

7497

DENKMÄLER  
DEUTSCHER  
T O N K U N S T

---

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION  
UNTER LEITUNG DES WIRKL. GEH. RATES  
DR. THEOL. UND PHIL. FREIHERRN VON LILIENCRON

---

ZWANZIGSTER BAND

---



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1905

DENKMÄLER  
DEUTSCHER  
T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION  
UNTER LEITUNG DES WIRKL. GEH. RATES  
DR. THEOL. UND PHIL. FREIHERRN VON LILIENCRON

---

ZWANZIGSTER BAND

JOH. AD. HASSE, LA CONVERSIONE DI SANT' AGOSTINO



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1905

JOHANN ADOLPH HASSE  
LA CONVERSIONE  
DI SANT' AGOSTINO

ORATORIO

---

HERAUSGEGEBEN

VON

ARNOLD SCHERING



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1905

## VORWORT.

**A**us der an Meisterwerken reichen Oratorienliteratur des 18. Jahrhunderts hat sich eine nur kleine Anzahl von Schöpfungen in die musikalische Praxis des folgenden hinübergerettet. Außer Bachs Passionen und Kantatenzyklen, die dem echten Oratorium freilich nicht zuzurechnen sind, bilden Händels Werke nahezu die einzigen, an denen die Gegenwart den Oratorienbegriff des 18. Jahrhunderts öffentlich zu prüfen Gelegenheit hatte. Sie lernte damit zwar den wertvollsten Teil, jedoch nicht die Regel, sondern die Ausnahme kennen. Da es Aufgabe der »Denkmäler« ist, den Gang der Musikgeschichte an einzelnen typischen Erscheinungen nachzuweisen, so wird die Oratorienreihe mit einem Werke begonnen, das der Anlage und dem Inhalt nach eine der Hauptformen der Gattung vertritt. Der Anlage nach gehört J. A. Hasses »Conversione di Sant' Agostino« zur Gattung des Dramas, dem Inhalt nach zu jener langen Reihe von Bekehrungsgeschichten, deren die christliche Kunst sich seit dem Ausgange des Mittelalters bis in die neuere Zeit hinein mit Vorliebe zur Vermittelung religiöser Ideen bediente. Deutschlands Abhängigkeit von Italien im 18. Jahrhundert bringt es mit sich, daß es ein italienisches Werk ist, obwohl es letzten Endes auf zwei deutsche Geister zurückgeht: Den Text zur Musik des »Sassone« schrieb die sächsische Kurfürstin Maria Antonia.

Die italienischen Oratorien des 18. Jahrhunderts lassen sich ihrem Stoffe nach in drei Gruppen sondern, in historische (Stoffe aus dem alten Testament, aus der Heiligengeschichte), in Passionsoratorien und Allegorieoratorien. Hasse lieferte für jede dieser drei Gruppen Beispiele. Der historischen gehören an:

Il Canto de'tre Fanciulli (für Dresden).

Mose (für München?).

La Caduta di Gerico (Text von Claudio Pasquini, für Dresden).

Serpentes in deserto (für das Conservatorio degl' Incurabili in Venedig).

Il Giuseppe riconosciuto (Text von P. Metastasio, für Dresden).

Sant' Elena al Calvario (Text von Metastasio, für Dresden).

La Conversione di Sant' Agostino (Text von der sächsischen Kurfürstin Maria Antonia Walpurga, für Dresden).

Passionsoratorien sind:

La morte di Christo (für München?).

Sanctus Petrus et sancta Maria Magdalena (für das Conservatorio degl' Incurabili in Venedig).

La Deposizione della Croce di Gesù Christo (Text von Cl. Pasquini, für Dresden).

I Pellegrini al sepolcro di nostro Salvatore (Text von Benedetto Pallavicini, für Dresden).

Zum Allegorieoratorium gehört:

La Virtù appiè della Croce (Text von Pallavicini, für Dresden).

Zu Burney hat Hasse einmal in späteren Jahren geäußert, er habe »14 oder 15 Oratorios« geschrieben<sup>1)</sup>. Eingehende Hassesforschung wird festzustellen haben, welcher Wert dieser Äußerung beizumessen ist, sofern unter »Oratorio« ein zyklisches, einer der drei genannten Gattungen zugehöriges Werk für außerliturgischen Gebrauch verstanden wird<sup>2)</sup>. Neben den »Pellegrini« und der »Sa. Elena« zählte die »Conversione« zu den verbreitetsten Oratorien Hasses. Der ersten Aufführung in Dresden im Jahre 1750 folgten Aufführungen in Leipzig (1779 im Concert spirituel unter Hiller), München, Berlin (1768 zur Einweihung des neuen Palais), Rom, Padua, Trier, und auch der Reichtum an handschriftlichen Partituren zeugt für die Beliebtheit des Werks, dem zwei Namen wie Maria Antonia und Hasse zur Empfehlung gereichten.

Maria Antonia Walpurga, die älteste Tochter des Kurfürsten von Bayern und späteren römischen Kaisers Karl VII. Albert und der Maria Amalia, geborene Erzherzogin von Österreich, reiht sich der nicht kleinen Zahl gekrönter Häupter an, an denen die Kunstgeschichte nicht vorbeigehen darf, ohne ihnen Reverenz zu machen. 1724 in München geboren, fand sie früh Gelegenheit, ihre Talente in der Dichtkunst, Musik und Malerei auszubilden. Giuseppe Ferrandini, der Münchner Kapellmeister, war ihr erster Lehrmeister. Bald nachdem sie im Jahre 1747 als Braut des Kurprinzen und späteren Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen in Dresden eingezogen war — als Festoper wurde Glucks »Le nozze d'Ercole e d'Ebe« im Pillnitzer Schlosse gegeben — ernannte die arkadische Schäfergesellschaft in Rom sie auf Grund eines »leggiadrissimo componimento« zu ihrem Mitgliede. Ihr Schäfername E (rmelinda) T (aléa) P (astorella) A (rcada) blieb fortan ihr Schriftstellernamen. In Dresden werden Porpora im Gesange, Hasse in der Komposition, der Kammerlautenist Weiss ihre Lehrer. Hasse hatte die Fürstin schon 1746 während seines Aufenthalts in München kennen gelernt. Er ward in Zukunft ihr aufrichtig verehrtes Vorbild und ein treueregebener Berater in Kompositionsangelegenheiten. Wahrscheinlich legte er selbst Hand mit an an die Musik der von der Kurfürstin gedichteten und komponierten Bühnenstücke »Talestri, regina delle Amazoni« und »Il Trionfo della Fedeltà«, die beide mehrfach zur Aufführung kamen und in der Breitkopfschen Offizin in Leipzig mit beweglichen Typen gedruckt wurden. Zu den zahlreichen Verehrern der fürstlichen Dichterin zählte neben Friedrich II., mit dem sie bis in ihr Alter einen regen Briefwechsel unterhielt, der Wiener Hofpoet Metastasio. Maria Antonia hatte ihm zwei Kantatendichtungen »Lavinia« und »Dido« übersandt, über die der gefeierte Dichter seinem Freunde Pasquini die bemerkenswerten Worte schrieb: »Oh poveri noi! Caro Pasquini! Se i Sovrani scrivono in poesia in tale eccellenza come ci consolaremo dell' umile nostra sorte, noi sventurate cicale di Parnasso«. Ermutigt durch den Beifall Metastasios schickt ihm die Fürstin später die Dichtung des »Trionfo«, die jener — diesmal offenerherzig — zu ihrem Ärger derart umgestaltete, daß sie in einem Privatbriefe a. d. J. 1750 für ihn die Worte »ce coquin de Metastasio« für passend fand. Ohne Zweifel verdankt Maria Antonia dem Dichter ein gut Teil jener gewinnenden Natürlichkeit der Verse, die das Libretto der »Conversione« auszeichnet. Die Dichtung scheint bereits Ende des Jahres 1749 abgeschlossen worden zu sein,

1) Tagebuch einer musikalischen Reise, II, S. 232.

2) Möglicherweise rechnete Hasse zu den angeführten zwölf Oratorien die Umarbeitungen des Canticum und der Sa. Elena. Material zur Biographie Hasses liefern die Beiträge von F. S. Kandler »Cenni storico-critici intorno alla vita ed alle opere del cel. compositore di Musica Gio. Adolfo Hasse detto il Sassone«, Venedig 1820; M. Fürstenau, »Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden« (1861—62); Aufzeichnungen Burneys, Hillers u. a. Eine zusammenfassende Lebensskizze veröffentlichte neuerdings C. Mennicke in Heft 2, Jahrgang 1904 der Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.

denn die erste Aufführung mit Hasses Musik war für den Februar 1750 geplant. Sie unterblieb wegen Abwesenheit des Sängers Amorevoli.<sup>1)</sup> Am 2. März 1750 schreibt ihr die Mutter<sup>2)</sup>

»Das Oratorium hat mir recht wohl gefallen und obwohl es auß denen Meditationen des P. Neumayr genommen, ist es doch nicht wenig, es in einer anderen Sprach und Art der Poesie zu bringen, und was bei ihm en prose war, in Vers zu setzen, und ein compendium daraus zu machen. Hoffe der allgütige Gott, der vor Dich so freigebig in Gebung seiner Gaben gewesen, wird Dir auch durch seine Gnad geben Deine guten Vorsätze so Du in Deiner Recollection wirst gemacht haben zu seiner Ehre und Deinem Besten ins Werk setzen.«

Das erwähnte Werk, dem die Fürstin den Stoff entnahm, das »Theatrum asceticum, sive Meditationes sacrae in theatro congregationis latinae B. V. Mariae ab Angelo Salutatae exhibitae Monachii« des Jesuitenpaters Franciscus Neumayr, war ein vielgelesenes Erbauungsbuch, das 1758 bereits in vierter Auflage herauskam. Der Inhalt besteht aus dramatisierten lateinischen Moralstücken nach Art der Jesuitenkomödien mit schwülstig dogmatisierenden Dialogen und wenig anregenden Betrachtungen über Sünde und Seelenheil. Meditatio I enthält die aus den Augustinischen »Confessiones« bekannte Bekehrungsgeschichte des Heiligen. Fünf spitzfindig motivierte Stationen (Akte) bezeichnen den Weg zur Umkehr Augustins; sie betreffen Principium (Anfang, d. h. des Zweifels), Obstaculum (Hindernis, Einwurf), Lucta (Erleuchtung), Victoria (Sieg, d. h. über den alten Menschen), Victoriae fructus (Frucht dieser Selbstbesiegung). Eine vorangeschickte Notiz erinnert den Leser oder Hörer, in Augustin sein eigenes Bild zu sehen. Von den auftretenden Personen: Augustinus — Alipius, nobilis Afer — Politianus ex Aula Arcadii Imp. Catholicus — Romanianus Manichaeus, Augustini Moecenas — Nebridius, Augustini Familiaris — Navigius, ejusdem Frater, Catechumenus — sind nur drei, der Titelheld, Alipius (sein Lehrer) und Navigius (der Bruder), ins Oratorium übergegangen. Hinzugefügt wurden nach dem Augustinischen Urbilde die Rollen der Monica (Mutter), die in einem Theatrum »asceticum« natürlich fehlen mußte, und des Simplicianus (Vater). Die jesuitischen Einflüsse, denen das Oratorium seit Filippo Neri unterworfen war, treten also hier wiederum entscheidend in den Vordergrund. Neumayrs Moralstück lieferte freilich nur die Grundlagen für die Oratoriendichtung. Mit Ausnahme der fünf erwähnten Stadien des seelischen Erlebnisses, deren praktische Begründung einen Hauptbestandteil der jesuitischen Kunst des promovere et conservare peccatorem bildete, hat die fürstliche Dichterin nahezu alles aus eigenen Mitteln bestritten. Der mit einem Wust toten Wissens ausgestattete, vielleicht schon damals etwas veraltete Dialog Neumayrs hat einem dramatisch bewegten, leidenschaftlichen Platz gemacht. Rührende Züge der Kindes- und Mutterliebe — in Rezitativen und Arien verstreut — lassen spüren, daß man sich zwischen Menschen von Leib und Blut bewegt, die zwar alle unter dem Drucke eines chronischen Spiritualismus stehen, aber ihre Gefühlsregungen ohne Scheu zu äußern wagen. An Vorbildern für intime Familienszenen, wie sie die »Conversione« bietet, fehlte es in der Oratorienliteratur der Zeit zwar nicht, und auch für die Empfänglichkeit der Periode von 1700—1770 für übersinnliche Gesprächsstoffe liegen bei Zeno und Metastasio Beispiele vor, aber die Freiheit des Aufbaus und die logische Durchführung der Charaktere zeugen doch für eine bemerkenswerte Selbständigkeit der Dichterin. Der Höhepunkt des Ganzen, die Erscheinung des Engels (»Voce«, S. 89), ist geschickt in die Mitte des zweiten Teils verlegt und die Umkehr Augustins so glücklich motiviert, daß das Gefühl der Wirkung eines deus ex machina kaum aufkommt. Ein Seelenproblem wie das vorliegende freilich seiner ganzen Tiefe nach zu erfassen und an einem tragischen Konflikte zum Austrag zu bringen, gelang der Verfasserin ebensowenig, wie der Mehrzahl der Oratorienpoeten der Zeit. Die Dichtung

1) K. v. Weber, Maria Antonia Walpurga, Kurfürstin zu Sachsen. Beiträge zu einer Lebensbeschreibung derselben. 2 Bde. Dresden 1857, I, S. 68. — Bibliographische Mitteilungen von J. Petzholdt im »Neuen Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekswesen«. Jahrgang 1856, S. 336 ff. Darnach M. Fürstenau in den Monatsheften für Musikgeschichte 1879.

2) Korrespondenz mit ihrer Tochter im Kgl. Staatsarchiv zu Dresden.

ist vielmehr als ein Niederschlag jener feinen Geisteskultur des 18. Jahrhunderts anzusehen, die es sich genügen ließ, Bestehendes nachzuempfinden und in einer abgeglätteten Form verändert vorzulegen. Der Gefühlswelt der Gegenwart zumal kommt der Inhalt wenig entgegen. Dem Stoffe nach einer überwundenen Geistesrichtung angehörend, der Behandlung nach mit verbrauchten poetischen Bildern und wenig überzeugenden dramatischen Motiven arbeitend, erregt er nur mehr kunstgeschichtliches Interesse. Eine Teilnahme an der für sich bedeutungslosen Begebenheit wird erst durch die Musik Hasses rege gemacht.

Hasses Größe liegt vornehmlich in der Kunst der Seelenschilderung. Diese wiederum kommt am überzeugendsten in den Arien zum Ausdruck, von denen das Oratorium neun enthält. Im Werte stehen sie nicht gleich, aber jede legt von Hasses einst viel gerühmter Meisterschaft in der Behandlung der Singstimmen Zeugnis ab. Der Form nach sind sie ausnahmslos Da-capo Arien. Zwischen den breit ausgeführten Hauptteil und dessen Wiederholung tritt ein kürzerer Mittelteil, der in der Stimmung, im Tempo und in der Tonart zum Hauptteil kontrastiert, aber überwiegend dessen motivisches Material benutzt. Eine Ausnahme macht die zweite Arie der Monica; ihr Mittelsatz steht wie der Vordersatz in Esdur und bringt ein neues Thema. Instrumentalritornelle binden in allen Fällen die vokalen Glieder und leiten den Tonartenwechsel ein. Einzelne der in der »Conversione« erscheinenden Arien sind als Paradigmata für die Art geeignet, wie die Komponisten der Hasseschen Zeit sich in den Arien zum Texte stellten. Ein in den ersten Textzeilen hervorspringendes poetisches Bild gibt mitunter den Ausschlag für die Auffassung des ganzen Stücks. Die von Zweifeln oder Gewissensbissen gefoltete Seele des Sünders wird gern mit dem aufgeregten Meere verglichen, es entsteht eine mit Violin-Tremolis illustrierte Meeresarie. In Metastasios »Pellegrini« singt sie Teotimo, in der »Passione« Joseph v. Arimathia, hier Navigio, der Bassist. Es ist ein stark bühnenmäßiges Stück, dessen Koloraturen auf gleichgültigen Worten wie »mi pare« auf die schlimmen Seiten der alten Oratorienpraxis weisen. Den musikalischen Charakter der Cdur Arie Alipios »Piange, e quel pianto« (S. 77) scheint der Vergleich der Reuetränen mit erquickendem Tauregen bestimmt zu haben. Die in leidenschaftsloser Klarheit hinziehende Flötenmelodie begleiten Pizzikati der Streicher, während der Singstimme obliegt, das »piange« durch ein chromatisches Motiv seiner tatsächlichen Bedeutung nach anzudeuten. In solchen Klagearien hat die italienische Schule seit Monteverdi Ausgezeichnetes geleistet, wenn auch das 18. Jahrhundert dem Realismus des vorangehenden gern ausweicht und wie hier statt herben Seelenschmerzes einfache Rührung mit Sentimentalität untermischt ausdrückt. Hasses Piange-Arie war einst berühmt; K. Klage gab sie in seiner Sammlung »Orion« heraus und Hiller hatte sie, wie es scheint, für seinen zweiten Sammelband Hassescher Arien in Aussicht genommen.<sup>1)</sup> Zu den im Oratorium der Zeit häufig wiederkehrenden Arientypen gehören ferner solche, in denen der Kampf zwischen Gut und Böse im Menschen ausgefochten wird. Agostino singt sein »Il rimorso opprime il core« (S. 40). Hier drängen sich, besonders bei den Abschlüssen, ebenso deutlich Anzeichen des Kulissenstils hervor, wie in der Arie der Monica »Ah veder« (S. 70), die für eine umfangreiche Stimme (b—as') geschrieben ist und bei der ersten Aufführung vom Kastraten Patristi gesungen wurde. Zur Leidenschaft ihres ersten Teils bildet die Zurückhaltung der Empfindung im zweiten einen wirkungsvollen Gegensatz, der durch die Teilnahme zweier obligater Violon erhöht wird. Dem Anfange der von Alipio gesungenen Arie »Sento orrore« (S. 23) begegnet man in Jomellis »Passione« zu den Worten »Vorrei dirti il mio dolore« der Maddalena; der Deutsche führt ihn feiner, dazu mit sicherem Erfassen der Stimmung weiter. Simplicians Gesang »Non abbandona« (S. 31) mit dem innigen Ritornellmotiv gehört wohl zu den schönsten Eingebungen aus der Hasseschen Zeit. Die Kunst, mit

1) Hillers Nachlaß in der Stadtbibliothek Königsberg.

einfachen Mitteln Ergreifendes zu schaffen, erreicht hier eine Höhe, die das begeisterte Urteil des 18. Jahrhunderts über Hasse erklärt. Das Anziehende liegt sowohl in der Melodik — Hasse entlehnte sie der Arie »In te s'affida« des Eustatio in der »Santa Elena« — wie in der geistreichen Modulation und der weisen Verteilung der Rollen auf Singstimme und Instrumente. Selbst die Gesangskoloratur, die anderwärts oft dem Sinne zuwiderläuft, wird mit einer Freiheit eingeführt, die nur großen Meistern eigen ist. Nicht ebenso treffend, aber die seelische Spannung des Vorangegangenen geschickt lösend und ausgleichend gibt sich Simplicians Schlußarie »A Dio ritornate« (S. 108). Ihr tändelnder, leichter Charakter beruht auf einem Usus bei Behandlung der Schlußstücke von Opern und Oratorien im 18. Jahrhundert.

Die Rezitative der »Conversione« scheiden sich dem Brauche der Zeit gemäß in begleitete und unbegleitete (trockene). Der Eintritt der Instrumente giebt den Worten des Rezitierenden jedesmal gesteigerte Bedeutung, lenkt die Aufmerksamkeit auf das Erhabene, Göttliche. Lapidare Esdur Akkorde im Einklang künden das Erscheinen des Engels, weihevoller Streicherklänge, wie sie aus Bachs Matthäuspassion bekannt sind, ertönen bei der Anrufung Gottes, beim Herzenskampfe des jungen Konvertiten, bei seiner Umkehr. Einer der feierlichsten Abschnitte mit Instrumentalbegleitung ist die Conclusio Simplicians (S. 106), der am Schlusse gleichsam Priesterstelle vertritt und zum Hörerkreis gewendet mit gesteigertem Pathos der Rede zur Buße auffordert. Diesen oft arios geführten begleiteten Rezitativen stehen die Seccorezitative gegenüber, die wie im Bühnendrama dazu dienen, die Handlung schnell zu fördern und die Charaktere der auftretenden Personen scharf zu umreißen. Ein anderes ist es, ob Monica, die lebhaft empfindende sorgende Mutter, ob Simplician, der begütigende Vater, oder Augustin, der ungestüme Jüngling spricht. Schon in der Eingangsszene wird die Diktion der drei musikalisch streng unterschieden. Später sind namentlich die Monologe Augustins mit unverkennbarer Sorgfalt ausgeführt. Die Aufgabe der Sänger besteht darin, die von Hasse angedeuteten Affekte mit dramatischem Leben und geistiger Beweglichkeit zum Ausdruck zu bringen, wobei in reichlichem Maße Freiheit vergönnt ist; denn Tempo und Takt dürfen hier nach persönlichem Empfinden modifiziert werden oder gar unberücksichtigt bleiben. Anregungen dazu gibt der Komponist selbst mehrfach (S. S. 11, 29, 48, 61, 76, 86, 103). — Von den beiden Chören ist der zweite der bedeutendere, nicht nur weil er der kunstvollere ist, sondern weil sein Aufbau frei und ungezwungen aus dem Textsinne hervorsticht. Wie die Dichterin hier in wenigen Worten die Moral des Ganzen rekapituliert, so faßt auch Hasse musikalisch die Hauptpunkte des Oratoriums noch einmal in Stimmungsbildern gedrängt zusammen. In der Schlußfuge kommt freilich weder Händelsche noch Bachsche Glaubensfreudigkeit zum Durchbruch; dem Himmel wird ein kurzer Dank abgestattet, nicht herzlicher als der, den man bei einem Tagesereignis mit glücklichem Ausgange den günstigen Umständen darzubringen pflegt. Es liegt ein Ausläufer der alten Nerischen »Laudi« vor.

Der reinen Instrumentalmusik pflegte das Oratorium der Hasseschen Zeit nur einen bescheidenen Platz am Anfange einzuräumen. Die Form der dreisätzigen Opersinfonie waltete vor. Hasse setzt seiner »Conversione« ein einsätziges Stück voran, eine Kühnheit, die zunächst wenig Nachahmung fand, aber schon auf das Bedürfnis deutet, Kirchenwerken eine von der Oper verschiedene, gewichtigere Einleitung zu geben. Der Charakter dieser »Introduzione« ist einfach und trotz der Läufe und Triller würdevoll; kurz vor dem Schlusse, wo Trugschlüsse und scharfe Dissonanzen abwechseln, nimmt sie sogar einen Anlauf zum Erhabenen. Auch daß sie nach französischem Vorbild pausenlos in die erste Szene überleitet, weist auf die innere Bedeutung, die der Komponist ihr beigelegt wissen wollte. Im Verlaufe finden die Instrumente nur in den Ritornellen Gelegenheit, selbständig hervorzutreten, denn von dem italienischen Brauche, Arien mit konzertierenden Instrumenten zu schreiben,



war Hasse während der ersten Jahre seiner Dresdener Tätigkeit zurückgekommen. Vielleicht hängt das mit demselben Umstand zusammen, der ihn bestimmte, vorwiegend am dreistimmigen Instrumentalsatz festzuhalten. Zu Ph. Em. Bach hatte Hasse den Ausspruch getan, er wisse nicht, wie und warum man mit mehr als drei »klingenden« Stimmen schreiben solle. Das Wie hat Hasse selbst oft bewiesen, das Warum gab ihm die Praxis an die Hand. Seine Musik war für große Räumlichkeiten bestimmt, für das Dresdener Opernhaus, das 1739 als das größte in Deutschland galt<sup>1)</sup>, und die katholische Kirche. Beide, namentlich die Kirche, deren ungünstige Akustik schon Reichardt<sup>2)</sup> tadelte, forderten eine eigene Behandlung des Klangkörpers, sollte eine Musik wirksam sein. Hasse studierte die Klangeigentümlichkeiten und fand — um mit den Worten eines Zeitgenossen<sup>3)</sup> zu reden — daß »nur sehr wenige Harmonien« und »einfache und solid andauernde Hauptklänge« die besten Mittel zum Erfolge seien. Damit stimmt überein, was der Chronist der »Betrachtungen der Mannheimer Tonschule« (I, 164) sagt »Jomellens Musik wirkt nicht in wiederhallenden Orten und auf großen Theatern den ihrem Wert entsprechenden Eindruck, da im Gegenteil Tonstücke von Hasse große weitschichtige Säle erheischen, um den gehörigen Eindruck zu machen«. Noch heute bestätigen Aufführungen Hassescher Messen in der Dresdener Hofkirche, daß des Meisters Schreibweise, seine klare Stimmführung, der langsame Harmoniewechsel und seine Vorliebe für Dreiklangsfolgen dem Wesen dieses Raumes am besten entsprechen, und daß selbst auf dem Papiere nüchtern erscheinende Klangverbindungen durch die eigentümliche Akustik strahlenden Glanz erhalten. Auch die kurfürstliche Familienkapelle im Palais »am Taschenberg« in Dresden, wo die »Conversione« ihre erste Aufführung erlebte — die Einweihung der Hofkirche fand erst 1751 statt — gehörte zu den großen Konzertsälen, denen Hasse seinen Schreibstil anzupassen hatte. Namentlich die Sinfonie spricht für die Neigung zu »wenigen Harmonien« und »solid andauernden Hauptklängen«. Aber auch bei der Beurteilung des Wertes der Gesangskoloratur in den Arien wird man die Raumrücksichten nicht außer acht lassen dürfen; es scheint geradezu, als sei während der Herrschaft der neapolitanischen Schule das Bedürfnis darnach mit der zunehmenden Größe der Konzerträumlichkeiten gewachsen.

Um zur Musik des vorliegenden Oratoriums die richtige Stellung zu gewinnen, sind außer der ebenerörterten Tatsache selbstverständlich die Regeln der alten Aufführungspraxis, die Pflichten der Sänger, der Ripisten, des Cembalisten in Betracht zu ziehen. Erst durch das konforme Ineinandewirken der Beteiligten im Sinne der alten Musikübung erhält das Ganze Leben und Bedeutung. Aber selbst wenn diese Bedingung anerkannt ist, wird die Gegenwart leicht geneigt sein, einer anderen Seite des Werks mit Mißtrauen zu begegnen: seiner Kirchlichkeit. Ältere Beurteiler, verleitet durch das opernhafte Gepräge der Stücke, gestehen der italienischen Oratorienliteratur überhaupt nur in Ausnahmefällen solche zu und erfanden das irreleitende Wort »Konzertatorium«. Die Einseitigkeit ihres Urteils entsprang einem falschen, hier nicht gültigen Begriffe von Kirchlichkeit: dem der Protestanten. Aufgabe der protestantischen Kirchenmusik ist es, das Glaubensgefühl des Christen zu stärken, indem sie ihn von realen Dingen unmittelbar zur Anschauung Gottes führt, ihn auf dem Wege des Herzens die nahe Verbindung mit dem höchsten Wesen spüren läßt. Das Allerheiligste der katholischen Kirche dagegen wird von Aposteln und Märtyrern bewacht und ist dem Gläubigen nur auf Umwegen erreichbar. Das katholische Oratorium führt den Hörer diese Umwege gleichsam auf bequemere Art, indem es ihm das Walten Gottes im Beispiele zeigt, in der anschaulichen Form

1) C. Gurlitt, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Stadt Dresden. S. 458.

2) Briefe eines aufmerksamen Reisenden, II, S. 116.

3) Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, I, 161.

einer Allegorie, einer dramatisierten Legende. Da aber eine innige Gefühlsteilnahme des dabei vorwiegend rezeptiv sich verhaltenden Hörers ausgeschlossen ist, so kann die Zerknirschung des katholischen Sünders im besten Falle erst nach dem Anhören des Moralstücks erfolgen; sie ist eine Probe auf die dramatische Schlagkraft des Oratoriums. Oper und Oratorium unterscheiden sich also nur durch die Art ihrer Katharsis: hier blieb eine religiöse, dort eine weltliche Erfordernis. Das Vorhandensein einer religiösen Katharsis öffnete einem Dramenstoff die Pforten der Kirche, mochte sie immerhin mit den bühnenmäßigsten Mitteln erreicht sein. Daß aber diese, dem Protestanten fremde Art der Einwirkung auch in nichtkatholischen Kreisen einst als kirchlich zugelassen und anerkannt wurde, beweisen die Aufführungen Hassescher Oratorien (»Conversione«, »Pellegrini«, »Sa. Elena«) durch Hiller in Leipzig. Hasse selbst scheint sich in Stunden der Sammlung seines väterlichen Bekenntnisses, des Protestantismus, erinnert zu haben: einem Chore in der »Sa. Elena« legte er den Choral »O Lamm Gottes« unter, in ihrer Gesamtheit aber gehören seine Oratorien, die »Conversione« eingeschlossen, zum strengen katholischen Oratorium des 18. Jahrhunderts.

Das erste Titelblatt der Neuausgabe ist die Reproduktion des Titels im italienischen Textbuche vom Jahre 1750, das zweite die eines Textes mit deutscher Sprache aus demselben Jahre. Die prinzliche Sekundogeniturbibliothek in Dresden bewahrt außerdem eine in Dresden gedruckte polnische und eine handschriftliche französische Übersetzung auf<sup>1)</sup>, die beide wahrscheinlich dazu dienten, den am sächsischen Hofe weilenden polnischen und französischen Herrschaften das Verständnis zu erleichtern. Eine zweite deutsche Übersetzung rührt von Gottsched her und steht im zweiten Teile seiner Gedichte vom Jahre 1751 unter dem Titel »Des Heiligen Augustinus Bekehrung, — Ein geistliches Drama — oder Kirchenstück; — aus dem Wälschen — Der Durchlauchtigsten — Armelinda Thalea — königl. Hoheit — auf gnädigsten Befehl übersetzt«. Gottscheds Arbeit besitzt zwar einen eigenen Kunstwert wegen ihrer flüssigen, gewandten Sprache und der geschickten Reimtechnik, eignet sich aber als freie poetische Übertragung ebensowenig zum Singen, wie eine in einem späteren Leipziger Textbuch anonym erschienene. Die vorliegende Übersetzung geht auf das Original zurück und suchte sich nach Möglichkeit dem deutschen Gesangsakzent anzubequemen.

Die erste Aufführung des Oratoriums fand am Charsonnabend, den 28. März 1750, nachmittags 4 Uhr statt<sup>2)</sup>. Über die Rollenbesetzung gibt die Bleistiftnotiz in einem Dresdener Textbuch Aufschluß »den S. Augustyn hat Mariottin, den Simplicyan Guardasconi, die Monica Patristi, den Alipiusz Spuazzo und den Navigiusz Bondini gesungen«<sup>3)</sup>. Ein Bild der originalen Orchesterbesetzung liefern die erhaltenen Instrumentenstimmen. Es finden sich je drei erste und zweite Violinen, zwei Violen, zwei Fundamentalbässe, ein Ripienbaß, je zwei Flöten-, Oboen-, Fagott- und Hörnerstimmen. Zur Verfügung standen Hasse im Jahre 1750: 12 Violinisten (außer dem Konzertmeister), 2 Flautetraversisten, 3 Waldhornisten 5 Oboisten, 1 Pantaleon, 4 »Braccisten«, 4 Violoncellisten, 1 »Violgambist«, 5 Bassonisten, 2 Kontrabassisten<sup>4)</sup>. Die tatsächliche Besetzung wird sich nach der Beschaffenheit des Aufführungsorts gerichtet haben, demnach bei den nach 1751 stattgefundenen Wiederholungen in der Hofkirche stärker gewesen sein als bei den ersten beiden Aufführungen in der kurfürstlichen Kapelle. Wie der Vergleich der handschriftlichen Partituren mit den Stimmen lehrt, herrschte im Hinzutreten von Ripieninstrumenten große Freiheit. Notiert wurden nach dem Brauche der Zeit nur die obligaten Instrumente. In den Ritor-

1) Sign. Sax. princ. 596.

2) Weber, a. a. O. II, S. 69.

3) Petzholdt, a. a. O., S. 373.

4) Sächsischer Hof- und Staatskalender auf das Jahr 1750.

nellen der Arien und in den Chören gesellen sich häufig, auch wo die Partituren es nicht bemerken, Flöten zu den Oboen oder umgekehrt, wobei es den Spielern überlassen blieb, unbequem liegende Töne des Schwesterinstrumentes im Unisono durch Transposition zu umgehen (S. S. 62, 123). Der Ripienbaß tritt regelmäßig mit dem Einsatz der Solostimme ab. Als Akkordinstrumente waren Cembalo und Theorbe (S. Revisionsbericht S. XIV), in den Chören wahrscheinlich auch die Orgel tätig. Bei der Aussetzung des zum größten Teile unbezifferten Basses in den Arien schien eine Beschränkung des Akkompagnements auf die Füllstimmen geboten in der Einsicht, daß schon ein reicheres kontrapunktisches Flechtwerk dem zarten Bau der Hasseschen Stimmführung leicht nachteilig werden kann. Der Cembalopart der Seccorezitative macht keinen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit. Es wurde versucht, dem Wesen des alten Akkompagnements nahe zu kommen, das in einem freien, den Sänger in jeder Weise hilfreich unterstützenden Mitgehen der rechten Hand bestand in Gestalt von Antizipationen, Läufen, Arpeggien, deren Wahl sich wiederum nach dem Texte richtete. Öfteres Wiederholen eines Akkords auf demselben Baßtone war erlaubt, da der Cembaloton rasch verhallte und der Grundbaß kontinuierlich von den Streichbässen ausgehalten wurde. Die Setzung der dynamischen Zeichen geht auf die maßgebenden Handschriften zurück. Ein *più forte* in der älteren Zeit entspricht dem heutigen *crescendo*. Nur an wenigen Stellen, wo die Dokumente schwiegen, wurde dem Verständnis durch Hinzufügung von *p* und *f* in kleinerer Druckschrift zu Hilfe gekommen.

Bei der Ausführung sind die Regeln und Vorschriften der alten Vortragspraxis zu beachten. Über die wesentlichen Manieren, die die Vorschläge umfassen, geben Quantz (Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin, 1752) und Tosi (Anleitung zur Singkunst. Übersetzung von Fr. Agricola, Berlin, 1757) erschöpfende Auskunft. Die im 8. Kapitel des Quantzschen Hauptwerks angeführten Regeln in § 7 und § 8 finden nahezu in jeder Arie des vorliegenden Oratoriums ihre Anwendung und wurden auch bei der Führung des Akkompagnementinstrumentes berücksichtigt. Tosi schenkt insbesondere den willkürlichen Manieren beim Gesange Aufmerksamkeit. Seine Ausführungen über den Vortrag des Rezitativs in der Kirche (S. 151) und der freien Kadenz (VIII. Hauptstück) sind an dieser Stelle um so nachdrücklicher hervorzuheben, als er die wesentlichsten Beispiele gerade der Hasseschen »Conversione« entnimmt, freilich ohne Titel und Autor zu nennen. Auf S. 151, 152 zitiert er die drei letzten Takte des Rezitativs *Simplicians* »chi al pentimento è tardo« (S. 107) und empfiehlt als willkürliche Manier beim Abschluß die Figuren



bemerkt aber: »Man kann auch den Schluß ganz simpel vortragen, und dagegen eine andere der kurz vorhergehenden Noten mit einer willkürlichen Haltung versehen; z. B. im vorigen [diesem] Beispiele die Sylbe *men* vom Worte *pentimento*, welches auch hier eigentlich der Sinn des Verfassers gewesen zu seyn scheint«. Als zweites Beispiel stehen die Schlußtakte »per me si fa dolcezza ogni tormenti« aus einem begleiteten Rezitativ Augustins (S. 95). Hier wird die halbe Note »b« auf *o-[gni]* zur Verzierung vorgeschlagen mit der Anmerkung, daß »auf dessen vorletzter Note allenfalls auch die zwei vorhin angeführten Manieren  $\beta$  und  $\gamma$  würden angebracht werden können«. Auch späterhin, S. 155, greift Tosi zur Erläuterung seiner Kunstregeln auf Stellen aus der »Conversione« zurück, ein Umstand, der sie hier doppelter Berücksichtigung wert macht und der gleichzeitig einen weiteren Beweis für die Berühmtheit und Verbreitung des Hasseschen Oratoriums erbringt.

## Revisionsbericht.


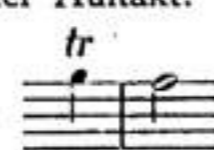
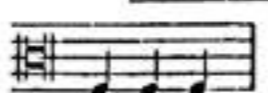
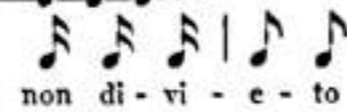
Als Vorlagen für die Neuausgabe dienten folgende Handschriften:


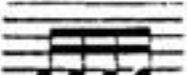


- A. Partitur, quer Fol. mit der Jahreszahl 1750 (Kopie) aus der Königl. Öffentl. Bibliothek in Dresden. Sign. B 154.
- B. Partitur, quer Fol. ohne Jahreszahl (Kopie) aus der Königl. Bibliothek in Berlin. Sign. Mns. 9466 a.
- C. Partitur, quer Fol. ohne Jahreszahl (Kopie) aus der Königl. Bibliothek in Berlin (Winterfeldsche Sammlung). Sign. Bd. 74, No. 920.
- D. Handschriftliche Orchesterstimmen aus der Königl. Bibliothek in Dresden: Violino I (3), Violino II (3), Viola (2), Basso (2 Fundamentalbässe, 1 Ripienbaß, sämtlich unbeziffert), Flauti (2), Oboi (2), Corni (2), Fagotti (2). Dazu je eine Chorstimme: Sopran, Alt, Tenor (Baß fehlt) für die Schlußchöre.

Maßgebend waren vor allem A und D, welche nachweislich dem Aufführungsjahre angehören. Zur Entscheidung in fraglichen Punkten wurden B und C herangezogen, während die übrigen erhaltenen Partituren als Kopien aus späterer Zeit für die Herstellung des Urtextes nicht in Betracht kommen. Der folgende Revisionsbericht enthält lediglich diejenigen Abweichungen der vier Handschriften untereinander, die sich nicht als Flüchtigkeiten oder Eigenmächtigkeiten der Kopisten herausstellten. Von einer Registrierung der Unterschiede in der Setzung der Legatobögen und Stakkatozeichen konnte um so eher abgesehen werden, als die Kopisten selbst durchaus inkonsequent darin verfahren, hier hinzufügen, dort weglassen. Auch in der Schreibung der Vorhalte bestehen Undeutlichkeiten. A und D schließen sich überwiegend dem von Tosi (Anleitung zur Singkunst [1757] S. 61) befürworteten Brauche an, dem Vorhalt den halben Wert der folgenden Note zu geben, so daß vor Achteln Sechzehntelvorhalte, vor Vierteln Achtelvorhalte usw. stehen. Dem wurde auch dort Rechnung getragen, wo der schnelle Federzug des Kopisten der Deutlichkeit ermangelt oder wo sich durch den Vergleich der Handschriften Zweifel ergaben. Ausnahmen liegen nur in der Arie »A Dio ritornate« (S. 108), Takt 9, 10, 12, 13 u. entspr., vor (S. unten). Quantz (Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen [1752] S. 77) legt wenig Wert auf die Schreibung der Vorhalte: »Es liegt eben nicht viel dran, ob sie mehr als einmal, oder gar nicht geschwänzet sind.« — Die Setzung der Accidentalien geschah nach dem heute bestehenden Grundsatz: jedes Vorzeichen gilt während der Dauer des Takts für die betreffende Note, hat aber bei Bindungen über den Taktstrich hinweg fortwirkende Kraft. In Fällen dagegen, wo die Wiederherstellung der ursprünglichen Tonhöhe erst im zweiten oder dritten folgenden Takt erscheint und in den Handschriften durch ein Auflösungszeichen noch einmal besonders hervorgehoben ist, wurde diese Schreibweise beibehalten, da sie nicht selten Rückschlüsse auf das tonale Gefühl der älteren Zeit gestattet.

Orthographie und Interpunktion des italienischen Textes gehen auf das Dresdener Textbuch a. d. Jahre 1750 (DRSSDA [sic] dalla Stamperia Regia per la Vedova Stössel) zurück.

### Parte prima.

- S. 3. Sinfonia. Die Partituren verzeichnen nur Oboenmitwirkung, D führt die Flöten mit. — Die Trillerzeichen in den Takten 5—9, 12—14, 18, 20, 22, 24 sind in allen vier Handschriften ungleichmäßig verteilt. In den Takten 6 (letztes Viertel), 13 (letztes Viertel), 18 (zweites Viertel) der Violinen scheint der Triller mit Rücksicht auf die wenig bequeme Ausführbarkeit weggelassen worden zu sein, da er in A, B, C, D fehlt.
- S. 6. System 4 (von oben), Takt 4, erstes Viertel in A und D 
- S. 9. System 10, Takt 2, in D statt *c > b*.
- S. 13. System 14, Takt 5, in D fehlt der Auftakt.
- S. 17. System 2, Takt 4, in A und B 
- S. 19. System 5, Takt 5, in D 
- S. 20. System 10, Takt 2, 3, in A 
- S. 23. Arie, — in A, B, C nur Streichquartettbegleitung, in D Oboenmitwirkung in den Ritornellen verzeichnet.

- S. 31. System 9, Takt 2—6, in D »coll' Violino I<sup>o</sup>.«
- S. 33. System 4, Takt 9, in A und B erstes Viertel 
- S. 38. System 2, Takt 1, letztes Viertel in D 
- S. 39. System 17, Takt 1, in D »coll' Basso.«
- S. 41. System 10, Takt 5, erstes Achtel in D 
- S. 43. System 3, Takt 4, in D »coll' Basso.«
- S. 47. System 16, Takt 3, in C »e« statt »es« im zweiten Viertel.
- S. 48. System 18, Takt 3 und folgender, in B und C ohne Bezifferung.
- S. 49. Arie, — in D wirken Flöten mit in den Ritornellen.
- S. 49. System 14, Takt 3, in B und C »coll' Oboe I<sup>o</sup>.«
- S. 54. System 7, Takt 6 und folgende 9 Takte in D der Instrumentalbaß unisono mit dem Gesangsbaß.
- S. 54. System 13, Takt 5, in D »coll' Violino I<sup>o</sup>.«
- S. 62. Arie, — in A, B, C ohne Flöten. In C setzen die Oboen erst im 13. Takte mit  ein.
- S. 63. Arie, — in A die Bezeichnung »Monica« und »Alipio« erst beim zweiten Solo S. 66.

### Parte seconda.

- S. 73. Arie, — in D Flötenmitwirkung in den Tutti.
- S. 77. System 19, Takt 3, in D steht »pizz« erst zwei Takte später, in B fehlt diese Bezeichnung überhaupt. A trägt an derselben Stelle den Hinweis »senza Fag. e Tiorba«.
- S. 83. System 7, Takt 1, in D steht »pizz« erst auf dem dritten Viertel.
- S. 92. System 12, Takt 3, in D 
- S. 93. System 10, Takt 2, in D 
- S. 99. System 16, 17, Takt 1, letztes Viertel in B 
- S. 101. System 18, Takt 9, 10, in D 
- S. 107. System 19, Takt 3, in B 
- S. 108. Arie, — in D Flötenmitwirkung. Die Schreibung der Vorhalte in den Takten 9, 10, 12, 13 u. entspr. schwankt in den Handschriften zwischen Achteln und Sechzehnteln mit Überwiegen der letzteren.
- S. 121. System 2, Takt 1, in D unisono mit Flauto I<sup>o</sup>.

Leipzig, Juni 1905.

Arnold Schering.

LA  
CONVERSIONE  
DI  
SANT' AGOSTINO,  
ORATORIO  
DA CANTARSI  
NELLA  
REGIA ELETTORAL  
CAPPELLA DI DRESDA  
IL  
SABATO SANTO.

---

NELL' ANNO MDCCL.

LA  
CONVERSIONE  
DI  
SANT' AGOSTINO,  
ORATORIO  
DA CANTARSI  
NELLA  
REGIA ELETTORAL  
CAPPELLA DI DRESDA  
IL  
SABATO SANTO  
NELL' ANNO MDCCL.

DIE  
BEKEHRUNG  
DES  
HEILIGEN AUGUSTINI,  
EIN  
GEISTLICHES GEDICHT,  
WELCHES  
IN DER KÖNIGLICHEN CHUR-FÜRST-  
LICHEN CAPELLE  
ZU DRESSDEN,  
DEN OSTER HEILIGEN ABEND  
IST AUFGEFÜHRET WORDEN.  
IM JAHR 1750.

INTERLOCUTORI

S. AGOSTINO  
SIMPLICIANO  
MONICA  
ALIPIO  
NAVIGIO  
VOCE  
CORO

FÙ POSTO IN MUSICA DAL SIGR.  
*GIOVANNI ADOLFO HASSE*, MAESTRO  
DI CAPELLA DI S. R. M.

SINGENDE PERSONEN.

DER H. AUGUSTINUS  
SIMPLICIANUS  
MONICA  
ALIPIUS  
NAVIGIUS  
EINE STIMME.  
DER CHOR.

DIE MUSICK IST VON HRN. *JOHANN  
ADOLPH HASSEN*, KÖNIGL. OBER-  
CAPELL-MEISTER.

# La Conversione di Sant' Agostino.

Introduzione.

Allegro non troppo però, ma con molto spirito.

J. A. Hasse 1750.

Flauto I.  
(Oboe I.)

Flauto II.  
(Oboe II.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.  
(Fagotto.)

Cembalo.

Allegro non troppo però, ma con molto spirito.



2

Ob. I.  
Fl. II  
Ob. II

This system contains the first four measures of the score. It features a woodwind section with Oboe I, Flute II, and Oboe II, and a string section. The woodwinds play melodic lines with trills, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The piano part consists of block chords in the right hand and a moving bass line in the left hand.

This system contains measures 5 through 8. The woodwind parts continue with their melodic themes, and the string section maintains its accompaniment. The piano part shows a progression of chords and a steady bass line.

This system contains measures 9 through 12. The musical texture remains consistent, with the woodwinds and strings providing harmonic support for the piano accompaniment.

Fl. I. Fl. II.

First system of musical notation, featuring woodwinds (Flute I and II), strings, and piano accompaniment. The woodwinds play melodic lines with trills and grace notes. The piano accompaniment includes a rhythmic bass line and chordal textures.

Second system of musical notation, continuing the woodwind and piano parts. The woodwinds feature more complex melodic passages with trills. The piano accompaniment maintains its rhythmic and harmonic support.

Third system of musical notation, featuring woodwinds and piano accompaniment. The woodwinds play melodic lines with trills and grace notes. The piano accompaniment includes a rhythmic bass line and chordal textures.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for the right hand of the piano, and the bottom four staves are for the left hand. The music is in a minor key and features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

The second system continues the musical score with six staves. It features several trills (*tr*) in the upper staves. Dynamic markings include mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*). A specific instruction "senza Fagotti" (without bassoons) is written in the lower right of the system.

**Simpliciano.**

Più non t'af.fli.ger tan.to, ma - dre do.len.tee pi - a; il fi.glio tuo già cre.de,  
 Trock.ne die Zäh.ren end.lich, trau.ern.de from.me Mut.ter! Schonteil dein Sohn den Glau.ben, ist

The third system shows the vocal line for the character Simpliciano. The lyrics are in both Italian and German. The music is in a simple, homophonic style with a clear melody line.

già lo spir.to è con.vin.to, eil co.re in bre.ve cam.bia.to an.cor sa.rà.  
 längst schon ge.stig ge.won.nen, nicht lan.ge währt es, dann liebt ihn auch sein Herz.

**Monica.**  
 Ah quanto è lie.ve, pa.dre, la mia speran.za! As.sai mè no.to del fi.glio il cor. Troppo i pro.fa.ni af.  
 Ach, wie ge.ring, o Väter, ist mei.ne Hoffnung! Seit Lau.gem kenn'ich des Soh.nes Herz, Bil.der der schönsten

fet.ti gl'in.gom.brano il pen.sier, ne' rei co.stu.mi trop.pohail suo co.re av.vol.to, al.tro non sa bra.  
 Welt.lust ver.dun.keln ihm den Sinn, und all.zu stark noch lockt ihn die sünd'ge Ge.wohn.heit; an.dres er.schüt er

mar, che pia.cer va.no. Ah! Co.me vu.oi, ch'io spe.ri, che un si per.ver.so co.re pos.sa al pu.ro av.vam.  
 nicht als eit.le Freu.de. Ach, und wie soll ich je hof.fen, ein so ver.stockt Ge.mü.te könn't ent.bren.nen von

**Simpliciano.**  
 par di.vi.no a.mo.re? È ver, per tal tri.on.fo gran co.rag.gio bis.og.na,  
 Got.tes ew. ger Lie.be? Wahr ist's, zu sol.chem Sic.ge gro.ßer Stär.ke be.darf es,

ma per.chè dis.pe.rar? Non vi.ve in Cie.lo u.na for.za maggio.re, che as.si.ster.lo po.trà? Spe.  
 doch die Hoff.nung be.wahr! Es lebt im Him.mel ei.ne stär.kre Ge.walt, die Hül.fe ihm wird leihn. Ver.

ria-mo, spe-ria-mo in Di-o. Al-le la-gri-me tu-e ei già mol-to do-nò, di ve-ra  
 trau-e, ver-trau' auf Gott! Dei-nen Trü-nen und Bit-ten viel schon hat er ge-währt, des wah-ren

fe-de il san-to lu-me già diede al tuo fi-glio; es-so l'or-go-glio su-o a  
 Glau-bens ge-heitigt Licht schon gab er dei-nem Soh-ne, half, daß er end-lich an-fing, zu

vin-cer com-in-ciò. Ve-drà, ve-drà che in-va-no pre-sta fe-de al-la leg-ge, se re-sis-te a co-  
 zü-geln sei-nen Stolz. Der-einst wird er voll De-mut beu-gen sich dem Ge-se-tze, des-sen ho-he Be-

man-di, ch'e-gli da lei ri-ce-ve; ha l'al-ma gran-de, vin-ce-re si vor-rà, pur che sol  
 feh-le tro-tzig er jetzt ver-ach-tet; sein Geist ist stand-haft, was er be-gann zu vol-len-den, und ist's sein

vo-glia, Id-dio fas-si-ste-rà. Ma giun-ge ap-pun-to. Non ve-di nel suo  
 Wil-le, bleibt Got-tes Hand nicht fern. Doch sieh, da kommt er, ver-stört und bleich das

vol-to, co-me il suo cor com-bat-te? Da que-sta guer-ra in-ter-na tut-to,  
 Ant-litz, trüb wie von inn-rem Zwi-ste. Von die-sem Kamp-fe des Her-zens ein-zig,

Violino I. *Un poco lento.* *Adagio.*

Violino II. *tr* *p*

Viola. *p*

Monica. *p*

tut - to spo - rar con vien. Cle - men - za e - ter - na, che di ma - dre do -  
 ein - zig er - hoff' ich Heil. All - güt - ger Gott, der du der tra - u - er - den

Basso. *p*

*Un poco lento.* *Adagio.*

*sempre p*

*sempre p*

*sempre p*

*tr* *sempre p*

len - te as - col - tii vo - ti, deh — non ab - ban - do - na - re il fi - glio re - o! As -  
 Mut - ter Ge - be - te an - hörst, ach, — dei - nen Bei - stand gib doch dem sünd - gen Soh - ne! Fer -

*sempre p*

*sempre p*

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

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

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

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

si - sti - lo, ed in lui ri - no - va il co - re, ri - con - du - ci - lo al fi - ne al  
 laß' ihn nicht, ein ge - rei - nigt Her - ze schenk' ihm und er - schlie - ße ihm die Pfü - de zur

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

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

pp *pp* *pp* *f* *f*

**Agostino.**

tuo so-a - - - - - vea - mo - re. A - mi - co, ah, - - - - - quai tor-  
 ein - zig wah - - - - - ren Lie - be. Ge - lieb - ter Freund, wel - che

men - ti, quai tormen - ti soffre il mi - se - ro co - re! Ah, san - ta fe - de, ti co - no - sco, t'a - do - ro!  
 Qua - len, wel - che Qua - len trag ich to - dernd im Bu - sen! Dich, heil' - ger Glau - be, dich er - kenn' ich, ver - ehr' ich.

6  
3b

Ma, oh Di - o, che mi co - man - di? Lasciar dov - rò per sem - pre i vie - ta - ti, ma dol - ci af - fet - ti del mio  
 Doch, o Gott, ist's dein Ge - bot denn? Ent - sa - gen soll ich e - wig den ver - bot - nen, den sü - ßen Trie - ben mei - nes

**Alipio.**

co re? Ah se po - tes - si... A - mi - co tut - to puoi, se Dio t'as - si - ste; ein pu - gna co - si  
 Her - zens? Ach, wenn ich könn - te... Du kannst es, teu - rer Freund, mit Got - tes Hül - fe; ver - trau im har - ten

**Agostino.** **Monica.**

gra - ve E - gli t'as - si - ste - rà. Ah dol - ce ma - dre, deh, tu prie - ga per me. Ma dim - mi al me - no, che  
 Kamp - fe sei - ner all - mächt - gen. Hand. Ach, lie - be Mut - ter, ach, du be - te für mich. Ein Wort nur sag' mir: was

pos.soal fin spe.rar?      Figlioinfe . li.ce!      Al tuo Dio ri.tor.na.rean.cor non vu.oi?      Che se lo bra.mi in.  
darf ich end.lich hof.fen?      Un.glück.lich Kind,      willst zu Gott du noch im.mer dich nicht wen.den?      Ist dein Ver.lan.gen

**Agostino.**  
ver, cer.to lo pu.oi.      Ma.dre, non di.spe.rar.      La ve.ra fe.de il tuo fi.glio co.no.sce.  
wahr, wird auch die Kraft dir.      Mut.ter, ver.za.ge nicht,      den wah.ren Glau.ben hat dein So.hälängst be.grif.fen.

So, che que.sto fa.vor è a te do.vu.to.      Dio cle.men.teil con.ces.se a tuoi ser.ven.ti vo.ti.      Ma il  
Dir al.lein nur ver.dank'ich die.se Gna.de,      Gott, der Güt.ge, ge.währ.te sie dei.nen hei.ßen Bit.ten.      Doch das

co.re, oh ciel... il co.re, dall'an.ti.co co.stu.me scio.glie.re non si può.      Deh an.cor non  
Her.ze, o Gott... das Her.ze, noch umstrickt von der Sün.de, ohn.mäch.tig schlummernd liegts.      Laß nicht ab, o

**Adagio.**  
ces.si, di pian.ger e pre.gar,      al tuo do.lo.re non sa.rà sor.doil cie.lo, con.ce.de.rà in fa.  
Mut.ter, zu wei.nen und zu fle.h'n,      denn dei.nem Schmerze      bleibt nim.mer taub der Him.mel, flößt gna.den.reich aus

*espress.*

**Adagio.**  
vor del di.vin san.gue nu.ove for.zeal mio cor, che ge . . . me e lan.gue.  
Chri.sti heil.gem Blu.te neu.e Kraft mir ins Herz, das seuf . . . set und har.ret



Lento.

Flauto I.

Flauto II.

Violino I. *con sordino*  
*p*

Violino II. *con sordino*  
*p*

Viola. *senza sordino*  
*p*

Monica.  
 Piange - rò, ma figlio a - ma - - - to, quan - to an - co - ra del tuo fa - to fa - rai  
 Trä - nen fließt, doch, mei - ne Wö - - - ne du, sag, wie lang noch um dein Schicksal läßt du

Violoncelli e Bassi. *p*

Cembalo. *p*

Lento.

pian - ger mi co - si? Quan - to an - co - ra, o fi - glia a - ma - - -  
 wei - neud fern mich steha? Ach, wie lan - ge, mei - ne Wö - - -

The first system of the musical score features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "to fa.rai pian - ger.mi co - si?" and "ne läßt du wei - nend fern mich stehn?". The piano accompaniment includes dynamic markings *poco f* and *p*.

to fa.rai pian - ger.mi co - si?  
ne läßt du wei - nend fern mich stehn?

The second system of the musical score is a piano accompaniment consisting of multiple staves. It includes dynamic markings *f* and *p*.

Piange - rò, ma figlio a - ma - to, quanto an -  
 Trä - nen fließt, doch mei - ne Won - ne du, ach wie

co - ra del tuo sta - to fa - rai pian -  
 lang noch um dein Schick - sal läßt du wei -

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a trill (tr) at the end. The second staff is a vocal line with rests. The third and fourth staves are the right and left hands of the piano accompaniment, respectively. The fifth staff is a bass line.

The second system continues the musical score. It features a vocal line with lyrics: "ger.mi — co — si? Quanto an." and "nend fern — mich steha? Ach wie". The piano accompaniment continues in the lower staves.

The third system shows the piano accompaniment for the first system, with the vocal line from the previous system continuing above it.

The fourth system is primarily piano accompaniment. It includes dynamic markings: "p assai" in the first two staves and "poco f" in the last two staves. The piano part features intricate rhythmic patterns and slurs.

The fifth system features a vocal line with lyrics: "co — ra del tuo sta — to, o figlio a — ma — to, fa — rai pian —" and "languoch um dein Schicksal, o mei — ne Won — ne, läßt du wei —". The piano accompaniment continues below.

The sixth system shows the piano accompaniment for the fifth system. It includes dynamic markings: "pp" in the first two staves and "poco f" in the last two staves.

Musical score for the first system. It features a vocal line with a trill (tr) and lyrics: "ger. mi co - si?" and "neud fern mich stehn?". The piano accompaniment includes a complex melodic line with trills and a bass line. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Musical score for the second system. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano accompaniment features intricate textures with trills and dynamic markings such as *f* and *p*.

Cadenza

*f f p f tr*

La seconda volta  
senza sordini

*f p f tr*

*f p f tr*

*f p f tr*

*f p f tr*

Allegretto.

*p p p p f p*

Prie - gho - rò, — ma al do - lor mi - o, al - le vo - ci del suo  
Be - ten will ich, — in - brünst' - gen Her - zens, daß der Stim - me dei - nes

senza Fagotti

*p f p*

*p p f p*

Allegretto.

Di-o, ren-de-ras siil co  
 Got-tes sich mög' öff - nendein Herz

re un di? Prie - ghe - rò, — maal do - lor mi - o, al - le vo -  
 nun bald. Be - ten will ich — in - brünst - gen Her - zens, daß der Stim -

ci del tuo Di-o, ren - de - ras - siil co re un  
 me dei - nes Got-tes öff - nen mög' - dein Herz sich

Tempo di prima.

Flauto I.  
Flauto II.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.

Da Capo.

di?  
bald.  
coi Fagotti

Tempo di prima.

Agostino.

Ah, che il mio cor gi - am.mai cam.biar non si po - trà. Trop.po son dol - ci gli og-get - ti del suo a.  
O, daß mein Her.ze end.lich zur Bess.rungwä.r be - reit! Doch viel zu lieb - lich er - tönt der Lie - be

Simpliciano.

mo.re. Dunque non sentior.ro.re del tuo mi.se.ro sta.to? E pur tu sa.i, che ta.li af.  
Lockung. Fühlst du nicht selbst ein Grau.en vor dem Ab.grund des La.sters? Und den.noch weißt du, daß sol.che

fet.ti il tuo do.ver con.danna; sai pur, che se non scio.gli que.ste in fami ca - te.ne, mi.se.ro ti fai  
Trie.be die Pflicht dir streng ver.bie.tet; zer.rci.fest die.ses Wä.hnes schnö.de Ket.ten du nim.mer, e - wi.ger Stra.fen



## Agostino.

re - o d'e - ter - ne pe - ne. Lo so. Fre - mo d'or - ro - ro, agghiaccio, e tre - mo nel pen -  
 spricht man dich schul - dig. Ich weiß es, zit - ternd vor Schrek - ken, er - schaur'ich, er - be - be und er -

*ad libitum tremolo*

sar qual m'a - spet - ta or - ren - da eterni - tà. Ma pur non pos - so li - be - rar - mi dal giogo, che vor -  
 wä - ge roll Bangen, welch' furchtbar Los mir droht. Doch ich ver - mag nicht zu be - frei mich vom Jo - che, das ver -

## Alipio.

rei de - te - star. Ten - ta - lo al - me - no. Nie - ga - ti al men per po - co al reo ve - lo - no, che  
 ab - scheun ich möch - te. Komm' und ver - such' es. Hal - te nur all - zeit fern dich vom sünd'gen Gif - te, das

## Simpliciano.

de - bo - le ti fa. Se a - mar pur voi, a - ma, non tel di - vie - to, ma de - gl'af - fet - ti  
 Kraft und Mut dir schwächt. Und willst du lie - ben, lie - be, nicht ist's ver - bo - ten, doch wäh - le dir ein

tu - oi, sce - gli un più degno og - get - to; dal cre - a - to ti vol - giat cre - a - to - re. Chi  
 We - sen, wür - di - ger dei - ner Nei - gung; vom Ge - schaffnen zum Schöp - fer lenk' die Blik - ke. Wer

maidell'amor tu - o fù più degno di lu - i? Di, che non fe - ce per me - ri - tar, che a lui tu das - si il  
 ists, der äei - ner Lie - be je sich würd'ger er - zeig - te? Spricht Al - les tat er - liegt es nicht nah', daß ihm dein Herz du

## Agostino.

co-ro? Chi mai ti di-mo-strò co-tan-to a-mo-re? Pa-dre, la for-za io sen-to di  
 schenktest? Ist je-mand, der dir weih-te ähn-li-che Lie-be? Va-ter, wohl fühl' ich die Schwe-re der

quel che tu mi di-ci. Ma voi non co-no-sce-te ab-ba-stan-za il mio cor. Tan-to è per-ver-so, tan-  
 Wör-te dei-nes Mun-des. Fremd blieb Euch mein Ge-mü-te und ver-schlos-sen mein Herz. Ich, so ver-derbt ist's, so

to ama il suo do-lit-to, che altro più puro oggetto mai non po-trà gra-dir; il reo co-stu-me trop-po,  
 hef-tig liebt die Sünde, daß mir von rei-nern Dingen kei-nes mehr ge-füllt; das al-te La-ster, stark bleib's,

## Alipio.

trop-po è te-na-ce, l'a-mo, benchè con lu-i, benchè con lui non tro-vi pa-ce. A-mi-co sven-tu-  
 un-wi-der-steh-lich; ich lieb' es, ob Ruh und Frie-den es mir auch nim-mer mehr ge-währ-te. Mein unglück-sel'-ger

## Agostino.

ra-to! Non compiangi-er-mi più, nò, non son deg-no del-la vo-stro pie-tà. Fug-gi-te un re-o,  
 Liebling! Laß das Klü-gen nun sein, nicht bin ich wür-dig Eu-res mit-leid'-gen Blicks. Flücht mich den Schuld'gen,

ab-ban-do-na-te un em-pio, che se-dur-vi po-treb-be! A-li-pio, Ma-ni-che-o  
 ver-las-set den Ver-bre-cher, denn er könnt' euch ver-füh-ren. A-li-pio! Zum Ma-ni-chä-er

ch'io ti ro-si, tu sa-i. Tu sai, ch'è va-na, a-ma-to con dot-tier, que-sta che  
 macht ich dich, du weißt es. Du weißt, wie ei-tel, ver-geb-lich al-le Sor-ge güt'-ger

pre-n-di di me pie-to-sa cu-ra; u-di-te quan-to so-no in-deg-no di voi, e poi spe-  
 Leh-rer ge-wid-met dei-nem Zög-ling, ihr seht, wie un-wert ich mich Eu-rer er-wies, und den-noch

ra-te, se do-poa-ver in-te-so il mio stato in fo-li-ce, ch'io mi pos-sa cam-biar spe-rar-vi  
 hofft ihr, mein un-be-stän-dig Wä-sen, das ge-nug-sam ihr ken-net, wer-de je sich zum Bes-ern noch be-

## Agostino.

li-ce? Sem-pre spe-rar con-vien. Co-me? Se affat-to con-ta-mi-na-to il co-re, da'  
 que-men? Gib nur den Mut nicht auf. Glaubst du? Wärs mög-lich? Da mein ver-derb-tes Her-ze von

suoi prim'an-ni d'al-tro non si com-piac-que, che di fol-li-e? Se non cu-rò l'e-ter-no e su-  
 Ju-gend auf ein an-dres nie er-späh-te als Trug und Tor-heit, da's nach dem Al-ler-höch-sten, sei-nem

pre-mo Fat-tor? Se di ve-le-no nut-ris-si ogn'or, sol de pia-ce-re in trac-cia? Se ogn'or di fallo in fal-lo  
 Gott, nie ge-fragt, da sich's mit Gif-te all-zeit ge-nährt, Pfa-de der Welt-lust be-schrit-ten, stets tie-fer in den Ab-grund

cor.se l'a-ni.ma cie.ca? E s'io cre.scen.do nel mal, co-me negl'anni il ver ne-gles-si, ed  
 sank die verblen.de-te See-le? Wie ich an Jah-ren, so wuchs der Stamm des Lasters die Wahrheit schmäh't'ich, dem

**Alipio.**  
 adot.tai gl'ingan.ni? Al fin... Ta-cì, non più, sen.to d'or-ro-re i-stu-pi-dire il  
 Irrtumspür'l'ich nach. Zu.letzt... Schweige! Ge-nug! Fol-tre nicht län-ger mein angst.ge-quäl-tes

cor; fre-mo, e com-pian-go il tuo mi-se-ro sta-to, non so più che pen-sar.  
 Herz; han-gend ü-ber-leg' ich, wie zu ban-nen das Un-heil. Rat-los seht ihr mich hier.

Lo stra-no even-to mi tur-ba l'al-ma a segno, che non sò se pie-tà mi mo-ve, ò sdeg-no.  
 Dies sel-t-sam Schauspiel ver-wirrt mir Herz und Sin-ne, ist es Zora, der die Brust mir he-bet, ist's Mit-leid?

**Allegro.**

Violino I.  
(Oboe I.)  
(mf) p

Violino II.  
(Oboe II.)  
(mf) p

Viola.  
(mf) p

Alipio.

Bassi e  
Fagotti.  
(mf) p

Cembalo.  
(mf) p

**Allegro.**

First system of musical notation, including piano and bass staves with various musical notations such as trills (tr) and dynamics (f).

Second system of musical notation, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include (p), (f), and p.

*p senz' Oboi*

*p*

Sen - toor - ror del tuo de - lit - to, la pie.  
 Kum - mer weckt dein furcht - bar Schicksal, Mit - leid

*p senza Fagotti*

Third system of musical notation, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *più f* and *f*.

*più f* *f*

*più f* *f*

*più f* *f*

tà mi mo - veil pian - - - - - to, e con - fu - so il  
 füllt das Aug' mit Trü - - - - - nen und ver - ge - bens

*più f* *f*

*(cresc.)*

cor' in tan - to che di te pen - sar non sa'  
sucht mein Her - ze Ret - tung dir und Kraft zu leihn,

che di te pen - sar non sa.  
Ret - tung dir und Kraft zu leihn.

Sen - toorror del tuo de - lit - to,  
Kum - mer weckt dein furcht - lar Schicksal.

la pie-tà mi mo-veil pian to, e con-fu-soil cor' in  
 Mit-leid füllt das Aug' mit Trü- nen, und ver-ge-bens sucht mein

tan-to che di te-pen-sar non sà, la pie-tà mi mo-veil pian-  
 Her-ze Ret-tung dir-und Kraft zu leihn, Mit-leid füllt das Aug' mit Trü-

-to e con-fu-so il cor' in-tan-to che di  
 -nen und es sucht mein Herz ver-ge-bens Ret-tung

*f* *tr* *tr* *f* *p* *coi Oboi* *p*

*f* *tr* *tr* *f* *p*

*p* *coi Fagotti*

to pen-sar pen - sar non sa  
 dir und Kraft und Kraft ver - leihn.

*f* *tr* *f* *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)*

*f* *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)*

*f* *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)* *f* *(p)*

*p* *senz' Oboi* *f* *p*

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

Del tuo sta.to io so noaf - flit.to, io so . noaf - flit.to, per te fremo, fremo e  
 Dei - nes Lo - ses ge - denk' ich trauernd, ge - denk' ich trauernd und mit Zittern, Zittern und

*senza Fagotti* *p* *f* *p*



poi so-spi-ro, e poi so-spi-ro, o de-testo il reo de-li-ro, che si  
 Za-gen er-kenn'ich, voll Bangen dem E-land, tief ver-achtend der Sün-de La-ster, die zum

*poco f* *poco f* *p* *f* coi Oboi  
*poco f* *p* *f*  
 mi-se-ro ti fà, che si mi-se-ro ti fà.  
 Schuld'gen dich ge-macht, die zum Schuld'-gen dich ge-macht.  
*poco f* *p* *f* coi Fagotti

Dal Segno.  
 (Parte)  
 (Er geht ab)

## Agostino e Simpliciano.

Agostino

Ah, tu pa - dre a - ni - mi - ti - ci? Ah tu voi dir - mi, che spe - rar più non  
 Wie? Du schweigst, mein Va - ter? Ach, willst du sa - gen, daß die Hoff - nung ent -

Simpliciano.

li - ce; già t'in - tende il mio Cor. Fig - lio in - fe - li - ce! E di tua vi - ta il  
 schwunden? Schon ver - steht dich mein Herz. *un poco lento* Un - glück - lich Kind! Un - ter der Last der

cor - so un con - ti - nuo fal - lir! Quel reo co - stu - me con - ver - ti - to in na -  
 Sün - de rann dein Le - ben da - hin. Wirst al - le Trie - be, die dein Herz sich er -

*ten.*

6  
4

Agostino.

tu - ra, chi più vin - cer po - trà? Lo so, lo ve - do, più spe - ran - za non v'è. For - za che  
 wähl - te denn be - zwin - gen du einst? Für - wahr, schon seh' ich, daß am En - de ich bin. Kraft, die ge -

ba - sti a scior le mie ca - te - ne, più non rit - ro - vo in me; vor - re - i, ma  
 nüg - te, zu lö - sen mei - ne Ban - de, find' ich in mir nicht mehr. Wohl möcht' ich..., ver -

Simpliciano.

va - ni gli sfor - zi del vo - ler, la col - pa ha ro - si. Lo - de al ciel! Questo è il  
 geb - lich, die Schuld hat mir die Kräf - te schon ent - wun - den. Gott sei Preis! Dies d. r

var.co, ov' io t'at - te - si. È ver, da te non pu - oi, mà tu saggio il co - no - sci,  
 Wäg, den ich dir wünsch.te. Wahr ist's, du selbst bist kraft - los, weis.lich a - ber erkennst du's,

e questa av vi - va, co - no - scen - za som - mes - sa, il mio co - rag - gio. Nul - la,  
 und das be - lebt mir, o Er - kennt - nis voll Freu - de, den al - ten Mut. Nich - tig,

nul - la io spe - ra - i, quan - do fi - da - stia - te - ro nel tuo so - lo po - ter.  
 schwach war mein Hof - fen, da du dich stolz ver - lie - ßest auf die eig - ne Ge - walt.

Che Dio re - si - ste ad or - go - glio co - si re - o. Ma Dio con - so - la col - ui, che umil con  
 Wër all - zu stolz ist, dem ver - sagt der Himmel Bei - stand. Gott a - ber trö - stet nur die, so vol - ler

tes - sa la do - bo - lez - za su - a. Vol - gi - tia lu - i, lui prie - ga a lui do - man - da  
 Reu - e als Sün - der sich be - ken - nen. Komm', wend' dich zu ihm und be - te und bitt' voll In - brunst

quel - la for - za mag - gior, che tu non ha - i, e con l'a - i - ta su - a vin - cer sap - ra - i.  
 um die himm - li - sche Kraft, an der dir's mangelt, denn nur durch sie ist Heil und Sieg - dir be - schie - den.

Amoroso, ma non troppo lento.

Violino I. *(mf)*

Violino II. *(mf)*

Viola. *(mf)*

Simpliciano.

Bassi. *(mf)*

Cembalo. *mf*

Amoroso, ma non troppo lento.

Non ab-ban-do-na mai Id.  
Nim-mer ver-läßt der Gott der

di-o giu-sto e cle-men-te quell'al-ma, che fer-ven-te im-plo-ra il suo fa-  
 Gü-te, wer vol-ler De-mut vor ihm sich nei-get und sei-ne Gna-de heiß er-

vor, quell'al-ma, che fer-ven-te  
 flicht, wer sei-ne Gna-de heiß er-fleht,

im-plo-ra il suo fa-  
 vor.  
 wer sei-ne Gna-de heiß er-fleht.

*poco f*, *p*, *mf*, *poco f*, *f*

Non ab - ban - do - na mai Id - di - o giu - sto e cle -  
 Ja nimmer ver - läßt der Gott der Gü - te, wer vol - ler

*p* (senza Fagotti)

mente quell'al - ma, quell'al - ma, che fer - ven - te im -  
 De - mut vor ihm sich neigt und sei - ne Gna - de heiß er - flecht, wer

*poco f* *p*

plo sci - ne Gna - rail suo fa - vor, quell'al - ma, che fer -  
 de heiß er - flecht, wer voller De - mut vor

*poco f* *p*

ven - te im - plo ra il su.o fa.  
 ihm sich neigt, voll De - ra mut, voll Demut sich

vor.  
 neigt.

**Allegretto.**

Sa - na - to tu sa - ra - i,  
 Er heilt die kran - ke See - le,

**Allegretto.**

sein/uei con - fi - die speri      gl'i.ni - qui tuoi pen.sie.ri      ti svelle.  
 wenn/hof - fend du ihm nahest      von ar - ger Bos - heit Tük.ke      wird er be -

ra  
 frein

dal cor,      ti svel - le - ra      dal  
 dein Herz,      wird er be - frein      dein



Musical score for the first system, including piano accompaniment and vocal parts. The piano part features a complex texture with multiple voices and trills. The vocal part includes a cor. Herz. line.

*Parte.*  
 Er geht ab.  
 Dal segno.

Tempo di prima.

Musical score for the second system, including Violino I, Violino II, Viola, Agostino, Basso, and Cembalo. The tempo is marked *Poco lento.* and *sempre l'istesso tempo.*

Si, solo a te mio Di.o volger mi vo.glio or. mai, in te vo.glio sperar.  
 Gott, du sei mei.ne Hülfe, du sei mein Rat, mein Ret. ter! Auf dich laß mich vertraun.

Musical score for the third system, including vocal parts and piano accompaniment. The tempo is marked *Poco lento.*

Vi. ta mi. glio. re, fa, ch'io comincio al fin. Rendi. mi quella fe. li. ce li. ber. tà, che fin ad  
 Gieß ewiges Heil doch end. lich mir in's Herz. Gib mir der sü. ßen, der heilgen Freiheit Glück, das bis zur

o - ra disprezzai consi - glia - to... ah, non an - co - ra.  
 Stunde un - be - dacht - sam ich schmüh - te... Nein, nein, nein, noch nicht!

Che di - ci, che di - ci a - ni - ma re - a? Dunque ti spia - ce quel ben, che dei bra -  
 Was sagst du, du schult be - la - de - ne See - le? Mißfällt dir al - so das Gut, das du ent -

mar? Te mi che troppo sol - le - cito il tuo Dio, voglia ri - trarti da un co - sì orrendo a -  
 behrst? Ist es dir leid, daß dein maß - los güt - ger Gott Rettung dir zeig - te aus die - ses Abgrunds

bisso? *Es. ser per sempre o mi. se. ro, o fe. li. ce* è in tua ma. no, e non  
 Schrecken? *Tod und Verdamnis in E. wigkeit und Er. lö. sung* stehn zur Wähl dir, und du

sce. gli? *Ah, troppo e a. ma. ro per sempre abban. do. nar ciò che pa. re. a l' u. ni. co* e sommo  
 zauderst? *Ach, wie so bit. ter, zu las. sen was siehst schätzte als un. vergäng. li. ches, als höchstes*

ben; *mi. se. ra vi. ta trar. rò* privo di vo. i *dolci af. fet. ti del cor.* Ch'io v'abban.  
 Gut; *trüb bleibt mein Da. sein und leer,* *dei. ner be. raubt,* *o be. gehr. li. che Lust.* Soll ich dich

do-ni? Ch'io v'abban-do-ni? Ah, no! Ma del mio Di-o lo sdegno non pa-  
 las-sen? Kann ich dich las-sen? Nein, nein! Furcht a-ber fühl' ich vor mei-nes Got-tes

ven-to? Ob-blio l'a-mor? M'offre il perdon, no'l  
 Ra-che. Doch nein, er liebt mich, er beut mir Ver-gabung, nicht

cu-ro; tan-to per me sof-fri, nul-la voglio soffrir per lui?  
 acht ich's. Langmut hat er ge-übt, ich a-ber blei-be starr und hart?

Si non più dub-bi, io credo, già con-vin.ta è quest'alma,  
 Ja nichtmehr zweifl'ich, ich glaube, schon er- hebt sich mein Geist,

della vo-ce del ciel sen-ti lo sprone. Oimè! l'alma è convinta, e il cor s'op-po-ne.  
 neu be-leht von des Him-mels lauter Stimme. Doch weh! Frei ist die See-le, das Herz, er-sträubt sich.

Aria.

Violino I. *mf*  
 Violino II. *mf*  
 Viola. *mf*  
 Agostino.  
 Bassi. *mf*  
 Cembalo. *mf*

First system of musical notation. It consists of five staves: two treble clefs (top two), one bass clef (middle), and two bass clefs (bottom two). The top two staves feature melodic lines with trills (tr) and dynamic markings of *poco f*. The middle staff is mostly empty. The bottom two staves provide a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *p* and *poco f*.

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves have melodic lines with trills (tr) and dynamic markings of *f* and *p*. The middle staff is empty. The bottom two staves have a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *p*.

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves have melodic lines with trills (tr) and dynamic markings of *f* and *p*. The middle staff contains the vocal line with lyrics. The bottom two staves have a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *p*.

Il ri - mor - so op - pri - meil se - no, a - mail co - reil  
 Angst - voll quält sich mei - ne See - le, doch - das Her - ze

suo de - lit - to, son dub - bio - soe so - noaf - flitto e ri - sol -  
 sucht - sein La - ster, grim - mer Zwei - fel - wühh mir im Bu - sen, ach wie schwer

- - - - - ver mi non sò. Son dub -  
 ist sol - che Wahl. Grim - mer

Fagotti.

bio - so e so - noaf - flit - to e so - noaf - flit - to e ri -  
 Zweifel wühh mir im Bu - sen, wühh mir im Bu - sen, ach wie

passai

sol - vermi non sò ri - sol - vermi non sò.  
 schwer ist sol - che Wahl, wie schwer ist sol - che Wahl.

Il ri - mor - soop - pri - meil se - no, a - mail co - reil suo de -  
 Angst - voll quält sich mei - ne See - le, doch - das Her - ze sucht - sein

lit - to, ama il cor - il suo de - lit - to, son con - fu - so  
 La - ster, doch das Her - ze sucht sein La - ster, Reu' er - greift mich

Fagotti.



ten. *p* *poco f*

e so.no af - flit.to e so.no af - flit - to con - fu - so, af -  
 und grimmer Zweifel wühlt mir im Bu - sen, Ver - wir - rung und

Fagotti. *p* *poco f*

*p* *Passai* *f* *ff*

*p* *Passai* *f* *ff*

*p* *Passai* *f* *ff*

flit - to, e ri - sol - ver.mi non sò ri - sol - ver.mi non sò.  
 Zwei - fel. Ach wieschwer ist sol - che Wahl, wieschwer ist sol - che Wahl.

*p* *Passai* *f* *ff*

*pp* *f* *ff*

*p* *mf* *f*

*p* *mf* *f*

*p* *mf* *f*

*p* *mf* *f*

Musical score for the first system, consisting of six staves. The top two staves are for the right hand of the piano, featuring intricate trills and rapid sixteenth-note passages. The bottom two staves are for the left hand, providing a steady accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). Trills are marked with *tr*.

Musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal line is on the third staff from the top, with lyrics in German and Italian. The piano accompaniment is on the bottom four staves. Dynamics include *poco f* and *p*.

Del mio sta - to ge - moe pe - no; vor - rei vol - ger mial mio Di - o,  
 Trau - ernd um mein e - lend Schicksal will ich mei - nem Gott mich wei - hen,

Musical score for the third system, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal line is on the third staff from the top, with lyrics in German. The piano accompaniment is on the bottom four staves. Dynamics include *poco f* and *p*.

ma da' lac - doch der Ban -

ci del cor mi o  
de mei nes Her zens

co me scio glier mi, co me scio  
werd'ich nim mer frei, werd'ich nim

glier mi po trò?  
mer, nim mer frei.

**Dal segno**  
In atto di partire.  
Im Begriff wegzugehen.

**Navigio.**

Ca-ro ger.ma.no, al fi-ne t'abbraccio con pia-cer, al-fin ti tro-vo ri.vol.to a quella  
 Teu.er.ster Bruder, ach endlich er.greif'ich dei-ne Hand, ich seh' dich wie.der be.kehrt zum rei-nen

**Cembalo.**

fe de che be-a-ti ci fa. La gioia ec-ce.de trop-po nell' al-ma mi-a per po-ter-la spie-  
 Glauben, un-ser mein-zi-gen Heil. In freud'ger Er-wartung schlägt dir mein Herz ent-ge-gen! Un-aussprech-li-ches

**Agostino.**

gar. Ah' pe-na ri-a! San.ta Fe de, do-ver, co.stu.mi  
 Glück! Ach, wel-che Qua-lent! Heil'ger Glaube und Pflicht, gewohn-te

re-i, qual guer.ra in que-sto cor voi ca-gio-na-te! Chi di voi vin-ce-rà? Al-me be-a-te,  
 Sün-den, welch'grim-men Kampf ent-facht ihr in mei-ner See-le! Wer be-hält da den Sieg? Hei-li-ge See-len!

**Navigio.****Agostino.**

as-si-ste-te mi vo-i. Dim-mi ger.ma-no.. Las-cia-mi per pie-tà,  
 Helft mir rin-gen und sie-gen. Sprich, teu-er Bru-der.. Laß mich, ich bit-te, gehn,

fug-gir-mi la-scia, si tur-ba-to son i-o, che quel che tu mi di-ci ap-penain-  
 und laß mich flie-hen, es vergeh mir die Sin-ne, kaum hör' ich voll Ver-wir-rung, was du mir

(Parte)  
(Geh ab) Navigio.

tendo; mestesso in tanto orror' io non comprendo. Per - che co - sì mi lascia? Per - che co - sì tur - ba - to  
sa - gest, und kann mein ei - gen Selbst nicht mehr be - grei - fen. Was lüßt er hier mich ste - hen? Was eilt er so ver - stört denn

e - gli par - te da me? For - se il suo co - re è de - gl'an - ti - chi af - fet - ti in pre - da an -  
und so plötz - lich hin - weg? Ist wohl sein Herz noch , Beu - te der sünd'gen Trie - be, der eit - len

co - ra? Dov'è il ger - man? Nol sò lasciommi or o - ra. Che pen - sa? Che ti dis - se?  
Weltlust? Wo ist mein Sohn? Nicht hier, jetzt e - benging er. Was sinnt er und wasspracher? Ver -

Monica. Navigio. Monica. Navigio.

*accel.*

E - gli tur - ba - to in vol - to ap - pe - na m'as - col - tò; gra - ve pen - sie - ro  
wir - rung ent - stellt sein Ant - litz, kaum hört' er' auf mein Wort. Wich - ti - ges scheint er

par - mi che vol - ga in men - te. Ge - me, so - spi - ra, e po - i, qual uom da gra - ve af -  
bei sich zu ü - ber - le - gen. Wei - nend und seuf - zend, so geht er, wie wenn ihn bitt - re

fan - no, o da fu - ror com - mos - so, stà sor - pe - so, s'ag - gi - ra, si sco -  
Reu - e, wie wenn ihn Zorn be - weg - te, steht er - staunt bald, bald geht er und ent -

Adagio.

lo - ra, s'accende, guarda il ciel, guarda il sol. Chi mai l'in.tende?  
 färbt sich, wird eif.rig, blickt hin.auf, blickt hin.ab. Wermags be.greifen?

*p* *f*

**Allegro di molto.**

Oboe I.  
 Oboe II.  
 Violino I.  
 Violino II.  
 Viola.  
 Navigio.  
 Bassi e Fagotti.  
 Cembalo.

*f*

**Allegro di molto.**

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The next two staves are for the strings, with the first two playing a similar eighth-note accompaniment and the last two playing a more active melodic line. The bottom two staves are for the bassoon and bass instruments, with the bassoon playing a melodic line and the bass providing a simple accompaniment. The key signature is two flats, and the time signature is 4/4.

The second system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for the piano, with dynamic markings of *p* and *f* alternating. The next two staves are for the strings, also with *p* and *f* markings. The bottom two staves are for the bassoon and bass instruments, with the bassoon playing a melodic line and the bass providing a simple accompaniment. The key signature is two flats, and the time signature is 4/4. The section is labeled "Fagotti e Bassi." above the bassoon staff.

Co - me fra ven - ti in - sa - ni  
 Wie in der Stür - me Ra - sen

*p* Fagotti sempre col Basso. *f*

ge - mea - gi - ta - to il ma - re ge - mer co - si mi  
 üch - zend sich türmt des Mee - res Flut, al - so er - seufzt in

*p* Fagotti. *p* Bassi.





cor, il po-ve-ro suo cor.  
Herz, sein grambeschwertes Herz.

Fagotti e Bassi.

Co-me fra ven-ti in-sa-ni ge-mea-gi-  
Wie in der Stür-me Ra-sen äch-zend sich

ta - - to il ma - - re, ge - mer co - si mi pa  
 türmt des Mee - res Flut, al - so er - seufzt in ban - - -

Fagotti.  
 Bassi.

re il po-ve-ro suo cor,  
gem Weh sein grambeschwertes Herz,

*a due*

ge-mer co - sì mi pa - - - - - re il po-ve-ro suo cor, il  
al - so er - seufet in han - - - - - gem Weh sein grambeschwertes Herz, sein

*a due*



Musical score for the first system, featuring five staves. The piano accompaniment includes trills (*tr*) and dynamic markings (*f*, *p*). The vocal line is marked "a due".

Musical score for the second system, including piano accompaniment and vocal lines with Italian and German lyrics. The piano part features complex rhythmic patterns and dynamic markings (*p*, *f*, *p*).

Ei degli af - fet - ti u - ma - ni mi - se - ro schiavo in - de - gno,  
 Schmach - voll noch liegt er in Fes - seln, ir - di - scher Schwachheit Skla - ve,

mi-se-ro schiavo in de-gno, ne sen-teor-ro-ree sde-gno,  
 ir-di-scher Schwachheit Skla-ve, schmei-chelnd noch lockt die Sün-de,

Fagotti.

ne gli de-te-sta an-cor, ne gli de-  
 fer-ne noch weilt die Reu, fer-ne noch

to - - - - - sta an - cor,  
 weilt - - - - - die Reu,

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are vocal lines (soprano and alto). The next three staves are piano accompaniment (right and left hands). The bottom two staves are additional piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal lines.

ne gli de - te - - - - sta an - cor.  
 ser - ne noch weilt - - - - - die Reu.

senza Fagotti                      coi Fagotti

The second system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are vocal lines (soprano and alto). The next three staves are piano accompaniment (right and left hands). The bottom two staves are additional piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal lines. There are performance instructions 'senza Fagotti' and 'coi Fagotti' written below the vocal lines.



Da Capo  
dal  
Segno.

(Parte.)  
(Er geht ab.)

**Monica.**

E nes-sun lo soc-cor-re? Pa-dre il fig-lio ab-ban-do-ni, o-ra che più che  
Und nicht ei-ner be-wacht ihn? Va-ter, ver-läßt dei-nen Sohn du? Jetzt, da er mehr als

ma-i egli ha d'uo-po di te? Se non l'as-si-sti, del suo per-ver-so  
je-mals dei-nes Zu-spruchsbe-darf? Wenn du ihm fern bleibst, wird sei-nes Her-zens

**Alipio.**

co-re i rei cos-tu-mi cer-to lo vin-ce-ran. Ve-di che i lu-mi  
Bos-heit und die Ge-wohn-heit si-cher-lich sei-ner Herr. Sich, wie von Trä-nen

ha di pian - to ba - gna - ti. Ah cor - ri a lu - i, lo rin - for - za, il con - so - la,  
 Aug und Wan - ge ihm glän - zen. Eil' zu ihm hin doch und er - munt'r ihn, sprich ihm Trost zu,

**Monica.**  
 non las - ciar - lo co - si. Non in - vo - lar - gli quel for - tu - na - to is - tan - te,  
 laß ihn nicht mehr al - lein. Laß die - se Stun - de nicht un - ge - nützt von dan - nen,

**Simpliciano.**  
 in cui di Di - o for - se la vo - ce u - di. Del ze - lo mi - o,  
 da Got - tes Stim - me er viel - leicht ge - hört. Auf mei - nen Ei - fer,

ma - dre, fi - dar - ti puo - i. Men va - do a lu - i. Voi con - fer - ven - ti  
 Mut - ter, ver - laß dich im - mer. Ich ei - le jetzt zu ihm, ihr geht in - deß und

**Adagio.**  
 vo - ti ad im - plo - ra - re an - da - te dal - la cle - men - za e - ter - na  
 be - tet, und in Ge - lüb - den fle - het von Got - tes ew - ger Gna - de

vit - to - ria a lui di ques - ta guer - ra in - ter - na.  
 ihm end - li - chen Sieg in die - sem Kam - pfe des Her - zens.

Coro.

Un poco lento, ma poco.

Fl. I.

Fl. II.

Oboe I.  
(Flauto I.)

Oboe II.  
(Flauto II.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Monica.

Alipio.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Bassi e  
Fagotti.

(Organo.)

Un poco lento, ma poco.

This section of the score continues the instrumental accompaniment. It features two flutes (Fl. I. and Fl. II.), two violins (Violino I. and Violino II.), a viola, and a section of basses and bassoons (Bassi e Fagotti). The organ part is also present. The tempo remains 'Un poco lento, ma poco'. The music is in 3/4 time and includes various melodic lines and harmonic support.

piano assai

piano assai

piano assai

Monica.

Alipio. In - spi - ra o Dio cle - men - te a lui più deg - no af - fet - to, in - spi - ra,  
 Er - leucht' ihn, Gott der Gna - - de, gib ihm ein fromm' Ge - mü - te, er - leucht' ihn,

O Dio cle - men - te a lui più deg - no af - fet - to, in - spi - ra,  
 O Gott der Gna - - de, gib ihm ein fromm' Ge - mü - te, er - leucht' ihn,

senza Fagotti

piano assai

a lui più deg - no af - fet - to.  
 gib ihm ein fromm' Ge - mü - te.

a lui più deg - no af - fet - to.  
 gib ihm ein fromm' Ge - mü - te.

In - spi - ra, o Dio cle - men -  
 Er - leucht' ihn, Gott, du der Gna -

In - spi - ra, in - spi - ra o Di - o cle - men -  
 Er - leucht' ihn, er - leucht' ihn, o Gott, du der Gna -

In - spi - ra, o Dio cle men -  
 Er - leucht' ihn, Gott, du der Gna -

In - spi - ra, in - spi - ra o Dio cle - men -  
 Er - leucht' ihn, er - leucht' ihn, Gott, du der Gna -  
 col Fagotti

te, a lui più degno af - fet - to più de - gno af - fet - to d'o - gni ter - re - no og -  
 de, gib ihm ein fromm' Ge - mü - te, ein fromm Ge - mü - te, laß ihn die ird'schen

te, a lui più de - - - gno af - fet - to d'o - gni ter - re - no og -  
 de, gib ihm ein fromm' - - - gno Ge - mü - te, laß ihn die ird'schen

te, a lui più de - gno af - fet - to  
 de, gib ihm ein fromm' Ge - mü - te,

te, a lui più de - - - gno af - fet - to  
 de, gib ihm ein fromm' - - - gno af - fet - to  
 Ge - mü - te,

get - to ren - di - lo vin - ci - tor, vin - ci - tor, d'o - gni ter - re - no og -  
 Trie - be zü - geln und siegreich sein, sieg - reich sein, laß ihn die ird'schen

get - to ren - di - lo vin - ci - tor, vin - ci - tor, d'o - gni ter - re - no og -  
 Trie - be zü - geln und siegreich sein, siegreich sein, laß ihn die ird'schen

d'o - gni ter - re - no og - get - to ren - di - lo vin - ci - tor, vin - ci - tor, d'o - gni ter - re - no og -  
 laß ihn die ird'schen Trie - be zü - geln und siegreich sein, sieg - reich sein, laß ihn die ird'schen

d'o - gni ter - re - no og - get - to ren - di - lo vin - ci - tor, vin - ci - tor, d'o - gni ter - re - no og -  
 laß ihn die ird'schen Trie - be zü - geln und siegreich sein, sieg - reich sein, laß ihn die ird'schen

get to re - di - lo vin - ci - tor.  
 Trie be zü - geln und sieg - reich sein.

get to re - di - lo vin - ci - tor.  
 Trie be zü - geln und sieg - reich sein.

get to re - di - lo vin - ci - tor.  
 Trie be zü - geln und sieg - reich sein.

get to re - di - lo vin - ci - tor.  
 Trie be zü - geln und sieg - reich sein.

Monica.

Alipio.

Ah! Ah!  
 Ah! Ah!

Ah! Ah!  
 Ah! Ah!

Ah non sia spar - so in va - - - no per es - - - so il  
 Nicht sei dein gött - lich Blut ver - ge - - - bens für

Ah non sia spar - so in va - - - no per es - - - so il  
 Nicht sei dein gött - lich Blut ver - ge - - - bens für

di - vin san - gue quell' a - - ni - ma che lan - - - gue,  
 ihn ver - gos - - sen, denn sei - - ne See - - le schmach - - - tet,

di - vin san - gue quell' a - - ni - ma che lan - - - gue,  
 ihn ver - gos - - sen, denn sei - - ne See - - le schmach - - - tet,

quell' a - ni - ma che lan - - - gue,  
 denn sei - ne See - - le schmach - - - tet,

quell' a - ni - ma che lan - - - gue,  
 denn sei - ne See - - le schmach - - - tet,

quell' a - ni - ma che lan - - - gue, rin -  
 denn sei - ne See - - le schmach - - - tet, leih'

quell' a - ni - ma che lan - - - gue, rin -  
 denn sei - ne See - - le schmach - - - tet, leih'

Tutti Bassi ma piano

rin - for - zi,      rin -      for -  
 leih' Kraft ihr,      leih'      Kraft

rin - for - zi,      rin -      for -  
 leih' Kraft ihr,      leih'      Kraft

for - zi, rin - for - zi,      rin -      for - zi,      rin -  
 Kraft ihr, leih' Kraft ihr,      leih'      Kraft ihr,      leih'

for - zi, rin - for - zi,      rin -      for - zi,      rin -  
 Kraft ihr, leih' Kraft ihr,      leih'      Kraft ihr,      leih'

- - - - - zill      tuo fa - vor,      quell' a - ni -  
 ihr      durch deine Macht,      der      schmach - ten.

- - - - - ihr      durch      dei.ne Macht,      der      schmach - ten.

for - zi      rin -      for -      zill      tuo fa - vor,  
 Kraft ihr,      leih'      Kraft      ihr      durch deine Macht,

for - zi      rin -      for -      zill      tuo fa - vor,  
 Kraft ihr,      leih'      Kraft      ihr      durch dei.ne Macht,



ma, rin - for - zi, rin - for - zi il tuo Fa - vor.  
 den, leih' Kraft ihr, leih' Kraft ihr durch dei - ne Macht.

ma, rin - for - zi, rin - for - zi il tuo Fa - vor.  
 den, leih' Kraft ihr, leih' Kraft ihr durch dei - ne Macht.

rin - for - zi il tuo Fa - vor.  
 leih' Kraft ihr durch dei - ne Macht.

rin - for - zi il tuo Fa - vor.  
 leih' Kraft ihr durch dei - ne Macht.

*tr tr*

Fine della prima parte.

## Parte seconda.

Monica.

Il fi-glio ancor non ve-do, Mi-se-ra! Ogn'un mi las-cia  
 Noch weilt der Teu-re fer-ne; schreck-lich Los! Läßt mich denn al-les,

so-la fra tan-te an-gus-tie; so, che il fi-glio com-bat-te, ma non  
 at-les at-lein in Ban-gen? Ja, mein Sohn, noch ringst du; wird dir

Violino I. *Lento.*

Violino II. *p*

Viola. *p*

so, s'eg-li vin-se. Ah Dio cle-men-te ti mo-vail mio do-  
 Sieg, wird dir Schan-de? Gott, All-barm-hers'-ger, er-weicht dich nicht mein

Vel. e Bassi.

*Lento.*

*Lento sempre*

lor. Tre-mo, m'af-fan-no, pal-pi-to, su-do, m'agghiaccio; al-cun non  
 Schmers? Zit-ternd, und bangend, quäl' ich mich, be-bend in Ang-sten; erscheint denn

*Lento sempre.*

Musical score for vocal and piano parts, measures 1-8. The vocal line includes the lyrics: *vie - ne, non mi consola al - cun fra tan - te pe - ne? / kei - ner, kei - ner mich zu trö - sten in die - sen Qua - len?*. The piano accompaniment features dynamic markings *poco f* and *p*.

**Allegro.**

Musical score for instrumental parts: Violino I. (senz' Oboi.), Violino II., Viola, Bassi, and Cembalo. The strings are marked *con sordino*. The tempo is **Allegro.**

Musical score for vocal and piano parts, measures 9-16. The vocal line includes the lyrics: *Ah, ve - der già parmi il fig - lio av - vam - par nel / Ha, schon seh' ich mei - nen Sohn schmachten in der*. The piano accompaniment features dynamic markings *p* and *poco f*.

re o sog-gior-no, av - vam - par nel re o sog - giorno, ah, per - chè gli diedi il giorno,  
 Höl - le Flam - men, schmachten in der Höl - le Flammen, ach, so hab' ich ihn ge - bo - ren,

se co - sì do - vea pe - rir, se do - vea co - sì pe - rir, co - sì pe -  
 daß er al - so sink' ins Grab, daß er fluch - be - la - den al - so sink ins

rir, Ah, ve - der già par - miil fig - lio av - vam - par -  
 Grab. Ha, schon seh' ich mei - nen Sohn schmachten

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

La seconda volta  
senza sordini.

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

nel reo sog - gior - no, nel reo sog - gior.no, nel reo sog - gior.no.  
 ten in der Höl - le Flam - men, in der Höl - le Flammen.

*f* *p* *poco f* *p* *poco f* *p* *poco f*

Ah, per - chè gli die - di il giorno, se co - sì do - vea pe -  
 Ach, so hab' ich ihn ge - do - ren, daß er - al - so sink' ins

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is in a minor key and 3/4 time. The vocal lines are in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are:

rir, se do-vea co-sì pe-rir, co-sì pe-rir, co-sì pe-  
 Grab, daß er al-so sink' ins Grab, daß vol-ler Schmach er sink ins

Qui entrano gl'Oboi la seconda volta.

Musical score for the second system, featuring oboe and piano accompaniment. The score is in a minor key and 3/4 time. The oboe part is in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are:

rir.  
 Grab.

Musical score for the third system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is in a minor key and 3/4 time. The vocal lines are in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves.

Poco Lento.

Con qual' al - ma, con qual ci - glio ri - mi - rar - lo in  
 Leih' mir Kräf - te, leih mir Blik - ke, ihm zu fol - gen auf

*p* *mf* *p* *poco f* *p* *f*

*p* *mf* *p* *poco f* *p* *f*

*p* *mf* *p* *poco f* *p* *f*

*p* *mf* *p* *poco f* *p* *f*

*p* *mf* *p* *poco f* *p* *f*

*p* *mf* *p* *poco f* *p* *f*

Poco Lento.

tanto or - rore, se di Madre, oh Di.o, l'a - mo.re m'ac.com pa -  
 dunk - ler Bahn, soll die Mut.ter, All - mächt'ger voll Lie.be, schau sein grau -

*f* *p* *pp* *pp* *pp*

*f* *p* *pp* *pp* *pp*

*f* *p* *pp* *pp* *pp*

gnaal suo mar - tir! Se di  
 sam furcht - bar Los, soll die

*poco f* *p* *mf*

*poco f* *p* *mf*

*poco f* *p* *mf*

*poco f* *p* *mf*

*poco f* *p* *mf*

*poco f* *p* *mf*

*poco f* *p* *mf*

madre, oh Di-o, l'a mo re m'ac-com-pag - gnaal suo mar - tir!  
 Mut-ter, All-mächt'ger, voll Lie-be schau'n sein grau - sam, sein furchtbar Los.

Da  
Capo.

## Simpliciano, poi Alipio, Navigio e detta Monica.

**Monica.**

Sim-pli-ci-an che re-chi? Che ho da spe-rar? Che pa-ven-tar deggi-o?  
 Sim-pli-ci-an, was bringst du? Ist Hoff-nung da? Was hab' ich, ach, zu fürch-ten?

**Simpliciano.**

Ah per pie-tà di-le-gua il ti-mor mi-o. Il fi-glio ancor com-bat-te,  
 Künd' mir geschwind er-lö-sen-de Ge-wiß-heit. Noch ringt dein Sohn in Zwei-feln,

ma la grazia l'assi-ste. Ah questo è il gior-no, s'ei vuol, del suo tri-on-fo. Il mio co-rag-gio, s'ei la  
 doch die Gna-de bestärkt ihn. Dies ist die Stun-de, will Gott, die ihm den Sieg bringt Läßt er sie fah-ren, dann ver-

sprezza, è smarri-to, e tut-to io spe-ro, s'ei la se-con-da. Oh Di-o! Co-sì tur-ba-to qui  
 zweifl ich und ver-za-ge; ergreift er sie mu-tig; Heil sei-ner Zu-kunft. O Him-mel, wie so bestürzt denn naht



## Monica.

giun-gi con Na-vi-gio? Il fi-glio ama-to ahi-mè! For-se ri-ca-do negli an-ti-chi co-  
 dort er mit Na-vi-gio? Er ist's, der Teu-re, mein Sohn! Ach, fiel er wie-der in die al-te Ge-

## Alipio.

stu-me? Ah nò, ve-drai tra po-co co-me for-te re-si-ste ai mo-ti del suo cor;  
 wohn-heit? Du irrst, in Kur-zem siehst du, wie er mu-tig be-geg-net den Rei-sen die-ser Welt.

qui appresso il vi-di, di la-gri-me bag-na-to, piangere il suo de-stin. Sciolto in so-spi-ri: Con-  
 Ganz nah hier sah ich in Trä-nen ihn ge-ba-det, trauernd um sein Ge-schick, häu-fig er-seuf-zend: Ach

ce-di o Dio ele-men-te di-cea rivolto al ciel, che vi-ta io pos-sa più pura in-co-min-  
 gib doch, o Gott der Mil-de, so sprach er off-nen Blicks, daß end-lich mein Le-ben ich füh-re fromm und

## Lento.

ciar. L'o-ra sia que-sta, ch'io ri-nas-ca per te Pur-ga, rin-  
 rein. Dies sei die Stun-de mei-ner Wie-der-ge-burt! Rein'-ge, er-

no-va di questo cor se-dot-to, Pa-dre, Sig-nor. Qui dall'affanno op-pres-so  
 neu-e das oft ver-führte Her-ze, Va-ter und Herr! Schmerz-ü-ber-wäl-tigt sprach er

più non par.lò. Ma non ta.cev.in.tan.to, che luf.fi.zio del lab.bro as.sun.se il pianto.  
 wei.ter nicht mehr. Doch schien er nicht zu schweigen, wo die Lippen ver.sag.ten, da sprachen die Trä.nen.

**Allegro.**

Flauto I.  
 Flauto II.  
 Violino I. pizz. coll'arco  
 Violino II. pizz. coll'arco  
 Viola.  
 Alipio.  
 Bassi e Fagotti.  
 Cembalo.

**Allegro.**

senza Fagotti

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

The first system of the musical score consists of nine staves. The top two staves (treble clef) feature intricate, rapid sixteenth-note passages. The next two staves (treble clef) have a more rhythmic, dotted-note pattern. The fifth staff (bass clef) contains a simple melodic line. The sixth staff (bass clef) has a melodic line with a *coll'arco* marking. The seventh staff (treble clef) is mostly empty. The eighth staff (bass clef) has a melodic line with a *coll'arco* marking and the instruction *coi Fagotti*. The ninth staff (bass clef) is mostly empty.

The second system of the musical score consists of nine staves. The top two staves (treble clef) feature intricate, rapid sixteenth-note passages with dynamic markings of *f* and *p*. The next two staves (treble clef) have a rhythmic pattern with *coll'arco* markings and dynamic markings of *f* and *p*. The fifth staff (bass clef) contains a simple melodic line with dynamic markings of *f*, *p*, and *f*. The sixth staff (bass clef) has a melodic line with dynamic markings of *f*, *p*, and *f*. The seventh staff (treble clef) is mostly empty. The eighth staff (bass clef) has a melodic line with dynamic markings of *f*, *p*, and *f*. The ninth staff (bass clef) has a melodic line with dynamic markings of *f*, *p*, and *f*.

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment and vocal lines. The piano part includes trills and pizzicato passages. The vocal line includes the lyrics:

Pian - - - - - ge, piange e quel pianto av -  
 Trä - - - - - nen, Trä.nen der Reu.e, ihr

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment and vocal lines. The piano part includes pizzicato passages. The vocal line includes the lyrics:

vi.va la spe.me fra iti . mo.ri, la spe.me fra iti . mo.ri, co.me la pioggia i fio.ri sull a . . . . .  
 weckt mir das längstentschwundne Hoffen, das längst entschound'ne Hoffen, wie wenn aufdurstige Blumen der kla . . . . .

ri - do ter - ren  
re Tau sich senkt

co - me la pioggia i fiori sull' a -  
wie wenn auf durstige Blumen der kla -

ri - do ter -  
re Tau sich

ren.  
senkt.

Pian  
Trä

ge,  
nen,  
piange e quel pian.to av - vi.va la spe.me fra i ti - mo.ri co.me la pioggia i  
Trä - nender Reu - e, ihr weckt mir das längstentschwund'ne Hofsen, wie wenn aufdurst'ge

fio.ri sull' a - ri.do ter - ren, co - me la piog - gia i fio -  
Blumen der kla - re Tausich senkt, wie wenn aufdurst' - ge Rlu -  
senza Fagotti  
pizz.

ri sull'a - ri - do ter - ren, co - me la piog - gia i  
 men der kla - re Tau sich senkt, wie wenn auf durst' - ge

Coi Fagotti.  
 coll' arco

*p* *crescendo* *f* *p*

fio - ri sull'a - ri - do ter - ren, sull'a - ri - do ter - ren, sull'a - ri - do ter - ren.  
 Blumen der kla re Tau sich senkt, der kla - re Tau sich senkt, der kla - re Tau sich senkt.

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

This system contains the first six staves of the musical score. The top two staves are for the piano, with *pp* markings. The next two staves are for the strings, marked *pizz.* and *p*. The fifth staff is a blank line with the instruction *senza Fagotti.* and *pizz.* below it. The sixth staff is the bass line for the strings, also marked *pizz.*

This system contains the next six staves. The top two staves are for the piano, marked *f*. The next two staves are for the strings, marked *coll' arco* and *f*. The fifth staff is the bass line for the strings, marked *coll' arco*. The sixth staff is a blank line with the instruction *coi Fagotti.* and *coll' arco* below it.



Musical score for the first system. It includes a piano accompaniment with four staves and a vocal line. The piano part features intricate sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The vocal line has lyrics: "Sa - rà fe - Und Heil und".

Musical score for the second system. It includes a piano accompaniment with four staves and a vocal line. The piano part continues with similar sixteenth-note patterns. Dynamics include *pizz.* (pizzicato). The vocal line has lyrics: "li - ce, e tut.to av - rà del pian - to il frut - to, or che dal ve - ro il Frieden wird einstens aus sei - nen Trä - nen sprie - ßen, wird er nicht dein ver."

chie - . . de u - ni - co e - ter - no ben.  
 ges - . . - sen ein - zi - ges und ew' - ges Gut.

This system contains the first four measures of the score. The strings (Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses) play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *pp* dynamic and moving to *f*. The voice part enters in the second measure with the lyrics. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

This system contains the next four measures of the score. The strings continue their rhythmic pattern, with some measures featuring trills (*tr*). The piano accompaniment includes a prominent trill in the right hand in the final measure. The overall texture remains consistent with the first system.

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The piano part includes markings for *pizz.* (pizzicato) and *p* (piano). The vocal line includes the lyrics: *Pian - ge!* and *Trä - nen!*.

Da Capo dal Segno.

**Simpliciano.**

Ec - co che giun - ge a noi; es - so in gra - vi pen - sie - ri par - mian - co - ra rac - col - to; u -  
 Sie - he, da kommt er zu uns, wan - delnd tief in Ge - dan - ken, Wicht' - ges scheint er zu sin - nen. So

dia - mo inos - ser - va - ti ciò che ri - sol - ve - rà. Me là se - gui - te, sa - rem pronti al soc - cor - so,  
 laßt uns heim - lich lau - schen, hö - ren was sein Entschluß. Folgt mir jetzt dort - hin, stets be - reit ihm zu hel - fen,

(si ritirano tutti in disparte)  
(Sie ziehen sich in ein Versteck zurück)

**Andante ma non troppo.**  
**Agostino.**

se il veg - giam va - cil - lar. Oh, fier ri - mor - sol Ogn' og - get - to mac -  
 wenn die Kraft ihm ver - sagt. O bitt' - re Reu - el Was ich an - schau', ver -

cu - sa, in og-ni fio-re si vi-le a se-ra, e sul ma-tin si va-go, del mio va-no pia-cer  
 klagt mich, in je-der Blu-me, die a-bendlich hindorrt und in der Frü-he auf-blüht erblick ich mei-nes Ver-gehns

tro - vo l'im-a - go. Da ogn' on - da che su - bli - me  
 schreck - li - ches Ab - bild. Von je - der krau - sen Wel - le,

spin - ta da mag-gior for-za in alto a - scende, di qua-le sfor-zo ha d'uo-po, il co - re ap -  
 die sich aus eig - ner Kraft am Strande aufbäumt, be-greift mein Her - ze wie schimpflich, wie groß sei - ne

pren-de. Si fac - cia -- e lo po-trò?  
 Schwachheit. Wohl - an denn -- ich ha - be Kraft!

Tan-ti han po - tu - to, fia pos - si - bi - le a me.  
 Konn - ten es an - dre, wird es mög - lich sein auch mir.

Ma -- chi mi af - fret - ta? Vi sa-ra tem-po, vi sa-ra tem-po ogn'  
 Doch, -- was denn drängt mich? Noch hat es Wei - le, es wird der Tag schon

o - ra, e se or non vo-glio, chi sa poi, s'io vor-  
 kom - men, ob heut; ob spä - ter, ach wer weiß, wann ich

rò? Pur quest' i - stes - so con - vien, ch'io voglia un dí. Si vo - glia ad -  
 will! Einst naht die Stun - de, da mein Entschluß ge - reift. Schon jetzt mücht' ichs

es - so. Ma ti sen - ti, al ma mi - a, vi - gor che  
 wa - gen. A - ber fühlst du, mei - ne Ser - ve, die Kraft zu

ba - sti, l'ac - quisto a con - ser - var? Co - me, co - me sper - ar - lo? Ah Pa - dre, in dubbio tal,  
 wahren das neu - er - worb - ne Gut? Kann ich, kann ich das hof - fen? Ach Va - ter, ver - laß ihn nicht,

Monica.

Un poco Lento.

deh, non lasciar - lo! E - ter - no Di - o m'as - si - sti! A Dio ri -  
 sieh, wie er zweifelt. Barmherz'ger Himmel, o hilf mir. Zu Gott jetzt

Agostino. Simpliciano.

Un poco Lento.

cor - re, non di - spe - riam. Già cam - bia a - spet - to. I lu - mi fis - sa im -  
fleht er, habt fro - hen Mut, bald ist er un - ser. Zum Him - mel schickt er

mo - bi - le in ciel. Sem - bra che po - sto già se - ste - so in ob - bli - o,  
un - ver - wandt den Blick. Se - het, sich selbst jetzt scheint er zu ver - ges - sen,

Grave.

sia so - lo in ten - to a rag - gio - nar con Di - o. Pren - di, pren -  
als ob er im Her - zen mit sei - nem Got - te spräche. Nimm hin, nimm

Grave.

Voce.

Agostino.

di e leg - gi, A - go - stin! Chio pren - da e leg - ga! Chi dall' al - to mi -  
hin und lies, Au - gu - stin! Soll neh - men und le - sen! Wer denn spricht aus der

par - la? In - ten - do, in - ten - do, il com - man - do è di - vin.  
 Hü - he? Ich hö - re, ver - ste - he mei - nes Got - tes Be - fehl.

Leg - ga - si. I fo - gli que - sti pur son, che del - le gen - ti il gran - de Apo - sto - lo ver -  
 Nun wohl - an! Welch' tie - fer, hei - li - ger Sinn! Ist's nicht des gro - ßen, ge - walt' - gen Hei - den - leh - rers

gò? Si, M'of - fre il cie - lo for - se in es - si un soc - cor - so. O - ra, o mio Di - o, or di tua  
 Buch? Ja, der Him - mel selbst beut Gna - de mir und Ver - ge - bung. End - lich, o mein Gott, leuch - ten die

lu - ce all' al - ma un rag - gio splen - da, e gli Ora - co - li tuoi chia - ri mi ren - da.  
 Strah - len des Lich - tes in mei - ner See - le, dein O - ra - kel er - neut Herz mir und Sin - ne.

(Legge.)  
(Er liest.)

Un poco Lento.

Oh in - fi - ni - ta bon - tà.  
 O un - end - li - che Gü - te,

Un poco Lento.

Chia-ro or co - no - sco, sol tua mer - cè, ciò che mi par veos - cu - ro. Veg-gio il ca - min si -  
 du hast er - leuch-tet, nur du al - lein, was mir die Nacht er - hor-gen, si - che - ren Pfad nun

cu - ro dal-la tua leg - ge a - per - to, e veg-gio i ri - schi del fal - la - ce pia - cer.  
 seh' ich, den dein Ge - setz mir ge - wie - sen, und seh die Schatten der be - trüg - ri - schen Lust.

Con - vin - to, con - vin - to io so - no, che quel - lo sol fe - li - ci e be - a - ti ci  
 Be - siegt nun, ge - schla - gen nun bin ich, der Glaub' al - lein macht se - lig, ist das ein - zi - ge



fa. Glück; Che fol-le que-sto, che de-bo-li ci ren-de, che tut-to ci pro-met-te, e  
Doch je-ne stür-zet in Schwachheit un-sre Her-zen, und was sie uns ver-spricht, das

nul-la at-ten-de. Si, si, ti sie-guo, o mio so-  
hält sie nim-mer. Ja, ja, dir folg' ich, o mei-ne

ste-gno, mio so-ste-gno, o mio pie-to-so con-dot-tier. Gli an-  
Hül-fe, mei-ne Hül-fe, dir, mein Ge-bie-ter und mein Heil. Der

Adagio. (Tempo di prima.)

ti.chi af.fet.ti son già pron.to a spo.gliar. L'im.pre.sa è du.ra, ma tu màs.si.sti,  
 al.ten Sün.den La.sten schütt.le ich ab. Ist's hart und schwer auch, ich blei.be stand.haft, e da

Adagio. (Tempo di prima.)

te.co io lo vo.glio e il po.trò. Le mie pro.mes.se o.da la ter.ra, e il  
 hilf.st mir, ich ver.such'es und er.reich's. Hört mein Ver.spre.chen, Him.mel und Er.de, mit

ciel.  
 an. Vi.ver vo.gli.o sem.pre per te mio Di.o.  
 Le.ben nun will ich fort.an nur dir al.lein,

*p* *poco f*  
*p* *poco f*  
*p* *poco f*

Da quest' i - stan - te tut - to a te mi con - sa - gro. E le lu - sin - ghe d'ò - gni pia - cer fu -  
 von Stund'an weih' ich dei - nem Dien - ste mein Le - ben, und will die Rei - ze, at - te die schlimmen

*p* *poco f*  
*p* *mf*

*f*

nes - to, che da te m'al - lon - ta - ni, o - dio e de - te - sto. Il ger - man tri - on - fò.  
 Lü - ste, die von dir mich ent - fern - ten, has - sen und ver - ach - ten. Nun er - rang er den Sieg.

*f*

*f*

**Monica.** **Simpliciano.** **Agostino.**

Non più di - mo - ra, cor - ria - mo a lu - i. Non s'in - ter - rom - pa an - co - ra. Mio  
 Kommt oh - ne Säu - men, ihn zu be - grü - ßen. Noch stü - ret nicht das Schwei - gen. O

tr *p assai* tr tr

tr *p assai* tr tr

*p assai*

Di - o, qual cam - bia - men - to! Per me si fa dol - cez - za o - gni tor -  
 Him - mel, welch neu - es Le - ben! Zur Lust nun wer - den Leid und al - le

*p assai*

*p assai*

Largo.

Oboe I. (Flauto I.)

Oboe II. (Flauto II.)

Corno I.

Corno II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Agostino.

men - to.  
Qua - len.

Bassi e Fagotti.

Cembalo.

Largo.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the vocal line, featuring intricate melodic lines with frequent trills (tr) and dynamic markings of piano (p). The middle four staves are for the piano accompaniment, with a prominent left-hand part featuring sixteenth-note patterns and dynamic markings of forte (f) and piano (p). The bottom two staves are for the basso continuo, providing a steady harmonic foundation.

The second system of the musical score continues the composition. It features the same instrumental parts as the first system. The vocal line includes the following lyrics: "Or mi pen.to, oh" and "Nun be - reu' ich, All.". The notation includes dynamic markings such as piano (p), forte (f), and pianissimo (pp). The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Di - o, che tar - di ad a - mar.ti, ad a - mar.ti in co - min - cia - i, or con -  
 mächt'ger, daß einst ich ver - schmähte dei - ner Lie - be sü - ßes Gna - den - pfand, nun ver -

*poco f* *p*

dan - no, e tu lo sa - i, i de - li - ri del mio cor, or con - dan - no e tu lo  
 acht' ich, du Güt - ger weißt es, was mein Her - ze einst be - tört, nun ver - acht, ich, du Güt - ger

sa - i, i do - li - ri del mio cor, del mio cor.  
 weißt es, was mein Her - ze einst be - tört, mein Her - ze einst be - tört.

*mf p mf f*

Fag.

Or mi pen.to, oh Di.o, che tar - di ad a - mar - ti in.co - min.cia - i, or con -  
 Nun be - reu' ich, daß einst ich schmähte dei.ner Lie - be Gna - den - pfand, nun ver -  
 senza Fagotti.

*p mf p*

dan - no, e tu lo sa - i, e tu lo sa - i, i de - li - ri del mio cor, i de -  
 ach' ich, du Güt'ger weißt es, du Güt'ger weißt es, was mein Her - ze einst be - hört, was mein

li - ri del mio cor.  
 Her.ze einst be - hört.



## Andantino.

Ah pie - to - so a me con - senti un de'  
 Laß auf mir, du Höch - ster, wei - ßen dei - ne

## Andantino.

te - ne - ri tuoi sguardi che con - for - ti, che ali - men - ti, ch'av - va - lo - ri, ch'ao - va - lo - ri  
 sü - ßen Gna - den - blik - ke, die mich stär - ken, und er - quik - ken, Trost und Hoffnung, Trost und Hoffnung

il nuo - vo a - mor, ah — pie - to - so a me con - sen - ti un de' te - ne - ri tuoi  
 und Mut — ver - leih, laß — auf mir, du Höch - ster, wei - len dei - ne Blik - ke, die

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

sguardi, che con - for - ti ch'a - li - men - ti, ch'av - va - lo - ri, il nuo - vo a -  
 sü - ßen, die mich stärken und er - quik - ken, Trost und Hoff - nung und Mut ver -

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

Tempo di prima.

ff

mor.  
lehn.

Tempo di prima.

Da Capo  
dal  
Segno.

Or mi  
Nun be.

## Simpliciano e detto poi tutti.

Agostino.

Simpliciano

und der Vorige,  
später alle.

Ah Fig-lio! Ah Pa-dre! Al-fi-ne mi ren-do a te: Son' i-o  
Sohn, bist du's? Mein Va-ter, nun end-lich ge-hör ich dir. Nun bin ich

Simpliciano.

qual mi vo-le-stialfin. Ri-tor-no a Di-o. I tuoi sen-siascol.ta-i. Ben comin-cia-sti,  
wie du mich stets ge-wollt. Nach Gott zielt mein Stre-ben. Dein Ge-lüb-de ver-nahm ich, red-lich be-gannst du,

ma setrop-po ti fi-di, è la vit-to-ria meno in-tie-ra e si-cu-ra. In-te-ra-gio-na ora un fer-  
a-ber traust du zu sehr dir, dann ist dein Sieg nur un-voll-kom-men und ver-gäng-lich. Nochspricht des Ei-fers Hi-tze in

Agostino.

vor, ch'in-tie-pi-dir po-treb-be. Chi sa?... Nò, pa-dre, tan-to sen-to cam-bia-to il co-re, che  
dir, sie könn-te rasch sich le-gen, wer weiß... Nein, Va-ter, gründ-lich fühl ich mein Herz ver-än-dert, voll

quel, ch'a-mai fin' or m'in-spi-ra or-ro-re. Aun Dio co-sì ele-men-te sem-pre fe-del sa-  
Ab-scheu blick' ich an, was einst ich be-gehr-te. Dem Got-te vol-ler Gü-te bleib' ich be-stän-dig

Adagio.

Tempo di primo.

rò. La-mo, l'a-do-ro; al-tro più non de-si-o, che di vi-ver per lu-i.  
treu. Lie-bend ver-ehr ich ihn; an-dre Wün-sche nicht kenn' ich, als für ihn nur zu le-ben.

## Agostino.

T'in-gan-ni for-se, trop-po fi-dando in te. No, non m'ingan-no. Te-mo la mia fiacchez-za  
 Wenn du dich täuschtst, trau-est zu viel dir zu? Nein, ich durchschau mich, fürch-te mich vor der Schwachheit,

## Simpliciano.

in Dio con-fi-do, e po-trò tut-to in lu-i. Co-me tant' an-ni  
 auf Gott nur bau' ich, und durch ihn wer-de ich stark sein. Wie denn ge-denkst du

## Agostino.

fra le col-pe tra-scor-si t'ac-cin-gia ri-pa-rar? Di me te-men-do, con-fi-dan-do mi in  
 all die sünd-li-chen Jah-re zu bü-ßen vor dem Herrn? In vol-ler De-mut will ich ihm mich er-

## Adagio.

## (Tempo di prima.)

## Adagio.

lu-i. Piangen-do sempre; con ros-sor rammentando i gior-ni re-i, im-plo-ran-do per-  
 ge-ben, und all-zeit wei-nen und er-rö-tend ge-den-ken der sünd'gen Stunden, um Ver-ge-bung ihn

## Simpliciano.

## Agostino.

do-no a fal-li mie-i. E se per lui do-ves-si gra-ve pe-na sof-frir? Qual pe-na è  
 bit-ten ver-üb-ter Feh-ler. Soll-test um ihn du lei-denschwerer Stra-fen Ge-hot? Gibts ei-ne

gra-ve ad un reo qual io son? Non v'è sven-tu-ra ter-ri-bi-le per me, pur che al mio Di-o  
 Stra-fe, die für Schuld'ge zu hart? Mich schreckt kein Unglück, so furchtbar es auch sei, wenn mei-nem Got-te

## Simpliciano.

vi-ver pos-sai miei giorni. A ques-to se-no or vie-ni o fi-glio. Or tri-on-fa-sti ap-  
 ich nur e-wig kann le-ben. An die-se Brust denn, o komm' Ge-lieb-ter, nun hast du ü-ber-

## Agostino.

## Monica.

pie-no. Fu del ciel la vit-to-ria. Or ti ri-tro-vo fi-glio di-let-to, al mio ma-ter-no  
 wun-den. Die-ser Sieg kam von o-ben. Find' ich dich wie-der, Sohn, du mein Teu-er-er. Welch' na-men-lo-se

## Agostino.

co-re, do-po tan-to do-lor, qual gio-ia ar-rec-chi! A te deg-gio gran  
 Freu-de nach so furcht-ba-rem Schmerz! Komm', laß dich um-ar-men! Durch dich ward ich teil-

## Alipio.

par-te di si-lie-to mo-men-to. Par-lar non pos-so e mil-leaf-fet-ti io  
 haf-tig die-ser fröh-li-chen Stun-de. Ich kann nicht re-den, vor tau-send-fält-ger

## Agostino.

## Navigio.

sen-to. Quant' o ger-man s'ac-cre-se nel-la tua la mia gio-ia. In quel tri-  
 Won-nc. Hoch schlägt mein Herz, be-sel-gend mit dem dei-nen, o Bru-der. Von dei-nem

## Agostino.

on-fo par-mi di tri-on-far. Da qua-le sta-to mi tras-se il mio Si-  
 Glück-ke fühl' ich auch mich be-glückt. Aus wel-chem Ab-grund hat mir der Herr ge-

gno-re! Oh me be-a-to! Si ren-di gra-zie a Lu-i, che il pro-prio san-gue ver-  
 hol-fen! O welch' ein Ju-bel! Den laßt uns dankend frei-sen, deß Blut ver-gos-sen um

*Simpliciano.*

sò per far ti deg-no di tan-ti do-ni suo-i, che nel ci-men-to t'as-si-ste, ti con-  
 dich und dei-ne, Sün-den zur e-wi-gen Ver-ge-bung, der in Ver-such-ung dir bei-steht, dich ge-

*Lento.* *Adagio.*

du-ce. Al-me in fe-li-ci, che del pec-ca-to ancor por.ta-te il pe-so, la Cle-  
 lei-tet. Kommt, ihr Müh-sel'-gen, die ihr der Sün-den schwere Last noch tra-get, und er-

*Lento.* *Adagio.*

men.za a-do-ra-te del vos-tro Re-den-to-re. Ei vi pro-po-ne A-go-sti-no in e-sem-pio. E-gli soc-  
 fleht und ver-ehrt die Barm-her-zig-keit des Heilands. Wah-ret das Bei-spiel Au-gus-ti-nus im Her-zen. Heil dem Ge-

cor-ro ogn' al-ma che da ve-ro bra-ma vin-cer se stes-sa. A lui cor-re-te sen-za in-du-  
 rech-ten, der brünst'gen Her-zens trach-tet ähn-lich sei-ner zu wer-den. So eilt zum Herrndenn oh-ne Ver-

giar. Dun suo pie-to-so sguardo de-gno non è, chi al pen-ti-men-to è tar-do.  
 zugl! Wer säu-mig ist zur Bu-ße, der ist nicht wert der sü-ßen Gna-den-biik-ke.

*p* assai

*p* assai

*p* assai

*p*



Andante.

Flauti. *mf*

Oboi. *mf*

Fagotti.

Violino I. *con sordini* *mf*

Violino II. *con sordini* *mf*

Viola.

Simpliciano.

Fagotti e Bassi.

Cembalo. *mf*

Andante.



stro; \_\_\_\_\_ a Dio ri - tor - na - te la -  
 dient; \_\_\_\_\_ zu Gottkehrt zu rük - ke vom

scia - te l'er - ro - re, lo mer - ta l'a - mo - re che a voi - di - mo - strò, \_\_\_\_\_ che a  
 Pfu - de der Sün - den und weiht ihm die Lie - be, die er um euch ver - dient, \_\_\_\_\_ die

voi — di — mo — strò.  
 er — um — euch ver — dient.

A Dio ri — tor — na —  
 Zu Gott kehrt zu — rück —

This system contains the first system of a musical score. It features a vocal line with lyrics in Italian and German, and a piano accompaniment. The piano part includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic pattern. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

te la —  
 ke, rom

This system contains the second system of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The piano part features a consistent rhythmic pattern in the left hand and chordal accompaniment in the right hand. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

*passai*  
*passai*  
*passai*  
*passai*  
*passai*  
*passai*

scia.te l'er-ro-re, lo mer-ta l'a-mo-re, che a voi di-mo-strò, lo mer-ta l'a-mo-re che a  
 Pfa-de der Sünden und weiht ihm die Lie-be, die er um euch ver-dient, und weiht ihm die Lie-be, die

*p*  
*pp*  
*mf*  
*p*  
*pp*  
*mf*  
*p*  
*pp*  
*mf*  
*p*  
*pp*  
*mf*

Qui si levano i sordini la seconda volta

voi di-mo-strò, l'a-mo-re lo mer-ta che a voi di-mo-  
 er um euch ver-dient, ja weiht ihm die Lie-be, die er um euch ver-



Flauto I senz' Oboe I.

Flauto II senz' Oboe II.

brama be - a - te vi chiama alla vi - ta, vi chia - ma alla vi - ta, la strada smar -  
 Glück ist sein Ste - ben er ruft Euch zum Le - ben, er ruft Euch zum Le - ben, und weist den Ver -

ri - ta col san - - - - - guo ci  
 lor - nen mit Blut - - - - - die

se.gnò, la strada smar-ri.ta, col san - - - - - gue ei se - gno.  
 Bahn, und wicistden Ver - lor.nen mit Blut, - - - - - mit Blut die Bahn.

Da  
Capo.

Coro.  
Allegro.

Flauto I.  
Oboe I.

Flauto II.  
Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Sopran.

Alt.

Tenor.

Bass.

Bassie  
Fagotti.

(Organo.)

Allegro.

D. D. T. xx.



Si lodi il Ciel pie - to  
Lob - singt dem Al - ler - höch -

Si lodi il Ciel pie - to  
Lob - singt dem Al - ler - höch -

Si lodi il Ciel pie - to  
Lob - singt dem Al - ler - höch -

Si lodi il Ciel pie - to  
Lob - singt dem Al - ler - höch -

so, si lo - di, si lodi il Ciel  
sten, lob - sin - get, lob - singt dem Al -

so, si lo - di, si lo - di il  
sten, lob - sin - get, lob - sin - get dem

so, si lo - di, si lodi il Ciel  
sten, lob - sin - get, lob - singt dem Al -

so, si lo - di, si lo - di il  
sten, lob - sin - get, lob - sin - get dem

- pie.to - so, che in fu.se in A - go - stin la for - za èl  
 - ler - hùch - sten, der Au - gu - sti - nus Licht und Kraft ge -

Ciel pie.to - so, la for - za èl  
 Al - ler - hùch - sten, der Licht und Kraft - ge -

- pie.to - so, che in fu.se in A - go - stin la for - za èl lu - me  
 - ler - hùch - sten, der Au - gu - sti - nus Licht und Kraft ge - ge - ben,

Ciel pie.to - so, la for - za èl lu - me  
 Al - ler - hùch - sten, der Licht und Kraft ge - ge - ben,

lu - me, la for - za èl lu - me, che in fu.se in A - go - stin la for -  
 ge - ben, der Licht und Kraft ge - ge - ben, der Au - gu - sti - nus Licht und Kraft -

lu - me, che in fu.se in A - go - stin la for - za èl lu - me, che in fu.se in A - go -  
 ge - ben, der Au - gu - sti - nus Licht und Kraft ge - ge - ben, der Au - gu - sti - nus

che in fu.se in A - go - stin la for - za èl lu - me, che in fu.se in A - go - stin la for -  
 der Au - gu - sti - nus Licht und Kraft ge - ge - ben, der Au - gu - sti - nus Licht und Kraft -

che in fu.se in A - go - stin la for - za èl lu - me, che in fu.se in A - go -  
 der Au - gu - sti - nus Licht und Kraft ge - ge - ben, der Au - gu - sti - nus

stin la for  
Licht und Kraft

stin la for  
Licht und Kraft

The first system of the score consists of ten staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics. The bottom six staves are piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The music is in a minor key and features a steady eighth-note accompaniment in the piano parts.

za, la for-za, il lu-me,  
gab, ihm Licht gab, und Stär-ke,

za, la for-za, il lu-me,  
gab, ihm Licht gab, und Stär-ke,

za, la for-za, il lu-me,  
gab, ihm Licht gab, und Stär-ke,

za, la for-za, il lu-me,  
gab, ihm Licht gab, und Stär-ke,

The second system of the score continues with ten staves. It features the same vocal and piano parts as the first system. The lyrics are repeated in four lines, corresponding to the vocal staves. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and trills (*tr*) in the upper voices. The overall texture is dense and rhythmic.

on - dein san - to ha can - gia - - - - - to il  
 hei - lig, hei - lig zu le - - - - - ben und

on - dein san - to ha can - gia - - - - - to il  
 hei - lig, hei - lig zu le - - - - - ben und

on dein san - to ha can - gia - to il  
 hei - lig, hei - lig zu le ben und

on dein san - to ha can - gia - - - - - to il  
 hei - lig, hei - lig zu le - - - - - ben und

Tempo giusto.

reo co - stu - me.  
 al - ler Sün - den frei.

reo co - stu - me.  
 al - ler Sün - den frei.

reo co - stu - me.  
 al - ler Sün - den frei.

reo co - stu - me.  
 al - ler Sün - den frei.

Av - va - lo - ri le -  
 Mö - ge stür - ken dies

Av - va - lo - ri le -  
 Mö - ge stür - ken dies

*Largo.*

Av. va - lo - ri le - sempio o. gni ti - mi - do cor.  
 Mü - ge stär - ken dies Bei - spiel je - des za - gen - de Herz.

Av. va - lo - ri le - sempio o. gni ti - mi - do cor. Gra -  
 Mü - ge stär - ken dies Bei - spiel je - des za - gen - de Herz. Gna -

sempio o. gni ti - mi - do cor.  
 Bei - spiel je - des za - gen - de Herz.

sempio o. gni ti - mi - do cor. Gra -  
 Bei - spiel je - des za - gen - de Herz. Gna -

*Largo.*

Gra - zia non man - ca  
 Gna - de nicht feh - let,

- zia non man - ca  
 - de nicht feh - let,

Gra - zia non man - ca  
 Gna - de nicht feh - let,

- zia non man - ca  
 - de nicht feh - let,

## Allegro.

a chi bra - ma spez - zar, a chi bra - ma spez - zar le sue ri - tor - te.  
 dem, der furcht - los zer - reißt, dem, der furchtlos zer - reißt der Sünde Ket - ten.

a chi bra - ma spez - zar, a chi bra - ma spez - zar, spez - zar le sue ri - tor - te.  
 dem, der furcht - los zer - reißt, dem, der furchtlos zer - reißt, zer - reißt der Sünde Ket - ten.

a chi bra - ma spez - zar, a chi bra - ma spez - zar le sue ri - tor - te.  
 dem, der furcht - los zer - reißt, dem, der furchtlos zer - reißt der Sünde Ket - ten.

a chi bra - ma spez - zar le sue ri - tor - te.  
 dem, der furcht - los zer - reißt der Sünde Ket - ten.

Allegro.

E se for - tees - ser vuo - - le ogn' ogn'  
 Und wer red - lich sich müh - - te, daß daß

E se for - tees - ser vuo - le, ogn' un è for - - te, ogn' un è for -  
 Und wer red - lich sich müh - te, daß Arm wird stark - sein, daß Arm wird stark

Allegro.

E se for.te esser vuo - - - le, ogn' un è for -  
 Und wer red.lich sich müh - - - te, deß Arm wird stark  
 un è for - - - te, ogn'un è for -  
 Arm wird stark sein, deß Arm wird stark  
 te, ogn'un è for -  
 sein, deß Arm wird stark

E se for.te esser vuo - - - le, ogn' un è for -  
 Und wer red.lich sich müh - - - te, deß Arm wird stark  
 un è for - - - te, ogn'un è for -  
 Arm wird stark sein, deß Arm wird stark  
 te, ogn'un è for -  
 sein, deß Arm wird stark  
 te.  
 sein.  
 Fagotti.

te, ogn'un è for  
sein, deß Arm wird stark

te, ogn'un è for  
sein, deß Arm wird stark

te, e for  
sein, wird stark

E se for-tees ser vuo- - - le, ogn' un è  
Und wer red-lich sich müh- - - te, deß Arm wird

*a 2*

te, e se fortees ser vuo- - - le, ogn'  
sein, und wer red.lich sich müh- - - te, deß

te, è for-te, ogn'un è for - - - te  
sein, wird stark sein, deß Arm wird stark sein,

te, ogn'un è for  
sein, deß Arm wird stark

for te ogn'un e for  
stark sein, deß Arm wird stark



un Arm è for - te, sein,  
 wird stark

e se forte esser vuo - le ogn' un è for -  
 Und wer red - lich sich müh - te deß Arm wird stark

te, e for - te, e se forte esser vuo -  
 sein, wird stark sein, und wer redlich sich müh -

te, e se  
 sein; und wer

e se forte esser vuo - le ogn' un è for -  
 und wer red - lich sich müh - te, deß Arm wird stark

te, e se  
 sein, deß Arm wird stark

ogn' un è for - te, e se  
 deß Arm wird stark

ogn' un è for -  
 deß Arm wird stark

for - te es - ser vuo - le, ogn' un è for -  
 red - lich sich müh - te, deß Arm wird stark

Fl. II.

te, ogn' deß  
sein, deß

te, è for - te, for - te, ogn' deß  
sein, wird stark sein, stark sein, deß

te, ogn' deß  
sein, deß

te, ogn' deß  
sein, deß

un è for - te, e se forteesser vuo - - le ogn' un è for - te.  
Arm wird stark sein, und wer redlich sich müh - - te, deß Arm wird stark sein.

un è for - te, e se forteesser vuo - - le ogn' un è for - te.  
Arm wird stark sein, und wer redlich sich müh - - te, deß Arm wird stark sein.

un è for - te, e se forteesser vuo - - le ogn' un è for - te.  
Arm wird stark sein, und wer redlich sich müh - - te, deß Arm wird stark sein.

un è for - te, e se forteesser vuo - - le ogn' un è for - te.  
Arm wird stark sein, und wer redlich sich müh - - te, deß Arm wird stark sein.