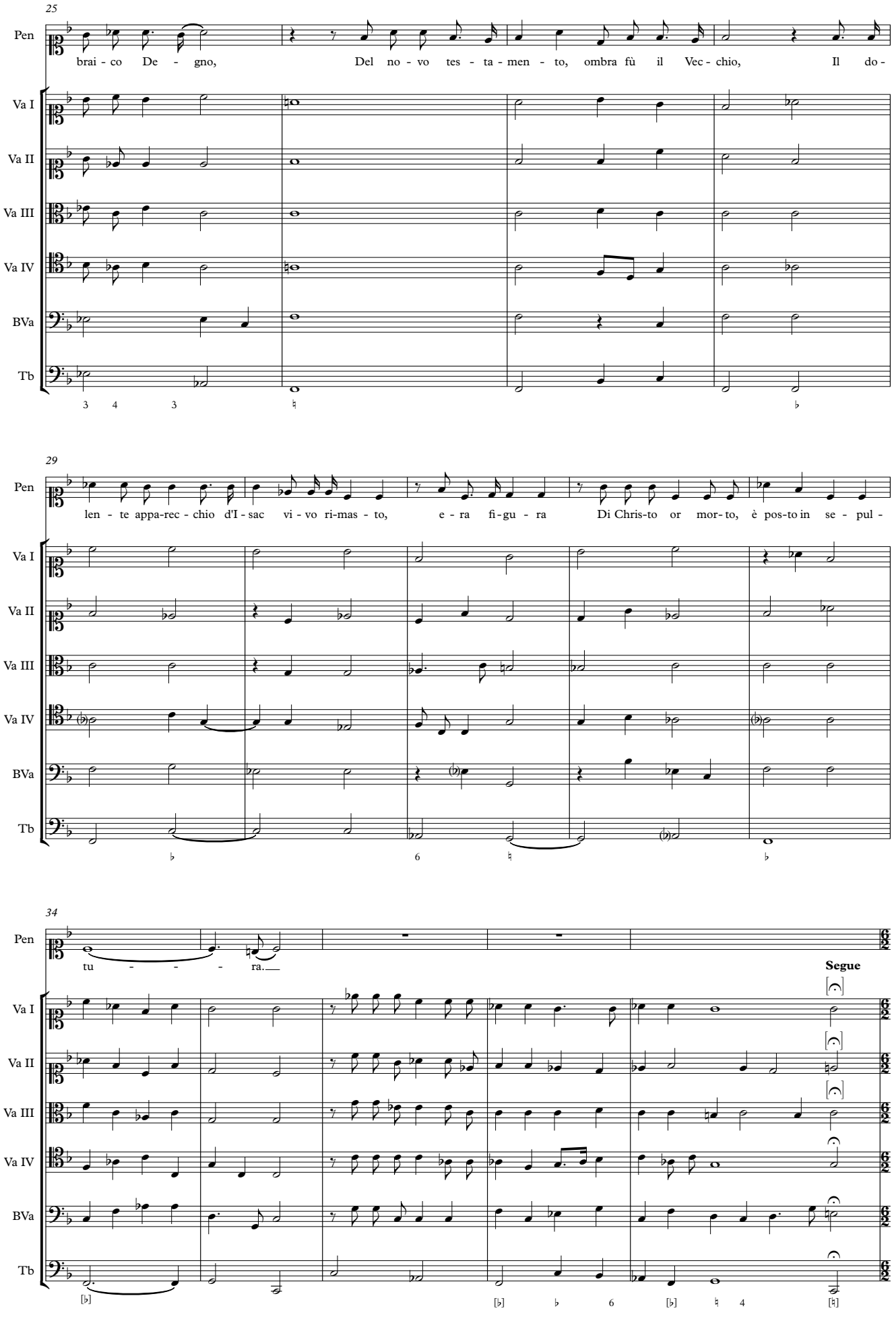
Seconda Parte
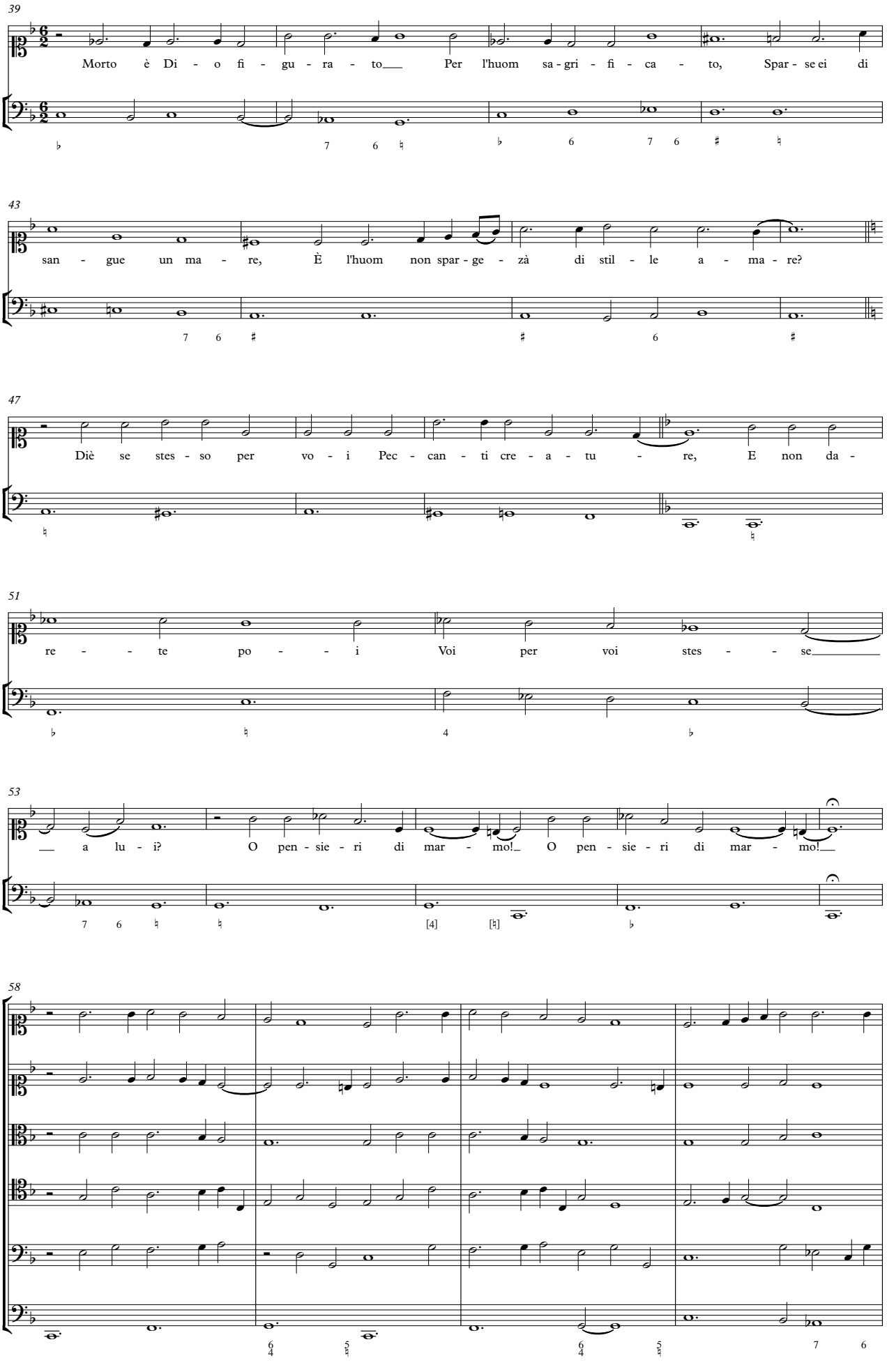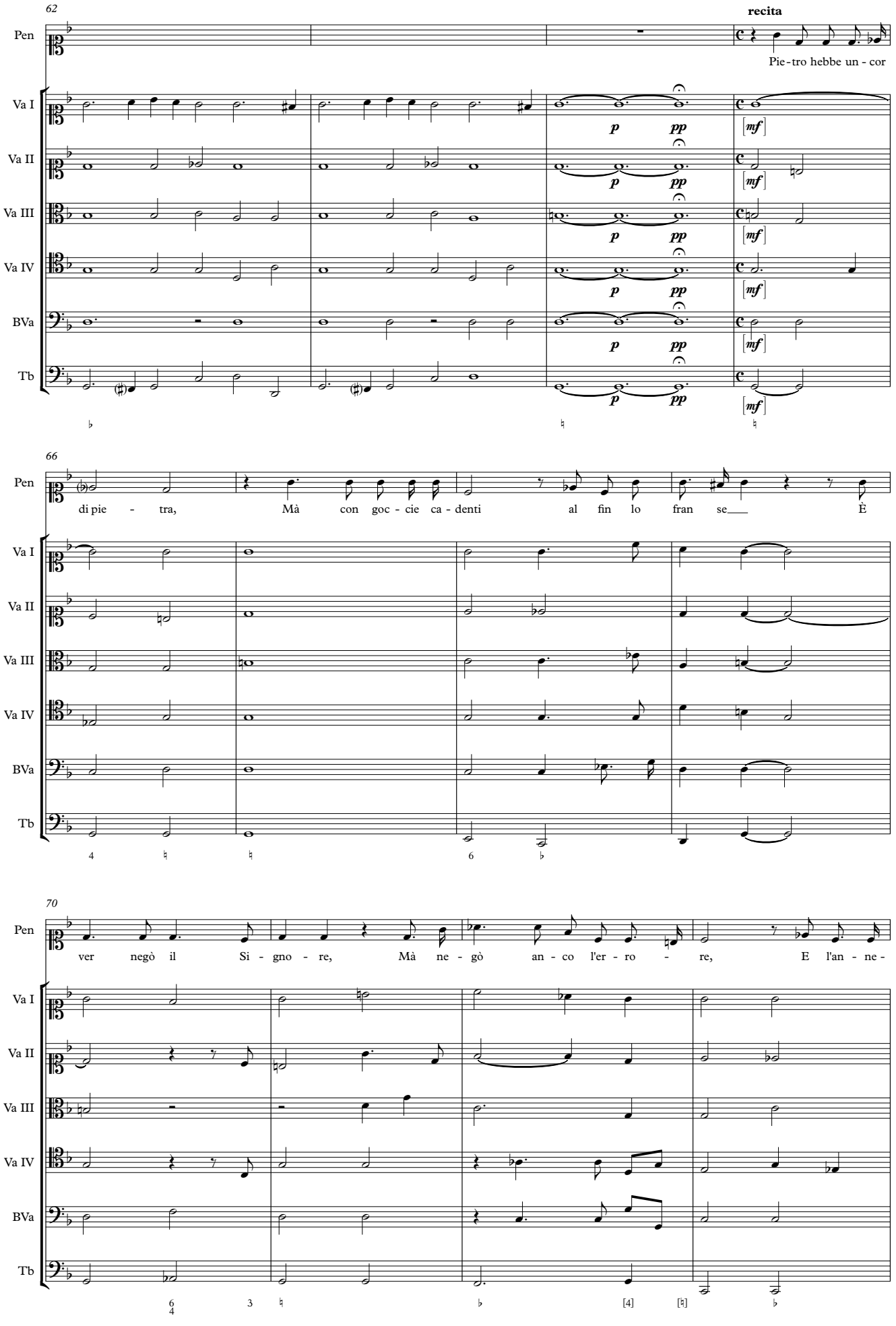


"À i colli sanguinosi andiam veloci"
(Penitenza)
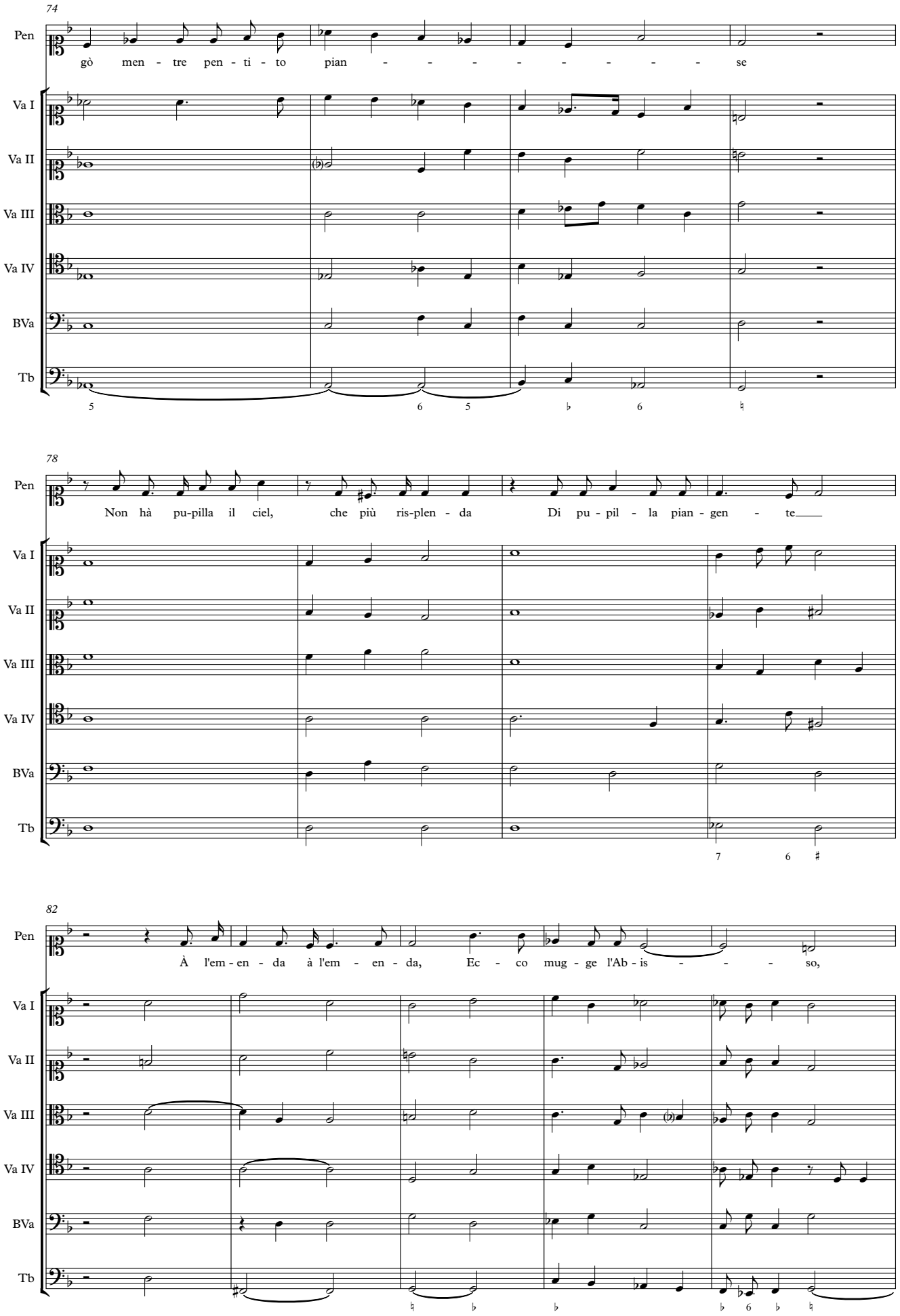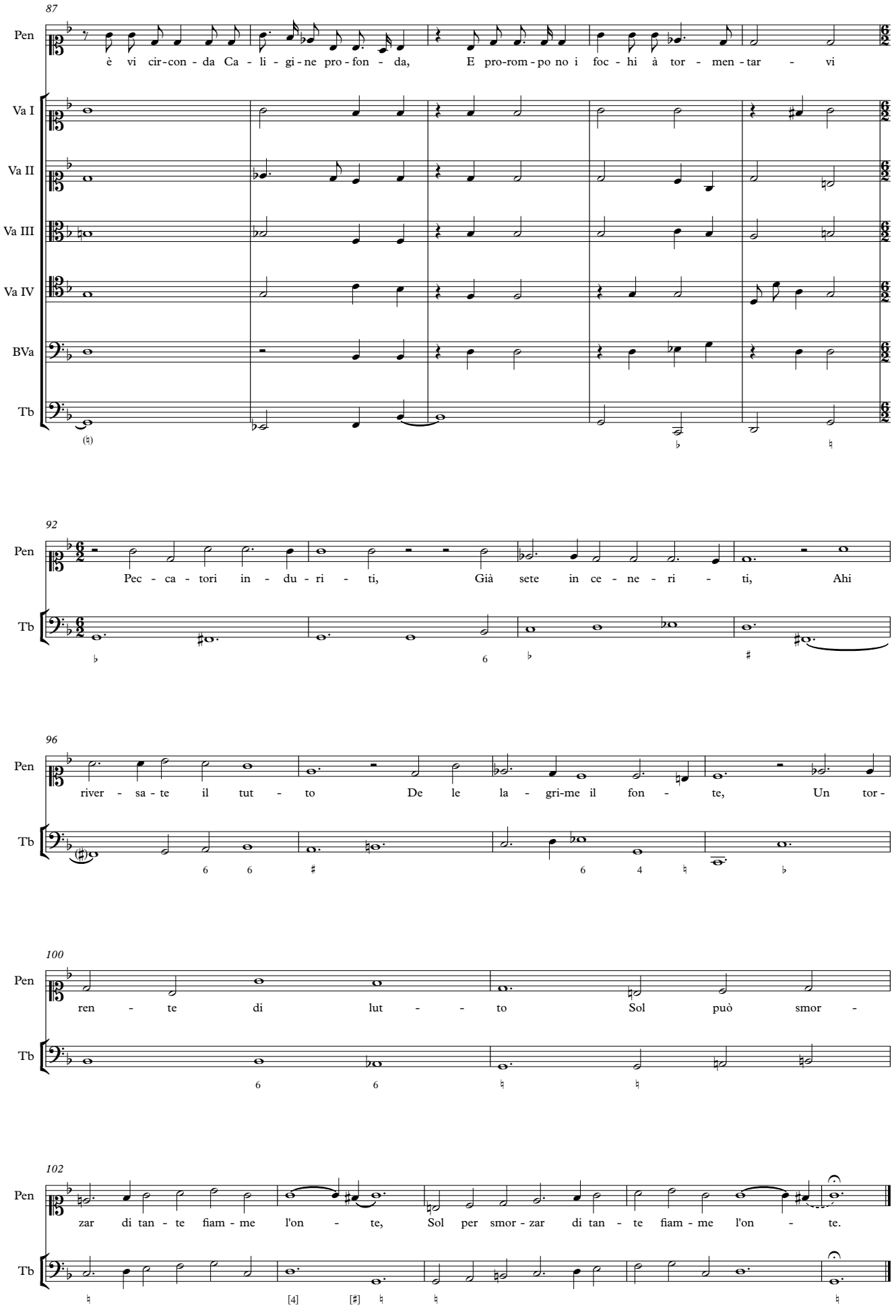



13
Pen
la L'off - er - ta d'os - tia an - ti - ca, Oggi l'A - bra - mo et - er - no Per sog - gio - gar l'In -
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
17
Pen
fer - no Col me - zo di man' em - pie Del Na - za-reno I - sac la mor - te ad - em - pie, E non
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
21
Pen
las - cia, che scen - da An - ge-lo al - cu - no Giù dal ce - les - te Reg - no Sù'l cal - va - ri - o à fer - mar l'è -
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb


25
Pen
brai - co De - gno, Del no - vo tes - ta - men - to, ombra fù il Vec - chio, Il do -
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
29
Pen
len - te appa-rec - chio d'I - sac vi - vo ri-mas - to, e - ra fi - gu - ra Di Chris-to or mor- to, è pos-to in se - pul -
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
34
Pen
tu - - - ra.
Segue
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb


39
Pen
Morto è Di - o fi - gu - ra - to___ Per l'huom sa - gri - fi - ca - to, Spar - se ei di
Tb
43
Pen
san - gue un ma - re, È l'huom non spar - ge - zà di stil - le a - ma - re?
Tb
47
Pen
Diè se stes - so per vo - i Pec - can - ti cre - a - tu - re, E non da -
Tb
51
Pen
re - - te po - - i Voi per voi stes - - se
Tb
53
Pen
a lu - i? O pen - sie - ri di mar - mo! O pen - sie - ri di mar - mo!
Tb
58
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb


62
recita
Pen
Pie - tro hebbe un - cor
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
p
pp
[mf]
66
di pie - tra,
Mà con goc - cie ca - denti
al fin lo fran se
È
70
ver negò il Si - gno - re,
Mà ne - gò an - co l'er - ro - re,
E l'an - ne -


74
Pen
gò men - tre pen - ti - to pian - - - - - - - - - se
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
78
Pen
Non hà pu-pilla il ciel, che più ris-plen - da Di pu - pil - la pian - gen - te
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
82
Pen
À l'em - en - da à l'em - en - da, Ec - co mug - ge l'Ab - is - - - so,
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb


87
Pen
è vi cir-con - da Ca - li - gi - ne pro - fon - da, E pro-rom - po no i foc - hi à tor - men - tar - vi
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
92
Pen
Pec - ca - tori in - du - ri - ti, Già sete in ce - ne - ri - ti, Ahi
Tb
96
Pen
river - sa - te il tut - to De le la - gri-me il fon - te, Un tor -
Tb
100
Pen
ren - te di lut - - to Sol può smor -
Tb
102
Pen
zar di tan - te fiam - me l'on - te, Sol per smor - zar di tan - te fiam - me l'on - te.
Tb

"Al pianto sù, sù"
(Peccator I, Peccator II, Peccator III und Peccator IV)

Cornetto muto I
Cornetto muto II
Trombone I
Trombone II
Peccator I — Al pian - to sù sù, al pian - to sù sù, al pian - to sù sù, al pian - to sù,
Peccator II — Al pian - to sù sù, Al pian - to sù, sù, al pian - to sù, sù, sù
Peccator III — Al pian - to sù sù, Al pian - to sù, sù, al pian - to sù, sù, sù, al pian - to
Peccator IV — Al pian - to sù, sù, al pian - to sù, sù, al pian - to sù, sù, sù,
Viola I
Viola II
Viola III
Viola IV
Basso di Viola
Tiorba

5
Pecc I — sù, sù, sù, al pian - - - - - - - to sù, sù Con - tri - to col
Pecc II — sù, sù, sù, al pian - - - - - - - to sù Con - tri - to col
Pecc III — sù, sù, sù, al pian - - - to al pian - to sù, sù Con - tri - to col
Pecc IV — sù, sù, sù, al pian - - - - - - - to sù, sù Con - tri - to col
Tb

9

Pecc I — co - re, Pian - gia - mo l'er - ro - re pian - gia - mo l'er - ro - re. L'et - er - no ben of - fesi hab - bia -

Pecc II — co - re, Pian - gia - mo l'er - ro - re pian - gia - mo l'er - ro - re.

Pecc III — co - re, Pian - gia - mo l'er - ro - re pian - gia - mo l'er - ro - re.

Pecc IV — co - re, Pian - gia - mo l'er - ro - re pian - gia - mo l'er - ro - re. L'et - er - no ben of - fesi hab - bia -

Tb

13

Pecc I — mo. Non tar - di - si

Pecc II — Da noi scac - cia - mo Pia - cer ter - ren. Non tar - di - si

Pecc III — Da noi scac - cia - mo Pia - cer ter - ren. Non tar - di - si

Pecc IV — mo Non tar - di - si

Tb

17

Pecc I — più, Al pian - to sù, sù al pian - to sù, sù al pian - to sù, sù, sù, sù, al

Pecc II — più, Al pian - to sù, sù, al pian - to sù, sù, sù sù, sù, sù, al

Pecc III — più, Al pian - to sù, sù, al pian - to sù, sù, al pian - to sù, sù, sù, sù, al

Pecc IV — più, Al pian - to sù, sù al pian - to sù, sù, sù, sù, sù, sù, al

Tb

21

Pecc I — pian - - - - - - to sù, sù, al pian - - - - - - to sù, sù.

Pecc II — pian - - - - - - to sù, sù, al pian - - - - - - to sù, sù.

Pecc III — pian - - - to sù, sù, sù, sù, al pian - - - to al pian - to sù, sù.

Pecc IV — pian - - - - - - to sù, sù, al pian - - - - - - to sù, sù.

Tb

25 **Sonatina**

Crtt I
Crtt II
Tbn I
Tbn II

29

Crtt I
Crtt II
Tbn I
Tbn II

34 **Adagio**

Pecc I

Fla - gel - li so - nan - ti M'ab - bat - ta - no stan - co, E ca - ri la - tran - ti Mi ro - do - no il

Adagio

Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb

38

Pecc I

fian - co, Al mio Be - ne - fat - tor, son trop - po in - gra - to, Mer - to d'es - ser dan - na -

Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb

42

Pecc I — to, Chie - don miei vi - - zi tut - ti i___ sup___ pli - ci. Cor - - - - ran mie

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

[♭6] 5 6 ♯

46

Pecc I — pian - te in boschi Im - prat - ti - cà ti e fos - chi E dal mon - do di - vi - so

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

7 6 [♯2] [♯] ♭

50

Pecc I — Più non sap - pia il mio cor, Più non sap - pia il mio

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

♭ 6 6 7 6 ♮

54

Pecc I — cor, co - sa sia ri - so. Più non

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

58

Pecc I — sap - pia il mio cor, Più non sap - pia il mio cor, co - sa sia ri - - so.

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

62 **Sonatina**

Crtt I

Crtt II

Tbn I

Tbn II

66

Crtt I
Crtt II
Tbn I
Tbn II
Pecc II
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb

Mio Dio ne l'i - ra tua, nel

70

tuo fu - ro - re, Non m'ac - cu - sar, Non mi pu - nir; Io so l'in - fer - mo, io so - no quel - che muo -

74

re, Se non ti vuoi pla - car, Se non mi vuoi gua - rir, Mi và ti - mor ti - ran - no Con

78

Pecc II: un con - tinuo af - fan - no L'a - ni - ma fla - gel - lan - do Mà tù Si - gnor sin

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

82

Pecc II: quan - do? Sin quan - do?

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

85 **Sonata**

Crtt I

Crtt II

Tbn I

Tbn II

90

Crtt I

Crtt II

Tbn I

Tbn II

94

Crtt I

Crtt II

Tbn I

Tbn II

97

Pecc III: Io ri - ga - ro la stan - za Di lagri - mo - so hu - mo - re È la-va-rò o - gni not - te il let - to mi -

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

7 6 ♯ 6 ♭ 5 6 6 [4] [♮]

102

Pecc III: - o Ò bea - to ab - bas - tan - - za Quel - lo, cui son da Dio Già ri -

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

♭ 6 7 6 ♮ ♭

106

Pecc III: mes - si i pec - ca - ti, Già ri - mes - si i pec - ca - ti,

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

6/4 5/3 [4] [♯] [♮] ♭ 4 ♯

110

Pecc III — Già ri - mes - si i pec - ca - ti, Che nu - mer -

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

114

Pecc III — -ro - si tan - to, E gra - vo - si Fin sopra il ca - po mio si sono al - za - - ti, Se m'as -

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

118

Pecc III — per - gi d'I - sopo ò mio Si - gno - re, Io sa - rò fat - to in bre - ve, Più bian - co de la ne -

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

122

Crtt I
Crtt II
Tbn I
Tbn II
Pecc III
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb

-ve.

126

Crtt I
Crtt II
Tbn I
Tbn II

130

Crtt I
Crtt II
Tbn I
Tbn II
Pecc IV
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb

Spar - se le chio - me va - - ne D'im - mon - da pol - ve

134

Pecc IV: un sacco à me fia man - to. Da la cene - re hav - rò il pa - - ne,

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

♭ 6 4 3 ♭ 7 6 ♮

138

Pecc IV: La be - van - da hav - rò del pian - - to. Ge - me - bon - do, dor -

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

♭ 6 6 6 5 4 ♮ ♭ 6 7 6

142

Pecc IV: men - do, Sa - rò un cor - vo not - tur - no in gab - bia stret - - to, È ve -

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

6 5 [4] [♯] ♮ ♭

146

Pecc IV: glian - do do - len - - te Un so - li - ta - rio pas - sa - re sù'l tet - - to,

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

150

Pecc IV: Le mie gran col - pe in - ten - do, So che te so - lo of - fesi à te pre - sen - te, ri -

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

154

Pecc IV: no - va l'al - ma mi - a Un cor Si - gno - re, un cor, che mon - do si - - a.

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

158

Pecc I — Al pian - to sù sù, al pian - to sù sù, al pian - to sù sù, al pian - to sù,

Pecc II — Al pian - to sù, sù, al pian - to sù, sù, sù

Pecc III — Al pian - to sù, sù, al pian - to sù, sù, sù, al pian - to

Pecc IV — Al pian - to sù, sù, al pian - to sù, sù, al pian - to sù, sù, sù,

Tb

162

Pecc I — sù, sù, sù, al pian - - - - - - - - to sù, sù Con - tri - to col

Pecc II — sù, sù, sù, al pian - - - - - - - - to sù Con - tri - to col

Pecc III — sù, sù, sù, al pian - - - to al pian - to sù, sù Con - tri - to col

Pecc IV — sù, sù, sù, al pian - - - - - - - - to sù, sù Con - tri - to col

Tb

166

Pecc I — co - re, Pian - gia - mo l'er - ro - re pian - gia - mo l'er - ro - re. **L'et - er - no** ben of - fesi hab - bia -

Pecc II — co - re, Pian - gia - mo l'er - ro - re pian - gia - mo l'er - ro - re.

Pecc III — co - re, Pian - gia - mo l'er - ro - re pian - gia - mo l'er - ro - re.

Pecc IV — co - re, Pian - gia - mo l'er - ro - re pian - gia - mo l'er - ro - re. L'et - er - no ben of - fesi hab - bia -

Tb

170

Pecc I — mo. Non tar - di - si

Pecc II — Da noi scac - cia - mo Pia - cer ter - ren. Non tar - di - si

Pecc III — Da noi scac - cia - mo Pia - cer ter - ren. Non tar - di - si

Pecc IV — mo. Non tar - di - si

Tb

174

Pecc I: più, Al pian - to sù, sù al pian - to sù, sù al pian - to sù, sù, sù, sù, al

Pecc II: più, Al pian - to sù, sù, al pian - to sù, sù, sù sù, sù, sù, al

Pecc III: più, Al pian - to sù, sù, al pian - to sù, sù, al pian - to sù, sù, sù, sù, al

Pecc IV: più, Al pian - to sù, sù al pian - to sù, sù, sù, sù, sù, sù, al

Tb

178

Pecc I: pian - - - - - - to sù, sù, al pian - - - - - - to sù, sù.

Pecc II: pian - - - - - - to sù, sù, al pian - - - - - - to sù, sù.

Pecc III: pian - - - to sù, sù, sù, sù, al pian - - - to al pian - to sù, sù.

Pecc IV: pian - - - - - - to sù, sù, al pian - - - - - - to sù, sù.

Tb

182 **Sonata**

Va I

Va II

Va III

Va IV

BVa

Tb

186

Va I
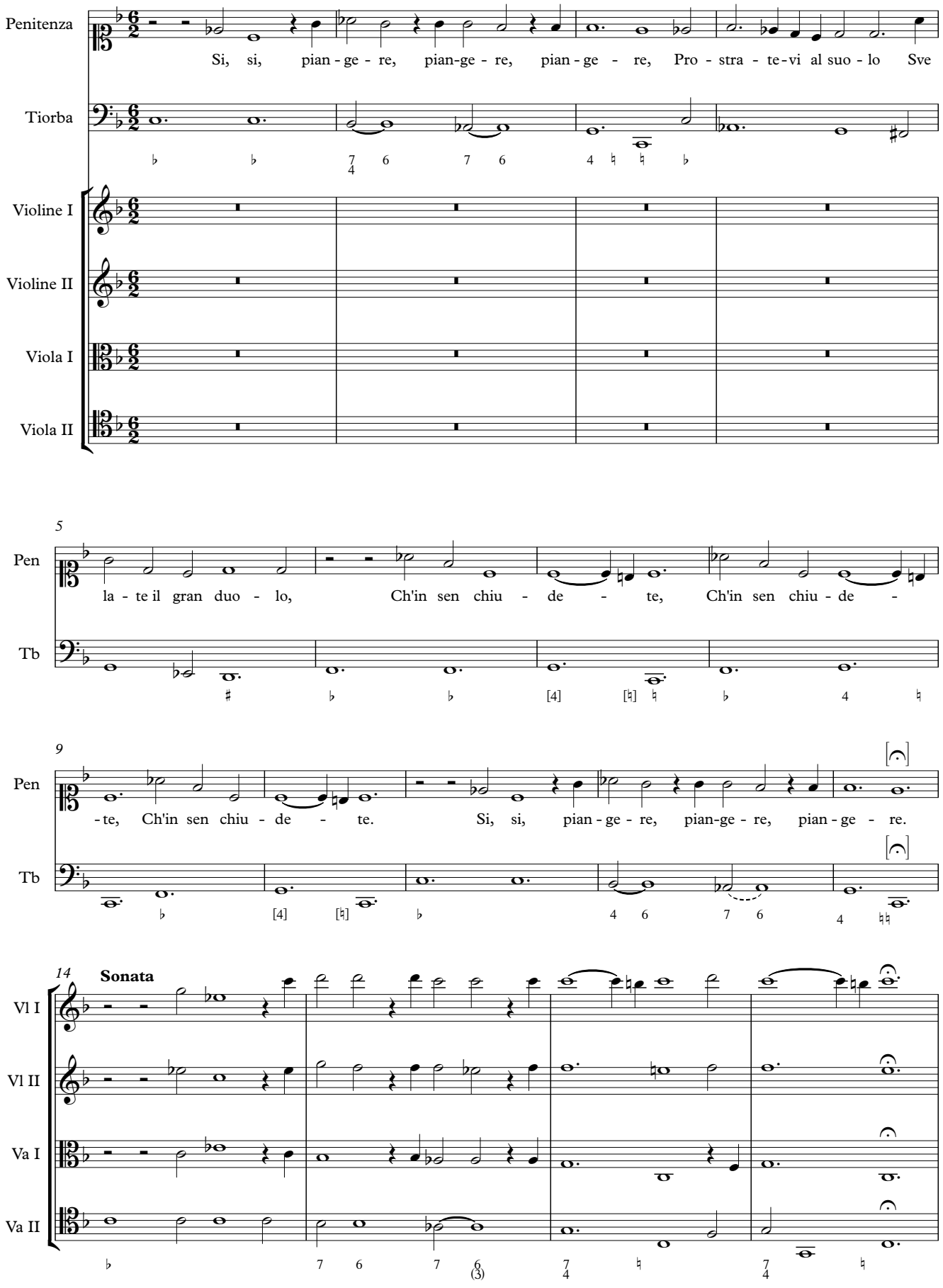
Va II
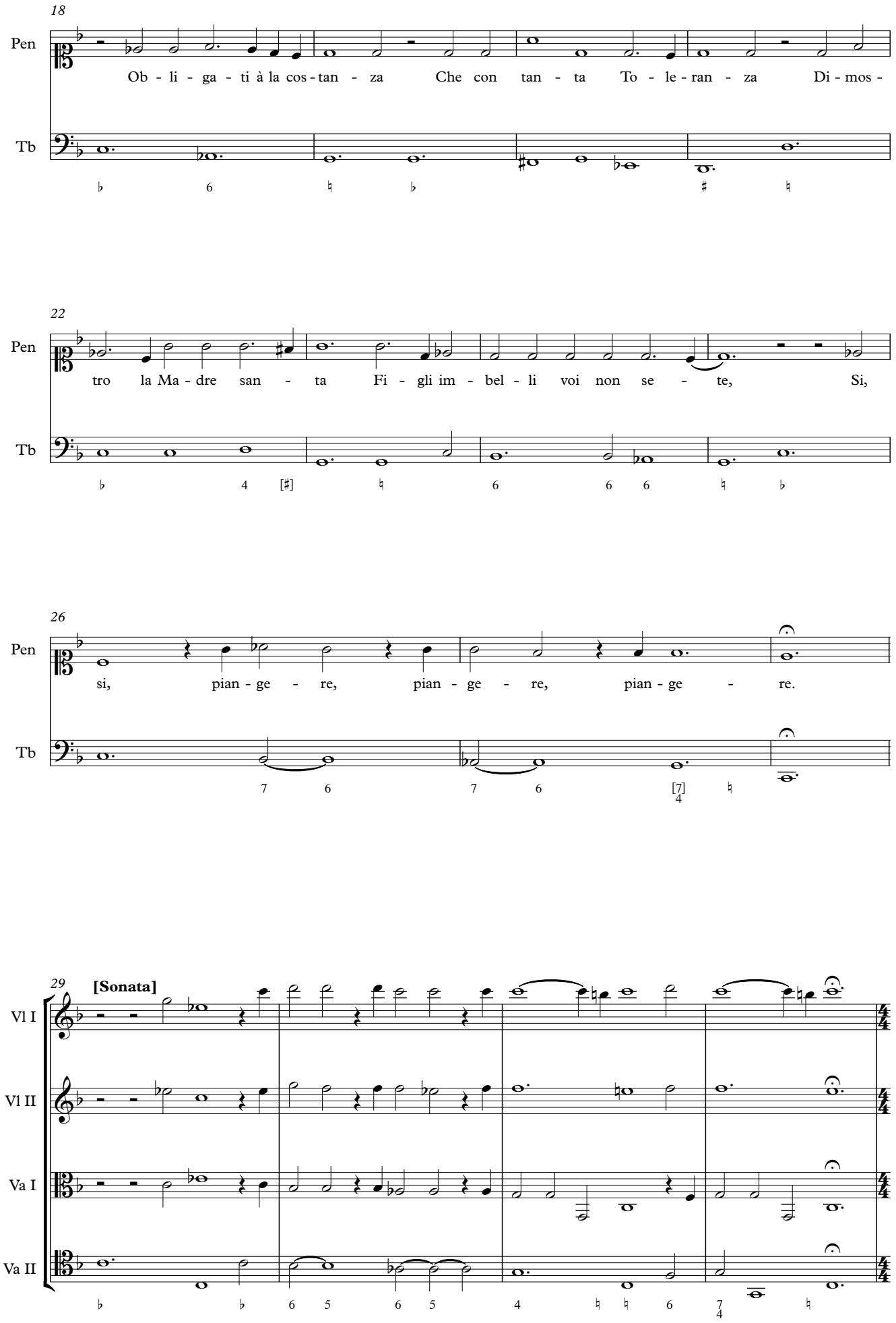
Va III
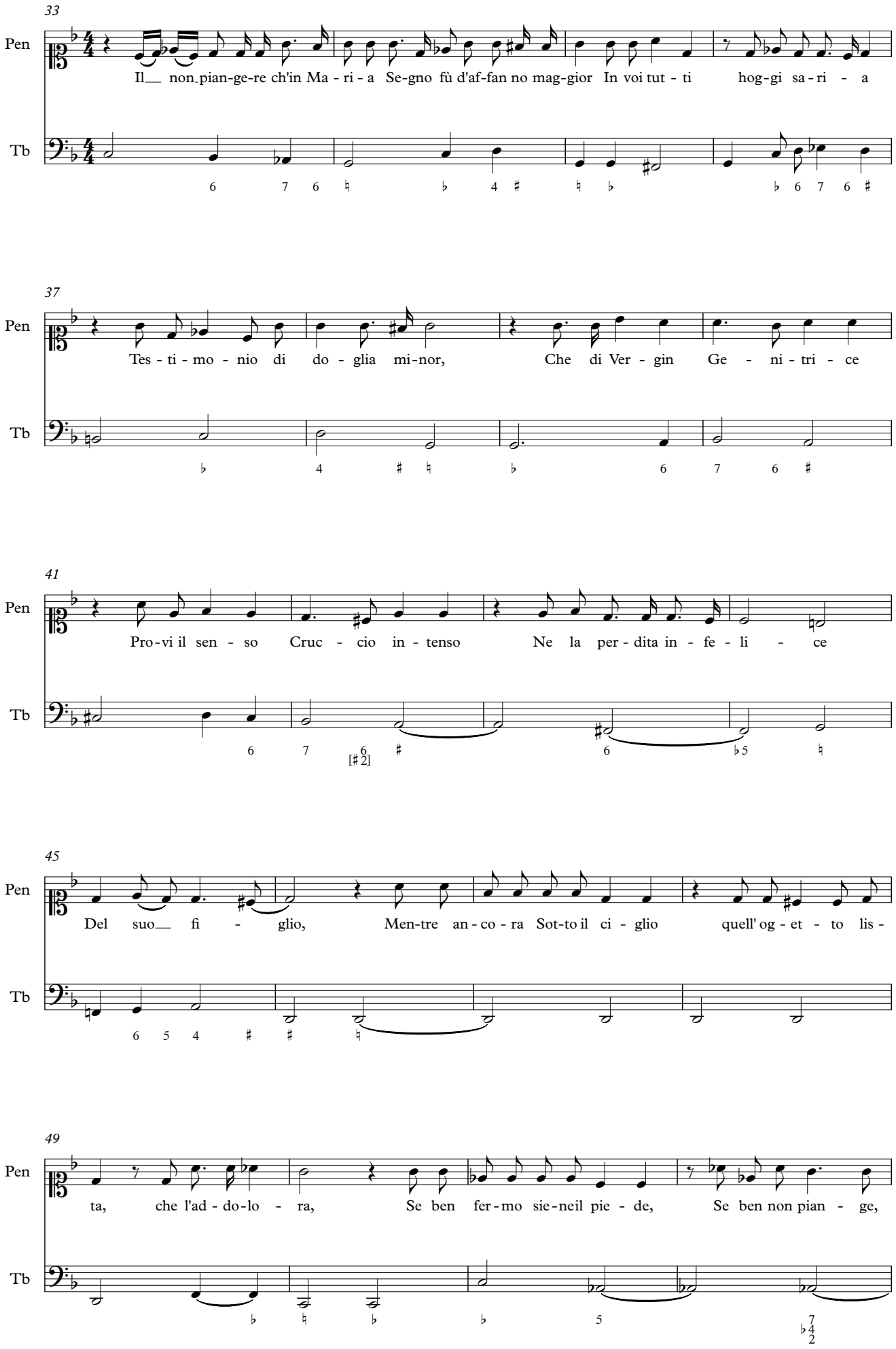
Va IV

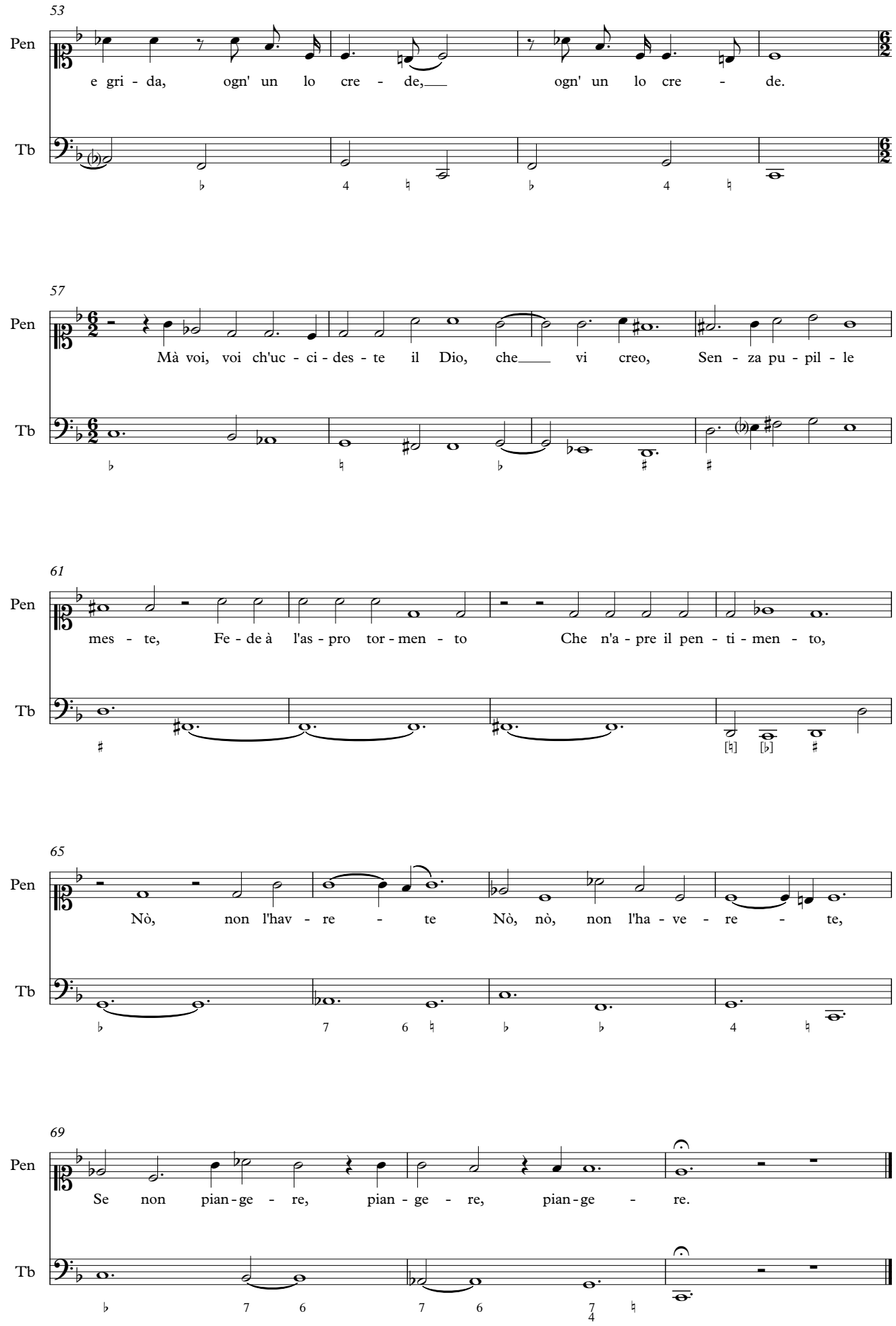
BVa
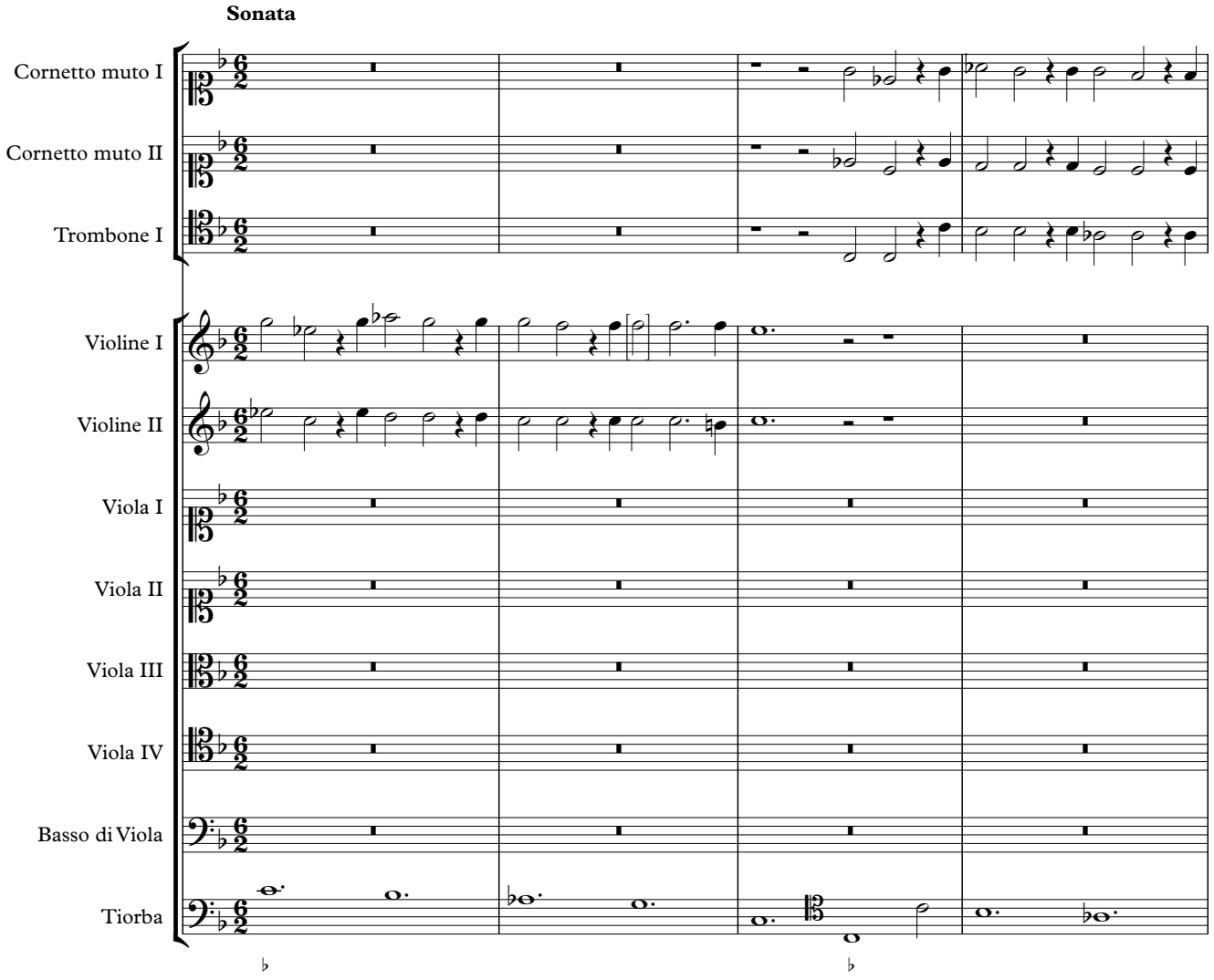
Tb
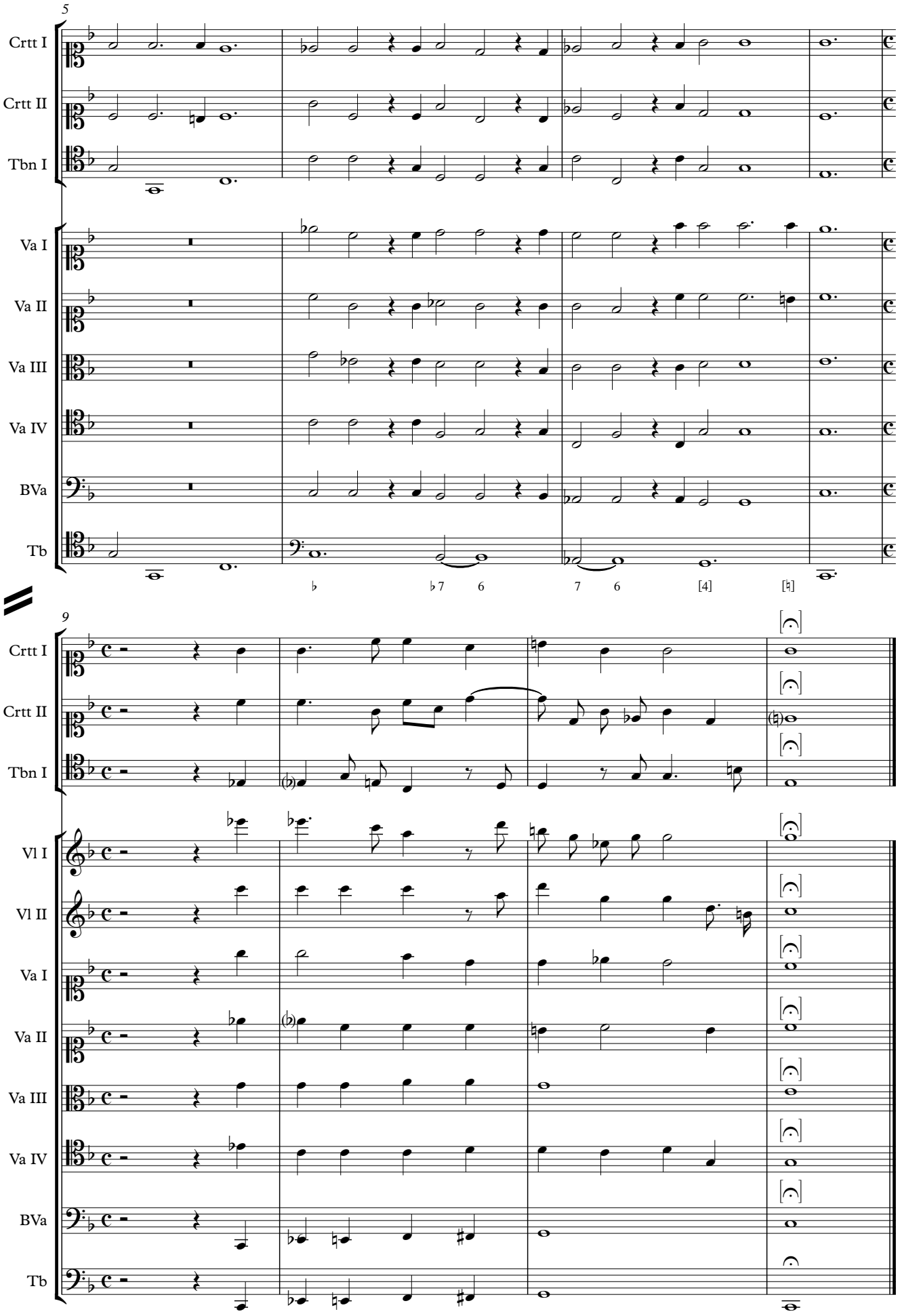

Penitenza
Si, si, pian - ge - re, pian-ge - re, pian - ge - re, Pro - stra - te-vi al suo - lo Sve
Tiorba
Violine I
Violine II
Viola I
Viola II
5
Pen
la - te il gran duo - lo, Ch'in sen chiu - de - te, Ch'in sen chiu - de -
Tb
9
Pen
-te, Ch'in sen chiu - de - te. Si, si, pian - ge - re, pian-ge - re, pian - ge - re.
Tb
14
Sonata
Vl I
Vl II
Va I
Va II


18
Pen
Ob - li - ga - ti à la cos - tan - za Che con tan - ta To - le - ran - za Di - mos -
Tb
22
Pen
tro la Ma - dre san - ta Fi - gli im - bel - li voi non se - te, Si,
Tb
26
Pen
si, pian - ge - re, pian - ge - re, pian - ge - re.
Tb
29
[Sonata]
Vl I
Vl II
Va I
Va II
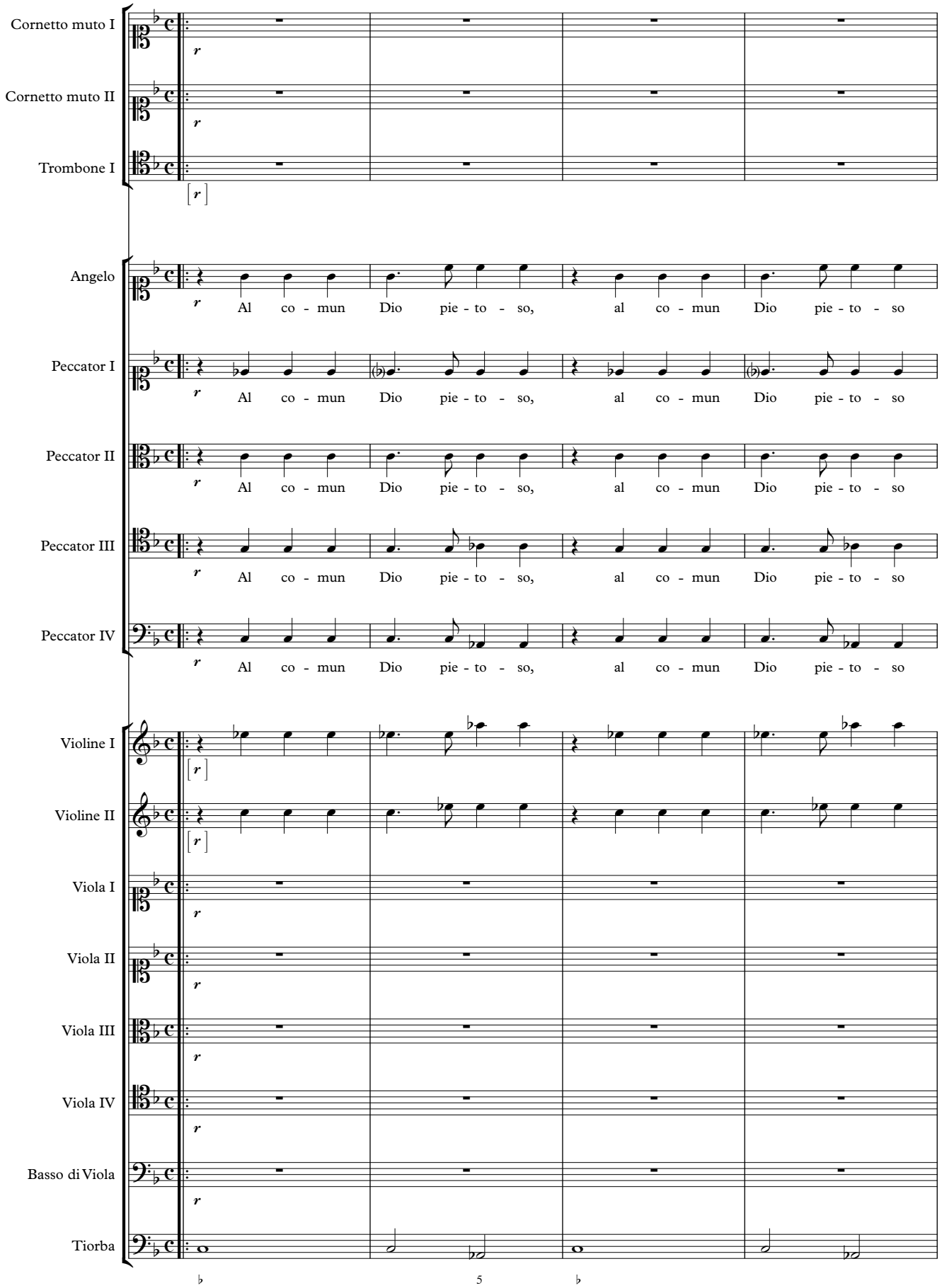

33
Pen
Il non pian-ge-re ch'in Ma - ri - a Se-gno fù d'af-fan no mag-gior In voi tut - ti hog-gi sa-ri - a
Tb
37
Pen
Tes - ti - mo - nio di do - glia mi-nor, Che di Ver - gin Ge - ni - tri - ce
Tb
41
Pen
Pro-vi il sen - so Cruc - cio in - tenso Ne la per - dita in - fe - li - ce
Tb
[♯2]
45
Pen
Del suo fi - glio, Men-tre an - co - ra Sot-to il ci - glio quell' og - et - to lis -
Tb
49
Pen
ta, che l'ad - do-lo - ra, Se ben fer-mo sie-neil pie - de, Se ben non pian - ge,
Tb
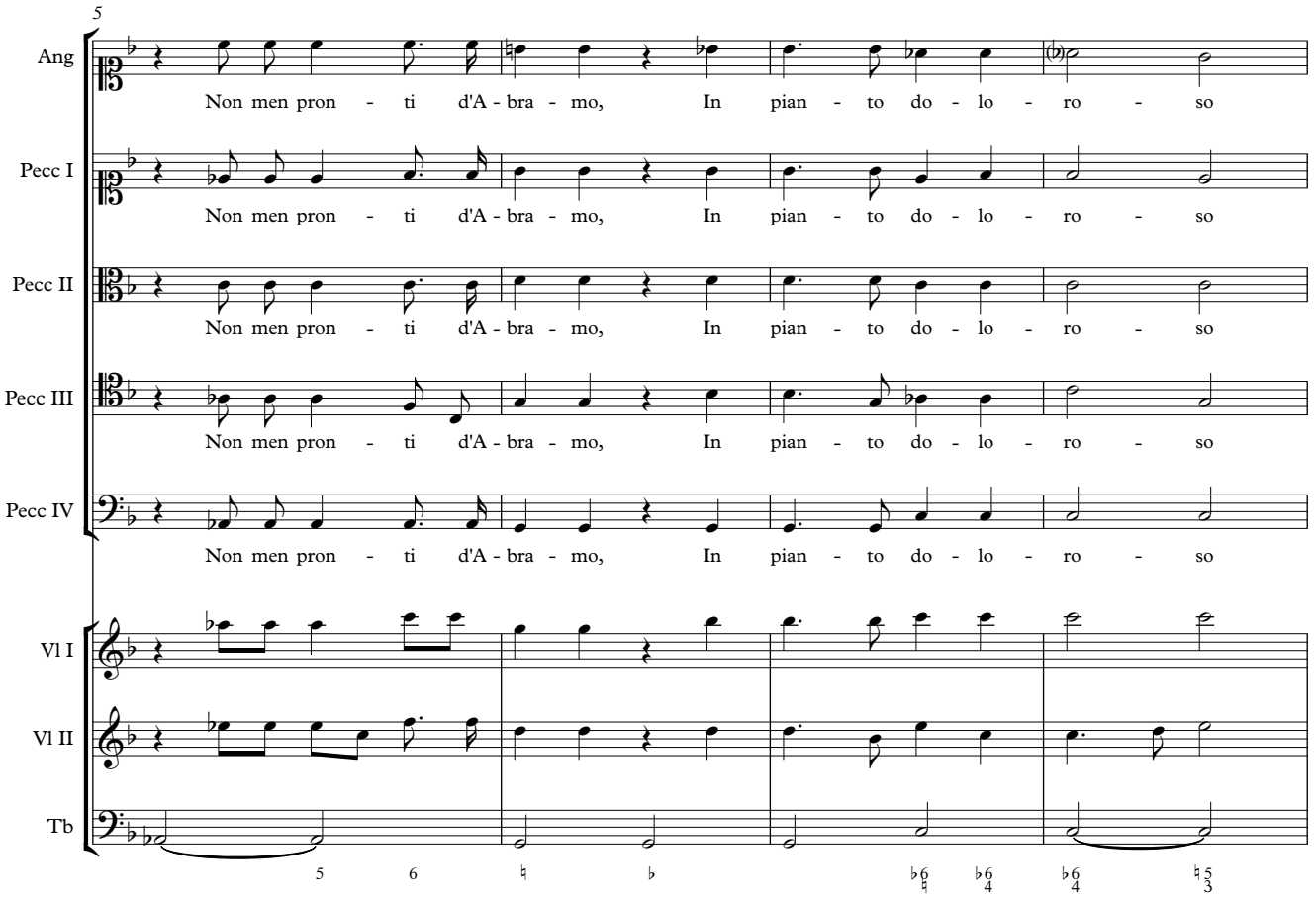

53
Pen
e gri - da, ogn' un lo cre - de, ogn' un lo cre - de.
Tb
57
Pen
Mà voi, voi ch'uc - ci - des - te il Dio, che vi creo, Sen - za pu - pil - le
Tb
61
Pen
mes - te, Fe - de à l'as - pro tor - men - to Che n'a - pre il pen - ti - men - to,
Tb
65
Pen
Nò, non l'hav - re - te Nò, nò, non l'ha - ve - re - te,
Tb
69
Pen
Se non pian - ge - re, pian - ge - re, pian - ge - re.
Tb
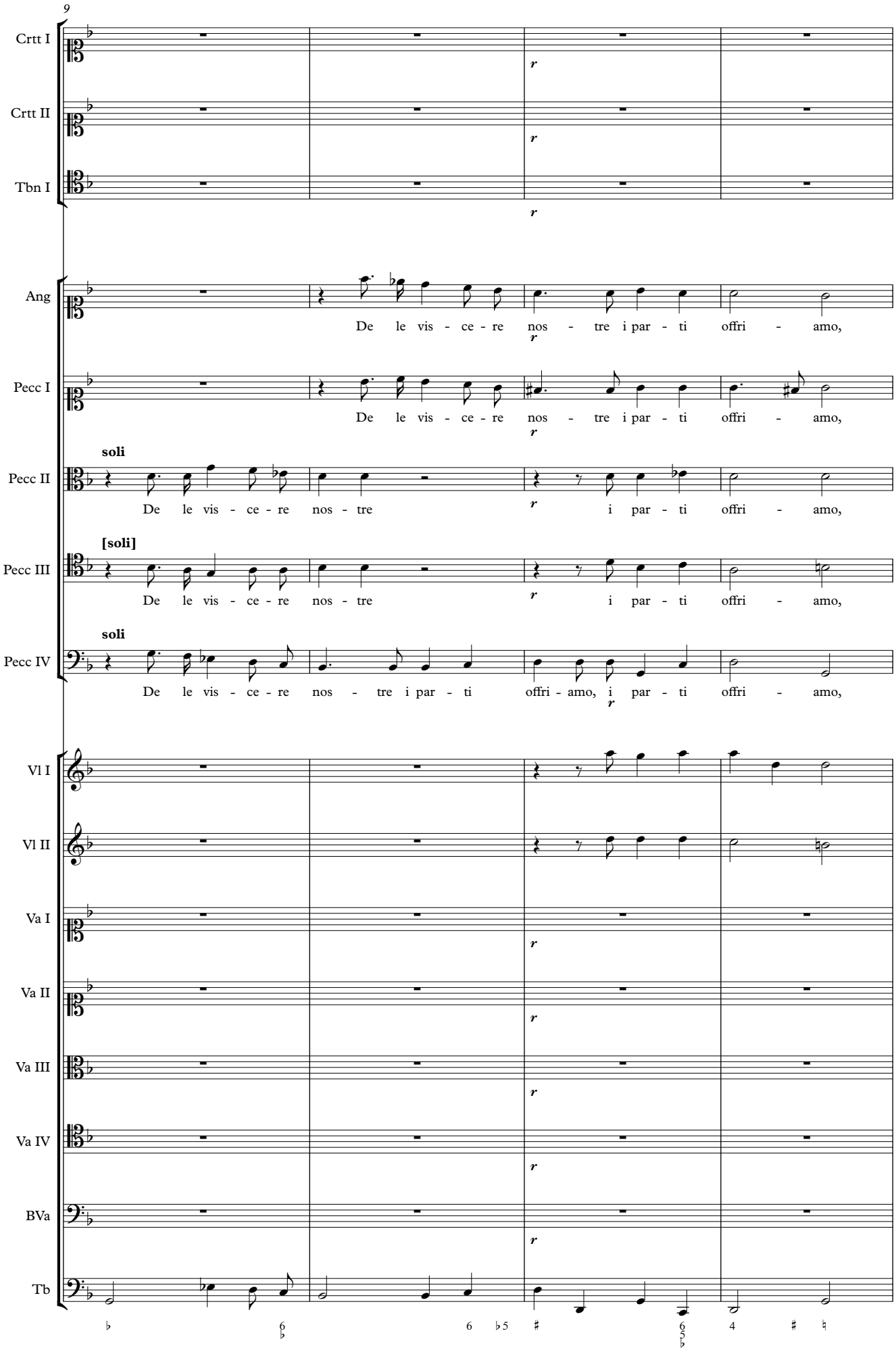

Sonata
Cornetto muto I
Cornetto muto II
Trombone I
Violine I
Violine II
Viola I
Viola II
Viola III
Viola IV
Basso di Viola
Tiorba
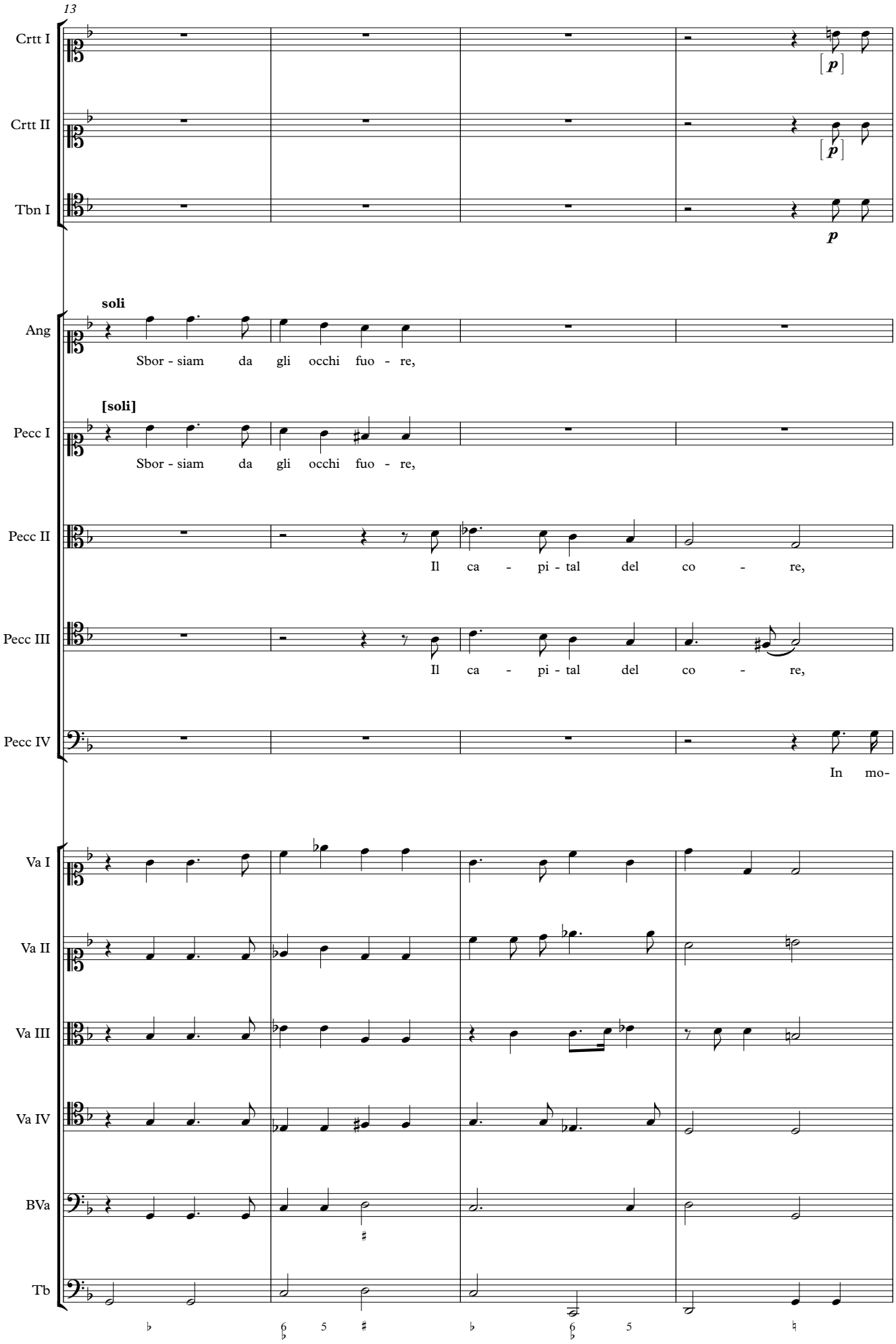

5
Crtt I
Crtt II
Tbn I
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
♭
♭7
6
7
6
[4]
[♮]
9
Crtt I
Crtt II
Tbn I
Vl I
Vl II
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
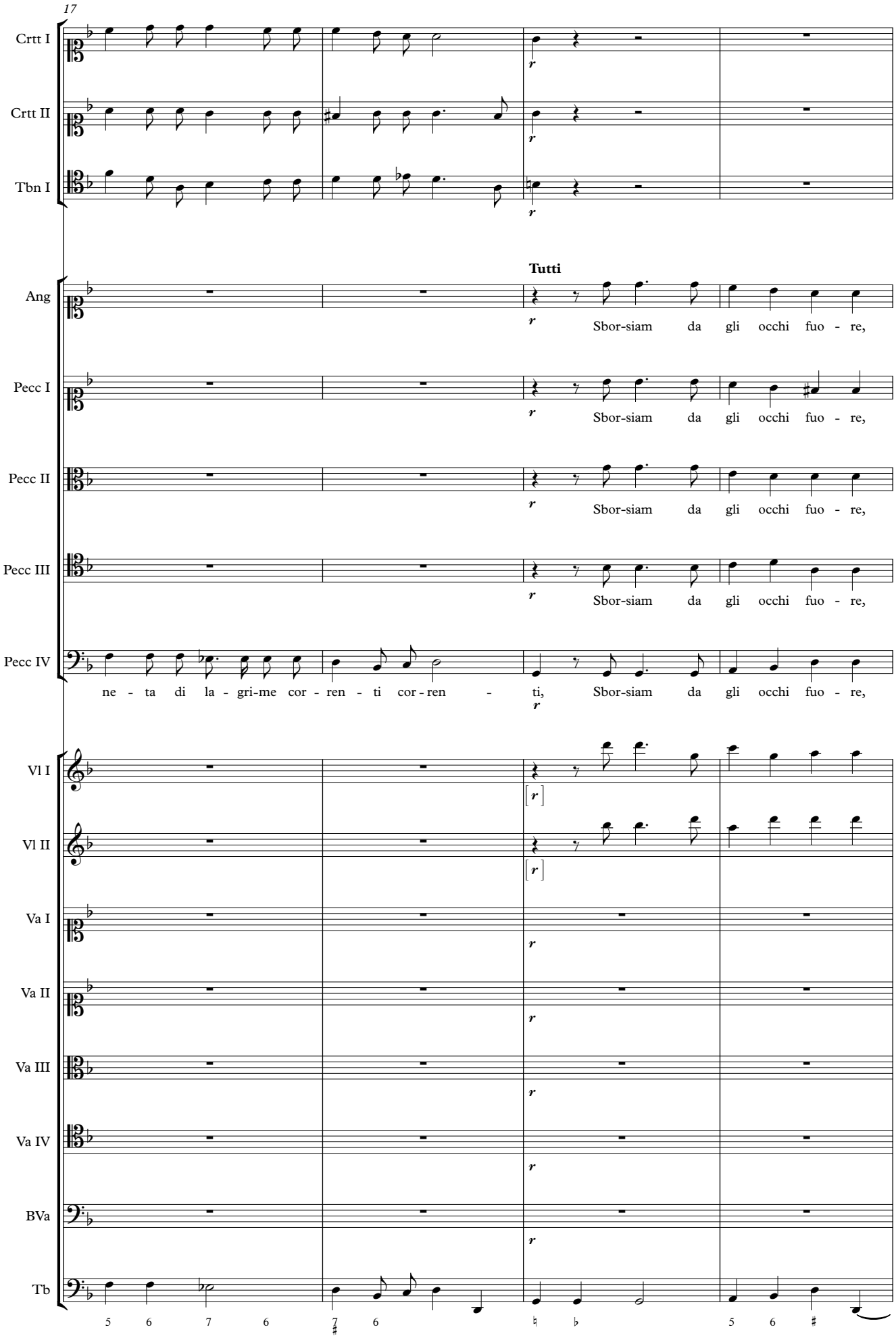
"Al comun Dio pietoso"
(Angelo, Peccator I, Peccator II, Peccator III und Peccator IV)
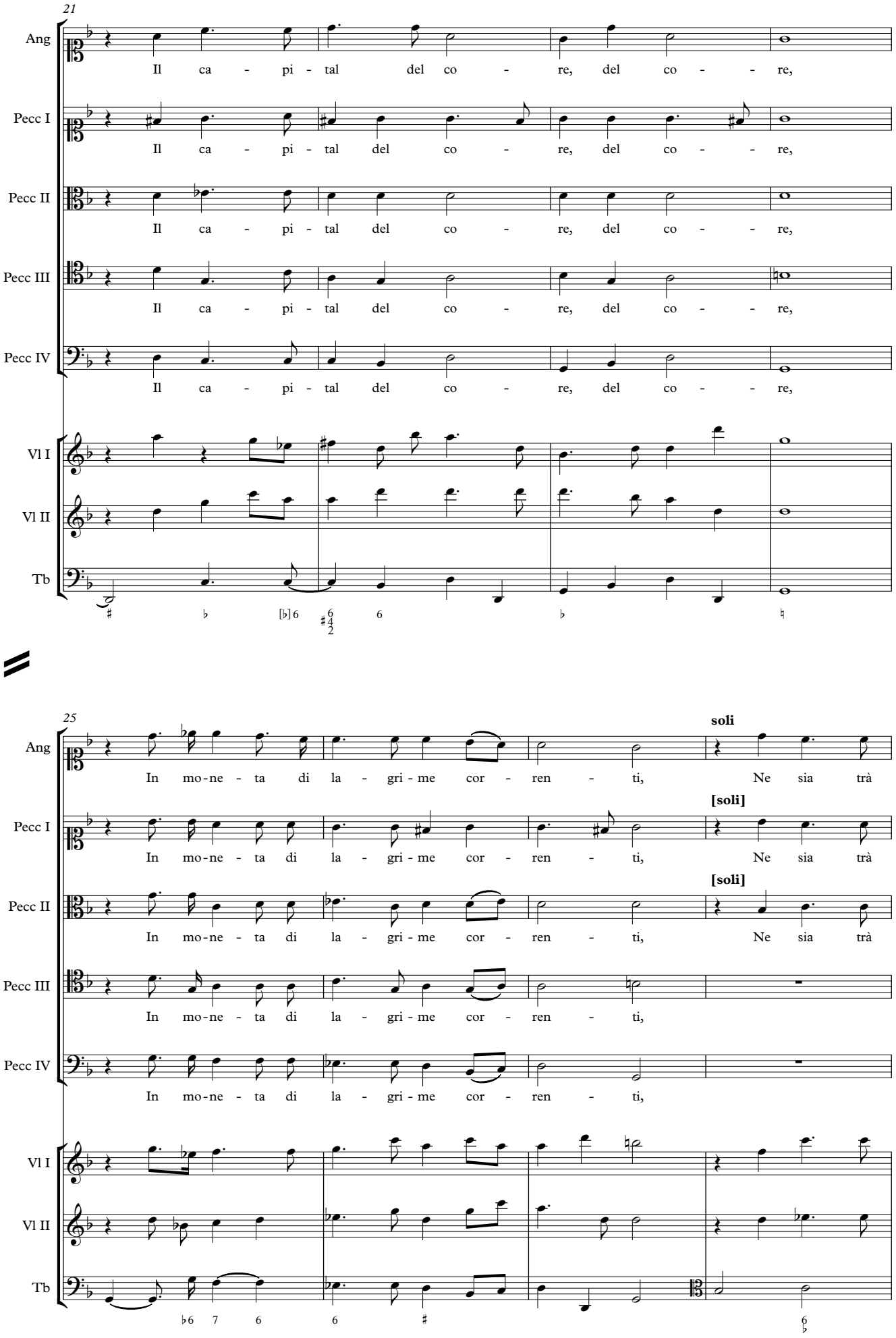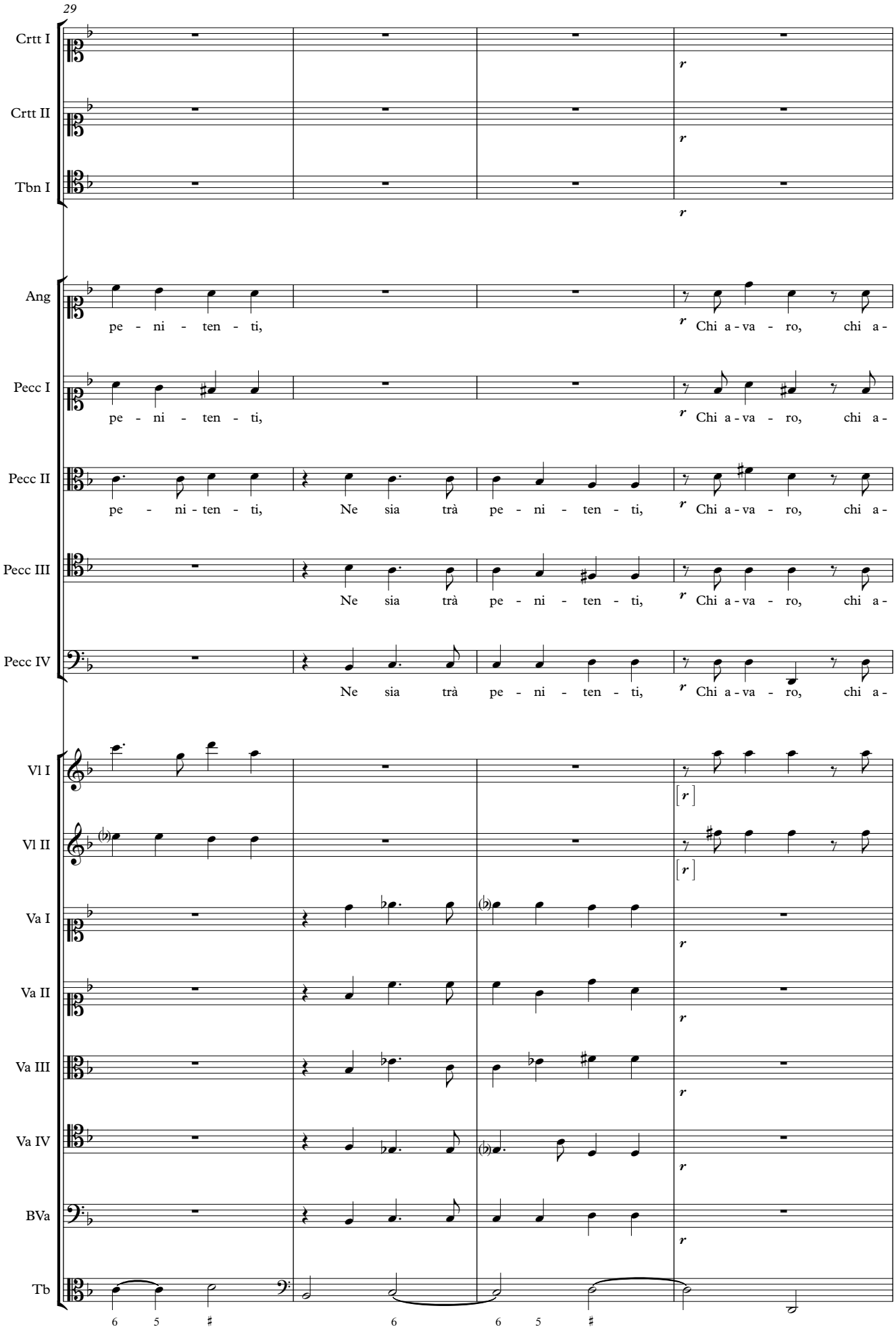



5
Ang
Non men pron - ti d'A - bra - mo, In pian - to do - lo - ro - so
Pecc I
Non men pron - ti d'A - bra - mo, In pian - to do - lo - ro - so
Pecc II
Non men pron - ti d'A - bra - mo, In pian - to do - lo - ro - so
Pecc III
Non men pron - ti d'A - bra - mo, In pian - to do - lo - ro - so
Pecc IV
Non men pron - ti d'A - bra - mo, In pian - to do - lo - ro - so
Vl I
Vl II
Tb
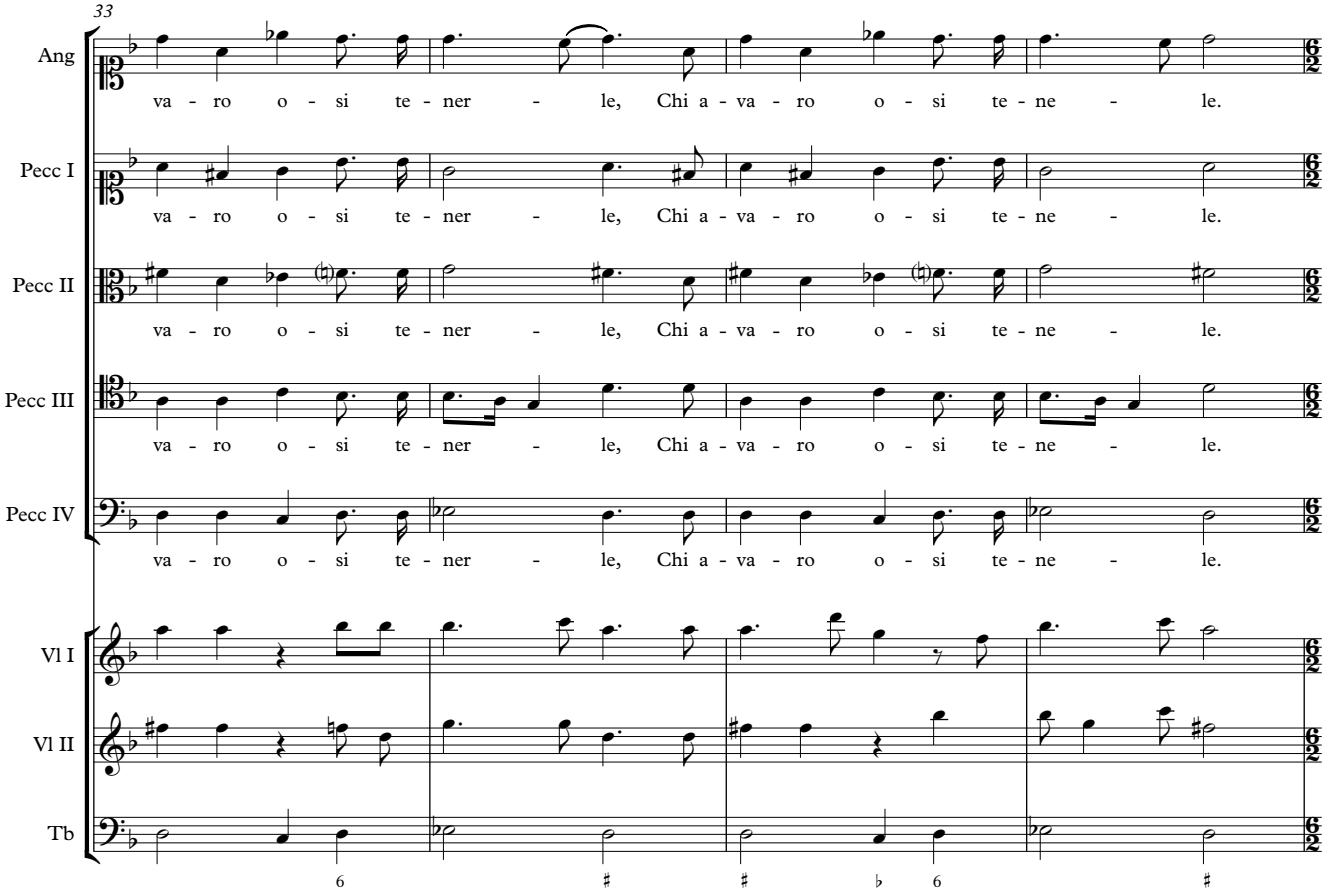

9
Crtt I
Crtt II
Tbn I
Ang
De le vis - ce - re nos - tre i par - ti offri - amo,
Pecc I
De le vis - ce - re nos - tre i par - ti offri - amo,
soli
Pecc II
De le vis - ce - re nos - tre i par - ti offri - amo,
[soli]
Pecc III
De le vis - ce - re nos - tre i par - ti offri - amo,
soli
Pecc IV
De le vis - ce - re nos - tre i par - ti offri - amo, i par - ti offri - amo,
Vl I
Vl II
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
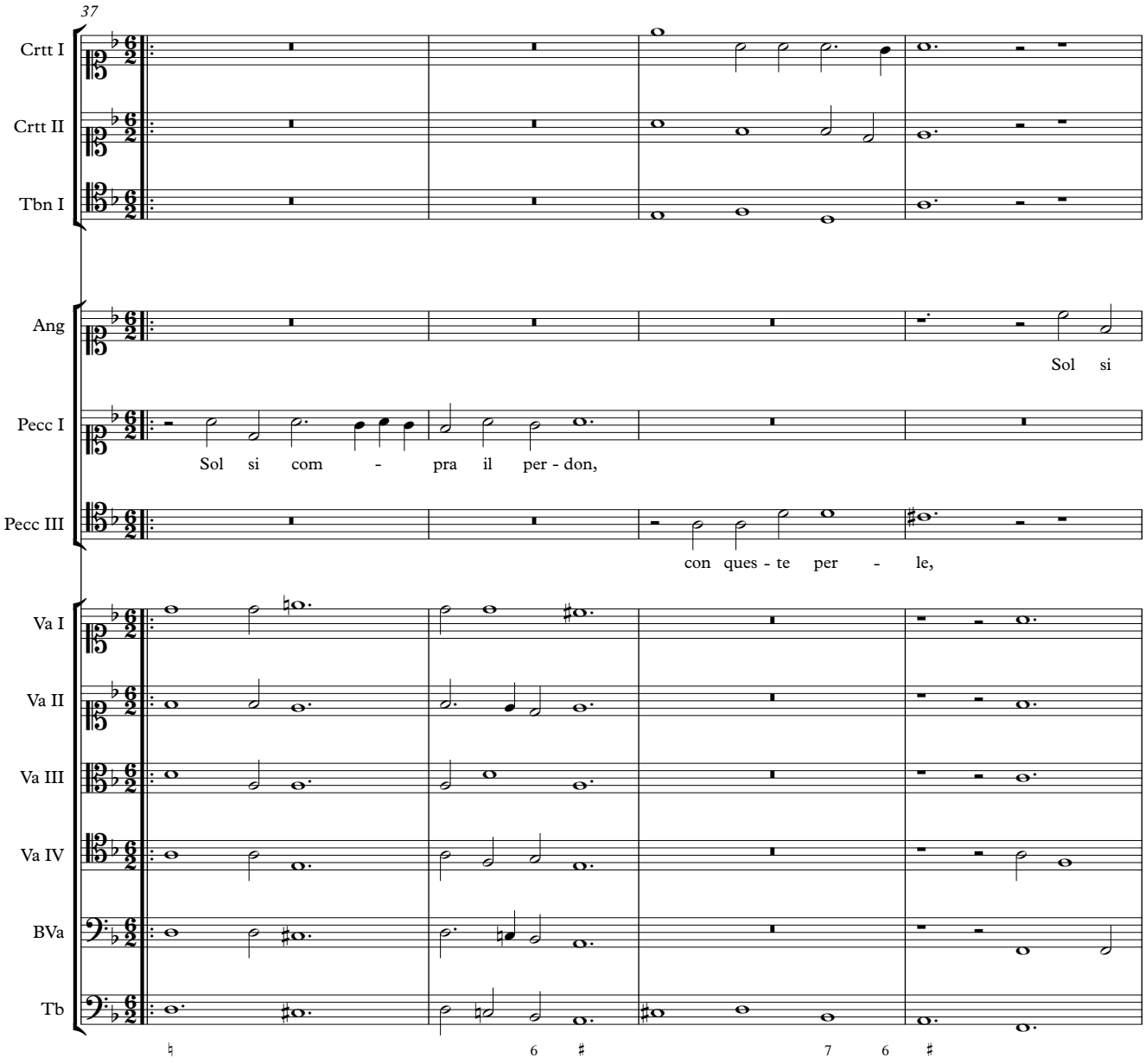

13
Crtt I
Crtt II
Tbn I
[p]
[p]
p
soli
Ang
Sbor - siam da gli occhi fuo - re,
[soli]
Pecc I
Sbor - siam da gli occhi fuo - re,
Pecc II
Il ca - pi - tal del co - re,
Pecc III
Il ca - pi - tal del co - re,
Pecc IV
In mo-
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
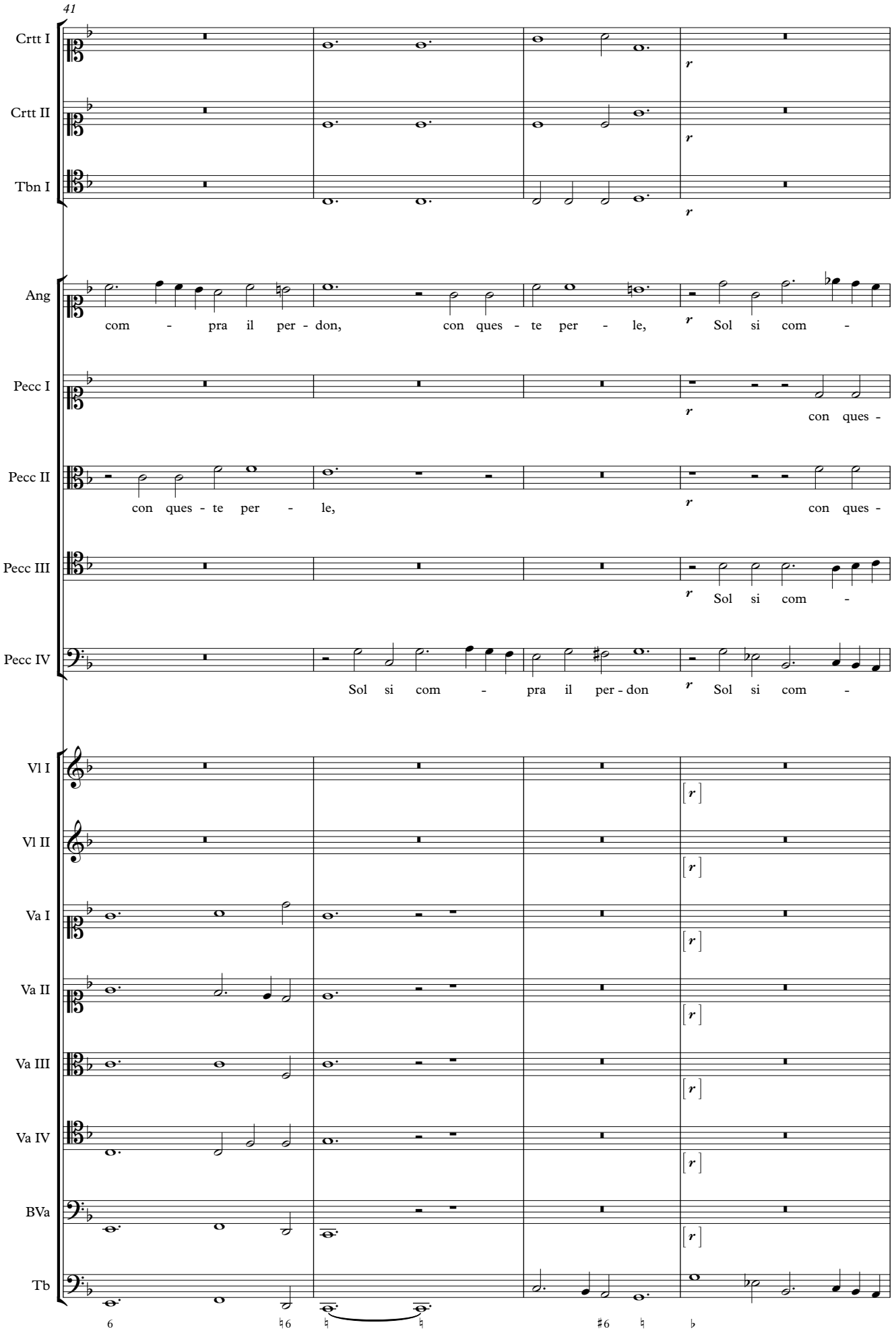

17
Crtt I
Crtt II
Tbn I
Tutti
Ang
Sbor-siam da gli occhi fuo - re,
Pecc I
Sbor-siam da gli occhi fuo - re,
Pecc II
Sbor-siam da gli occhi fuo - re,
Pecc III
Sbor-siam da gli occhi fuo - re,
Pecc IV
ne - ta di la - gri-me cor - ren - ti cor - ren - ti, Sbor-siam da gli occhi fuo - re,
Vl I
Vl II
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
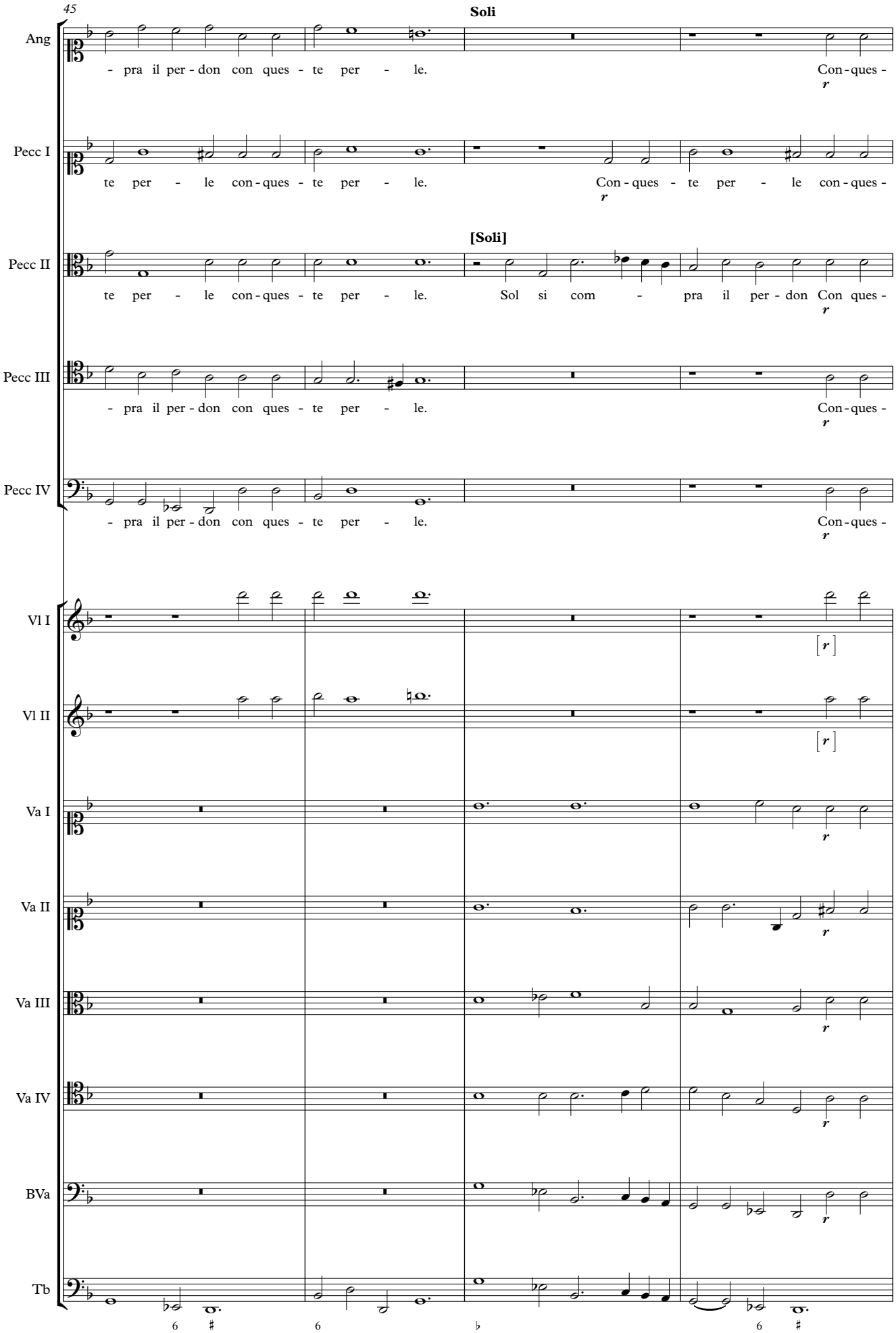

21
Ang
Il ca - pi - tal del co - re, del co - - re,
Pecc I
Il ca - pi - tal del co - re, del co - - re,
Pecc II
Il ca - pi - tal del co - re, del co - - re,
Pecc III
Il ca - pi - tal del co - re, del co - - re,
Pecc IV
Il ca - pi - tal del co - re, del co - - re,
Vl I
Vl II
Tb
25
soli
In mo-ne - ta di la - gri - me cor - ren - ti, Ne sia trà
[soli]
In mo-ne - ta di la - gri - me cor - ren - ti, Ne sia trà
[soli]
In mo-ne - ta di la - gri - me cor - ren - ti, Ne sia trà
In mo-ne - ta di la - gri - me cor - ren - ti,
In mo-ne - ta di la - gri - me cor - ren - ti,
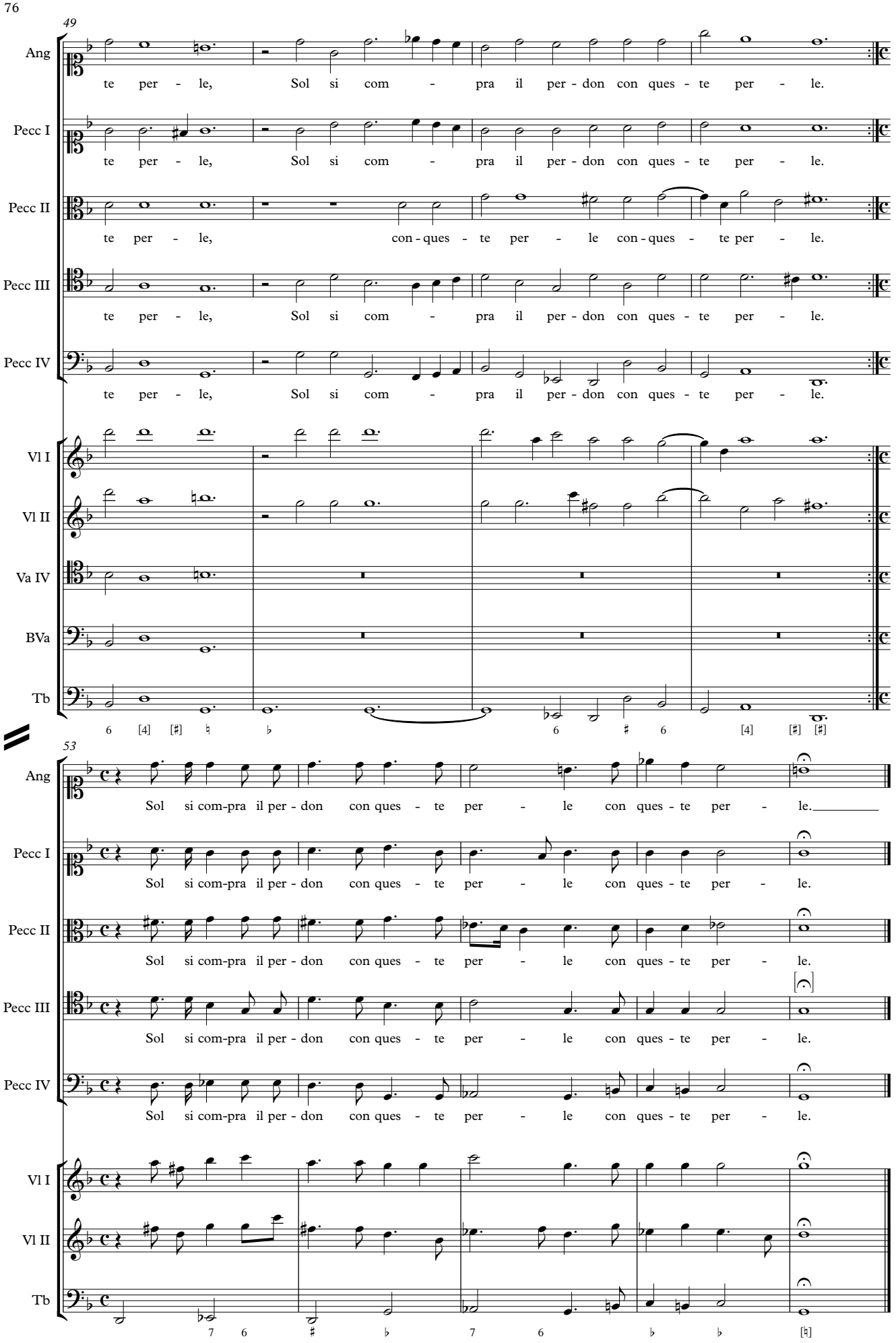

29
Crtt I
Crtt II
Tbn I
Ang
pe - ni - ten - ti,
Chi a - va - ro, chi a -
Pecc I
pe - ni - ten - ti,
Chi a - va - ro, chi a -
Pecc II
pe - ni - ten - ti, Ne sia trà pe - ni - ten - ti,
Chi a - va - ro, chi a -
Pecc III
Ne sia trà pe - ni - ten - ti,
Chi a - va - ro, chi a -
Pecc IV
Ne sia trà pe - ni - ten - ti,
Chi a - va - ro, chi a -
Vl I
Vl II
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
6 5 ♯ 6 6 5 ♯


33
Ang
va - ro o - si te - ner - le, Chi a - va - ro o - si te - ne - le.
Pecc I
va - ro o - si te - ner - le, Chi a - va - ro o - si te - ne - le.
Pecc II
va - ro o - si te - ner - le, Chi a - va - ro o - si te - ne - le.
Pecc III
va - ro o - si te - ner - le, Chi a - va - ro o - si te - ne - le.
Pecc IV
va - ro o - si te - ner - le, Chi a - va - ro o - si te - ne - le.
Vl I
Vl II
Tb


37
Crtt I
Crtt II
Tbn I
Ang
Sol si
Pecc I
Sol si com - pra il per - don,
Pecc III
con ques - te per - le,
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb
♮ 6 ♯ 7 6 ♯


41
Crtt I
Crtt II
Tbn I
Ang
com - pra il per - don, con ques - te per - le, Sol si com -
Pecc I
con ques -
Pecc II
con ques - te per - le,
con ques -
Pecc III
Sol si com -
Pecc IV
Sol si com - pra il per - don
Sol si com -
Vl I
Vl II
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb


45
Soli
Ang
- pra il per - don con ques - te per - le.
Con - ques -
Pecc I
te per - le con - ques - te per - le.
Con - ques - te per - le con - ques -
[Soli]
Pecc II
te per - le con - ques - te per - le.
Sol si com - pra il per - don Con ques -
Pecc III
- pra il per - don con ques - te per - le.
Con - ques -
Pecc IV
- pra il per - don con ques - te per - le.
Con - ques -
Vl I
Vl II
Va I
Va II
Va III
Va IV
BVa
Tb


49
Ang
te per - le, Sol si com - pra il per - don con ques - te per - le.
Pecc I
te per - le, Sol si com - pra il per - don con ques - te per - le.
Pecc II
te per - le, con - ques - te per - le con - ques - te per - le.
Pecc III
te per - le, Sol si com - pra il per - don con ques - te per - le.
Pecc IV
te per - le, Sol si com - pra il per - don con ques - te per - le.
Vl I
Vl II
Va IV
BVa
Tb
53
Ang
Sol si com-pra il per - don con ques - te per - le con ques - te per - le.
Pecc I
Sol si com-pra il per - don con ques - te per - le con ques - te per - le.
Pecc II
Sol si com-pra il per - don con ques - te per - le con ques - te per - le.
Pecc III
Sol si com-pra il per - don con ques - te per - le con ques - te per - le.
Pecc IV
Sol si com-pra il per - don con ques - te per - le con ques - te per - le.
Vl I
Vl II
Tb