

Claudio

MONTEVERDI

Vespro della Beata Vergine

Marienvesper · Vespers 1610

SV 206

Soli e Coro

2 Flauti, 2 Fifare, 3 Cornetti, 3 Tromboni
2 Violini, 3 Viole, Violoncello, Violone, Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Uwe Wolf

Urtext

Partitur / Full score



Carus 27.801

Inhalt / Contents

Vorwort	III
Foreword	XII
Die vertonten Texte mit Übersetzungen / The singing texts with translations	XXI
Widmung / Dedication	XXVII
Abbildungen / Facsimiles	XXVIII
1. Deus in adjutorium / Domine ad adjuvandum me festina	1
2. Dixit Dominus	7
3. Nigra sum	18
4. Laudate pueri	20
5. Pulchra es	36
6. Laetatus sum	38
7. Duo Seraphim	49
8. Nisi Dominus	53
9. a. Audi coelum	67
b. Omnes hanc ergo	69
10. Lauda Jerusalem	73
11. Sonata sopra Sancta Maria, ora pro nobis	84
12. Hymnus: Ave maris stella	106
13. Magnificat à 7	
a. Magnificat anima mea	114
b. Et exultavit	116
c. Quia respexit	118
d. Quia fecit	122
e. Et misericordia	124
f. Fecit potentiam	126
g. Deposuit	128
h. Esurientes	130
i. Suscepit Israel	132
j. Sicut locutus est	133
k. Gloria Patri	136
l. Sicut erat	138
Kritischer Bericht	143
Besetzungsvorschläge / Scoring suggestions	153

Zu diesem Werk ist **carus**MUSIC, die Chor-App, erhältlich, die neben den Noten und einer Einspielung einen Coach zum Erlernen der Chorstimme enthält. Mehr Informationen unter www.carus-music.com.

For this work **carus**MUSIC, the choir app, is available. In addition to the vocal score and a recording, the app offers a coach which helps to learn the choral parts. Please find more information at www.carus-music.com.

Vorwort

Einleitung

Die Marienvesper ist Bestandteil einer Sammlung, die 1610 unter dem Titel „Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus, Ac Vesperae pluribus decantandae“¹ erschien. Diese enthält zu Beginn die *Missa In illo tempore*, eine Parodie-Messe nach der gleichnamigen Motette von Nicolas Gombert, und im Anschluss daran eine Abfolge von Vesper-Kompositionen (Responsorium, die fünf Vesperpsalmen für Marienfeste, Hymnus und das Magnificat in zwei Vertonungen) sowie die zwischen die Psalmen eingestreuten Concerti (*Nigra sum, Pulchra es, Duo Seraphim, Audi coelum*) und die *Sonata sopra Sancta Maria* – die sogenannte Marienvesper.²

Über die Entstehung der Marienvesper bzw. der sie enthaltenden Sammlung wissen wir nur sehr wenig. Erstmals beschrieben wird die Sammlung im Juli 1610 von Monteverdis Vize Don Bassano Casola (Lebensdaten unbekannt). In einem Brief an Kardinal Ferdinando Gonzaga, den jüngeren Sohn von Monteverdis Dienstherrn Vincenzo Gonzaga, schreibt Casola, dass Monteverdi gerade seine sechsstimmige „Messa da Cappella“ über Themen aus Gomberts Motette „In illo tempore“ drucken lasse. Zusammen mit der Messe würden Psalmen für eine Marienvesper („Salmi del Vespro della Madonna“) gedruckt werden. Diese bestünden aus abwechselnden und verschiedenen Einfällen und Harmonien und seien ganz über den canto fermo geschrieben. Monteverdi beabsichtige, im Herbst nach Rom zu reisen, um die Sammlung seiner Heiligkeit zu widmen.³

Tatsächlich trägt der Druck eine Widmung an Papst Paul V., datiert auf den 1. September 1610. Es wird einhellig vermutet, dass Monteverdi sich mit der Sammlung dem Papst wie wahrscheinlich auch anderen potentiellen kirchlichen Arbeitgebern als Komponist empfehlen wollte. Der Charakter einer „Bewerbungsmappe“ hat den Druck von 1610 in vieler Hinsicht ganz wesentlich geprägt und ist ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der Sammlung. In ihm ist sicher auch die Ursache für die Kombination von Messe und Vespermusik in einer Sammlung zu sehen. Messen waren traditionell konservativ gehalten, während man in der Vesper modernen Strömungen nachging;⁴ ein Spannungsfeld, das Monteverdi nutzte wie kein anderer Komponist seiner Zeit.

Am 1. September, dem Datum der Dedikation, dürfte der Druck schon nahezu fertig gewesen sein, denn bereits kurz nach diesem Datum macht Monteverdi sich auf den Weg nach Rom, wo er bereits Anfang Oktober 1610 eintrifft.⁵ Hauptanlass der Rom-Reise waren Monteverdis Bemühungen, für seinen Sohn Francesco einen Freiplatz im Seminario Romano, dem päpstlichen Priesterseminar, zu erhalten. Die Reise verläuft allerdings wenig erfolgreich: Monteverdi gelingt es weder einen Platz für seinen Sohn zu sichern noch bekommt er eine Audienz beim Papst, um den Druck persönlich zu überreichen. Monteverdi war Papst Paul V. möglicherweise 1607 bereits in Mantua begegnet. Dies könnte erklären, dass Monteverdi im Responsorium und Magnificat seine in jenem Jahr in Mantua uraufgeführte Oper *L'Orfeo* zitiert.⁶

Die Absicht Monteverdis, nach Rom zu reisen, war wahrscheinlich auch Anlass für die – möglicherweise schon länger geplante – Veröffentlichung von Messe und Vesper; schon in der ersten Erwähnung der Sammlung durch Casola (s.o.) wird sie mit

der Rom-Reise in Verbindung gebracht. Wahrscheinlich geschah die Veröffentlichung unter einigem Zeitdruck, da Casola im Juli die Arbeit an der Veröffentlichung als Neuigkeit mitteilte, die Dedikation auf den 1. September datiert ist und Monteverdi bereits kurz nach diesem Datum nach Rom aufbrechen musste. Ein solcher Zeitdruck könnte jedenfalls manche Ungereimtheit im Druck von 1610 erklären, vor allem die Existenz abweichender (mutmaßlich früherer) Fassungen etlicher Sätze in der Generalbass-Partitur (s. u.), aber auch eine größere Zahl an Druckfehlern.

Ob es vor der Drucklegung eine „Uraufführung“ aller oder einzelner Sätze gegeben hat, ist unbekannt. Während es bei der Messe eher denkbar erscheint, dass diese speziell für das Publikationsvorhaben geschaffen wurde, lassen z. B. die sehr unterschiedlichen Instrumentalbesetzungen der drei Sätze mit obligaten Instrumentalstimmen (die Nummern 1, 11 und 13 der vorliegenden Edition) vermuten, dass diese Sätze zumindest z. T. für unterschiedliche Anlässe mit auf die jeweiligen Aufführungsbedingungen zugeschnittenen Besetzungen komponiert wurden.⁷ Auch die Fassungsunterschiede zwischen Generalbass und Vokalstimmen in immerhin fünf Sätzen lassen auf Überarbeitungen schon vorhandener Stücke schließen.

Kirchenmusik gehörte allerdings in Mantua nicht zu Monteverdis eigentlichen Dienstaufgaben, was nicht ausschließt, dass er bei wichtigen Festen auch an der Kirchenmusik mitgewirkt hat.⁸ Zahlreiche Thesen zu Anlass und Bestimmung der Kompositionen sind im letzten halben Jahrhundert vorgebracht worden, ohne dass sich allerdings auch nur eine bislang dokumentarisch stützen ließe.⁹ Auch aus Monteverdis venezianischer Zeit sind keine Aufführungen belegt (wenn aber zumindest für Einzelteile sicher anzunehmen). Als sicher kann hingegen gelten, dass bei Monteverdis Bewerbung auf die Position des *maestro di cappella* an San Marco in Venedig

¹ Vollständiger Titel siehe Kritischer Bericht.

² Die Messe und die zweite, „kleine“ Fassung des *Magnificat* sind nicht Bestandteil der vorliegenden Ausgabe, sind aber im selben Verlag separat erhältlich: Carus 40.670 und 27.205.

³ Im Wortlaut: „Il Monteverdi fa stampare una Messa da Cappella a sei voci di studio et fatica grande, essendosi obligato maneggiar sempre in ogni nota per tutte le vie, sempre più rinforzando le otto fughe che sono nel motetto, in *illo tempore* del Gomberti e fa stampare unitamente ancora di Salmi del Vespro della Madonna, con varie et diverse maniere d'inventioni et armonia, et tutte sopra il canto fermo, con pensiero di venirsene a Roma questo Autumno, per dedicarli a Sua Santità.“ Der Brief ist erstmals veröffentlicht bei Emil Vogel, „Claudio Monteverdi. Leben und Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichnis seiner Werke“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 3. Jahrgang (1887), S. 430. Der Brief wird in der Literatur zur Vesper häufig zitiert.

⁴ Siehe dazu Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, Kassel 1992, Bd. I, S. 44ff.

⁵ Man bedenke, dass Musikdrucke damals nur an wenigen Orten ausgeführt werden konnten. Monteverdis Sammlung erschien im Zentrum des Notendrucks, in Venedig in einer der großen Offizinen (Riccardo Amandino). Von dort mussten die Exemplare erst zu Monteverdi gelangen.

⁶ Jeffrey Kurtzman, *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, Oxford 1999, S. 14. Der Papst hielt sich im Mai 1607 in Mantua auf; die Aufführung des *Orfeo* fand schon im Februar 1607 statt, könnte aber noch „Hofgespräch“ gewesen sein.

⁷ So lässt sich z. B. das Fehlen einer Stimme für den dritten Zink im Responsorium (die Stimme der Viola I ist wie geschaffen dafür) ebenso wenig erklären wie das Fehlen der Violen in *Sonata* und *Magnificat*.

⁸ Siehe u. a. John Whenham, *Monteverdi: Vespers 1610*, Cambridge 1997 (Cambridge Music Handbook), S. 29ff.

⁹ Zusammenfassend zu den verschiedenen Thesen Kurtzman 1999, S. 11ff.

der Druck von 1610 ein wichtiges Argument war, Monteverdi diese Position auch tatsächlich anzuvertrauen.¹⁰

Der Druck von 1610

Der Druck von 1610 gehört – wie im Übrigen auch Monteverdis spätere Sammlung *Selva morale e spirituale* von 1641 – in die Gruppe der Repertoiredrucke, die Musik für die zwei wichtigsten Gottesdienste der Weltkirchen, Messe und Vesper, in einer Sammlung in sich vereinen. In der Tradition solcher Repertoiredrucke ist auch die Bogenkennzeichnung der Singstimmen in der Sammlung von 1610 zu sehen: „Messa & Salmi di Claudio Monte Verde“.¹¹ Wenn auch der Inhalt der Sammlung mit Messe, Psalmen, Magnificat und Motetten in etlichen solchen Repertoiredrucken Parallelen findet,¹² so gibt es doch auch gewichtige Unterschiede zwischen Monteverdis Sammlung von 1610 und anderen zeitgenössischen Drucken dieser Art:

1. Psalmen und Concerti stehen nicht in getrennten Abteilungen, sondern alternieren.
2. Die beiden *Magnificat* der Sammlung sind Fassungen ein und derselben Komposition.
3. Die Messe greift mit der Form der Parodiemesse eine sehr altertümliche Form auf.
4. Psalmen und *Magnificat* folgen einem klar definierten – und auch benannten – gemeinsamen Prinzip.

Besonders über Punkt 1 ist viel diskutiert worden. Die These, es handele sich um eine Vesper und nicht bloß um eine Abfolge von Kompositionen für die Vesper, stützt sich maßgeblich und vor allem auf diese Tatsache. Nur eine weitere Sammlung mit einer solchen Durchmischung ist bekannt¹³ und zudem nicht wirklich vergleichbar.¹⁴ Nicht weniger rätselhaft – und die These, dass es sich um eine geschlossene Vesper handele, möglicherweise stützend – sind die beiden *Magnificat* (Punkt 2). Mehrere *Magnificat* sind in vielen Sammlungen enthalten, aber normalerweise unterscheiden diese sich sowohl im Typ als auch im zugrunde liegenden Psalmton, um eine Sammlung für möglichst viele Vespere, viele Gelegenheiten zu empfehlen.¹⁵ Das ungewöhnliche Vorhandensein zweier Fassungen desselben *Magnificat* – mit und ohne obligate Instrumente – hat zusammen mit den Ad-libitum-Ritornellen in Nr. 2 und der Falsobordone-Notation der Singstimmen des Responsoriums (siehe Faksimile) – den Eindruck erweckt, man habe zwei Fassungen (mit und ohne obligate Instrumente) ein und derselben, zusammengehörigen Vesper vor sich, und eben nicht eine möglichst universelle Sammlung.¹⁶

Punkt 3 und 4 hingegen unterstreichen den ganz ungewöhnlich programmatischen Anspruch der Sammlung, in der Monteverdi mit hoher Konsequenz eine stilistische Vielfalt ausbreiten will. Die stilistischen Extreme sind mit der bewusst konservativen Messe und den hochaktuellen Concerti gegeben: beides hier extrem, aber beides für sich genommen nicht ungewöhnlich. Das wirklich Atemberaubende aber sind die Psalmen und das *Magnificat*. „Vespro della B. Vergine da concerto, composto sopra canti fermi“ lautet der programmatische Zwischentitel in der Generalbass-Partitur¹⁷ und bezeichnet die gewagte Kombination der – rückwärts gerichteten – Technik der Cantus-firmus-Vertonung mit dem hochmodernen konzertanten Stil innerhalb derselben Kompositionen. Wie üblich variiert Monteverdi den Stil von Psalm zu Psalm, bleibt dabei aber immer dem gewählten Grundprinzip treu; auch Casola

hatte in seinem Schreiben an Ferdinando Gonzaga diese Tatsache – ähnlich wie die Parodie-Form der Messe – als hervorstechendes Merkmal beschrieben: „Salmi del Vespro della Madonna, con varie et diverse maniere d'inventione et armonia, et tutte sopra il canto fermo“.¹⁸ Kann man auch über die liturgische Einheit streiten (s.u.), so ist schon allein mit dem ungewöhnlichen Zwischentitel die kompositorische, künstlerische Einheit bezeugt.

Möglicherweise ist dieser programmatische Entwurf der Sammlung von 1610 auch für die o.g. Punkte 1 und 2 verantwortlich. Die eingeschobenen Concerti und die Sonata folgen für sich genommen einer logischen, in der Besetzung aufsteigenden Reihenfolge, wie sie in vielen Sammlungen der Zeit Standard ist. Ihre Position zwischen den Psalmen verschärft den Kontrast und erhöht die Farbigkeit der Sammlung. Dass Motetten (zu denen die Concerti gehören) auch zwischen Vesper-Psalmen musiziert wurden, ist zudem belegt (s.u.). Somit wäre eine solche Anordnung auch unabhängig von einem liturgischen Gesamtzusammenhang sinnvoll, beispielgebend und programmatisch. Und so könnten auch die beiden Fassungen des *Magnificat*¹⁹ Monteverdis Willen geschuldet sein, seine Fähigkeit unter Beweis zu stellen, eine gleichwertige Komposition sowohl mit großem Instrumentalapparat als auch a cappella zu schreiben.

Bei allen Sätzen, die mit mehr Stimmen besetzt als Stimmbücher vorhanden sind (also 8 und mehr), nehmen einzelne Stimmbücher zwei Stimmen auf (rechte Seite / linke Seite); die Wendestellen sind abgestimmt.²⁰ Die Verteilung der zusätzlichen Stimmen auf die vorhandenen Stimmbücher erfolgte von Komposition zu Komposition unterschiedlich; kaum ein Instrument ist bei den drei Werken mit obligaten Instrumentalstimmen (Nr. 1, 11 und 13) zweimal derselben Singstimme zugeordnet (s.u.). *Missa* und *Magnificat* werden dabei als mehrsätzige Werke behandelt; in einem Einzelsatz

¹⁰ In einem venezianischen Dokument wird erwähnt, dass sowohl die von Monteverdi aufgeführten Probestücke als auch seine gedruckten Werke für seine Wahl sprächen; vgl. Whenham 1997, S. 40 und Kurtzman 1999, S. 52f. Es ist sehr davon auszugehen, dass allein geistliche Werke zu Rate gezogen wurden, und außer den frühen, dreistimmigen *Sacrae cantiunculae* von 1582 und dem Druck von 1610 hatte Monteverdi nichts Geistliches publiziert.

¹¹ Michael Praetorius verkürzt den Titel weiter und spricht von Monteverdis („Claudii de Monteverde“) „Psalmi vespertini“, ebenfalls eine in jener Zeit geläufige Titelformulierung (*Syntagmatis Musici ... Tomus Tertius*, Wolfenbüttel 1619, Reprint Kassel 1954 (Dokumenta musicologia, I: XV), S. 128; Praetorius beschreibt dort die Versfolge des Hymnus „Ave maris stella“).

¹² Einige wenige Beispiele: Giovanni Paolo Cima, *Concerti ecclesiastici*, Mailand 1610; Francesco Rognoni Taegio, *Messa, salmi intieri et spezzati, Magnificat, falsi bordone & motetti*, Mailand 1610; Valerio Bona, *Messa e vespro a quattro chori*, Venedig 1611; Tomaso Cecchino, *Psalmi, missa, et alia cantica*, Venedig 1619; Sigismondo Arsilli, *Messa, e vesperi della Madonna*, Rom 1621.

¹³ Paolo Agostini, *Salmi della Madonna, Magnificat A 3. Voci. Hinno Ave Maris Stella, Antiphone A una 2. & 3. Voci. Et Motetti. Tutti Concertati*, Rom 1619.

¹⁴ Zum einen handelt es sich hier bei den Antiphonen tatsächlich um Antiphontexte, zum anderen sind diese zwar – beispielhaft? – zwischen den Psalmen notiert, im Inhaltsverzeichnis (Tavola) allerdings getrennt aufgelistet.

¹⁵ Uwe Wolf, „Et nel fine tre variate armonie sopra il Magnificat. Bemerkungen zur Vertonung des Magnificats in Italien im frühen 16. Jahrhundert“, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 2 (1993), S. 39–54.

¹⁶ Auch Manfred H. Stättkus, *Claudio Monteverdi. Verzeichnis der erhaltenen Werke. Kleine Ausgabe*, Bergkamen 1985, S. 50ff., sieht zwei Fassungen eines Werkes (SV 206, 206a).

¹⁷ In der Generalbass-Partitur Kopftitel zum Responsorium.

¹⁸ Siehe oben, Fußnote 3.

¹⁹ Es wurde diskutiert, welche Fassung die ältere sei und ob es überhaupt Fassungen einer Komposition oder nur ähnliche Kompositionen seien; siehe Whenham 1997, S. 78f. und Kurtzman 1999, S. 264ff., dort auch eine Zusammenfassung der bisherigen Diskussion. Es spricht indes manches dafür, dass der Zusammenhang der beiden *Magnificat* komplizierter ist und sich nicht eindimensional mit „1. Fassung, 2. Fassung“ beschreiben lässt, da man in beiden Kompositionen Stellen findet, die man mit guten Argumenten als die älteren ansehen kann. Wahrscheinlich gibt es Vorläufer, die sich wechselseitig befruchtet haben.

²⁰ Siehe im Einzelnen die Tabelle im Kritischen Bericht, S. 143.

pausierende Stimmen erhalten einen Tacet-Vermerk. Die übrigen Kompositionen aber stehen jeweils für sich als einzelne Werke (und werden in nicht beteiligten Stimmbüchern nicht erwähnt).

Das großformatige Stimmbuch „Bassus Generalis“ enthält zum Teil eine weitgehend unbezifferte Basso-continuo-Stimme, die häufig noch über weite Strecken als Basso sequente geführt ist. Die vier Concerti hingegen werden dort in voller Partitur gedruckt, wie es bei solcher Musik allgemein üblich war.²¹ Volle Partituren sind darüber hinaus noch zum *Crucifixus* der Messe wie zu den Nr. 13g und 13l vorhanden; zu anderen Sätzen enthält das Stimmbuch ein zwei- (Nr. 1) oder dreistimmiges Particell (Nr. 4 und 6). Wir sprechen daher im Folgenden von einer Generalbass-Partitur; bereits in der Bogenkennzeichnung wird diese übrigens als „Partitura del Monteverde“ bezeichnet. In der Orgel-Stimme zur vorliegenden Edition greifen wir die Particellnotation auf und teilen die originalen Orientierungssysteme mit; im Gegensatz zur Generalbass-Partitur von 1610 sind dort allerdings die Vokalstimmen textiert.

Liturgische Probleme

Im monastischen Stundengebet besteht die Vesper im Kern (es kommen noch weitere, gelesene Teile hinzu) aus dem Responsorium, fünf Psalmen (die nach Art des Festes wechseln) und dem *Magnificat*. Psalm und *Magnificat* werden jeweils von Antiphonen umgeben (zu singen vor und zu wiederholen nach dem Psalm), die den Bezug zum jeweiligen Fest herstellen.²² Der Ton des Psalms richtet sich nach dem vorgegebenen Ton der Antiphon; verschiedene Schlussformeln (*differentiae*) der Psalmtöne erleichtern den Anschluss zur Antiphon. In der Literatur über Monteverdis Vesper wird seit langem beschrieben, dass es kein Marienfest gibt, dessen Psalmtonfolge mit derjenigen des Druckes von 1610 übereinstimmt; zahlreiche Thesen schließen sich an diesen Befund an – von der Annahme von Sonderliturgien²³ über die Behauptung, dass man es mit dem tonartlichen Bezug zur Zeit Monteverdis nicht mehr ernst genommen habe bis hin zur heute vorherrschenden Verneinung der liturgischen Einheit.

Viele Indizien deuten allerdings tatsächlich auf einen freien Umgang zumindest mit den Psalmtönen, ohne dass bislang aber klar wäre, was dies im Einzelnen bedeutet. Offenbar waren die *differentiae* nicht mehr im Gebrauch,²⁴ und es gibt Sammlungen, die vorgeblich für alle Sonntage und Feste des Jahres Material bieten und tatsächlich alle in Vespere Verwendung findenden Psalmen enthalten, aber nur in je einem Psalmton.²⁵ Auch Monteverdi benutzt die Psalmtöne nur noch mit den offenbar einzigen übrig gebliebenen Schlussformeln und verwendet die liturgischen Töne zudem innerhalb der Kompositionen auf verschiedenen Tonstufen – auch am Ende auf einer anderen als am Anfang, was eine schlüssige Rückkehr zur Antiphon unmöglich macht.²⁶ Adriano Banchieri gibt in einer Übersicht über die Vespere des Kirchenjahres nur für das *Magnificat* die von Fest zu Fest wechselnden Psalmtöne an,²⁷ was zusätzlich die offenbar geringe Bedeutung der Psalmtöne (und damit der Antiphonen?) unterstreicht.

Die Position der Concerti zwischen den Psalmen wird meist dahingehend erklärt, dass diese als Antiphonsubstitute anstelle der Wiederholung der Antiphon musiziert wurden. Bestärkt wird diese Theorie durch Berichte von Vespere, bei denen zwischen den Psalmen Motetten musiziert wurden.²⁸ Doch müssen diese nicht zwangsläufig als Belege für die Substitution von Antiphonen

gewertet werden. Es kann sich um eine nicht im engeren Sinne liturgische Praxis in den fast konzerthaften Vespere des frühen 17. Jahrhunderts handeln. Dies würde die – beispielhaft – zwischen den Psalmen stehenden Concerti möglicherweise schlüssiger erklären als die These der Antiphonsubstitution.²⁹ Im Grunde kann hier nur die mangelnde Erforschung der liturgischen Praxis bedauert, aber keine Lösung geboten werden.

Inzwischen wird mehrheitlich angenommen, dass es sich bei dem Druck von 1610 nicht um eine liturgische Einheit handelt und von keiner zeitgenössischen Gesamtauführung ausgegangen werden kann.³⁰ Vielmehr wird Monteverdi damit gerechnet haben, dass einzelne Teile in verschiedenen Kontexten zur Aufführung gelangen würden. Dass Monteverdi zusätzlich zur in Vesperdrucken üblichen Anordnung der Psalmen und des *Magnificat* in ihrer liturgischen Reihenfolge die Concerti nicht, wie sonst üblich, in einer eigenen Abteilung des Druckes, sondern zwischen den Psalmen platziert, könnte auf eine intendierte Aufführungsreihenfolge deuten, wobei diese aber wiederum exemplarisch und nicht als eine „Aufführungseinheit“ zu verstehen wäre.

Überblick über die Editions-geschichte

Die Marienvesper hat inzwischen wohl mehr Editionen erfahren als jede andere Komposition des 17. Jahrhunderts. Den Anfang machte Carl von Winterfeld³¹ mit einigen Beispielen. Die erste Neuausgabe der vollständigen Sammlung gab Gian Francesco Malipiero 1932 innerhalb der von ihm herausgegebenen Monteverdi-Gesamtausgabe heraus.³² Es ist keine wissenschaftliche Ausgabe im heutigen Sinn; ein Kritischer Bericht fehlt, nur wenige Fußnoten weisen auf gravierende Abweichungen zur Quelle hin, zahlreiche Fehler im Notentext sind teils auf Eingriffe des Herausgebers, mehr noch auf Missdeutungen des Überlieferungsbefundes zurückzuführen. Dennoch bildete seine Ausgabe den Ausgangspunkt für nachfolgende Ausgaben (die freilich häufig auch die Fehler von Malipiero

²¹ Die Partitur ist nicht textiert, da ja – anders als bei der nur in Partitur erschienenen weltlich-monodischen Musik – eine separate Vokalstimme verfügbar ist.

²² Zur Anlage einer Vesper nach den Reformen des Konzils von Trient siehe Whenham, S. 8ff.

²³ Bekanntestes Beispiel hierfür ist die These Graham Dixons, es handele sich eigentlich nicht um eine Marien-, sondern eine Barbara-Vesper, komponiert für S. Barbara in Mantua, die dabei der speziellen Mantuaer Liturgie folge („Monteverdi's Vespers of 1610: „della Beata Vergine?““, in: *Early Music* 15 (1987), S. 386–89). Dem muss v.a. entgegengehalten werden, dass eine Vesper der Mantuaer Liturgie kaum für eine Widmung an den Papst, ja nicht einmal für eine Publikation geeignet gewesen wäre.

²⁴ Whenham 1997, S. 22; Pietro Pontio, *Ragionamento di musica*, Parma 1588, Reprint hrsg. von Suzanne Clercx, Kassel etc. 1959 (Documenta Musicologica, I: XVI), S. 97f.

²⁵ So z. B. Giovanni Giacomo Gastoldi, *Psalmi ad vespere in totius anni solemnitatibus*, Venedig 1588, ²1592; Adriano Banchieri, *Salmi festivi intieri, coristi, allegri, et moderni*, Venedig 1613. Vgl. auch Whenham 1997, S. 15.

²⁶ Siehe im Einzelnen Whenham 1997, S. 60ff.

²⁷ Adriano Banchieri, *L'Organo Suonarino*, 1. Auflage Venedig 1605, Reprint Amsterdam (zus. mit den Ausgaben 1611 und 1638) o. J. (Bibliotheca Organologica, XXVII). In der „Norma a gli organisti“, S. 118ff. werden für die verschiedenen Feste nur der Hymnus und die *Magnificat*-Töne für beide Vespere genannt.

²⁸ Whenham 1997, S. 20. Auf Orgelspiel zwischen den Psalmen weist Banchieri hin (*L'Organo Suonarino*, 2. Auflage Venedig 1611, S. 45 in der Faksimile-Ausgabe, siehe Fußnote 27).

²⁹ Siehe dazu auch Whenham 1997, S. 19.

³⁰ Siehe dazu u. a. Whenham 1997, S. 2, und Kurtzman 1999, S. 39.

³¹ Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin 1834, Reprint Hildesheim 1965, Band III, S. 112f. (*Dixit Dominus*) und S. 114f. (*Deposuit aus dem Magnificat a 7*).

³² *Monteverdi Opere*, Bd. XIV, Teilband 1 und 2.

übernehmen). Es folgen Ausgaben für die Musikpraxis, die zunächst von Eingriffen vieler Art geprägt sind: Uminstrumentierungen, Kürzungen, Umstellungen und aus heutiger Sicht aberwitzigen Übertragungen der späten Mensuralnotation. Gleichzeitig beginnen sowohl Weglassungen (Concerti) als auch Ergänzungen (Antiphonen) gegenüber dem Druck von 1610, jeweils mit dem Ziel einer liturgischen Vesper.³³

Maßgeblich für die Musikpraxis war lange Zeit die 1966 vorgelegte Ausgabe von Gottfried Wolters mit dem kompletten Vesperteil des Druckes von 1610 (nur *Magnificat à 7*).³⁴ Wolters Ausgabe ist die erste mit einem – wenn auch unvollständigen – Kritischen Bericht. Die Notenwerte und Taktarten sind auch noch in seiner Edition starken Veränderungen unterworfen. Während die Partitur nur die originalen Instrumentalstimmen enthält, hat Wolters die Vesper – wie viele andere Ausgaben auch – im Stimmenmaterial durchinstrumentiert, wenngleich hier weitgehend unter Beibehaltung des originalen Instrumentariums. Liturgische Ergänzungen (Antiphonen) teilt er in einem Anhang mit. Wolters Ausgabe hat wie keine andere die Rezeption der Vesper geprägt. 1986 setzt mit der Ausgabe von Clifford Bartlett (rev. 1990/2010³⁵) eine Reihe neuer quellenkritischer Ausgaben ein, die aber – geprägt durch problematische Thesen – den Notentext auch erneut verfremden (siehe z. B. unten zur Transposition und zur Übertragung der Triolen in der Sonata) oder aber durch übertriebene Quellentreue Probleme des Drucks von 1610 nicht lösen, sondern an die Aufführenden weitergeben.³⁶ Auch im 21. Jahrhundert sind bereits wieder drei Neuauflagen erschienen (die vorliegende ist die vierte). Unter den neuesten Ausgaben ist vor allem die 2005 erschienene Ausgabe in der neuen Monteverdi-Gesamtausgabe, hrsg. von Antonio Delfino,³⁷ erwähnenswert; die erste (und bislang einzige) Ausgabe, die in der Aufarbeitung der Überlieferung und in der objektiven Wiedergabe des Notentextes heutigen Ansprüchen an eine kritische Ausgabe entspricht. Auf der anderen Seite stören an Delfinos Edition die nicht mehr zeitgemäß verkürzten (und in Sechser gewandelten) Dreiertakte; dies ist den veralteten Richtlinien der Monteverdi-Gesamtausgabe geschuldet.

Editionsprinzipien der vorliegenden Ausgabe

Die Edition folgt dem Druck von 1610 so weit als möglich. Um die gültige Lesart des Druckes zu ermitteln, wurden mehrere, sowohl bezüglich des Erhaltungszustandes, der Druckqualität als auch in den Lesarten nicht vollständig identische Exemplare herangezogen. Instrumentalbesetzung, Taktzeichen und Notenwerte werden unverändert wiedergegeben (bei divergierenden Taktzeichen an einer Stelle folgen wir dem mehrheitlich gesetzten Zeichen). Vorzeichen wurden, wo nötig, ergänzt, dabei werden fehlende, aber zwingend notwendige Vorzeichen im Normalstich ergänzt und im Kritischen Bericht nachgewiesen; Vorzeichenergänzungen, die sinnvoll erscheinen, aber nicht zwingend notwendig sind, werden hingegen kleingestochen. Zur Korrektur offenbar fehlerhafter Stellen wurden handschriftliche Korrekturen des 17. Jahrhunderts in den erhaltenen Exemplaren zu Rate gezogen.

Der Druck von 1610 enthält keine (gedruckten) Taktstriche, nur in der Generalbass-Partitur ist der Notentext mit Strichen in unregelmäßigem Abstand (Ganze oder Vielfaches davon) gegliedert. Wir setzen Taktstriche entsprechend dem damaligen Taktschlag (2/2-Takt, 3/2- und 3/1-Takt). Diese Taktstrichsetzung korrespondiert nicht nur mit dem ‚Takt‘ in der Musiktheorie der Zeit, sondern

auch mit in verschiedenen Exemplaren handschriftlich ergänzten Taktzahlen zu längeren Pausen. Auf weiterführende, interpretierende Ergänzungen (Proportionsangaben, Metronomzahlen, Generalbassbezeichnung etc.) wurde bewusst verzichtet.

Bei der Erstellung der Stimmen wurde darauf geachtet, möglichst vielfältigen Bedürfnissen gerecht zu werden und sowohl für Aufführungen mit an die Praxis des 17. Jahrhunderts angelehnten kleinen Chorbesetzungen als auch für solche mit den heute üblichen größeren Chören passendes Material zu bieten. Die Instrumentalstimmen zu den Sätzen mit möglicher Collaparte-Führung enthalten jeweils den ganzen Satz (teils auch zwei Stimmen zur Auswahl). Die durchweg angegebenen Versgrenzen mögen eine Instrumentierung und auch die Absprachen in den Proben erleichtern; Vorschläge zur Besetzung finden sich am Ende des Bandes.

Einzelprobleme der Notation, Edition und Aufführungspraxis

Die Instrumente

Der Druck von 1610 sieht obligate, bezeichnete Instrumente nur in den Nr. 1, 11 und 13 vor. Hinzu kommen Ritornelle in Nr. 2 (6-stimmig) und 12 (5-stimmig) ohne konkrete Instrumentationsangaben. Die Besetzung der durchinstrumentierten Sätze unterscheidet sich untereinander deutlich, wie auch die Verteilung der Instrumente auf die Stimmbücher des Druckes von 1610 (siehe Tabelle auf S. VII). Bei verschiedenen von Monteverdi benutzten Instrumentennamen ist das gemeinte Instrument nicht eindeutig zu ermitteln; dies betrifft vor allem den Bass der Violinfamilie (im Druck von 1610: „Viola da braccio“, deutlicher in der 1609 erschienenen Partitur des Orfeo: „Basso di Viola da braccio“). Es dürfte sich dabei um ein mit unserem Violoncello verwandtes Instrument handeln, wahrscheinlich sogar um ein Instrument, das in der direkten Entwicklungslinie des Violoncellos steht. Der Name „Violoncello“ ist 1610 noch nicht nachweisbar; Instrumente, die dem Violoncello vergleichbar sind, sind aber bereits aus dem späten 16. Jahrhundert erhalten.³⁸ In unserer Edition bezeichnen wir die entsprechende Stimme mit „Violoncello“.

Mit dem „Contrabasso da gamba“ hingegen dürfte ein 16-füßiger Violone gemeint sein, der – wie auch der heutige Kontrabass – zur Gambenfamilie gehört; entsprechend benutzen wir auch in der Edition den Begriff „Violone“.

Mit den nur im *Magnificat a 7* (Nr. 13c) besetzten „Flauti“ sind sicher Blockflöten gemeint (Tonumfang f^1 – a^2). Schwieriger ist die Bestimmung der im selben Satz verlangten „Fifari“ (Tonumfang g^1 – g^2). Im Druck von 1610 sind die beiden Stimmen unterschied-

³³ Zu den Editionen bis 1999 siehe Kurtzman 1999, S. 15ff.

³⁴ Claudio Monteverdi, *Vesperae beatae Mariae virginis. Marien-Vesper 1610*, hrsg. von Gottfried Wolters, Wolfenbüttel und Zürich 1966.

³⁵ Monteverdi, *Vespers (1610)*, revised editions 1990 und 2010, hrsg. von Clifford Bartlett, Huntingdon 1990 bzw. 2010.

³⁶ So sind z. B. viele Unstimmigkeiten in der Ausgabe Claudio Monteverdi, *Vespro della beata Vergine da concerto, composto sopra canti fermi SV 206*, hrsg. von Jerome Roche, London etc. 1994, stehen geblieben, wie rhythmische Differenzen zwischen Bass und Bc oder divergierende Mensur-/Taktzeichen.

³⁷ Claudio Monteverdi, *Missa da capella a sei. Vespro della Beata Vergine*, edizione critica di Antonio Delfino, Cremona 2005 (Claudio Monteverdi: Opera Omnia. Edizione nazionale a cura della Fondazione Claudio Monteverdi, Volume nono).

³⁸ Vgl. etwa H. von Loesch, Art. „Violoncello“ in *MGG2*, Sachtteil, Bd. 9 (1998), Sp. 1686ff.

lich bezeichnet, nämlich als „Fifara“ (Altus-Stimmbuch) bzw. „Pifara“ (Tenor-Stimmbuch); beide wurden für Blasinstrumente im Allgemeinen, im Speziellen aber für Traversflöte (Fifara) oder Schalmey (Pifara) verwendet. Wir vereinheitlichen zu „Fifara“. Der Tonumfang ist auf einer Renaissance-Traversflöte gut realisierbar, wenngleich der Oktavtonraum auch auf ein nicht-überblasendes Instrument deuten könnte.

Wie bereits erwähnt gibt es zwischen den Sätzen große Unterschiede in Zahl und Art der Instrumente, die auf jeweils unterschiedliche Entstehungskontexte hindeuten. Die Instrumente sind auf die Stimmbücher des Druckes von 1610 so verteilt, dass für jedes einzelne Stück eine sinnvolle Lösung gefunden wurde (auch in der Zusammenstellung der Singstimmen und Instrumentalstimmen in den jeweiligen Büchern), die aber ein „Durchmusizieren“ als geschlossene Vesper unmöglich macht, was aber wahrscheinlich auch nie intendiert war. Die nachstehende Tabelle verzeichnet die in den Sätzen vorkommenden Instrumentalstimmen und deren Verteilung auf die Stimmbücher:

Instrument	Nr. 1	Nr. 11	Nr. 13
Flauto I	–	–	Altus
Flauto II	–	–	Tenor
Fifara I	–	–	Altus
Fifara II	–	–	Tenor
Cornetto I	Cantus	Tenor	Sextus
Cornetto II	Sextus	Quintus	Altus
Cornetto III	–	–	Tenor
Trombone I	Tenor	Septimus	Sextus
Trombone II	Quintus	Bassus	Altus
Trombone Basso	Bassus	–	Tenor
Trombone doppio	–	Bassus	–
Violino I	Cantus	Sextus	Quintus
Violino II	Sextus	Altus	Bassus
Viola I	Altus	–	–
Viola II	Tenor	–	–
Viola III	Quintus	–	–
Violoncello I	Bassus	Septimus	Septimus
Violoncello II	–	Septimus	–
Violone	Bassus	–	–

Chiavetten / Transposition

In den 1970er und 1980er Jahren wurde die These aufgebracht und vielfach diskutiert, dass die beiden, in ihren vokalen Anteilen durchgängig in sogenannten *Chiavetten* oder hoher Schlüsselung notierten Teile der *Vesper*, *Lauda Jerusalem* und *Magnificat*, nach unten transponiert aufzuführen seien.³⁹ Damit wird auf eine Praxis der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts verwiesen, bei der die notierte Tonhöhe in Bezug auf den Modus und nicht in Bezug auf die klingende Tonhöhe gewählt wurde. Da dadurch Sätze in den „hohen“ Modi auf *g*, *a* und *c* zu vielen Hilfslinien geführt hätten, verwendete man dafür eine andere Schlüsselkombination, die sogenannte hohe Schlüsselung oder *Chiavette*: Während in der „Normalschlüsselung“ die Stimmen im Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel (*c*1, *c*3, *c*4, *f*4) notiert sind, verwendete man in der *Chiavette* den Violin-, Mezzosopran-, Alt- und Baritonschlüssel (*g*2, *c*2, *c*3 und *f*3).

Umgekehrt wussten die Sänger, dass bei einem Stück in dieser Schlüsselkombination mit einer hohen Lage zu rechnen und die Komposition vorzugsweise in einer Tiefer-Transposition zu singen ist. Auch Organisten und Spieler von Melodieinstrumenten mussten diese Transpositionspraxis beherrschen.⁴⁰

In den Jahren um 1600 ändern sich die Voraussetzungen in mehrerer Hinsicht. Zum einen ist – auch angeregt durch die klangprächtige Mehrchörigkeit mit Hoch- und Tiefchören – eine starke Erweiterung des benutzten Tonraumes zu beobachten; es kommt häufig zu einer Gleichzeitigkeit hoch- und tiefgeschlüsselter Chöre in mehrchöriger Musik und auch zu ganz neuen Schlüsselkombinationen. Zusätzlich fordert die Einführung von Basso continuo und obligaten Instrumentalstimmen eine Fixierung der tatsächlichen Tonhöhe. In der generalbassbegleiteten Musik des frühen 17. Jahrhunderts gibt es noch Beischriften, die den Organisten auf die Möglichkeit einer Transposition hinweisen, ja es gibt sogar Musikstücke, bei denen diese Transposition in der Continuo-Stimme bereits durchgeführt ist (oder Continuo-Stimmen auf alternativen Tonstufen vorhanden sind), also der Continuo eine Quart oder Quinte tiefer notiert ist als die Vokalstimmen.⁴¹ Schon hierbei zeigt es sich, dass die Transposition nicht zwangsläufig mit der Schlüsselung zusammenhängt, da durchaus innerhalb einer Sammlung nicht alle gleichgeschlüsselten Sätze auch gleich behandelt oder auch alternative Tonstufen genannt werden, teilweise einhergehend mit Umbesetzungsvorschlägen.⁴² Die große Bandbreite, die uns in den Drucken in dieser Hinsicht begegnet, bezeugt, dass von einem Transpositionsautomatismus keine Rede sein kann.

Während in der nur generalbassbegleiteten Vokalmusik solche Transpositionsanweisungen – in jeder Form – verbreitet waren, sind sie in der Instrumentalmusik selten und finden sich in der vokal-instrumentalen Musik gar nicht; in den wenigen Fällen dieser Art, in denen eine Transposition der Vokalstimmen vorgesehen ist, ist diese dann in den Instrumentalstimmen bereits ausgeführt. Während bei den Vokalstimmen an die Praxis des Transponierens aus den *Chiavetten* angeknüpft werden konnte, fehlt für die obligaten Instrumentalstimmen eine solche Tradition, ja es besteht bei diesen auch gar nicht die Möglichkeit, mittels Schlüsselung eine Transpositionsmöglichkeit zu vermitteln: Anders als Sopranstimmen werden Violinstimmen z. B. auch Anfang des 17. Jahrhunderts ganz überwiegend im Violinschlüssel notiert.

Dies mag bereits verdeutlichen, dass eine beabsichtigte Transposition bei den genannten Sätzen, vor allem aber beim *Magnificat*, ausgesprochen unwahrscheinlich ist, zumindest aber nicht vorausgesetzt werden kann. Zwei weitere Punkte beseitigen den letzten Zweifel: In der angenommenen Tiefertransposition wird der Ambitus der Instrumente bei Cornetto III und Trombone II unterschritten, und auch in den Singstimmen entstehen durch Transposition mehr Probleme als durch sie beseitigt werden, weshalb in transponierten Editionen auch Töne nach oben oktaviert werden.⁴³ Der Ambitus

³⁹ Eine Teil-Chiavette ist in einigen Teilen des Hymnus zu beobachten (Randstimme: Normalschlüsselung, Mittelstimmen: *Chiavette*).

⁴⁰ Zur Diskussion um die *Chiavetten* im Allgemeinen und die unterschiedlichen in diese Problematik hineinwirkenden Aspekte siehe Wolf 1992, Bd. 1, S. 270ff. Dort auch weiterführende Literatur.

⁴¹ Zahlreiche Beispiele bei Wolf 1992, Bd. 1, S. 274ff.

⁴² Ebenda.

⁴³ So Nr. 10, T. 92, Alt II, letzte Note *g*, in Quarttransposition *d*, T. 97, Alt I, *f*, in Quarttransposition *c*. In der Edition Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine*, hrsg. von Hendrik Schulze et al., Kassel 2013, sind diese Töne eine Oktave nach oben versetzt.

der Vokalstimmen der hochgeschlüsselten Stücke unterscheidet sich nämlich nur marginal von dem der anderen Sätze.⁴⁴ Noch wichtiger aber ist ein notationstechnisches Argument. Die *Chiavetten* verdanken ihr Entstehen dem Bestreben, Hilfslinien (vor allem mehr als eine Hilfslinie) zu vermeiden, da diese im Typendruck nur sehr schwer darstellbar sind; auch im Druck von 1610 wird aus diesem Grund die hohe Schlüsselung für die Singstimmen gewählt worden sein. Doch beseitigt die Wahl der hohen Schlüsselung nur die relativ geringen Probleme bei den Singstimmen; in den Instrumentalstimmen – vor allem bei den Violinen und Zinken – lassen sich die vielen, durch die hohe Lage hervorgerufenen Hilfslinien aber nicht durch Umschlüsselung umgehen. Das hat den Drucker vor große Probleme gestellt, die zahlreichen Hilfslinien der hohen Notation sind für ihn kaum zu bewältigen gewesen, das Notenbild ist an vielen Stellen nur noch schwer lesbar (siehe Faksimile). Bei Notation eine Quarte tiefer hätten sich viel weniger Probleme ergeben. Dies wäre – bei beabsichtigter tiefer Lage – ein zwingendes Argument für die tiefere Notation gewesen. Der einzig denkbare Grund für die beschwerliche hohe Notation ist der gewünschte hohe Klang.

Die Behauptung, Sing- und Instrumentalstimmen seien in der notierten Lage ganz ungewöhnlich hoch, kann getrost in das Reich der Legenden verwiesen werden; der Ambitus – auch der hohen Partien von Cornetto I, II und Violine I, II – bleibt im auch sonst anzutreffenden Rahmen.⁴⁵ Nicht beseitigt wird auch durch die Transposition das eigentliche Problem der Singstimmen Monteverdis: der große Tonumfang (z. B. Bass im *Magnificat G-f*). Dieser ist auf die verbreitete Technik des Falsettierens zurückzuführen.⁴⁶

Um aber den Wünschen der heutigen Praxis gerecht zu werden, sind *Lauda Jerusalem* und *Magnificat* zu der vorliegenden Ausgabe auch separat in Quarttransposition mit Aufführungsmaterial erhältlich.

Falsobordone-Notation

Die Vokalstimmen im Responsorium (siehe Faksimile) sowie einzelner Vershälfen in Nr. 2 und 6 sind als chorische Rezitation nach Art eines Falsobordone notiert. Im Responsorium ist in den Stimmen von 1610 allein der Generalbass rhythmisiert (und hier auch textiert). In unserer Edition übertragen wir diese Rhythmisierung auf die Vokalstimmen. In den Falsobordoni in Nr. 2 kommt es vor, dass einzelne Stimmen zu Anfang noch rhythmisiert sind (weil sie einen Tonwechsel haben); auch diese Rhythmisierung übertragen wir auf alle Stimmen, während wir im Weiteren die Falsobordone-Notation beibehalten.

Besetzungsfragen

Chor / Solisten

Indem Monteverdi seine Sammlung 1610 in Druck befördert hat, richtet er sich nicht an ein bestimmtes Ensemble, sondern an die professionellen Kirchenensembles Italiens; d. h. an eine relativ heterogene Zielgruppe. Angesichts dieser großen Zielgruppe legt Monteverdis Druck – etwa hinsichtlich der Instrumente – ungewöhnlich viel fest. Nur wenige Kirchenmusikdrucke der Zeit verlangen ein solch farbiges Ensemble, obwohl es diese (wie nicht nur Monteverdis Druck beweist) gab. Auch hier wird für Monteverdi das Zeigen der Möglichkeiten wichtiger gewesen sein als verkaufstaktische Überlegungen.⁴⁷

Die Besetzungsmöglichkeiten variierten auch im 17. Jahrhundert von Ort zu Ort deutlich; die Aufführungen richteten sich

nach den jeweiligen Gelegenheiten. Das Einhalten bestimmter Besetzungsvorgaben, wie sie im 20./21. Jahrhundert diskutiert werden (etwa die These der solistischen Chorbesetzung im 17./18. Jahrhundert) war der Zeit gänzlich fern; die Entscheidung Chor oder Solisten war allein eine Frage der Möglichkeiten. Soweit man das heute sagen kann, waren in Norditalien Sänger-Ensembles mit 15–25 Sängern die Regel, also ein kleiner Chor.⁴⁸ Die hohen Stimmen wurden von Knaben und/oder Falsettisten oder Kastraten gesungen; auch der Alt war eine Männerstimme.⁴⁹ Die verbreitete Technik des Falsettierens führt zu den teilweise großen Tonumfängen nach oben in den Männerstimmen.

Ob die z. T. virtuoson Gesangspartien in den Psalmen von Solisten oder vom Ensemble gesungen wurden, ist nicht bekannt; Hinweise auf ein solches Alternieren in Chorstücken gibt es allerdings (wenn auch nicht bei Monteverdi). Je größer der Chor ist, umso schwieriger wird es, virtuose Passagen im Tutti zu bewältigen; auch heute sind hier die jeweiligen Gegebenheiten der beste Ratgeber.

Colla-parte Spiel bei den Psalmen

Monteverdi gibt im *Magnificat* einen Einblick in seine Vorstellungen von der Colla-parte-Praxis: Während im abschließenden Satz durchweg das gesamte Instrumentarium des *Magnificat* beteiligt ist, wurde im ersten Satz behutsam und affektbewusst registriert. Der dritte „tutti“-Satz des *Magnificat* – das *Et misericordia* – trägt hingegen die Überschrift „a sei voci sole in Dialogo“ und verzichtet folglich auf Melodieinstrumente. Er bildet damit eine Brücke zum *Laudate pueri* mit der Beischrift „à 8 voci sole nel Organo“. Damit ist bereits recht deutlich gesagt, dass die A-cappella-Aufführung eine mögliche, aber nicht etwa die allgemein als üblich angesehene Aufführungsweise ist; dasselbe gilt freilich auch für das Colla-parte-Spiel, wengleich die genannten Hinweise im Druck von 1610 darauf deuten, dass dies eher die Regel darstellte.

Hinweise für eine verbreitete Colla-parte-Praxis aus Italien der Zeit um 1600 finden sich auch außerhalb des Vesperdruckes reichlich. Hinzu kommt als reizvolle, aber heute nur sehr selten genutzte Möglichkeit das Ersetzen von Singstimmen durch Instrumente, wie gelegentlich beschrieben wird und sich in den *Psalmen Davids* (1619) von Heinrich Schütz (Import italienischer Praxis nach Deutschland) in verschiedener Ausprägung findet.⁵⁰ Zu den sehr hohen Oberstimmen der Hochchöre schreibt Schütz, dass sie „meis-

⁴⁴ Selten wird in Nr. 10 und Nr. 13 in Sopran und Tenor der Spitzenton a^2 bzw. a^1 erreicht (und daher um der besseren Lesbarkeit willen die hohe Schlüsselung gewählt); in den übrigen Sätzen wird g^2 bzw. g^1 erreicht.

⁴⁵ Anders lautende Behauptungen vor allem bei Andrew Parrot, „Transposing in Monteverdi's Vespers of 1610“, in: *Early Music* 12 (1984), S. 490ff., treffen nicht zu, vgl. Wolf 1992, Bd. I, S. 273, Fußnote 405; dort auch Beispiele, bei denen die Tiefer-Transposition wegen sehr tiefer Bassstimmen ausgeschlossen ist.

⁴⁶ Der große Tonumfang bestätigt zusätzlich die untransponierte Lage, da die Technik des Falsettierens nur bei einem nach oben erweiterten Umfang hilft.

⁴⁷ Zu anzunehmenden verkaufstaktischen Besetzungsvereinfachungen siehe auch Uwe Wolf, „...auff der rechten Musicalischen hohen Schule« – Heinrich Schütz in Italien“, in: Ulrich Bartels (Hrsg.), *Der Musiker und seine Reisen*, Hildesheim 2011, S. 54ff.

⁴⁸ Sehr konkrete Besetzungsangaben macht Lodovico Viadana in seinen *Salmi a quattro chori*, Venedig 1612. Er verlangt allein für die Cappella nicht weniger als 16 Sänger und bei allen anderen Chören außer dem „Chor favorito“ ebenfalls mehrere Sänger (in gemischt vokal-instrumentaler Besetzung). Die ausführlichen Besetzungsangaben des Vorworts sind im italienischen Wortlaut mit deutscher Übersetzung wiedergegeben in L. Viadana, *Magnificat sexti toni*, hrsg. von Uwe Wolf, Stuttgart 2000 (Carus 10.371), S. 31f.

⁴⁹ Verschiedene noch zu ermittelnde Besetzungsstärken italienischer Ensembles teilt Kurtzman 1999, S. 376ff. mit.

⁵⁰ So in SWV 40 und 42–47.

tentheils auff Zincken vnd andere Instrumente gerichtet [sind]. Jedoch wann man auch Sänger dabei haben kann, ist so viel desto besser“.⁵¹

Besetzung des Basso continuo

Der Druck von 1610 enthält für den Basso continuo keine expliziten Besetzungsangaben; nur implizit kann durch das Vorhandensein von Registrierungsanweisungen im *Magnificat* auf die Orgel als Continuo-Instrument geschlossen werden. Zahlreiche andere Kirchenmusikdrucke der Zeit nennen die Orgel aber ausdrücklich; in der Kirchenmusik wurde *Basso per l'organo* synonym zu *Basso continuo* verwendet, und Vorworte zu Continuo-Stimmen wenden sich „alli honorati organisti“ o. a.⁵² Im Bezug auf die Kirchenmusik ist mit Orgel stets die Kirchenorgel gemeint, nicht etwa eine Truhenorgel; die Registeranweisungen des Druckes von 1610 bestätigen dies. Welche weiteren Instrumente zur Orgel hinzutreten können, ist im konkreten Fall schwer zu ermitteln. Besonders bei grobesetzter, mehrhoriger Kirchenmusik können mehrere Melodiebassinstrumente hinzutreten; im Druck von 1610 sind diese allerdings bei den Sätzen mit obligaten Instrumenten von Monteverdi bereits besetzt worden⁵³ und sollten nicht zusätzlich durch eine Continuo-Gruppe vermehrt werden. Für die Concerti empfiehlt sich die Besetzung mit Orgel und Theorbe oder Chitarrone, aber ohne Melodiebass.⁵⁴ Im Stimmenset unserer Ausgabe ist dennoch eine Melodiebassstimme für alle Sätze enthalten, um allen Aufführungsbedingungen gerecht werden zu können.

Zweiter Basso continuo in der Sonata?

Das Cantus-Stimmbuch enthält zur Sonata die vokale Sopranstimme in Particellnotation zusammen mit der Generalbassstimme. Es scheint naheliegend, den durchlaufenden Bc als eine Art Stichnoten zu verstehen, die dem Sopran die z. T. weit auseinanderliegenden Einsätze ermöglichen sollten. Doch dies wäre absolut singulär; soviel Rücksicht nahmen die Drucker auf die Musiker damals nicht. Es wäre also nach einer anderen Deutung für die Notation zu suchen, was freilich mangels verbaler Äußerungen dazu nur spekulativer Art sein kann. Die Notation „Singstimme und Bc“ war zu dieser Zeit durchaus üblich, allerdings bei monodischer Musik, und rechnete mit dem sich selbst begleitenden Sänger. Es sind nun auch Drucke bekannt, bei denen mehrere solcher Partituren vorliegen, aus denen z. B. drei Sänger zusammen singen und jeder sich selbst dabei begleitet.⁵⁵ Die Partituren solcher Drucke enthalten dann alle den kompletten Bc und dazu nur die jeweilige Stimme.⁵⁶ Die Annahme eines solchen, sich begleitenden Sängers könnte auch eine Erklärung für den ungewöhnlichen Befund der Sonata sein. Vielleicht schwebte Monteverdi sogar eine vom Instrumentalapparat getrennte Aufstellung des Sängers vor, was einen eigenen Bc wichtiger gemacht hätte. In einer anderen Vespersammlung, den *Salmi a quattro chori* von Lodovico Viadana (Venedig 1612), tritt derselbe, eigentlich vesperfremde cantus firmus ebenfalls in der Vesper auf, nämlich im „Sicut locutus est“ eines *Magnificat* und zwar dort mit der ausdrücklichen Anweisung „da nascosto“ (aus dem Versteck).⁵⁷

Tempofragen

Gerade Takte:   versus  

Die beiden Taktzeichen befinden sich um 1600 in einem Bedeutungswandel.⁵⁸ Neben der eigentlichen Bedeutung   = „alla semibreve“ (d. h. ein Takt dauert eine Ganze = 2/2-Takt⁵⁹) und   = „alla breve“ (d. h. ein Takt dauert eine Doppelgange = 2/1-Takt) werden die beiden Zeichen zunehmend auch verwendet, um

Stile („Tempowelten“?) gegeneinander abzugrenzen:   für madrigalisch, auch konzertant, modern;   für motettisch, auch konservativ, *stile antico*. Daneben beginnt der Takt „alla semibreve“ den Takt „alla breve“ vollständig zu verdrängen. Unter   und   wurde bald nur noch „alle semibreve“ geschlagen, nun aber – so zahlreiche Aussagen in der Zeit – unter   langsamer, unter   hingegen schneller.

1610 ist die Entwicklung bereits fast abgeschlossen. Monteverdi differenziert klar: Die Messe wird bereits durch Verwendung des   als Werk im *stile antico* gekennzeichnet, der Rest – Vesperpsalmen, Concerti, Sonata, Hymnus (!) und *Magnificat* – stehen unter dem modernen Werken vorbehaltenen  . Während das vereinzelt in der Messe anzutreffende   wohl als Druckfehler abgetan werden kann, scheint sich hinter der Verwendung der Zeichen im Vesperteil in der Generalbass-Partitur ursprünglich eine aufführungspraktische Absicht verborgen zu haben: Dort sind der Hymnus und die meisten Sätze des *Magnificat* unter   bzw.   $\frac{3}{2}$ notiert und nur die besonders virtuosen Teile Satz 13b, d, g, i, k und l unter  . Wahrscheinlich wollte Monteverdi damit in der dem Druck vorangehenden handschriftlichen Einzeluberlieferung des *Magnificat* Tempodifferenzierungen anzeigen, die er dann bei Drucklegung zu Gunsten des Gegensatzes Konservativ (Messe) / Modern (Vesper) wieder aufgegeben hat; wie so oft in diesem Druck ist in der Generalbass-Partitur wohl die ältere Lesart stehen geblieben. Die unter   stehenden Sätze 13b, d und i sind zudem in der Generalbass-Partitur mit einem Tempowort („adagio“ bzw. „tardo“) als langsame Sätze gekennzeichnet; bei den Sätzen 13g und l konnte dies entfallen, da die Sätze dort in voller Partitur wiedergegeben sind, der Organist also die Faktur und die Notwendigkeit eines langsamen Tempos sehen kann.

Die Triolen in der Sonata

Lange Zeit haben die Triolen in T. 130–153 der Sonata zu einiger Verwirrung geführt, sehen die triolierten Noten doch aus wie Viertel. Ein näherer Blick auf die Stelle zeigt jedoch, dass es sich dabei um geschwärzte Halbe handelt, wie die geschwärzten Ganzen eindeutig belegen (siehe Faksimile). Zunächst hat man diese – im frühen 17. Jahrhundert häufige und auch in der Theorie beschriebene – Notationsart (die verbreitetste Triolenschreibweise der Zeit) nicht zu deuten gewusst und die Triolen als Viertel gedeutet, was zwangsläufig eine Verkürzung des einzig nicht triolisch notierten

⁵¹ *Schriftstücke von Heinrich Schütz*, Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textubertragungen herausgegeben von Michael Heinemann, Köln 2010 (*Schütz-Dokumente*, Bd. 1), S. 74. Viadana 1612 (siehe Fußnote 48) empfiehlt für seine mehrhorigen Psalmen die Ausführung der Sopranstimme des – im übrigen vokal bzw. vokal-instrumental besetzten – Hochchores allein mit Instrumenten (Cornetto,   Violino).

⁵² Wolf 1992, S. 183ff.

⁵³ In Nr. 1 gehen Trombone III, Violoncello und Violone mit dem Bc, in Nr. 10 – teilweise alternierend – Violoncello II und Trombone doppio, Nr. 13 überwiegend Violoncello.

⁵⁴ Von einem grundsätzlich mitlaufenden Melodiebass kann in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts noch nicht ausgegangen werden.

⁵⁵ Ausführlich zu dieser Problematik Uwe Wolf, „Überlegungen zur Notation des Canto in Claudio Monteverdis *Sonata sopra Sancta Maria* – aufführungspraktische und liturgische Konsequenzen“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 81 (1997), S. 61–66. Solche Drucke sind bekannt von Bartolomeo Barbarino und Alessandro Grandi. Ausdrücklich wird das Musizieren mit „piu di un chitarone“ als Ziel angegeben.

⁵⁶ Ein Faksimilebeispiel ebenda, S. 63.

⁵⁷ Neuausgabe siehe Fußnote 48.

⁵⁸ Die Entwicklung kann hier nur sehr kurz dargestellt werden; ausführlich ist dies bei Wolf 1992, Bd. I, S. 22–82, geschehen.

⁵⁹ Einen vierteiligen Taktschlag kannte man in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts noch nicht.

Cantus erforderlich machte. In den neueren Editionen (ab 1990) ist diese Notation überwiegend richtig aufgelöst worden; eine Ausnahme machen nur die Editionen von Kurtzman⁶⁰ und Schulze et al.⁶¹ Kurtzman hat die geschwärzte Notation sehr wohl erkannt, deutet sie allerdings – Bezug nehmend auf Michael Praetorius – als *Sextupla*, einer vor allem in England im frühen 17. Jahrhundert anzutreffenden Notation, bei der tatsächlich ein Verhältnis von 6:1 (statt 3:2 bei der Triole) zu den ungeschwärzten Noten gilt.⁶² Die *Sextupla* ist aber in Italien nicht nur unbekannt, sie wird auch anders notiert (mit Mensurzeichen).⁶³ Ein Blick auf die italienischen Musikdrucke der Zeit fördert zudem zahllose Belege zutage, die ebenfalls die triolische Deutung eindeutig bezeugen. Die korrekte Lesart der Triolen hat weitreichende Konsequenzen für das Verständnis von Monteverdis Gebrauch der Dreiertakte, denn bei strikt proportionaler Deutung der Dreier entspricht die Triole dem nachfolgenden Dreiertakt.

Die verschiedenen Dreiertakte

Monteverdi verwendet im Vesperteil des Druckes von 1610 neben den Triolen in der Sonata zwei verschiedene Dreiertakte, den (modern gesprochen) Dreihalbetakt und den Dreiganzetakt. Normalerweise setzt er diesen Dreiertakten – sofern sie innerhalb eines Stückes verwendet werden – nur eine „3“ (Responsorium)⁶⁴ oder den Bruch $\frac{3}{2}$ ohne Mensurzeichen vor; zu Anfang eines Satzes tritt die Grundmensur hinzu (C $\frac{3}{2}$). Nur im *Laudate pueri* setzt Monteverdi zu den Dreiern ein Mensurzeichen, hier allerdings in der Folge C... C $\frac{3}{2}$, was nicht singulär, aber doch ungewöhnlich ist. Allerdings wechselt er dennoch in die perfekte Mensur (ganztaktige Noten können unter bestimmten Voraussetzungen ohne Augmentationspunkt notiert werden), die eigentlich das Zeichen \circ erfordert hätte. Die vollständige Bedeutung der Mensurzeichen war Monteverdi also schon nicht mehr bekannt oder schien unbedeutend geworden zu sein.⁶⁵

Vielen Aussagen vor allem aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts zufolge wurden die verschiedenen Dreiertakte benutzt, um Tempoabstufungen darzustellen.⁶⁶ Gehen wir von einer proportionalen Deutung aus (vgl. nachstehende Tabelle), wären die Dreiganzetakte sehr langsam und die Dreihalbetakte doppelt so schnell, ebenso schnell wie der durch das zusätzliche C diminuierte Dreiganzetakt im *Laudate pueri*. Die allerdings nur in einem Teil der Stimmbücher vorgezeichnete „3“ im Responsorium wird (auch) als Abkürzung für $\frac{3}{1}$ verwendet; damit wäre dieser Dreier nochmal doppelt so schnell wie die anderen Dreihalbetakte (allerdings mischt Monteverdi in Nr. 1 „3“ und $\frac{3}{2}$).

Taktfolgen	Proportion	Proportionale Ausführung	Nummer
C – $\frac{3}{2}$ o o o	Sesquialtera (3:2)	C o o = $\frac{3}{2}$ o o o	2, 12, 13
C – C $\frac{3}{2}$ o o o	Sesquialtera (3:2) + Dupla (2:1) = Tripla (3:1)	C o = C $\frac{3}{2}$ o o o	4
C – $\frac{3}{2}$ o o o	Sesquialtera (3:2)	C o o = $\frac{3}{2}$ o o o	5, 8, 9, 11
C – $\overset{\text{r}^3\text{r}}{\circ} \circ \circ$	Hemiola (Triole)	C o o = $\overset{\text{r}^3\text{r}}{\circ} \circ \circ$	11
C – $\frac{3}{1}(\text{?})$ o o o	Tripla (?)	C o = $\frac{3}{1}(\text{?})$ o o o	1
$\overset{\text{r}^3\text{r}}{\circ} \circ \circ$ – $\frac{3}{2}$ o o o	1:1	keine Tempoänderung	11

Ein Takt im Dreier der Nummer 2 würde also genau viermal so lange dauern wie ein Takt im Dreier der Nummer 1. Es ist offensichtlich, dass eine solche proportionale Deutung nicht zu musikalisch sinnvollen Ergebnissen führen kann. In der Tat ist es so, dass eine solche streng-proportionale Deutung der Taktverhältnisse im offenen Widerspruch zur Musiktheorie- und praxis des frühen 17. Jahrhunderts steht.⁶⁷ Schon die in dieser Zeit allenthalben anzutreffenden relativen Begriffe für Tempoverhältnisse („schneller“), das Aufkommen von Tempoworten, zahlreiche neue Taktarten, die teils proportional bedeutungsgleich sind ($\frac{6}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{24}{16}$), die rasante Verbreitung von Triolen und die atemberaubende Verkürzung der Notenwerte im geraden Takt⁶⁸ bei mehr oder weniger gleichbleibenden Notenwerten in den Dreiern zeigen, dass mit den traditionellen proportionalen Deutungen nicht weiter zu kommen ist.⁶⁹

Ganz sicher verwendet Monteverdi das C in Nr. 4, um die aufgeregten Dreiertakte dieses Psalms gegenüber den anderen Dreiganzetakten zu beschleunigen, doch können die Tempi nicht beziffert, sondern nur – wie von Monteverdis Zeitgenossen – mit schneller oder langsamer umschrieben werden. Ob die Wahl des Dreihalbetaktes erfolgte, um ebenfalls einen schnelleren Dreiertakt anzudeuten oder ob Monteverdi hier wiederum zwischen motettischen (Dreiganzetakt) und nicht-motettischen Sätzen (Dreihalbetakt) unterscheidet – beides ist vielfach bezeugt –, lässt sich allerdings nicht mit Gewissheit sagen. Es sei auch darauf hingewiesen, dass die Setzung der Mensur-/Taktzeichen im Druck mit ziemlich wenig Sorgfalt betrieben wurde (vgl. Kritischen Bericht).

In unserer Edition sind Notenwerte und Taktzeichen unangetastet geblieben und ermöglichen es dem Aufführenden, sich selber ein Bild von der Überlieferung zu machen und nach einer musikalisch überzeugenden Temporelation zu suchen.

⁶⁰ Claudio Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine. Vespers (1610)*, hrsg. von Jeffrey Kurtzman, Oxford 1999, S. 270f.

⁶¹ Schulze et al. 2013, S. 123ff. Die Notenwerte des Soprans sind original belassen, die geschwärzten Halben werden als Viertel gedeutet, eine Gruppe aus drei Vierteltriolen dauert hier also so lange wie eine Ganze. Nur wenn eine geschwärzte ganze Note auftritt, ist die Gruppe Ganze + nachfolgende Halbe als geschwärzt gekennzeichnet (ohne rhythmische Konsequenz). Hier ist Monteverdis wenig ungewöhnliche Notation offensichtlich nicht verstanden worden.

⁶² Siehe dazu Uwe Wolf, *Der color (die Schwärzung) in der weißen Notation*, im Druck.

⁶³ Ebenda.

⁶⁴ Allerdings in den Stimmbüchern uneinheitlich, vgl. Kritischen Bericht.

⁶⁵ Roger Bowers, „Some Reflection upon Notation and Proportion in Monteverdi's Mass and Vespers of 1610“, in: *Music & Letters* 73 (1992), S. 349f., beschreibt sehr richtig, dass dies zu einem Usus geworden ist; entgegen Bowers hält die Theorie aber (noch lange) an den Regeln fest und auch in den meisten musikpraktischen Drucken fehlt das Mensurzeichen entweder ganz oder es wird das richtige (also der Kreis [tempus perfectus] oder ein C mit Punkt [prolatio perfecta]) verwendet.

Insgesamt versucht Bowers, die tiefgreifenden Änderungen in der Notation um 1600 in eine spätere Zeit zu verlegen, was im Blick auf Monteverdis Druck schwer fällt, bei einer Gesamtschau auf die Musikdrucke der Jahre ab etwa 1580 aber gänzlich ausgeschlossen ist. Alle wesentlichen Neuerungen in der Notation sind 1605 bereits vollzogen. Danach setzt sich das 1605 Vorhandene allmählich in der Breite durch, es kommt aber im 17. Jahrhundert (und darüber hinaus) zu keinen prinzipiellen Erweiterungen mehr.

⁶⁶ Wolf 1992, Bd. 1, S. 96ff.

⁶⁷ Im Einzelnen dargelegt u.a. bei Wolf 1992, Bd. 1, S. 82ff.

⁶⁸ 1590 war eine 16tel noch selten, 1605 sind 128tel bereits in Verwendung; vgl. Uwe Wolf, Art. „Notation, VII.1.“, in: *MGG2*, Sachteil, Bd. 7 (1997), Sp. 340.

⁶⁹ Gelegentlich werden andere als die in der Tabelle stehenden proportionalen Temporelationen genannt, diese können sich allerdings auf keinerlei historische Zeugnisse stützen.

Abweichende Fassungen der Generalbass-Partitur

Der Druck von 1610 wurde offenbar in kürzester Zeit und ohne allzu große Sorgfalt fertiggestellt. Neben zahlreichen Fehlern (durchaus mehr als üblich) hat sich dies vor allem in z. T. deutlichen Differenzen zwischen der Generalbass-Partitur und den anderen Stimmen niedergeschlagen. Signifikante Unterschiede dieser Art finden sich in den Sätzen 3, 4, 5, 7 und 9a; kleinere Divergenzen sind in weiteren Sätzen zu beobachten.⁷⁰ In den bisherigen Editionen sind diese Abweichungen überwiegend unberücksichtigt geblieben und allenfalls in Auswahl in die Editionen aufgenommen worden; teils wurden die Fassungen auch nach Gutdünken gemischt. Während man bei Nr. 3, 5, 7 und 9a den Eindruck hat, dass die Fassung der Stimmen die ausgefeiltere ist, scheinen in Nr. 4 die Lesarten der Partitur überlegen zu sein. Wir geben jeweils im Haupttext die Lesart der Stimmen wieder und die der Generalbass-Partitur zusätzlich in kleinen Noten oder in Ossia-Systemen, um auch diese Werkfassungen aufführbar zu machen.

Auflage und Exemplar

Die naheliegende Vermutung, dass alle Exemplare einer Druckauflage einander entsprechen müssten, ist in vielen Fällen – in der ganzen Musikgeschichte – nicht zutreffend. Zur Zeit Monteverdis unterscheiden sich erhaltene Exemplare häufig auch im gedruckten Notentext; entweder wurden immer nur wenige Exemplare auf einmal hergestellt oder während der Produktion der „Auflage“ schon Korrekturen angebracht. Auch handschriftliche Korrekturen müssen nicht vom Benutzer stammen, sondern können bereits vom Drucker eingetragen worden sein (Korrekturen, aber auch nicht druckbare Zeichen⁷¹). Und auch Benutzerkorrekturen stellen eine wertvolle Quelle dar: Sie vermitteln etwas vom Umgang der Zeitgenossen mit den Druckfehlern und sind bei der Edition zu prüfen.

Auch in Monteverdis Druck von 1610 finden sich Unterschiede zwischen den Exemplaren im gedruckten Notentext (wenn auch meist in Nebensächlichkeiten, wie Seitenzählungen, Tacet-Vermerken, auch Fermaten). Darüber hinaus gibt es in verschiedenen Exemplaren hilfreiche handschriftliche Korrekturen und Ergänzungen, wengleich es keine gesicherten Hinweise gibt, dass diese von der Offizin stammen (manche Korrekturen sind aber im Exemplar A^{Brl} (siehe Kritischer Bericht) so sorgfältig ausgeführt, dass sie von der Offizin stammen könnten). Beim Druck von 1610 kommt hinzu, dass die Exemplare recht schlecht gedruckt sind; manche Zeichen sind unvollständig, andere so schwach, dass sie in manchen Exemplaren zu fehlen scheinen. Dies trifft in besonderem Maße auf das – weil faksimiliert, meist benutzte – Exemplar in Bologna zu. Manch abweichende Lesart der vorliegenden Ausgabe begründet sich allein in der Heranziehung unterschiedlicher Druckexemplare (herangezogen wurden die vollständigen Exemplare in Bologna und Brescia (1. Ex.), sowie die weitgehend vollständigen Exemplare in Brescia (2. Ex.), Breslau und Lucca; vgl. Kritischer Bericht).

Die Marienvesper in der heutigen Musikpraxis

Wie kein anderes Werk des 17. Jahrhunderts ist die Marienvesper seit der Mitte des 20. Jahrhunderts im Konzertleben fest verankert. Auch wenn sich die Ausgangsannahme eines liturgisch-geschlossenen Werkes kaum halten lässt, fehlt es der „Vesper“ nicht an einem übergreifenden Prinzip, das von Monteverdi nicht nur kompositorisch durchgeführt, sondern auch im Werktitel aus-

drücklich formuliert wurde: „Vespro della B. Vergine da concerto, composto sopra canti fermi“, frei zu übersetzen mit „Marienvesper, konzertant über cantus fermi komponiert“. Klarer kann man ein einheitliches Kompositionsprinzip nicht formulieren. Die unübliche Stellung der Concerti zwischen den Psalmen kann als bewusste Positionierung gedeutet werden: Es ist ein möglicher und wohl der von Monteverdi beabsichtigte Platz der Concerti innerhalb des Ablaufes einer Vesper. Die aufsteigende Besetzungsgröße ist zunächst ein numerisches Ordnungsprinzip, wird in der heutigen Komplettaufführung aber auch zu einem dramatischen.

Dies hat mannigfaltige Konsequenzen. Zum einen rechtfertigt die künstlerische Geschlossenheit die seit langem erprobte Aufführung als Einheit, wie sie auch andere, zyklische, aber nicht als Aufführungseinheit komponierte Werke heute erfahren (man denke an das *Weihnachtsoratorium*, die *Kunst der Fuge* oder das *Musikalische Opfer*, um besonders bekannte Beispiele zu nennen). Als künstlerische Einheit begriffen, ist sie sich selbst genüge, bedarf nicht eines liturgischen Rahmens, zumal *die* liturgisch wie tonal passende Antiphonreihe nicht zu existieren scheint.

Abgesehen von Aufführungen als Zyklus – als Monteverdis Kaleidoskop vielfältiger Verbindungen von modernem Stil mit den überlieferten *cantus fermi* – haben natürlich Aufführungen einzelner Teile, sei es in einer Zusammenstellung einer konzertanten Vesper, sei es in unterschiedlichen Kombinationen mit anderen Werken, in Konzert wie Gottesdienst ihre Berechtigung, ja entspricht die Verwendung als „Steinbruch“ für vielfältige Verwendungen doch am ehesten dem, was Monteverdi als Verwendung seiner Sammlung erwarten durfte. So dürfte auch die oft diskutierte Zusatzinformation des Titelblatts von 1610 „sive Principum Cubicula accommodata“ („sowie für fürstliche Gemächer geeignet“) weniger auf eine Unterscheidung bestimmter Stücke für bestimmte Zwecke abzielen, sondern nur auf eine dieser „weiteren“ Verwendungsmöglichkeiten hinweisen. Auch für die Besetzung hat das Konsequenzen. Wird man die „Marienvesper“ ganz aufführen, bietet es sich an, das vorhandene Instrumentarium auch bei den Psalmen zu nutzen, ebenso möglicherweise die dann vorhandenen Solisten. Auch wird man bei einer Gesamtaufführung die Besetzung der von Monteverdi instrumentierten Sätze 1, 11 und 13 behutsam aneinander angleichen. Darauf ist das Stimmenmaterial zu dieser Ausgabe ausgelegt. In anderen Zusammenhängen wird man auch andere Besetzungen vorfinden und damit frei verfahren.

Der Dank des Herausgebers gilt den vielen Chorleitern und Musikerkollegen, mit denen sich immer wieder spannende Diskussionen und auch Experimente bei konkreten Aufführungen der Vesper ergaben. Er gilt darüber hinaus der Biblioteca del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali der Università degli studi di Pavia in Cremona, ohne deren Quellensammlung und freundliches Entgegenkommen die Ausgabe so kaum möglich gewesen wäre, sowie der Bibliothek der Uniwersytet Wrocławski für die Erlaubnis, Seiten aus ihrem Druckexemplar zu faksimilieren.

Stuttgart, Oktober 2013

Uwe Wolf

⁷⁰ In der Edition Schulze et al. 2013, S. XXXI, wurde die Behauptung aufgestellt, Monteverdi habe diese Unterschiede absichtlich drucken lassen, um in der Generalbass-Partitur die Stücke ein wenig konservativer scheinen zu lassen als sie sind. Ein solches konservativeres Erscheinungsbild ist allerdings nur in einem der vielen Fälle annähernd gegeben (Anfang von „Pulchra es“). Bei allen anderen Stellen führt diese Annahme nicht weiter (und auch bei der einen ist sie unwahrscheinlich).

⁷¹ Das können Balkungen sein, Doppelgriffe und anderes mehr.

Foreword

Introduction

The *Vespro della Beata Vergine* is part of a collection which appeared in 1610 bearing the title “Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus, Ac Vespere pluribus decantandae.”¹ It begins with the *Missa In illo tempore*, a mass which parodies Nicolas Gombert’s motet of the same name, and is followed by the sequence of pieces known as the Vespers of the Blessed Virgin, which we present in our score: responsory, five vesper psalms for Marian festivals, hymn and magnificat (in two versions), as well as the concerti *Nigra sum*, *Pulchra es*, *Duo Seraphim*, *Audi coelum* (interpolated between the psalms), and the *Sonata sopra Sancta Maria*.²

Very little is known about the genesis of the Vespers of the Blessed Virgin, or more specifically, about the collection containing it. The collection was first described in July of 1610 by Monteverdi’s assistant Don Bassano Casola (the dates of his lifetime are unknown). In a letter to Cardinal Ferdinando Gonzaga, the younger son of Monteverdi’s noble employer Vincenzo Gonzaga, Casola wrote that Monteverdi’s six-voice “Messa da Cappella” on themes from Gombert’s motet “In illo tempore” was currently being published. Along with the mass, psalms for a Vespers of the Blessed Virgin (“Salmi del Vespro della Madonna”) were being printed. These were to consist of varying and diverse inventions and harmonies over a *canto fermo* (cantus firmus). Casola further reported that Monteverdi intended to travel to Rome in autumn, in order to personally dedicate the collection to his Holiness the Pope.³

The print does indeed bear a dedication to Pope Paul V. which is dated 1 September 1610. Researchers unanimously assume that Monteverdi wished to recommend himself as a composer to the Pope – and most likely to other potential church employers – with this collection. The characteristic of a “portfolio” has left an essential impression on the 1610 print in many respects, and it is certainly an important key to understanding the collection. Certainly, this was the reason for combining a mass and vespers music in one volume. The mass was traditionally conservative, while more modern trends⁴ were pursued in the vespers; Monteverdi utilized the tension between these contrasting idioms more than any other composer of his time.

On 1 September, the date of dedication, the print may well have been nearly complete, since Monteverdi set out for Rome shortly after this date, already arriving at the beginning of October.⁵ Monteverdi’s attempts to attain entrance into the Seminario Romano for his son Francesco was the main purpose of his trip to Rome. However, the trip was hardly successful: Monteverdi neither succeeded in securing a place for his son at the Seminario nor did he obtain an audience with the Pope to present his print in person.

Monteverdi may possibly have met the Pope already in 1607 in Mantua. This could explain why Monteverdi quoted his opera *L’Orfeo*,⁶ which had been performed for the first time that year in Mantua, in the vespers’ responsory and magnificat.

Monteverdi’s intention of travelling to Rome was probably also the motive for the publication of the mass and vespers, which might have been planned for a longer period of time, but had not yet been carried out. Casola’s first reference to the collection already

associates it with the trip to Rome (cf. above). Publication most likely took place under considerable time pressure, since Casola mentions the work on the print in July as a novelty, the dedication is dated 1 September, and Monteverdi already had to leave for Rome shortly after this date. At any rate, such time pressure could explain certain discrepancies in the print of 1610, especially the existence of deviant versions of various pieces in the basso continuo score (see below) – which are presumably earlier – as well as a larger number of printing errors.

Whether a “premiere performance” of all or some of the pieces took place before the collection went to press is unknown. While it seems more plausible in the case of the mass that it was created especially for this publication, the instruments employed in the three movements with obbligato instruments (Nos. 1, 11 and 13) vary considerably, which allows for the assumption that at least some of these pieces were composed for different occasions,⁷ with instrumentation specifically tailored to the particular performance situations. Differing versions of the basso continuo and the vocal parts in no less than five pieces allow the assumption that existing pieces were revised.

However, church music did not actually belong to Monteverdi’s vocational obligations in Mantua, but this does not rule out that he also took part in church music performances at important festivities.⁸ Various hypotheses on the occasion and purpose of the compositions have been brought forward in the last fifty years, none of which could be supported by any documentary evidence at all up until now.⁹ No performances can be verified for Monteverdi’s Venetian period either (although we can at least safely assume that individual sections were performed). By contrast, when Monteverdi applied for the position of *maestro di cappella* at San Marco in Venice, the 1610 print was surely an essential argument for actually entrusting him with the position.¹⁰

¹ For the complete title cf. Critical Report.

² The mass and the second “small” version of the *Magnificat* are not part of the present edition. However, they are available separately from the same publishing house: Carus 40.670 und 27.205.

³ In the original: “Il Monteverdi fa stampare una Messa da Cappella a sei voci di studio et fatica grande, essendosi obligato maneggiar sempre in ogni nota per tutte le vie, sempre più rinforzando le otto fughe che sono nel motetto, in *illo tempore* del Gomberti e fa stampare unitamente ancora di Salmi del Vespro della Madonna, con varie et diverse maniere d’inventioni et armonia, et tutte sopra il canto fermo, con pensiero di venirsene a Roma questo Autumno, per dedicarli a Sua Santità.” This letter was first published by Emil Vogel, “Claudio Monteverdi. Leben und Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichnis seiner Werke,” in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 3 (1887), p. 430. The letter has been cited often in literature on the Vespers.

⁴ Cf. Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, Kassel, 1992, vol. I, p. 44ff.

⁵ One must consider that at the time, music prints could only be produced in a few locations. Monteverdi’s collection appeared in the very center of music publication, in one of the large printing offices of Venice (Riccardo Amandino). From there, the copies first had to reach Monteverdi.

⁶ Jeffrey Kurtzman, *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, Oxford, 1999, p. 14. The Pope was staying in Mantua in May 1607. The performance of *L’Orfeo* had already occurred in February of 1607, but it still could have been a topic at the court.

⁷ For example, the absence of a third cornetto part in the responsory (the part of the first viola would match perfectly) is just as difficult to explain as the absence of violas in the Sonata and the *Magnificat*.

⁸ Cf. among others John Whenham, *Monteverdi: Vespers 1610*, Cambridge, 1997, p. 29ff.

⁹ Various theses are summarized by Kurtzman 1999, p. 11ff.

¹⁰ A Venetian document mentions that not only the test pieces Monteverdi performed, but also his printed works spoke for his election (cf. Whenham, 1997, p. 40 and Kurtzman, 1999, p. 52f). We can presume with certainty that only church works were consulted. Aside from the early three-voice pieces *Sacrae cantiunculae* (1582) und the print of 1610, Monteverdi had not published any sacred works.

The 1610 Print

Along with Monteverdi's later collection *Selva morale e spirituale* (1641), the print of 1610 belongs to a category referred to as repertoire prints, which unite in one volume music for the two most important worship services of the universal church, the Mass and Vespers. The description of the collection in the signature marks on the vocal parts is in keeping with the tradition of such repertoire prints: "Messa & Salmi di Claudio Monte Verde."¹¹ Although the collection's contents possess parallelisms in genre with a number of other repertoire prints (mass, psalms, magnificat and motets),¹² there are major differences between Monteverdi's collection of 1610 and other contemporary prints of this kind:

1. Psalms and concerti are not in separate categories, they alternate.
2. The magnificat settings are two versions of the same composition.
3. The mass setting adopts a very archaic form of parody mass.
4. Psalms and magnificat follow a clearly-defined and even named common principle.

Especially the first point has been the topic of much discussion. The hypothesis that we have a complete vespers setting at hand – and not merely a series of vesper compositions – is primarily and definitively based on this fact. We know of only one other collection with this type of combination,¹³ and it is not truly comparable.¹⁴ The presence of the two magnificats is just as puzzling, and may support the hypothesis of a coherent vespers setting. Many collections contain numerous magnificats, but these usually differ in type and psalm tone, in order to recommend a given collection for as many vespers and occasions as possible.¹⁵ Together with the ritornelli ad libitum (in No. 2) and the falsobordone notation in the vocal parts of the responsory, the unusual presence of two versions of the same magnificat (with and without obbligato instruments) has awakened the impression that we are dealing with one and the same coherent vespers setting in two versions (with and without obbligato instruments) – and not with a collection kept as general as possible.¹⁶

By contrast, points three and four underline the very unusual programmatic demands of the collection, in which Monteverdi wishes to display a stylistic variety with high impact. Stylistic extremes are evident in the consciously conservative mass and the innovative concerti: both are extreme in the forms found here, but neither is unusual when taken for itself. However, the psalms and the magnificat are the most breathtaking. "Vespro della B. Vergine da concerto, composto sopra canti fermi" is the programmatic subtitle found in the basso continuo score,¹⁷ which describes the daring combination of the retrospective cantus firmus technique with the highly-modern concerto style in one composition. As was the custom, Monteverdi varied the style from psalm to psalm, but still remained true to his chosen fundamental principle. As with the parody form of the mass, Casola had also described this fact in his letter to Ferdinando Gonzaga as a prominent characteristic: "Salmi del Vespro della Madonna, con varie et diverse maniere d'inventione et armonia, et tutte sopra il canto fermo."¹⁸ Even if one can dispute about liturgical unity (see below), compositional and artistic unity is in itself already attested to by this unusual subtitle.

This programmatic concept of the 1610 collection may also be responsible for points one and two as mentioned above. Taken for

themselves, the inserted concerti and the sonata follow a logical order of increasing the number of participants, a standard feature of many collections of the time. The positioning between the psalms sharpens the contrast and increases the collection's coloration. There is also evidence for the fact that motets (to which the concerti belong) were performed between the vesper psalms. This type of order would therefore have been expedient, exemplary, and programmatic – independent of any general liturgical context. The two versions of the magnificat¹⁹ could also be indebted to Monteverdi's incentive to prove his capability to create equivalent compositions: one for a large instrumental apparatus, and an *a cappella* version.

In all of the movements scored for instruments where the actual number of participants exceeds the number of available part-books (i.e., seven), vocal and instrumental parts are printed together on each left and right hand facing page of a part-book, respectively. The page turns for these shared parts concur.²⁰ The distribution of the additional voices was carried out differently in the part-books for each composition. In the three works with obbligato instrumentation (Nos. 1, 11 and 13), the same instrument is hardly ever assigned to the same vocal part twice (see below). The *Missa* and *Magnificat* are treated as works with more than one movement. When voices pause during a certain piece, the marking "tacet" is used. Other compositions are treated as individual works of their own, since these are not mentioned in the part-books which are not involved.

The oversized "Bassus generalis" part-book contains, for the most part, a basso continuo part largely without figuration, which still frequently takes on the form of a *basso seguente* in longer passages. On the other hand, the four concerti are printed in full score in the "Bassus generalis," as was the general custom with this type

¹¹ Michael Praetorius abbreviates the title even further and speaks of Monteverdi's ("Claudii de Monteverde") "Psalmi vespertini," a common title-page formulation of the time (*Synlagmatis Musici ... Tomus Tertius*, Wolfenbüttel, 1619, reprint, Kassel, 1954 (Dokumenta musicologia, I: XV), p. 128; Praetorius describes the verse sequence of the hymn "Ave maris stella" here).

¹² Some examples: Giovanni Paolo Cima, *Concerti ecclesiastici*, Milan, 1610; Francesco Rognoni Taegio, *Messa, salmi intieri et spezzati, Magnificat, falsi bordone & motetti*, Milan, 1610; Valerio Bona, *Messa e vespro a quattro chori*, Venice, 1611; Tomaso Cecchino, *Psalmi, missa, et alia cantica*, Venice, 1619; Sigismondo Arsilli, *Messa, e vespri della Madonna*, Rome, 1621.

¹³ Paolo Agostini, *Salmi della Madonna, Magnificat A 3. Voci. Hynno Ave Maris Stella, Antiphone A una 2. & 3. Voci. Et Motetti. Tutti Concertati*, Rome, 1619.

¹⁴ On the one hand, the antiphons do indeed have antiphonal texts, and on the other, they are – exemplarily? – noted between the psalms. However, in the table of contents (tavola), both are listed in separate groups.

¹⁵ Uwe Wolf, "Et nel fine tre variate armonie sopra il Magnificat. Bemerkungen zur Vertonung des Magnificats in Italien im frühen 16. Jahrhundert," in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch 2* (1993), pp. 39–54.

¹⁶ Manfred H. Stattkus also sees two versions of the same work (SV 206, 206a); cf. *Claudio Monteverdi. Verzeichnis der erhaltenen Werke. Kleine Ausgabe*, Bergkamen, 1985, p. 50ff.

¹⁷ Heading of the responsory in the basso continuo score.

¹⁸ Cf. footnote 3.

¹⁹ Scholars have discussed several questions, such as: which of the versions is the earlier one, are they two versions of the same composition at all, or are they merely similar compositions? (see Whenham, 1997, p. 78f. and Kurtzman, 1999, p. 264ff., with a summary of the discussion to date). Meanwhile, some indications speak in favor of the idea that the interrelationship of the two *Magnificats* is more complicated, and cannot simply be described with the one-dimensional terms "first version" and "second version": Both compositions contain passages for which one could well argue that they should be considered to be earlier material. Most likely, precursors existed which influenced one another reciprocally.

²⁰ For details, see the table in the Critical Report, p. 143.

of music.²¹ Full scores are also extant for the *Crucifixus* of the mass, for Nos. 13g, and 13l. This part-book also contains short scores for Nos. 1 (two voices), 4 and 6 (three voices). In our edition, we therefore generally refer to a “basso continuo score.” Incidentally, the “Bassus Generalis” is already labeled as the “Partitura del Monteverde” in its signature marks. In the organ part published within the performance material of this edition, we have followed the notation of the short score and print the staves of orientation as given in the original “basso continuo score”; in addition, we have supplemented the vocal texts which were not rendered in the original basso continuo score.

Liturgical Problems

In the monastic hours of prayer, vespers consists in essence of the responsory, five psalms, which vary according to the church festivals, and the Magnificat. Other spoken texts may be added. Psalm and Magnificat are framed by antiphons (sung before and repeated after the psalm), which establishes a reference to the respective festivals.²² The psalm tone conforms to the tone of the antiphon; various cadential phrases (*differentiae*)²³ of the psalm tones facilitate reconnecting with the antiphon. For a long time, literature on Monteverdi's *Vespers* has described the fact that no Marian festival exists with the psalm tone order which occurs in the print of 1610. Numerous hypotheses fall into line with these findings, ranging from the assumption of special liturgies,²³ via the assertion that tonal reference was no longer taken seriously in Monteverdi's age, to the denial of liturgical unity, which prevails today.

Many indications, however, point to a liberal treatment of the psalm tones at least, although it is not entirely clear what this means in detail. Apparently, the *differentiae*²⁴ were no longer in use. Collections exist which allegedly offer material for all of the high festivals of the church year, containing all the psalms implemented in the vespers, but all using just one psalm tone²⁵ apiece. Monteverdi also uses final cadences for the psalm tones which were apparently the only ones remaining. He sometimes employs the liturgical tones at different levels – at the beginning and end of the psalm as well – making a coherent return to the antiphon impossible.²⁶ In his overview of vespers for the church year, Adriano Banchieri lists only psalm tones²⁷ which vary from festival to festival for the magnificat, additionally underscoring the apparently slight significance of the psalm tones (and hence for the antiphons as well?).

The position of the concerti between the psalms is most often explained with the explanation that instead of a repetition of the antiphon these concerti were performed as substitutions. This theory has been reinforced by accounts of Vespers in which motets were performed between the psalms. However, accounts of vesper services in which motets were performed between the psalms²⁸ must not inevitably be interpreted as documentary evidence that they were substituted for the antiphons. This could have been a practice which was not “liturgical” in a narrower sense of the word, since vespers of the early seventeenth century were nearly concert-like in character. This might possibly explain more conclusively why Monteverdi exemplarily placed concerti between the psalms than the idea of antiphon substitution.²⁹ In principle, one can only regret the lack of research on liturgical practices at this point, without which a solution ultimately cannot be given.

By now, the majority of researchers assumes that the vespers part of the 1610 print cannot be viewed as a liturgical entity for which a contemporary performance can be postulated.³⁰ But rather, Monteverdi would have expected individual sections to be performed in different contexts. The fact that Monteverdi broke with the custom of placing the concerti in a separate section of the print – in addition to the order of psalms and the magnificat in their liturgical succession customary in prints of the vespers – and set them between the psalms instead, could indicate an intended order of performance. This, in turn, should be understood as “exemplary” and not as an actual “performance unit.”

Editions of the Vespers – an Historical Overview

Over the course of the years, the Vespers of the Blessed Virgin have been the subject of more editions than any other seventeenth-century composition. Carl von Winterfeld³¹ was the first researcher to publish isolated examples. Gian Francesco Malipiero brought out the first edition of the complete collection in 1932³²; it appeared within the complete edition of Monteverdi's works, of which he was the general editor. It was not an academic edition by today's standards. No critical remarks were given, and only a few footnotes make reference to grave deviations from the source. The numerous mistakes in the musical text are partially a result of the editor's alterations, and even more so of misinterpretations of the historical evidence handed down to us. Nevertheless, his edition was the starting point for a series of editions (which frequently adopted Malipiero's mistakes, as must be admitted). Practical editions followed, which were often marked by encroachments of various kinds: re-instrumentation, abridgements, rearrangements, and transcriptions of the late mensural notation, which seems absurd to us today. Simultaneously, editors begin to omit parts of the print of 1610 (concerti) or amend it (antiphons); in both cases, the goal is the construction of a liturgical vespers.³³

²¹ The score has no text, since a separate vocal part exists; by contrast, secular monodic music was only published in score form.

²² Cf. Whenham, 1997, p. 8ff. on the structure of the vesper service after the reforms of the Council of Trent.

²³ The most prominent example is Graham Dixon's hypothesis that the vesper is actually not in honor of the Virgin Mary, but was composed for St. Barbara of Mantua, following a special liturgical form for Mantua (“Monteverdi's Vespers of 1610: „della Beata Vergine“?,” in *Early Music* 15 [1987], pp. 386–89). This view must primarily be countered with the argument that a vesper according to Mantuan liturgy would hardly have been fitting for a dedication to the Pope, and probably not even for publication.

²⁴ Whenham 1997, p. 22; Pietro Pontio, *Ragionamento di musica*, Parma, 1588, reprint, Suzanne Clercx (ed.), Kassel et al., 1959 (Documenta Musicologica, I: XVI), p. 97f.

²⁵ For example, Giovanni Giacomo Gastoldi, *Psalmi ad vespertas in totius anni solemnitatibus*, Venice, 1588, ²1592; Adriano Banchieri, *Salmi festivi intieri, coristi, allegri, et moderni*, Venice, 1613. Cf. also Whenham, 1997, p. 15.

²⁶ For details, cf. Whenham, 1997, p. 60ff.

²⁷ Adriano Banchieri, *L'Organo Suonarino*, Venice, ¹1605, reprint, Amsterdam (together with the editions of 1611 and 1638), n. d. (Bibliotheca Organologica, XXVII). In the “Norma a gli organisti” (p. 118ff.), only the hymn and the magnificat tones in both vespers are named for the various feasts.

²⁸ Whenham, 1997, p. 20. Banchieri refers to organ playing between the psalms (*L'Organo Suonarino*, Venice, ²1611, p. 45 of the facsimile edition, see footnote 27).

²⁹ Cf. also Whenham, 1997, p. 19.

³⁰ *Ibid.*, p. 2, and Kurtzman, 1999, p. 39.

³¹ Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin, 1834, reprint, Hildesheim 1965, vol. III, p. 112f. (*Dixit Dominus*) and p. 114f. (*Deposuit of Magnificat a 7*).

³² *Monteverdi Opere*, vol. XIV, parts 1 and 2.

³³ For information on editions up to 1999, cf. Kurtzman, 1999, p. 15ff.

For a long period of time, Gottfried Wolters' edition (1966) of the complete vesper section of the print (with only the *Magnificat* à 7) was authoritative for musical practice.³⁴ Wolters' edition is the first which contains critical remarks, albeit incomplete. The note values and the meters are still subject to drastic changes. Although the score only contains the original instrumental voices, Wolters supplied a full orchestration of the entire *Vesper* within the part material, as was the case in many editions. Fortunately, he retained the historical instrumentation to a large extent. Liturgical supplements (antiphons) are mentioned in an appendix. Wolters' edition has influenced the transmission of the *Vespers* as no other. With Clifford Bartlett's edition of 1986 (rev. 1990/2010³⁵), a new series of critical editions based on the source was initiated. However, the musical substance was alienated anew, due to problematical hypotheses (cf. transpositions and triplet transcription in the sonata, as mentioned below). On the other hand, problems of the 1610 print are left unsolved, and are passed on to performers due to exaggerated adherence to the source.³⁷ Three new editions have also appeared in the 21st century (the present one is the fourth). Among these, Antonio Delfino's³⁸ new edition, which has been published within the framework of the new complete edition of Monteverdi's works (2005), deserves mention. It is the first (and only) edition up until now which meets up to modern expectations of a critical edition, especially in its treatment of the historical material handed down to us and in its objective rendition of the musical text. On the other hand, the shortened forms of triple meter (transformed into sextuplets) in Delfino's edition are disturbing and no longer up-to-date; these result from the obsolete guidelines of the Monteverdi edition.

Editorial Principles of this Volume

Our edition follows the print of 1610 as closely as possible. In order to establish the most valid reading of the print, several – not entirely identical – copies were consulted which vary with respect to the preserved condition, print quality, and musical variants. Instrumentation, time signatures, and note values are rendered unaltered (in the case of deviations in time signatures in some passages we have followed that indication which is in the majority). Accidentals have been interpolated as necessary. Missing accidentals which are nevertheless imperative have been added in normalized print, and are listed in the critical remarks. Accidentals which appear to be sensible, but are not necessarily compelling, have been added in small print. In order to correct passages which are obviously erroneous, handwritten emendations in extant prints of the seventeenth century have been consulted.

The print of 1610 does not contain any (printed) bar-lines; only in the basso continuo score is the musical text subdivided by lines at irregular intervals (whole notes, breves, or larger). We have set bar-lines according to the meter of the age (2/2 meter in common time, 3/2 and 3/1 time). This bar-line allocation not only corresponds to the "beat" according to music theory of the time, but also agrees with measure numbers which were added by hand during longer pauses in various printed copies. We have consciously foregone adding further interpretational features, such as proportional parameters, metronome markings, figuration of the basso continuo, and the like.

In preparing the parts, we have paid heed to do justice to the most variegated needs imaginable, in order to offer material fitting for performances which utilize smaller choral groups after the manner

of the seventeenth century, and for the larger choirs prevalent today. Instrumental parts for the pieces possibly performed *colla parte* always contain material for the entire movement (at times with two alternative voices). The verse numbers which have been specified throughout should facilitate instrumentation and diction in rehearsals. Scoring suggestions may be found on p. 153ff. of this volume.

Specific Problems of Notation, Publication and Performance Practice

The Instruments

The 1610 print only specifies obbligato instruments by name for Nos. 1, 11 and 13. In addition, the "Ritornelle" of No. 2 for six voices and No. 12 for five voices possess no concrete designations for the instruments. The scoring for pieces with a fixed instrumentation differs clearly from one another, as does the distribution of the instruments in the part-books of the print (cf. table, p. XVI).

With respect to several instrument names which Monteverdi employed, the instruments he meant cannot always be positively identified. This applies especially to the bass instrument of the violin family (in the 1610 print: "Viola da braccio," more precisely in the score of *Orfeo* [1609]: "Basso di Viola da braccio"). It seems likely that this is an instrument related to our violoncello, probably even one that is in its direct developmental line. The term "violoncello" is not verifiable for the year 1610, however instruments which are comparable to the violoncello have been preserved for the late sixteenth century.³⁸ In our edition, we have denoted this part as "Violoncello."

On the other hand, the term "Contrabasso da gamba" most likely describes a 16-foot violone which belongs to the viol family, just as our modern double bass does. In correspondence with this, the term "Violone" has also been used in this edition.

The "Flauti," found only in the *Magnificat* à 7 (No. 13c), are most certainly recorders (range: *f* to *a*²). The "Fifari" (*g*¹ to *g*²) called for in the same piece are more difficult to ascertain. The two voices are named differently in the print of 1610: "Fifara" in the Altus partbook, and "Pifara" in the Tenor. Both names were used in a general sense for wind instruments; when used specifically, they designated traverse flute (Fifara) and the shawm (Pifara). We have chosen "Fifara." The range can be played well on a Renaissance traverse flute, although the single-octave range could also indicate an instrument which could not be overblown. As mentioned, large differences exist between the pieces with respect to the number and type of instruments, indicating different original contexts.

³⁴ Claudio Monteverdi, *Vesperae beatae Mariae virginis. Marien-Vesper 1610*, ed. by Gottfried Wolters, Wolfenbüttel and Zürich, 1966.

³⁵ Monteverdi, *Vespers (1610)*, revised editions 1990 and 2010, respectively, ed. by Clifford Bartlett, Huntingdon, 1990 and 2010.

³⁶ For example, many incongruities still remain in the edition: Claudio Monteverdi, *Vespro della beata Vergine da concerto, composto sopra canti fermi* SV 206, ed. by Jerome Roche, London et al., 1994, such as rhythmic deviations between the bass and the basso continuo, or divergent mensural notational signs and time signatures.

³⁷ Claudio Monteverdi, *Missa da capella a sei. Vespro della Beata Vergine*, edizione critica di Antonio Delfino, Cremona 2005 (Claudio Monteverdi: Opera Omnia. Edizione nazionale a cura della Fondazione Claudio Monteverdi, Volume nono).

³⁸ Cf. for instance H. von Loesch, article "Violoncello," in: *MGG*², Sachteil, vol. 9 (1998), col. 1686ff, 1998.

In the 1610 print, the instruments were distributed in the part-books in a manner which offered a reasonable solution for every individual piece. This is also true with regard to the combinations of vocal and instrumental parts in the respective books. However, their configuration also makes a “continuous performance” in the sense of a coherent vespers impossible – which was probably never intended. The following table lists the instruments of the pieces and their distribution among the part-books.

Instrument	No. 1	No. 11	No. 13
Flauto I	–	–	Altus
Flauto II	–	–	Tenor
Fifara I	–	–	Altus
Fifara II	–	–	Tenor
Cornetto I	Cantus	Tenor	Sextus
Cornetto II	Sextus	Quintus	Altus
Cornetto III	–	–	Tenor
Trombone I	Tenor	Septimus	Sextus
Trombone II	Quintus	Bassus	Altus
Trombone Basso	Bassus	–	Tenor
Trombone doppio	–	Bassus	–
Violino I	Cantus	Sextus	Quintus
Violino II	Sextus	Altus	Bassus
Viola I	Altus	–	–
Viola II	Tenor	–	–
Viola III	Quintus	–	–
Violoncello I	Bassus	Septimus	Septimus
Violoncello II	–	Septimus	–
Violone	Bassus	–	–

Chiavette/Transposition

In the 1970's and 1980's, a hypothesis arose which was the subject of widespread discussion, namely, that two parts of the *Vespers (Lauda Jerusalem and Magnificat)* notated in higher clefs called “chiavette” should be transposed downwards for performance.³⁹ This points to a practice in sixteenth-century vocal music, in which the level of notation was chosen with reference to the mode and not to the pitch-level which sounded. Since pieces on the high modes of G, A, and C would have contained too many ledger lines, a different clef combination was used: the so-called high clef notation, or chiavette. In customary clef combination, voices were notated in soprano, alto, tenor and bass clefs (c1, c3, c4 and f4); in the chiavette, the clefs for violin, mezzo-soprano, alto and baritone were used (g2, c2, c3 and f3).

Conversely, singers knew that they could expect a high range in a piece with this combination of clefs, and that the composition should be sung in a lower transposition. Organists and instrumentalists who played melody lines had to be proficient in transposing.⁴⁰

Around 1600, the prerequisites changed in a variety of ways. On the one hand, a great expansion of tonal range can be observed due to the use of high and low choirs in opulent polychoral music. Choirs in high and low clef combinations often sang simultaneously in polychoral music, sometimes in entirely new clef combinations. Additionally, the introduction of the basso continuo and obbligato instruments demanded a fixation of the absolute

pitch-level. In the early seventeenth century, music with basso continuo accompaniment still often contained explanations for organists indicating the transposition option. Pieces even exist in which transpositions for the continuo part are already provided, (or continuo parts at alternative pitch-levels) a fourth or fifth below the vocal part.⁴¹ It quickly becomes apparent that transposition is not necessarily linked to clef choice, since pieces with the same clef combination were not treated consistently within a collection, or alternative pitch-levels are designated with suggestions for alternative dispositions.⁴² The wide spectrum we meet with in this respect in prints of the time testify to the fact that there can be no talk of “transposition automatism” by any means.

While transposition instructions of this kind were very widespread in vocal music with basso continuo accompaniment, they were seldom found in instrumental music, and did not appear in vocal-instrumental music at all. In the few cases in which the vocal parts were intended to be transposed, a transposition of the instrumental voices has already been carried out. While one could link up with the practice of transposing from the chiavette in the vocal parts, such a tradition is entirely lacking for the obbligato instruments. Indeed, the possibility of conveying a transposition by means of clef combinations does not even exist here: For example, violin parts are predominantly written in the treble clef at the beginning of the seventeenth century, in contrast to the soprano voices.

These issues may already illustrate that an intended transposition of the pieces named – most especially of the *Magnificat* – is highly improbable, and cannot be presupposed, at the very least. Two other points dispel the last doubts: In the transposition downwards which is presumed, the ambitus of Cornetto III and Trombone II falls below the playable level. In the vocal parts, a transposition also causes more problems than it solves. For this reason, transposed editions often have to place notes an octave higher,⁴³ since in fact, the range of the voices in pieces with high clefs differs from the range of the others only marginally.⁴⁴ But one technical argument regarding notation is even more important: The chiavette owed their existence to attempts at avoiding ledger lines (higher than one line), since they were difficult to depict in letterpress print. For this reason, a high clef combination was also chosen for the voices in the 1610 print. However, this choice only solves the comparably slight problems in the vocal parts: In the instrumental parts, especially the violins and the cornets, realigning the clefs cannot circumvent the ledger lines produced by the high range. This situation caused great problems for the printer: The numerous ledger lines in high notation could hardly be mastered, and the graphic notation is barely legible in many places. (cf. facsimile). In notation a fourth downwards much less trouble would have arisen. This would have been a compelling argument for lower notation, if a lower range were intended. The only imaginable reason for the arduous, high notation is that high sonorities were desired.

³⁹ A partial use of chiavette clefs can be observed in sections of the hymn (outer voice: normal clef signature, middle voices in chiavette clef signatures).

⁴⁰ For a discussion of chiavette clefs in general, as well as different aspects affecting this problem cf. Wolf 1992, vol. 1, p. 270ff. Further literature is listed there.

⁴¹ Numerous examples in: Wolf, 1992, vol. 1, p. 274ff.

⁴² Ibid.

⁴³ So in No. 10, m. 92, Alto II: last note *g*, transposed down a fourth *d*; in m. 97, Alto I: *f*, transposed down a fourth *c*. In the edition Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine*, ed. by Hendrik Schulze et al., Kassel, 2013, these tones have been set an octave higher.

⁴⁴ In No. 10 and No. 13, the peak tones *a*² and *a*¹ of the soprano and the tenor are seldom reached (thus, higher clefs are chosen for the sake of better legibility); in the remaining pieces, *g*² and *g*¹ are reached.

The assertion that the voices and instruments are notated in an unusually high range can be safely viewed as a legend. The ambitus remains within the framework found elsewhere, even in the high voices of Cornetto I/II and Violin I/II.⁴⁵ The true problem of Monteverdi's vocal parts is the huge range (for example, *G* to *f'* in the bass), which cannot be solved by transposition. This can be traced to the widespread technique of singing in falsetto.⁴⁶

However, in order to meet the needs of today's performance practice, as a supplement to this edition *Lauda Jerusalem* and *Magnificat* are also available separately – with complete performance material – transposed down a fourth.

Falsobordone Notation

The vocal parts of the responsory and a few verse halves of Nos. 2 and 6 are notated as choral recitation in the manner of falsobordone. In the parts of 1610 for the responsory, only the basso continuo possesses rhythmical notation and text. In our edition, this rhythmic structure has also been assigned to the voices. In the falsobordone of No. 2, the case arises that individual voices are notated rhythmically at the beginning because they change tones. We have also assigned these rhythmical structures to all of the voices, while adhering to the falsobordone notation thereafter.

Questions of Scoring

Choir and Soloists

In preparing his collection for print in 1610, Monteverdi did not orient himself to a specific ensemble, but rather, to Italy's professional sacred ensembles – a relatively heterogeneous target group. Given this large audience, Monteverdi's print makes an unusually great number of stipulations – with respect to the instruments, for instance. Only very few church music prints of the time call for such a colorful ensemble, although they existed (and evidence for this is not just provided by Monteverdi's print alone). For Monteverdi, opening up a variety of possibilities would also have been more important than strategic commercial considerations.⁴⁷

Performance practice varied in the seventeenth century from place to place, and performances conformed with particular local circumstances. Observing specific dispositional prerequisites, as they have been discussed in our time (such as the hypothesis of the soloistic realization of choral settings in the seventeenth and eighteenth centuries), was entirely foreign to this age: A decision for choir or for soloists was simply a question of the possibilities at hand. As far as we can say today, vocal ensembles with 15 to 25 singers – or a small choir – were the rule in Northern Italy.⁴⁸ Treble voices were sung by boys, falsetto singers or castrati; the alto was also a male voice.⁴⁹ The widespread technique of singing in falsetto partially led to a large ambitus in male voices, especially in higher ranges. We do not know whether the virtuosic vocal sections of the psalms were sung by soloists or by the choir. However, there are indications of this type of alternation in choral pieces (albeit not with Monteverdi). The larger the choir, the more difficult it becomes to master virtuosic passages in tutti. Even today, particular local circumstances offer the best counsel for performance practice.

Colla parte Accompaniment in the Psalms

In the *Magnificat*, Monteverdi gives us some insight into his conception of *colla parte* accompaniment. The first movement has registration which is reserved and affect-oriented, while the

entire instrumental section plays throughout the final movement. On the contrary, the third movement in "tutti," *Et misericordia*, is entitled "a sei voce sole in Dialogo" and, consequently, forgoes the use of melody instruments. It forms a bridge to *Laudate pueri* with the subtitle "à 8 voci sole nel Organo." With this, Monteverdi already clearly states that singing *a cappella* is one possible manner of performance; but nevertheless, it is not to be looked on as customary in general. The same is obviously true, in turn, for playing *colla parte*, although the references in the 1610 print mentioned above indicate that this tended to be the standard.

Ample evidence of widespread *colla parte* accompaniment in Italy around 1600 can also be found beyond the *Vespers* print. In addition, one can also substitute instruments for the vocal parts, an attractive possibility which is very seldom used today. Described occasionally in contemporary documents, this procedure in manifested in different forms in Heinrich Schütz's *Psalmen Davids* (1619), a "German import" of Italian performance practice.⁵⁰ For the very high voices of the high choirs, Schütz wrote that they were "primarily intended for cornetti and other instruments. But if singers are also available, it is much better."⁵¹

Instrumentation of the Basso Continuo

The 1610 print contains no explicit specifications for the basso continuo. Implicitly, the presence of registration in the *Magnificat* allows us to assume that the organ was used as a continuo instrument. However, other contemporary church music prints mention the organ expressly: In church music, the term *basso per l'organo* was used synonymously for *basso continuo*, and the prefaces of basso continuo parts were addressed to "alli honorati organisti",⁵² or the like. In a church music context, the word "organ" means the church organ, and not a chest organ. The registration stipulations in the 1610 print confirm this. In specific cases, it is difficult to concretely determine which other instruments supported the organ. Several melodic bass instruments could be added, especially in polychoral church music scored for large performance groups. However,

⁴⁵ Assertions to the contrary, especially those of Andrew Parrot, "Transposing in Monteverdi's *Vespers of 1610*," in: *Early Music* 12 (1984), p. 490ff., are simply erroneous; cf. Wolf, 1992, vol. I, p. 273, footnote 405. Examples are included here in which transpositions downwards can be ruled out due to the very low bass range.

⁴⁶ A wide tonal range additionally confirms a non-transposed register, since falsetto technique is only helpful when the ambitus has been extended upwards.

⁴⁷ On presumable simplifications of instrumentation for commercial reasons, cf. Uwe Wolf, "...auff der rechten Musicalischen hohen Schule – Heinrich Schütz in Italien," in: Ulrich Bartels (Ed.), *Der Musiker und seine Reisen*, Hildesheim, 2011, p. 54ff.

⁴⁸ Lodovico Viadana makes very concrete dispositional specifications in his *Salmi a quattro chori*, Venice 1612. He calls for no fewer than sixteen singers in the cappella alone, and for multiple singers in all other choirs aside from the *Chor favorito* (in mixed dispositions with voices and instruments). The detailed specifications of the preface have been reprinted in the original Italian with a German translation in: L. Viadana, *Magnificat sexti toni*, ed. by Uwe Wolf, Stuttgart, 2000 (Carus 10.371), p. 31f.

⁴⁹ Kurtzman (1999, p. 376ff.) has reported on different sizes of performing groups in Italian ensembles, which have not yet been fully investigated.

⁵⁰ In SWV 40 und 42–47, for example.

⁵¹ *Schriftstücke von Heinrich Schütz*, Unter Verwendung der von Manfred Fehner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen herausgegeben von Michael Heinemann, Cologne 2010 (*Schütz-Dokumente*, vol. 1), p. 74. In the original: "meistentheils auff Zincken vnd andere Instrumente gerichtet. Jedoch wann man auch Sängere dabei haben kann, ist so viel desto besser." For his psalm compositions, Viadana recommended in 1612 (cf. footnote 48) that the soprano voice of the high choirs be realized exclusively with instruments (Cornetto, ò Violino) – regardless of whether they were set for a purely vocal context, or for voices and instruments.

⁵² Wolf, 1992, p. 183ff.

Monteverdi had already specified bass instruments in his 1610 print,⁵³ namely in the pieces with obbligato instruments; these should not be expanded additionally by the continuo group. For the concerti, we therefore suggest employing an organ and a theorbo or archlute, but without a melodic bass instrument.⁵⁴ Nevertheless, a set of parts for melodic bass has been included for all pieces, in order to do justice to all performance situations.

A Second Basso Continuo in the Sonata?

For the sonata, the cantus part contains a vocal line for soprano in short score notation together with a basso continuo voice. It seems self-evident that the continuous basso continuo should be understood to provide cue notes for the soprano to facilitate entries which lie far apart from one another. However, this would be an absolute exception; at the time, printers generally were not this considerate of musicians. Therefore, we have sought for an alternative interpretation for this notation – which can only be speculative without verbal statements on the subject, of course. A form of notation for “voice and basso continuo” was quite common in this age, but it was used in monodic music, in which singers presumably accompanied themselves. Prints with several such scores are also known to exist, in which three singers perform together and each accompanies himself, for instance.⁵⁵ The scores of these prints then all contain the complete basso continuo, only supplemented with the particular voice called for.⁵⁶ The presumption that a singer accompanied himself could also give an explanation for the unusual findings in the sonata. Monteverdi might even have had in mind that the singer should stand far apart from the instrumental group, making a separate basso continuo more important. In another vespers collection, Lodovico Viadana’s *Salmi a quattro chori* (Venice 1612), the same cantus firmus also appears in a vespers context, although actually foreign to the vespers: In the *Sicut locutus est* of a magnificat setting, it bears the explicit instruction “da nascato” (from a concealed place).⁵⁷

Questions Concerning Tempo

Duple Time: C versus C

Around 1600 both time signatures were changing in meaning.⁵⁹ Aside from their proper meanings C = “alla semibreve” (one measure lasts one whole note = 2/2-time⁶⁰) and C = “alle breve” (one measure last one brevis = 2/1-time) these two signs were also used increasingly to differentiate styles (or “tempo worlds”) from one another: C for the modern madrigal or concertante style, and C for the conservative motet style, or *stile antico*. Parallel to this, the time signature “alla semibreve” begins to supplant the signature “alla breve” completely. Soon, musicians were only beating time “alla semibreve” for both C and C ; according to numerous statements of the period, the tempo chosen for C was slower, and for C it was faster.

In 1610, this development was coming to a close. Monteverdi differentiates clearly: By utilizing the time signature C , he designates the mass as a work in *stile antico*. The rest of his pieces – vespers psalms, concerti, the sonata, the hymn (!) and the *Magnificat* – all bear the time signature C , which was reserved for modern works. While the occasional appearance of C in the mass can be dismissed as a printing error, the application of the time signatures in the basso continuo score for the *Vespers* originally seems to have had a purpose with respect to performance practice. Here, the hymn and the majority of the movements of the *Magnificat* are notated in C or C ³; only the most virtuosic sections (13b, d, i, k and l) bear the

signature C . With this, Monteverdi probably intended to indicate tempo differentiations in his earlier manuscript versions of the *Magnificat*’s individual pieces, which preceded the print. When the work went to print, he dismissed these in favor of the juxtaposition of “conservative” (mass) and “modern” (vespers). As is so often the case in the basso continuo score, the older version remained uncorrected. The movements 13b, d and i in C are additionally marked as slow pieces in the basso continuo score with the tempo designations “adagio” and “tardo.” This could be dispensed with for movements 13g and l, since these were rendered in a full score: The organist could then perceive the entire musical structure and the necessity for a slow tempo.

Triplets in the Sonata

For a long period of time, the triplets in mm. 130–153 of the sonata have been a cause for some irritation, since the notes of the triplets appear to be quarter notes. However, a closer look at this passage reveals that we are dealing with blackened half notes, as the blackened whole notes clearly prove (cf. facsimile). This kind of notation was used frequently in the early seventeenth century and described often in works of music theory; indeed, it was the most prevalent manner of notating triplets in this age. But initially, researchers were uncertain how to construe it, and interpreted the triplets as quarter notes. As a result, shortening the note values of the cantus – the only voice not notated in triplets – became inevitable. In more recent editions (since 1990), this notation has predominantly been correctly depicted, except for those by Kurtzman⁶⁰ and Schulze et al.⁶¹ Kurtzman certainly recognized the blackened notation very well; but in keeping with Michael Praetorius, he interpreted it as sextuplets. This notation, primarily found in England in the early seventeenth century, applied a proportion of 6:1 (instead of 3:2 as triplets) against the white notes.⁶² However, sextuplets of this kind were not only unfamiliar in Italy, they were designated in an entirely different way (with a mensural notational sign).⁶³ Perusing Italian music prints of this period brings innumerable cases to light, which clearly support an interpretation with triplets. The correct reading of the triplets has

⁵³ In No. 1, Trombone III, Violoncello und Violone run parallel with the basso continuo, Violoncello II and Trombone doppio in No. 10 – partly in alternation –, and in No. 13, predominantly the Violoncello.

⁵⁴ In the first half of the seventeenth century, it cannot be fundamentally assumed that a melodic bass constantly played parallel.

⁵⁵ Extensive remarks on this problem in: Uwe Wolf, “Überlegungen zur Notation des Canto in Claudio Monteverdis *Sonata sopra Sancta Maria* – aufführungspraktische und liturgische Konsequenzen,” in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 81 (1997), p. 61–66. We know of prints of this kind by Bartolomeo Barbarino and Alessandro Grandi. The expressive goal mentioned is to make music “piu di un chittarone.”

⁵⁶ For a facsimile example, cf. *ibid.*, p. 63.

⁵⁷ New edition cf. footnote 48.

⁵⁸ This development can only be portrayed very briefly here; *in extenso* in: Wolf 1992, vol. I, pp. 22–82.

⁵⁹ Beating time in quadruple units was still unknown in the first half of the seventeenth century.

⁶⁰ Claudio Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine. Vesper (1610)*, ed. by Jeffrey Kurtzman, Oxford 1999, p. 270f.

⁶¹ Schulze et al. 2013, p. 123ff. The note values in the soprano are in keeping with the original; the blackened half notes are interpreted as quarter notes, which means that a group of three quarter-note triplets lasts as long as a whole note here. The grouping “whole note + following half note” is only designated as blackened when a blackened whole note appears (without any rhythmical consequences). Evidently, Monteverdi’s fairly normal notation has not been understood here.

⁶² On this, cf. Uwe Wolf, *Der color (die Schwärzung) in der weißen Notation*, in preparation.

⁶³ *Ibid.*

far-reaching consequences for comprehending Monteverdi's use of triple meters, since a triplet corresponds to the triple meter which follows, when it is held in strict proportion.

Different Triple meters

Aside from the triplets of the sonata, Monteverdi uses two different triple meters in the vespers section of the 1610 print: $\frac{3}{2}$ time and $\frac{3}{1}$ time, to use modern terms. Normally, he simply places a "3" (cf. responsory)⁶⁴ or the fraction $\frac{3}{2}$ without a mensural notational sign at the beginning of these triple meters, as long as they are used within one and the same piece. The principle mensuration ($\text{C}\frac{3}{2}$) only appears at the beginning of a piece. Monteverdi only sets a mensural notational sign together with the triple meter in *Laudate pueri*, here in the succession C and then $\text{C}\frac{3}{2}$. This is not entirely unique, but nevertheless quite unusual. However, he still switches to perfect mensuration, in which under certain circumstances notes lasting an entire measure can be notated without an augmentation dot; this should have called for the mensural notational sign \circ . Therefore, Monteverdi was either no longer entirely aware of the full meaning of the mensural notational signs, or they seem to have become insignificant.⁶⁵

According to many statements, primarily from the first decades of the seventeenth century, various forms of triple meter were used to designate various tempo levels.⁶⁶ If we assume a proportional interpretation (see the following table), 3/1-time would have been very slow and 3/2-time would have been twice as fast – just as fast as the 3/1-time of *Laudate pueri*, which is additionally diminished with the sign C . The time signature "3" of the responsory, which is only marked in some of the part-books, is also used as an abbreviation for $\frac{3}{1}$; this triple meter would then once again be twice as fast as other forms of $\frac{3}{2}$ (however, Monteverdi combines "3" and $\frac{3}{2}$ in No. 1).

Sequence of meters	Proportion	Proportional Implementation	No.
$\text{C} - \frac{3}{2} \circ \circ \circ \circ$	Sesquialtera (3:2)	$\text{C} \circ \circ = \frac{3}{2} \circ \circ \circ \circ$	2, 12, 13
$\text{C} - \text{C}\frac{3}{2} \circ \circ \circ \circ$	Sesquialtera (3:2) + Dupla (2:1) = Tripla (3:1)	$\text{C} \circ = \text{C}\frac{3}{2} \circ \circ \circ \circ$	4
$\text{C} - \frac{3}{2} \circ \circ \circ \circ$	Sesquialtera (3:2)	$\text{C} \circ \circ = \frac{3}{2} \circ \circ \circ \circ$	5, 8, 9, 11
$\text{C} - \overset{\frown 3 \neg}{\circ \circ \circ}$	Hemiola (triplet)	$\text{C} \circ \circ = \overset{\frown 3 \neg}{\circ \circ \circ}$	11
$\text{C} - \frac{3}{1} (?) \circ \circ \circ$	Tripla (?)	$\text{C} \circ = \frac{3}{1} (?) \circ \circ \circ$	1
$\overset{\frown 3 \neg}{\circ \circ \circ} - \frac{3}{2} \circ \circ \circ \circ$	1:1	No difference in tempo	11

One measure of the triple meter in No. 2 would then last exactly four times as long as one measure of the triple meter in No. 1. It becomes apparent that this type of proportional interpretation cannot lead to musically meaningful results. As a matter of fact, a strictly proportional interpretation of meter relationships obviously contradicts music theory and practice of the early seventeenth century.⁶⁷ Many factors display that we cannot make any further headway with traditional proportional interpretations,⁶⁸ such as: relative terms for tempo rates ("faster"), which were already

omnipresent in this age, the emergence of written tempo designations, numerous new types of meter – some of them being identical in proportion ($\frac{6}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{24}{16}$), triplets spreading like wildfire and the breathtaking reduction of note values in duple meter,⁶⁹ whereby the note values in the triple meters remained constant, more or less.

Monteverdi most certainly used the sign C in No. 4 to accelerate the agitated triple meters of this psalm over against other $\frac{3}{1}$ meters; but tempi could not be marked numerically, one could only describe them as faster or slower, as Monteverdi's contemporaries did. One cannot say with certainty whether Monteverdi chose $\frac{3}{2}$ time in order to indicate a quicker triple meter, or whether he was differentiating once again between pieces in motet style ($\frac{3}{1}$ time) and non-motet style ($\frac{3}{2}$ time). Both constellations have been proven in many cases. It must be called to attention that the placement of mensural notational signs and time signatures was carried out with rather scant diligence in this print of 1610 (cf. Critical Report).

In this edition, note values and time signatures have remained unchanged. This enables performers to gain a conception of the original sources and to seek a tempo relationship which is musically convincing.

Deviating Versions of the Basso Continuo Score

Apparently, the print of 1610 was produced in an extremely short time without very great accuracy. Aside from numerous errors (definitely more than usual), discrepancies – some of them very obvious – between the basso continuo score and other parts reflect this. Significant differences of this kind are found in Nos. 3, 4, 5, 7, and 9a; lesser divergences can be noted in other pieces.⁷⁰ In earlier editions, these deviations were generally not taken into consideration, and at best, only a selection of them was included. At times, the two versions were even combined according to the editors' discretion. Although one can gain the impression that the version in the parts is better elaborated in Nos. 3, 5, 7, and 9, the readings of the score seem to be superior in No. 4. In this edition,

⁶⁴ However, the markings in the part-books are inconsistent; cf. Critical Report.

⁶⁵ In his article "Some Reflection upon Notation and Proportion in Monteverdi's Mass and Vespers of 1610" (*Music & Letters* 73 [1992], p. 349f.), Roger Bowers quite correctly describes that this had become a common practice. Contrary to Bowers, music theory still held to the rules for a long time. In most prints for musical practice, a mensural notational sign was also either missing entirely, or the correct one was applied (a circle [tempus perfectus] or a C with a dot [prolatio perfecta]).

On the whole, Bowers attempts to locate the profound change in notation around 1600 at a much later date. This is difficult with respect to Monteverdi's print, and it is completely out of the question when an overall assessment is made of music prints from ca. 1580 onwards. By 1605, all the essential innovations in notation had already taken place. After this point, the status quo of 1605 was gradually adopted at large, but principle modifications no longer came about in the seventeenth century or afterwards.

⁶⁶ Wolf, 1992, vol. 1, p. 96ff.

⁶⁷ Analyzed in detail in: Wolf 1992, vol. 1, p. 82ff, among others.

⁶⁸ Occasionally, other proportional tempo relationships are named than the ones found in the table. However, these are not based on any historical evidence whatsoever.

⁶⁹ In 1590, 16th notes were still seldom; by 1605, 128th notes are already in use (cf. Uwe Wolf, Art. "Notation, VII.1," in: *MGG*², 1998, subject index, vol. 7, col. 340).

⁷⁰ In the edition Schulze et al. 2013, p. XIII, the assertion has been made that Monteverdi intentionally allowed these deviations to be printed, so that the pieces might appear more conservative in the basso continuo score. However, a more conservative image is only remotely plausible in one of many cases (the beginning of *Pulchra es*). This assumption does not lead any further in other places (and it is even improbable in the first case).

we have printed the respective readings of the parts in the main text and have added the reading of the basso continuo score in small print or in ossia passages, in order to make performances of these versions possible.

Edition and Copies

In many cases throughout music history, the natural assumption that all copies of a printed edition ought to correspond to one another does not apply. In Monteverdi's time, the printed musical text often differed in surviving copies. Two explanations come to mind: Either production was always limited to just a few copies, or corrections were already interpolated during the production of the "edition." Even handwritten markings need not stem from the owner, but could already have been inscribed by the printer (corrections, or non-printable signs⁷¹). Users' corrections are also a valuable source, since they relate information about how contemporaries handled printing errors; these should also be examined for an edition.

In Monteverdi's 1610 print, differences can also be found between the printed musical texts of some copies, although they are usually confined to marginal deviations such as pagination, tacet markings and fermatas. Over and above these, various copies contain helpful handwritten corrections and additions, even though we have no substantive evidence that these were made by the printers' office. However, some corrections in copy A^{B1} are so meticulous that they could be from the printer (cf. Critical Report). In addition, individual copies of the 1610 print are rather poor: some markings are incomplete and others so faint, that they appear to be missing in some copies. This especially applies to the Bologna copy, which has been used most frequently of all due to facsimile printing. Some of the alternative readings of this edition are founded alone on the consultation of differing printed copies. We have consulted the complete prints in Bologna and Brescia (1st set), as well as those in Brescia (2nd set), Wrocław and Lucca which are virtually complete.

Performance Practice Today

Since the middle of the twentieth century, Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine* has been more firmly anchored in concert life than any other work of the seventeenth century. Even though the assumption of a liturgically cohesive work can hardly be upheld, the "vesper" embodies a superior principle which Monteverdi not only executed in his composition, but also formulated in its title: "Vespro della B. Vergine da concerto, composto sopra canti fermi." Freely translated, this means: "The Vespers of the Blessed Virgin, composed in concertante style over cantus firmi." Monteverdi could not have formulated his uniform principle of composition any clearer than this. The unusual position of the concerti between the psalms can be interpreted as conscious placement: This is one possible location for the concerti within the vespers – the one that Monteverdi most likely intended. At first glance, increasing the number of participants in these movements is a numerical principle of arrangement, but in today's complete performances, it also becomes a dramatic component.

The consequences of this are manifold. On the one hand, artistic unity justifies the long-standing practice of performing the *Vespers* as an entity, as is the case with other cyclically composed works not originally intended for complete performances (such as J. S. Bach's *Christmas Oratorio*, *The Art of Fugue* or *The Musical Offering*, just

to name the most well-known examples). When understood as an artistic whole, the work suffices in and of itself. It is not in need of a liturgical framework, especially since the antiphonal order which would be tonally fitting does not seem to exist.

Aside from cyclical performances of Monteverdi's work as a kaleidoscope of multifaceted links between modern style and traditional *cantus firmi*, performances of individual sections certainly have their own justification – whether as a concertante vesper compilation, in various combinations with other works, or in concerts and worship services. This type of utilization as a "quarry" – so to speak – for multifold purposes corresponds to what Monteverdi would have expected for his collection. Therefore, the additional information of the title page "sive Principum Cubicula accommodata" ("fitting for princely chambers") most likely does not primarily aim at specifying certain pieces for particular purposes; but rather, it points to yet another possibility for usage, among many.

This also has consequences for the scoring. If the *Vespers of the Blessed Virgin* is to be performed as a whole, then it would make sense to use the instruments, and possibly even the soloists at hand for the psalms. In a complete performance, Monteverdi's instrumentation of Nos. 1, 11 and 13 should be carefully adapted to one another. The part material of this edition has been laid out to meet with this. In other contexts, one can find other dispositions which may be dealt with freely.

The editor wishes to thank the many choir directors and musical colleagues with whom he was able to continually engage in inspiring discussions and could experiment in concrete performance situations for the *Vespers*. Beyond this, he also extends his thanks to the Biblioteca del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali of the Università degli studi di Pavia in Cremona. Without their source collection and benevolent cooperation, this edition would hardly have been possible. We would also like to thank the library of the Uniwersytet Wrocławski for granting us permission to use their printed copy of the *Vespers* to make facsimiles for the present edition.

Stuttgart, October 2013
Translation: Greta Konradt

Uwe Wolf

⁷¹ These could be cross-beamings, double stops, etc.

Die vertonten Texte mit Übersetzungen / The Singing Texts with Translations

Die von Monteverdi vertonten Texte entstammen – soweit sie biblisch sind – der *Vulgata* genannten lateinischen Bibel. Diese geht in Bezug auf das Alte Testament nicht etwa auf den hebräischen „Urtext“ zurück, sondern basiert auf einer Übersetzung desselben ins Griechische, der sogenannten *Septuaginta*. Dadurch kommt es teilweise zu deutlichen inhaltlichen Unterschieden zwischen heute gängigen Bibelübersetzungen und dem von Monteverdi vertonten Text. Für das Verständnis von Monteverdis Texten – und seinem Umgang damit – sind heutige Bibelübersetzungen also u. U. wenig hilfreich. Um einen deutschen Text bieten zu können, der möglichst nahe an der *Vulgata* ist, zugleich aber auch in der Tradition der katholischen Textausdeutung steht, wurde für Psalmen, Hymnus und Magnificat auf die deutsche Übersetzung des römischen Breviers von Ferdinand Janner (1836–1895) zurückgegriffen.¹ Auf Janner geht ebenfalls die Übersetzung des Concerto *Duo Seraphim* zurück.² Bei den Concerti *Nigra sum* und *Pulchra es* handelt es sich um Hohelied-Kompilationen, die nur in Teilen auch Bestandteile von Vesper-Antiphonen sind. Hier wurde der Luther-Text übernommen, wo nötig angepasst und dabei ebenfalls die Übersetzung Janners (Antiphonteile) zu Hilfe genommen. Der nicht-biblische Text des *Audi coelum* schließlich wurde für unsere Ausgabe von Alexander Jost neu übersetzt.

The texts which Monteverdi set are derived from – insofar as they are biblical texts – the Latin Bible, which is called the *Vulgate*. With regard to the Old Testament, this translation cannot be traced back to the “original” Hebrew text, but is based on a translation of the same text into Greek, the so-called *Septuagint*. Therefore, as regards the content, in some cases clear discrepancies occur between the biblical translations of today and those which Monteverdi set. For an understanding of Monteverdi's texts – and how he treated them – today's translations of the Bible are therefore, under certain circumstances, of little help. In order to present an English text which is as faithful as possible to that of the *Vulgate*, but also in the tradition of a Catholic interpretation of the text, for psalms, the hymn and the Magnificat the English translation of the Roman Breviary by John, The Marquess of Bute (London, 1879)¹ was consulted. Likewise, the translation of the concerto *Duo Seraphim* refers back to this translation. The concerti *Nigra sum* and *Pulchra es* consist of text compilations of the Song of Songs in which only some of the words are part of a vesper antiphon. In this case we have used the version from the King James Bible. Finally, for our edition the non-biblical text *Audi coelum* has been newly translated.

¹ 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.

² Ferdinand Janner, *Das römische Brevier*. Winterpart, Regensburg 1890, S. 307.

¹ *The Roman Breviary: reformed by order of the Holy Œcumenical 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 refers more closely to the *Vulgate*. Psalm 110:6 represents an exception. To achieve a version which is closer to the sense of the *Vulgate* we chose the version by John David Chambers in *The Psalter, Or, Seven Ordinary Hours of Prayer According to the Use of the Illustrious and Excellent Church of Sarum*, London, 1852.

1. Deus in adiutorium. Vesper-Ingressus. Psalm 69.2 (Vulgata 69.2)

Vors.	Deus in adiutorium meum intende:	Gott, auf meine Hilfe sei bedacht.	Make haste, O God, to deliver me.
Tutti	Domine ad adjuvandum me festina.	Herr, eile mir zu helfen.	Make haste to help me, O Lord.
Dox.	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen. Alleluja.	Ehre sei dem Vater, und dem Sohne, und dem Heiligen Geiste: wie es war im Anfange, und jetzt, und allezeit und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen. Alleluja.	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. Alleluia.

2. Dixit Dominus. Psalm 110 (Vulgata 109)

1	Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis. Donec ponam inimicos tuos, scabellum pedum tuorum.	Es sprach der Herr zu meinem Herrn: Setze dich zu meiner Rechten, bis ich deine Feinde hinlege als Schemel für deine Füße.	The Lord said unto my Lord, sit thou at my right hand, until I make thine enemies thy footstool.
2	Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum.	Das Zepter deiner Macht wird der Herr von Sion ausgehen lassen. Herrsche inmitten deiner Feinde.	The Lord shall send the rod of thy strength out of Zion: rule thou in the midst of thine enemies.
3	Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum genui te.	Bei dir ist Herrschaft am Tage deiner Macht im Glanze der Heiligen; ich habe dich aus meinem Schoße gezeugt vor dem Morgensterne.	Thine shall be the dominion in the day of thy power, amid the brightness of the saints: from the womb, before the day star have I begotten thee.
4	Juravit Dominus, et non poenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.	Der Herr hat geschworen, und es wird ihn nicht gereuen: Auf ewig bist du Priester nach der Ordnung des Melchisedechs.	The Lord hath sworn, and will not repent; Thou art a priest for ever after the order of Melchizedek.
5	Dominus a dextris tuis, confregit in die irae suae reges.	Der Herr zerschmettert zu deiner Rechten Könige am Tage seines Zornes.	The Lord at thy right hand shall strike through kings in the day of his wrath.
6	Judicabit in nationibus, implebit ruinas: conquassabit capita in terra multorum.	Er wird Gericht halten über die Völker, er wird Trümmer aufhäufen, die Häupter im Lande vieler zerschmettern.	He shall judge among the nations, he shall fill them with ruin: and shake to pieces the heads of many on the Earth.
7	De torrente in via bibet: propterea exaltabit caput.	Aus dem Bache am Wege wird er trinken; darum wird er das Haupt erheben.	He shall drink of the brook in the way: therefore shall he lift up the head.
Dox.	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. ...	Ehre sei dem Vater, und dem Sohn und dem Heiligen Geiste: ...	Glory be to the Father, and to the Son: and to the Holy Ghost: ...

3. Nigra sum. Antiphon aus dem Commune Virginum. nach Hl. 1,5 (4); 2,10–12

Ant. HL 1,5	Nigra sum sed formosa, filiae Jerusalem: ideo dilexit me rex, et introduxit in cubiculum suum et dixit mihi:	Schwarz bin ich, aber schön, ihr Töchter Jerusalems: darum hat mich der König geliebt, und eingeführt in sein Gemach und mir gesagt:	I am black but comely, O ye daughters of Jerusalem. Therefore the King hath loved me, and brought me into his chamber and said:
HL, 2,10	surge amica mea, surge et veni	Steh auf, meine Freundin, steh auf und komme!	Rise up, my love, rise up, and come away.
HL, 11–12	jam hiems transiit; imber abiit et recessit, flores apparuerunt in terra nostra; tempus putationis advenit.	Denn siehe, der Winter ist vergangen, der Regen ist weg und dahin; die Blumen sind hervorgekommen in unserem Lande, die Zeit, die Weinstöcke zu beschneiden, naht.	For, lo, the winter is past, the rain is over and gone. The flowers appear on the earth; the time to prune the vine is near.

4. Laudate pueri. Psalm 113 (Vulgata 112)

1	Laudate pueri Dominum: laudate nomen Domini.	Lobet den Herrn, ihr Diener! Lobet den Namen des Herrn!	Praise the Lord, O ye his servants, praise the name of the Lord.
2	Sit nomen Domini benedictum, ex hoc nunc, et usque in saeculum.	Der Name des Herrn sei gepriesen, von nun an bis in Ewigkeit.	Blessed be the name of the Lord from this time forth and for evermore.

3	A solis ortu usque ad occasum, laudabile nomen Domini.	Vom Aufgang der Sonne bis zu ihrem Niedergang sei der Name des Herrn gelobt.	From the rising of the sun unto the going down of the same the Lord's name is to be praised.
4	Excelsus super omnes gentes Dominus, et super coelos gloria ejus.	Hoherhaben über alle Völker ist der Herr, die Himmel überragt seine Herrlichkeit.	The Lord is high above all nations, and his glory above the heavens.
5	Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat,	Wer ist wie der Herr, unser Gott, der in der Höhe thront,	Who is like unto the Lord our God, who dwelleth on high,
6	et humilia respicit in coelo et in terra?	der tief herabschaut im Himmel und auf Erden?	and beholdeth what is lowly in heaven, and in the earth?
7	Suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem:	Der den Geringen aus dem Staube aufrichtet, und den Armen aus dem Kote erhebt,	He raiseth up the poor out of the dust, and lifteth the needy out of the dunghill;
8	Ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui.	um ihn neben die Fürsten, neben die Fürsten seines Volkes zu setzen.	that he may set him with princes, even with the princes of his people.
9	Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem.	Der die Unfruchtbare im Hause wohnen lässt, als fröhliche Mutter von Kindern.	He maketh the barren woman to keep house, and to be a joyful mother of children.
Dox.	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. ...	Ehre sei dem Vater, und dem Sohn und dem Heiligen Geiste: ...	Glory be to the Father, and to the Son: and to the Holy Ghost ...

5. Pulchra es. Antiphon auf Mariae Himmelfahrt. HI 6,4.5 (HI 6,3.4)

Ant. HL 6,4	Pulchra es amica mea suavis et decora, filia Jerusalem: terribilis ut castrorum acies ordinata.	Schön bist du und lieblich, Tochter Jerusalems, furchtbar wie eine geordnete Heeresmacht.	Thou art beautiful, my love, sweet and comely, O daughter of Jerusalem, terrible as a fenced camp set in battle array.
HL 6,5	Averte oculos tuos a me quia ipsi me avolare fecerunt.	Wende deine Augen von mir; denn sie verwirren mich.	Turn away thine eyes from me, for they have overcome me.

6. Laetatus sum. Psalm 122 (Vulgata 121)

1	Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi: In domum Domini ibimus.	Ich freute mich, als man zu mir sprach: Lasset uns zum Hause des Herrn gehen!	I was glad when they said unto me, let us go into the house of the Lord.
2	Stantes erant pedes nostri, in atriis tuis Jerusalem.	Unsere Füße stehen in deinen Torhallen, Jerusalem!	Our feet have been wont to stand within thy gates, O Jerusalem.
3	Jerusalem, quae aedificatur ut civitas, cujus participatio ejus in idipsum.	Jerusalem, das wieder gebaut wird wie eine Stadt, die sich zur Gemeinschaft zusammenfügt.	Jerusalem is builded as a city that is compact together:
4	Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini: testimonium Israel, ad confitendum nomini Domini.	Dorthin ziehen ja die Stämme hinauf, die Stämme des Herrn, nach dem Gesetze für Israel, den Namen des Herrn zu preisen.	Whither the tribes go up, the tribes of the Lord, the testimony of Israel, to give thanks unto the name of the Lord.
5	Quia illic sederunt sedes in judicio, sedes super domum David.	Denn dort stehen die Stühle zum Gerichte, die Stühle für das Haus Davids.	For there are set thrones of judgment, the thrones of the house of David.
6	Rogate quae ad pacem sunt Jerusalem: et abundantia diligentibus te:	Erfleht Jerusalem Frieden, und Überfluss werde denen zuteil, die dich lieben.	Pray for the peace of Jerusalem: they shall prosper that love thee.
7	Fiat pax in virtute tua: et abundantia in turribus tuis.	Friede sei in deiner Feste; und Überfluss in deinen Türmen!	Peace be within thy walls, and prosperity within thy palaces.
8	Propter fratres meos et proximos meos: loquebar pacem de te.	Um meiner Brüder und um meiner Nächsten willen wünsche ich dir Frieden!	For my brethren and companions' sakes, I will now say, Peace be within thee.
9	Propter domum Domini Dei nostri, quaesivi bona tibi.	Um des Hauses des Herrn, unseres Gottes willen, will ich alles Gute für dich erleben.	Because of the house of the Lord our God I will seek thy good.
Dox.	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. ...	Ehre sei dem Vater, und dem Sohn und dem Heiligen Geiste: ...	Glory be to the Father, and to the Son: ...

7. Duo Seraphim. Responsorium zu den Sonntagen nach Epiphania und nach Trinitatis (nach Jesaja 6,3 und 1 Johannes 5,7–8)

R	Duo Seraphim clamabant alter ad alterum: Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Plena est omnis terra gloria ejus.	Zwei Seraphim riefen einer dem andern zu: Heilig, heilig, heilig ist der Herr, Gott der Heerscharen! Die ganze Erde ist voll seiner Herrlichkeit!	One Seraph cried unto another: Holy, Holy, Holy is the Lord God of hosts. The whole earth is full of his glory.
V	Tres sunt, qui testimonium dant in coelo Pater, Verbum et Spiritus Sanctus et hi tres unum sunt. Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Plena est omnis terra gloria ejus.	Drei sind, die Zeugnis geben im Himmel: der Vater, das Wort und der Heilige Geist; und diese drei sind Eins. Heilig. Ehre sei dem Vater. Die ganze Erde ist voll seiner Herrlichkeit.	There are Three that bear record in heaven, the Father, the Word, and the Holy Ghost: and these Three are One. Holy, Holy, Holy is the Lord God of hosts. The whole earth is full of his glory.

8. Nisi Dominus. Psalm 127 (Vulgata 126)

1	Nisi Dominus aedificaverit domum, in vanum laboraverunt qui aedificant eam. Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam.	Wenn der Herr nicht das Haus baut, so mühen sich die Bauleute umsonst; wenn der Herr nicht die Stadt behütet, so wacht der Hüter umsonst.	Except the Lord build the house, they labour in vain that build it: except the Lord keep the city, the watchman waketh but in vain.
2	Vanum est vobis ante lucem surgere: surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris. Cum dederit dilectis suis somnum:	Vergeblich ist es für euch, vor Tage aufzustehen; stehet immer auf, nachdem ihr lange gesessen, die ihr das Brot der Schmerzen esset. Während er seinen Geliebten Schlaf gibt,	It is vain for us to rise up early, rise up when ye are rested, ye that eat the bread of sorrow. For he giveth his beloved sleep.
3	ecce haereditas Domini, filii: merces, fructus ventris.	seheth, vom Herrn verliehener Besitz sind Kinder, ein Lohn von ihm die Leibesfrucht.	Lo, children are an heritage of the Lord: and the fruit of the womb is his reward.
4	Sicut sagittae in manu potentis: ita filii excussorum.	Wie Pfeile in der Hand eines Helden, so sind die Kinder der Vertriebenen.	As arrows are in the hand of a mighty man; so are children of the outcast.
5	Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis: non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta.	Glücklich der Mann, der sein Verlangen damit erfüllt siehet; er wird nicht zu Schanden, wenn er mit seinen Feinden im Tore rechtet.	Happy is the man that hath his desire satisfied with them: he shall not be ashamed when he speaketh with his enemies in the gate.
Dox.	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. ...	Ehre sei dem Vater, und dem Sohn und dem Heiligen Geiste: ...	Glory be to the Father, and to the Son: and to the Holy Ghost; ...

9. Audi coelum (nicht biblisch)

Echo	Audi coelum, verba mea plena desiderio, et perfusa gaudio. Audio.	Höre, Himmel, meine Worte voll Verlangen und mit Freude übergossen. Ich höre	Heaven, hear my words, full of longing and filled with joy. I hear
Echo	Dic, quaeso mihi: qua est ista quae consurgens ut aurora rutilat ut benedicam. Dicam.	Bitte sage mir: Wer ist diese, die im Emporsteigen rötlich schimmert wie die Morgenröte, so dass ich sie preisen kann? Ich werde sagen	Tell me, I pray, who is she that glows like the dawn rising, that I may bless her? I will tell
Echo	Dic, nam ista pulchra ut luna electa ut sol replet laetitia terras, coelos, maria. Maria	Sag, denn sie ist schön wie der Mond, strahlend wie die Sonne und sie füllt mit ihrer Fröhlichkeit die Länder, Himmel, Meere. Maria	Tell me, for she, as fair as the moon, radiant as the sun, fills the earth, sky and seas with joy. Mary
Echo	Maria virgo illa dulcis, praedicata a Prophetis Ezechiel porta Orientalis. Talis	Maria, jene liebliche Jungfrau, angekündigt vom Propheten Hesekiel, die Pforte des Ostens? Eben jene	Mary, that sweet virgin, foretold by the prophet Ezekeil, the portal of the East? Even she
Echo	Illa sacra, et felix porta, per quam mors fuit expulsa, introduxit autem vita. Ita.	Jene heilige glückliche Pforte, durch die der Tod vertrieben wurde, führte sie das Leben doch herein? So ist es	That sacred and happy portal, through which death was driven out and life brought in? Even so
Echo	Quae semper tutum est medium inter homines et Deum pro culpis remedium. Medium	Die, die immer sichere Mittlerin zwischen Mensch und Gott ist, Heilung für die Schuld? Die Mittlerin	She, who is always a sure intermediary between men and God, a cure for our sins? The Mediator

Echo	Omnes hanc ergo sequamur, qua cum gratia mereamur vitam aeternam. Consequamur! Sequamur.	Lasst uns ihr also alle folgen, mit deren Gnade wir das ewige Leben erwerben können, lasst uns ihr nachfolgen! Lasst uns folgen!	Let us therefore follow her, by whose grace we may attain eternal life. Let us follow her. Let us follow.
Echo	Praestet nobis Deus Pater hoc et Filius et Mater, cuius nomen invocamus dulce miseris solamen. Amen.	Gott ist größer als wir, der Vater und der Sohn und die Mutter, deren Namen wir anrufen, als süßer Trost den Armen. Amen.	God is greater than we, God the Father, and the Son, and the Mother on whose name we call as a sweet comfort to the wretched. Amen.
	Benedicta es, virgo Maria in saeculorum saecula.	Sei gepriesen, Jungfrau Maria, von Ewigkeit zu Ewigkeit!	Blessed are thou, virgin Mary, forever and ever.

10. Lauda Jerusalem. Psalm 147,12–20 (Vulgata 147)

1 (12)	Lauda Jerusalem Dominum: lauda Deum tuum Sion.	Lobe, Jerusalem, den Herrn; lobe, Sion, deinen Gott!	Praise the Lord, O Jerusalem; praise thy God, O Zion.
2 (13)	Quoniam confortavit seras portarum tuarum: benedixit filiis tuis in te.	Denn er hat die Riegel deiner Tore festgemacht, deine Kinder in dir gesegnet.	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.	Er hat deinen Marken Frieden gewährt, und sättiget dich mit dem Fette des Weizens.	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.	Er sendet sein Wort aus auf die Erde; gar schnell eilt sein Wort.	He sendeth forth his commandment upon earth: his word runneth very swiftly.
5 (16)	Qui dat nivem sicut lanam: nebulam sicut cinerem spargit.	Er gibt Schnee wie Wolle, streut Nebel wie Asche aus.	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?	Er wirft seinen Hagel wie Bissen hernieder; wer kann bestehen vor seinem Froste?	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.	Er entsendet sein Wort und lässt ihn schmelzen; es weht sein Wind, da fließen die Wasser.	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 Israael.	Er tut Jakob sein Wort kund, seine Rechte und seine Satzungen Israel.	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.	Nicht also hat er irgendeinem anderen Volke getan, und seine Rechte ihnen nicht offenbart.	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. ...	Ehre sei dem Vater, und dem Sohn und dem Heiligen Geiste: ...	Glory be to the Father, and to the Son: and to the Holy Ghost; ...

11. Sonata sopra Sancta Maria, ora pro nobis

Sancta Maria, ora pro nobis.	Heilige Maria, bete für uns.	Holy Mary, pray for us.
------------------------------	------------------------------	-------------------------

12. Ave maris stella (Hymnus)

12a	Ave maris stella, Dei Mater alma atque semper virgo, felix coeli porta.	Ave, Stern des Meeres, hehre Mutter Gottes, allezeit reine Jungfrau, sel'ge Himmelspforte!	Hail, thou Star of the Ocean, portal of the sky. Ever Virgin Mother of the Lord most High!
12b	Sumens illud Ave Gabrielis ore, funda nos in pace, mutans Hevae nomen.	Du vernahmst das Ave, aus des Engels Munde; Evas Namen wendend, fest'ge uns in Frieden.	O! by Gabriel's Ave, Utter'd long ago, Eva's name reversing, establish peace below.
12d	Solve vincla reis, profer lumen caecis: mala nostra pelle, bona cuncta posce.	Lös der Sünder Bande, heil die Nacht der Blinden, unsre Übel scheue, was uns gut, erbitte.	Break the captive's fetters; light on blindness pour; all our ills expelling, every bliss implore.

12f	Monstra te esse matrem, sumat per te preces, qui pro nobis natus, tulit esse tuus.	Zeige dich als Mutter, durch dich hör die Bitten der, für uns geboren, dein zu sein sich würdigt.	Show thyself a mother; offer Him our sighs, who for us incarnate did not thee despise.
12h	Virgo singularis, inter omnes mitis, nos culpīs solutos, mites fac et castos.	Auserwählte Jungfrau, milde über alle, mach uns rein von Sünden, sanft und keuschen Sinnes!	Virgin of all Virgins! To thy shelter take us; Gentlest of the gentle! Chaste and gentle make us.
12j	Vitam praesta puram, iter para tutum: ut videntes Jesum semper collaetemur.	Schaff uns reines Leben, mach den Weg uns sicher, dass, anschauend Jesum, ewig wir uns freuen.	Still as on we journey, help our weak endeavor; till with thee and Jesus we rejoice forever.
12k	Sit laus Deo Patri, summo Christo decus, Spiritu Sancto, tribus honor unus. Amen.	Lob sei Gott dem Vater, Preis dem höchsten Sohne und dem heil'gen Geiste, eine Ehr den Dreien! Amen.	Through the highest Heaven, To the Almighty Three, Father, Son, and Spirit, One same glory be. Amen

Magnificat. Lukas 1,46–55

13a (46)	Magnificat anima mea Dominum:	Hoch preiset meine Seele den Herrn,	My soul doth magnify the Lord:
13b (47)	Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.	und mein Geist frohlocket in Gott meinem Heilande.	and my spirit hath rejoiced in God my Saviour.
13c (48)	Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.	Denn er hat angesehen die Niedrigkeit seiner Magd; siehe, von nun werden mich selig preisen alle Geschlechter!	For he hath regarded the lowliness of his hand-maiden. For behold, from henceforth: all generations shall call me blessed.
13d (49)	Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.	Denn Großes hat an mir getan, der da mächtig ist, und dessen Name heilig.	For he that is mighty hath done to me great things, and holy is his Name.
13e (50)	Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.	Er ist barmherzig von Geschlecht zu Geschlecht denen, die ihn fürchten.	And his mercy is on them that fear him: from generation to generation.
13f (51)	Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.	Er übet Macht mit seinem Arme; zerstreuet, die da hoffärtig sind in ihres Herzens Sinne.	He hath showed strength with his arm: he hath scattered the proud in the imagination of their heart.
13g (52)	Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.	Die Gewaltigen stürzt er vom Throne und erhöhet die Niedrigen.	He hath put down the mighty from their seat: and hath exalted them of low degree.
13h (53)	Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.	Die Hungrigen erfüllt er mit Gütern, die Reichen lässt er leer ausgehen.	He hath filled the hungry with good things: and the rich he hath sent empty away.
13i (54)	Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.	Er nimmt sich Israels an, seines Knechtes, eingedenk seiner Barmherzigkeit.	He hath holpen his servant Israel, in remembrance of his mercy
13j (55)	Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham, et semini ejus in saecula.	Wie er zu unsern Vätern gesprochen hat, zu Abraham und seinen Nachkommen, ewiglich.	as he spake to our fathers, to Abraham and to his seed, forever.
13k (Dox.)	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Ehre sei dem Vater, und dem Sohn und dem Heiligen Geiste:	Glory be to the Father, and to the Son: and to the Holy Ghost;
13l (Dox.)	Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.	Wie es war im Anfange, und jetzt, und allezeit und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.	As it was in the beginning, is now, and ever shall be: world without end. Amen.

Titelblätter und Widmung von 1610 / Title Pages and Dedication (1610)

Titelblatt der Singstimmen / Titel page of the vocal parts

SANCTISSIMÆ I VIRGINI I MISSA SENIS
VOCIBVS I AC VESPERÆ PLVRIBUS I
DECANTANDÆ, I CVM NONNVLLIS SACRIS
CONCENTIBVS, I ad Sacella siue Principum
Cubicula accomodata. I OPERA I A CLAUDIO
MONTEVERDE I nuper effecta I AC BEATISS.
PAVLO V. PONT. MAX. CONSECRATA. I
[Wappen Papst Pauls V.] I Venetijs, Apud
Ricciardum Amadinum. I MDCX.

Der allerheiligsten Jungfrau zu singende Messe
zu sechs Stimmen sowie Vespern zu mehr
Stimmen mit einigen geistlichen Gesängen,
geeignet für Kapellen oder fürstliche Gemächer.
Werke von Claudio Monteverdi, unlängst
verfasst und dem hochgesegneten Pontifex
Maximus Paul V. gewidmet.
Zu Venedig, bei Riccardo Amadino 1610

To sing for the Most Holy Virgin a Mass in six
voices and Vespers for many voices, with a
number of sacred concerti suited for the chapel
or for princely chambers. / Works by Claudio
Monteverdi, recently completed and dedicated
to the Most Blessed Paul V, Supreme Pontiff.
Venice, with Riccardo Amadino, 1610.

Das Titelblatt der Continuo-Stimme unterscheidet sich nur durch einen Einschub von dem der anderen Stimmen (siehe Unterstreichung).
The title page of the continuo differs from those of the other parts only in that it contains a passage of text not found in the other parts.

BASSUS GENERALIS, I SANCTISSIMÆ I
VIRGINI I MISSA SENIS VOCIBVS I AD
ECCLESIAIARUM CHOROS I Ac vesperæ pluribus
decantandæ [...]

Der allerheiligsten Jungfrau zu singende Messe
zu sechs Stimmen für Kirchenchöre sowie
Vespern zu mehr Stimmen [...]

To sing for the Most Holy Virgin a Mass in six
voices for church choirs and Vespers for many
[...]

Widmung

SANCTISS[]MO AC BEATISS[]MO
D[OMINO] N[OSTRO] PAULO QUINTO
PONT[IFEX] OPT[IMUS] MAX[IMUS]
CLAUDIUS MONTEVERDE S[ALUTEM]
P[LURIMAM] D[ICIT]

DEM ALLERHEILIGSTEN UND GESEGNETSTEN
PAUL V., UNSEREM HERRN,
DEM HÖCHSTEN PRIESTER.
CLAUDIO MONTEVERDI GRÜSST IHN
VIELMALS.

TO THE MOST HOLY AND MOST BLESSED
PAUL V, OUR LORD,
THE SUPREME PONTIFF.
CLAUDIO MONTEVERDI SENDS HIM
MANY GREETINGS

Res quasdam Ecclesiasticas modulis Musicis concinendas quum in lucem emittere vellem, Maiestati tua (Pontifex Pontificum) qua verè nulla ad Deum proprius accedit in orbe mortalium, nuncupare decreveram; verum, quia maximis, ac summis infima, ac minima non bellè dicari cognoscebam, consilium planè mutassem, nisi tandem venisset in mentem materiam de rebus divinis suo quodam iure efflagitare incidi frontem operis, aut potius imprimi eius nomine, qui claves Cœli habet in manibus, & clavum Imperij tenet in terris: Quò igitur sacri concentus eximio, ac penè divino tuo fulgore Illustrati splendescant; & quò suprema impertita benedictione mons ixiguus ingenij mei magis, ac magis virescat in dies, & claudantur ora in Claudium loquentium iniqua, ad tuos sanctissimos pedes provolutus has meas, qualescunque sunt, lucubrationes deferò & exhibeo. Quare ut benigno vultu, atque sereno animo, quæ humiliter offero accipere digneris, etiam, atque etiam rogo; sic enim fiet, ut alacriori animo post hac, & maiori labore quam antea, & Deo, & B[eata] Virgini & tibi deservire possim; Vale, & vive diu foelix. Venetijs Calendis Septemb[rae] 1610.

In dem Wunsche, einige kleine kirchliche Weisen zum gemeinsamen Singen ans Licht zu bringen, habe ich mich entschlossen, sie Eurer Erhabenheit (dem Höchsten aller Priester) zu widmen, denn wahrhaft nichts in der Welt der Sterblichen steht Gott näher. Fürwahr, mir war bewusst, dass dem Größten und Höchsten das Geringste und Kleinste nicht gut gewidmet werden könne, und ich hätte meinen Entschluss geändert, wenn mir nicht in den Sinn gekommen wäre, dass Materialien über göttliche Angelegenheiten mit Recht danach verlangen, dass die Titelseite des Werkes doch besser mit dem Namen dessen bedruckt werde, der die Schlüssel des Himmels in seinen Händen hält und das Steuerruder zur Herrschaft auf Erden. Damit also diese heiligen Harmonien, von Eurem herausragenden und nahezu göttlichen Glanz erhellt, widerleuchten mögen und damit der höchste ihm zukommende Segen den winzigen Hügel meines Genius' Tag für Tag mehr ergrünen lassen möge [Der Name Monteverdi bedeutet „grüner Berg“] und die Münder derer, die unrecht über Claudio sprechen, sich verschließen mögen [lat. claudere = verschließen], überreiche ich und bringe ausgestreckt zu Euren heiligsten Füßen diese meine wie auch immer gearteten Arbeiten schlafloser Nächte dar. Wieder und wieder bitte ich darum, dass Ihr Euch mit wohlwollender Miene und heiterem Geist dazu herablasst anzunehmen, was ich untertänigst anbiete. So ergäbe es sich für mich, dass ich als glücklichere Seele fortan und mit größeren Werken als bisher Gott, der gesegneten Jungfrau und Euch dienen könnte. Lebt wohl, lebt lange und glücklich! Venedig, an den Kalenden des Septembers 1610 [1. September]

When I wished to bring into the light certain ecclesiastical musical works to be sung in chorus, I had decided to dedicate them to you, Your Majesty (Pontiff of Pontiffs), for truly no one on this mortal earth comes nearer to God, but when I recognized that to dedicate to the greatest and highest that which is very mean and humble is not fitting, clearly I would have to change my decision had it not come into my mind that material treating divine matters demanded, by right, that the title page of the work be imprinted with the name of him who has the keys to heaven in his hands and on earth has his hands at the helm. Thus these sacred harmonies, illuminated by your extraordinary and almost divine radiance, may be resplendent and through your supreme benediction may daily the humble hill of my genius grow greener [a play on words signifying the meaning of Monteverdi's name: "green mountain"], and the mouths of those who speak unjustly of Claudio be closed [claudere = to close], throwing myself at your most holy feet, I offer and present these, the works of my nocturnal labor. Therefore, I beg you again and again that you may accept with benign countenance and a serene spirit that which I most humbly offer; thus it may occur that with a more cheerful mind and with more diligence than before I shall be able to serve God, the Blessed Virgin and you; farewell, live a long and happy life. Venice, in the calends of September 1610 [= 1 September].

Sex vocib. & sex Instrumentis. CANTVS

Omne ad adiuuandum me festina Gloria
Patri, & Filio & spiritui sancto Sicut erat in principio, & nunc
& semper, & in secula seculorum Amen. Alleluia alleluia ij
allelu ia ij

Cornetto, & Violino da braccio.

D Omne ad adiuuandum.

Abb. 1

Cantus, S. 22: Nr. 1 (Domine ad adjuvandum)

Die Singstimmen des Responsoriums sind als Falsobordone notiert und nur in den Dreiertakten rhythmisiert. Unten auf der Seite findet sich der Anfang der Stimme Cornetto I/Violino I, die auf Seite S. 23 fortgesetzt wird. Deutlich zu erkennen sind die von einem Benutzer nachgetragenen Vorzeichen in der ersten Instrumentalzeile. / The vocal parts of the responsory are notated as falsobordone and only notated in rhythm in triple time. The beginning of the Cornetto I/Violino I part is located at the bottom of the page and it continues on p. 23. It is clearly recognizable that a user later added accidentals in the first instrumental line.

Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław, Signatur: 50094 Muz.



Abb. 2

Cantus, S. 30: Nr. 11 (Sonata), T. 91-127.

In diesem Satz ist der Sopran-Stimme durchgängig der Basso continuo beigegeben (vgl. das Vorwort). Im vorliegenden Exemplar ist handschriftlich ein deutscher Zweittext unterlegt. / In this movement, the soprano part is notated throughout with the basso continuo. In the present copy the music is underlaid with a second, hand-written text in German.

Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław, Signatur: 50094 Muz.

The image displays two pages of handwritten musical notation for Basses. Each page contains eight staves of music. The notation is written in a historical style, featuring various note values and rests. The left page is labeled 'BASSVS' and includes a system number '28'. The right page is also labeled 'BASSVS'. The notation includes blacked-out half notes and rests, which are noted as being recognized by the rests as well as by the whole notes. The music is written on five-line staves with a common time signature.

Abb. 3

Bassus, S. 28/29: Nr. 11 (Sonata), Trombone I (links) und Trombone doppio (rechts), T. 116–234.

Bei den schwarzen Triolennoten im 2. bis 4. System handelt es sich nicht um Viertel, sondern um geschwärzte Halbe, was sowohl an den Pausenwerten als auch an den schwarzen Ganzen gut zu erkennen ist. / Concerning the black triplet notes in the 2nd through 4th staves, these are not quarter notes, but rather blackened half notes, which can be recognized by the rests as well as by the whole notes.

Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław, Signatur: 50094 Muz.

Septem voc. & sex Instrumentis. 36 ALTUS

Magni ficat

T c xultavit spiritus meus in Deo saluta-

ti me o.

Quia respexit. Tacet.

Quia fecit mihi magna qui potens est & sanctum nomen eius.

Quia fecit Tacet.

37

Cornetto

Magni ficat. Et exultavit. Tacet.

Quia respexit.

Fifara

Trombone

Flauto

Cornetto

Quia fecit Tacet.

Abb. 4

Altus, S. 36-37: Nr. 13a-c (Beginn des Magnificat à 7).

Die Stimmen von Alto und Cornetto I stehen im selben Stimmbuch: links der Alt, rechts Cornetto I. Die Instrumente Fifara, Trombone und Flauto haben kein eigenes Stimmbuch, sondern wurden in die Cornetto-Stimme integriert. / The Alto und Cornetto I parts are in the same part-book: the Alto is located on the left, the Cornetto I on the right. The Fifara, Trombone and Flauto do not have their own part-book, rather they are integrated in the Cornetto part.

Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław, Signatur: 50094 Muz.



Abb. 5

Bassus Generalis, S. 19 (recte 20): Nr. 5 (Pulchra es), T. 74 bis Schluss und Nr. 6 (Laetatus sum), T. 1–27.

Zu den Concerti lässt Monteverdi im Bassus Generalis die volle Partitur drucken, allerdings ohne Text. Einige der Psalmen, wie hier Laetatus sum, sind in einem Particell auf drei Systemen notiert; die Schlüsselwechsel markieren das Springen zwischen den Stimmen (in der letzten Akkolade im mittleren System: Tenore II, Tenore I, Alto (ohne Schlüsselwechsel), Soprano II und wieder Alto). Der Organist ist so über den Verlauf des Stückes orientiert. / *For the Concerti, in the Bassus Generalis part Monteverdi had the full score printed, although without text. Some of the psalms, such as Laetatus sum, are notated in short score on three staves; changes in the clefs denote a change between the parts (e.g., in the final accolade in the middle staff: Tenore II, Tenore I, Alto (without a clef change), Soprano II and again Alto). Thus the organist can follow the course of the piece.*

Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław, Signatur: 50094 Muz.



Abb. 6

Bassus Generalis, S. 44: Nr. 13g (Deposuit aus dem Magnificat à 7), T. 16–25a.

Der Typendruck erlaubt die Darstellung der vielen Hilfslinien eigentlich nicht. Da Monteverdi hier die exponierte Lage wünschte, musste der Drucker mit zusätzlich hereingeflickten Notenlinien etwas stückeln, was im Ergebnis aber kaum lesbar ist. / *Actually the type printing in Monteverdi's time did not allow for the printing of the many ledger lines. Since Monteverdi wished to use an exposed register here, the printer had to patch piece meal extra lines for the notes, which yielded a result scarcely legible.*

Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław, Signatur: 50094 Muz.

356
viii

ALTUS
SANCTISSIMÆ
VIRGINI

MISSA SENIS VOCIBVS.

AC VESPERÆ PLVRIBVS

DECANTANDÆ,

CVM NONNVLIS SACRIS **CONCENTIBVS,**
ad Sacella siue Principum Cubicula accommodata.

O P E R A

A **CLAVDIO MONTEVERDE**

nuper effecta

AC BEATISS. PAVLO V. PONT. MAX. CONSECRATA.



Venerijs, Apud Ricciardum Amadinum.

M D C X.

G

Abb. 7

Altus: Titelblatt / Title page

Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław, Signatur: 50094 Muz.

Vespro della Beata Vergine

da concerto. Composto sopra canti fermi

Claudio Monteverdi
1567–1643
SV 206

1. Deus in adjutorium / Domine ad adjuvandum me festina

Sex vocibus & sex Instrumentis, si placet

[Intonatio: ]

De - us in ad - ju - to - ri - um me - um in - ten - de:



Cornetto I
Violino I

Cornetto II
Violino II

Viola I

Trombone I
Viola II

Trombone II
Viola III

Trombone III
Violoncello
Violone

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore I

Tenore II

Basso

Basso generale

ne ad ad - ju - -
Do - - mi - ne ad ad - - ju - -
mi - - ne ad ad - - ju - -
Do - - mi - ne ad ad - - ju - -
Do - - mi - ne ad ad - - ju - -

Aufführungsdauer / Duration: ca. 90 min.

© 2013 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 27.801

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2016 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
Edited by Uwe Wolf

van - dum me fe - - - sti - - - na.
 van - dum me fe - - - sti - - - na.
 van - dum me fe - - - sti - - - na.
 van - dum me fe - - - sti - - - na.
 van - dum me fe - - - sti - - - na.
 van - dum me fe - - - sti - - - na.

Glo - ri - a
 Glo - ri - a
 Glo - ri - a
 Glo - ri - a
 Glo - ri - a
 Glo - ri - a

Piano accompaniment for measures 17-20, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Vocal staves for measures 17-20, including Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The lyrics are: Pa - - - - tri, et Fi - - li - o,

Piano accompaniment for measures 21-24, continuing the rhythmic pattern from the previous page.

Vocal staves for measures 21-24, including Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The lyrics are: et Spi - ri - tu - - - i San - - - - - cto.

Piano accompaniment for measures 25-32. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some chords and accidentals.

Vocal parts for measures 25-32. The score consists of six staves: four treble clefs and two bass clefs. The lyrics are: "Sic - ut". The vocal lines are mostly rests, with some notes appearing in the final measures of the system.

Piano accompaniment for measures 33-36. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features a prominent sixteenth-note pattern in the upper staves and a steady bass line.

Vocal parts for measures 33-36. The score consists of six staves: four treble clefs and two bass clefs. The lyrics are: "e - - rat in prin - - ci - - - pi - o, et". The vocal lines are mostly rests, with some notes appearing in the final measures of the system.

nunc, et sem - - - per, et in

nunc, et sem - - - per, et in

nunc, et sem - - - per, et

nunc, et sem - - - per, et in

nunc, et sem - - - per,

nunc, et sem - - - per, et in

nunc, et sem - - - per, et in

Carus

sae - - - cu - la sae - - - cu - lo - - rum.

sae - - - cu - la sae - - - cu - lo - - rum.

sae - - - cu - la sae - - - cu - lo - - rum.

sae - - - cu - la sae - - - cu - lo - - rum.

sae - - - cu - la sae - - - cu - lo - - rum.

sae - - - cu - la sae - - - cu - lo - - rum.

sae - - - cu - la sae - - - cu - lo - - rum.

A - - - - men. Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -
 A - - - - men. Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -
 A - - - - men. Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -
 A - - - - men. Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -
 A - - - - men. Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -
 A - - - - men. Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

le - lu - ja, al - le - lu - - ja, al - le - lu - - ja.
 le - lu - ja, al - le - lu - - ja, al - le - lu - - ja.
 le - lu - ja, al - le - lu - - ja, al - le - lu - - ja.
 le - lu - ja, al - le - lu - - ja, al - le - lu - - ja.
 le - lu - ja, al - le - lu - - ja, al - le - lu - - ja.
 le - lu - ja, al - le - lu - - ja, al - le - lu - - ja.

2. Dixit Dominus

A 6 voci & 6 Instrumenti

Li Ritornelli si ponno sonare & anco tralasciar secondo il volere *

Vers 1

Musical score for the first system, measures 1-6. The score includes parts for Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore I, Tenore II, and Basso, each with a corresponding instrument part. The lyrics are: Soprano I: Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - ; Soprano II: Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o, di - xit; Alto: Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - ; Tenore I: Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o, di - xit; Tenore II: Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - ; Basso: Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o, di - xit.

Musical score for the second system, measures 7-12. The score includes parts for Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore I, Tenore II, and Basso, each with a corresponding instrument part. The lyrics are: Soprano I: Di - xit Do - mi - nus; Soprano II: Di - xit Do - mi - nus; Alto: o, di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o,; Tenore I: Do - mi - nus Do - mi - no me - o, di - xit Do - mi - nus; Tenore II: o, di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o, Do - ; Basso: Do - mi - nus Do - mi - no me - o, di - xit Do - mi - nus.

* Die Ritornelle kann man spielen oder auch weglassen, ganz nach Belieben. / The ritornellos can be played or omitted, ad libitum.

Do - mi - no me - - o: Se - de a dex - tris me - is.

Do - mi - no me - - o: Se - de a dex - tris me - is.

Do - mi - no me - - o: Se - de a dex - - tris me - is.

Do - mi - no me - - o: Se - de a dex - - tris me - is.

8 - mi - no me - - o: Se - de a dex - tris me - is.

Do - mi - no me - - o: Se - de a dex - - tris me - is.

Do - nec ponam inimicos

Do - nec ponam inimicos tu - -

Do - nec ponam inimicos tu - -

Do - nec ponam inimicos

8 Do - nec ponam inimicos tu - -

8 Do - nec ponam inimicos tu - -

Do - nec ponam inimicos tu - -

tu - - - os, scabellum pedum tu -

- - - os, scabellum pedum tu -

- - - os, scabellum pedum tu -

tu - - - os, scabellum pedum tu -

- - - os, scabellum pedum tu -

- - - os, scabellum pedum tu -

39

o - rum, tu o - rum.

46

Ritornello ad lib.

53

Vers 2

Vir - gam vir - tu - tis tu - - - - - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - - - - on,

61

vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on:
 Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on:
 Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on:

69

do - mi - na - re in me - di - o in - i - mi - co - rum, in - i - co - ru - o rum, do - mi - na - re in me - di - o
 do - mi - na - re in me - di - o in - i - mi - co - rum, in - i - co - ru - o rum, do - mi - na - re in me - di - o
 do - mi - na - re in me - di - o in - i - mi - co - rum, in - i - co - ru - o rum, do - mi - na - re in me - di - o

77

o, do - mi - na - re in me - di - o in - i - mi - co - rum, in - i - mi - co - rum tu - o - rum.
 na - re in me - di - o, do - mi - na - re in me - di - o in - i - mi - co - rum tu - o - rum.
 na - re in me - di - o in - i - mi - co - rum tu - o - rum.
 na - re in me - di - o in - i - mi - co - rum tu - o - rum.

Tecum principium in die virtutis tu

Tecum principium in die virtutis tu

Tecum principium in die virtutis tu

Tecum principium in die virtutis tu

Tecum principium in die virtutis tu

Tecum principium in die virtutis tu

ae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum

ae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum

ae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum

ae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum

ae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum

ae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum

ge - nu - i te

ge - nu - i te

ge - nu - i te

ge - nu - i, ge - nu - i te

ge - nu - i te

ge - nu - i te

Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni -

te - bit e - um, Do - mi - nus, ju - ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit e -
 ra - vit Do - mi - nus, ju - ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit e -
 ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit e -

um:
 um: Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech,
 um:

Tu es sa - cer - dos, tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem

tu es sa - cer - dos, tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum

Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di -

Vers 5

Dominus a dextris

Mel - chi - se - dech. Dominus a dextris

or - di - nem Mel - chi - se - dech. Dominus a dextris tu -

nem Mel - chi - se - dech. Dominus a dextris tu -

tu is, confregit in die irae suae

tu is, confregit in die irae suae

tu is, confregit in die irae suae

tu is, confregit in die irae suae

tu is, confregit in die irae suae

tu is, confregit in die irae suae

Ritornello ad lib.

re - - - - ges.
 re - - - - ges.
 re - - - - ges.
 re - - - - ges.
 re - - - - ges.
 re - - - - ges.

Vers 6

Ju - di - ca bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple -
 Ju - di - bit in a - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru -
 Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru -

Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im -
 Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple - -
 bit ru - i - nas, ju - di - ca - bit, ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni -
 i - - - nas, ju - di - ca - bit, ju - di - ca - bit in na - ti -
 Ju - di - ca - bit, ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni -
 i - nas, ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple - -

ple - - bit ru - i - nas:
bit ru - i - - - nas:
bus, im - ple - bit ru - i - nas: con - quas - sa-bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to -
o - ni - bus, im - ple-bit ru-i - nas: con - quas-sa-bit ca - pi-ta in ter - ra mul - to -
bus, im - ple - bit ru - i - nas:
bit ru - i - - - nas: con - quas-sa-bit ca - pi-ta in ter - ra mul - to -

con - quas - sa-bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to -
con - quas-sa-bit ca - pi-ta in ter ra mul to - rum.
rum, con - quas - sa - bit, con - quas - sa bit ca - pi-ta in ra mul - to - rum.
rum, con - quas - - quas - sa pi - ta in ter - ra mul-to - rum.
con - quas - bit, con - sa - bit ca - pi-ta in ter - ra mul-to - - rum.
rum, t ca - pi-ta in ter - ra mul - to - rum.

De torrente in via bi - - - - - bet:
De torrente in via bi - - - - - bet:
De torrente in via bi - - - - - bet:
De torrente in via bi - - - - - bet:
De torrente in via bi - - - - - bet:
De torrente in via bi - - - - - bet:

pro - pte - re - a exaltabit ca

pro - pte - re - a exaltabit ca

pro - pte - re - a exaltabit ca

pro - pte - re - a exaltabit ca

pro - pte - re - a exaltabit ca

pro - pte - re - a exaltabit ca

Doxologie

put.

put.

put.

put.

ri - a Pa tri, et Fi - li - o, et Spi - ri -

put.

Sic - ut e - - - rat in prin - ci -

Sic - ut e - - - rat, sic - ut e - - -

Sic - ut e - - - rat in

tu - i San - cto. Sic - ut, sic - ut

Sic - ut e - - - rat, sic - ut e -

Sic - - ut e - - - rat in prin -

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


per, et in sae - cu - la, in sae - cu - la
 per, et in sae - cu - la, in sae - cu - la
 per, et in sae - cu - la, in sae - cu - la
 per, et in sae - cu - la, in sae - cu - la
 per, et in sae - cu - la, in sae - cu - la
 per, et in sae - cu - la, in sae - cu - la
 per, et in sae - cu - la, in sae - cu - la

cu - lo rum. A - men, a - men.
 sae - cu - lo rum. A - men, a - men.
 la sae - cu - lo rum. A - men, a - men.
 cu - lo - rum, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men.
 - cu - lo - rum, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men.
 cu - lo - rum. A - men, a - men.

3. Nigra sum

Motetto ad una voce

Tenore *

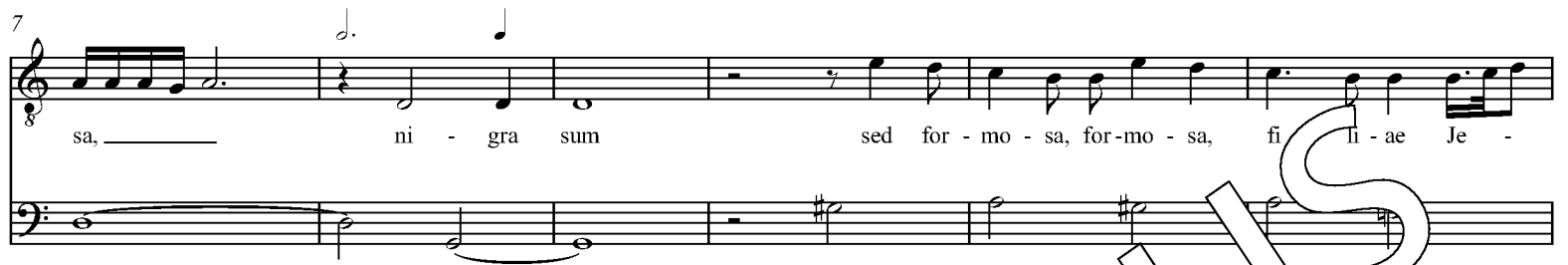


Ni - gra sum sed for - mo - sa, fi - li - ae, for - mo - sa, fi - li - ae, for - mo -

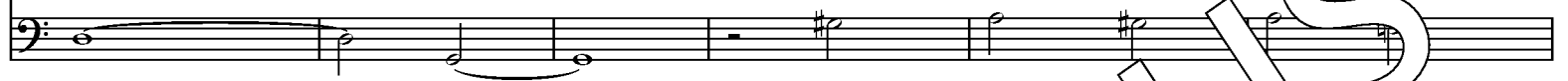
Basso generale



7



sa, ni - gra sum sed for - mo - sa, for - mo - sa, fi li - ae Je -



13



ru - sa - lem: id - o, id - e - o di - le - xit me rex, et in - tro -



21



du cu - lum su - um et di - xit mi - hi:



27



sur - ge, sur - ge, sur -



* Die Singstimme des Tenor-Stimmbuches unterscheidet sich in etlichen Details von derjenigen der Generalbass-Partitur (siehe Vorwort und Krit. Bericht). Die abweichenden Lesarten der Partitur werden als Ossia-Varianten mitgeteilt. / The voice part in the part book differs in quite a number of details from that in the basso continuo score (see Foreword and Critical Report). The different readings in the score are rendered as ossia variants.

35

- ge, sur - ge a-mi - ca, sur - ge a-mi - ca me - a, a - mi - ca me - a, sur - ge, sur - ge et ve - ni, ve -

Detailed description: This system contains measures 35 through 40. The vocal line (treble clef) begins with a melodic phrase starting on a G4, moving through A4, B4, and C5. The bass line (bass clef) provides a harmonic accompaniment with notes like G3, F3, and E3. The lyrics are: "- ge, sur - ge a-mi - ca, sur - ge a-mi - ca me - a, a - mi - ca me - a, sur - ge, sur - ge et ve - ni, ve -".

41

ni jam hi - ems trans - i - it, im - ber a - bi - it et re - ces - sit flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no - stra,

Detailed description: This system contains measures 41 through 46. The vocal line continues with a more rhythmic melody. The bass line features sustained notes and some melodic movement. The lyrics are: "ni jam hi - ems trans - i - it, im - ber a - bi - it et re - ces - sit flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no - stra,".

47

tem - pus pu - ta - ti - o - nis _____ ad - ve - nit. sur - ge, sur - ge mi - ca, sur -

Detailed description: This system contains measures 47 through 52. The vocal line has a long note for "tem - pus" followed by a series of eighth notes. The bass line has a steady accompaniment. The lyrics are: "tem - pus pu - ta - ti - o - nis _____ ad - ve - nit. sur - ge, sur - ge mi - ca, sur -".

59

me - a, mi - ca me - a, sur - ge a - mi - ca me - a, a - mi ca me - a, sur - ge, sur - ge et ve - ni, ve -

Detailed description: This system contains measures 59 through 62. The vocal line repeats the phrase "sur - ge a - mi - ca me - a". The bass line continues with a similar accompaniment. The lyrics are: "me - a, mi - ca me - a, sur - ge a - mi - ca me - a, a - mi ca me - a, sur - ge, sur - ge et ve - ni, ve -".

63

ni jam hi - ems trans - i - it im - ber a - bi - it et re - ces - sit flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no - stra,

Detailed description: This system contains measures 63 through 68. The vocal line repeats the phrase "ni jam hi - ems trans - i - it...". The bass line continues with a similar accompaniment. The lyrics are: "ni jam hi - ems trans - i - it im - ber a - bi - it et re - ces - sit flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no - stra,".

69

tem - - pus pu - ta - ti - o - - nis _____ ad - ve - nit.

Detailed description: This system contains measures 69 through 74. The vocal line has a long note for "tem - - pus" followed by a series of eighth notes. The bass line has a steady accompaniment. The lyrics are: "tem - - pus pu - ta - ti - o - - nis _____ ad - ve - nit.".

4. Laudate pueri

à 8 voci sole nel Organo*

Vers 1

This system contains the first eight staves of the musical score. The vocal parts are Soprano I, Soprano II, Alto I, Alto II, Tenore I, Tenore II, Basso I, and Basso II. The basso continuo part is on the bottom staff, marked with a double asterisk (**). The lyrics for the vocal parts are: Soprano I: Lau -; Soprano II: Lau -; Alto I: Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num, —; Alto II: Lau - da - te pu - e - ri Do - mi -; Tenore I: Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num, lau - da - te pu - ri Do - mi -; Tenore II: Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num, lau -; Basso I: Lau -; Basso II: Lau -.

9

This system contains the next eight staves of the musical score, starting at measure 9. The lyrics for the vocal parts are: Soprano I: da - te pu - e - ri Do - mi - num, lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num:; Soprano II: Lau - da - te, lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num:; Alto I: lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num:; Alto II: num, lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num: lau - da - te; Tenore I: num, lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num: lau - da - te; Tenore II: da - te pu - e - ri Do - mi - num, lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num:; Basso I: da - te pu - e - ri Do - mi - num, pu - e - ri Do - mi - num:; Basso II: Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num:; Basso generale: Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num:.

* Zu 8 Stimmen allein zur Orgel. / For 8 voices, with only the organ.

** Zur Notation der Bc-Stimme siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the notation of the basso continuo part see the Critical Report.

lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te
 lau - da - te no - men Do - -
 lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te
 no - men Do - mi - ni, lau - da - te
 no - men Do - mi - ni, lau - da - te
 lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te
 lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te
 lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te
 lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te

no - men Do - mi - ni. no - men Do - - - - -
 no - men Do - - - - -
 no - men Do - mi - ni.
 no - men Do - - - - - mi - ni.
 no - men Do - mi - ni. Sit no - men Do - mi -
 no - men Do - mi - ni.
 no - men Do - mi - ni.
 no - men Do - mi - ni.

- mi - ni be - - - ne - di - ctum, ex hoc _____ nunc, _____ et us - que in sae -
 - mi - ni be - - - ne - di - ctum, ex hoc _____ nunc, _____ et us - que _____ in sae -
 ni be - ne - di - - - - - ctum, ex hoc nunc, _____ et us - que in

Vers

- cu - so - tu us - que ad oc - ca - sum, lau - da - bi - le no - men Do - mi -
 lum. A _____ tu us - que ad oc - ca - sum, lau - da - bi - le no - men Do - mi -
 A so - lis or - tu us - que ad oc - ca -
 sae - cu - lum.

ni.
ni.
sum, lau - da - - bi - le no - men Do - mi - ni.
Ex - cel - - sus su - per o - mnes gen - tes Do - - - mi - nus, et
Ex - cel - - sus su - per o - mnes gen - tes Do - mi - nus

Ex - cel - - sus su - per - mnes gen - tes Do - - - mi - nus,
su - per coe - - - los
et su - per coe - - - los

* Kleinstich: Lesart der Generalbass-Partitur. / In small print: The reading of the continuo score.

et su - per coe - - los glo - - - ri - a

glo - - - - - ri - a e - - jus, glo - ri - a e - jus,

glo - - - - - ri - a - jus,

Vers 5

Quis sic - ut Do - mi - nus De - us no - ster, qui

glo - ri - a e - - jus.

glo - - ri - a e - - jus. _____

Quis sic - ut Do - mi - nus De -

Quis sic - ut Do - mi - nus De - us no -

in al - tis ha - bi - tat, et hu - mi - li - a re - spi - cit in
 us no - ster, in
 ster, qui al

coe - lo ra?
 al - tis ha - bi - tat, et hu - mi - li - a
 - - - - - tis ha - bi - tat, et hu - mi - li - a re - spi - cit in

* Über dem System: Rhythmus in der Generalbass-Partitur. / Above the staff: The rhythm of the continuo score.

re - spi-cit in coe - lo, re - spi-cit in coe - lo et in ter -
 coe - lo, re - spi-cit in coe - lo et in ter - ra, et in ter

Vers 7

Sus - ci - tans, sus - ci - tans a ter - ra
 Sus - ci - tans, sus - ci - tans a ter - ra
 Sus - ci - tans a ter - ra in - o -
 Sus - ci - tans, sus - ci - tans, sus - ci - tans a ter - ra
 Sus - ci - tans, sus - ci - tans a ter - ra
 Sus - ci - tans, sus - ci - tans, sus - ci - tans a ter - ra
 ra? Sus - ci - tans, sus - ci - tans, sus - ci - tans a ter - ra in - o -
 ra? Sus - ci - tans, sus - ci - tans, sus - ci - tans a ter - ra in - o -

e - ri - gens, e - ri - gens, e - ri - gens, e - ri -
 e - ri - gens, e - ri - gens, e - ri - gens, e - ri -
 pem, et de ster - co - re e - ri - gens
 et de ster - co - re
 et de ster - co - re e - ri - gens, e - ri - gens, e - ri - gens, e - ri -
 e - ri - gens, e - ri - gens, e - ri - gens, e - ri -
 pem, et de ster - co - re
 pem, et de ster - co - re

gens: col - lo - cet e - um,
 gens: col - lo - cet e - um,
 Ut col - lo - cet e - um,
 gens pau - pe - rem: Ut col - lo - cet e - um, ut col - lo - cet
 gens pau - pe - rem: Ut col - lo - cet e - um,
 Ut col - lo - cet e - um,
 Ut col - lo - cet e - um,

* Kleinstich: Lesart der Generalbass-Partitur. / In small print: The reading of the continuo score.

ut col - lo - cet e - um cum prin -

ut col - lo - cet e - um cum prin -

ut col - lo - cet e - um cum prin - ci - pi - bus,

Ut col - lo - cet e - um cum prin - ci -

e - um cum prin - ci - pi - bus, cum prin - ci - pi - bus po - pu - li

ut col - lo - cet e - um cum prin - ci -

ut col - lo - cet e - um cum prin -

ut col - lo - cet e - um cum prin -

ci - pi - bus, cum prin - ci - pi - bus po - pu - li

ci - bus, cum prin - ci - pi - bus po -

prin - ci - pi - bus po - pu - li

- pi - bus, cum prin - ci - pi - bus po - pu - li

su - i.

pi - bus, cum prin - ci - pi - bus po - pu -

ci - pi - bus, cum prin - ci - pi - bus po -

ci - pi - bus, cum prin - ci - pi - bus po - pu -

su - - - i. Qui ha - bi - ta - re
 pu - li su - - - i. Qui ha - bi - ta - re
 su - - - i. Qui ha - bi - ta - re fa - cit
 su - - - i. Qui ha - bi - ta - re fa - cit
 Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem,
 li su - - - i. Qui ha - bi - ta - re
 - pu - li su - - - i.
 li su - - - i. Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste ri lem in

fa - cit ri - lem, fa - cit ste - ri - lem in do - - - mo,
 fa - ste - ri - lem in do - - - mo,
 ste - ri - lem in do - - - mo,
 ste - ri - lem in do - mo, ste - ri - lem in do - - - mo,
 qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem in do - mo,
 fa - cit ste - ri - lem in do - mo ma - trem fi - li - o - - - rum,
 Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem in do - - - mo,
 do - - - mo, fa - cit ste - ri - lem in do - - - mo,

ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - - - tem,
ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - tem, ma - trem fi - li -
ma - trem fi - li - o - o - rum lae - tan - - - tem, ma - trem
ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - - - tem,
ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - - - tem, ma - trem fi - li - o - rum lae -
lae - tan - - - tem, ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - - - tem, ma - trem fi - li -
ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - - - tem, lae - tan - tem, lae - tan - -
ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - - - tem, lae - tan - - - tem, lae - tan - - -

Doxologie

ma - trem fi - li - o - rum, li - o - rum lae - tan - - - tem. _____
o - rum lae - tan - - - - - tem. _____
fi - li - - - rum lae - tan - - - - - tem. Glo - ri - a Pa - tri, et
ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - - - - - tem. _____
tan - tem, ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - - - - - tem. _____
o - rum ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - - - - - tem. _____ Glo - ri - a
tan - tem, fi - li o - rum lae - tan - - - - - tem. _____
tem, ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - - - - - tem. _____

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,
 Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri, et
 Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,
 Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri, et
 Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri, et
 Pa - tri, et Fi - li - o,
 Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,
 Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri, et

Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.
 Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.
 Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto, glo - ri - a
 Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

* Über dem System: Rhythmus in der Generalbass-Partitur. / Above the staff: The rhythm of the continuo score.

glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri -

glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri -

Pa - - tri, et Fi - li - o,

glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri -

glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri -

Carus

tu - - - - - San - cto

tu - - - - - San - cto.

et - - - - - Spi - - ri - - tu -

tu - - - i San - cto.

tu - - - i San - cto.

Sic - ut e - rat
 Sic - ut e - rat
 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, sic - ut e - rat
 Sic - ut e - rat
 i San - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,
 Sic - ut e - rat
 Sic - ut e - rat



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

et in sae - cu - la sae - cu - lo - - rum. A - -

et in sae - cu - la sae - cu - lo - - rum. A - -

sae - cu - lo - rum. A - - men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - -

- men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - -

- men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - -

sae - cu - lo - rum. A - - men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - -

et in sae - cu - la sae - cu - lo - - rum. A - -

et in sae - cu - la sae - cu - lo - - rum. A - -

men, a - -

men, - -

men, - -

men, - - a - -

men, - -

men, - -

men, - - a - -

men, - -

Musical score for measures 216-220. The score is written for ten staves. The first four staves are grouped by a brace on the left. The fifth and sixth staves are also grouped by a brace. The seventh and eighth staves are grouped by a brace. The ninth and tenth staves are grouped by a brace. The music is in treble and bass clefs. There are some markings like 'a' and '8' on the staves.

Musical score for measures 221-225. The score is written for ten staves. The first four staves are mostly empty with a large watermark 'Carus' overlaid. The fifth and sixth staves contain musical notation with 'men.' markings. The seventh and eighth staves are grouped by a brace. The ninth and tenth staves are grouped by a brace.

5. Pulchra es

A due voci

Soprano I *
Soprano II *
Basso generale

Pul - chra es a - mi - ca me - - a su - a - vis

9
et de - co - - - ra, fi - li - a Je - ru - sa - lem. Pul - chra es
Pul - chra es a -

17
a - mi - ca me - a - a vis et
mi - ca me - - - a - vis et

24
de - co ra sic - ut Je - ru - sa - lem: ter -
ra sic - ut Je - ru - sa - lem: ter -

30
(ut ca - stro - rum a - ci - es or - - - di - na - ta. A -
ri - bi - lis ut ca - stro - rum a - ci - es or - - - di - na - ta.

38 Soprano I
ver - te o - cu - los tu - os a me, a me, a me qui - a i - psi

* Die Singstimmen des Stimmbuches unterscheiden sich in etlichen Details von denjenigen der Generalbass-Partitur (siehe Vorwort und Krit. Bericht). Die abweichenden Lesarten der Partitur werden als Ossia-Varianten mitgeteilt. / The voice parts in the part book differ in quite a number of details from that in the basso continuo score (see Foreword and Critical Report). The different readings in the score are rendered as ossia variants.

me a - vo - la - re, a - vo - la - re fe - ce - runt, me a - vo - la - re, a - vo - la - re fe - ce - runt, me a - vo -

la - re, i - psi me a - vo - la - re, a - vo - la - re fe - ce - runt, me, me -

Soprano II
a - vo - la - re fe - ce - runt. A - ver - te o - cu - los tu - os a me, -
A - ver - te o - cu - los tu - os a me, -

a me - qui - a i - me a - vo -
qui - a i - p me a - vo -

la - re, a - vo - la - re fe - ce - runt, me a - vo -
la - re a - vo - la - re fe - ce - runt,

la - re, a - vo - ce - runt, me a - vo - la - re, i -
me a - vo - la - re, a - vo - la - re fe - ce - runt, me a - vo - la - re, i - psi

- psi me a - vo - la - re, a - vo - la - re fe - ce - runt, me, me a - vo - la - re fe - ce - runt.
- psi me a - vo - la - re, a - vo - la - re fe - ce - runt, me, me a - vo - la - re fe - ce -
me a - vo - la - re fe - ce - runt, me, me a - vo - la - re fe - ce - runt.

6. Laetatus sum

A sei voci

Vers 1

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore I

Tenore II

Basso

Basso generale

Lae - ta - tum quae di -

8

cta sunt mi - - hi: In do - mum Do - mi - ni

Stan - tes e - rant pe - des no -

Stan - tes e - rant pe -

Stan - tes e - rant pe - - des no - stri, pe -

Stan - tes e - rant pe - - - - - des no - -

i - bi - mus. Stan - tes

Stan - tes e - rant pe - - - - -

- - - - - stri,

des no - stri,

- des no - stri, in a - tri is tu - is Je - ru - sa - lem,

- - - - - stri,

e - rant pe - des no - stri, in a - tri - is tu - is Je - ru - sa - lem,

- des no - stri, in a - tri - is tu - is Je - ru - sa - lem,

in a - tri - is tu - is Je - ru - sa - lem.

in a - tri - is tu - is Je - ru - sa - lem.

in a - tri - is tu - is Je - ru - sa - lem.

in a - tri - is, in a - tri - is tu - is Je - ru - sa - lem.

in a - tri - is, in a - tri - is tu - is Je - ru - sa - lem.

in a - tri - is, in a - tri - is tu - is Je - ru - sa - lem.

41 Vers 3

Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - vi -
tas: cu - jus par - ti - ci - pa - ti - o e - jus in id - i - psum.

48

tas: cu - jus par - ti - ci - pa - ti - o e - jus in id - i - psum.

56 Vers 4

II luc e -
II luc e -

61

nim, il - - - - - luc

II - - - - - luc

II - - - - - luc

II - - - - - luc

65

luc e - - - nim, luc e - - - nim, e - - - im, luc e - - - im, il - - - luc e - - - nim a - scen -

luc

70

il - - - - - luc e - nim a - scen - de - runt tri - bus, tri - bus Do - mi - ni: te - sti - mo - ni - um

e - nim a - scen - de - runt tri - bus, tri - bus Do - mi - ni: te - sti - mo - ni - um I -

il - - - - - luc e - nim a - scen - de - runt tri - bus, tri - bus Do - mi - ni: te - sti - mo - ni - um

de - runt tri - bus, tri - bus Do - mi - ni: te - sti - mo - ni - um

il - - - - - luc e - nim a - scen - de - runt tri - bus, tri - bus Do - mi - ni: te - sti - mo - ni - um

I - sra - el ad con - fi - ten - dum, ad con - fi - ten - dum no - mi - ni

I - sra - el ad con - fi - ten - dum, ad con - fi - ten - dum,

I - sra - el ad con - fi - ten - dum no - mi - ni

I - sra - el ad con - fi - ten - dum, ad con - fi - ten - dum no - mi - ni

I - sra - el ad con - fi - ten - dum, ad con - fi - ten - dum,

I - sra - el

Do - mi - ni, ad con - fi - ten - dum no - mi - ni

Do - mi - ni, ad con - fi - ten - dum, ad con - fi - ten - dum no - mi - ni, no - mi - ni

Do - mi - ni, ad con - fi - ten - dum, ad con - fi - ten - dum no - mi - ni

ad con - fi - ten - dum, ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do -

ad con - fi - ten - dum, ad con - fi - ten - dum no - mi - ni

Do - mi - ni. Qui - a il - lic se - de - runt se - des, se -

Do - mi - ni. Qui - a il - lic se - de - runt se - des, qui - a il - lic se -

Do - mi - ni.

Do - mi - ni.

mi - ni.

Do - mi - ni. se - de - runt se - des, se - de - runt se - des, se -

de - runt se - des in ju - di - ci - o, se - des su - per do - mum Da - vid, su -
 de - runt se - des in ju - di - ci - o, se - des su - per

de - runt se - des in ju - di - ci - o: se - des su - per do - mum, se - des su - per do - mum, su - per

Vers 6

- per do - mum Da - vid.
 do - mum Da - vid.
 do - mum, per - mum Da - vid. Ro - ga - te quae ad pa - cem sunt

Ro - ga - te quae ad pa - cem sunt Je - ru - sa - lem:
 Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem:
 Ro - ga - te quae ad pa - cem sunt Je - ru - sa - lem:
 Je - ru - sa - lem:

pa-cem sunt Je - ru - sa - lem: et ab-un-dan-ti-a di -

et ab-un-dan-ti-a di - li -

et ab-un-dan-ti-a, et ab-un-dan-ti-a di - li -

et ab-un-dan-ti-a, et ab-un-dan-ti-a di-li-gen-ti-bus

et ab-un-dan-ti-a di-li-gen-ti-bus

Vers 7

- li - gen - ti - bus te.

Fi - at pax

gen - ti - bus te.

gen - ti - bus te - at pax, fi - at pax, fi - at pax

Fi - at pax, fi - at pax, fi - at pax

- at pax, fi - at pax, fi - at pax,

in vir-tu-te tu - a: et ab-un-dan-ti-a in

in vir-tu-te tu - a: et ab-un-dan-ti-a, et

in vir-tu-te tu - a: et ab-un-

fi-at pax in vir-tu-te tu - a: et ab-un-

tur - ri - bus tu - is.

ab - un - dan - ti - a in tur - ri - bus tu - is.

dan - ti - a in tur - ri - bus tu - is. Pro

Pro - pter, pro - pter fra - tres, pro - pter fra - tres, pro - pter

pter, pro - pter fra - tres, pro - pter fra - tres, pro - pter fra - tres me - os et

pter, pro - pter fra - tres, pro - pter fra - tres, pro - pter fra - tres

me - os et pro - xi - mos me - - - os: lo - que - bar pa - cem, lo - que - bar pa - cem, pa - cem

fra - tres me - os et pro - xi - mos me - - os: lo - que - bar pa - cem, lo - que - bar pa - cem,

pro - xi - mos me - - - os: lo - que - bar pa - - - - cem

- - xi - mos me - os: lo - que - bar pa - cem, lo - que - bar pa - cem,

fra - tres me - os et pro - xi - mos me - os: lo - que - bar pa - cem, lo - que - bar pa - cem, pa - cem

me - os et pro - - xi - mos me - os:

de te, lo - que - bar pa - cem, pa - cem de te:

lo - que - bar pa - cem, de te:

de te, lo - que - bar pa - cem, lo - que - bar pa - cem, pa - cem de te:

lo - que - bar que - bar pa - lo - que - pa - cem de te:

de te, lo - que - bar pa - cem, lo - que - bar pa - cem, pa - cem de te:

que - bar pa - cem, lo - que - bar pa - cem, pa - cem de te:

Vers

Pro - pter do - mum, pro - pter do - mum Do - - mi - ni De -

Pro - pter do - mum Do - - mi - ni De -

Pro - pter do - mum Do - mi - ni

Pro - pter do - mum Do - mi - ni De -

Pro - pter do - mum Do - mi - ni, pro - pter do - mum Do - mi - ni De -

Pro - pter do - mum Do - mi - ni De - i

i no - stri, quae - si - vi bo - na ti - bi, quae - si - vi bo -
 i no - stri, quae - si - vi bo - na, quae - si - vi bo - na, bo -
 De - i no - stri, quae - si - vi, quae - si - vi bo -
 - i no - stri, quae - si - vi bo -
 - i no - stri, quae - si - vi bo - na ti - bi, quae - si - vi
 no - stri, quae - si - vi bo - na ti - bi, quae - si - vi bo - na ti -

Doxologie

na ti - bi. Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,
 - na ti - bi. Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,
 - na, ti - bi. Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,
 - na, ti - bi. Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,
 bo - na, ti - bi. Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,
 - bi. - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

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

San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto. Sicut erat in principio, et
 - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto. Sicut erat in principio, et
 - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto. Sicut erat in principio, et
 San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto. Sicut erat in principio, et
 San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto. Sicut erat in principio, et
 San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto. Sicut erat in principio, et

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

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - - - men.
 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - - - men.
 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - - - men.
 sae - cu - la, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - - - men.
 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - - - men.
 et in sae - cu - la, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - - - men.

7. Duo Seraphim

Tribus vocibus

Tenore I
Du - o Se - ra - phim cla - ma - - - bant,

Tenore II
Du - - o Se - ra - phim cla - ma -

Tenore III

Basso generale

8
cla - ma - - - bant, cla - ma - - bant al - ter ad -

- bant, cla - ma - - - bant al - ter ad -

16
te -

te -

19
rum: Sa - - - - - ctus,

rum: San - - - - -

23
San - - - - -

ctus, San - - - - -

26

ctus Do - mi - nus De - us Sa -
ctus Do - mi - nus De - us Sa -

31

ba-oth. Ple - - na
ba-oth. Ple - -

35

est o - mnis ter - - ra, ple - - na est
na est o - mnis ter - - ra, na

38

o - mnis ter - - ra glo - -
est o - mnis ter - - ra

41

ri - a e - - jus.
glo - - ri - a e - - jus.

46

a 3
Tenore I

Tres sunt

Tenore II

Tres sunt

Tenore III

Tres sunt

qui - - te - sti - mo - ni - um dant in coe - lo Pa - -
Tres sunt qui - - te - sti - mo - ni - um dant, - - dant in coe - lo
Tres sunt qui te - sti - mo - ni - um - - dant in coe - lo

* In der Generalbass-Partitur fehlen die Takte 39-40. / In the basso continuo score mm. 39-40 are missing.

54

ter, Ver

Ver

57

bum et Spi - ri-tus San - - ctus et hi tres

* (Spi - ri-tus San - -)

et Spi - ri-tus San - ctus et hi tres

63

u - num sunt, et hi tres u - num sunt.

u - num sunt, et hi tres u - num sunt.

u - num sunt, et hi tres u - num sunt.

70

San - - - - - ctus,

San - - - - -

74

San - - - - -

San - - - - -

ctus,

* Ossia: Lesart der Generalbass-Partitur. / Ossia: The reading of the continuo score.

ctus Do - mi - nus De - ctus Do - mi - San

us Sa - ba - oth. Ple - nus De - us Sa - ba - oth. ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba -

na - est, ple - na - est o - mnis ter - ra Ple - na - est o - mnis ter - Ple - na - est, ple - na - est o - mnis

glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a

- ri - a e - jus, glo - ri - a, glo - ri - a e - jus. - ri - a e - jus, glo - ri - a, glo - ri - a e - jus. - ri - a e - jus, glo - ri - a e - jus.

8. Nisi Dominus

A dieci voci

Vers 1

Coro I

Soprano
Ni - si Do - - - - mi - nus, ni - si Do - mi - nus, -

Alto
Ni - si Do - mi - nus, ni - si Do - mi - nus, - ni - si Do - mi -

Tenore I
Ni - si, ni - si Do - - - - mi - nus, ni - si Do - -

Tenore II
Ni - - - - si

Basso
Ni - - si, ni - si - - - mi -

Coro II

Soprano
Ni - - - - mi - nus, ni - si Do - - -

Alto
Do - mi - nus, ni - si Do - mi - nus, ni - si Do -

Tenore I
Ni - Do - - - - mi - nus, ni - si Do - mi - nus, -

Tenore II
Ni - - - - si

Basso
Ni - si, ni - - si, ni - - si Do -

Basso generale

8

ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca - ve - rit do - mi - nus, ae - di - fi - ca - ve - rit, ae - di - fi - ca - ve - rit, ae - di - fi - ca - ve - rit, Do - mi - nus, ae - di - fi - ca - ve - rit, Do - mi - nus, ae - di - fi - ca - ve - rit, Do - mi - nus, ae - di - fi - ca - ve - rit, Do - mi - nus, ae - di - fi - ca - ve - rit, Do - mi - nus, ae - di - fi - ca - ve - rit, Do - mi - nus, ae - di - fi - ca - ve - rit, Do - mi - nus, ae - di - fi - ca - ve - rit, Do - mi - nus, ae - di - fi - ca - ve - rit, Do - mi - nus, ae - di - fi - ca - ve - rit

15

rit do - mum, in va - num la - num, in va - num, in va - rit - num, in va - num la - ca - do - mum, in ca - ve - rit do - mum, in va - num di - fi - ca - ve - rit do - mum, in va - num ca - ve - rit do - mum, in do - mum, in va - num la -

bo - ra - ve - - - runt qui ae - di - -
 va - - - num - - - la - bo - ra - ve - runt qui ae -
 bo - ra - ve - - - runt qui ae - di - -
 va - - - num la - bo - ra - ve - - - runt qui ae - di - -
 runt, in va - num la - bo - ra - ve - runt, in va - num la - bo - ra - ve -
 la - - - bo - ra - ve - - - runt qui ae - di -
 in va - - - num - - - la - bo - ra - ve - - -
 la - - - bo - ra - ve - runt qui ae - di - fi -
 va - - - num la - bo - ra - ve - - - runt
 bo - ra - ve - runt, in va - num la - bo - ra - ve runt, va - num la -

(Vers 1)

di - - - cant - - - am. - - - Ni - si,
 di - - - e - - - am. - - - Ni - si,
 - - - cant - - - am. - - - Ni - si,
 - - - cant e - - - am. - - - Ni - si -
 - - - runt qui ae - di - fi - cant e - - - am. - - - Ni - si,
 - - - fi - cant e - - - am. - - -
 runt qui ae - di - fi - cant e - - - am. - - -
 cant, qui ae - di - fi - cant e - - - am. - - -
 - - - fi - - - cant e - - - am. - - -
 bo - ra - ve - runt qui ae - di - fi - cant e - - - am. - - -

ni - si Do - mi - nus cu - sto - di - e - rit ci - vi - ta - tem, ci - vi - ta - tem, fru - stra,
 ni - si Do - mi - nus cu - sto - di - e - rit ci - vi - ta - tem, ci - vi - ta - tem, fru - stra,
 ni - si Do - mi - nus cu - sto - di - e - rit ci - vi - ta - tem, ci - vi - ta - tem, fru - stra,
 Do - mi - nus cu - sto - di - e - rit ci - vi - ta - tem, fru - stra
 ni - si Do - mi - nus cu - sto - di - e - rit ci - vi - ta - tem, ci - vi - ta - tem, fru - stra,

Carus

fru - stra vi - gi - lat qui cu - sto - dit e - am.
 fru - stra vi - gi - lat qui cu - sto - dit e - am.
 fru - gi - lat, qui cu - sto - dit e - am.
 vi qui cu - sto - dit e - am.
 fru - stra vi - gi - lat, fru - stra vi - gi - lat qui cu - sto - dit e - am.

Ni - si, ni - si Do - mi - nus cu - sto -
 Ni - si, ni - si Do - mi - nus cu - sto -
 Ni - si, ni - si Do - mi - nus cu - sto -
 Ni - si Do - mi - nus cu - sto -
 Ni - si, ni - si Do - mi - nus cu - sto -

di - e - rit ci - vi - ta - tem, ci - vi - ta - tem, fru - stra, fru - stra vi - gi - lat, fru - stra
 di - e - rit ci - vi - ta - tem, ci - vi - ta - tem, fru - stra, fru - stra vi - gi - lat, fru - stra
 di - e - rit ci - vi - ta - tem, ci - vi - ta - tem, fru - stra, fru - stra vi - gi - lat, fru - stra
 di - e - rit ci - vi - ta - tem, fru - stra, fru - stra vi - gi - lat
 di - e - rit ci - vi - ta - tem, ci - vi - ta - tem, fru - stra, fru - stra vi - gi - lat, fru - stra

Vers 2+3

num, va - num est vo - bis an - te lu - cem sur - ge - re,
 - num, va - num est vo - bis an - te lu - cem sur - ge - re,
 num, va - num est vo - bis an - te lu - cem sur - ge - re,
 num, est vo - - bis an - te lu -
 Va - num, va - num est vo - bis an - te lu - cem sur - ge - re,
 vi - gi - lat qui cu - sto - dit e - am.
 vi - gi - lat qui cu - sto - dit e - am.
 vi - gi - lat qui cu - sto - dit e - am.
 qui cu - sto - dit e - am.
 vi - gi - lat qui cu - sto - dit e - am.

an - te lu - cem sur - ge - re: sur - gi - te, sur - gi - te post - quam se - de - ri - tis, qui man - du - ca - tis
 an - te lu - cem sur - ge - re: sur - gi - te, sur - gi - te post - quam se - de - ri - tis, qui man - du - ca - tis
 an - te lu - cem sur - ge - re: sur - gi - te, sur - gi - te post - quam se - de - ri - tis, qui man - du - ca - tis
 cem sur - ge - re: sur - gi - te post - quam se - de - ri - tis, qui man - du - ca - tis pa - nem do -
 an - te lu - cem sur - ge - re: sur - gi - te, sur - gi - te post - quam se - de - ri - tis, qui man - du - ca - tis

Carus

pa - nem do - lo - ris
 pa - nem do - lo - ris
 pa - nem do - lo - ris
 pa - nem do - lo - ris

Va - num, va - num est vo - bis an - te lu - cem sur - ge - re:
 Va - num, va - num est vo - bis an - te lu - cem sur - ge - re, an - te lu - cem sur - ge - re:
 Va - num, va - num est vo - bis an - te lu - cem sur - ge - re, an - te lu - cem sur - ge - re:
 num est vo - bis an - te lu - cem sur - ge - re:
 Va - num, va - num est vo - bis an - te lu - cem sur - ge - re, an - te lu - cem sur - ge - re:

Cum de - de - rit,
 Cum de - de - rit, cum
 Cum de - de - rit, cum
 Cum de - de - rit,
 Cum de - de - rit, cum

sur - gi - te, sur - gi - te post - quam se - de - ri - tis, qui man - du - ca - tis pa - nem do - lo - ris.
 sur - gi - te, sur - gi - te post - quam se - de - ri - tis, qui man - du - ca - tis pa - nem do - lo - ris.
 sur - gi - te, sur - gi - te post - quam se - de - ri - tis, qui man - du - ca - tis pa - nem do - lo - ris.
 sur - gi - te post - quam se - de - ri - tis, qui man - du - ca - tis pa - nem do - lo - ris.
 sur - gi - te, sur - gi - te post - quam se - de - ri - tis, qui man - du - ca - tis pa - nem do - lo - ris.

cum de - de - rit di - le - ctis su - is so - mnum: ec - ce hae -
 de - de - rit di - le - ctis su - is so - mnum: ec - ce hae -
 de - de - rit di - le - ctis su - is so - mnum: ec - ce hae -
 de - de - rit di - le - ctis su - is so - mnum: ec - ce hae -

re - di - tas Do - mi - ni, fi - li - i: mer - ces, fru - ctus ven - tris.
 re - di - tas Do - mi - ni, fi - li - i: mer - ces, fru - ctus ven - tris.
 re - di - tas Do - mi - ni, fi - li - i: mer - ces, fru - ctus ven - tris.
 ec - ce hae - re - di - tas Do - mi - ni, fi - li - i: mer - ces, fru - ctus ven - tris.
 re - di - tas Do - mi - ni, fi - li - i: mer - ces, fru - ctus ven - tris.

Cum de - de - rit,
 Cum de - de - rit, cum
 Cum de - de - rit, cum
 Cum de - de - rit, cum
 Cum de - de - rit, cum

cum de - de - rit di - le - ctis su - is so - mnum: ec - ce hae -
 de - de - rit di - le - ctis su - is so - mnum: ec - ce hae -
 de - de - rit di - le - ctis su - is so - mnum: ec - ce hae -
 rit di - le - ctis su - is so - mnum:
 de - de - rit di - le - ctis su - is so - mnum: ec - ce hae -

Sic - ut,
 Sic - ut,
 Sic - ut,
 Sic - ut,
 Sic - ut,
 Sic - ut,
 re - di - tas Do - mi - ni, fi - li - i: mer - ces, fru - ctus ven - tris.
 re - di - tas Do - mi - ni, fi - li - i: mer - ces, fru - ctus ven - tris.
 re - di - tas Do - mi - ni, fi - li - i: mer - ces, fru - ctus ven - tris.
 ec - ce hae - re - di - tas Do - mi - ni, fi - li - i: mer - ces, fru - ctus ven - tris.
 re - di - tas Do - mi - ni, fi - li - i: mer - ces, fru - ctus ven - tris.

*
 sic - ut sa - git - tae in ma - nu pot - en - tis, in ma - nu pot - en - tis: i - ta fi - li - i,
 sic - ut sa - git - tae in ma - nu pot - en - tis, in ma - nu pot - en - tis: i - ta fi - li - i,
 sic - ut sa - git - tae in ma - nu pot - en - tis, in ma - nu pot - en - tis: i - ta fi - li - i,
 sic - ut sa - git - tae in ma - nu pot - en - tis, in ma - nu pot - en - tis: i - ta fi - li - i,
 sic - ut sa - git - tae in ma - nu pot - en - tis, in ma - nu pot - en - tis: i - ta fi - li - i,

* Zu T. 124 siehe Kritischer Bericht. / Concerning m. 124 see the Critical Report.

i - ta fi - li - i ex - cus - so - rum.
 i - ta fi - li - i ex - cus - so - rum.
 i - ta fi - li - i, i - ta fi - li - i ex - cus - so - rum.
 fi - li - i, i - ta fi - li - i ex - cus - so - rum.
 i - ta fi - li - i ex - cus - so - rum.
 Sic - ut, sic - ut sa - git - tae in
 Sic - ut, sic - ut sa - git - tae in
 Sic - ut, sic - ut sa - git - tae in
 Sic - ut, sa -
 Sic - ut, sic - ut sa - git - tae in

Be tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - um
 Be tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - um ex
 tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - um ex
 Be - a - - tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um
 Be - a - - tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - um ex
 ma - nu pot - en - tis, in ma - nu pot - en - tis:
 ma - nu pot - en - tis, in ma - nu pot - en - tis:
 ma - nu pot - en - tis, in ma - nu pot - en - tis:
 git - tae in ma - nu pot - en - tis:
 ma - nu pot - en - tis, in ma - nu pot - en - tis:

* Zu T. 138 siehe Kritischer Bericht. / Concerning m. 138 see the Critical Report.

ex i - psis: non con - fun - de - tur, non con - fun - de - tur cum lo - que - tur
 i - psis: non con - fun - de - tur, non con - fun - de - tur cum lo - que - tur
 i - psis: non con - fun - de - tur, non con - fun - de - tur cum lo -
 su - um ex i - psis: non con - fun - de - tur cum lo -
 i - psis: non con - fun - de - tur, non con - fun - de - tur cum lo - que - tur
 Be - a - tus vir qui im - ple - vit: non con - fun - de - tur, non con - fun - de - tur cum lo -
 Be - a - tus vir qui im - ple - vit: non con - fun - de - tur, non con - fun - de - tur cum lo -
 Be - a - tus vir qui im - ple - vit: non con - fun - de - tur, non con - fun - de - tur
 Be - a - tus vir: non con - fun - de - tur cum lo -
 Be - a - tus vir qui im - ple - vit: non con - fun - de - tur, non con - fun - de - tur cum lo -

in - i - mi in i - mi - cis su - is in por - ta.
 in - i - is, su - is in por - ta.
 que - in - i - mi - su - is, in - i - mi - cis su - is in por - ta.
 que - tur mi - cis su - is in por - ta.
 in - i - mi - cis, in - i - mi - cis su - is in por - ta.
 que - tur in - i - mi - cis su - is in por - ta.
 que - tur in - i - mi - cis su - is in por - ta.
 que - tur in - i - mi - cis su - is in por - ta.
 cum lo - que - tur in - i - mi - cis su - is su - is in por - ta.
 que - tur in - i - mi - cis su - is in por - ta.
 que - tur in - i - mi - cis su - is in por - ta.
 que - tur in - i - mi - cis su - is in por - ta.

Musical score for measures 163-172. It features five systems of vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -". The piano part includes a prominent eighth-note accompaniment in the right hand.

Musical score for measures 173-182. It features five systems of vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: "i - cto. - ut e - rat, sic - ut", "i - Sic - ut e - rat, sic - ut e - rat, sic -", "San - cto. Sic - ut, sic - ut e - rat, sic -", "i - cto. Sic -", "i San - cto. Sic - ut, sic - ut", "i San - cto. Sic - ut e - rat, sic -", "San - cto. Sic - ut, e - rat, sic - ut", "i San - cto. Sic -", "i San - cto. Sic - ut, sic - ut, sic -". The piano part continues with the eighth-note accompaniment.

e - rat, sic - ut e - rat in prin - ci -
 ut e - rat in prin - ci -
 ut e - rat, in prin - ci - pi - o -
 ut e - rat in prin - ci - pi -
 e - rat, sic - ut e - rat in prin - ci -
 ut e - rat, sic - ut e - rat in prin - ci -
 sic - ut e - rat in prin - ci - pi -
 e - rat, sic - ut e - rat in prin - ci -
 ut e - rat in prin - ci - pi - o,
 ut e - rat in prin - ci - pi - o,

- pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae -
 sem - per, et in sae - cu -
 nunc, et nunc, et sem - per, et in sae -
 o, et nunc, et sem - per, et in sae -
 pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae -
 o, et nunc, et sem - per, et in sae -
 pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae -
 o, et nunc, et sem - per, et in sae -
 et nunc, et sem - per, et in

cu-la, et in sae-cu-la sae-cu-lo

la, et in sae-cu-la, et in sae-cu-la

cu-la, et in sae-cu-la sae-cu-lo

et in sae-cu-la

cu-la, et in sae-cu-la, et in sae-cu-la

sae-cu-la, et in sae-cu-la, et in sae-cu-la

sae-cu-la, et in sae-cu-la, et in sae-cu-la

sae-cu-la, et in sae-cu-la, et in sae-cu-la

rum, cu-rum. A-men.

sae-cu-rum. A-men.

sae-cu-rum. A-men.

sae-cu-rum. A-men.

sae-cu-lo-rum. A-men.

cu-la sae-cu-lo-rum. A-men.

sae-cu-lo-rum. A-men.

sae-cu-la sae-cu-lo-rum. A-men.

sae-cu-lo-rum. A-men.

sae-cu-lo-rum. A-men.

9a. Audi coelum

Prima ad una voce sola, poi nella fine à 6 voci *

Tenore I
Tenore II
Echo
Basso generale

Au - di, au - di coe - lum ver - ba me - a ple - na de - si - de - ri -

11

o, et per - fu - sa gau - di - o.

Au -

17

Dic, dic quae - so mi - hi, dic quae - hi; quae est i - sta, quae est i - sta quae con - di - o

25

29

lat ut be - ne - di - cam? Dic, nam i - sta pul - chra ut lu - na Di - cam

37

* Erst für eine Stimme [Satz 9a], dann, am Ende, zu sechs Stimmen [Satz 9b] / At first for one voice [mvt. 9a.), then, at the conclusion for six voices.
** Ossia: Lesart der Generalbass-Partitur. / Ossia: The reading of the continuo score.
*** Zur Textverteilung siehe Kritischer Bericht. / Ossia: Concerning the distribution of the text see the Critical Report.

43

coe - los, ma - ri - a,
Ma

f *p*

49

Ma - ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - a vir -
ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - a

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

57

- go il - la dul - cis, dul - cis il - la, il - la dul - cis pre - ca - ta a - phe - tis E - ze - chi -

f *p*

64

el por - ta O - ri - en - tra, et fe - lix por - ta per quam mors fu - it ex - pul - sa
- lis

f *p*

70

in - tro - du - ta. Quae sem - per tu - tum est me - di - um in - ter ho - mi - nem et De - um pro - cul - pis re -
I - ta

f *p* *f*

77

me - di - um. O - mnes, Me - di - um

f *p* *f*

* Dieses Echo steht nicht in der Generalbass-Partitur. Es folgt direkt der Auftakt zu T. 50. / This echo does not appear in the basso continuo score. Here, the upbeat to m. 50 follows directly.

9b. Omnes hanc ergo

Qui entrano le altre cinque parti a cantare

85

Soprano I
O - mnes, o - mnes hanc er - go se -

Soprano II
O - mnes,

Alto
O - mnes, o - mnes hanc er - go se - qua - mur,

Tenore I
O - mnes, o - mnes hanc er - go se - qua - mur, o - mnes hanc

Tenore II
O - mnes,

Basso
O - mnes, o - mnes hanc er - go se - qua - mur,

Basso generale

93

qua - mur, hanc er - go se - qua - mur, hanc er - go se - qua - mur, o - mnes hanc

o - mnes hanc er - go se - qua - mur, hanc er - go se - qua - mur,

er - go se - qua - mur, er - go se - qua - mur, hanc er - go se - qua - mur,

o - mnes hanc er - go se -

101

er - go se - qua - mur, hanc er - go se - qua - mur, se - qua - mur, se - qua - mur, hanc er - go se - qua - mur

o - mnes hanc er - go se - qua - mur, hanc er - go se - qua - mur, hanc er - go se - qua - mur

qua - mur, o - mnes hanc er - go se - qua - mur, hanc er - go se - qua - mur

o - mnes hanc er - go se - qua - mur, hanc er - go se - qua - mur, hanc er - go se - qua - mur

o - mnes hanc er - go se - qua - mur, hanc er - go se - qua - mur, hanc er - go se - qua - mur

qua cum gra - ti - a me - re - a - mur vi -
 qua cum gra - ti - a, qua cum gra - ti - a me - re - a - mur vi - tam ae -
 qua cum gra - ti - a, qua cum gra - ti - a me - re - a - mur vi -
 qua cum gra - ti - a, qua cum gra - ti - a me - re - a - mur vi - tam ae -
 qua cum gra - ti - a me - re - a - mur vi -
 qua cum gra - ti - a me - re - a - mur vi - tam ae -

- tam ae - ter - nam.
 ter - - - nam.
 - tam ae - ter - nam.
 ter - - - qua - mur.
 - tam ae nam se - qua - - - mur.
 ter
 [Echo]
 p

Prae - stet, prae - stet no - bis De - us Pa - ter
 Prae - stet, prae - stet no - bis
 Prae - stet, prae - stet no - bis De - us,
 Prae - stet, prae - stet no - bis De - us,
 Prae - stet, prae - stet no - bis De - us,
 Prae - stet, prae - stet no - bis De - us,
 Prae - stet, prae - stet no - bis De - us,
 Prae - stet, prae - stet no - bis De - us,
 f

hoc et Fi - li - us et Ma - ter, prae - stet no - bis De - us Pa - ter hoc et
 De - us Pa - ter hoc et Fi - li - us, prae - stet no - bis De - us
 prae - stet no - bis De - us, De - us Pa - ter
 Pa - ter hoc et Fi - li - us et Ma - ter
 prae - stet no - bis De - us Pa - ter
 prae - stet no - bis De - us Pa - ter

Fi - li - us, et Fi - li - us et Ma - ter cu - jus no -
 Pa - ter hoc et Fi - li - us et Ma - ter cu - jus no -
 hoc et Fi - li - us et Ma - ter cu - jus no -
 cu - jus no - men, cu - jus no -
 cu - jus no - men, cu - jus no -
 hoc et Fi - li Ma - ter cu - jus no -
 hoc et Ma - ter cu - jus no -

men in - vo - ca - mus dul - ce.
 men in - vo - ca - mus dul - ce.
 men in - vo - ca - mus dul - ce.
 men in - vo - ca - mus dul - ce mi - se - ris so - la -
 men in - vo - ca - mus dul - ce.
 men in - vo - ca - mus dul - ce.

* Oktavparallelen S I-A-T II und fehlende Terz; offenbar so beabsichtigt.
 Parallel octaves in SI-A-T II and a missing third, evidently intentional.

Be - ne - di - cta es vir - go Ma - ri -
 Be - ne - di - cta es vir - go Ma - ri -
 men. [Echo] a - - - men. Be - - ne -
 Be - ne - di - cta es,

p *f*

- - - a in sae - cu - lo - rum sae - cu - la, ne - di - cta
 a in sae - cu - lo - rum sae - cu - la, be - ne - di - cta
 di - cta es, be - ne - di - cta
 Be e - di - cta
 di - cta es vir - go Ma - ri - a,
 ne - di - cta es vir - go Ma - ri - a

es vir - go Ma - ri - a in sae - cu - lo - rum sae - - - - cu - la.
 es vir - go Ma - ri - a in sae - cu - lo - rum sae - cu - la.
 es vir - go Ma - ri - a in sae - cu - lo - rum sae - cu - la.
 vir - go Ma - ri - a in sae - cu - lo - rum sae - - - - cu - la.
 be - ne - di - cta es vir - go Ma - ri - a in sae - cu - lo - rum sae - cu - la.
 in sae - cu - lo - rum sae - cu - la, in sae - cu - lo - rum sae - cu - la.

10. Lauda Jerusalem

A Sette voci

Vers 1

Soprano I
Lau - da, lau - da Je - ru - sa - lem

Alto I
Lau - da, lau - da Je - ru - sa - lem

Basso I
Lau - da, lau - da Je - ru - sa - lem

Tenore
Lau - da, lau - da Je - ru - sa - lem Do - mi - num:

Soprano II
Lau - da, lau - da Je - ru - sa - lem

Alto II
Lau - da, lau - da Je - ru - sa - lem

Basso II
Lau - da, lau - da Je - ru - sa - lem

Basso generale
Lau - da, lau - da Je - ru - sa - lem

9
Do - mi - num: lau - da, lau - da De - um
Do - mi - num: lau - da, lau - da De - um
Do - mi - num: lau - da, lau - da De - um
lau - da, lau - da De - um tu - um Si - on.
Do - mi - num: lau - da, lau - da De - um
Do - mi - num: lau - da, lau - da De - um
Do - mi - num: lau - da, lau - da De - um

Vers 2

tu - um Si - - - on. Quo - - - ni - am con - for - ta - - - vit

tu - um Si - on. Quo - - - ni - am con - for - ta - - - vit

tu - um Si - - - on. Quo - - - ni - am con - for - ta - - - vit

Quo - ni - am con - for - ta - -

tu - um Si - - - on. se -

tu - um Si - - - on. se -

tu - um Si - - - on. se -

be - ne - di - xit fi - li - is tu - is.

be - - - ne - di - xit fi - li - is tu - - - is.

be - ne - di - xit fi - li - is tu - - - is.

vit se - ras por - ta - - rum tu - a - rum: be - ne - di - xit fi - li - is tu - is

- - ras por - ta - rum tu - a - - - rum:

- - - ras por - ta - rum tu - a - - - rum: fi - li -

- - ras por - ta - rum tu - a - - - rum: fi -

Vers 3

Qui — po - su - it fi - nes tu - os pa - cem:

Qui po - su - it fi - nes tu - os pa - cem:

Qui — po - su - it fi - nes tu - os pa - cem:

8 in — te. Qui po - su - it fi - nes tu - os pa - cem:

fi - li - is tu - - - is in te. et ad - i -

is tu - - is in te. et

- li - is tu - - is in te. et

Vers 4

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:

8 et ad - i - pe fru - men - ti sa - ti - at te. Qui e - mit - tit e - lo - qui - um su - um

pe fru - men - ti sa - - - ti - at te. ve -

ad - i - pe fru - men - ti sa - - - ti - at te. ve -

ad - i - pe fru - men - ti sa - ti - at te. ve -

Vers 5

Qui dat ni - vem ne -

Qui dat ni - vem ne - -

Qui dat ni - vem ne - -

ter - rae: ve - lo - ci - ter cur - rit ser - mo e - jus. Qui dat ni - vem sic - ut la - nam:

lo - ci - ter cur - rit ser - mo e - jus. sic - ut la - nam:

lo - ci - ter cur - rit ser - mo e - jus. sic - ut la

lo - ci - ter cur - rit ser - mo e - jus. sic - ut la nam:

Vers 6

bu - lam ar - - git. su - - - am

bu - lam spar - - git. su - - - am

bu - lam spar - - git. su - - - am

ne - bu - lam sic - ut ci - ne - rem spar - git. Mit - tit cry - stal - lum su - am sic - ut buc -

sic - ut ci - ne - rem. Mit - tit cry - stal - lum

sic - ut ci - ne - rem. Mit - tit cry - stal - lum sic -

sic - ut ci - ne - rem. Mit - tit cry - stal - lum sic -

an - te fa - ci-em fri - go-ris e - jus

an - te fa - ci-em fri - go-ris e - jus

an - te fa - ci-em fri - go-ris e - jus

8 cel - las: an - te fa - ci-em fri - go-ris e - jus quis su - sti - ne -

sic - ut buc - cel - las: an - te fa - ci-em quis su - sti - ne -

ut buc - cel - las: an - te fa - ci-em qu - sti - ne -

ut buc - cel - las: an - te fa - ci-em quis su - sti - ne -

Vers 7

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

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

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

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

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

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

spi - ri - tus e - jus, et flu - ent a - quae. Qui an - nun - ti - at
 spi - ri - tus e - jus, et flu - ent a - quae. Qui an - nun - ti - at
 spi - ri - tus e - jus, et flu - ent a - quae. Qui an - nun - ti - at
 bit spi - ri - tus e - jus, et flu - ent a - quae.
 fla - bit spi - ri - tus e - jus, et flu - ent a - quae. Qui an - nun - ti -
 fla - bit spi - ri - tus e - jus, et flu - ent a - quae. Qui an - nun - ti -
 fla - bit spi - ri - tus e - jus, et flu - ent a - quae. Qui an - nun -

ver-bum su-cob: ju - sti - ti - as, ju - sti - ti - as et ju - di - ci - a su - a
 ver-bum su-cob: ju - sti - ti - as, ju - sti - ti - as et ju - di - ci - a su - a I -
 ver-bum su-cob: ju - sti - ti - as, ju - sti - ti - as et ju - di - ci - a su - a
 Qui an-nun-ti-at ver - bum su - um Ja - cob: ju - sti - ti - as et ju - di - ci - a su -
 at ver-bum su-um Ja - cob: ju - sti - ti - as, ju - sti - ti - as et ju - di - ci - a su -
 at ver - bum su-um Ja - cob: ju - sti - ti - as, ju - sti - ti - as et ju - di - ci - a su -
 ti-at ver-bum su-um Ja - cob: ju - sti - ti - as, ju - sti - ti - as et ju - di - ci - a su -

Vers 9

I - sra - el. Non fe - cit ta - li - ter o - mni na - ti - o -

- - - sra - el. Non fe - cit ta - li - ter o - mni na - ti - o -

I - - - sra - el. Non fe - cit ta - li - ter o - mni na - ti - o - ni, -

a I - - - sra - el. Non fe - cit ta - li - ter o - - mni na -

a I - - - sra - el. Non fe - cit ta - li - ter o - mni na - ti -

a I - - - sra - el. Non fe - cit ta - li - ter o - mni na - ti -

a I - - - sra - el. Non fe - cit ta - li - o mni na - ti - o -

ni, o - mni ti - o - et ju - di - ci - a, et ju - di - ci - a

ni, - mni na - ti - o - ni: et ju - di - ci - a, et ju - di - ci - a su -

- o - mni ni: et ju - di - ci - a, et ju - di - ci - a

ti - o - ni: et ju - di - ci - a su - a non ma - ni - fe -

o - ni, o - mni na - ti - o - ni: et ju - di - ci - a, et ju - di - ci -

ni, o - mni na - ti - o - ni: et ju - di - ci - a, et ju - di - ci - a

ni, o - mni na - ti - o - ni: et ju - di - ci - a, et ju - di - ci -

— su - a — non ma - ni - fe - sta - vit e - - - - is. —

- a non ma - ni - fe - sta - - vit e - - - - is. —

— su - a — non ma - ni - fe - sta - vit e - - - - is. —

8 sta - - - - vit — e - - - - is. —

a su - a non ma - ni - fe - sta - vit e - - - - is. —

su - a non — ma - ni - fe - sta - - vit, non ma - ni - fe - sta - vit - is. —

a su - a non ma - ni - fe - sta - vit e - - - - is. —

Doxologie

- a — Pa - - - - tri, —

ri - a Pa - - tri, — et Fi -

Glo - ri - a Pa - - - - tri, et

8 Glo - ri - a — Pa - tri, et Fi - li - o, et

Glo - ri - a Pa - - tri, — et Fi - - - -

Glo - - - - ri - a Pa - - - -

Glo - - - - ri - a Pa - - - - tri, et Fi -

et Fi - li - o,
 - - - - - li - o,
 Fi - - - - - li - o,
 Fi - - - - - li - o, et Spi - ri - tu - i San - - - -
 li - o, et Spi - ri - tu - i San - - - -
 tri, et Fi - - - - li - o, et Spi - ri - - - - tu - i Sa -
 - - - - li - o,

Spi - ri - i San - - - - cto. Sic - ut e - rat in prin-
 Spi - ri - i San - - - - cto. Sic - ut e - rat in prin-
 et Spi - - - - i San - - - - cto. Sic - ut e - rat in prin-
 cto, et Spi - ri - - - - tu - i San - - - - cto. Sic - ut e - rat in prin-
 cto, et Spi - ri - tu - i San - - - - cto. Sic - ut e - rat in prin-
 cto, et Spi - ri - - - - tu - i San - - - - cto. Sic - ut e - rat in prin-
 et Spi - ri - - - - tu - i San - - - - cto. 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 -
 ci - pi - o, et nunc, et sem - - per,
 ci - pi - o, et nunc, et sem - - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo -
 ci - pi - o, et nunc, et sem - - per, et in sae - cu - la sae - cu -
 ci - pi - o, et nunc, et sem - - per, in
 ci - pi - o, et nunc, et sem - - per, sae - cu - la sae - cu -

et in sae - cu - la sae - cu - lo -
 lo - - - - - men. Et in sae - cu - la sae - cu - lo - - -
 et in sae - cu - la, et in sae - cu - la sae - cu - lo -
 - rum. A - - - - - men. Et in sae - cu - la sae - cu - lo - - -
 lo - rum. A - - - - - men. Et in sae - cu - la sae - cu -
 sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - - - men. Et in sae - cu - la sae - cu - lo - - -
 lo - rum. A - - - - - men. Et in sae - cu - la sae - cu - lo - - -

rum. A - - - - men, a - - - - men, a - - - - men, a - - - -

rum. A - - - - men, a - - - - men, a - - - - men,

rum. A - - - - - - - - men, a - - - - men, a - - - - men,

8 rum. A - - - - men, a - - - - men, a - - - -

lo - rum. A - - - - - - - - men, a - - - - men, a - - - -

rum. A - - - - - - - - men, a - - - - men, a - - - -

- rum. A - - - - - - - - men, a - - - - men,

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

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

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

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

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

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

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

11. Sonata sopra Sancta Maria, ora pro nobis

a 8

The image displays a musical score for an 8-part ensemble. The instruments listed on the left are: Cornetto I, Cornetto II, Violino I, Violino II, Trombone I, Trombone II ò Violoncello I, Soprano, Violoncello II, Trombone doppio, and Basso generale *. The score is written in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. A large, stylized watermark 'CANTUS' is overlaid across the center of the page. At the bottom of the score, there is a small number '8' and a note indicating that the score is also contained in the Cantus partbook.

* Bc auch enthalten im Cantus-Stimmbuch; abweichende Lesarten dieses Stimmbuches werden im Kleinstich mitgeteilt.
Bc is also contained in the Cantus partbook; the divergent readings of this partbook are rendered in small print.

Musical score for measures 15-21. The score is arranged in a grand staff with two treble clefs, two bass clefs, and two alto clefs. It features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid diagonally across the middle of the page.

Musical score for measures 22-28. The score continues with the same grand staff arrangement as the previous system. It includes various rhythmic patterns and rests. The large watermark 'CARUS' remains visible, extending across the top of this system.

Musical score for measures 29-36. The score consists of six systems of staves. The first system has two treble clefs. The second system has two treble clefs. The third system has two alto clefs. The fourth system has one treble clef. The fifth system has two bass clefs. The sixth system has one bass clef. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid diagonally across the score.

Musical score for measures 37-44. The score consists of six systems of staves. The first system has one treble clef. The second system has two treble clefs. The third system has two alto clefs. The fourth system has one treble clef. The fifth system has two bass clefs. The sixth system has one treble clef. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid diagonally across the score.

I. San - cta Ma - ri - a, o ra pro

no - - bis.

2. San - cta Ma -

ri - a, o - - - - ra pro

no - bis.

3. San - cta Ma - ri - a,

* Im Cantus-Stimmbuch bis T. 109 jeweils Ganzenote. / Always a whole note in the cantus part-book through m. 109.

o - - - ra pro no - -

4. San - - - cta Ma - ri - - - a,

o - - ra pro no - - -

bis. _____

5. San - - - - cta Ma - - ri - - - - a,

o - - - - ra pro

no - - - bis.

6. San - cta Ma -

ri - - a, o - - - - ra pro

no - - bis.

Carus

7. San - - cta Ma - ri - - a, o - -

Musical score for measures 196-202. The score consists of six staves. The first two staves are vocal parts. The third and fourth staves are piano accompaniment. The fifth staff contains the lyrics: "ra pro no - - bis." The sixth staff is a bass line. A large, stylized watermark "CARUS" is overlaid on the right side of the page.

Musical score for measures 203-209. The score consists of six staves. The first two staves are vocal parts. The third and fourth staves are piano accompaniment. The fifth staff is a vocal line with rests. The sixth staff is a bass line. A large, stylized watermark "CARUS" is overlaid on the left side of the page.

8. San - cta Ma - ri - - a,

o - - ra pro no - - bis.

9. San - - cta Ma - -

ri - - - - a, o - -

ra pro

no - - - bis.

Musical score for measures 254-262. The score is arranged in a grand staff with two treble clefs, two bass clefs, and two alto clefs. It features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. A large, stylized watermark reading 'CARUS' is overlaid diagonally across the middle of the page.

Musical score for measures 263-271. The score continues with the same instrumentation as the previous system. It includes complex rhythmic patterns and melodic lines. The 'CARUS' watermark is also present here, overlapping the musical notation.

Musical score for measures 270-276. The score includes a vocal line with lyrics "San - - -" and piano accompaniment for strings and woodwinds. A large "CARUS" watermark is overlaid on the score.

Musical score for measures 277-283. The score includes a vocal line with lyrics "cta Ma - - - ri" and piano accompaniment for strings and woodwinds. A large "CARUS" watermark is overlaid on the score.

a, o - - - - - ra pro no - -

- - - - bis. II. San - cta Ma - ri - a, o - - ra pro no - bis.

12. Hymnus

12a. Ave maris stella

à 8

The musical score is arranged in three systems. The first system is for Coro I, the second for Coro II, and the third is a general bass line. Each system includes parts for Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The lyrics are written below the vocal staves. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score. A small asterisk is placed below the first measure of the general bass line.

Coro I

Soprano
1. A - - - - ve ma - - - ris

Alto
1. A - - - ve ma - - ris stel - la, ma - - ris

Tenore
1. A - - - ve ma - ris stel - - la, a - ve ma - ris stel -

Basso
1. A - - - - ve ma - - - ris

Coro II

Soprano
1. A - - - - ve ma - - - ris stel -

Alto
1. A - - - - ve ma - - - ris, - ve ma ris

Tenore
1. A - - - ve ma - ris, a - ve ma - ris

Basso
1. A - - - - ve ma - - - - ris,

Basso generale

*
8
stel - - - i Ma - - ter
stel - la, - - i Ma - ter al - ma, Ma - ter
- la De - i Ma - ter, De - i Ma -
stel - - la, De - - - i Ma - - ter,
- - - la, De - - - i Ma - - - ter
stel - - la, De - - - i Ma - - ter al - ma, al -
stel - - la, De - - - i Ma - - ter
stel - - la, De - - - i Ma - ter al -

* Mensurzeichen im Bc C , siehe Vorwort. / The time signature in the Bc is C (see Foreword).

al - - ma, at - - - que sem - - per vir - - -

al - - ma, at - - - que sem - - per vir - - -

8 ter al - ma, at - - - que sem - - per

al - - ma, at - - - que sem - - per vir - - -

al - - ma, at - - - que sem - - per

- - - ma, at - - que sem - per vir - -

8 al - - ma, at - - - que sem - per, que

- - - ma, at - - - que sem per vir -

Carus

- - - go, fe - lix coe - - li por - ta.

coe - - li por - - ta.

8 vir - - - go, fe - lix coe - li por - ta, coe - li por - ta.

- - - go, fe - lix coe - li por - - - ta.

Vir - go, fe - lix coe - - li por - ta.

- - - go, fe - lix coe - - li por - - ta.

8 sem-per vir - go, fe - lix coe - - li por - ta.

- - - go, fe - - - lix coe - - li por - ta.

12b. Sumens illud Ave

A 4

Coro I

Soprano
2. Su - - mens il - - - lud A - ve

Alto
2. Su - - mens il - lud A - - ve

Tenore
2. Su - - mens il - - - lud A - ve

Basso
2. Su - - mens il - - - lud A - ve

Basso generale

6

Ga - - - bri - e - - - lis re, fun - da nos in

Ga - - - bri - o - re, fun - da nos

Ga - - - lis re, fun - da nos in

Ga - bri - - lis o - re, fun - da nos

13

pa - - - ce, mu - tans He - - vae no - - men.

in pa - ce, mu - tans He - vae no - - - - men.

pa - ce, in pa - ce, mu - tans He - - vae no - - men.

in pa - ce, mu - - - tans He - - vae no - - men.

12c. Ritornello

A 5

Instrumento I

Instrumento II

Instrumento III

Instrumento IV

Instrumento V

Basso generale

11

12d. Solve vincla reis

A 4

Coro II

Soprano
3. Sol - - ve - - - - - vin - - - - - cla re - is,

Alto
3. Sol - - ve - - - - - vin - cla re - - is,

Tenore
3. Sol - - ve - - - - - vin - - - - - cla re - is,

Basso
3. Sol - - ve - - - - - vin - - - - - cla re - is,

Basso generale

6

pro - - - - - fer lu - - - - - men cae - cis: ma - la no - - - - - stra

pro - - - - - fer - - - - - cae - - - - - ma - la no - - - - -

pro - - - - - men - - - - - cis: ma - la no - - - - - stra

pro - - - - - fer - - - - - men cae - - - - - cis: ma - la no - - - - -

13

pel - - - - - le, bo - - - - - na cun - - - - - cta po - - - - - sce.

- - - - - stra pel - - - - - le, bo - - - - - na cun - - - - - cta po - - - - - sce.

pel - - - - - le, bo - - - - - na cun - - - - - cta po - - - - - sce.

- - - - - stra - - - - - pel - - - - - le, bo - - - - - na - - - - - cun - - - - - cta po - - - - - sce.

12e. Ritornello = 12c.

12f. Monstra te esse matrem

Ad una voce Soprano

Coro I Soprano

4. Mon - stra _____ te _____ es - se ma - trem: su - - mat per _____ te pre - ces,

Basso generale

11

qui pro no - bis na - - - tus, tu - lit es - se tu - us.

12g. Ritornello = 12c.

12h. Virgo singularis

Ad una voce Soprano

Coro II Soprano

5. Vir - go _____ sin - gu - la ris, in _____ er o - mnes mi - tis,

Basso generale

11

nos cul - r - - - tos, mi - tes fac et ca - stos.

12i. Ritornello

12j. Vitam praesta puram

Tenore solo

Coro I Tenore

6. Vi - tam _____ prae - sta pu - ram, i - - - ter pa - ra tu - tum:

Basso generale

11

ut vi - den - tes Je - - - sum sem - per col - lae - te - mur.

12k. Sit laus Deo Patri

à 8. Senza ritornello inanti

Coro I

Soprano
7. Sit laus De - o Pa - tri,

Alto
7. Sit laus De - o, sit laus De - o Pa - tri,

Tenore
7. Sit laus De - o Pa - tri, sit laus De - o Pa - tri,

Basso
7. Sit laus De - o Pa - tri,

Coro II

Soprano
7. Sit laus De - o Pa - tri,

Alto
7. Sit laus De - o, sit laus De - o Pa - tri,

Tenore
7. Sit laus De - o, sit laus De - o Pa - tri,

Basso
7. Sit laus De - o Pa - tri,

Basso generale
7. Sit laus De - o Pa - tri,

11

Sum - mo - - - sto de - - - cus, Spi -

Sum - mo - - - sto de - - - cus, Chri - sto de - - - cus, Spi -

Sum - mo - - - sto, sum - mo Chri - - - sto de - - - cus, Spi -

Sum - - - mo Chri - - - sto de - - - cus, Spi -

Sum - mo Chri - - - sto de - - - cus, Spi -

Sum - mo Chri - sto de - - - cus, de - - - cus, Spi -

Sum - mo Chri - sto de - - - cus, Spi - ri -

Sum - - - mo Chri - sto de - - - cus, Spi -

- ri - tu - i San - - - - - cto, tri - bus
 - ri - tu - - - i San - - - - - cto, tri - bus ho -
 - ri - tu - - - - i San - cto, tri - bus ho - nor
 - ri - tu - - - i San - - - - - cto, tri - bus ho -

- - - ri - tu - - - - i San - cto, tri - bus
 - ri - tu - i San - - - - - cto, tri ho -
 tu - i San - cto, Spi - ri - tu - i San - cto, tri
 - ri - tu - - - - i San - - - - - cto, tri - bus

ho - - - nor A - - - - - men.
 - - - nor A - - - - - men.
 u - nus, ho - nor - nus. A - - - - - men.
 nor u - - - - - nus. A - - - - - men.

ho - - - nor u - nus. A - - - - - men.
 nor u - - - - - nus. A - - - - - men.
 ho - - - nor u - nus. A - - - - - men.
 ho - - - nor u - nus. A - - - - - men.

13. Magnificat

à sette voci, & sei instrumenti

13a. Magnificat

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Cornetto I
- Cornetto II
- Cornetto III
- Violino I
- Violino II
- Violoncello
- Soprano I
- Soprano II
- Alto
- Tenore I
- Tenore II
- Basso I
- Basso II
- Basso generale

The vocal parts include the following lyrics:

Soprano I: Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi -
Soprano II: Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi -
Alto: Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi -
Tenore I: Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi -
Tenore II: Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi -
Basso I: Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi -
Basso II: Ma - gni - fi -

The basso generale part includes performance instructions: *Principale solo*, *Principale e ottava*, and *Principale e ottava & quintadecima*. A small asterisk (*) is placed below the first measure of the basso generale staff.

* Mensurzeichen im Bc im Magnificat wechselnd zwischen C und C, siehe Vorwort.
The time signature in the Bc alternates between C and C (see Foreword).

The first system of the score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The music is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes.

Soprano solo

cat a - ni - ma me - D mi - num. _____

cat _____

cat _____

cat _____

cat _____

cat _____

cat _____

cat _____

The second system features a vocal line for Soprano solo and piano accompaniment. The vocal line includes the Latin text "cat a - ni - ma me - D mi - num." followed by a line of underscores. The piano accompaniment consists of six staves, with the top two in treble clef and the bottom four in bass clef. A large, stylized watermark "Carus" is overlaid on the page.

Principale solo

The third system contains a single staff in bass clef for the "Principale solo". The music is written in a rhythmic style with quarter and eighth notes.

13b. Et exsultavit

A 3 voci

Va sonato tardo perchè lo doi Tenori cantano di semicroma *

Alto

Tenore I

Tenore II

Basso generale

Principale solo

5

9

* Wird langsam (tardo) musiziert, weil die Tenöre Sechzehntel singen / To be performed slowly (tardo), since the tenors sing sixteenth notes.

14

De - - - o sa - - lu - - ta - -

De - - - - -

18

ri me - - -

o, in De - o sa - lu - ta - - ri me - - -

o, in De - o sa - lu - ta - - ri me - - -

23

o.

o.

13c. Quia respexit

ad una voce sola & sei instrumenti li quali suoneranno con più forza che si può *

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for:

- Cornetto I (II) ** (Violino I)
- Cornetto II (III) (Violino II)
- Cornetto III (I)
- Violoncello
- Flauto I
- Flauto II
- Fifara I
- Fifara II
- Trombone I
- Trombone II
- Tenore I
- Basso generale

The second system includes parts for:

- Violino I
- Violino II
- Violoncello
- Flauto I
- Flauto II
- Fifara I
- Fifara II
- Trombone I
- Trombone II
- Tenore I
- Basso generale

The score is in 3/2 time with a key signature of one flat (B-flat). A large watermark 'CARUS' is overlaid diagonally across the score. The Basso generale part includes the lyrics 'otta' and 'quintadecima'.

* Für eine Solostimme und sechs Instrumente, die so laut wie möglich spielen sollen.
For one solo voice and six instruments; they should play as loudly as possible.

** In Klammern die Verteilung auf die Stimmbücher im Druck von 1610.
The distribution throughout the partbooks in the edition of 1610 indicated in brackets.

Qui - re -

Principale solo

spe - xit hu - mi - - li - ta - tem an - cil - lae

su - ae: ec - ce e -

nim ex hoc be - a - tam me di - - - cent

nim ex hoc be - a - tam me di - - - cent

nim ex hoc be - a - tam me di - - - cent

nim ex hoc be - a - tam me di - - - cent

52

Cor I, VI I

Cor II, VI II

Cor III

Vc

Principale e ottava, & quintadecima

57

o - - - mnes

62

ge - - ne - ra - ti - o - - - - - nes.

13d. Quia fecit

à 3 voci, & doi instrumenti

Si suona adaggio perche le parti cantano & sonano di Croma et Semicroma *

Violino I (II) **

Violino II (I)

Alto

Basso I

Basso II

Basso generale

Qui - a

Qui - a fe - - - - -

Principale solo

7

fe - - - - - cit mi hi ma - gna

fe - cit mi - hi ma - gna, fe - cit mi - hi

- - - - - cit, fe - cit mi - hi ma - gna

13

qui pot - - - - - ens est:

ma - gna qui pot - - - - - ens est:

qui pot - - - - - ens est: et san -

* Man musiziert langsam (adagio), weil die Stimmen Achtel und Sechzehntel singen und spielen. / This should be performed slowly (Adagio), since the parts sing and play in eighth and sixteenth notes.

** In Klammern die Verteilung auf die Stimmbücher im Druck von 1610. / The distribution throughout the partbooks in the edition of 1610 indicated in brackets.

18

ctum no - men e - - -

22

et san - - - m no - mer e - - -
 et san - - - et san - - -
 jus, san - - - ctum, et san - - -

28

jus.
 ctum no - men e - - - jus.
 ctum no - men e - - - jus.

13e. Et misericordia

a 6 voci sole in Dialogo

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso I

Basso II

Basso generale

Principale solo

9

19

a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni -
 a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni -
 a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni -
 ge - ni - es
 ge - ni - es
 - ni - es

es, in pro - ge - ni - es
 es, in pro - ge - ni - es
 es, in pro - ge - ni - es
 - men - e -
 - men - ti - bus e -
 ti - men - ti - bus e -

ti - men - ti - bus e - - - - - um.
 ti - men - ti - bus e - - - - - um.
 ti - men - ti - bus, ti - men - ti - bus e - - - - - um.
 - - - - - um.
 um, ti - men - ti - bus e - - - - - um.
 - - - - - um, ti - men - ti - bus e - - - - - um.

13f. Fecit potentiam

ad una voce & tre instrumenti

Violino I

Violino II

Violoncello

Alto

Basso generale

Principale & registro delle zifare ò voci humane

6

11

cit - - - - - pot - - - - - en - - - - - ti - - - - -

16

am in bra - - chi - o su - - -

20

o:

25

dis - - - sit su - - per - - bos

30

men - te cor - - dis su - - - i.

13g. Deposuit

Cornetto I
**

Risponde à quel di sopra in Echo *

Cornetto II

Violino I

Violino II

Tenore II

Basso generale

Principale solo

6

8 De po

10

8 it pot en

14

8 tes de se de,

* Ccto II antwortet der oberen Stimme als Echo. / Ccto II answers the above as an Echo.

** Varianten der Generalbass-Partitur: T. 4: 1. Note Viertel, Noten 2-3 entfallen; T. 14: Δf^2 jeweils g^2 , T. 15: 1. Δa^2 jeweils b^2 .
Variants in the continuo score: m. 4: 1st note = quarter, notes 2-3 omitted; m. 14: Δf^2 in each case g^2 , m. 15: 1st Δa^2 in each case b flat².

Violino I

17

Violino risponde à quel di sopra in Echo

Violino II

20

23

et - - - - - al - - - - -

26

ta - - - - - vit hu - - - - -

29

mi - - - - - les.

13h. Esurientes

à deux voix & quatre instruments

Cornetto I

Cornetto II

Cornetto III

Violoncello

Soprano I

Soprano II

Basso generale

Principale & ottava

7

E - sur ri - en im - ple - vit bo - nis:

E - sur ri - en im - ple - vit bo - nis:

20

et di - vi - tes di -

et di - vi - tes di -

mi - sit in - a - nes,
mi - sit in - a - nes,

et di - vi - tes di - mi - sit
et di - vi - tes di - mi - sit

in - a - nes.
in - a - nes.

13i. Suscepit Israel

à tre voci

Si suona adaggio perchè li duoi soprani cantano di Echo *

Soprano I
Soprano II
Tenore I
Basso generale

Sus - ce - - - - -
Sus - ce - - - - -
Principale solo
Sus - - - ce - - -

7

pit I - sra - el pu - - - - -
pit I - el
pit I - - - - - pu - - - - -

13

e - rum su - - - - - e - rum su - - - - -
e - - - - - um,
b b b

19

um, re - cor - - - - - da - - - - -
um, re - cor - - - - - da - - - - -
re - - - - - cor - da - - - - - tus

* Man musiziert langsam (Adagio), weil die beiden Soprane im Echo singen. / This should be played slowly (Adagio), since both sopranos sing in echo.

tus mi - se - ri - cor - di - ae su -

tus mi - se - ri - cor - di - ae su -

mi - se - ri - cor - di - ae su -

ae.

ae.

13j. Sicut locutus es
ad una voce solo instrumenti in d

Cornetto I

Cornetto II

Trombone I

Violino I

Violino II

Violoncello

Alto

Principale solo

Basso generale

7

Sic - ut

14

lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros,

A - - - bra - ham, et se - - mi ni

e - jus in sae - - - - - cu - la.

13k. Gloria Patri

à tre voci due de le quali cantano in Echo

Soprano I

Tenore I

Tenore II

Basso generale

Glo - - - - -

Principale solo

5

ri - a, glo - ri - a,

Glo - - - ri - a,

9

Glo - - - - - ri - a

glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri,

glo - ri - a, glo - ri - a

b b

14

Pa - - - tri, et Fi - - - li -

et, et Fi - li - o,

Pa - tri, et, et Fi - li -

b

19

o, et Spi - ri - tu - i San - - -

et, _____

o, et, _____

25

- - - - - cto, et Spi - - ri - - - tu - -

et, _____

et, _____

et, _____

et Spi - ri -

31

i San - - - - -

- a - - - - a - - - a -

tu - i San - - - - a - - - a - -

35

- - - - - cto.

- - - - - an - - - - cto.

- a - - - - an - - - - cto.

131. Sicut erat

Tutti li instrumenti & voci, & va cantato & sonato forte*

Soprano I
Cornetto I
Violino I

Soprano II
Cornetto II
Violino II

Alto
Cornetto III

Tenore I

Tenore II

Basso I
Violoncello

Basso II

Basso generale

A Organo pieno

Sic - - ut e - - rat in - - prin - pi -

9

in - prin - o, et nunc, et sem - per,
in - ci - pi - o, et nunc, et sem -
prin - ci - pi - o, et
in - prin - ci - pi - o, et nunc,
in - prin - ci - pi - o, et nunc, et sem -
o, in - prin - ci - pi - o, et nunc, et sem -
prin - ci - pi - o et nunc, et sem - per, et

* Alle Instrumente und Singstimmen, und alle singen und spielen forte. / All instruments and voices, and all should sing and play loudly (forte).

et _____ in sae - - cu - la _____ sae - cu - lo -

per, _____

nunc, et sem - per, et _____ in sae - cu - la sae - cu - lo -

8 _____ et nunc, et sem - per, et _____ in sae - cu - la _____ sae - cu - lo -

8 per, _____

per, _____ et _____ in sae - cu - la sae - cu - lo -

nunc, _____ et sem - per,

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

in sae - - cu - la sae - cu - lo - -

- - - - - rum,

8 - - - - - rum,

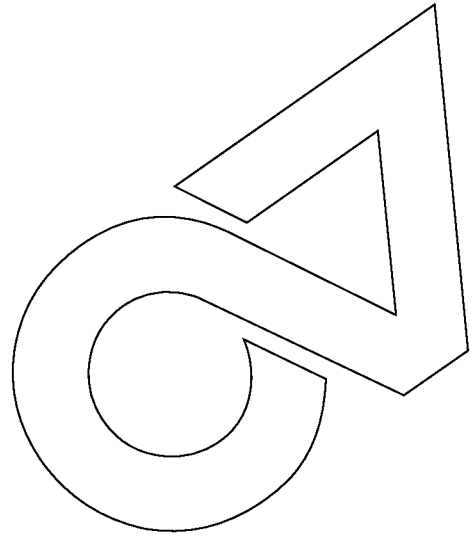
8 et _____ in sae - cu - la _____ sae - cu - lo - - -

- - - - - rum,

et _____ in sae - cu - la sae - cu - lo - -

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

cu - lo - - - - rum. A - - - -
 cu - - - - rum. A - - - -
 sae - - lo - - - - rum. A - -
 - - - - rum. A - -
 cu - - lo - - - - rum. A - - - -
 cu - lo - - - - rum.
 lo - - - - rum.



Carus

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A. Originaldruck von 1610 (RISM M 3445)

Sieben Stimmbücher im Quartformat, eine Generalbass-Partitur im Folioformat.

Titelblatt der Quart-Stimmbücher:

CANTVS [ALTVS, TENOR, QVINTVS, SEXTVS, SEPTIMVS] I
 SANCTISSIMÆ I VIRGINI I MISSA SENIS VOCIBVS I AC VES-
 PERÆ PLVRIBVS I DECANTANDÆ, I CVM NONNVLLIS SACRIS
 CONCENTIBVS, I ad Sacella siue Principum Cubicula accom-
 modata. I OPERA I A CLAUDIO MONTEVERDE I nuper effecta
 I AC BEATISS. PAVLO V. PONT. MAX. CONSECRATA. I [Wap-
 pen Papst Pauls V.] I Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum. I
 MDCX. (Übersetzung siehe S. XXVI)

Inhalt der Stimmbücher im Einzelnen (unter besonderer Berücksichtigung des Vesperteils)

	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Quintus	Sextus	Septimus
Missa	S I	A	T I	B	T II	S II	–
1. Domine	S I / Ctto I, VI I	A / Va I	T II / Va II, Trb I	B I / III, Vc, Ch I	T II / Trb II, VI I	S II / Ctto II, VI II	–
2. Dixit	S I / Instr. I	A / Instr. III	T I / Instr. IV	B / Instr. VI	T II / Instr. V	S II / Instr. II	–
3. Nigra	–	–	T	–	–	–	–
4. Laudate	S I	A I	T II	B I	T I	S II	A II / B II
5. Pulchra	S I	–	–	–	–	S II	–
6. Laetatus	S I	–	T II	B	T I	S II	–
7. Duo S.	–	T III	T I	–	T II	–	–
8. Nisi D.	–	A / T I	Ch I: T II	Ch I: B	Ch II: T II	Ch II: S / T I	Ch II: A / B
9. Audi c.	–	A	T	B	T II	S II	–
10. Lauda J.	–	A	T	B II	B I	S II	A II
11. Sonata	–	–	Ctto I	Trb / Trb doppio	Ctto II	VI I	Trb II o Vc I
12. Hymnus	–	Instr. III	T I / Instr. IV	B I / Instr. V	T II	S II / Instr. II	A II
13. Magnificat	S I	A / Ctto II (Fifara I, Trb II, Fl I)	T I / Ctto III (Fifara II, Fl II) (Trb I)	B I / VI II	T II / VI I	S II / Ctto I	B II / Vc
Magnificat a 6	S I	A	T	B	T	S II	–
<i>Seitendisposition</i>							
Titelblatt	[I]	[I]	[I]	[I]	[I]	[I]	[I]
Widmung*	[II]	[II]	[II]	[II]	[II]	[II]	[II]
Noten	1–45	1–[46]	1–49	1–[46]	1–50	1–46	2–25
Tavola	[46]	[46] unten	[50]	[46] unten	50 unten	46 unten	[26]
Gesamt	48 S.	48 S.	52 S.	48 S.	52 S.	48 S.	28 S.

* Wortlaut und Übersetzung der Widmung siehe S. XXVII

Die Generalbass-Partitur trägt ein fast gleichlautendes Titelblatt (Unterschiede unterstrichen):

BASSVS GENERALIS, I SANCTISSIMÆ I VIRGINI I MISSA SENIS VOCIBVS I AD ECCLESIARVM CHOROS I Ac Vesperæ pluribus decantandæ I CVM NONNVLIS SACRIS CONCENTIBVS, I ad Sacella siue Principum Cubicula accommodata. I OPERA I A CLAVDIO MONTEVERDE I nuper effecta I AC BEATISS. PAVLO V. PONT. MAX. CONSECRATA. I [Wappen Papst Pauls V.] I Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum. I MDCX.
(Übersetzung siehe S. XXVII)

Im Gegensatz zu den Stimmbüchern im Quartformat ist dieses Titelblatt von einem Zierrand umgeben. Die Generalbass-Partitur enthält nicht die Widmung.

Missa	Bc*, Crucifixus: Partitur (4 Systeme)
1. Domine	Particell (2 Systeme)
2. Dixit	Bc
3. Nigra	Partitur (2 Systeme)
4. Laudate	Particell (3 Systeme)
5. Pulchra	Partitur (3 Systeme)
6. Laetatus	Particell (3 Systeme)
7. Duo S.	Partitur (4 Systeme)
8. Nisi D.	Bc
9a. Audi c.	Partitur (2 Systeme)
9b. Omnes	Bc (Tutti), Partitur (Solostellen)
10. Lauda J.	Bc
11. Sonata	Bc (einige Stellen auf zwei Systemen)
12. Hymnus	Bc
13a.-f. Magnificat	Bc
13g.	(Systeme)
13h.-j.	Bc
13k.	Partitur (4 Systeme)
13l.	Bc
Magnificat	Bc, Depositor (4 Systeme)
Seitendispositio	
Titelblatt	
Noten	2-54
Tavola	54 unten
Gesamt	54

* Auf eine Unterscheidung von Basso continuo und Basso sequente wurde bewusst verzichtet.

Benutzte Exemplare:

A^{Bo} Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, Signatur: *BB.12*
Vollständiges Exemplar, mit nur sehr wenigen handschriftlichen Eintragungen: zumeist vereinzelte Taktstriche, einige wenige wirkliche Korrekturen, gelegentlich Konkretisierungen der Besetzungs-

angaben (z.B. 1^o, 2^{do} zu einigen Stimmen in der Sonata), Strophenzählung des Cantus in der Sonata (siehe Einzelanmerkungen). Möglicherweise stammen die Eintragungen erst aus jüngerer Zeit (19./20. Jahrhundert).

Das Exemplar ist in einer Faksimile-Ausgabe greifbar (mit einer Introduction von Greta Haenen, Peer: Alamire 1992) sowie auf der Internetpräsentation der Bibliothek online verfügbar.

Viele Stellen dieses Exemplars, besonders der Generalbass-Partitur, sind nur noch eingeschränkt lesbar; Zeichen, die in anderen Exemplaren gut lesbar sind, scheinen hier zu fehlen.

Die meisten Neuausgaben der Vesper beruhen allein auf diesem Exemplar.

A^{Br} Brescia, Archivio Capitolare del Duomo (ohne Signatur)
Erhalten sind insgesamt 14 Stimmbücher; je zweimal Cantus, Altus, Tenor, Quintus, Sextus und Septimus und je einmal Bassus und Bassus Generalis. Die Quart-Stimmbücher lassen sich klar in zwei Gruppen teilen, deren eine auf den Papierumschlägen die Stimmbezeichnung kalligraphisch in Latein und zusätzlich, dicker, auf Italienisch enthält (im Folgenden **A^{Br1}**) während die anderen Stimmbücher die Stimmbezeichnung nur auf Lateinisch tragen (im Folgenden **A^{Br2}**).¹ Das Bassus-Generalis-Stimmbuch lässt sich nicht eindeutig zuordnen; wir ordnen es – wie auch Delfino 2005 – **A^{Br1}** zu und betrachten **A^{Br1}** mit dem vollständigen Exemplar. Benutzt wurden Scans der Biblioteca del Dipartimento di Scienze musicologiche e Paleografico-filologiche della Facoltà di Musicologia, Università degli Studi di Pavia in Cremona.

A^{Br1}
Alle Stimmbücher der Stimmbücher Cantus bis Septimus tragen auf dem Papierumschlag die Stimmbezeichnung in Latein und Italienisch (z.B. *Cantus* und zusätzlich *Canto*). Das Generalbass-Stimmbuch trägt, ebenfalls auf dem Papierumschlag, den Titel *Basso Continuo. DELLA MESSA A SEI VOCI I DEL MONTEVERDE*. In den Stimmbüchern finden sich etliche hs. Korrekturen von Notenfehlern und Pausenfehlern, zusätzliche Vorzeichen, auch Wertangaben (in Ganzen) zu den Ligaturen und Pausen (vgl. Einzelanmerkungen).

Im Quintus-Stimmbuch trägt die S. 39 die Paginierung 35 (nur in diesem Exemplar).

Das Exemplar **A^{Br1}** ist vollständig faksimiliert (verkleinert) bei Delfino 2005, S. 115ff.

A^{Br2}
Es fehlen *Bassus* und *Bassus Generale*. Die Stimmbücher tragen auf dem Papierumschlag die Stimmbezeichnung in Italienisch. Das *Cantus*-Stimmbuch ist unvollständig: es fehlen S. 15–18 (Nr. 2, Ende, bis Nr. 5, Anfang). Es gibt einige hs. Korrekturen, aber deutlich weniger als in **A^{Br1}** (vgl. Einzelanmerkungen).

A^L Lucca, Biblioteca del Seminario (ohne Signatur)
Es fehlt *Bassus Generale*. Die Stimmbücher sind jeweils in einen Papierumschlag eingebunden, der hs. mit *Cantus* [*Altus, Tenore, Bassus, Quintus, Sextus, Septimus*] | *Messe, e Salmi del Monteverdi* | *Libri 7 | M | G | I.* beschriftet ist. Das Exemplar weist keine (auf dem Mikrofilm erkennbare) Benutzereintragungen auf. Benutzt wurde ein Film in der Biblioteca del Dipartimento di Scienze musicologiche e Paleografico-filologiche della Facoltà di Musicologia, Università degli Studi di Pavia in Cremona.

¹ Diese Unterscheidung wurde erstmals bei Delfino 2005, S. 16f., vorgenommen.

A^w Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Signatur: 50094 Muz. Es fehlt *Sextus*. Die Stimmbücher sind mehr oder weniger stark beschädigt, mit Textverlust. Sie sind restauriert und neu eingebunden. Digitalisate sind in der Digitalen Bibliothek der Universitätsbibliothek vorhanden.

Die Stimmbücher weisen zahlreiche handschriftliche Korrekturen auf, überwiegend Ergänzungen fehlender oder Korrektur falsch platzierter Vorzeichen, aber auch viele Notenkorrekturen. Im *Basus Generalis* sind zudem die gravierendsten Fassungsdivergenzen hs. beseitigt (Ergänzung zusätzlicher Takte).

Längere Pausen sind häufig mit Pausentaktzahlen (Ganzen) versehen, virtuose Passagen mit Taktstrichen (Abstand einer Ganzen). Die Sonata ist im Stimmbuch *Cantus* und in der Generalbass-Partitur mit einem deutschen Zweittext versehen („Jesu, du Heiland, erbarm dich unser“); im Hymnus ist eine deutsche Textierung begonnen (unlesbar), aber nicht zu Ende geführt worden.

Möglicherweise stammt dieses Exemplar aus dem Besitz des Breslauer Organisten Ambrosius Profe (1589–1661). Profe hat verschiedene Sammlungen mit italienischer und deutscher Musik herausgebracht und immer wieder Sätze dafür umtextiert.²

Darüber hinaus sind einige einzelne Stimmbücher in Bibliotheken in Rom und Stockholm vorhanden (insgesamt 1x Altus und 2x Tenor); diese wurden für unsere Edition nicht herangezogen.

B. Teildruck von 1615

Reliquiae Sacrorum Conventuum Giovan Gabrielis, Johan-Leonis Hasleris, utriusque præstantissimi Musici, Nürnberg: Kaufmann 1615

Dieser von Georg Gruber (+ 1631) herausgegebene Druck enthält die Sätze 1 und 2 der vorliegenden Ausgabe. Eine Passo-continuo-Stimme ist nicht vorhanden; die wenigen Takte selbstständiger Bc-Stimmen sind entsprechend bearbeitet (Einzelanmerkungen). Die Instrumentalstimmen zu Satz 2 sind mit Besetzungsangaben. Der Druck geht mit Sicherheit auf eine italienische Ausgabe von 1610 zurück, besitzt einen hohen Quellenwert.

II. Zur Edition

Einzige Quelle der vorliegenden Edition ist der Druck von 1610. Für die Ausgabe wurden die fünf vollständig erhaltenen Druckexemplare wie auch die frühere Ausgabe ausgewertet. Ausgangsmaterial war das Digitalisat des Bologneser Exemplars, das in der Edition entweder schwer oder gar nicht lesbar oder als unvollständig erschienen, wurden zudem mit den anderen Exemplaren verglichen. Ferner wurden von allen überlieferten Exemplaren die hs. Eintragungen herangezogen und verglichen, um einerseits den Text des jeweils besten Druckexemplars zu haben, andererseits alle Stellen zu kennen, die den Benutzern des 17. Jahrhunderts korrekturbedürftig erschienen. Alle Korrekturen wurden geprüft und nach Möglichkeit zur Beseitigung von Fehlern und Unstimmigkeiten herangezogen.

Taktzeichen und Notenwerte bleiben gegenüber der Quelle unverändert, um z. B. die unterschiedlichen verwendeten Takt-/Mensurzeichen und Taktarten zu erhalten und deren aufführungspraktische Bedeutung zur Diskussion zu stellen. Allerdings wurden abweichende Zeichen in einzelnen Stimmbüchern an das überwiegend verwendete Zeichen angepasst.

Alle Sätze erscheinen untransponiert (siehe Vorwort).

Die instrumentalen Besetzungsangaben bleiben weitgehend unangetastet. Sie wurden lediglich verändert, wenn der originale Name ungewöhnlich ist, das gemeinte Instrument hingegen klar (zu Violoncello, Violone vgl. das Vorwort); der Name wurde hingegen unverändert belassen, wenn seine Bedeutung nicht eindeutig zu ermitteln ist (Fifara).

Die meisten Eingriffe waren hinsichtlich der Vorzeichen nötig; hier gibt es auch die meisten Zweifelsfälle. Dabei wurden Vorzeichen, die eindeutig fehlen oder die nach damaligen Regeln nicht zwingend erforderlich waren ungekennzeichnet ergänzt (zum Beispiel wird *e-fis-gis* häufig als *e-f-gis* notiert (auf anderen Tonstufen entsprechend); das übermäßige Intervall macht die Ergänzung des Kreuz' zu *f* notwendig, und wurde daher im 17. und 18. Jahrhundert häufig nicht gesetzt). Sehr frei verfährt Monteverdi mit Tonwiederholungen oder Wechselnoten; mal wird das Vorzeichen wiederholt, mal nicht; auch hier wurde entsprechend ungekennzeichnet ergänzt. An vielen Stellen ist hingegen die Aufführung mit und ohne Vorzeichen denkbar; hier haben wir das Vorzeichen klein gestochen, um ausdrücklich auf die Ambivalenz hinzuweisen.

Die Unterlegung der Singtexte folgt so weit als möglich den Stimmbüchern von 1610. Allerdings ist die Anordnung des Textes zu den Noten – wie in fast allen Musikdrucken der Zeit – oft wenig präzise; hier musste vorsichtig während der Eingriffe werden. Steht eine Textsilbe hingegen zweifelhaft an einer falschen Stelle, so wird im Kritischen Bericht darüber Auskunft gegeben, ebenso über die im Originaldruck verstellten Textworte. Fehlt eine Silbe oder ist eine ganze Zeile in einem Stimmbuch untextiert geblieben, so wird der ergänzte Text kursiv gesetzt.

Orthographie, Schreibweise und Interpunktion folgen dem *Antiphonale Monasticum*, Tournai 1934. Die Angaben zu den Versgrenzen wurden entsprechend der Vulgata ergänzt und machen deutlich, dass die Versgrenzen auch für Monteverdi maßgeblich für die Binnengliederung der Kompositionen waren.

Die Titel der einzelnen Teile sind weitgehend ergänzt (normierte Textanfänge); über die originalen Titel (oft nur Besetzungsangabe) wird innerhalb der Einzelanmerkungen berichtet.

Kleinstich von Noten oder Pausen kann in der Edition zweierlei bedeuten. In der Regel weist Kleinstich darauf hin, dass die Note oder (öfter) Pause im Druck von 1610 fehlt. Erscheint aber eine kleingestochene Note zusätzlich zu einer im Normalstich, so handelt es sich dabei – ebenso wie bei Ossia-Systemen oder über dem Notensystem stehenden Notenzeichen – um Varianten der Generalbass-Partitur. Der Haupttext unserer Edition hingegen folgt (sofern keine Fehler zu korrigieren waren) bei abweichenden Lesarten immer den Einzelstimmen.

Monteverdi verwendet im Druck von 1610 außer in der Generalbass-Partitur noch keine Taktstriche; der Taktstrich beginnt gerade erst, sich auch in anderen Stimmbüchern zu etablieren. In der Generalbass-Partitur sind bei den meisten Stücken „Taktstriche“ in meist unregelmäßigen Abständen gesetzt. Entscheidend für den

² Siehe zu Profe Adam Adrio, „Ambrosius Profe (1589–1661) als Herausgeber italienischer Musik seiner Zeit“, in: *Festschrift K. G. Fellerer zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Heinrich Hüschen, Regensburg 1962, S. 20–27, sowie Kristin Sponheim, „Ambrosius Profe's sacred contrafacta of Monteverdi's madrigals“, in: *Claudio Monteverdi und die Folgen*, hrsg. von Silke Leopold und Joachim Steinheuer, Kassel 1998, S. 339–358.

Abstand sind dabei mehr die Komplexität des Notenbildes und die Zahl der kurzen Noten als der Taktschlag. Die Taktstriche stehen im Abstand eines Taktschlages oder eines Vielfachen davon. Da heute Taktstrich und Taktschlag in einer Abhängigkeit zueinander stehen, war es nur konsequent, Taktstriche im Abstand der Takteinheit (Nieder- und Aufschlag des „Dirigenten“) zu setzen (unter C stets 2/2-Takt). Der bei heutigen Interpreten beliebte 4/2-Takt war noch lange nicht „erfunden“; in einem vierteiligen Taktschlag gehen viele der Stücke nicht auf, die ursprüngliche Folge von schweren und leichten Noten wird zudem verzerrt.

Fermaten und „Abteilungsstriche“ (dem Taktstrich ähnliche Striche ohne Bezug zu Takt zur Abschnittsbildung) wurden in der Edition gleich behandelt; häufig steht im Druck von 1610 ein Abteilungsstrich in taktstrichlosen Singstimmen und eine Fermate an derselben Stelle in der mit Taktstrichen versehenen Generalbass-Stimme (nicht nur bei Monteverdi).³ Anders als heute bedeutete die Fermate damals kein Aushalten des Tones, sondern einen Einschnitt danach („Pausa generalis“).

Die Stimmbücher liefern keine Anhaltspunkte für die Partituranordnung. Diese wurde nach heutigen Gepflogenheiten unter Berücksichtigung der jeweiligen musikalischen Gegebenheiten vorgenommen. Die Reihenfolge der Stimmen innerhalb der Psalmen richtet sich nach der Lage; die Stimme des Quintus ist mal dem ersten, mal dem zweiten Tenor zugewiesen.

Ligaturen und Color wurden mit den üblichen Zeichen gekennzeichnet (Klammer \sqcap für Ligatur, Haken \sqcap für den Color).

Die Untertitel stammen aus der Bassus-Generalis-Stimme und wurden nicht vereinheitlicht, Abkürzungen sind aufgelöst.

III. Einzelanmerkungen

Über singuläre Fehler der Stimmen in der Generalbass-Partitur wird nicht berichtet. Der Notationspunkt C ist oft schwach gedruckt und gelegentlich in den Exemplaren (v. a. A^{Bo}) kaum oder gar nicht erkennbar. In der Edition ist nicht berichtet. Alle Anmerkungen beziehen sich auf die jeweiligen Exemplare, wenn nicht anders angegeben.

Abkürzungen: Ca = Canto-Stimmbuch, Al = Altus-Stimmbuch, B = Basso, Ba = Bassus-Stimmbuch, Bc = Basso continuo-Stimmbuch, Ch = Cornetto, Instr. = handschriftlich, Instr. = Instrument, korr., Korr. = korrigiert, Qu = Quintus-Stimmbuch, S = Soprano, Sp = Septimus-Stimmbuch, T = Tenore, T. = Takt, Te = Tenor-Stimmbuch, Trb = Trombone, Va = Viola, Vc = Violoncello, VI = Violino. Die Angaben erfolgen in der Reihenfolge Takt – Stimme und Zeichen im Takt – Quelle und Lesart. Die Instrumentalstimmen werden im Folgenden nach dem in der Partitur erstgenannten Instrument benannt (Ctto I statt Ctto I/VI I etc.).

1. Domine ad adjuvandum me

Satzüberschrift: *Sex vocib. & sex Instrumentis* (Ca, Al, Ba, Qu, Sx); *Sex vocib. & sex Instrumentis, si placet* (Te); *Vespro della B. Vergine da concerto. Composto sopra canti fermi.* (BG)
 Inhalt der Stimmbücher, Instrumentenbezeichnungen:
 Ca: S I und Ctto I/VI I (*Cornetto, & Violino da braccio*)
 Al: A und Va I (*Viola da braccio*)
 Te: T II und Va II/Trb I (*Viola da braccio, & Trombone*)
 Ba: B und Trb III/Cb/Vc (*Trombone, Contrabasso da gamba, & Viola da braccio*)
 Qu: T I und Ctto II/Va III (*Trombone; & Viola da braccio.*)
 Sx: S II und Ctto II/VI II (*Cornetto, & Violino da braccio*)
 BG: Ctto I/VI I; stellenweise auch stattdessen Ctto II/VI II, Bc.
 Nicht enthalten in Sp.

Taktstrichsetzung in BG überwiegend nach jeder Semibrevis (C) bzw. nach 2 perfekten Semibreven (3). Die Singstimmen sind in A nicht rhythmisiert, sondern als Falsobordone notiert (vgl. Faksimile). Die Rhythmisierung entstammt BG (Bc dort überwiegend textiert). Die Intonation entstammt Giulio Guidetti, *Directorium chori*, Rom 1604, S. 54 (dort Sekunde tiefer).

1	T I	in der 1. Akkolade fälschlicherweise Alt- statt Tenorschlüssel vorgezeichnet (Noten zu lesen wie im Tenorschlüssel)
1	Ctto I 4	ohne #, in A^{W} nachgetragen; in BG gedruckt vorhanden
1	Ctto II 5	ohne #
2	Ctto II 7	<i>fis</i> ² statt <i>e</i> ²
4	Ctto I 1	ohne #, in A^{W} nachgetragen; in BG gedruckt vorhanden
6	Ctto II	Tonfolge <i>d</i> ² - <i>e</i> ² - <i>fis</i> ² einmal zu oft vorhanden
9		Taktzeichen in den Singstimmen 3, in den Instrumentalstimmen 3
15		Fermate in Trb III und BG, sonst Abteilungsstrich
17	Trb I 3	J statt J
19	Ctto II 3	Pause fehlt
23f.	Ctto I	Rhythmus ab T. 23, 2. Hälfte in BG J statt J ; Fehler oder Variante?
25		Taktzeichen wie in T. 9, allerdings hier auch Ctto I nur 3
31		Fermaten wie in T. 15
32	Ctto II 5	ohne #, vgl. aber u.a. Ctto I
36	Ctto I 2–3	J statt J
39	Ctto II 8	ohne #, vgl. aber A
41	Va I 6	# erst zu 7
44	Va I 7	J statt J , hs. korr. in A^{W}
47	BG	A^{W} : Fermate hs. ergänzt
49		Taktzeichen in Va I, S II und BG: J
51	B 2	J statt J , hs. korr. in A^{W} und A^{Br}

2. Dixit Dominus

Satzüberschrift: *Sex vocib. & sex Instrumentis* (Ca, Al, Te, Ba, Qu, Sx); *A 6 voci & 6 Instrumentis* (Ctto I, Trb III, Cb, Vc, Sx, Bc); *Ritornella nonno sonare & anco tralasciar secondo il volere* (BG).
 Inhalt der Stimmbücher, Instrumentenbezeichnungen:
 Ca: S I; Al: A; Te: T I; Ba: B; Qu: T II; Sx: S II; BG: nur Bc.
 Die Ritornelle befindet sich in den jeweiligen Stimmbüchern der Singstimmen.
 Nicht enthalten in Sp.
 Taktstrichsetzung im BG unregelmäßig (C , alle 1–4 Semibreven) bzw. nach jeweils zwei perfekten Semibreven (3).
 Die Falsobordone-Abschnitte in den Singstimmen sind in der Regel von Abteilungsstrichen unterbrochen.

	S II	„xit“ erst auf 12.1, angepasst an die anderen Stimm-einsätze
22	S II, A, T I, II, B	Abteilungsstrich statt Fermate
23		Rhythmisierung der ersten beiden Silben nur in S II und A (wegen Tonwechsels); Rhythmisierung hier auf die anderen Stimmen übertragen
31	T II 2	ohne # (melodisch erforderlich)
43	S II 6	ohne # (melodisch erforderlich)
52		S I, A, T I, B: Fermate und Abteilungsstrich; S II: nur Abteilungsstrich; T II: nur Fermate (Bc: ebenfalls nur Fermate; Abteilungsstrich hier wegen der Taktstriche nicht möglich)
53–84	A, T I, T II	„Virgam virtutis, Tacet“, keine Pausen
53–60, 69–75	T II	B: textierte und rhythmisierte Variante des Bc, um Aufführung ohne Bc möglich zu machen; abgedruckt bei Delfino 2005, S. 61
84		S I, B: nur Abteilungsstrich, S II: Fermate und Abteilungsstrich, Bc siehe T. 52
98	T I, B, Bc	tatsächlich ohne Schwärzung
101	S I, T I	Text nur „in splendoribus sanctorum“, Rest fehlt
101	B	Brevis statt Longa
102	A, T II	Taktzeichen fehlt
113		S I: Longa statt Ganze, ohne Fermate, aber mit Abteilungsstrich; S II, A, B: Fermate und Abteilungsstrich; T I: $\text{A}^{\text{Br}, \text{W}}$: Fermate und Abteilungsstrich (gedruckt), $\text{A}^{\text{Bo}, \text{Br}, \text{L}}$: nur Abteilungsstrich; T II: nur Fermate (Bc siehe T. 52)
114–143	S I, II, A	„Iuravit dominus. Tacet“, keine Pausen
114–118, 126–132	A	B: textierte und rhythmisierte Variante des Bc (nach oben oktaviert), um Aufführung ohne Bc möglich zu machen; abgedruckt bei Delfino 2005, S. 62
119	B	Text „Jurtvit“ (in der Orthographie der Quelle „Iurtuit“), in A^{W} hs. korr.

³ Vgl. Wolf 1992, Bd. 1, S. 288ff.

144	S I, T II	S I <i>cis</i> ² mit #, T II <i>c</i> ² ohne #; die Parallelstellen lassen c erwarten, sind jedoch nur von eingeschränkter Beweiskraft (B hat <i>cis</i> in S I und T I)
145	Bc 3–4	♩ (ohne Punktierung)
148	S I 8	♩ statt ♪, in A ^W hs. korr.
154	S I	Text fehlt
154–157	S I	Rhythmus ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩, in A ^{Br1,W} hs. korr. (in A ^W kaum als Korr. zu erkennen)
155	B 4	♩ statt ♪, in A ^W hs. korr.
164	S I, II, A, T I, B:	Abteilungsstrich statt Fermate, S I: Brevis statt Ganze; T II: nur Fermate (Bc siehe T. 52)
198	T II:	Abteilungsstrich und Fermate; S I, II, T I, B: nur Abteilungsstrich, S I: Ganze statt Brevis; A: nur Fermate (Bc siehe T. 52)
199	S I, T II	A ^W : hs. # ergänzt (vgl. T. 144)
206	B:	ohne Text, alle übrigen: Text „-bit“ statt „-bet“
207	S I, S II, B 1–3	nicht rhythmisiert (vgl. T. 23)
211	S II 4, 6	ohne #
214f.	S I, T I, B	Longa statt Brevis mit Fermate
216–228	S I, II, A, T II, B	„Gloria Patri. Tacet“, keine Pausen
242	A 2–3	<i>c</i> ² – <i>his</i> statt <i>cis</i> ¹ – <i>h</i>
250f.	S II 3	♩ statt ♩

3. *Nigra sum*

Satzüberschrift: *Voce sola* (Te); *Motetto ad vna voce* (BG).
 Inhalt der Stimmbücher: Te: T; BG: T (ohne Text) und Bc. Nicht enthalten in Ca, Al, Ba, Qu, Sx, Sp.
 Die Taktstriche in BG stehen überwiegend im Abstand einer Brevis.
 Wie auch bei den anderen Concerti stimmen die Lesarten der Singstimme in Generalbass-Partitur und Stimme nicht immer überein; abweichende Lesarten der Generalbass-Partitur geben wir in Ossia-Systemen oder – bei lediglich rhythmischen Varianten – mit Noten über dem System wieder. Vermutlich handelt es sich hier bei den Lesarten der Partitur um eine frühere, etwas einfachere Variante.

7	T 1–4	♩ statt ♩, in A ^W korr.
8f.	Bc	Haltebogen in A ^{Bo} fast unsichtbar
21f.	T	Text: „cubculum“ statt „cubiculum“
41	Bc 2	# ergänzt nach T. 63
61	T 4	ohne #, aber vorhanden in BG sowie in Parallelstelle T. 39

4. *Laudate pueri*

Satzüberschrift: A 8. (Ca, Ba, Qu); *Octo voci* (Te); *Laudate pueri à 8 voci sole nel Organo*. (BG).
 Inhalt der Stimmbücher: Ca: S I; Al: A; Te: T II; Ba: B; Qu: T I; Sx: S II; BG: Particell (Orgel-Stimme der Edition).
 Die Taktstrichsetzung erfolgt in BG überwiegend im Abstand einer Brevis, im Dreiertakt im Abstand von zwei perfekten Semibreven (♩).

Auch in diesem Psalm scheinen die Lesarten von BG die ausgefeilteren zu sein. Zum Verhältnis von *c* zu *c*² siehe Vorwort.

5, 8	A I, II, T I	BG: A I, 5.4 bzw. A II, 8.1 <i>d</i> ² statt <i>c</i> ² ; T I, 8.1 <i>c</i> ² statt <i>d</i> ² . Variante oder Fehler?
35	S II 3	ohne #, vorhanden in BG
52	T II 4	ohne #, in A ^W hs. korr., gedruckt vorhanden in BG
58	T I 12, 14	♩ statt ♩, BG: ♩
65	B I	Pause fehlt, hs. ergänzt in A ^W , dort zusätzlich Beischrift „37“ (Zahl der gedruckten Pausentakte), darunter „38“ (Zahl der tatsächlichen Pausentakte)
69	B II 2	Note fälschlicherweise punktiert
71	B I 4–5	A ^W : irrümlich Ganze <i>c</i> ² zwischen diesen Noten ergänzt
74	B II 8	ohne #, vorhanden in BG
80	B II	ohne #, vorhanden in BG
87	A I	Pause fehlt, hs. ergänzt in A ^{Br2,W}
88	S I	Mensurzeichen nur 3/2
88	B I 2	ohne #, vgl. aber S II
90	T II 1	Note fehlt, in A ^{Br2} hs. Ganze <i>e</i> ² ergänzt, A ^{Br1,W} hs. Ganze <i>g</i> ² ergänzt
98		Mensurzeichen in den Singstimmen nur 3/2 (in BG 3/2)

103	T I 2	ohne #, hs. ergänzt in A ^{Br1} , in BG gedruckt vorhanden
107	S II 2	BG: <i>a</i> ² . Variante wegen Verzierung in S I? Vgl. aber T. 113, S I in BG; dort <i>h</i> ² (allerdings ohne Verzierung)
131	B II	Mensurzeichen nur 3/2
145	A II 1	Note verdrückt, nur ansatzweise vorhanden; in A ^{Br1,Br2} hs. ergänzt, in A ^W durch Pause ersetzt
153	S II	Rhythmus in BG ♩ =
153	T I	tatsächlich ohne Schwärzung
175	B I	1 Pausentakt zu viel, in A ^{Br1,W} entfernt (Rasur)
212	S I 4	ohne #, vorhanden in BG
217	T II 2	Text fehlt, hs. ergänzt in A ^{Br2}
219	T II 2	ohne #, hs. ergänzt in A ^W
221	T I	BG: # zur 2. statt 1. Note

5. *Pulchra es*

Satzüberschrift: A 2. (Ca); *Duabus vocibus*. (Sx); *A due voci* (BG; unter dem 1. Takt *Pulchra es*).
 Inhalt der Stimmbücher: Ca: S I; Sx: S II; BG: Partitur (ohne Text). Nicht enthalten in Al, Te, Ba, Qu und Sp.
 Die Taktstrichsetzung erfolgt in BG teils im Abstand einer Ganzen, teils einer Brevis (♩) bzw. im Abstand von zwei perfekten Semibreven (♩); hs. Taktstriche in den Stimmbüchern von A^W.
 In diesem Concerto gibt es die größten Unterschiede zwischen den Singstimmen in den Einzelstimmbüchern und in der Generalbass-Partitur; abweichende Lesarten der Generalbass-Partitur werden in Ossia-Systemen bzw. bei lediglich rhythmischen Differenzen – durch übersetzte Notenwerte wiedergegeben. Zur These, die Abweichungen habe Monteverdi absichtlich drucken lassen, siehe Vorwort. Bei diesem Satz ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, welche Lesart die spätere ist.

9	S I 2, 4	ohne #, in A ^W hs. ergänzt (zu 4. Takt in B)
18	S I 1	Text erst
19	S I 4	♩ statt ♩
22	S II 1	fehlt (nicht vorhanden in B)
23	S I 5	ohne #, in A ^W hs. ergänzt (in Ca und BG)
24	S I 4	ohne #, in A ^W hs. ergänzt (in Ca und BG)
27	S I 2	♩ kaum zu erkennen, verdeutlicht in A ^{Br1}
27f.	S I	♩ gleichstimmende Korr. in Ca zu:

ca - stro - rum - a - ci - es

33	S II 3	♩ statt ♩, hs. korr. in A ^{Br1}
35	S I 1	A ^W (Ca und BG): hs. # ergänzt, nicht in Edition übernommen
38	S I 1	ohne #, in A ^W hs. ergänzt (in Ca und BG)
39	S I 1	<i>cis</i> ² statt <i>c</i> ² (nur Ca), # getilgt in A ^W
55ff.	Bc	Haltebögen (über System) kaum zu erkennen, aber vorhanden
56	S I 8	BG: ohne #
59	S I 6	Text schlecht gedruckt (kaum zu erkennen)
69	S I 4	ohne #, nachgetragen in A ^W , vorhanden in BG
80	S II 3	<i>a</i> ² ; in BG <i>g</i> ²
83	S II 8	♩ statt ♩
84–86	S II	A ^{Br1} Sx hs. korr. in Lesart BG (= ossia)
84	S I 2–3	BG: ohne Haltebogen

6. *Laetatus sum*

Satzüberschrift: A 6. (Ca, Al, Te, Ba, Qu, Sx); *A sei voci* (BG).
 Inhalt der Stimmbücher: Ca: S I; Al: A; Te: T II; Ba: B; Qu: T I; Sx: S II; BG: Particell auf drei Systemen (vgl. Orgel-Stimme der Edition). Nicht enthalten in Sp.
 Die Taktstrichsetzung erfolgt in BG teils im Abstand einer Brevis, teils im Abstand einer Ganzen.
 Einige geringfügige, jedoch teilweise harmonisch deutlich abweichende Varianten in BG zeigen, dass auch hier verschiedene Fassungen vorlagen, die sich aber wegen der unvollständigen Wiedergabe des Satzes im Particell nicht vollends rekonstruieren lassen (vgl. die Einzelanmerkungen zu T. 48, 157 und v.a. die vier parallelen Varianten in T. 166, 171, 220 und 225).

13	Bc 3	♩ ergänzt nach T. 104 u.a.
18	A	Pause fehlt, hs. ergänzt in A ^{Br1,W}
48	T I, II	Variante in BG: Rhythmus ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
51	Bc 3	♩ ergänzt nach T. 104 u.a.
54	Bc 2	♩ ergänzt nach T. 16 u.a.
55		Fermate in BG, in den anderen Stimmbüchern Abteilungsstrich
64	T I 12	ohne ♭, aus Stimmführungsgründen aber selbstverständlich; vorhanden in BG
65	T II 2	Note in BG verdrückt, fast nicht zu sehen; in A ^W hs. ergänzt
82	Bc 2	ohne #, vgl. aber T I; in A ^W hs. ergänzt
90	A 3	in A ^W hs. ♭ ergänzt, dies ist jedoch melodisch wie harmonisch wenig wahrscheinlich

Partitur (9a, Proposta und Echo im selben System), bzw. Bc (9b). In 9b ist das obere System der Partitur – mit Ausnahme von T. 122–127 und 163–169 – leer; in den T. 122ff. und 163ff. Notation wie in 9a. Nicht enthalten in Sp.

In der Stimme des T II ist statt der Pausen in 9a der Text eingetragen; nur die Echo-Stellen sind in Noten notiert. Die erst in Satz 9b hinzutretenden Stimmen haben zu Anfang das Textincipit *Audi coelum* vor dem Notenschlüssel.

Die Taktstrichsetzung erfolgt in BG uneinheitlich, jedoch überwiegend im Abstand einer Brevis (♩) bzw. zweier perfekter Semibreven (♩♩). Von Hand Taktstriche in Te von A^W ergänzt.

*For*te und *piano* nur zu Anfang in BG notiert, in der Edition als Orientierung jedoch in Kleinstitich über den ganzen Satz fortgeführt; überwiegend auch in A^W handschriftlich ergänzt.

Zwischen der Partitur und den Stimmbüchern sind Unterschiede in einem der virtuosen Läufe festzustellen, außerdem ist die Fassung der Partitur um zwei Takte kürzer (ein Echoeinschub weniger, vgl. Edition).

8f.	T I	BG: ohne Bogen, in A ^W hs. ergänzt
13	T I 1	♩ statt ♩; hs. korr. in A ^{Br1,W}
14	T I 16	(Hauptsystem) ♯ (= ♮) in A ^{Br2,W} mit Rasur getilgt
15	Bc 1	c statt A, hs. korr. in A ^{Br1,W}
16	T II 10	(Hauptsystem) ♩ statt ♩
16	T II 18	(Hauptsystem) ohne Augmentationspunkt
25	T I 2–3	ohne Bg., gedruckt vorhanden in BG
25	T I 4, 5	ohne ♯, hs. ergänzt in A ^W (Te und Bc)
26	T I 7	Textsilbe „au-“ erst zu 8, hs. korr. in A ^{Br2}
27	T I 5–8	♩ statt ♩, hs. korr. in A ^W , in BG bereits richtig gedruckt
27	T I 12	BG: ♯ zu 13 statt 12, hs. korr. in A ^W
28	T I 1	♩ statt ♩, hs. korr. in A ^W , in BG bereits richtig gedruckt
28	T I 8	Textsilbe „ru-“ in A ^{Br2} hs. auf vorletzte Note verschoben, eine durchaus erwägenswerte Variante
29	T I 2	Text „&“ statt „ut“
37	T I 4	A ^W : in BG hs. irrtümlich ♯ ergänzt
40	T I 7	♩ statt ♩, hs. korr. in A ^{Br2,W} , in BG bereits richtig gedruckt
41	T I 5	verdrukt, Notenkopf viel kleiner, aber in allen Exemplaren identisch
41	T I 14	♩ statt ♩, hs. korr. in A ^W , in BG bereits richtig gedruckt
44	T I 6	♩ statt ♩, hs. korr. in A ^W , in BG bereits richtig gedruckt
47–49		BG: auf 47, 3. Viertel im T I bzw. 1. Halbe im Bc folgt direkt 49, 4. Viertel im T I bzw. 2. Halbe im Bc; dies sieht nicht nach einem Versehen aus; in einer früheren Fassung des Satzes war das erste Echo zu „Maria“ offensichtlich nicht vorgesehen (der Anschluss ist notiert auch ohne Echo nahtlos). In A ^W wurde Taktstrichsetzung der Pausen an diese Lesart angepasst
57	T I 4	♯ nicht in BG, hs. ergänzt
58	T I 4	♯ in BG fast nicht zu sehen, aber gedruckt
69	T I	BG: 1. Takthälfte (♩) in eine Halbe (♩) (zu viel)
69f.	Bc 2	übergeben, statt e (a) (in A ^W)
75	T I 1–3	Text „hominis“ in „hominis“ A ^{Br2} ; Text in Qu
79	T I	♩ statt ♩ in A ^W
83	T I 14	♩ statt ♩, hs. korr. in A ^W
98	T I	♩ statt ♩, hs. korr. in A ^W
98	Bc	♩ statt ♩, hs. korr. in A ^W ; in A ^W hs. korr. durch Änderung der Pause in eine Halbe. Dadurch wird die perfekte Semibrevis imperfiziert, die Pausen dann also ♩ [.] a A. Der Taktstrich in a in BG wurde dafür getilgt
99	S I	♯ hs. korr. in A ^W , gedruckt vorhanden in der
122	T I 1	
123	T I 1	BG: ♯ möglicherweise kein Fehler, sondern Variante (siehe nächste Anmerkung)
125	T II 3	BG: ohne ♯; möglicherweise kein Fehler, sondern Variante (siehe vorhergehende Anmerkung); in A ^W hs. ergänzt
150f.	T II	T. 150 und 151 fälschlicherweise zu einem Takt zusammengefasst (♩ ♩ h h)
153	Bc	♯ vor 1 statt 2, hs. korr. in A ^W
162	T I	BG: statt Schlussnote des Abschnitts ganze Pause
169		in allen Singstimmen Abteilungsstrich am Ende des Taktes, hier wiedergegeben als Doppelstrich
176f.	T I	fehlende Pausen in A ^W hs. ergänzt

10. *Lauda Jerusalem*

Satzüberschrift: A 7. (Ca, Ba, Qu); *Septem vocibus* (Al, Te, Sx); *Septem Vocibus. Secundi Chori* (Sp), *A Sette voci* (BG).

Inhalt der Stimmbücher: Ca: S I; Al: A I; Te: T; Ba: B II; Qu: B I; Sx: S II; Sp: A II; BG: Bc.

In der Ausgabe Schulze et al. 2013 wird das dem Satz eigene Changieren zwischen *b* und *h* durch Hinzufügung zahlreicher ♭ umgangen. Der Satz büßt dabei viel seines kirchentonartlichen Charakters ein. Da die Ergänzungen sehr oft an Parallel-

stellen zur Anwendung kommen, bei denen in der Quelle das ♭ konsequent fehlt (während es bei anderen Stellen konsequent vorhanden ist), wurde auf diese tonartliche Modernisierung hier verzichtet.

1	A I	zur ersten Notenzeile fälschlicherweise Alt- statt Mezzosopranschlüssel (in den folgenden Zeilen richtig), hs. korr. in A ^{Br2}
29f.	B I	Text ab 29.6: „-is in te“
42	S I	„emittet“ statt „emittit“
43	S I	„eloquiam“ statt „eloquium“
45	A II 4	ohne ♭
69	S II 3	„-qua-“ statt „-que-“
83	B I 3–6	f g a f statt g a h g
101	A I	c' statt d'
102	S II 1	der Kanon würde a' verlangen, allerdings würde dann dem Akkord die Terz fehlen; die strenge Kanonführung wird ohnehin an dieser Stelle aufgelöst
103	S I 2–3	♩ statt ♩
110	T	ohne ♭, in A ^W hs. ergänzt
119–123	Bc	im Altschlüssel notiert
153–155	Bc	fehlende Takte, in A ^W hs. ergänzt
157	B II 1–2	Notenwerte vertauscht: ♩ statt ♩, hs. korr. in A ^W

11. *Sonata*

Satzüberschrift: *Parte che canta sopra la sonata à 8.* (Ca); *in nata à 8. sopra santa Maria* (Al, Te, Ba, Qu, Sx); *Sonata à 8. sopra S. Maria* bzw. *sonata à 8. sopra sancta Maria* (Sp); *Sonata sopra Santa Maria Ora pro nobis* (BG).

Inhalt der Stimmbücher, Instrumentenbezeichnungen:

- Ca: S und Bc (Particell)
- Al: VI II (*Violino da braccio*)
- Te: Ctto I (*Cornetto*)
- Ba: Trb I und Trb doppio (*Tromba* bzw. *Trombone doppio*)
- Qu: Ctto II (*Cornetto*)
- Sx: VI I (*Viuolino da braccio*)
- Sp: Trb II/Vc I und *Trombone*, *Tromba* oder *Viuola da braccio* bzw. *Viuola da braccio*.)

A^{Br2} sind die Instrumentenbezeichnungen hs. präzisiert (1^o, 2^o) und die Anrufungen des S sind hs. durchnummeriert (1. bis 10., die letzte Anrufung ist nicht nummeriert).

Die Stimmen Vc II und Trb doppio gehen überwiegend mit dem Bc und sind diesem daher auch in der Partitur in dieser Ordnung zugeordnet.

Die abweichenden Lesarten des Bc im Ca-Stimmbuch werden in Kleinstitich wiedergegeben. Eine möglichen Begründung für die Particellnotation in Ca siehe Vorwort.

S hs. ein deutscher Kontrafakturtext unterlegt: „Jesu, du Heiland, erbarm dich unser, Jesu, du Heiland, verleihs uns Frieden“.

Taktstrichsetzung in BG unregelmäßig, überwiegend im Abstand einer Brevis (♩) bzw. von zwei perfekten Semibreven (♩♩).

5	Ctto II 2	ohne ♯
15	Bc	ohne Bg., ergänzt nach T. 274 und der Bc-Stimme in Ca
16	Ctto I	verdrukt in A ^{Br2} , dort kaum zu erkennen; in den anderen Exemplaren vorhanden
23	Ctto II 5	h ¹ statt d ² (vgl. Parallelstelle)
29	VI I 5	g ¹ statt a ¹ , hs. korr. in A ^{Br1}
35–85	Bc	notiert auf zwei Systemen (bei einstimmiger Bassführung Pausen im oberen System); in A ^{Br2} hs. Akkoladenklammern ergänzt (sicher in neuerer Zeit)
37	Bc	bis 63.2 im Sopranschlüssel notiert
37	Bc	Ca: ♩ d' (in Ca Bc nur einstimmig)
37ff.	Bc	in A ^{Br1} in Ca obere Stimme mittels Ziffern hs. hinzugefügt; auch im weiteren Verlauf entsprechende Eintragungen in das Ca-Stimmbuch
42f.	Bc	2. Stimme ohne Bg
46	VI I 4	♩ statt ♩
51–53	Bc	Ca: jeweils ♩ statt ♩
52	VI I 4	e ² statt d ²
62–73	VI II	im Altschlüssel notiert
63–70	Bc	63.2–70.2 im Tenorschlüssel notiert, danach wieder im Bassschlüssel
79–81	Bc	im Sopranschlüssel notiert
82f.	Bc	82.1–83.2 im Tenorschlüssel notiert
83	Vc II	4 Pausentakte zu viel, durch Rasur getilgt in A ^W , fehlerhaft korr. in A ^{Br2}
93	VI I 6	a ² statt g ² , hs. korr. in A ^{Br1}
94	Vc II 8	♩ statt ♩
110	VI I 6	Note verdrukt, kleiner und ohne Sechzehntelfähnchen in BG und Ca d statt C, angeglichen an Vc II und T. 124 und 129
119	Bc 2	
126	Trb dop 7	♩ statt ♩
127	Ctto I 4	♯ hs. ergänzt in A ^W

130ff. zur Notation und Transkription der Triolen siehe Vorwort
 133 Ctto II 3 ohne #
 135 Vc II 3 g statt a, hs. korr. in A^W
 152 Trb I 2 ohne #
 153 Trb dop 1 ohne #
 154 S $\frac{3}{2}$ in Ca nur im Bc-System
 163 Bc ohne Augmentationspunkt (wg. folgender \downarrow hier nötig)
 164 Bc Ca: statt 1-2 \circ d
 165 VI II ohne Augmentationspunkt (wg. folgender \downarrow hier nötig),
 hs. ergänzt in A^{Br1,W}
 166 Trb II ohne Augmentationspunkt (wg. folgender \downarrow hier nötig)
 169 Trb dop ohne Augmentationspunkt (wg. folgender - hier nötig),
 hs. ergänzt in A^W
 179, 181 Trb I ohne Augmentationspunkt (wg. folgender - hier nötig),
 jeweils hs. ergänzt in A^W
 192 VI II 3 zu erwarten wäre *fis* zur Vermeidung der übermäßigen
 Sekunde (an zahlreichen Stellen in A wie in vielen anderen
 Quellen des 17. und 18. Jhs. ist bei solchen Stellen nur
 die 2. Erhöhung notiert); hier ergäbe sich allerdings eine
 kleine Sekunde zum Bass
 192 Bc Takt fehlt, hs. korr. in A^{Br1,W} durch Einfügung einer
 (perfekten) Semibrevis d vor der 1. Note von T. 191; in
 der Edition analog zu Trb dop ergänzt
 193 VI I 2 mit #; das # hätte vor 1 stehen sollen und anzeigen,
 dass das h nicht erniedrigt wird, obwohl es hier obere
 Wechselnote ist
 193 Bc 1 \circ statt \circ ; hs. korr. in A^W
 195 Vc II fehlende Pause hs. ergänzt in A^{Br1,W}
 198 VI II 5 fehlende Note hs. ergänzt in A^{Br1,W}
 209 Trb I 1 Pausentakt zu viel
 228 Bc 2 C statt e, angeglichen an Vc II (e auch in Ca)
 229-231 S Textunterlegung korrumpiert: 229: ohne Text, 230:
 „San-“, 231: ohne Text, ab 233 wie Edition; hs. korr. in
 A^W, allerdings erst in T. 230 beginnend, weitere Silben
 verschoben, T. 233 „Ma-“, T. 234 „ri-“; in A^{Br2} hs.
 komplett richtig eingetragen
 231 Ctto I 1 Pausentakt zu viel, hs. korr. in A^{Br1,W}
 236 Trb dop fehlende Pause hs. ergänzt in A^{Br1,W}
 239 S Text „a-“ statt „o-“, hs. korr. in A^{Bo,Br2,W}
 240 Ctto I perfekte Semibrevis, Pause ergänzt in Analogie zu C II;
 ebenso hs. in A^W
 243 Trb I fehlende Pause hs. ergänzt in A^W
 249 Trb II zur Kompensation der Pause in A^W gänzlich
 andere Lösung:
 Streichung weiterer T. 247, hinter
 T. 247, hinter T. 250 bere
 53 2 Pausentakte und
 2 halbe P
 250 Ctto I perfekte Semibrevis, Pause in Analogie zu Ctto II
 252 Ctto II fehlende Pause hs. ergänzt
 256 Trb II, Vc II Text „a-“ erst in T. 260 (nur in A^W Fermate), in A^{Bo} (nur
 in A^W Stimm II) und A^W Stimm II) hs. in T. 256
 Zeichen in T. 260 getilgt
 259 Trb I Fermate
 263 Trb I \downarrow statt \circ , hs. korr.
 264 C ohne #
 269 T e statt c
 276f. S Longa statt F
 295 S Schlusslonga (Wert unbestimmter Dauer) tritt in
 allen Stimmen ein S und Trb II bereits hier ein

12. Hymnus

Satzüberschrift: *Hymnus*. à 8. (Ca); *Hymnus A 8*. (Al, Te, Ba, Qu, Sx, Sp: über Ch II B); *Hymnus. Octo voc.* (Sp: über Ch II A); *Hymno Ave maris à 8* (BG).

Inhalt der Stimmbücher (Ritornello jeweils ohne Stimmbezeichnung):

Ca: Ch I S; Ritornello: Instrumento I

Al: Ch I A; Ritornello: Instrumento III

Te: Ch I T (Stimmbezeichnung irrtümlich „Primus Cho. TENOR II“); Ritornello: Instrumento IV

Ba: Ch I B; Ritornello: Instrumento V

Qu: Ch II T; ohne Ritornello

Sx: Ch II S; Ritornello: Instrumento II

Sp: Ch II A und Ch II B; ohne Ritornello

BG: Bc.

Keine Taktstriche in BG.

In A^W, Ca unleserlicher Kontrafakturtext eingetragen (jeweils zur 1. Hälfte von 12a und 12b).

In den nicht beteiligten Stimmbüchern jeweils Tacet-Vermerk (außer bei Ritornello).

Die Untertitel stammen jeweils aus BG.

12a. Ave maris stella

1 Bc \circ statt \circ ; vgl. dazu Vorwort
 7 S I 1 # ergänzt in Analogie zu den anderen Strophen
 7 B II 1 Note fehlt, hs. ergänzt in A^{Br1,W}, in A^{Br2} an der Stelle der
 fehlenden Note Tintenspuren; verwischte Korr.?
 10 in allen Singstimmen Abteilungsstrich, Fermate nur im Bc;
 Fermate hs. ergänzt in A^W (nur A II und B II)
 15 T I 3 A^W: irrtümlich korr. in e (siehe auch 12k)
 16 T II 1 # ergänzt in Analogie zu 12k
 19 in allen Singstimmen außer T II Abteilungsstrich, Fermate
 nur im T II und Bc; Fermate hs. ergänzt in A^W (nur A II und
 B II)
 28 in allen Singstimmen außer A I Abteilungsstrich, Fermate
 nur im Bc, in A I nichts; Fermate hs. ergänzt in A^W (nur A
 II und B II)
 34 A I, T II, Bc Longa statt Brevis
 35 T I mit Fermate

12b. Sumens illud Ave

1 Bc \circ statt \circ

12c. Ritornello

1 Instr IV \circ statt \circ

1 Bc \circ statt \circ

12d. Solve vincla reis

1 T II \circ statt \circ

1 Bc \circ statt \circ

3 S II, B II „vin-“ jeweils erst zu 2

9-12 A II Text „-cis: ma-la“ jeweils eine Note früher

17 Bc Text „-ta“ statt „-na“

12e. Ritornello

Nur in Bc ausnotiert (*Ritornello*. à 5), in den anderen beteiligten Stimmen lediglich
 der Hinweis *Ritornello*.

12f. Monstra te esse matrem

1 C \circ statt \circ

12g. Ritornello

Nur in Bc ausnotiert (*Ritornello*. à 5), in den anderen beteiligten Stimmen lediglich
 der Hinweis *Ritornello*.

12h. Virgo singularis

1 Bc \circ statt \circ

3 S II Text „sin-“ erst zu 2

13 S II 3 \downarrow statt \circ

12i. Ritornello

Nur in Bc ausnotiert (*Ritornello*. A 5), in den anderen beteiligten Stimmen lediglich
 der Hinweis *Ritornello*.

12j. Vitam praesta puram

1 Bc \circ statt \circ

3 T I Text „prae-“ erst zu 2

12k. Sit laus Deo Patri

1 Bc \circ statt \circ

4f. T I Augmentationspunkt fehlt, hs. ergänzt in A^{W,Br2}

7 S I 1 # ergänzt in Analogie zu den anderen Strophen

10 in allen Singstimmen Abteilungsstrich, Fermate nur im Bc

15 T I 3 A^W: irrtümlich korr. in e (siehe auch 12a)

19 in allen Singstimmen Abteilungsstrich, Fermate nur im Bc

28 in allen Singstimmen Abteilungsstrich, Fermate nur im Bc

35 in allen Singstimmen Abteilungsstrich, Fermate nur im Bc

36ff. S I, T I, B I zur Ligatur in A^W hs. die Werte ergänzt (in Ganzen)

38 Bc Bezifferung (im System) eine Linie zu hoch (zu d statt b)

13. Magnificat

Satzüberschrift: *Septem vocibus, & sex instrumentis* (Ca, Te, Ba); *Septem voc, & sex instrumentis*. (Al, Qu, Sx, Sp); *Magnificat à Sette voci, & Sei instrumenti*. (BG).
Inhalt der Stimmbücher, Instrumentenbezeichnungen:

Ca: S I
Al: A und Ctto II (*Cornetto*), enthält zu Satz 13c die Stimme Ctto I, dort auch Fifara I (*Fifara*), Trb I (*Trombone*) und Fl I (*Flauto*)
Te: T I und Ctto III (*Cornetto*), enthält zu Satz 13c die Stimme Ctto II, dort auch Fifara II (*Pifara*) und Fl II (*Flauto*), enthält zu Satz 13d die Stimme Trb
Ba: B I und VI II (*Violino*), enthält zu Satz 13d die Stimme VI I
Qu: T II und VI I (*Violino*), enthält zu Satz 13d die Stimme VI II
Sx: S II und Ctto I (*Cometto*), enthält zu Satz 13c Ctto III, dort auch Trb II (*Trombone*)
Sp: B II und Vc
BG: Bc (13a–f, 13h–j, 13l), Partitur (13g und 13k, jeweils 4 Systeme).
Während den geraden Takten in den anderen Stimmen ausschließlich das Mensurzeichen ♩ vorgezeichnet ist, wechselt dieses im Bc zwischen ♩ und ♪ , möglicherweise in einer Tempo abstufenden Absicht; siehe dazu das Vorwort.
Taktstrichsetzung in BG überwiegend im Abstand einer Brevis (♩ , ♪) bzw. im Abstand von teils einer, teils zwei perfekten Breven (♩).
In den nicht beteiligten Stimmbüchern jeweils Tacet-Vermerk. Die Untertitel stammen jeweils aus BG.

13a. Magnificat

1 Bc ♩ statt ♪
9 Vc, B II 3 Pausentakte zu viel, hs. korr. in $\text{A}^{\text{Br1,W}}$
19ff. Ctto III, T I fehlende Pausen ergänzt in A^{W}
23f. Ctto II, VI II, Vc, A, B I, II fehlende Pausen ergänzt in A^{W}

13b. Et exsultavit

6 T I 8, 10 ohne $\#$
22 A nach der Ligatur T. 20/21 direkt die Schlusslonga
23 T I 5 ohne $\#$
24 T I 1 ohne $\#$

13c. Quia respexit

Die hohen Stimmen sind hier anders angeordnet als in den anderen Teilsätzen; wir behalten die Anordnung nach Lagen bei.
Die Stimmen von Fifara I, Trb I und Fl I stehen in der Stimme wie Ctto I, diejenigen von Fifara II und Fl II in derjenigen wie Ctto II, schließlich in derselben Stimme wie Ctto III.
Die Vorzeichensetzung der Parallelstellen in 50/51, 53/54 und 61/62 lässt verschiedene Deutungen zu:

	2.5 / 3.2	10.5 / 14.2	53.5 / 54.2	61.2 / 62.2
Ctto I	♩ / ohne (Auflösung) ergänzt in A^{W}	ohne	ohne	ohne
VI I	ohne / ♩	ohne / ohne	ohne	ohne

Wir entscheiden uns für die hohen Varianten h^2 / b^2 , in der tiefen aber es^2 / es^2 zu notieren.

1 Ctto III
1 Bc
2f. Ctto I/VI I siehe oben
5 Ctto II 2 Note fehlt, hs. ergänzt in $\text{A}^{\text{Br2,W}}$
10f. Ctto I/VI I siehe oben
15 Ctto II, VI II nur in VI II als Ligatur notiert
16 Bc ♩ statt ♪
30 Bc A^{W} : hs. Bezifferung ♩ hinzugefügt
52 Ctto III Violinschlüssel kopfstehend gedruckt
52 Bc ♩ , alle anderen nur ♩
53f. Ctto I/VI I siehe oben
61f. Ctto I/VI I siehe oben
62 T I Schwärzung hier ohne Effekt
63f. VI I Takte fehlen

13d. Quia fecit

VI I in diesem Satz in Ba, VI II in Qu.

4 B II 1–3 3 Achtel, 1. mit Augmentationspunkt, der aber nur in A^{Bo} erkennbar ist; hs. korr. in A^{W}
12 VI II 6 a^2 statt g^2 , vgl. aber VI I, T. 11
14 VI II 8 ♩ statt ♪

26 B II Takt enthält nur ♩ f a, in $\text{A}^{\text{Br1,W}}$ hs. in Lesart unserer Edition geändert
27ff. A A^{W} : über den vier Ligaturnoten jeweils Wert notiert (in Ganzen)
31 VI II irrtümlich mit $\#$

13e. Et misericordia

Tacet-Vermerk fehlt in Qu von $\text{A}^{\text{Br1,L}}$, gedruckt vorhanden in $\text{A}^{\text{Bo,Br2}}$ (Qu von A^{W} nicht erhalten).

1 Bc ♩ statt ♪
49 Bc nach Zeilenwechsel Mezzosopran- statt Baritonschlüssel vorgezeichnet, hs. korr. in A^{W}
50ff. T hier bereits Schlusslonga

13f. Fecit potentiam

1 Bc ♩ statt ♩
6 VI II 3 A^{W} : hs. ♩ ergänzt, vgl. aber VI I
24 VI II ohne $\#$, aufgrund des vorangehenden fis^2 auch nicht zwingend nötig; hs. ergänzt in A^{W}
30 VI II 1 A^{W} : hs. $\#$ ergänzt

13g. Deposuit

Hier in BG als Partitur notiert.

1 Bc *Deposuit. Principale solo* steht zu T. 1 verschlüsselt zu T. 13 gedruckt; A^{W} teilweise durch *Deposuit* ersetzt
7 Ctto I 3 Pausen (vorhanden in BG)
16 Fermanur in BG zu ♩ ; in den Stimmbüchern Ctto I, endet der Satz in diesem Takt mit einem Doppelstrich
17 VI II 1 ♩ statt ♩ , hs. korr. in A^{W}
17 VI II 2 ♩ statt ♩ , hs. korr. in A^{W}
18 VI II 1–2 in BG ohne Hakenbogen
19 VI I 8 g^2 statt b^2 , in BG richtig gedruckt
19 VI II 10 ohne Auflösung, hs. ergänzt in A^{W} , vorhanden in BG (hier getilgt!)
20 VI II 1 $\#$ hs. ergänzt in A^{W} (auch in BG)
23 VI II 7 13 dazwischen überzählige ♩ , getilgt in A^{W}
24 VI II 4, VI II 7 irrtümlich mit $\#$ (nicht in BG)
25 VI I 8, VI II 11 VI I ohne Auflösung, VI II mit; wir folgen der melodischen Wahrscheinlichkeit (ohne); Auflösungen nicht in BG (A^{W} : hs. zu VI I, nicht aber zu VI II ergänzt)
26 VI II 14 A^{W} : in BG hs. ♩ ergänzt (melodisch nicht wahrscheinlich)
26 VI II 14 b^2 statt g^2 , hs. korr. in A^{W} ; in BG richtig gedruckt
29 VI I 9 ohne $\#$
29 VI II 1 ♩ statt ♩ , hs. korr. in A^{W} ; in BG richtig gedruckt
29 VI II 11 ohne $\#$, hs. ergänzt in A^{W}
30 VI I 5 ♩ statt ♩ , in BG richtig gedruckt
31 VI I Takt fehlt in BG, in Qu ganze Pause

13h. Esurientes

1 Bc ♩ statt ♩
7 S I Mensurzeichen fehlt, in A^{W} hs. ♩ ergänzt
18 Bc ♩ , alle anderen nur ♩
24 Bc ♩ statt ♩
36 Bc ♩ , alle anderen nur ♩
40 Ctto I 2 c^3 statt b^2 , so auch T. 52, vgl. aber T. 5 (dort b^2); wäre c^3 gemeint, wäre eine Ganze zu erwarten (wie Ctto II und Vc)
42 Ctto II Mensurzeichen fehlt
42 Bc ♩ statt ♩
48 Ctto III 3 d^2 statt c^2
48 Bc ♩ , alle anderen nur ♩
52 Ctto I 2 c^3 statt b^2 , vgl. Anmerkung zu T. 40

13i. Suscepit Israel

Die Aufführungsvorschrift ist rätselhaft, da kein echtes Echo stattfindet.

2 S I 3 ♩ hs. ergänzt in A^{W}
3 S I 2, 4 ♩ hs. ergänzt in A^{W}
5 S I 8 A^{W} : hs. ♩ gegen melodische Wahrscheinlichkeit ergänzt
7 S I 2, 4 ♩ hs. ergänzt in A^{W}
11 S I 3 ♩ hs. ergänzt in A^{W}
13 S I 6 ohne Auflösung, hs. ergänzt in A^{W} , gedruckt vorhanden in T. 17

- 14 S I 2. Takthälfte nur $\text{♩} \text{es}^2 \text{c}^2$; in \mathbf{A}^{Br1} korr. durch Einfügung von $\text{♩} \text{d}^2 \text{es}^2$ zwischen die beiden Noten (zu $\text{♩} \text{♩} \text{es}^2 \text{c}^2$); in \mathbf{A}^{W} erste $\text{♩} \text{es}^2$ korr. zu ♩ . (zu $\text{♩} \text{es}^2 \text{c}^2$); wir korrigieren in Anlehnung an S II, T. 16
- 21 S I 3 ♭ hs. ergänzt in \mathbf{A}^{W}
- 22 S II 7 ohne ♭ , ergänzt nach S I, T. 20
- 24 S I 6 ♭ hs. ergänzt in \mathbf{A}^{W}
- 25 S I 3 ♭ hs. ergänzt in \mathbf{A}^{W}
- 34 S I 5 ohne \sharp , aber 6 und 9 mit \sharp

13j. *Sicut locutus est*

- 3 Ctto II 4 \sharp hs. ergänzt in \mathbf{A}^{W}
- 4 Ctto I 2 obere Hälfte des Notenhalses einschließlich Fähnchen fehlt
- 29 Bc 1 \sharp zu 2 statt 1, hs. korr. in \mathbf{A}^{W}
- 31ff. Bc fehlende Takte in Analogie als Basso sequente ergänzt; ähnliche Lösung hs. in \mathbf{A}^{W} ergänzt

13k. *Gloria Patri*

Hier in BG als Partitur auf vier Systemen.

- 5 T I 1, 4 \mathbf{A}^{W} : hs. \sharp ergänzt
- 5 T I 13 ♩ statt ♩ , hs. korr. in \mathbf{A}^{W}
- 12 T I ♩ statt ♩ ; in $\mathbf{A}^{\text{Br1,W}}$ hs. korr. (in \mathbf{A}^{Br1} Viertelpause unkor. stehengeblieben), in BG bereits richtig gedruckt
- 14 T I 4 ohne ♭ , hs. ergänzt in \mathbf{A}^{W} , in BG gedruckt vorhanden
- 14f. T II 1 Halbe Pause zu viel, hs. korr. in \mathbf{A}^{Br1}
- 15 T II 4 ohne ♭ , in BG vorhanden
- 17f. S I in BG ohne Bg
- 17 T I 2 Augmentationspunkt fehlt, hs. ergänzt in \mathbf{A}^{W} , gedruckt vorhanden in BG
- 25f. S I in BG keine Ligatur
- 31 T I 7 ♩ statt ♩ , hs. korr. in \mathbf{A}^{W} , in BG richtig gedruckt
- 36 T I 1–8 jeweils ♩ statt ♩ , hs. korr. in \mathbf{A}^{W} , in BG ♩ gedruckt
- 36 T II 1 ♩ statt ♩ , in BG ♩ statt ♩
- 36 T II 6–9 BG: je ♩ statt ♩
- 36 T II 6–13 jeweils ♩ statt ♩
- 37 T I Te: Ganze Pause mit Fermate, BG: Longa d^1
- 37 T II Qu: Ganze g^1 mit Fermate, BG: Longa g^1

13l. *Sicut erat*

- 1 Bc ♩ statt ♩
- 30f. VI I keine Ligatur
- 39f. VI II, Ctto II keine Ligatur
- 44 T I ♩ statt ♩
- 45f. Ctto II ♩ statt ♩
- 48 Bc Differenzierung ♭ ergänzt
- 50 Bc 2 Differenzierung ♭ ergänzt
- 51f. VI I in allen Systemen ♭ und Abteilungsstrich, T II nur Abteilungsstrich
- 53 in allen Systemen ♭ und Abteilungsstrich, T II nur Abteilungsstrich
- 65 A Schlusslonga ♩ statt ♩
- 66 B f statt g

Carus

Besetzungsvorschläge

Der Stimmensatz zu dieser Ausgabe ist flexibel angelegt, um vielfältige Besetzungsvarianten zu erlauben. So sind in den Stimmheften zu den Sätzen ohne obligate Instrumente die jeweiligen Vokalstimmen enthalten, die bei Bedarf colla-parte mitgespielt werden können, bei doppelchörigen Sätzen enthalten Bläser und Streicher jeweils die Stimmen beider Chöre, und einige Stimmen sind in mehreren Stimmheften abgedruckt, um alternativen Besetzungsmöglichkeiten Rechnung zu tragen.

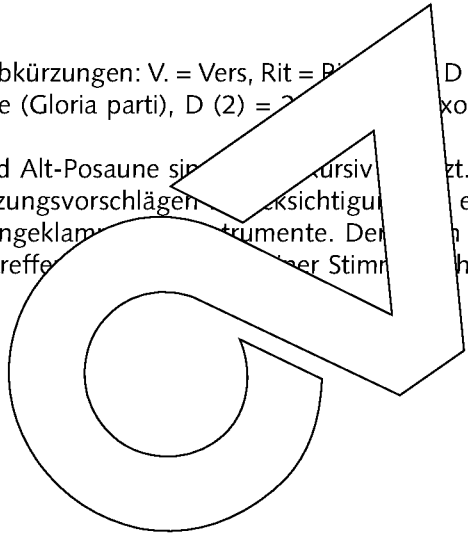
Der Stimmensatz beschränkt sich weitestgehend auf die Instrumente, die Monteverdi mindestens in einem Satz der Vesper vorgesehen hat. Zum originalen Bestand hinzugefügt sind lediglich die Stimme der Violine III sowie die Continuo-Stimme für Melodiebass (Vc, Vne – zur Besetzung des Generalbasses siehe Vorwort). Will man einen vollständigen Bläusersatz haben, empfiehlt sich die Hinzunahme einer Alt-Posaune, für die dem Stimmensatz eine Zweitausfertigung der Stimme der Viola I beiliegt.

Die nachfolgenden Besetzungstabellen geben Auskunft darüber, welche Stimmen in welchen Stimmheften unserer Edition abgedruckt sind, und nennen einige Vorschläge, wie mit den sich daraus ergebenden Möglichkeiten kreativ umgegangen werden kann. Diese sind freilich nicht erschöpfend. Die Besetzungsvorschläge folgen überwiegend einem strukturellen Ansatz und legen Wert auf die Hörbarkeit der cantus firmi. Das ist freilich nur ein möglicher Ansatz zur Instrumentierung dieser Musik (Leertabellen für die eigene Gestaltung können unter www.carus-verlag.com/download heruntergeladen werden).

Zur Tabelle:

Zusätzliche Abkürzungen: V. = Vers, Rit = Ritornello, D (1) = 1. Teil der Doxologie (Gloria parti), D (2) = 2. Teil der Doxologie (Sicut erat).

Violine III und Alt-Posaune sind kursiv gesetzt. Finden sie in den Besetzungsvorschlägen keine Berücksichtigung, ersetzen sie jeweils die eingeklammerten Instrumente. Der Bogenstrich – zeigt an, wenn die betreffende Stimme nicht enthalten sind.



Scoring suggestions

The set of parts for this edition is flexibly organized to allow for diverse variations in the scoring. Thus, the parts for the movements without obbligato instruments contain each of the vocal parts, which, when needed, could play colla parte, and the movements for double choir contain winds and strings for the voices of each choir. Some parts are printed in several of the part-books in order to take alternative scoring possibilities into consideration.

On the whole, the set of parts is restricted to the instruments which Monteverdi himself designated for use and which appear in at least one of the movements of the Vespers. Only the Violin III part and the continuo for the melodic bass (Vc, Vne; for the scoring of the basso continuo see the Foreword) have been added to the original parts. If a complete set of winds is desired, the addition of an alto trombone is recommended, for which a 2nd copy of the 1st viola part has been provided with the parts.

The following tables for scoring present information detailing which parts are contained in each part-book and they offer a number of suggestions as to how to deal creatively with the resulting possibilities. Of course, the suggestions are not exhaustive. They take primarily a structural approach and emphasis is placed on the audibility of the cantus firmi. Naturally, this represents only one possible approach to the instrumentation of this music (you will find blank tables for use in planning your own scoring for the Vespers at www.carus-verlag.com/download).

About the tables:

Additional abbreviations: V. = verse, Rit = Ritornello, D (1) = Part I of the doxology (Gloria parti), D (2) = Part II of the doxology (Sicut erat).

Violin III and the alto trombone, instruments which Monteverdi did not call for, are always printed in italics. If these are indicated in a table as suggestions for scoring, each of them replaces an instrument in the table which is printed in parentheses (x). Dashes indicate when a passage is not contained in the part-book in question.

1. Deus in adjutorium

Die Originalbesetzung kann wie folgt modifiziert werden: Ctto III mit/statt Va I. Va II und III können ganz entfallen, da ihre Stimmen auch von den Posaunen gespielt werden. Die Stimmen von VI I, II/Ctto I, II sind auch in den Stimmheften von FI I, II enthalten. Der zusätzliche (oder alternative) Einsatz der Blockflöten bietet sich vor allem in den Ritornellen (T. 9–15 und 25–31) sowie beim abschließenden Alleluja (T. 47 auf 2 bis Ende) an.

The original scoring can be modified as follows: Ctto III with or instead of Va I; Va II and III can both be dispensed with, since their parts are also played by the trombones. The VI I, II/Ctto I, II parts are also contained in the FI I, II parts. The additional (or alternative) use of recorders is possible, especially in the ritornelli (mm. 9–15 and 25–31), as well as in the concluding Alleluia (m. 47, beat 2, to the end).

2. Dixit Dominus

Die Ritornelle können auch mit Orgel alleine oder mit Oberstimme(n) und Orgel musiziert werden (oder auch ganz entfallen). Die Falsobordone-Abschnitte werden besser ohne Instrumente (außer Melodiebass und Bc) ausgeführt. Mögliche Solo-Stellen: V. 2 (S I, II), 4 (T I, II) und D (1) (T I), ggf. ohne Instrumentale Verstärkung.

The ritornellos can also be performed by the organ alone, or with the upper voice(s) and organ (or they can be omitted entirely). The falsobordone sections are better suited in performance without instruments (except for the melodic bass and Bc). Possible solo passages: verse 2 (S I, II), 4 (T I, II) and D (1) (T I), if necessary, without instrumental reinforcement.

Vorschlag 1 / Suggestion 1

	S I			S II			A				T I		T II		B		Bc		
	VI I	FI I	Ctto I	VI II	FI II	Ctto II	VI III	Va I	Ctto III	Trb A	Trb I	Va II	Trb I	Va III	Trb II	Vc	Trb B	Org	Vne
V. 1	x			x			–	x	–			x		x		x		x	
Rit			x			x			(x)	x		x		x			x	x	
V. 2							–		–								x	x	
V. 3	x			x			–	x	–			x		x					
Rit	x	x		x	x		x	(x)				x		x		x			
V. 4							–		–								x	x	
V. 5	x			x			–	x	–			x		x		x			
Rit	x			x			x	(x)				x		x		x			
V. 6			x			x	–	x	–			x					x	x	
V. 7			x			x	–	x	–			x					x	x	
D (1)							–		–										x
D (2)	x		x	x		x	–	x	–			x	x	x		x	x	x	

Vorschlag 2 (ohne Va II–III, A mit Trb A, wenn kein weiterer Spieler gesetzt) Suggestion 2 (without Va II–III, A with Trb A, if no extra player is available)

	S I			S II			A				T I		T II		B		Bc		
	VI I	FI I	Ctto I	VI II	FI II	Ctto II	VI III	Va I	Ctto III	Trb A	Trb I	Va II	Trb I	Va III	Trb II	Vc	Trb B	Org	Vne
V. 1									–									x	
Rit	x			x				(x)		x		x		x			x	x	
V. 2						x			–								x	x	
V. 3						x		(x)	–	x		x		x			x	x	
Rit																x			x
V. 4									–			x		x			x	x	
V. 5			x						–	x		x		x			x	x	
Rit	x			x												x			x
V. 6			x			x		–	(x)	–	x		x		x		x	x	
V. 7	x			x				–	(x)	–	x		x		x		x	x	
D (1)								–	–			x							x
D (2)	x	x		x		x		–	(x)	–	x		x		x	x	x	x	x

4. Laudate pueri

Der Beischrift „à 8 voci sole nel Organo“ zufolge schwebte Monteverdi hier wohl eine Ausführung nur mit Bc vor (siehe Vorwort). Die folgenden Besetzungsvorschläge richten sich an Ausführende, die auch hier eine instrumentale Verstärkung wünschen. Mögliche Solo-Stellen: V. 2 (S I, II), V. 3 (S I, II), V. 4 (T I, II), V. 5 (B I, II), V. 6 (B I, II), Amen (alle Stimmen oder nur T I, II).

According to the accompanying text “à 8 voci sole nel Organo,” Monteverdi probably had a performance with only Bc in mind (cf. Foreword). The following suggestions are intended for performers who also wish to have instrumental reinforcement here. Possible solo passages: verse 2 (S I, II), verse 3 (S I, II), verse 4 (T I, II), verse 5 (B I, II), verse 6 (B I, II), Amen (all parts, or just T I, II).

Vorschlag 1 / Suggestion 1

	S I			S II			A I				A II		T I		T II		B I		B II		Bc	
	VI I	Fl I	Ctto I	VI II	Fl II	Ctto II	VI III	Va I	Ctto III	Trb A	Va II	Trb I	Va III	Trb I	Trb II	Vc	Trb B	Trb B	Trb B	Org	Vne	
V. 1	x			x							x		x		x			x		x	x	
V. 2														x							x	x
V. 3									(x)	x											x	x
V. 4			x																		x	x
V. 5						x															x	x
V. 6																					x	x
V. 7	x			x					(x)	x	x		x					x		x	x	x
V. 8	x		x	x		x		x	(x)	x	x			x	x	x		x		x	x	x
V. 9															x							x
D (1)			x			x					x			x	x	x				x		x
D (2)			x					x														x

Vorschlag 2 (ohne Va II–III) / Suggestion 2 (without Va II–III)

	S I			S II			A I				A II		T I		T II		B I		B II		Bc	
	VI I	Fl I	Ctto I	VI II	Fl II	Ctto II	VI III	Va I	Ctto III	Trb A	Va II	Trb I	Va III	Trb I	Trb II	Vc	Trb B	Trb B	Trb B	Org	Vne	
V. 1	x			x																	x	x
V. 2																					x	x
V. 3									(x)	x											x	x
V. 4			x																		x	x
V. 5						x															x	x
V. 6																		x		x	x	x
V. 7	x			x					(x)	x								x		x	x	x
V. 8	x	x		x	x						x			x	x			x		x	x	x
V. 9															x						x	x
D (1)														x							x	x
D (2)		x	x		x			x						x	x	x					x	x

6. Laetatus sum

Der Wanderbass in diesem Psalm ist einem Fagott anvertraut. Ein Fagott hat Monteverdi in diesem Druck allerdings nicht vorgesehen. Das Fagott als beliebte Holzbläserinstrumente in die 1620er und 1630er Jahre. Mögliche Solo-Stellen: V. 3 (T I, II), V. 4 (S I, II, T I, II), V. 7 (T I, II, B), V. 8 (S I, II, T I, II).

The migratory bassoon in this psalm is often assigned to a bassoon. However, Monteverdi did not call for a bassoon in the Vespers print of 1610. As the most preferred instrument for the registered wind instrument, it was more at home in the 1620s and 1630s. Possible solo passages: verse 3 (T I, II), verse 4 (S I, II, T I, II), verse 7 (T I, II, B), verse 8 (S I, II, T I, II).

Vorschlag 1 (setzt in der 4. Verszeile voraus!) / Suggestion 1 (in verse 4 good wind players are a prerequisite!)

	S I			S II			A				T I		T II		B		Bc	
	VI I	Fl I	Ctto I	VI II	Fl II	Ctto II	VI III	Va I	Ctto III	Trb A	Va II	Trb I	Va III	Trb II	Vc	Trb B	Org	Vne
V. 1														x			x	x
V. 2	x			x			x	(x)			x		x		x		x	ab 39
V. 3											x		x				x	x
V. 4			x			x			(x)	x		x				x	x	
V. 5	x			x										x			x	x
V. 6			x			x	x	(x)			x		x		x		x	
V. 7						x					x		x		x		x	ab 164
V. 8	x			x					x	(x)	x		x		x		x	x
D (1)	x			x			x	(x)			x		x			x	x	
D (2)	x	x	x	x	x	x	x	(x)	x	(x)	x	x	x	x	x	x	x	x

Vorschlag 2 (ohne Va II und III, mehr a cappella) / Suggestion 2 (without Va II and III; more a cappella passages)

	S I			S II			A			T I		T II		B		Bc	Vne
	VI I	Fl I	Ctto I	VI II	Fl II	Ctto II	VI III	Va I	Ctto III	Va II	Trb I	Va III	Trb II	Vc	Trb B	Org	
V. 1													x				x
V. 2	x			x			(x)	x			x		x		x	x	ab 39
V. 3																x	x
V. 4			ab 71						x							x	
V. 5																x	x
V. 6			x				(x)	x			x		x		x	x	
V. 7						x					x		x		x	x	ab 164
V. 8									x							x	x
D (1)	x			x					x		x		x		x	x	
D (2)	x	x		x	x		(x)	x			x		x	x	x	x	x

8. Nisi Dominus

Die Besetzungsvorschläge gehen davon aus, dass Chor I hinter den Streichern und Chor II hinter den Bläsern steht; die Chöre können natürlich je nach Situation auch ausgetauscht werden.

These suggestions are based on the assumption that Coro I stands behind the strings and Coro II behind the winds; depending upon the situation, the choirs can also be reversed.

Vorschlag 1 / Suggestion 1

	Chor I											
	S			A			T I		T II		B	
	VI I	Fl I	Ctto I	VI II	Ctto II	Va I	Trb I	Va II	Trb II	Vc	Trb B	
V. 1	x			x		x		x		x		
(V. 1)								x				
V. 2+3								x				
V. 4								x				
V. 5												
D (1)	x					x		x	x			
D (2)	x			x		x		x		x		

	Chor II											Bc	
	S			A			T I		T II		B		
	VI I	Fl II	Ctto I	VI II	Ctto II	Va I	Trb I	Va II	Trb II	Vc	Trb B	Org	Vne
V. 1			x						x				x
(V. 1)									x			x	
V. 2+3									x			x	
V. 4									x			x	
V. 5												x	
D (1)									x			x	
D (2)			x						x		x	x	x

Vorschlag 2 (Instrument und Stimme) / Suggestion 2 (x = instr. and part, X = instr. instead of part)

	Chor I											
	S			A			T I		T II		B	
	VI I	Fl I	Ctto I	VI II	Ctto II	Va I	Trb I	Va II	Trb II	Vc	Trb B	
V. 1	x					x		x		x		
(V. 1)	x			X		X				x		
V. 2+3	x			x		x				x		
V. 4	x			x		x	x			x		
V. 5	x			x		x	x			x		
D (1)	x			x								
D (2)	x	x		x		x		x		x		

	Chor II											Bc	
	S			A			T I		T II		B		
	VI I	Fl II	Ctto I	VI II	Ctto II	Va I	Trb I	Va II	Trb II	Vc	Trb B	Org	Vne
V. 1		x	x		x		X		x		X	x	x
(V. 1)			X		X		X				X	x	
V. 2+3			x		x		X				X	x	
V. 4			x		x		x		x		x	x	
V. 5												x	
D (1)							X		X		X	x	
D (2)		x	x		x		x		x		x	x	x

9b. Omnes hanc ergo

Der Satz kann – um sich von den Psalmen abzuheben – auch von Solisten nur mit Bc vorgetragen werden. Eine Umbesetzung innerhalb des kurzen Satzes ist nicht angeraten (aber beim Doppelstrich T. 170 [Benedicta es] denkbar). Möglich sind sowohl eine Streicherbesetzung, eine Bläserbesetzung als auch verschiedene gemischte Besetzungen.

To distinguish this movement from the psalms, it can also be performed by soloists with only a basso continuo. A change in the scoring within this short movement is not advisable (but at the double bar in m. 170 [Benedicta es] it is conceivable). Possibilities could include a scoring for string instruments only, for winds only, or for different mixed scorings.

Vorschlag / Suggestion

	S I			S II			A			T I		T II		B		Bc		
	VI I	Fl I	Ctto I	VI II	Fl II	Ctto II	V III	Va I	Ctto III	Trb A	Va II	Trb I	Va III	Trb II	Vc	Trb B	Org	Vne
Streicher	x			x			x	(x)			x		x		x		x	(x)
Bläser			x			x			(x)	x		x		x		x	x	(x)
Gemischt	x			x			x	(x)			x		x		x		x	(x)

10. Lauda Jerusalem

Vorschlag 1 (betont die Doppelchörigkeit. Trb I und II können sich versweise abwechseln)

Suggestion 1 (The sound of the double choir is emphasized. Trb I and II can exchange parts in alternating verses)

	S I			A I			B I			T			S II			A II		B II	
	VI I	Fl I	Ctto I	VI III	Va I	Ctto III	Trb A	Vc	Trb B	Va III	Trb I	Trb II	VI II	Fl II	Ctto II	Va II	Vne	Trb B	Vc
V. 1	x			x	(x)			x		x	x	x	x			x	x		x
V. 2–6			x			(x)	x		x	x	x	x	x			x	x		x
V. 7–9	x			x	(x)			x		x	x	x	x			x	x		x
Dox	x		x	x	(x)	(x)	x	x	x	x	x	x	x			x	x		x

Vorschlag 2 (Chor reduziert; x = Instrument und Stimme, X Instrument statt Stimme)

Scoring suggestion 2 (Choir reduced in size; x = instr. and part, X = instr. instead of part)

	S I			A I			B I			T			S II			A II		B II		Bc	
	VI I	Fl I	Ctto I	VI III	Va I	Ctto III	Trb A	Vc	Trb B	Va III	Trb I	Trb II	VI II	Fl II	Ctto II	Va II	Trb A	Vne	Trb B	Org	Vne
V. 1	x			x	(x)			x		x	x	x	x			x		x		x	
V. 2–6	x					(X)	X		X		x	x	x			x		X		x	
V. 7–9										x	x	x	x			x		X		x	
Dox (1)		(X)	x			(X)			X		x	x			(x)			x		x	
Dox (2)			x						X		x	x				x		x		x	

11. Sonata

In Ergänzung zur originalen Besetzung kann Ctto resetzt werden, um den Sopran zu verstärken. Dem Quellenbefund nach hat Monteverdi möglicherweise an ein eininstrument intendiert, das beim Sopran platziert ist. Hierfür kommt neben der Chitarrone auch ein Cembalo in Betracht (siehe Vorwort).

As an addition to the original scoring, the basso continuo can be rescored to reinforce the soprano. In accordance with the findings in the sources, possibly from Monteverdi, a second harmony instrument is intended to be placed at the soprano. For this purpose, in addition to the chitarrone a harpsichord could be considered (cf. Foreword)

12. Hymnus

Vokalstrophen / Verses performed with voices:

Vorschlag / Suggestion

Satz	Chor I										Chor II										Bc			
	S			A			T			B		S			A			T			B		Org	Vne
	VI I	Fl I	Ctto I	VI II	Ctto II	Trb I	Va I	Trb A	Trb II	Vc	Trb B	VI I	Fl II	Ctto I	VI II	Ctto II	Trb I	Va I	Trb A	Trb II	Vc	Trb B	Org	Vne
a	x			x			x			x				x		x				x		x	x	x
b	x			x			x			x														x
d														x		x					x		x	x
f																								x
h																								x
j																								x
k	x			x			x			x				x		x					x		x	x

Ritornelle / Ritornellos:

Hier sind zahlreiche weitere Varianten denkbar, auch Ausführung mit 1–2 Sopraninstrumenten und Orgel allein.

Numerous variants are conceivable, including performance with 1–2 treble instruments and organ alone.

Vorschlag / Suggestion

	Instr 1			Instr 2			Instr 3			Instr 4			Instr 5		Org	Vne
	VI I	Fl I	Ctto I	VI II	Fl II	Ctto II	VII III	Va I	Ctto III	Trb A	Va II	Trb II	Vc	Trb B		
c			x			x			(x)	x		x		x		
e	x			x			x	(x)			x		x			x
g		x			x		x	(x)			x		x			x
i	x			x			x	(x)				x		x		x

13. Magnificat

Im *Magnificat* ist die Instrumentalbesetzung weitgehend obligat. Einige der in Satz 1 oder 11 angeforderten Instrumente haben aber im *Magnificat* keine eigene Stimme und können eingesetzt werden, um in den Tutti-Sätzen die Cantus firmi von obligaten Instrumenten verstärkten Singstimmen zu unterstützen. Ferner kann es je nach Gegebenheit hilfreich sein, einige der cantus firmi instrumental zu verstärken. Eine Violine III ist von Monteverdi nicht vorgesehen, die Hinzuziehung bietet sich aber in Analogie zu *Cornetto III* an.

In the *Magnificat* the scoring is primarily for obligato instruments. Several of the instruments required in movement 1 or movement 11 do not have their own parts and they can be employed in the tutti movements in order to support those vocal parts which are not reinforced by obligato instruments. Furthermore, depending on circumstances, it can be helpful to reinforce several cantus firmi with instruments. Monteverdi did not call for Violin III, but this is suggested in analogy to the Cornetto III.

Zu dieser Ausgabe des Aufführungs Materials vor:	The following performance material is available:
27.801	27.801 full score
27.801/01 (Leinen)	27.801/01 full score (cloth bound)
27.801/02 Klavierauszug	27.801/03 vocal score
27.801/03 Chorpartitur	27.801/05 choral score
27.801/04 Chorpartitur	27.801/07 study score
27.801/19 komplettes Orchestermaterial inklusive Generalbassausstattung	27.801/19 complete orchestral material, including basso continuo
Um den Wünschen der Praxis gerecht zu werden, sind <i>Lauda Jerusalem</i> und <i>Magnificat</i> auch um eine Quart tiefer transponiert erhältlich. Es liegen für die beiden Sätze separate Materialien vor, damit sie in das bestehende Material eingelegt werden können. Für Töne, die durch die Transposition nicht oder nur schwer ausführbar sind, werden im Kleinstich Alternativlesarten angeboten.	To meet the needs of today's performance practice, as a supplement to this edition <i>Lauda Jerusalem</i> and <i>Magnificat</i> , transposed down a fourth, are available. Each movement is available separately with complete performance material, which can be inserted in the regular materials for performance. An alternative reading is rendered in small print for those notes which, due to the transposition, are either unplayable or difficult to play.
27.801/50 Partitur <i>Lauda Jerusalem</i> in G	27.801/50 full score, <i>Lauda Jerusalem</i> in G
27.801/51 Partitur <i>Magnificat</i> in C	27.801/51 full score, <i>Magnificat</i> in C
27.801/53 Klavierauszug <i>Lauda Jerusalem</i> in G	27.801/53 vocal score, <i>Lauda Jerusalem</i> in G
27.801/54 Klavierauszug <i>Magnificat</i> in C	27.801/54 vocal score, <i>Magnificat</i> in C
27.801/55 Chorpartitur <i>Lauda Jerusalem</i> in G	27.801/55 choral score, <i>Lauda Jerusalem</i> in G
27.801/56 Chorpartitur <i>Magnificat</i> in C	27.801/56 choral score, <i>Magnificat</i> in C
27.801/58 komplettes Orchestermaterial <i>Lauda Jerusalem</i> in G	27.801/58 complete orchestral material, <i>Lauda Jerusalem</i> in G
27.801/59 komplettes Orchestermaterial <i>Magnificat</i> in C inklusive Generalbassausstattung	27.801/59 complete orchestral material, <i>Magnificat</i> in C including basso continuo
Dieses Werk wurde von amarcord und der Lautten Compagny, Ltg. Wolfgang Katschner, auf CD eingespielt (Carus 83.394).	Recorded on CD by amarcord and the Lautten Compagny, under the direction of Wolfgang Katschner (Carus 83.394).