

Antonio  
**VIVALDI**

---

Lauda Jerusalem

RV 609

2 Cori a

Soprano solo, Coro (SATB), 2 Violini, Viola, Basso continuo

herausgegeben von / edited by  
Uwe Wolf

Stuttgarter Vivaldi-Ausgaben  
Urtext

Partitur / Full score



---

Carus 40.024

## Inhalt / Contents

Vorwort .....	3
Foreword .....	4
Lauda Jerusalem RV 609 .....	5
Kritischer Bericht .....	37
Singtext und Übersetzung .....	39
Singing text and translation .....	40

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 40.024), Klavierauszug (Carus 40.024/03),  
Chorpartitur (Carus 40.024/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 40.024/19).  
↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich:  
[www.carus-verlag.com/4002400](http://www.carus-verlag.com/4002400)

The following performance material is available for this work:  
Full score (Carus 40.024), vocal score (Carus 40.024/03),  
choral score (Carus 40.024/05), complete orchestral material (Carus 40.024/19).  
↓ Digital editions for this work are listed at  
[www.carus-verlag.com/4002400](http://www.carus-verlag.com/4002400)

## Vorwort

Antonio Vivaldi (1678–1741) hatte von seinem Vater Giovanni Battista Vivaldi (1655–1736, ab 1685 Geiger an San Marco in Venedig) das Violinspiel erlernt, schlug aber zunächst eine geistliche Laufbahn ein und wurde 1703 zum Priester geweiht. Er erhielt eine Anstellung als Kaplan an der Kirche Santa Maria della Pietà in Venedig und wurde gleichzeitig *maestro di violino*, später auch *maestro di concerti*, am dieser Kirche angegliederten Ospedale della Pietà, eine Position, die er – mit mehreren längeren Unterbrechungen – bis kurz vor seinem Tod innehatte. Die vier venezianischen Ospedali grandi waren Heime mit angeschlossenen Schulen für verwaiste, verstoßene oder bedürftige Mädchen. Seit dem 17. Jahrhundert spielte die Musik eine gewichtige Rolle an den Ospedali. Es wurden Musiklehrer angestellt, und die Ensembles der Ospedali trugen mit Konzertdarbietungen sowohl zum kulturellen Leben der Stadt als auch zur eigenen Finanzierung bei.<sup>1</sup>

Vivaldis Ruf als Violinvirtuose und Komponist von bahnbrechenden Instrumentalkonzerten erreichte schon zu seinen Lebzeiten weite Teile Europas: Seine in zwölf gedruckten Opera zusammengefassten Konzerte wurden nicht nur in Venedig veröffentlicht, sondern auch in allen damals wichtigen Zentren des Notendrucks – London, Paris und vor allem Amsterdam – z. T. in neuen Werkzusammenstellungen verbreitet. Darüber hinaus war Vivaldi ein gefeierter Opernkomponist. Für die Kirchenmusik am Ospedale della Pietà hingegen war nicht der *maestro di concerti*, sondern der *maestro di coro* zuständig. Vivaldi hat allerdings dessen Aufgaben während zweier Vakanzen vertretungsweise übernommen (1713–1717 und noch einmal 1737–1739), ein Umstand, dem wir wohl die meisten von Vivaldis kirchenmusikalischen Werken verdanken.

Das erhaltene geistliche Œuvre Vivaldis umfasst vor allem Kompositionen für die beiden wichtigen mit Musik ausgestalteten Gottesdienstformen: die Messe und die Vesper. Dabei handelt es sich aber nicht etwa um vollständige Ordinarien oder ganze Vesperzyklen (wie sie z. B. von Mozart erhalten sind), sondern um einzelne Vertonungen von Ordinariums- (Kyrie, Gloria, Credo) oder Vesperteilen (v. a. Psalmen, Magnificat). Anders als Vivaldis Konzerte sind diese Kompositionen nur handschriftlich überliefert, wobei deren größter Teil autograph in offenbar von Vivaldi selbst angelegten Sammelbänden seiner Werke erhalten ist.<sup>2</sup> Darüber hinaus sind nur wenige Reste von Aufführungsmaterial bekannt<sup>3</sup> und auch nur wenige weitere Quellen, die auf eine größere Verbreitung seiner geistlichen Werke hindeuten würden.<sup>4</sup>

Für uns heute ist befremdlich, dass Vivaldi (wie andere auch) für den ausschließlich mit Mädchen und Frauen besetzten Chor der Pietà vierstimmig mit Tenor und Bass komponierte. Offenbar wurden auch die Männerstimmen von Sängerinnen ausgeführt; in den Besetzungslisten finden sich Bezeichnungen wie „Paulina del Tenor“ oder „Anneta dal Basso“.<sup>5</sup>

Psalm 147<sup>6</sup> „Lauda Jerusalem“ hat als letzter Psalm unter anderem in Vespern an Marienfesten sowohl in der römischen als auch der etwas abweichenden venezianischen Liturgie einen wichtigen Platz im Kirchenjahr. Die vorliegende Komposition ist Vivaldis einzige erhaltene Vertonung dieses Vesperpsalms. Während Vivaldis größere „concertato“-Psalmvertonungen mit Soli, Chor und Orchester in aller Regel mehrsätzig sind („Kantaten-Psalm“), ist das vorliegende Werk in einem einzigen Satz durchkomponiert. Es unterscheidet sich damit deutlich von den mehrsätzig komponierten, da statt kontrastierender Einzelsätze eine in sich geschlossene Großform geschaffen werden musste. Vivaldi erreicht dies, indem er die Tutti-Verse 1, 4, 7 und die Doxologie quasi als Ritornelle jeweils zwei solistische Verse umschließen lässt. Die Tutti-Verse greifen die Musik der Einleitungssinfonia auf. Der Kontrast zwischen Solo- und Tutti-Verse wird durch das Schweigen des Continuo in den Solo-Verse noch verstärkt.

Das *Laudate Jerusalem* wurde wohl in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre an der Pietà aufgeführt, wie die Namen der Solistinnen im Autograph bezeugen.<sup>7</sup> Dabei ist bemerkenswert, dass jede Solopartie doppelt besetzt war (zwei Namen<sup>8</sup>). Dass es sich dabei nicht nur um Alternativen handelt, sondern dass tatsächlich zwei Stimmen gemeint sind, bezeugt die Angabe „a 2“ beim Einsatz in Takt 178 (siehe Krit. Bericht). Dies war sicher auch eine pädagogische Maßnahme, um die jungen Sängerinnen der Pietà an das solistische Singen heranzuführen. Auch heute können diese Solopartien gut mit einer oder mehreren Chorsopranen bewältigt werden; sie erfordern keine solistischen Stimmen.

Wolfschlugen, April 2025

Uwe Wolf

<sup>5</sup> Talbot, S. 103ff.

<sup>6</sup> Psalm 147 der Vulgata entspricht Psalm 147,12–20 der Zählung des hebräischen Psalters.

<sup>7</sup> Peter Ryom, *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden 2018, S. 300, datiert die Komposition auf 1739. Im April 1739 wurde Vivaldi nämlich für „Salmi Sei con Antifone, e sei Motetetti“ bezahlt (Talbot, S. 177). Hinter den „Salmi Sei“ verbergen sich sicher fünf Vesperpsalmen und ein Magnificat; welche Kompositionen genau gemeint sind, ist allerdings nicht bekannt. Während Talbot, S. 178, nicht davon ausgeht, dass RV 609 darunter war, kommt auch er in seiner Edition des Psalms (Antonio Vivaldi, *Lauda Jerusalem ... RV 609*, edizione critica a cura di Michael Talbot, Milano 2004, S. 51 bzw. S. 60) zu dem Schluss, dass vieles dafür spricht, dass RV 609 doch dazugehörte. Anders als Ryom geht Talbot (S. 171 bzw. *edizione critica*, S. 51f. bzw. 60f.) jedoch davon aus, dass der Psalm schon einige Zeit zuvor entstanden war.

<sup>8</sup> Sopran I: Margarita und Giulietta („Julietta“), Sopran II: Fortunata und Chiaretta (Nachnamen jeweils unbekannt).

<sup>1</sup> Michael Talbot, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Florenz 1995 (Studi di Musica Veneta. Quaderni Vivaldiani, 8), S. 92ff. und passim.

<sup>2</sup> Sie befinden sich heute in der Biblioteca Nazionale in Turin.

<sup>3</sup> Heute in der Biblioteca del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello in Venedig.

<sup>4</sup> Neben dem Bestand in Turin verwahrt die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden heute den größten Vivaldi-Bestand (darunter einige Autographe). Vereinzelt geistliche Werke sind ferner in Prag und Breslau überliefert.

## Foreword

Antonio Vivaldi (1678–1741) was taught to play the violin by his father Giovanni Battista Vivaldi (1655–1736, violinist to S. Marco in Venice from 1685 onwards), but initially embarked on an ecclesiastical career and was ordained a priest in 1703. He was employed as chaplain at the Church of Santa Maria della Pietà in Venice and at the same time became *maestro di violino*, later also *maestro di concerti*, at the Ospedale della Pietà which was connected to this church, a position he held – with several longer interruptions – until shortly before his death. The four Venetian Ospedali grandi were homes with affiliated schools for orphaned, rejected or needy girls. Since the 17th century, music played an important role in the Ospedali. Music teachers were hired and concert performances by the Ospedali ensembles contributed to the cultural life of the city as well as to the financing of their own upkeep.<sup>1</sup>

Vivaldi's reputation as a violin virtuoso and composer of groundbreaking instrumental concertos already spread to large parts of Europe during his lifetime: his concertos, collected and printed in twelve opera, were not only published in Venice, but also reprinted in all the important centers of contemporary music publication – London, Paris and above all Amsterdam – and distributed in different anthologies. In addition, Vivaldi was a celebrated opera composer. The *maestro di coro*, and not the *maestro di concerti*, was responsible for the church music at the Ospedale della Pietà; however, Vivaldi took over his duties during two vacancies: 1713–1717 and again 1737–1739, a circumstance to which we probably owe most of Vivaldi's sacred music compositions.

Vivaldi's surviving sacred oeuvre comprises mainly compositions for the two important musically embellished forms of worship: mass and vespers. However, these were not complete ordinaries or entire vespers cycles (such as the extant works by Mozart), but settings of individual sections of the ordinary (Kyrie, Gloria, Credo) or parts of vespers (above all psalms, Magnificat). Unlike Vivaldi's concertos, these compositions have only survived in handwritten form, with the majority of them autographically preserved in anthologies of his works, which Vivaldi himself seems to have compiled.<sup>2</sup> In addition, only a few remnants of the performance materials have survived,<sup>3</sup> and only a small number of other sources which would indicate a wider dissemination of his sacred compositions.<sup>4</sup>

Nowadays we might find it strange that Vivaldi (and other composers) composed four-part music with tenor and bass lines for the choir of the Pietà, which consisted exclusively of girls and women. It would seem that the male voices were also performed by female singers; in the instrumentation lists there are labels such as “Paulina del Tenor” or “Anneta dal Basso.”<sup>5</sup>

Psalm 147<sup>6</sup> “Lauda Jerusalem” holds an important place in the church year as the last psalm, particularly in Vespers during Marian feasts, in both the Roman and the somewhat differing Venetian liturgy. The present composition is Vivaldi's only surviving setting of this Vesper psalm. While Vivaldi's larger “concertato” psalm settings with solos, choir, and orchestra generally consist of a number of movements (“cantata psalm”), this work is through composed in a single movement. This distinguishes it clearly from the multi-movement compositions, as a cohesive large form had to be created instead of contrasting individual movements. Vivaldi achieved this by inserting two solo verses after the tutti verses 1, 4 and 7, closing with the tutti doxology. The tutti verses take up the music of the introductory sinfonia. The contrast between solo and tutti verses is further enhanced by the continuo remaining silent in the solo verses.

The *Laudate Jerusalem* was likely performed in the second half of the 1730s at the Pietà, as evidenced by the names of the soloists in the autograph.<sup>7</sup> Notably, each solo part was doubled (two names<sup>8</sup>). The indication “a 2” for the entry in measure 178 confirms that this is not just an alternative but that two voices are indeed meant/intended (see Critical Report). This was surely also a pedagogical measure to introduce the young singers of the Pietà to solo singing. Even today, these solo parts can be well managed by one or more choir sopranos; solo voices are not required.

Wolfschlugen, in April 2025  
Translation: Carus

Uwe Wolf

<sup>1</sup> Michael Talbot, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Florence, 1995 (Studi di Musica Veneta. Quaderni Vivaldiani, 8), pp. 92ff. and passim.

<sup>2</sup> They are presently kept in the Biblioteca Nazionale in Turin.

<sup>3</sup> Presently kept in the Biblioteca del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello in Venice.

<sup>4</sup> Apart from the collection in Turin, the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden now holds the largest collection of Vivaldi documents (including several autographs). Some sacred works have also been preserved in Prague and Wrocław.

<sup>5</sup> Talbot, pp. 103ff.

<sup>6</sup> Psalm 147 of the Vulgate corresponds to Psalm 147:12–20 in the numbering of the Hebrew Psalter.

<sup>7</sup> Peter Ryom, *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden, 2018, p. 300, dates the composition to 1739. In April 1739, Vivaldi was paid for “Salmi Sei con Antifone, e sei Motetetti” (Talbot, p. 177). These “Salmi Sei” certainly include five Vesper psalms and a Magnificat; however, the specific compositions referred to are not known. While Talbot, p. 178, does not assume that RV 609 was among them, he also concludes in his edition of the psalm (Antonio Vivaldi, *Lauda Jerusalem ... RV 609*, critical edition edited by Michael Talbot, Milan, 2004, p. 51 and p. 60) that there is much evidence suggesting that RV 609 did belong to this group. Unlike Ryom, Talbot (p. 171 and critical edition, pp. 51f. and 60f.) assumes that the psalm was composed some time earlier.

<sup>8</sup> Soprano I: Margarita and Giulietta ('Julietta'), Soprano II: Fortunata and Chiaretta (last names unknown).

# Lauda Jerusalem

RV 609

Antonio Vivaldi

1678–1741

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Coro I

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

Violino I

Violino II

Viola

Coro II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

Aufführungsdauer / Duration: ca. 7 min.

© 2025 by Carus-Verlag, Stuttgart – Carus 40.024

Any unauthorized reproduction is prohibited by law / All rights reserved / Printed in Germany

[www.carus-verlag.com](http://www.carus-verlag.com) / [info@carus-verlag.com](mailto:info@carus-verlag.com) / Carus-Verlag, Sielminger Str. 51, 70771 Lf.-Echterdingen, Germany

Urtext

edited by Uwe Wolf

6

I

6 [6] 6 6 6]

II

[6] 6 6 6]

12

I

# 7 6 5

II

# 7 6

18

I

[#] 6 4 7 5 #

II

5 #

23

I

[#] 6 4 7 5 #

II

[#] 6 4 7 5 #

Vers 1

I

Lau - da Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem Do - mi - num, Je - ru - sa - lem  
 Lau - da Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem Do - mi - num, Je - ru - sa - lem  
 Lau - da Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem Do - mi - num, Je - ru - sa - lem  
 Lau - da Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem Do - mi - num, Je - ru - sa - lem

II

Lau - da Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem Do - mi - num,  
 Lau - da Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem Do - mi - num,  
 Lau - da Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem Do - mi - num,  
 Lau - da Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem Do - mi - num,

33

I

Do - mi-num: lau - - - da, lau - -

Do - mi-num: lau - - - da, lau - - - la,

Do - mi-num: lau - - - - -

Do - mi-num: lau - - - - -

[6] 7 6 7 6 7 6

II

- sa-lem Do-mi-num: lau-da De-um tu - um, lau-da De-um tu-um Si -

Je - ru - sa-lem Do-mi-num: lau-da De-um tu - um, lau-da De-um tu-um Si -

Je - ru - sa-lem Do-mi-num: lau-da De-um tu - um, lau-da De-um tu-um Si -

Je - ru - sa-lem Do-mi-num: lau-da De-um tu - um, lau-da De-um tu-um Si -

7 6 7 6 7 6

\* Zu VI 1 (beide Chöre), T. 35–39, siehe Krit. Bericht / For VI 1 (both choirs), mm. 35–39, see Critical Report.

I

da, lau - - - - -  
 lau - - - - - da, lau - - - - -  
 - - - - - da, lau - da De-um tu - um, De - um  
 - - - - - da, lau - De-um - um, De - um

7 6 7 6 7

II

on, lau-da De-um tu-um Si - on, lau - - - - -  
 on, lau-da De-um tu-um Si - on, lau - - - - -  
 on, lau-da De-um tu-um Si - on, lau - da De-um tu - um, De-um  
 on, lau-da De-um tu-um Si - on, lau - da De-um tu - um, De-um

7 6 7 6 7

I

Piano accompaniment for part I, measures 43-47. The music is in G major and 4/4 time. It features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more active melody in the right hand.

Vocal staves for part I with lyrics. The lyrics are: - da De-um tu - um Si - on. Lau - da Je - ru - sa - lem. The music is in G major and 4/4 time.

II

Piano accompaniment for part II, measures 43-47. The music is in G major and 4/4 time. It features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more active melody in the right hand.

Vocal staves for part II with lyrics. The lyrics are: - da De-um tu - um Si - on. Lau - da Je - ru - sa - lem. The music is in G major and 4/4 time.

I

Do - mi-num: lau - - - da De - um tu - um Si -  
 Do - mi-num: lau - - - da De - um tu - um Si -  
 Do - mi-num: lau - da De - um tu - um, De - um tu - um, De - um tu - um Si -  
 Do - mi-num: lau - da De - um tu - um, De - um tu - um, De - um tu - um Si -

II

Do - mi-num. Lau - - - da De - um tu - um Si -  
 Do - mi-num. Lau - - - da De - um tu - um Si -  
 Do - mi-num. Lau - da De - um tu - um, De - um tu - um, De - um tu - um Si -  
 Do - mi-num. Lau - da De - um tu - um, De - um tu - um, De - um tu - um Si -

Vers 2

53

I

Piano accompaniment for the first system, measures 53-58. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in G major and 4/4 time. The first two staves have a melody with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and a *Solo* marking.

Vocal staves for the first system, measures 53-58. It includes four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "on. Quo - ni - am con - for - ta - vit se - ras por -". The Soprano part has a *Solo* marking. The other parts are mostly rests.

II

Piano accompaniment for the second system, measures 53-58. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues from the first system. The first two staves have a melody with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

Vocal staves for the second system, measures 53-58. It includes four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "on. Quo - ni - am con - for - ta - vit se - ras por -". The Soprano part has a *Solo* marking. The other parts are mostly rests.

59

I

ta - rum tu - a - rum: et be - ne - di - xit, et be - ne - di - xit

65

I

fi - li - is tu - is, et be - ne - di - xit fi - li - is tu - is in

71

**Vers 3**

I

et be - ne - di - xit, be - ne - di - xit fi - li - is tu - is in te.

*f*

II

*p*

*p*

*p*

Solo

Qui

77

po - su - it fi - nes - tu - os pa - cem: et ad - i - pe - fru - men - ti, et

82

ad - i - pe - fru - men - ti sa -

87

- ti - at, sa - ti - at te, sa -

92

- ti - at, sa - ti - at

\* Siehe Krit. Bericht / See Critical Report.

Vers 4

I

*f*

*Tutti*

Qui e - mit - tit e - lo - qui - um su - um ter - rae: ve -

Qui e - mit - tit e - lo - qui - um su - um ter - rae:

Qui e - mit - tit e - lo - qui - um su - um ter - rae:

Qui e - mit - tit e - lo - qui - um su - um ter - rae: ve -

*f* 6/4 5/3 5/3

II

te. Qui e - mit - tit e - lo - qui - um su - um ter - rae: ve -

Qui e - mit - tit e - lo - qui - um su - um ter - rae:

Qui e - mit - tit e - lo - qui - um su - um ter - rae:

Qui e - mit - tit e - lo - qui - um su - um ter - rae: ve -

*f* 6/4 5/3 7



117

I+II

lo - ci - ter cur - rit ser - mo e - jus.

lo - ci - ter cur - rit ser - mo e - jus.

lo - ci - ter cur - rit ser - mo e - jus.

lo - ci - ter cur - rit ser - mo e - jus.

125

Vers 5

I

*p*

*p*  
*Solo*

ni - vem sic - ut la - nam: ne - bu - lam sic - ut ci - ne - rem

132

I

spar

139

I

git, sic - ut ci - ne - rem spar - git.

II

Mit - tit cry -

147

II

ad - um sic - ut - buc - cel - las: an - te - fa - ci - em fri - go - ris e - jus

155

II

quis su - sti - ne - bit, quis su - sti - ne -

Vers 7

I

*f*

*Tutti*

E - mit - tet ver - bum su - um, et li - que - fa - ci - et e - a, et li - que - fa - ci - et

E - mit - tet ver - bum su - um, et li - que - fa - ci - et e - a, et li - que - fa - ci - et

E - mit - tet ver - bum su - um, et li - que - fa - ci - et e - a, et li - que - fa - ci - et

E - mit - tet ver - bum su - um, et li - que - fa - ci - et e - a, et li - que - fa - ci - et

*f*

II

*Tutti*

bit? E - mit - tet ver - bum su - um, et li - que - fa - ci - et e - a,

E - mit - tet ver - bum su - um, et li - que - fa - ci - et e - a,

E - mit - tet ver - bum su - um, et li - que - fa - ci - et e - a,

E - mit - tet ver - bum su - um, et li - que - fa - ci - et e - a,

*f*

I

e - a:                    fla - - - bit spi -

e - a:                    fla - - bit spi - - -

e - a:                    fla - bit spi - ri - tus e - jus, spi - - tus

e - a:                    fla - bit spi - ri - tus e - jus,                    spi - - tus

6                    7                    6                    7                    7                    6

II

et li-que-fa-ci-et e - a:                    et flu-ent a - quae, et flu-ent a - quae, et flu-ent

et li-que-fa-ci-et e - a:                    et flu-ent a - quae, et flu-ent a - quae, et flu-ent

et li-que-fa-ci-et e - a:                    et flu-ent a - quae, et flu-ent a - quae, et flu-ent

et li-que-fa-ci-et e - a:                    et flu-ent a - quae, et flu-ent a - quae, et flu-ent

7                    6                    7                    6                    7                    6

\* Siehe T. 35ff. / See mm. 35ff.

I

- - ri - tus e - - jus, et flu - ent a - quae.  
 e - - - - - jus, et flu - ent a - quae.  
 e - - jus, et flu - ent, et flu - ent a - quae.  
 e - jus, et flu - ent, et flu - ent a - quae.

II

a - quae, et flu - ent a - quae, et flu - ent, et flu - ent a - quae.  
 a - quae, et flu - ent a - quae, et flu - ent, et flu - ent a - quae.  
 a - quae, et flu - ent a - quae, et flu - ent, et flu - ent a - quae.  
 a - quae, et flu - ent a - quae, et flu - ent, et flu - ent a - quae.

Vers 8

178

I

*Solo*  
Qui an - nun - ti - at ver - - bum su - um Ja - cob:

II

Qui an - nun - ti - at ver - -

185

I

ju - sti - ti - as et ju - di - ci - a su - a Is - ra - el.

II

- bum su - um Ja - cob:

ju - sti - ti - as

Vers 9

193

I

Non fe - cit ta - li - ter

II

et ju - di - ci - a su - a Is - ra - el. Non fe - cit

200

I

o - mni na - tio - ni: et ju - di - ci - a

II

ta - li - ter o - mni na - tio - ni:

\* Siehe Krit. Bericht / See Critical Report.

I

su - a non, non ma - ni - fe - sta - vit e - is,

II

ju - di - ca - a non, non ma - ni - fe -

I

non ma - ni - fe - sta - vit, non ma - ni - fe - sta -

II

sta - vit e - is, non ma - ni - fe - sta - vit,



Doxologie

I

Piano accompaniment for the first system, featuring treble and bass staves with musical notation.

*Tutti*

Glo - ri - a Pa - tri, Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Glo - ri - a Pa - tri, Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Glo - ri - a Pa - tri, Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Glo - ri - a Pa - tri, Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

II

Piano accompaniment for the second system, featuring treble and bass staves with musical notation.

Glo - ri - a Pa - tri, Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

Glo - ri - a Pa - tri, Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

Glo - ri - a Pa - tri, Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

Glo - ri - a Pa - tri, Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

I

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - per,

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - per,

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - per,

II

San - cto. Glo - - ri - a Pa - -

San - cto. Glo - - ri - a Pa - -

San - cto. Glo - - ri - a Pa - -

San - cto. Glo - - ri - a Pa - -

\* Siehe T. 35ff. / See mm. 35ff.

I

First system of piano accompaniment for the first part of the piece, measures 241-244. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of flowing eighth and sixteenth notes in both hands.

Vocal staves for the first part of the piece, measures 241-244. It includes four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with Latin lyrics. The lyrics are: "sem - - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - men, et et in sae - cu - la, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - men, a - men, et et in sae - cu - la, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - men, a - men, et et in sae - cu - la, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - men, a - men".

II

Second system of piano accompaniment for the second part of the piece, measures 245-248. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music continues with similar rhythmic patterns.

Vocal staves for the second part of the piece, measures 245-248. It includes four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with Latin lyrics: "tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.".

245

I

in sae - cu - la sae - cu - lo - rum,

in sae - cu - la sae - cu - lo - rum,

in sae - cu - la sae - cu - lo - rum,

in sae - cu - la sae - cu - lo - rum,

II

Et in sae - cu - la sae - cu -

Et in sae - cu - la sae - cu -

Et in sae - cu - la sae - cu -

Et in sae - cu - la sae - cu -

I

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

II

lo - rum,

I

II

Sic-ut e-rat in prin-

Sic-ut e-rat in prin-

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

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

a - men, a - men, a - men, a - men. Sic-ut e-rat in prin-

a - men, a - men, a - men, a - men. Sic-ut e-rat in prin-

[#] 6 7 [#] b #

[#] 4 #

I+II

Musical score for measures 260-263. It consists of two vocal staves (I and II) and a piano accompaniment staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is in a major mode.

Sic-ut e - rat in prin - ci - pi-o, et nunc, et nunc, et sem - per, et in sae - cu-la

Sic-ut e - rat in prin - ci - pi-o, sic-ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et

ci - pi-o, sic-ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per

ci - pi-o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum,

6# 4# [6]

5

6 5

I+II

Musical score for measures 264-267. It consists of two vocal staves (I and II) and a piano accompaniment staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is in a major mode.

sae - cu - lo - rum, a - men, sae - cu - lo - rum, a - men,

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - men, sic - ut e - rat in prin -

et nunc, et nunc et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - men.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo - rum, a - men, a - men. Sic - ut e - rat in prin -

7 #

6 4#

6 4

5 4 #

# #

I+II

Piano accompaniment for measures 268-270, featuring three staves (treble, middle, and bass clefs) in G major. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Vocal staves with lyrics for measures 268-270. The lyrics are: "et nunc, et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o".

6/5

6

#

I+II

Piano accompaniment for measures 271-273, featuring three staves (treble, middle, and bass clefs) in G major. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Vocal staves with lyrics for measures 271-273. The lyrics are: "men, et nunc, et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - men, et nunc, et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - o, et nunc, et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la, et nunc, et nunc, et o, et nunc, et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la, et nunc, et nunc, et".

6/4

5/3

6#

#

274

I+II

Musical notation for measures 274-276. It features a vocal line (I+II) and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a rest in measure 274, followed by the lyrics in measures 275 and 276.

men, et nunc, et nunc, et sem - per, et nunc, et nunc, et

men, et nunc, et nunc, et sem - per, et nunc, et nunc, et

sem - per. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

sem - per. Sic - ut e - rat in prin - pi - o

277

I+II

Musical notation for measures 277-279. It features a vocal line (I+II) and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a rest in measure 277, followed by the lyrics in measures 278 and 279.

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - men, et in sae - cu -

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - men, et in sae - cu -

sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu -

sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu -

6  
5

#

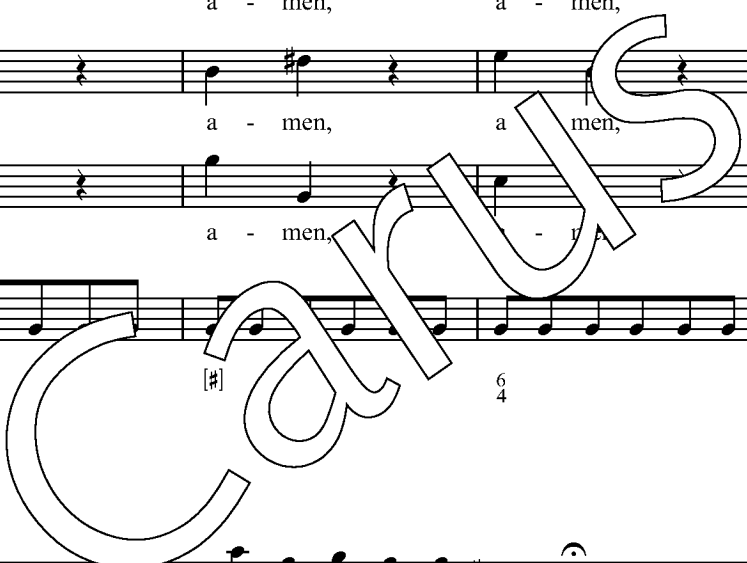
#

6  
4#

I+II

Piano accompaniment for measures 280-283, featuring treble and bass staves with a key signature of one sharp (F#).

Vocal staves with lyrics for measures 280-283. The lyrics are: "la sae-cu-lo-rum, a - men, a - men, a - men,". The music includes treble and bass staves with lyrics written below the notes.



I+II

Piano accompaniment for measures 284-287, featuring treble and bass staves with a key signature of one sharp (F#).

Vocal staves with lyrics for measures 284-287. The lyrics are: "a - men, a - men, a - men, a - men." repeated four times. The music includes treble and bass staves with lyrics written below the notes.

# Kritischer Bericht

## I. Die Quelle

Autographe Partitur. Biblioteca Nazionale Universitaria, Torino (I-Tn), Signatur: *Foà 40*. Fol. 127–144 enthalten die einzige Quelle zum vorliegenden „Lauda Jerusalem“.

Titelaufschrift auf einem rastrierten, sonst unbeschrifteten Blatt (fol. 127r): *Lauda Jerusalem I in 2 Cori I Del Vivaldi*. Die folgenden Seiten enthalten die Partitur, wobei jeweils über die ganze Doppelseite geschrieben wurde. Alle Seiten sind mit 18 Systemen rastriert; die Partituranordnung mit 16 Systemen (zwei Chor-Akkoladen zu je 8 Systemen pro Chor) wird die ganze Komposition hindurch beibehalten, wodurch sich viele leere Takte ergeben. Lediglich zwei Akkoladen fallen aus dem Rahmen: Beim Wechsel von der linken zur rechten Seite hat Vivaldi den Continuo des 1. Chors auf fol. 128r versehentlich ein System zu hoch eingetragen, womit auch der ganze 2. Chor ein System nach oben rutscht. Ein weiteres Mal sind Systeme auf fol. 140r verrutscht (wiederum beim Wechsel von der linken zur rechten Seite). Dieses Mal steht die Violino I des 2. Chores im System des Bc des 1. Chores (Korrektur durch Beischrift: *Violini del 2do Coro*; statt des leeren System der Violino II mit Devise, also nur ein System für beide Violinen). Es folgt der Bc des 1. Chores (Beischrift: *Basso del 1mo Coro*). Alle folgenden Stimmen sind gegenüber der linken Seite um ein System nach oben verrutscht.

Die Systeme sind nicht bezeichnet, es findet sich lediglich die Angabe der Chöre. Partituraufteilung: *P[ri]mo Coro [Violino I | Violino II | Viola | Soprano | Alto | Tenore | Basso | Continuo] | 2do Coro [Violino I | Violino II | Viola | Soprano | Alto | Tenore | Basso | Continuo]*. Die Besetzung ergibt sich auch aus der Schlüsselung (je Chor G2, G2, C3, C1, C3, C4, F4, F4). Am Ende von fol. 144 steht der Schlussvermerk *Finis*. Die Handschrift ist gut lesbar, zeigt jedoch auch etliche Korrekturen und Rasuren.

## II. Editionsprinzipien

Die Partituranordnung entspricht der Quelle. Die Singstimmen werden in den heute gebräuchlichen Schlüsseln wiedergegeben. Der Befund der Hauptquelle wird in normaler Stichgröße und gerader Schrift dargestellt. Das Notenbild wird in Bezug auf Balkensetzung, Halsung oder rhythmische Notierungen behutsam modernisiert und vereinheitlicht. Die Vorzeichensetzung wurde modernisiert. Eindeutig fehlende Akzidenzien wurden im Normalstich ergänzt und in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Mögliche und wahrscheinliche, aber nicht zwingende Vorzeichen wurden im Kleinstich ergänzt. Die Bezifferung folgt der Quelle, wurde allerdings an wenigen Stellen in der Schreibweise vereinheitlicht. Bezifferungen wurden nur an Stellen ergänzt, die harmonisch missverständlich sein könnten, oder wenn Vivaldi an Parallelstellen eine Bezifferung gesetzt hat. Vivaldi ist sehr sparsam mit Pausensetzung; in der Regel sind Pausentakte leer. Auch Pausen nach dem Ende der letzten Note einer Phrase fehlen mitunter. Pausen wurde ohne Nachweis ergänzt.

Die Schreibung der Gesangstexte erfolgt nach heute gültigen Normen. Die Zählung der Verse wurde vom Herausgeber ergänzt. In homophonen Passagen ist der Text nur dem Basso unterlegt und wird ohne Nachweis auf die anderen Stimmen übertragen. Die wenigen Hinzufügungen des Herausgebers sind auf folgende Weise kenntlich gemacht: ergänzte Dynamik im Kleinstich, hinzugefügte Bögen durch Strichelung und Textergänzungen durch Kurssatz.

## III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, S = Soprano, T = Tenore, Va = Viola, VI = Violino. Angegeben in der Reihenfolge Takt – Chor – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause, Vorschlagsnoten werden nicht gezählt) – Bemerkung / Lesart der Quelle.

Vivaldi arbeitet sehr viel mit Devisen: Bezieht sich eine Anmerkung indirekt auch auf eine andere Stimme, wird diese in Klammern mit angegeben. „VI I (II)“ heißt also z.B.: Die Anmerkung beschreibt eine Abweichung in VI I; da die identisch lautende VI II nicht eigens notiert ist, gilt diese Anmerkung indirekt auch für VI II. Viele colla-parte-Stellen sind nicht ausnotiert, sondern nur als Devise notiert („ut supra“, „c.[ol] B.[asso]“). Die erste Note des colla parte ist in der Regel noch notiert, und zwar meist als Viertelnote der entsprechenden Tonhöhe, gelegentlich auch als Achtel (mit Balkenansatz). Diese Viertelnote steht aber nur für die Tonhöhe, nicht für den Notenwert, der aus dem Kontext zu erschließen ist.

19	I	Va I 1	Achtelnote <i>dis</i> <sup>1</sup> statt Pause; angeglichen an Bc
21	I	VI I (II)	Vorschlag zu 5 nur ♯ <i>a</i> <sup>1</sup> , siehe aber die Parallelstellen
35–39	I, II	VI I (II) 4	Diesen Takten wird jeweils in der Akkordbrechung die Auflösung der 7 in die Akkordsexta ein Achtel vorweggenommen. Die Konsequenz, mit der dies geschieht, macht einen Zufall unwahrscheinlich.
40	II	T	♭ statt ♮
41–43	I	T	Rhythmus wie S, A; Text „lau-“ zu T. 41, „da“ zu T. 43.3. Dies wäre der einzige Unterschied zwischen den beiden Chören in diesem Abschnitt. Wir gehen von einer weiterentwickelten Lesart des T II aus und übertragen diese auch auf T I
43	I, II	S	Silbe „da“ etwas zu weit links
55	I	S	Einsatz bezeichnet mit <i>Marg:ta e Julietta</i> (siehe Vorwort)
55	II	Va 1	<i>a</i> <sup>0</sup> ; wir gleichen an Va I an
65–67	I	S (VI I)	jeweils mit Bogen 1–3; dieser würde im S der Textunterlegung zuwiderlaufen, kann sich also nur auf die VI I beziehen
76	I	S	Einsatz bezeichnet mit <i>Fortunata e Chiaretta</i> (siehe Vorwort)
76	II	Archi	Dynamik in Anlehnung an Coro I, T. 55
79	II	Va 1	<i>c</i> <sup>1</sup> statt <i>d</i> <sup>1</sup> . Talbot 2004 <sup>1</sup> verändert in <i>g</i> <sup>0</sup> , doch wäre ein solcher Schreibfehler kaum zu erklären. Erwarten würden man ♯ <i>d</i> <sup>1</sup> <i>c</i> <sup>1</sup>
96	II	VI II, Va	♯ statt ♮, S hat ♮, VI I folgt der Singstimme und ist nicht eigens notiert. In Anlehnung an T. 76 übernehmen wir die ♮
97–100	I, II	Va	Devise ohne Anfangstön; nur Bassschlüssel und „B.“ Wir gehen von der Originallage aus (nicht Oberoktav).

<sup>1</sup> Antonio Vivaldi, *Lauda Jerusalem ... RV 609*, edizione critica a cura di Michael Talbot, Milano 2004, S. 13.

98	II	Va	nicht ausnotiert, in T. 97 Devisе „B:“, T. 98 auf 3 jedoch Pause wie VI I, II (VI II auch nicht ausnotiert, lediglich die Pause ist vorhanden); sicher versehentlich von VI II übertragen	241	II	T	$c^1 d^1$ statt $h^0 c^1$
102f.	I	Va	nach der Devisе „B:“ in T. 97 keine weiteren Eintragungen im System der Va bis zum Alt-schlüssel direkt vor dem Einsatzton in T. 103. Wir lassen dennoch die Verdopplung des Bc in T. 100 enden	246	I	A	durchgängig $a^1$ statt $h^1$
113	I (II)	S, A	Coro I: ein durchgezogener Balken, Text wie NA; im S korr. durch Bogen 1–2, 3–4 und 5–6, im A Bogen 3–4	251	I	VI I (II) 5	ohne Vorschläge
114	I	S 2–5	Zweierbalkungen, aber Silbe „-rit“ zu 2, daher wohl Textunterlegung wie A	258	II	VI II	nicht eigens notiert („ut Sup“, gemeint Chor I), es müsste also $h^1$ statt $e^2$ sein, der Anschluss an T. 257 verlangt aber $e^2$
122	I, II	Voci	Textunterlegung unklar; Silbe „e-“ eher zu 3 als zu 2. Dennoch spricht die musikalische Wahrscheinlichkeit (Hemiole „cur-rit ser-mo e -I jus“) eher für 2	259	I, II	VI I (II)	Takt tatsächlich leer. Das könnte ein Versehen sein, ein besonderer Effekt ist jedoch mindestens ebenso wahrscheinlich, daher keine Ergänzung
125	I	VI II	Bogen 1–2 statt 2–3, siehe aber S und Parallelstellen (VI I nicht eigens notiert, nur „Con la V[oce]“)	261–280	I, II		notiert sind lediglich die Vokalstimmen und der Bc von Coro I mit entsprechenden colla parte-Vermerken. Textbedingte Aufspaltungen der Achtel in Sechzehntel wurden in den Streichern in Anlehnung an die ausnotierte Bc-Stimme nicht übernommen
125	I	S	Einsatz bezeichnet mit <i>Marg: e Ju.</i> , siehe T. 55	262	I	Bc	Beziff. 6 $\frac{1}{2}$ statt 6 $\frac{1}{4}$
129	I	VI II	Bogen auch ab 2 lesbar; VI I geht mit dem S und ist nicht eigens notiert („con la voce“). Siehe aber auch T. 155, dort eindeutig notiert	268f.	I, II	T 1–3	Text: „Sicut et“, das folgende „principio“ steht etwas zu weit links
149	II	Va 2	$a^0$ statt $h^0$	273	I, II	Bc	nach 1. Note unklares Zeichen (ähnlich $\gamma$ )
152	II	S 2–5	zusammengebalkt, korr. mit Bogen 2–3 und 4–5, um die Textunterlegung zu verdeutlichen	281	I (II)	Va	bis T. 280 geht die Va mit dem Tenore, in T. 280 Bassschlüssel mit „B.“ Eine Fortsetzung in Tenorlage bietet sich an, die Unteroktave wäre auch gar nicht spielbar.
152f.	II	VI II	die im S als Korrekturzeichen verwendeten Bögen vermutlich versehentlich in VI II übernommen (entgegen Parallelstellen)				
165	I	Va	nicht eigens notiert (colla parte-Vermerk zum T); letzte Note daher eigentlich unterteilt in zwei Sechzehntel; angepasst an hohe Streicher (so auch in Blei in die Quelle nachgetragen)				
166	II	Va	wie Anmerkung zu T. 165				
167	I	Va	wie Anmerkung zu T. 165				
168	II	Va	wie Anmerkung zu T. 165				
170	I	VI I (II) 9	$g^1$ statt $a^1$ , siehe aber A und Beziff.				
170–173	I, II	VI I 4	siehe T. 35–39				
172	I	VI I (II) 9	$fis^1$ statt $g^1$ , siehe aber A und Beziff.				
173	II	T 1–3	$c^1$ statt $h^0$ , siehe aber Va und Beziff.				
174	I	B	$\downarrow \downarrow$ statt $\downarrow \downarrow$ , siehe aber B Coro II und beide Bc				
174	II	T 4	$\downarrow$ statt $\downarrow$				
178	I	S	Beischrift a 2, bezugnehmend auf die Doppelbesetzung der Solostimme; siehe Anm. zu T. 76 sowie Vorwort				
181	I	Va 3	$c^0$ statt $d^0$				
182	I	S (VI I)	nur eine Viertelpause, dennoch wohl nicht Lesart von Coro II in T. 186 gemeint (siehe VI II, Va; dort deutlich 2 Viertelpausen in T. 182). Zu T. 186 abweichende Lesart offenbar Folge einer Korrektur. Grund hierfür dürfte der Einsatz von Chor II bereits auf der 1 (und nicht auf der 3 wie in T. 186) gewesen sein. Talbot (Fn. 1) passt T. 182 an T. 186 an.				
185	II	S 4–5	zusammengebalkt, Textverteilung aber wie NA				
187	I	S	Text „justitia“ statt „justitias“				
192	II	S	Text „justitia“ statt „justitias“				
198	II	VI II, Va 1	$h^1$ bzw. $g^0$ wie Coro I in T. 196. Dies trifft in T. 198 allerdings auf den D-Dur-Akkord des Coro I, daher geändert in $fis^1$ bzw. $d^1$				
227	II	Va 2	$g^0$ statt $a^0$				
229	I	Va	$\downarrow c^1$ , und damit als einzige Stimme von Coro I eine Note auf der 1				
235			System für den Bc II zunächst vergessen, System der VI I Coro II direkt unter B Coro I, dann darunter Bc I in das wegen colla parte zu VI I durchgängig leere System der VI II Coro II nachgetragen				
238	II	S 2–3	zusammengebalkt, Textverteilung aber wie NA				
238–41	I, II	VI I 4	siehe T. 35ff.				
238ff.	I	S	abweichende Textierung auf fol. 140r notiert, nach Seitenwechsel auf fol. 140v (T. 242) jedoch nur noch B textiert, Textierung des S erschlossen				

# Singtext und Übersetzung

Psalm 147,12–20 (Vulgata 147)\*

1 (12)	Lauda Jerusalem Dominum: lauda Deum tuum Sion.	1 (12)	Lobe, Jerusalem, den Herrn; lobe, Sion, deinen Gott!
2 (13)	Quoniam confortavit seras portarum tuarum: et benedixit filiis tuis in te.	2 (13)	Denn er hat die Riegel deiner Tore festgemacht, deine Kinder in dir gesegnet.
3 (14)	Qui posuit fines tuos pacem: et adipe frumenti satiat te.	3 (14)	Er hat deinen Marken Frieden gewährt, und sättiget dich mit dem Fette des Weizens.
4 (15)	Qui emittit eloquium suum terrae: velociter currit sermo ejus.	4 (15)	Er sendet sein Wort aus auf die Erde; gar schnell eilt sein Wort.
5 (16)	Qui dat nive, sicut lanam: nebulam sicut cinerem spargit.	5 (16)	Er gibt Schnee wie Wolle, streut Nebel wie Asche aus.
6 (17)	Mittit crystallum suum sicut buccellas: ante faciem frigoris ejus quis sustinebit?	6 (17)	Er wirft seinen Hagel wie Bissen hernieder; wer kann bestehen vor seinem Froste?
7 (18)	Emittet verbum suum, et liquefaciet ea: flabit spiritus ejus, et fluent aquae.	7 (18)	Er entsendet sein Wort und lässt ihn schmelzen; es weht sein Wind, da fließen die Wasser.
8 (19)	Qui annuntiat verbum suum Jacob: justitias et judicia sua Israel.	8 (19)	Er tut Jakob sein Wort kund, seine Rechte und seine Satzungen Israel.
9 (20)	Non fecit taliter omni nationi: et judicia sua non manifestavit eis.	9 (20)	Nicht also hat er irgendeinem anderen Volke getan, und seine Rechte ihnen nicht offenbart.
Dox.	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum, amen.	Dox.	Ehre sei dem Vater, und dem Sohn und dem Heiligen Geiste: Wie es war im Anfange, und jetzt, und allezeit und von Ewigkeit zu Ewigkeit, amen.

\* Deutsche Übersetzung nach Ferdinand Janner, *Das römische Brevier*, 4 Bde., Regensburg 1890. Verwendet wurde auch die darauf basierende Ausgabe *Römisches Vesperbuch*, hrsg. von Franz Xaver Haberl, Regensburg 1900. Die Übersetzung folgt dem lateinischen Text des Breviers und ist damit näher am vertonten Text als moderne Bibelübersetzungen auf der Basis des hebräischen Textes.

## Singing text and translation

Psalm 147:12–20 (Vulgata 147)\*

1 (12)	Lauda Jerusalem Dominum: lauda Deum tuum Sion.	1 (12)	Praise the Lord, O Jerusalem; praise thy God, O Zion.
2 (13)	Quoniam confortavit seras portarum tuarum: et benedixit filiis tuis in te.	2 (13)	For he hath strengthened the bars of thy gates; he hath blessed thy children within thee.
3 (14)	Qui posuit fines tuos pacem: et adipe frumenti satiat te.	3 (14)	He maketh peace in thy borders, and filleth thee with the finest of the wheat.
4 (15)	Qui emittit eloquium suum terrae: velociter currit sermo ejus.	4 (15)	He sendeth forth his commandment upon earth: his word runneth very swiftly.
5 (16)	Qui dat nive, sicut lanam: nebulam sicut cinerem spargit.	5 (16)	He giveth snow like wool: he scattereth the hoar-frost like ashes.
6 (17)	Mittit crystallum suum sicut buccellas: ante faciem frigoris ejus quis sustinebit?	6 (17)	He casteth forth his ice like morsels: who can stand before his cold?
7 (18)	Emittet verbum suum, et liquefaciet ea: flabit spiritus ejus, et fluent aquae.	7 (18)	He sendeth out his word, and melteth them: he causeth his wind to blow, and the waters flow.
8 (19)	Qui annuntiat verbum suum Jacob: justitias et judicia sua Israel.	8 (19)	He declareth his word unto Jacob, his statutes and his judgments unto Israel.
9 (20)	Non fecit taliter omni nationi: et judicia sua non manifestavit eis.	9 (20)	He hath not dealt so with any nation: and as for his judgments, they have not known them.
Dox.	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum, amen.	Dox.	Glory be to the Father, and to the Son: and to the Holy Ghost: As it was in the beginning, is now, and ever shall be: world without end, amen.

---

\* For the translation was consulted: *The Roman Breviary: reformed by the order of the Holy OEcumenical Council of Trent, [...] together with the Offices since granted*. Translated out of Latin into English by John, Marquess of Bute [John Patrick Crichton Stuart], Edinburgh; London, 1879 (the edition from 1908 was used here). The translator adhered closely to the text of the King James Bible, though in general deviations appearing in the text refer more closely to the Vulgate.