

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



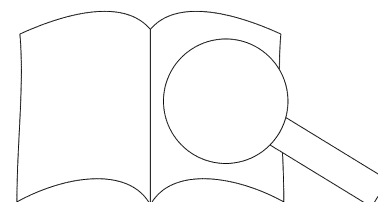
Carus 27.801

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	
2. Dixit Dominus	
3. Nigra sum	
4. Laudate pueri	
5. Pulchra es	
6. Laetatus sum	
7. Duo Seraphim	
8. Nisi Dominus	
9. a. Audi coelum	
b. Omnes hanc ergo	
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	132
j. Sic	133
k. G	136
l.	138
m.	143
n.	153

Die Chorstimmen sind als PDF-Datei verfügbar. Die App **carus MUSIC**, die Chor-App, erhältlich, die neben den Noten und einer Einspielung zum Erlernen der Chorstimme enthält. Mehr Informationen unter www.carus-music.com.

The choir parts are available as PDF files. The **carus MUSIC** choir app, available, which includes the vocal score and a recording, offers a coach which helps to learn the choral parts. Please find more information at www.carus-music.com.



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 ist, dessen Psalmtönefolge mit derjenigen des Druckes von 1610 einstimmt; zahlreiche Thesen schließen sich an diesen – von der Annahme von Sonderliturgien²³ über die – dass man es mit dem tonartlichen Bezug zur Zeit Monteverdis mehr ernst genommen habe bis hin zur heute vorherrschenden Verneinung der liturgischen Einheit.

Viele Indizien deuten allerdings tatsächlich zumindest mit den Psalmtönen, ohne was dies im Einzelnen bedeutet nicht mehr im Gebrauch,²⁴ und tatsächlich alle in Vesperen. halten, aber nur in je die Psalmtöne nur innerhalb der Kl am Ende Rückkr in e M

zwischen den Psalmen wird meist da diese als Antiphonsubstitute anstelle der Antiphon musiziert wurden. Bestärkt wird dies durch Berichte von Vespern, bei denen zwischen den Psalmen 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 Vespern 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 um Druck von 1610 nicht um eine liturgische Einheit handelt, sondern um eine zeitgenössische Gesamtauführung ausgeführt sein kann.³⁰ Vielmehr wird Monteverdi damit gerechnet, dass einzelne Teile in verschiedenen Kontexten zur Aufführung würden. Dass Monteverdi zusätzlich zur ursprünglichen Anordnung der Psalmen und des *Magnificat* die eigenen Reihenfolge die Concerti nicht in seiner eigenen Abteilung des Druckes, sondern in einer anderen platziert, könnte auf eine intendierte „Aufführungseinheit“ zu sprechen sein.

Überblick über

Die Marien- und Barbara-Vesperen erfahren als jede andere Vesper den Anfang machte Carl von Winterfeld. Die erste Neuausgabe der Vesperen von Francesco Malipiero 1932 in der Monteverdi-Gesamtausgabe ist eine liturgische Ausgabe im heutigen Sinn; nur wenige Fußnoten weisen auf die Quelle hin, zahlreiche Fehler im Text sind Eingriffe des Herausgebers, mehr noch die Überlieferungsbefunde zurückzuführen. Diese Ausgabe den Ausgangspunkt für nachfolgende Ausgaben (die freilich häufig auch die Fehler von Malipiero

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, 1592; 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.

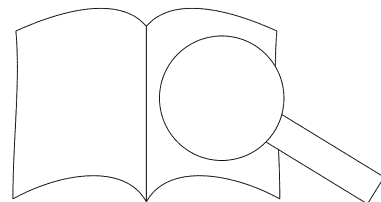
²⁷ Adriano Banchieri, *L'Organo Suonarino*, 1. Auflage Venedig 1605, Reprint Amsterdam (zus. mit den Ausgaben 1611 und 1638) o. J. (Bibliotheca Organologica, XXVII). In der „Norma a gli organisti“, S. 118ff. werden für die verschiedenen Feste nur der Hymnus und die Magnificat-Töne für beide Vespere genannt.

²⁸ Whenham 1997, S. 20. Auf Orgelspiel zwischen den Psalmen siehe Whenham 1997, S. 20. Auf Orgelspiel zwischen den Psalmen siehe Fußnote 27).

²⁹ Siehe dazu auch Whenham 1997, S. 19.

³⁰ Siehe dazu u. a. Whenham 1997, S. 2, und Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli u. Hildesheim* 1965, Band III, S. 112f. (*Dixit dem Magnificat a 7*).

³² *Monteverdi Opere*, Bd. XIV, Teilband 1 u



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, wengleich 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. 1990/2010)³⁵ 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 Edition entspricht. Auf der anderen Seite stören an Delfino'scher Edition nicht mehr zeitgemäß verkürzte (und in Sechstakt umgewandelte) Dreiertakte; dies ist den veralteten Richtlinien der Gesamtausgabe geschuldet.

Editionsprinzipien der vorliegenden Ausgabe

Die Edition folgt dem Druck als einzige gültige Lesart des Druckes, wobei bezüglich des Erhaltungszustandes der Lesarten nicht vorzuziehen. Instrumentalbesetzungen werden unverändert wie im Original angegeben. Vorzeichen sind nur dann verändert, wenn dies durch die Notation an einer Stelle folgerichtig ist. Ergänzungen sind durch gestrichelte Linien gekennzeichnet, aber zwingend notwendig, wenn sie zur Verständlichkeit des Textes erforderlich sind. Ergänzungen, die sinnvoll erforderlich sind, werden hingegen durch durchgezogene Linien gekennzeichnet. Fehlerhaftere Stellen wurden nach dem Stand des 17. Jahrhunderts in den erhaltenen Ausgaben korrigiert.

Die Partitur enthält keine (gedruckten) Taktstriche, nur in der Stimmenpartitur ist der Notentext mit Strichen in unregelmäßigen Abständen (Ganze oder Vielfaches davon) gegliedert. Wir verwenden Taktstriche entsprechend dem damaligen Taktschlag (2/2- 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 lehnten kleinen Chorbesetzungen als auch für solche heute üblichen größeren Chören passendes Maß zu finden. Die Instrumentalstimmen zu den Sätzen mit Violen- und Violoncello-Führung enthalten jeweils den gesamten Satz (Stimmen zur Auswahl). Die durchweg archaischen Instrumentierungen mögen eine Instrumentierung und Aufführung erleichtern; Vorschläge zur Instrumentierung des Bandes.

Einzelprobleme der Nr. 13c

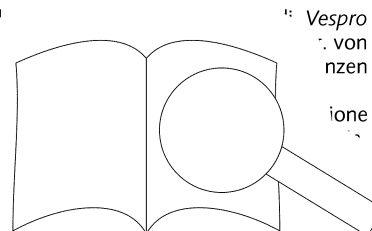
Die Instrumente

Der Druck von 1610 enthält keine Instrumentenbezeichnungen. Die Instrumentenbezeichnungen in Nr. 2 (6-stimmig) sind durch die Instrumentationsangaben in den Sätzen unterscheidbar. Die Verteilung der Instrumente in der Ausgabe von 1610 (siehe Tabelle auf S. VII). Bei den benutzten Instrumentennamen ist nicht eindeutig zu ermitteln; dies betrifft die Viola da braccio (im Druck von 1610: „Viola da braccio“). Es dürfte sich dabei um ein Violoncello verwandtes Instrument handeln, das in der direkten Linie des Violoncellos steht. Der Name „Violoncello“ ist noch nicht nachweisbar; Instrumente, die dem Violoncello ähnlich sind, sind aber bereits aus dem späten 16. Jahrhundert bekannt.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 *Vespero della beata Vergine da concerto, cor* von Jerome Roche, London etc. 1994, zu bemerken, die zwischen Bass und Bc oder divergieren.
³⁷ Claudio Monteverdi, *Missa da capella critica* di Antonio Delfino, Cremona Edizione nazionale a cura della Fondazione Monteverdi.
³⁸ Vgl. etwa H. von Loesch, Art. „Violoncello“, *Vic* 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 Schalmei (Pifara) verwendet. Wir vereinheitlichen zu „Fifara“. Der Tonumfang ist auf einer Renaissance-Traversflöte gut realisierbar, wengleich 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	Q
Violino II	Sextus	Altus	Bassu
Viola I	Altus	–	–
Viola II	Tenor	–	–
Viola III	Quintus	–	–
Violoncello I	Bassus	–	–
Violoncello II	–	–	–
Violone	Bassus	–	–

Chiavetten / Transposition

In den 1970er Jahren wurde diese aufgebracht und vielfach diskutiert. In den vokalen Anteilen durchgängig in hoher Schlüsselung notiert. In den Instrumentalstimmen und *Magnificat*, nach unten transponiert. Damit wird auf eine Praxis verwiesen, bei der die normale Modus und nicht in Bezug auf die Tonhöhe wurde. Da dadurch Sätze in den Instrumentalstimmen zu vielen Hilfslinien geführt hätten, wurde für eine andere Schlüsselkombination, die als *Chiavette* bezeichnet wird, verwendet. Während in der Edition von 1610 die Stimmen im Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel (c1, c2, c3, c4, f4) notiert sind, verwendete man in der Edition von 1610 Violin-, Mezzosopran-, Alt- und Baritonschlüssel (g2, c3, f3, c4).

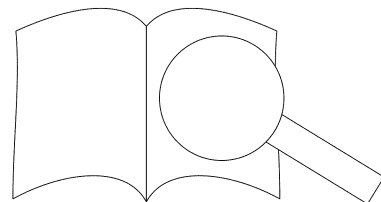
Umgekehrt wussten die Sänger, dass bei einem Stück in dieser Schlüsselkombination mit einer hohen Lage zu rechnen und die Komposition vorzugsweise in einer Tiefer-Transposition zu singen ist. Auch Organisten und Spieler von Melodieinstrumenten mussten diese Transpositionspraxis beherrschen.⁴⁰

In den Jahren um 1600 ändern sich die Voraussetzungen in mehrerer Hinsicht. Zum einen ist – auch angeregt durch die große prächige Mehrchörigkeit mit Hoch- und Tiefchören – eine ke Erweiterung des benutzten Tonraumes zu beobachten. Dies kommt häufig zu einer Gleichzeitigkeit hoch- und tiefer Stimmen in mehrchöriger Musik und auch in Schlüsselkombinationen. Zusätzlich fordert die Praxis des Basso continuo und obligaten Instrumentalspiels die tatsächlichen Tonhöhe. In der ersten Hälfte des frühen 17. Jahrhunderts gibt es Organisten auf die Möglichkeit einer Transposition. Es gibt sogar Musikstücke, bei denen die Continuo-Stimme bereits durch eine Transposition auf alternativen Tonstufen steht. Schon hierbei zeigt es sich, dass die Transposition innerhalb einer Sammlung nicht gleich behandelt oder auf verschiedene Weise durchgeführt werden. Die große Bandbreite, die um diese Zeit zu beobachten ist, zeigt, dass es keine Rede sein kann.

In der Instrumentalmusik begleiteten Vokalmusik solche Transpositionen in jeder Form – verbreitet waren, in der Instrumentalmusik selten und finden sich in der Regel in der Transposition der Vokalstimmen vorgesehen. In den Instrumentalstimmen bereits ausgeführt. In den Vokalstimmen an die Praxis des Transponierens angeknüpft werden konnte, fehlt für die obligaten Instrumentalstimmen eine solche Tradition, ja es besteht bei 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 siehe in der Einleitung diese Problematik hineinwirkenden Aspekten. Dort auch weiterführende Literatur.
⁴¹ Zahlreiche Beispiele bei Wolf 1992, Bd. 1, S. 10.
⁴² Ebenda.
⁴³ So Nr. 10, T. 92, Alt II, letzte Note g, in der Edition von 1610 in Quarttransposition c. In der Edition von 1610 hrsg. von Hendrik Schulze et al., Kassel 2001, S. 10, 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, *Lauda Jerusalem* und *Magnificat* zu der vorliegenden Ausgabe separat in Quarttransposition mit Aufführungsmaterial erhältlich

Falsobordone-Notation

Die Vokalstimmen im Responsorium (siehe Faksimile) der Vershälften in Nr. 2 und 6 sind als chorische Rezitation eines Falsobordone notiert. Im Responsorium ist in der Ausgabe von 1610 allein der Generalbass (hervorgehoben) notiert). In unserer Edition übertragen wir die Vokalstimmen. In den Falsobordone sind einzelne Stimmen zu Anfang (z. B. Sopran) Tonwechsel haben); auch alle Stimmen, während der Rezitation beibehalten.

Besetzungsfrage

Chor / Soli:
In der Ausgabe in Druck befördert hat, das Ensemble, sondern an die Italiens; d. h. an eine relativ heterogene dieser großen Zielgruppe legt hinsichtlich der Instrumente – ungenügende Kirchenmusikdrucke der Zeit veranlassen ein Ensemble, obwohl es diese (wie nicht nur Monteverdi beweist) gab. Auch hier wird für Monteverdi die Besetzungsmöglichkeiten wichtiger gewesen sein als veränderte Besetzungsmöglichkeiten.⁴⁷

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 Falsettierten (Kastraten) gesungen; auch der Alt war eine Männerstimme. Die verbreitete Technik des Falsettierens führt zu den großen Tonumfängen nach oben in den Männerstimmen.

Ob die z. T. virtuoseren Gesangspartien in der Ausgabe oder vom Ensemble gesungen wurden auf ein solches Alternieren in Chorsätzen (auch nicht bei Monteverdi). Je größer der Tonumfang, desto virtuose Passagen sind hier die jeweiligen Gesangspartien.

Colla-parte Spiel bei Monteverdi gibt in der Ausgabe von der Colla-parte durchweg die Instrumentalstimmen ist, wurde in der Ausgabe Der dritte Teil der *Et misericordia* – trägt hinüber in Dialoge“ und verzichtet auf die Colla-parte. Damit ist die A-cappella-Aufführung, die allgemein als üblich angesehen wurde, dieselbe gilt freilich auch für das Colla-parte-genannten Hinweise im Druck von 1610 dargestellt.

eine verbreitete Colla-parte-Praxis aus Italien der Zeit finden sich auch außerhalb des Vesperdruckes reichlich. Die Colla-parte kommt als reizvolle, aber heute nur sehr selten genutzte Möglichkeit das Ersetzen von Singstimmen durch Instrumente, die gelegentlich beschrieben wird und sich in den *Psalmen Davids* (1619) von Heinrich Schütz (Import italienischer Praxis nach Deutschland) in verschiedener Ausprägung findet.⁴⁹ 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.

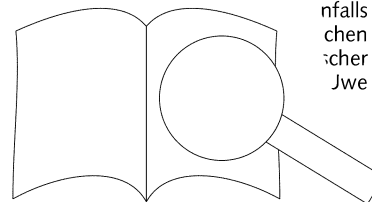
⁴⁶ Der große Tonumfang bestätigt zusätzlich die untransponierte Lage, da die Technik des Falsettierens nur bei einem nach oben erweiterten Umfang hilft.

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 16 Sänger und bei allen anderen Chören mehrere Sänger (in gemischt vokal-instrumentalen Besetzungen). Die Besetzungsangaben des Vorworts sind in der Übersetzung wiedergegeben in L. V. Wolf, Stuttgart 2000 (Carus 10.371).

⁴⁹ Verschiedene noch zu ermittelnde Beispiele bei 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 Auffuhrungsbedingungen 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 auseinanderliegende Einsätze ermöglichen sollten. Doch dies wäre absolut sicher viel Rücksicht nahmen die Drucker auf die Musiker dar wäre also nach einer anderen Deutung für die Notation. Das was freilich mangels verbaler Äußerungen dazu nur spekulativ sein kann. Die Notation „Singstimme und Particell“ ist durchaus üblich, allerdings bei monodischer Aufführung mit dem sich selbst begleitenden Sänger bekannt, bei denen mehrere solcher Stimmen vorkommen z. B. drei Sänger zusammen begleitet.⁵⁵ Die Partituren solcher Sänger mit dem kompletten Bc und dazu noch einer weiteren Stimme eines solchen, sich begleitenden Sänger, sind eine Herausforderung für den ungewöhnlich schwebenden Monteverdi'schen Aufstellung der Stimmen. Eine getrennte Aufstellung der Stimmen wäre für den Bc wichtiger gemacht hätte. *quattro ch' e' proprio* (1612), tritt derselbe Bc auf, falls in der Vesper auf, *Magnificat* und zwar dort mit *ascosto*“ (aus dem Versteck).⁵⁷

Die beiden Zeichen zunehmend auch verwendet, um

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

1610 ist die Entwicklung bereits fast abgeschlossen. Man differenziert klar: Die Messe wird bereits durch Verwenden als Werk im *stile antico* gekennzeichnet, der Rest – Vespers, Concerti, Sonata, Hymnus (!) und *Magnificat* – ist den modernen Werken vorbehalten C . Während der Messe anzutreffende C wohl als Druckfehler zu betrachten, scheint sich hinter der Verwendung in der Generalbass-Partitur ursprünglich eine Absicht verborgen zu haben. In den meisten Sätzen des *Magnificat* ist die besonders virtuosen Teile und wahrscheinlich wollte Monteverdi die vorangehenden handschriftliche Tempodifferenzierung zu Gunsten der (Vesper) wiederholen. In diesem Druck ist in der Generalbass-Partitur diese Notationsart stehen geblieben. Die *Magnificat* sind zudem in der Generalbass-Partitur („adagio“ bzw. „tardamente“) abgedruckt; bei den Sätzen 13g und dort in voller Partitur wiederholt die Faktur und die Notwendigkeit

Triolen in T. 130–153 der Sonata zu einer Führung, sehen die triolierten Noten doch aus wie eine schwarzte Halbe handelt, wie die geschwärzten Ganzen belegen (siehe Faksimile). Zunächst hat man diese – im 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 Textubertragungen 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, o 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.

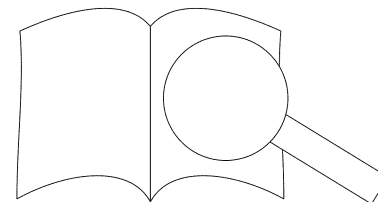
⁵⁵ Ausführlich zu dieser Problematik Uwe Wolf, „Überlegungen zur Notation des Canto in Claudio Monteverdis *Sonata sopra Sancta Maria* – auffuhrungspraktische und liturgische Konsequenzen“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 81 (1997), S. 61–66. Solche Drucke sind bekanntlich auch bei Alessandro Grandi. Ausdrücklich wird das als Ziel angegeben.

⁵⁶ Ein Faksimilebeispiel ebenda, S. 63.

⁵⁷ Neuausgabe siehe Fußnote 48.

⁵⁸ Die Entwicklung kann hier nur sehr kurz, bei Wolf 1992, Bd. I, S. 22–82, geschehen.

⁵⁹ Einen vierteiligen Taktschlag konnte man noch nicht.



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, dated 1 September 1610. Researchers unanimously agree that Monteverdi wished to recommend himself as a composer to the Pope – and most likely to other potential church patrons – through this collection. The characteristic of a “portfolio” has left a strong impression on the 1610 print in many respects, and it is an important key to understanding the reasons for combining a mass and vespers. The mass was traditionally conserved in the choirbook, while the vespers were pursued in the vespers; these contrasting idioms reflect the time.

On 1 September, the date of the collection’s publication, Monteverdi had been nearly completely blind for some time. He arrived in Rome shortly after this date, on the evening of October 5. He was taken into the Seminario Romano for the purpose of his trip to Rome. It was unsuccessful: Monteverdi neither met the Pope nor did he manage to present his print in person.

Monteverdi met the Pope already in 1607 in Mantua. It is likely why Monteverdi quoted his opera *L’Orfeo* as having been performed for the first time that year in Mantua, and not in Rome. The vespers’ responsory and magnificat.

Monteverdi’s intention of travelling to Rome was probably also the reason 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 large number of printing errors.

Whether a “premiere performance” of all or part of the collection took place before the collection went to press, it seems more plausible in the case of the Vespers of the Blessed Virgin, especially for this publication, the introduction of the three movements with obbligato instruments. The parts vary considerably, which allows for the possibility that some of these pieces were composed for specific instrumental situations. Differing versions of the basso continuo parts in no less than five pieces were revised.

However, the fact that the collection was dedicated to Monteverdi’s noble employer does not rule out that the collection was performed at important festivals and occasions and for the purpose of recommending Monteverdi forward in the last fifty years, as well as by any documentary evidence at all. The collection can be verified for Monteverdi’s performance (performed). By contrast, when Monteverdi was appointed *maestro di cappella* at San Marco in Venice, it was surely an essential argument for actually holding the position.¹⁰

The complete title cf. Critical Report. The first and the second “small” version of the *Magnificat* are not part of the 1610 edition. However, they are available separately from the same publishing house: Carus 40.670 und 27.205.

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.

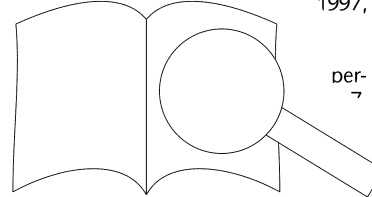
⁶ Jeffrey Kurtzman, *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, Oxford, 1999, p. 14. The Pope was staying in Mantua in May 1607. The performance of *L’Orfeo* had already occurred in February of 1607, but it still could have been a topic at the court.

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, *N*, p. 29ff.

⁹ Various theses are summarized by Kurtzman, 1999, p. 14.

¹⁰ A Venetian document mentions that Monteverdi was appointed *maestro di cappella* in 1613, but also his printed works p. 40 and Kurtzman, 1999, p. 52f). Various works were consulted. Aside from the original (1582) and the print of 1610, Mont



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 prevail today.

Many indications, however, point to a liberal treatment of psalm tones at least, although it is not entirely clear what this means in detail. Apparently, the *differentiae*²⁴ were still in use. Collections exist which allegedly offer a variety of tones for the high festivals of the church year, containing different tones implemented in the vespers, but all using just one tone as a piece. Monteverdi also uses final cadences for the vespers which were apparently the only ones used in the original print which employ the liturgical tones at different points of the beginning and end of the psalm as well as in the beginning and end of the antiphon impossible.²⁶ In his edition of 1610, Adriano Banchieri had already pointed out from the beginning of the festival to festival for the first time, thus indicating an apparently slight sign of change in the use of the antiphons as well.

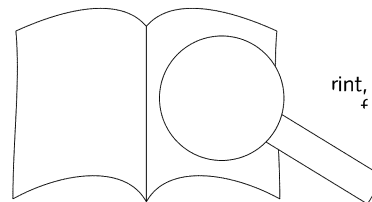
The position of the psalms is most often explained by the fact that a repetition of the same psalm is used as substitutions. This is also evident from the titles of Vespers in which motets are interspersed. However, accounts of vespers performed between the psalms²⁸ are regarded as documentary evidence that the antiphons were not placed between the psalms. This could have been a “liturgical” in a narrower sense of the word, but the accounts of the early seventeenth century were nearly certainly not based on a liturgical basis. This might possibly explain more conclusively why the concertini were exemplarily placed between the psalms than the antiphon substitution.²⁹ In principle, one can only regret that further research on liturgical practices at this point, without 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 a new order of performance. This, in turn, should be viewed as “exemplary” and not as an actual “performance.”

Editions of the Vespers – an Historical Overview

Over the course of the years, the *Vespers* have been the subject of more editions than any other 17th-century composition. Carl von Winterfeld was the first to publish isolated examples of the vespers within the complete works of Monteverdi. His edition of 1965 was the general standard. Numerous editions have since appeared, many of which he made reference to. However, due to the high standards set by today’s editions, many of these editions are marked by encroachments of various kinds, such as abridgements, rearrangements, and changes in mensural notation, which seems absurd. In recent years, editors begin to omit parts of the print or amend it (antiphons); in both cases, the goal 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, 1592; 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, 1605, 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, 1611, p. 118, footnote 27).
²⁹ Cf. also Whenham, 1997, p. 19.
³⁰ Ibid., p. 2, and Kurtzman, 1999, p. 10.
³¹ Carl von Winterfeld, *Johannes Gaby*, Hildesheim 1965, vol. III, p. 112f. (*Magnificat a 7*).
³² *Monteverdi Opere*, vol. XIV, parts 1–4.
³³ For information on editions up to 1997, see the bibliography.



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, which is entirely identical – copies were consulted which vary widely due to the preserved condition, print quality, and musical notation. Instrumentation, time signatures, and note values are unaltered (in the case of deviations in the original print, passages we have followed that indicate a different reading). Accidentals have been interpolated as needed. The original parts which are nevertheless imperceptibly altered in the printed edition are listed in the appendix. They appear to be sensible, but have been added in small print. Obviously erroneous readings in the prints of the seventeenth century are marked with a red line.

The print of 1610 has irregular bar-lines; only in the basso continuo part are the bars subdivided by lines at irregular intervals (larger). We have set bar-lines at 2/2 meter in common time, which not only corresponds to the original notation of the time, but also agrees with the practice of the time, which was often added by hand during longer pauses. We have consciously foregone adding time signatures, such as proportional parameters, the notation of the basso continuo, and the like.

In the instrumental parts, we have paid heed to do justice to the most varied and often unimaginable, in order to offer material fitting for performance. The parts 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

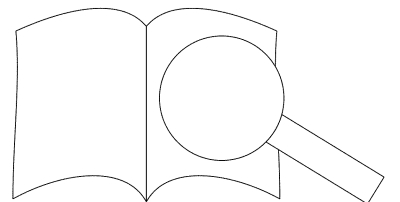
The 1610 print only specifies obbligato instruments Nos. 1, 11 and 13. In addition, the "Ritornello" and No. 12 for five voices possess obbligato instruments. The scoring for parts 11 and 12 differs clearly from one another. The instruments in the part-books are:

With respect to scoring, the instruments employed, the instruments used in the original score of the 1610 print, can be positively identified. This applies to the instruments of the violin family (in the original score of the 1610 print, "Basson" and "Violoncello"). It seems likely that the term "Violoncello" probably even one time. The term "violoncello" however instruments which are preserved for the late 17th century, we have denoted this part as

The term "Contrabasso da gamba" most likely refers to a double bass which belongs to the viol family, just as the term "Violone" has also been used in this edition.

The instruments "Fifari" found only in the *Magnificat* à 7 (No. 13c), are most likely recorders (range: *f*¹ 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 of Claudio Monteverdi, *Vespro della beata Vergini da concerto*, ed. by Jerome Roche, London et al., 1994, sur bass and the basso continuo, or divergent signatures.
³⁷ Claudio Monteverdi, *Missa da capella a se*, critica di Antonio Delfino, Cremona 2005. Edizione nazionale a cura della Fondazione Cf. for instance H. von Loesch, article "V" (1998), col. 1686ff, 1998.
³⁸ Cf. for instance H. von Loesch, article "V" (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 the parts in the *Lauda Jerusalem* and *Magnificat* were written in “chiavette” and should be transposed. This points to a practice in sixteenth-century music in which the level of notation was chosen not to the pitch-level with its modes of G, A, and C, but to the ledger lines, a different clef notation, or chiavette, for the high clef parts (soprano, alto and baritone) were used.

One could expect a high range in a composition and that the composition should be written in high clef notation. Organists and instrumentalists should be proficient in transposing.⁴⁰

As the prerequisites changed in a variety of ways. One of the reasons for that expansion of tonal range can be observed in the combination of high and low choirs in opulent polychoral music. In high and low clef combinations often sang together in polychoral music, sometimes in entirely new clef combinations. Additionally, the introduction of the basso continuo and obligato 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 piece or alternative pitch-levels are designated with surmounting or alternative dispositions.⁴² The wide spectrum we find in respect in prints of the time testify to the fact that the talk of “transposition automatism” by any means

While transposition instructions of this kind are seldom found in instrumental music, they were intended to be transposed. The practice of transposition has already been the subject of discussion. In the vocal parts, such a tradition is well established. Indeed, the position of the clef combination in the beginning of the seventeenth century, for example, violin parts are predominant.

At an intended transposition of the *Magnificat* – is highly supposed, at the very least. Two doubts: In the transposition downwards the ambitus of Cornetto III and Trombone II is the level. In the vocal parts, a transposition also is more than it solves. For this reason, transposed notes have to be placed an octave higher,⁴³ since in fact, the voices in pieces with high clefs differs from the others only marginally.⁴⁴ But one technical argument is even more important: The chiavette notation exists to avoid 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).

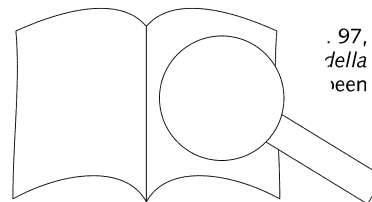
⁴⁰ For a discussion of chiavette clefs in general, as well as different aspects affecting this problem cf. Wolf 1992, vol. 1, p. 270ff. Further literature is listed there.

⁴¹ Numerous examples in: Wolf, 1992, vol. 1, p. 270ff.

⁴² Ibid.

⁴³ So in No. 10, m. 92, Alto II: last note of *f*, transposed down a fourth. *Beata Vergine*, ed. by Hendrik Schulz, p. 100. The alto part is set an octave higher.

⁴⁴ In No. 10 and No. 13, the peak tones seldom reached (thus, higher clefs in the remaining pieces, *g*² and *g*¹ are



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 rhythmic 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 instrumentation, for instance. Only very few church music prints of the time call for a colorful ensemble, although they existed (and evidence is not just provided by Monteverdi's print alone). For Monteverdi, opening up a variety of possibilities would also have been as important as strategic commercial considerations.⁴⁷

Performance practice varied in the place to place, and performances occurred under different circumstances. Observing specific performance practices they have been discussed in the literature (and the soloistic realization of the eighteenth centuries), was not the case for choir or for soloists. As far as we know, the number of singers – or a small group of voices were sung also a male alto voice of singing in falsetto was used, especially in higher virtuoso vocal sections of the choir. However, there is no indication in choral pieces (albeit for the choir, the more difficult it is, the more passages in tutti. Even today, particular attention should be the best counsel for performance practice.

Accompaniment in the Psalms

In the *Magnificat*, Monteverdi gives us some insight into his use of *colla parte* accompaniment. The first movement has a 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 fact, for playing *colla parte*, although the references in the 1610 mentioned above indicate that this tended to be the st

Ample evidence of widespread *colla parte* accompaniment in Italy around 1600 can also be found beyond the Alps. In addition, one can also substitute instruments for voices, an attractive possibility which is very self-evident and occasionally manifested in different forms in Heinrich Schütz (1619), a "German import" of the style. The very high voices of the organ were "primarily intended for singers, but if singers are also available, the organ can be used for the basso continuo." In the 1610 print, the organ is used as a continuo instrument. How often the organ was used in church music prints mention the term *basso per l'organo* was used, and the prefaces of basso continuo, "alli honorati organisti",⁵² or the word "organ" means the church organ. The registration stipulations in the specific cases, it is difficult to concretely determine which instruments supported the organ. Several instruments could be added, especially in polychoral settings scored for large performance groups. However,

Instrumentation of the 1610 print allows us to see that the organ was used as a continuo instrument. How often the organ was used in church music prints mention the term *basso per l'organo* was used, and the prefaces of basso continuo, "alli honorati organisti",⁵² or the word "organ" means the church organ. The registration stipulations in the specific cases, it is difficult to concretely determine which instruments supported the organ. Several instruments could be added, especially in polychoral settings scored for large performance groups. However,

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, "... auf der rechten Musicalischen hohen Schule – Heinrich Schütz in Italien," in: Ulrich Bartels (Ed.), *Der Musiker und seine Reisen*, Hildesheim, 2011, p. 54ff.

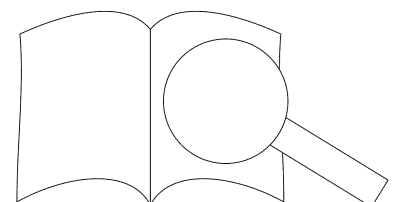
⁴⁸ Lodovico Viadana makes very concrete dispositional specifications in his *Salmi a quattro chori*, Venice 1612. He calls for no fewer than sixteen singers in the cappella alone, and for multiple singers in all other choirs aside from the *Chor favorito* (in mixed dispositions with voices and instruments). 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 erarbeitet und herausgegeben von Michael Heinemann, Cologne, 1992, p. 74. In the original: "meistentheils auff Zitter. Jedoch wann man auch Sängers dabei hat." For his psalm compositions, Viadana recommends that the soprano voice of the high choirs be accompanied by the Cornetto, or Violino – regardless of whether for voices and instruments.

⁵² Wolf, 1992, p. 183ff.



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 ♩ . 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 "2" and $\frac{3}{2}$ in No. 1).

Sequence of meters	Proportion	Proportional Implementation
$\text{C} - \frac{3}{2} \circ \circ \circ$	Sesquialtera (3:2)	$\text{C} \circ$
$\text{C} - \text{C}\frac{3}{2} \circ \circ \circ$	Sesquialtera (3:2) + Dupla (2:1) = Tripla	$\text{C} \circ$
$\text{C} - \frac{3}{2} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	Sesquialtera	$\text{C} \text{♩}$
$\text{C} - \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	Hemiocta	$\text{C} \text{♩}$
$\text{C} - \frac{3}{1} (?) \text{♩} \text{♩} \text{♩}$		$\text{C} \text{♩}$
$\text{C} - \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	Difference in tempo	$\text{C} \text{♩}$

No. 2 would then last exactly the same duration as the triple meter in No. 1. This type of proportional interpretation yields meaningful results. As a matter of fact, a proportional interpretation of meter relationships obviously yields very different results. The theory and practice of the early seventeenth century factors display that we cannot make any further assumptions about traditional proportional interpretations,⁶⁸ such as: relative 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 ♩ in No. 4 to accelerate the agitated triple meters of this psalm over against other triple meters, but tempi could not be marked numerically, one can only describe them as faster or slower, as Monteverdi's *Mass* did. One cannot say with certainty whether Monteverdi used $\frac{3}{2}$ time in order to indicate a quicker triple meter or to differentiate once again between pieces in a more motet and non-motet style ($\frac{3}{2}$ time). Both constructions are used in many cases. It must be called to attention that the use of mensural notational signs and the use of the sign ♩ with rather scant diligence in this edition.

In this edition, note values have remained unchanged. This enables the reader to compare the original sources and the edition musically convincing.

Deviating from the original sources, the edition has

appeared in 1610 in an extremely short time. In addition to numerous errors and omissions – some of them very serious – the continuo score and other parts reflect the original sources. For this kind are found in Nos. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. Deviations were generally not taken into account, only a selection of them was included. In some cases, versions were even combined according to the original sources. Although one can gain the impression that the edition is better elaborated in Nos. 3, 5, 7, and 9, the edition 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.

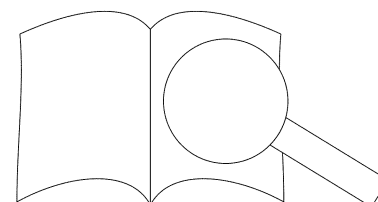
⁶⁶ Wolf, 1992, vol. 1, p. 96ff.

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 17th century they became more common.

⁷⁰ In the edition Schulze et al. 2013, p. XI. Monteverdi intentionally allowed these pieces might appear more conservative in a more conservative image is only remote beginning of *Pulchra es*). This assumption places (and it is even improbable in the fi



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 consultation of differing printed copies. We have complete prints in Bologna and Brescia (1st set), as well as in Brescia (2nd set), Wrocław and Lucca which are very good.

Performance Practice Today

Since the middle of the twentieth century, the *Vespers of the Blessed Virgin* has been more than any other work of the period the subject of an assumption of a liturgical performance. The "vesper" embodied by Monteverdi not only executed in his time, but also in its title: "Vespro della Beata Vergine" or "Vespers of the Blessed Virgin." Freely translated, it means "Vespers of the Blessed Virgin, composed by Claudio Monteverdi." Monteverdi could not have intended for complete performances (such as J. S. Bach's *St. Matthew's Passion*, *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 parts certainly have their own justification – whether as a vespers compilation, in various combinations with or without instruments, or in concerts and worship services. This type of "quarry" – so to speak – for multifold purposes Monteverdi would have expected for his *Vespers of the Blessed Virgin* ("fitting for print accommodata") ("fitting for print") does not primarily aim at specific purposes; but rather, it points to a variety of uses among many.

This also has consequences for the *Vespers of the Blessed Virgin* is that it would make sense to use the text as a hand for the instrument. In our edition, the soloists at hand for the instrument. In our edition, the soloists at hand for the instrument. In our edition, the soloists at hand for the instrument.

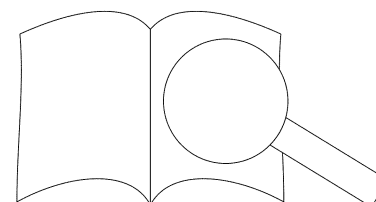
The *Vespers of the Blessed Virgin* has been used most frequently of all due to facsimile printing. Some of the alternative readings of this edition are founded alone on consultation of differing printed copies. We have complete prints in Bologna and Brescia (1st set), as well as in Brescia (2nd set), Wrocław and Lucca which are very good. The *Vespers of the Blessed Virgin* has been used most frequently of all due to facsimile printing. Some of the alternative readings of this edition are founded alone on consultation of differing printed copies. We have complete prints in Bologna and Brescia (1st set), as well as in Brescia (2nd set), Wrocław and Lucca which are very good.

Stuttgart, October 2013
Translation: Greta Konradt

Uwe Wolf

The reasons for this are manifold. On the one hand, artistic considerations are of course also a factor. The long-standing practice of performing the *Vespers* as is the case with other cyclically composed works not intended for complete performances (such as J. S. Bach's *St. Matthew's Passion*, *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.

⁷¹ These could be cross-beamings, do



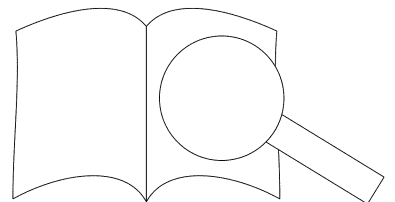
Die vertonten Texte mit Übersetzungen / The Singing Texts with Translations

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 far as the content, in some cases clear discrepancies occur between the biblical translations of today and those which Monteverdi set – and them – today’s translations of the Bible are therefore, under the circumstances, of little help. In order to provide a German text which is as faithful as possible to that of the original, and in accordance with the tradition of a Catholic interpretation, we have used the German translation of the hymn and the Magnificat from the Roman Breviary by John, The Marquess of Bute, which was consulted. Likewise, the translation of the Concerto *Duo Seraphim* refers back to this translation. The translations of the Concerti *Nigra sum* and *Pulchra* consist of text compilations, in which only some of the words are taken from the Luther Bible. In this case we have used the version of the Luther Bible. Finally, for our new translation of the text of *Audi coelum* we have used the newly translated text of Alexander Jost.

¹ *Römisches Brevier*, 4 Bde., Regensburg 1890. Verwendet wurde die Ausgabe *Römisches Vesperbuch*, hrsg. von Ferdinand Janner, Regensburg 1900.
² *Römisches Brevier*. Winterteil, Regensburg 1890, S. 307.

¹ *The Roman Breviary: reformed by order of the Holy Oecumenical Council of Trent, [...] together with the Offices since granted by the same Council into English by John, Marquess of Bute* [John, Marquess of Bute], London, 1879 (the edition from 1908 was revised by the same Marquess, London, 1908). The version of the text appearing in the text refers more closely to the text of the King James Bible than the text of the Luther Bible. To achieve a version which is as faithful as possible to the original, we have chosen the version by John David Chamberlain, *Hours of Prayer According to the Use of the Roman Breviary*, London, 1852.



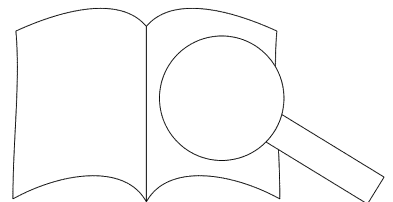
3	A solis ortu usque ad occasum, laudabile nomen Domini.	Vom Aufgang der Sonne bis zu ihrem Niedergang sei der Name des Herrn gelobt.	From the rising of the sun unto the going down of the same the Lord's name is to be praised.
4	Excelsus super omnes gentes Dominus, et super coelos gloria ejus.	Hoherhaben 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 he 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 lifteth the needy out of
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 with the princes of
9	Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem.	Der die Unfruchtbare im Hause wohnen lässt, als fröhliche Mutter von Kindern.	He maketh and turneth of childless
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 Spirit: ...

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 eir Heeresmacht.	Thou art lovely, sweet and of Jerusalem, terrible as an array in battle.
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 made me wander.

6. Laetatus sum. Psalm 122 (Vulgata 121)

1	Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi: In domum Domini ibimus.	Ich, Lasse.	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.	Unsre Füße	Our feet have been wont to stand within thy gates, O Jerusalem.
3	Jerusalem, quae aedificatur ut compactio ejus in idipsum.	Jerusalem, die gebaut wird wie zur Gemeinschaft	Jerusalem is builded as a city that is compact together:
4	Illuc enim ascenderunt testimonium Israel, ad Dominum.	Da hinauf, die des Herrn, nach dem Gesetze für 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 sunt 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	Prospice Domine, Domine, et miserere Jerusalem: ne deserta sit, neque habitata sit sicut Jerusalem in diebus antiquis.	Erleht Jerusalem Frieden, und Überfluss werde denen zuteil, die dich lieben.	Pray for the peace of Jerusalem: they shall prosper that love thee.
7	Pax sit in muribus tuis, et prosperitas in palatibus tuis: quia propter nomen Domini Dei nostri, quaesivi pacem Jerusalem: quia propter nomen Domini Dei nostri, quaesivi pacem Jerusalem.	Friede sei in deiner Feste; und Überfluss in deinen Türmen!	Peace be within thy walls, and prosperity within thy palaces.
	Prospice Domine, Domine, et miserere Jerusalem: ne deserta sit, neque habitata sit sicut Jerusalem in diebus antiquis.	Um meiner Brüder und um meiner Nächsten willen wünsche ich dir Frieden!	For my brethren and for my neighbors I will now seek thee.
	Prospice Domine, Domine, et miserere Jerusalem: ne deserta sit, neque habitata sit sicut Jerusalem in diebus antiquis.	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 thee.
Dox.	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. ...	Ehre sei dem Vater, und dem Sohn und dem Heiligen Geiste: ...	Glory be to



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

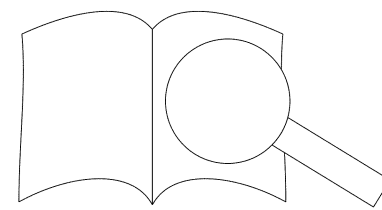
R	Duo Seraphim clamabant alter ad alterum: Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Plena est omnis terra gloria ejus.	Zwei Seraphim riefen einer dem andern zu: Heilig, heilig, heilig ist der Herr, Gott der Heerscharen! Die ganze Erde ist voll seiner Herrlichkeit!	One Seraph cried unto another: Holy, Holy, Holy 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 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 they build, they shall build in vain, and they shall watch, and shall not watch.
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 lang gesessen, die ihr das Brot der Schmerzer Währet er seinen Geliebten Schlaf	It is vain for you to rise up when you have eaten bread of sorrow, and you have given sleep to your beloved.
3	ecce haereditas Domini, filii: merces, fructus ventris.	sehst, vom Herrn verliehener Besitztümmer, Kinder, ein Lohn von ihm die Früchte des Leibes.	Behold the heritage of the Lord: and children are his reward.
4	Sicut sagittae in manu potentis: ita filii excussorum.	Wie Pfeile in der Hand der Vertriebenen, die Kinder der Vertriebenen.	As arrows in the hand of a mighty man; so are the 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, wenn er mit seinen Feinden in der Pforte spricht.	Blessed 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 dem Vater, dem Sohne, 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 de perfusa gaudio. Audio.	Hör das Coelum voll Verlangen und gessen. Höre.	Heaven, hear my words, full of longing and filled with joy. I hear
Echo	Dic, quaeso mihi: qua consurgens ut auro Dicam.	Sag, bitte mir: Wer ist diese, die im Morgen rötlich schimmert wie die Erde, so dass ich sie preisen kann? Erde sagen	Tell me, I pray, who is she that glows like the dawn rising, that I may bless her? I will tell
Echo	Dic, nar replet Mari	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, per quam mors fuit et autem vita.	Maria, jene liebliche Jungfrau, angekündigt vom Propheten Hesekiel, die Pforte des Ostens? Eben jene	Mary, that sweet virgin, foretold by the prophet Ezekiel, the portal of the East? Even she
Echo	Media, per quam mors fuit et autem vita.	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 away, and life brought in? Even so
Echo	Media, per quam mors fuit et autem vita.	Die, die immer sichere Mittlerin zwischen Mensch und Gott ist, Heilung für die Schuld? Die Mittlerin	She, who is always the safe mediator between man and God, healing for the guilty? 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.

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

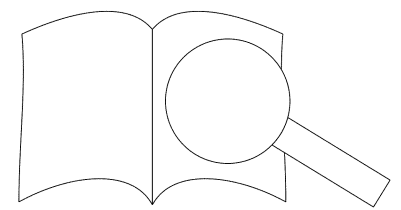
1 (12)	Lauda Jerusalem Dominum: lauda Deum tuum Sion.	Lobe, Jerusalem, den Herrn; lobe, Sion, deinen Gott!	Praise the Lord O Zion.
2 (13)	Quoniam confortavit seras portarum tuarum: benedixit filiis tuis in te.	Denn er hat die Riegel deiner Tore festgemacht, deine Kinder in dir gesegnet.	For he hath strengthened the bars of thy gates: he hath blessed thy children in 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.	Who hath appointed thy bounds in tranquillity: he hath filled thee with the fatness of wheat.
4 (15)	Qui emittit eloquium suum terrae: velociter currit sermo ejus.	Er sendet sein Wort aus auf die Erde; schnell eilt sein Wort.	Who sendeth forth his word upon the earth: his word runneth very swiftly.
5 (16)	Qui dat nivem sicut lanam: nebulam sicut cinerem spargit.	Er gibt Schnee wie Wolle, sträubt die Asche aus.	Who scattereth the wool: he scattereth the ashes.
6 (17)	Mittit crystallum suum sicut buccellas: ante faciem frigoris ejus quis sustinebit?	Er wirft seinen Hagel wie Kieselsteine: wer kann bestehen vor dem Angesichte seiner Kälte?	He throweth 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 schmelzet sie; er wehet seinen Wind, und es werden Wasser fließen.	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 kündigt sein Wort an zu Jacob: seine Gerechtigkeiten und seine Urtheile zu 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 verfahren mit allen Völkern: er hat nicht offenbart seine Urtheile ihnen.	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.	Dem Vater, dem Sohne, und dem Heiligen Geiste.	Glory be to the Father, and to the Son: and to the Holy Ghost; ...

11. Sonata sopra Sancta Maria

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

12. Ave mari:

12a	Ave, Stern des Meeres, ehre Mutter Gottes, allezeit reine Jungfrau, sel'ge Himmelsporte!	Hail, thou Star of the Ocean, portal of the sky. Ever Virgin Mother of the Lord most High!
	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 remember to establish peace.
	Lös der Sünder Bande, heil die Nacht der Blinden, unsre Übel scheue, was uns gut, erbitte.	Break the chains of all our ills: enlighten the eyes of the blind: deliver us from all our ills: every bliss in thee.



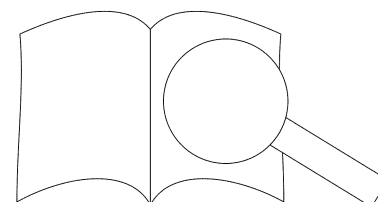
PROBEE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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 culpis 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 h To the Almi Father, S One s Am

Magnificat. Lukas 1,46–55

13a (46)	Magnificat anima mea Dominum:	Hoch preiset meine Seele den Herr	and Lord:
13b (47)	Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.	und mein Geist frohlocket Heilande.	rejoiced in God my
13c (48)	Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.	Denn er hat angesehen Magd; siehe, v preisen alle	with regarded the lowliness of his ...raiden. For behold, from henceforth: generations shall call me blessed.
13d (49)	Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.	Denn Große. mä	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.	And his mercy is on them that fear him: from generation to generation.	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 mit ; zerstreuet, s 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, humiles.	Ge urzt er vom Throne und drigen.	He hath put down the mighty from their seat: and hath exalted them of low degree.
13h (53)	Esurientes implevit inanes.	igen erfüllt er mit Gütern, die lässt er leer ausgehen.	He hath filled the hungry with good things: and the rich he hath sent empty away.
13i (54)	Suscepit Israel miseric	nimmt sich Israels an, seines Knechtes, eingedenk seiner Barmherzigkeit.	He hath holpen his servant Israel, in remembrance of his mercy
13j (55)	Sicut et se	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.
1 (56)	in cto.	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;
1 (57)	unc, et semper, et 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 | VIRGINI | MISSA SENIS
 VOCIBVS | AC VESPERÆ PLVRIBVS |
 DECANTANDÆ, | CVM NONNVLLIS SACRIS
 CONCENTIBVS, | ad Sacella siue Principum
 Cubicula accomodata. | OPERA | A CLAUDIO
 MONTEVERDE | nuper effecta | AC BEATISS.
 PAVLO V. PONT. MAX. CONSECRATA. |
 [Wappen Papst Pauls V.] | Venetijs, Apud
 Ricciardum Amadinum. | 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 Unten)
 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, | SANCTISSIMÆ |
 VIRGINI | MISSA SENIS VOCIBVS | AD
ECCLESIAIARUM CHOROS | 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
 [...]

Widmung

SANCTISSIMO AC BEATISSIMO
 DOMINO NOSTRO PAULO QUINTO
 PONTIFICI OPTIMO MAXIMO
 CLAUDIUS MONTEVERDE SALUTEM
 PLURIMAM DICIT

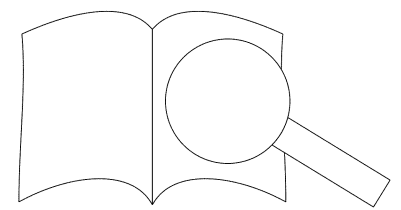
DEM ALLERHEILIGSTEN UND GÜTIGSTEN
 PAUL V., UNSEREM HERRN
 DEM HÖCHSTEN PONTIFEX
 CLAUDIO MONTEVERDE SALUTEM
 PLURIMAM DICIT

TO THE MOST HOLY AND MOST BLESSED
 PAUL V, OUR LORD,
 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
 Quò igitur sacri concentus eximio
 divino tuo fulgore Illustrati splendor
 suprema impertita benedictione
 ingenij mei magis, ac magis vobis
 claudantur ora in Claudio
 ad tuos sanctissimos
 qualescunque sunt
 exhibeo. Quare uobis
 animo, quæ humiliter
 etiam, atque
 alacriter
 antequam
 per

In dem Wunsche einige
 Weisen zum
 bringen, habe
 Erhabener
 widmen,
 der Sterbli
 mir war bew
 hsten
 nicht gut
 hätte meinen
 nicht in den
 Materialien über
 mit Recht danach
 eilseite des Werkes doch
 nen dessen bedruckt werde,
 des Himmels in seinen Händen
 steuerruder zur Herrschaft auf
 mit also diese heiligen Harmonien,
 em herausragenden und nahezu
 chen Glanz erhellt, widerleuchten mögen
 damit der höchste ihm zukommende
 segnen 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; that you may accept with
 a more cheerful
 than before I shall
 Blessed Virgin a
 happy life. Ven
 1610 [= 1 Sept



Sex vocib. & sex Instrumentis. CANTVS

Domine ad adiuuandum me festina Gloria

Patri, & Filio & Spiritui sancto Sicut erat in principio, &

& semper, & in secula seculorum Amen. Alleluia

allelu ia ij

Cornetto, & Violino da br

Domine ad

...ine ad adiuuandum)

... Responsoriums sind als Falsobordone notiert und nur in den Dreiertakten rhyth-

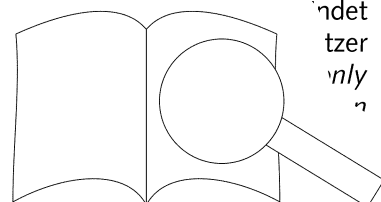
... der ... er Stimme Cornetto I/Violino I, die auf Seite S. 23 fortgesetzt wird. Deutlich zu erke-

... Vorzeichen in der ersten Instrumentalzeile. / The vocal parts of the responsory are

... ythm in triple time. The beginning of the Cornetto I/Violino I part is located at the bott-

... clearly recognizable that a user later added accidentals in the first instrumental line.

...eka Uniwersytecka, Wrocław, Signatur: 50094 Muz.



ndet
tzer
nly
n

30

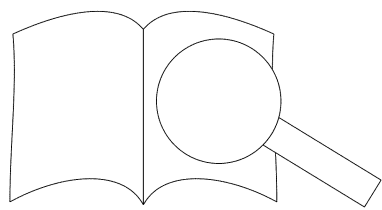
Sancta Maria ora pro nobis

Sancta Maria ora pro nobis

PROBEPARTITUR
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

s. 30 (Sonata), T. 91-127.
 In der Sopran-Stimme durchgängig der Basso continuo beigegeben (vgl. das Vorwort).
 In deutscher Zweittext unterlegt. / In this movement, the soprano part is notated through
 copy the music is underlaid with a second, hand-written text in German.

Biblio Uniuersytecka, Wrocław, Signatur: 50094 Muz.



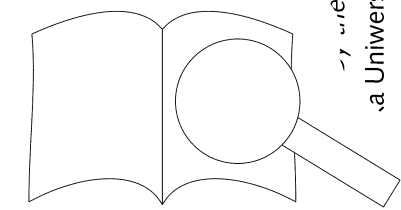
11 (Sonata), Trombone I (links) und Trombone doppio (rechts), T. 116-234.

riolenoten im 2. bis 4. System handelt es sich nicht um Viertel, sondern um geschwärtzte Halbe, welche erkennen ist. / Concerning the black triplet notes in the 2nd through 4th staves, these are not quarter.

auch an den schwarzen Noten, welche erkennen ist.

→ die Ruhenoten sind als ganze Noten zu verstehen.

Uniwersytecka, Wrocław, Signatur: 50094 Muz.



Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag

PROBE PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced

Septem voc. & sex Instrumentis. 36 ¹⁴ ALTUS

ti me

meus in Deo saluta-

Quia respexit

37 ¹⁴ Cornetto

Agni fiat.

Et exultavit, et acet.

Fifara

Trumbone

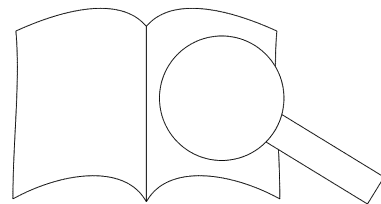
Flauto

Cornetto

Quia fecit Tacet.

nomem eius.

Via fecit mihi magna qui potes.



13a-c (Beginn des Magnificat à 7).

3) und Cornetto I stehen im selben Stimmbuch: links der Alt, rechts Cornetto I. Die Instrumente der Cornetto-Stimme integriert. / The Alto und Cornetto I parts are in the same part-book: the Alto and Flauto do not have their own part-book, rather they are integrated in the Cornetto part.

Wroclaw, Signatur: 50094 Muz.

1) kein eigenes Stimmbuch, Cornetto I on the right. The

Carus-Verlag



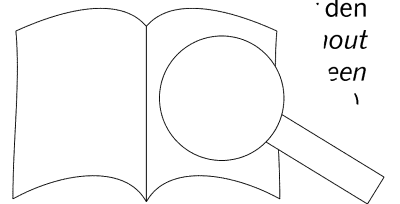
PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

...:0): Nr. 5 (Pulchra es), T. 74 bis Schluss und Nr. 6 (Laetatus sum), T. 1–27.

...verdi im Bassus Generalis die volle Partitur drucken, allerdings ohne Text. Einige der Psalmen, wie hier Laetatus
 ...cell auf drei Systemen notiert; die Schlüsselwechsel markieren das Springen zwischen
 ...den
 ...System: Tenore II, Tenore I, Alto (ohne Schlüsselwechsel), Soprano II und wieder
 ...s orientiert. / For the Concerti, in the Bassus Generalis part Monteverdi had the fi
 ...the psalms, such as Laetatus sum, are notated in short score on three staves; changes in
 ...g., in the final accolade in the middle staff: Tenore II, Tenore I, Alto (without a clef ch
 ...rganist can follow the course of the piece.

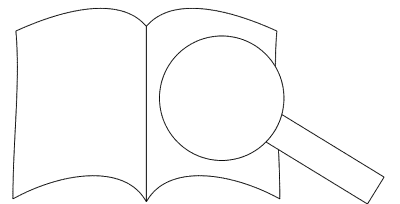
...eka Uniwersytecka, Wrocław, Signatur: 50094 Muz.





PROBEPARTITUR
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

... 13g (Deposit aus dem Magnificat à 7), T. 16–25a.
 ... die Darstellung der vielen Hilfslinien eigentlich nicht. Da Monteverdi hier die exp
 ... zlich hereingeflickten Notenlinien etwas stückeln, was im Ergebnis aber kaum lesbar i
 ... me did not allow for the printing of the many ledger lines. Since Monteverdi wished to
 ... to patch piece meal extra lines for the notes, which yielded a result scarcely legible.
 Biblio ...
 ... Uniwersytecka, Wrocław, Signatur: 50094 Muz.



356
VIII

ALTUS
**SANCTISSIMÆ
VIRGINI**

MISSA SENIS VOCIBVS.

AC VESPERÆ PLVRIBVS

DECANTANDÆ,

CVM NONNVLIS SACRIS CONCE

ad Sacella siue Principum Cubicula accom

OPERA

A CLAVDIO MONTE

nuper effecta

AC BEATISS. PAVLO V. PONT.



ad Ricciardum Armadinum.

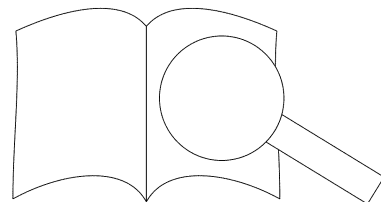
M D C X.

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
Do - ad ad - ju -

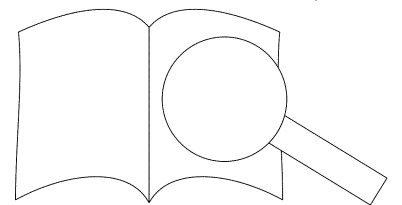
Soprano II
Do ad ad - ju -

Alto
ne ad ad - ju -

Tenore I
mi - ne ad ad - ju -

Ter
- mi - ne ad ad - ju -

Bas.
Do - - mi - ne ad ad



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 -

van - dum me fe - - - -

van - dum me fe - - - -

van - dum me fe - - - na.

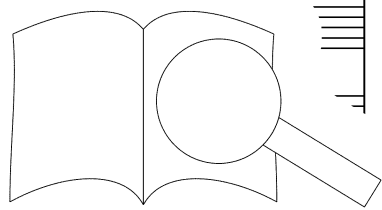
van - dum me fe - - - na.

van - dum me - - - na.

Glo - ri - a

Glo - ri - a

Glo - ri - a



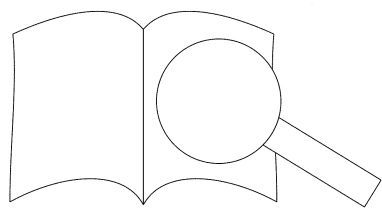
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for measures 17-20, featuring piano accompaniment with multiple staves.

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

Musical score for measures 21-24, featuring piano accompaniment with multiple staves.

et - - - i San - - - - - cto.
 - - - i San - - - - - cto.
 tu - - - i San - - - - - cto.
 ri - tu - - - i San - - -
 Spi - ri - tu - - - i San - - -
 et Spi - ri - tu - - - i San - - -

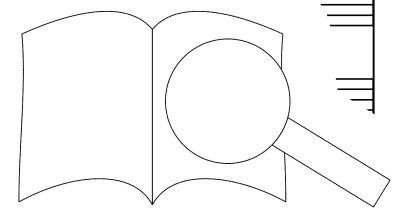


PROBENPARTIUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for measures 25-32. The score includes piano accompaniment in the upper system and vocal lines in the lower system. The lyrics are "Sic - ut".

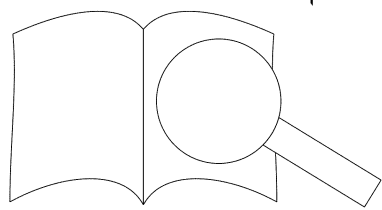
Musical score for measures 33-40. The score includes piano accompaniment in the upper system and vocal lines in the lower system. The lyrics are "e - rat in prin - ci - pi - o, et".

PROBENPARTIEN
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



nunc, et sem - - - per, et
 nunc, et sem - - - per, et in
 nunc, et sem - - - per,
 nunc, et sem - - - per,
 nunc, et sem - - - per, in
 nunc, et sem - - - per, in

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



PROBENPARTIUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

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

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

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

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

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

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

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

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

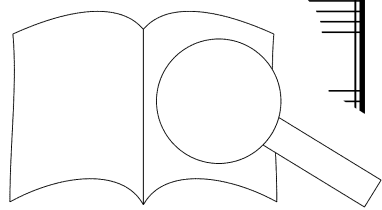
le - ja, al - le - lu - ja, al - le

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

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

PROBENPARTEI

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2. Dixit Dominus

A 6 voci & 6 Instrumenti

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

Vers 1

Soprano I
Instrumento I

Soprano II
Instrumento II

Alto
Instrumento III

Tenore I
Instrumento IV

Tenore II
Instrumento V

Basso
Instrumento VI

Basso generale

Di - xit Do - mi - nus

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o,

Di - xit m. .io me -

Di - xit -

Di - xit -

7

Di - xit Do - mi - nus

Di - xit Do - mi - nus

o, . - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o,

.i - no me - o, di - xit Do - mi - nus

di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me

mi - nus Do - mi - no me - o, di

mi - nus Do - mi - no me - o, di

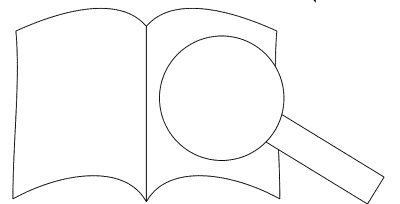
* Die Ritornelle kann man spielen oder auch weglassen, ganz nach Belieben. / *The ritornellos can be played or omitted, ad libitum.*

o - rum, tu - rum, o - rum,

46 Ritornello ad lib.

53 Vers 2

Vir - gam tis - 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

69

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

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

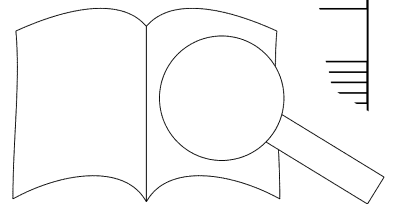
do - mi -

77

o, in - i - mi - co - rum, in - i - mi - co - rum tu - o - rum.

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



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 -

cto ro ante luciferum

rum: ex utero ante luciferum

us sanctorum: ex utero ante luciferum

tu 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.

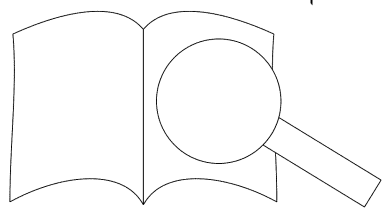
ge - nu - i te.

ge - nu - i te.

ge - nu - i, ge - nu

ge - nu te.

ge - nu te.



Ritornello ad lib.

Ju - ra - vit Do - mi - nus,

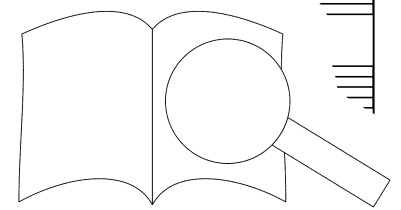
te-bit e - um, ju - ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit e -

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

et non poe - ni - te - bit e -

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

PROBENPARTIUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

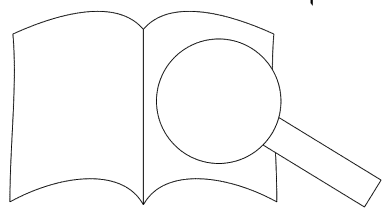


Tu es sa - cer - dos, tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or -
 tu es sa - cer - dos, tu es sa - cer - dos in ae - ter - num
 Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum

Vers 5

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

is, confregit in die irae suae
 is, confregit in die irae suae
 is, confregit in die irae suae
 tu - is
 is
 is, confre die irae



Ritornello ad lib.

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

Vers 6

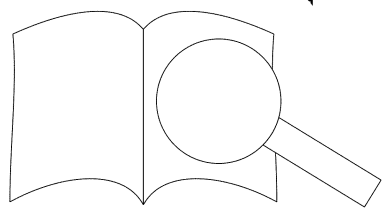
na - ti - o - ni - bus, im - ple -
o - ni - bus, im - ple - bit ru -
bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru -

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

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
bus, im - ple - bit ru - i - nas:
bit ru - i - - - nas: con - quas - sa - bit ca - pi - ta in

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

De torrente i bet:
bi bet:
bet:
torre bi
in via bi
De torrente in via bi bet:
bet:



PROBE PAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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. Glo et Fi - li - o, et Spi - ri -

put. Glo et Fi - li - o, et Spi - ri -

put. Glo et Fi - li - o, et Spi - ri -

put. Glo et Fi - li - o, et Spi - ri -

put. Glo et Fi - li - o, et Spi - ri -

put. Glo et Fi - li - o, et Spi - ri -

Sic - ut e - rat in prin - ci -

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

Sic - ut e - rat in

San - cto. Sic - ut, sic -

Sic - ut e - rat, si

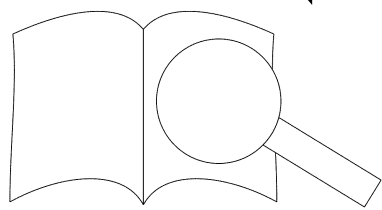
Sic - ut e - rat in prin



- 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

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

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




PROBEKOPPIE
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

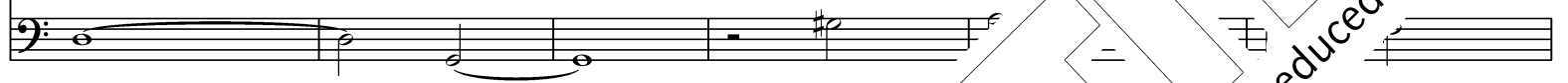
3. Nigra sum

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 li



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



21  du - xit in um et di - xit mi - hi:



 ge, sur 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 -

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

47

tem - pus pu - ta - ti - o - nis _____ ad - _____ mi - ca, sur -

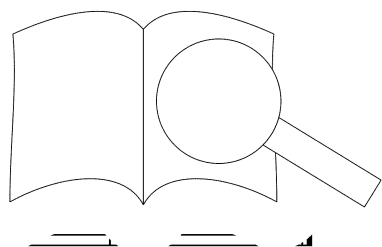
59

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

63

ni jam hi - c _____ et re - ces - sit flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no - stra,

- pus pu - ta - ti - o - nis _____



PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

4. Laudate pueri
à 8 voci sole nel Organo*

Vers 1

Soprano I Lau -

Soprano II

Alto I Lau - da - te pu - e-ri Do - mi - num,

Alto II Lau - da

Tenore I Lau - da - te pu - e-ri Do - mi - num, - e - ri mi-

Tenore II Lau - da - te pu - e - lau -

Basso I Lau -

Basso II

Basso generale **

9

da - te pu - e-ri Do mi-

Lau -

te pu - e-ri Do - mi - num:

da - te pu - e-ri Do - mi - num:

lau - da - te pu - e-ri Do - mi - num:

lau - da - te pu - e-ri Do - mi - num: lau - da - te

lau - da - te pu - e-ri Do - mi - num: lau - da - te

Do - mi - num, lau - da - te pu - e-ri Do - mi - num:

da - e-ri Do - mi - num, pu - e-ri Do -

Lau - da - te pu - e-ri Do -

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

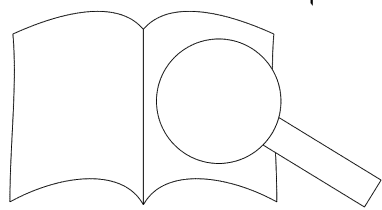
** Zur Notation der Bc-Stimme siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the notation of the basso continuo part see the Critical Report.

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

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

Vers

PROBEN
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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, -

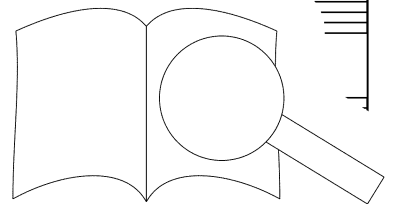
Vers 3

- cu - lum. A - - - - - r - tu - - - - - n, lau - da - bi - le no - men Do - mi -

- cu - lum. A - - - - - ca - sum, lau - da - bi - le no - men Do - mi -

A so - lis or - tu us - que ad oc - ca -

PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



ni.

ni.

sum, lau - da - - - bi - le no - men Do - mi - ni.

Ex - cel - - - sus su - per o - mnes gen - tes Do - - -

Ex - cel - - - sus su - per o - mnes gen - tes Do - - -

Ex - cel - - sus su - per o - - - tes Do - - - mi - nus,

los

coe - - - los

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

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

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

glo - - - - - e

e - - - -

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

- jus.

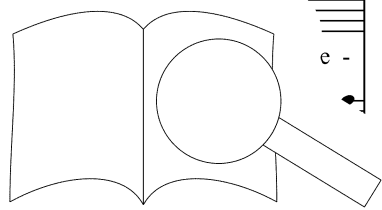
ri - a e - - jus.

Quis sic - ut Do

Quis sic - ut Do - mi - nus

e - -

PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

- us no - - - - - ster, in

- - - - - ster, ni i.

coe - lo et

- - - - - tis ha - bi - tat, et hu - mi - li - a

- - - - - tis ha - bi - tat, et hu - mi - li - a

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

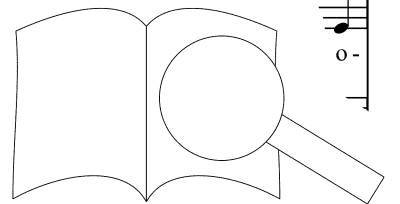
PROBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

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



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

e - ri - gens, e - ri - gens,

pem, et de ster - co - re

pem, et de ster - co - re

Vers 8

gens: e - um,

gens: - lo - cet e - um,

pau col - lo - cet e - um,

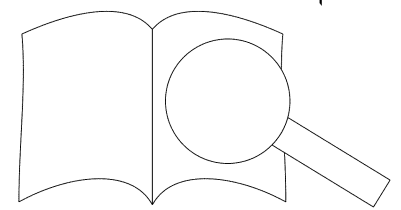
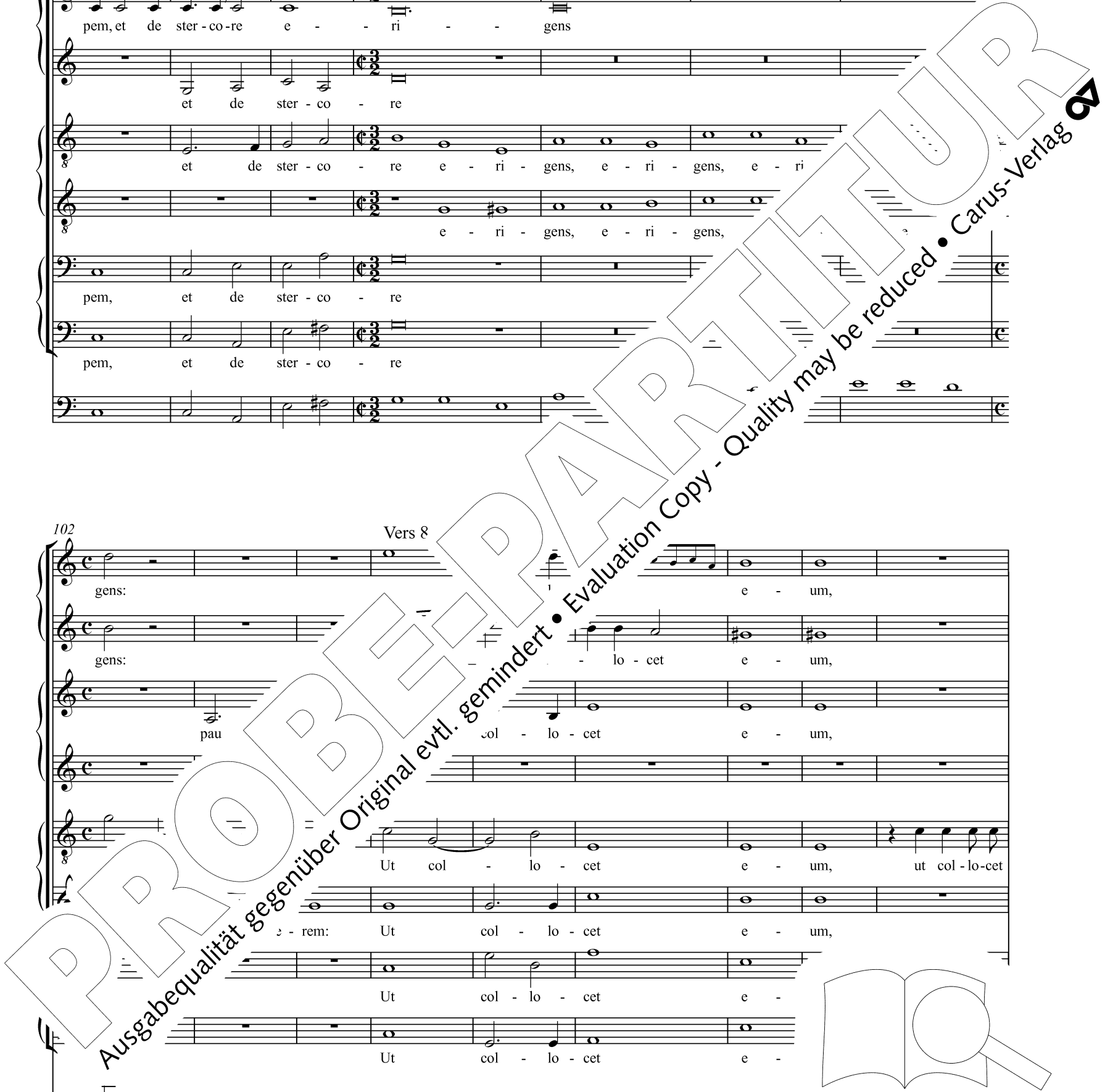
Ut col - lo - cet e - um, ut col - lo - cet

rem: Ut col - lo - cet e - um,

Ut col - lo - cet e -

Ut col - lo - cet e -

* 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 - b

Ut col - lo - cet e - um cum

e - um cum prin - ci - pi - bus, cum prin - ci - pi

ut col - lo - cet e - um cum

ut col - lo - cet e - um prin -

ut col - lo - cet e - um prin -

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

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

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

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

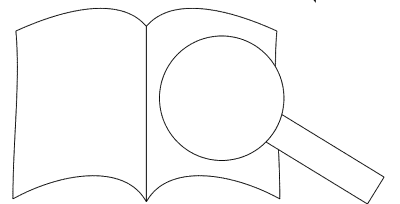
cum prin - ci - pi - bus pu -

- bus, cum prin - ci - pi -

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

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

fa - cit ste - ri - lem. - ri - lem in do - - - mo,
 fa - cit ste - ri - cit ste - ri - lem in do - - - mo,
 ste - ri - len - ri - lem in do - - - mo,
 ste - ri - mo, ste - ri - lem in do - - - mo,
 fa - cit ste - ri - lem in do - mo,
 ste - ri - lem in do - mo ma - trem fi - li - o - - - rum.
 ta - re fa - cit ste - ri - lem in do
 - - - mo, fa - cit ste - ri - lem in do

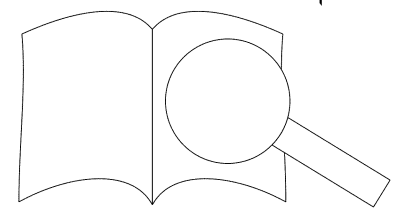
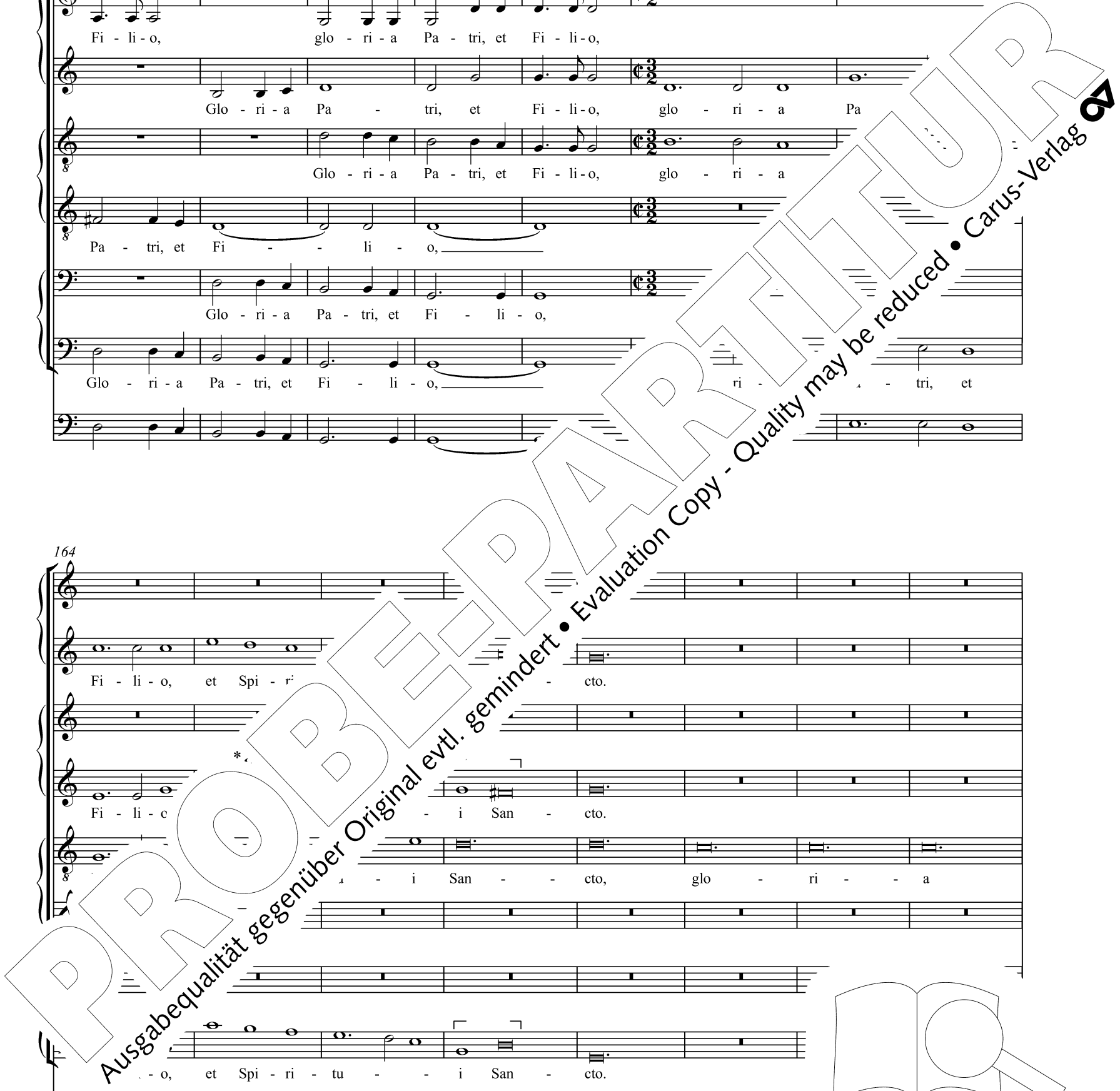


PROBEN
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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
 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, ri - a - tri, et

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

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

glo - ri - a Pa - tri et ri -

glo - ri - a li Spi - ri -

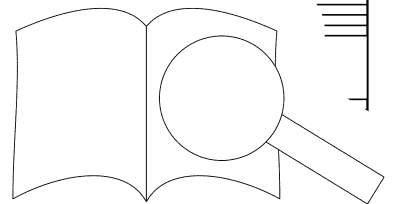
tu - - i San -

tu - i

et Spi - - ri - - tu -

san - cto.

tu - i San - cto.



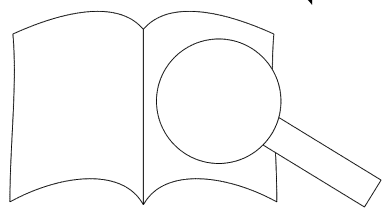
Sic - ut e - rat
 Sic - ut e - rat
 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, sic - ut e
 Sic
 i San - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem -
 - ut
 Sic - ut e - rat

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

men, a - - -
men, a - - -
men, - - -
men, - - -
men, - - - a - - -
mf a - - -
men, a - - -



PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

17

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

24

de - co - - - - - ut Je - ru - sa - lem: ter -
de - co - - - - - ut Je - ru - sa - lem: ter -

30

ca - stro - rum a - ci - es or - - - - - di - na - ta. A - rum a - ci -)
ut ca - stro - rum a - ci - es or - - - - - di - na - ta.

36

- te o - cu - los tu - os a me, a me, a me qu

* 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

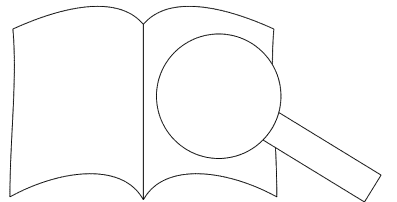
Soprano II
a - vo - la - re fe - ce - runt. A - ver - te o - cu - los tu - os a m
A - ver - te o - cu - los tu - os

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

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

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

- vo - la - re, a - vo - la - re fe - ce - runt, me, me a - vo - la - re fi
si 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.



PROBENUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

6. Laetatus sum

A sei voci

Vers 1

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore I

Tenore II

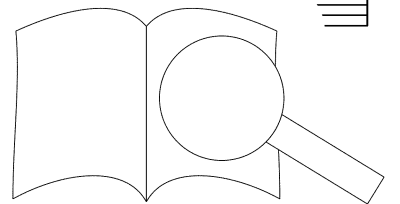
Basso

Basso generale

This system contains the first six staves of the musical score. The vocal parts (Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore I, Tenore II, and Basso) are written in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The basso generale part is written in bass clef. The lyrics 's su. , quae di -' are positioned below the Tenore II staff.

8

This system contains the next six staves of the musical score. The vocal parts continue with the lyrics '- hi: In do - mum Do - mi - ni'. The basso generale part continues with its melodic line. A large watermark 'PROBE PARTITUR' is overlaid diagonally across the page.



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

i - bi - mus.

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

- - - - - stri,

des no - stri,

- des no - stri, in a - tri - sa - lem,

- - - - - stri,

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

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

in Je - ru - sa - lem.

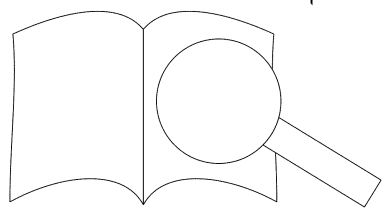
a - tri - is tu - is Je - ru - sa - lem.

ri - is tu - is Je - ru - sa - lem.

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

- 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.



PROBENPARTIUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

41 Vers 3

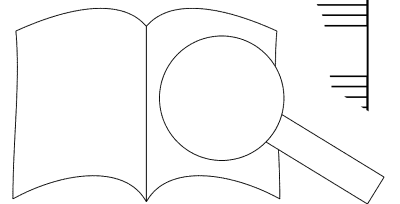
Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, quae ae - di - fi - ca - tur ut -
 Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, quae ae - di - fi - ca - tur

48

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

56 Vers 4

Il - luc e -
 luc e -



61

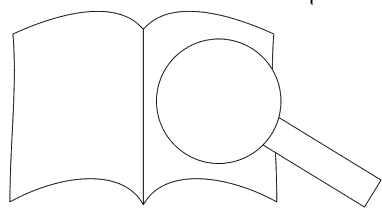
nim, il - - - - -
 nim, il - - - - -
 II - - - - - luc
 II - - - - -
 II - - - - - luc

65

- - - luc e - - - nim,
 - - - luc e - - - nim,
 e - - - - - nim,
 - - - - - luc e - - - nim
 - - - - - luc e nim,
 luc e - nim a - scen -

70

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



PROBENPAPIER
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

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

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

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, no - mi - ni, no - mi - ni

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

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

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

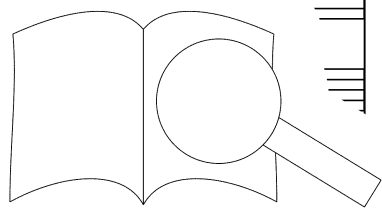
Do Qui - a il - lic se - de - runt se - des, se -

- lic se - de - runt se - des, qui - a il - lic se -

ni.

mi - ni.

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



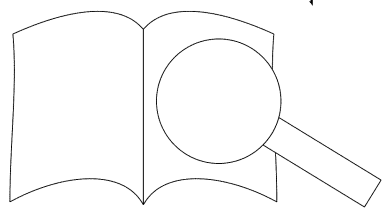
de-runt se - des in ju - di - ci - o, se - des su - per do - mum Da - vid, su -
 de-runt se - des in ju - di - ci - o, se - des su - per

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

Vers 6

- per do - mum Da - - - vid.
 do - - - - mum Da - - - vid.
 - te quae ad pa - cem sunt
 do - mum, su - per do - mum, s^r .n. Ro - ga - te quae ad pa - cem sunt

Ro - ga - te quae ad
 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:



PROBENUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

et ab-un-dan-ti-a di

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

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

et ab-un-dan-ti-a

Vers 7

- li - gen - ti - bus te.

gen - ti - bus te.

gen - ti - bus te. Fi - at

te. Fi - at

fi - at pax

pax, fi - at pax

- at pax, fi - at pax

fi - at pax, fi - at pax,

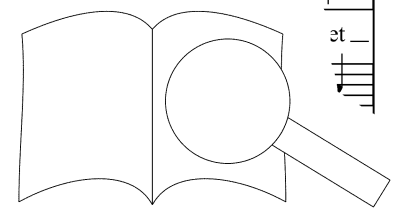
- te tu - a: et ab-un-dan-ti-a in

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

in vir-tu-te tu - a:

fi - at pax in vir-tu-te tu - a:

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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 -

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

Pro -

Pro -

Pro -

pter,

Pro -

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

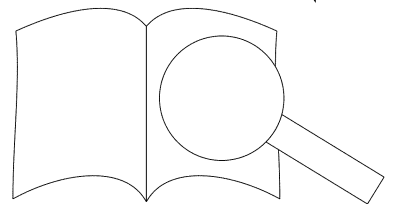
pter, pro - pter fra - tres, pro - pter fra - tres, pro - pter

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

pter, pro - pter fra - tres me

pter, pro - pter fra - tres, pr

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



PROBENPARTITUR

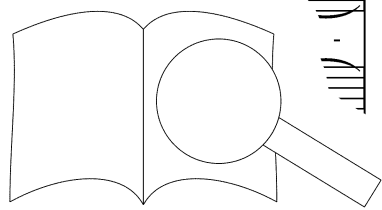
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

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

Vers 9

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

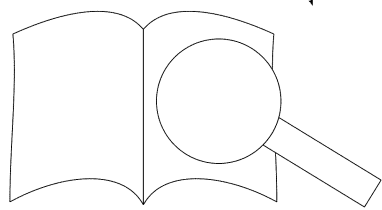


ino - stri, quae - si - vi bo - na ti - - bi, quae - si - vi bo -
ino - stri, quae - si - vi bo - na, quae - si - vi bo - na, bo -
De - i no - stri, quae - si - vi, quae - si - vi
- i no - stri, quae - si -
- i no - stri, quae - si - vi bo - na ti - - bi,
no - stri, quae - si - vi bo - na ti - bi

Doxologie

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

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



PROBENPAKUNGSZWECK
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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 p

San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto. Si

San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.

San - cto, et Spi - ri - tu - i San

San - cto, et Spi

et

nunc, et sem - per, et in sae - cu - sae - .m. A - men,

nunc, et sem - per, et in

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

nunc, et sem - a - la, et in

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

nunc, et et,

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

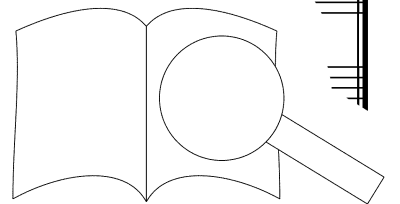
ae - cu - lo - rum. A - men, a - - - men.

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

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

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

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

- bant, cla - ma - - - bant al

16

te-

te-

19

rum: ctus,

rum: San

San

ctus, San

ctus Do - mi - nus De - us Sa -

ctus Do - mi - nus De - us Sa -

- ba-oth. Ple -

- ba-oth.

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

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

o - mnis ter - - ra, * - ra glo -

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

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

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

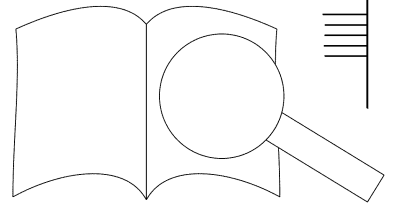
qui - - - te-sti-mo - ni - um dant in coe - lo Pa -

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

e III

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

(Spi - ri - tus San - -)

bum et Spi - ri - tus San - - ctus

et Spi - ri - tus San - - ctus

63

u - num sunt, et hi tres u

u - num sunt, et hi tres

u - num sunt, et hi tres

70

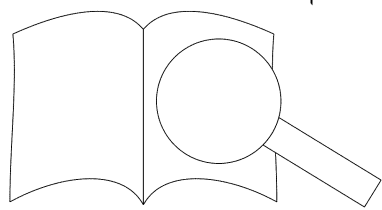
ctus, San

San

San

ctus, San

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



ctus Do - mi - nus De -

ctus Do - mi -

San

us Sa - ba

nus De - us Sa -

ctus Do - mi - nus De - us Sa -

na est, ple - na est

Ple - na est,

Ple - na

us ter - ra

o - mnis ter -

na est o - mnis

ra

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

glo - ri - a, glo -

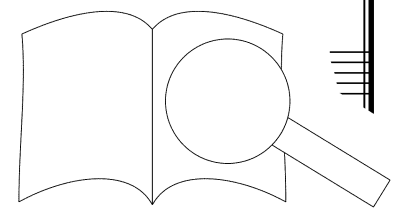
glo -

e - jus, glo - ri - a, glo

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

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

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

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

Tenore II: Ni

Basso: Ni - - si, do - mi -

Coro II

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

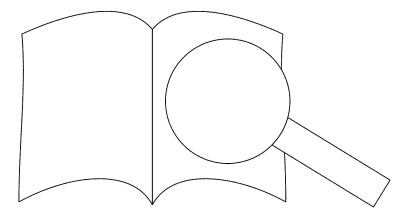
Alto: mi - si Do - mi - nus, ni - si Do -

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

Tenore II: Ni - - - - si

- si, ni - - si, ni - - si Do -

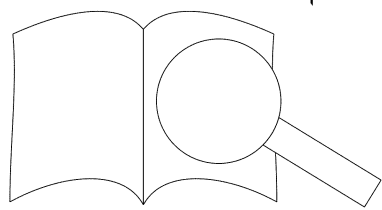
Basso: - si, ni - - si, ni - - si Do -



PROBEKOPPIE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

(Vers 1)
 fi - cant e - - - - - am. Ni - si,
 di - fi - cant - - - - - am. Ni - si,
 - - - - - am. Ni - si,
 e - - - - - am. Ni - si
 i - cant e - - - - - am. Ni - si,
 cant e - - - - - am.
 qui ae - di - fi - cant e - am.
 nt, 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

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

fru - stra vi - gi - lat, fru - stra vi - gi - lat sto - am.

fru - stra vi - gi - lat, fru - st e - am.

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

vi - gi sto - dit e - am.

fru - st - lat qui cu - sto - dit e - am.

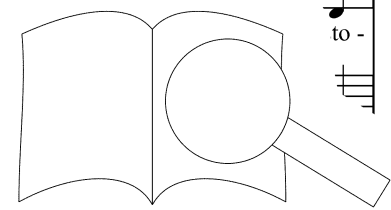
Ni - si, ni - si Do - mi - nus cu - sto -

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

Ni - si, to -

Ni - si, si Do nus s.

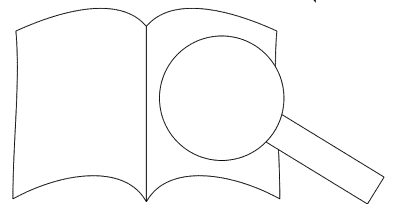
PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

Vers 2+3

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

cem sur - ge - re: 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

Va -

pa - nem do - lo - ris.

pa - nem do - lo - ris.

pa - nem do - lo -

lo

pa -

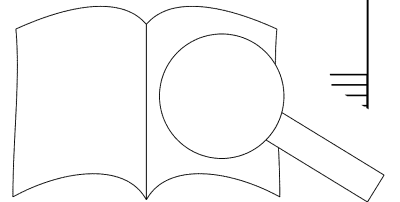
va - num est vo - bis an - te lu - cem sur - ge - re:

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

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

est vo - - bis an - te lu -

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

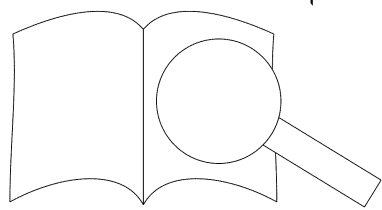


Cum de - de - rit,
 Cum de - de - rit, cum
 Cum de - de - rit, cum
 Cum de
 Cum

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

cum de - de
 de - de - rit
 de - de - ri
 rit
 de - ri

ctis su - is so - mnum: ec - ce hae -
 is so - - - mnum: ec - ce hae -
 is su - is so - - mnum: ec - ce hae -
 - ctis su - is som - num:
 ie - ctis su - is so - - mnum: ec - ce hae -



PROBENPAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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.

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

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



Sic - ut,
 Sic - ut,
 Sic - ut,
 Sic - - ut,
 Sic -

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

*
 sic - ut sa - git - tae in ma - nu pot - en - tis: i - ta fi - li - i,
 sic - ut sa - git - tae in ma - nu pot - en - tis: i - ta fi - li - i,
 sic - ut sa - git - as, in ma - nu pot - en - tis: i - ta fi - li - i,
 sic - ut ma - nu pot - en - tis: i - ta
 sic - ut gi. a 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 - - - in
 Sic - u - git - tae in
 Sic - ut sa -
 sic - ut sa - git - tae in

Vers 5

Be - a - tu. - - - it. - - - vit de - si - de - ri - um su - um
 - ple - vit de - si - de - ri - um su - um ex
 - im - ple - vit de - si - de - ri - um su - um ex
 - tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um
 - tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - um ex
 ma - nu pot - en - tis:
 - as, in ma - nu pot - en - tis:
 ma - en - tis, in ma - nu pot - en - tis:
 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

i - psis: non con - fun - de - tur, non con - fun - de - tur cum

Be - a - tus vir qui im - ple - vit: non con - fun - de - tur, non con - fun -

Be - a - tus vir qui im - ple - vit: non con - fun - de - tur, non con

Be - a - tus vir qui im - ple - vit: non con - fun - de - tur, r

Be - a - tus vir: non con - fun - de - tur cum lo -

Be - a - tus vir qui im - ple - vit: non con - fun - de - tur cum lo -

in - i - mi - cis, in - i - mi - cis su - is in por - ta.

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.

in - i - mi - cis su - is in por - ta.

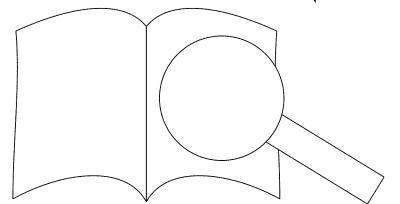
in - i - mi - cis su - is in por - ta.

in - i - mi - cis su - is in por - ta.

que - tur in - i - mi - cis su - is in

in - i - mi - cis su - is in

que - tur in - i - mi - cis su - is 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

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

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

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

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

et in sae - cu - la

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

sae - cu - la

rum, sae - cu - lo men.

sae - cu - lo men.

rum, sae - cu men.

sae - cu rum. A men.

sae - cu rum. A men.

cu - lo - rum. A - men.

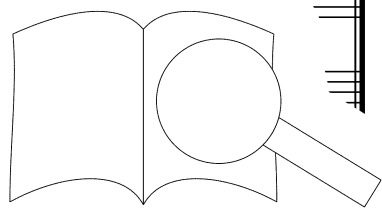
rum. A men.

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

cu - lo - rum. A -

sae - cu - lo - rum. A -

PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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.

17

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

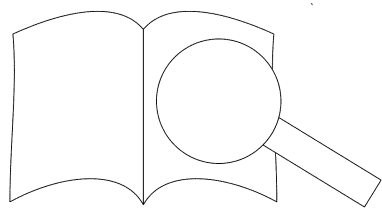
25

sur - gens ut ar - ra ru - ti -

29

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

sol re - plet lae - ti - tia ter -



* 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,
- ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri -

f *p* *f* *p*

57

- go il - la dul - cis, dul - cis il - la, il - la dul - - - - - phe - tis E - ze - chi -

64

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

f

70

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

1 - ta

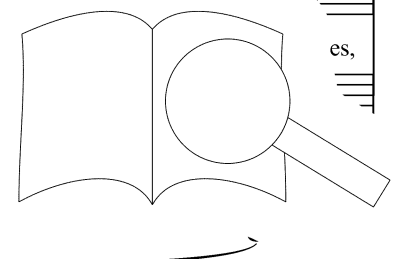
p *f*

me - - - - - O - - - - - es,

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 - qu

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

Tenore II
O - mnes, o - mnes hanc er -

Basso
O - mnes, o - mnes hanc er - go

Basso generale

93

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

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

o - mnes hanc er - go se -

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

101

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

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

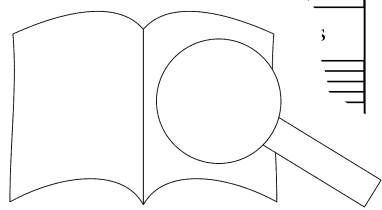
o - mnes hanc er - go se - qua - mur, hanc er - go se - qua - mur, hanc er - go se - qua

mu.

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
 qua cum gra - ti - a me - re - a - iur

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

Prae - praes - tet no - bis De - us Pa - ter
 praes - tet no - bis
 praes - tet no - bis De - us,
 Prae - praes - tet no - bis De - us,
 praes - tet no - bis De -
 Prae - praes - tet no - bis De - us,
 praes - tet no - bis De - us,
 f

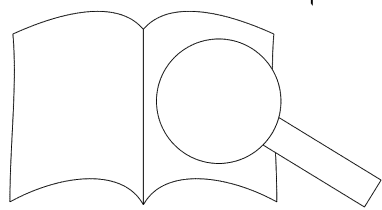
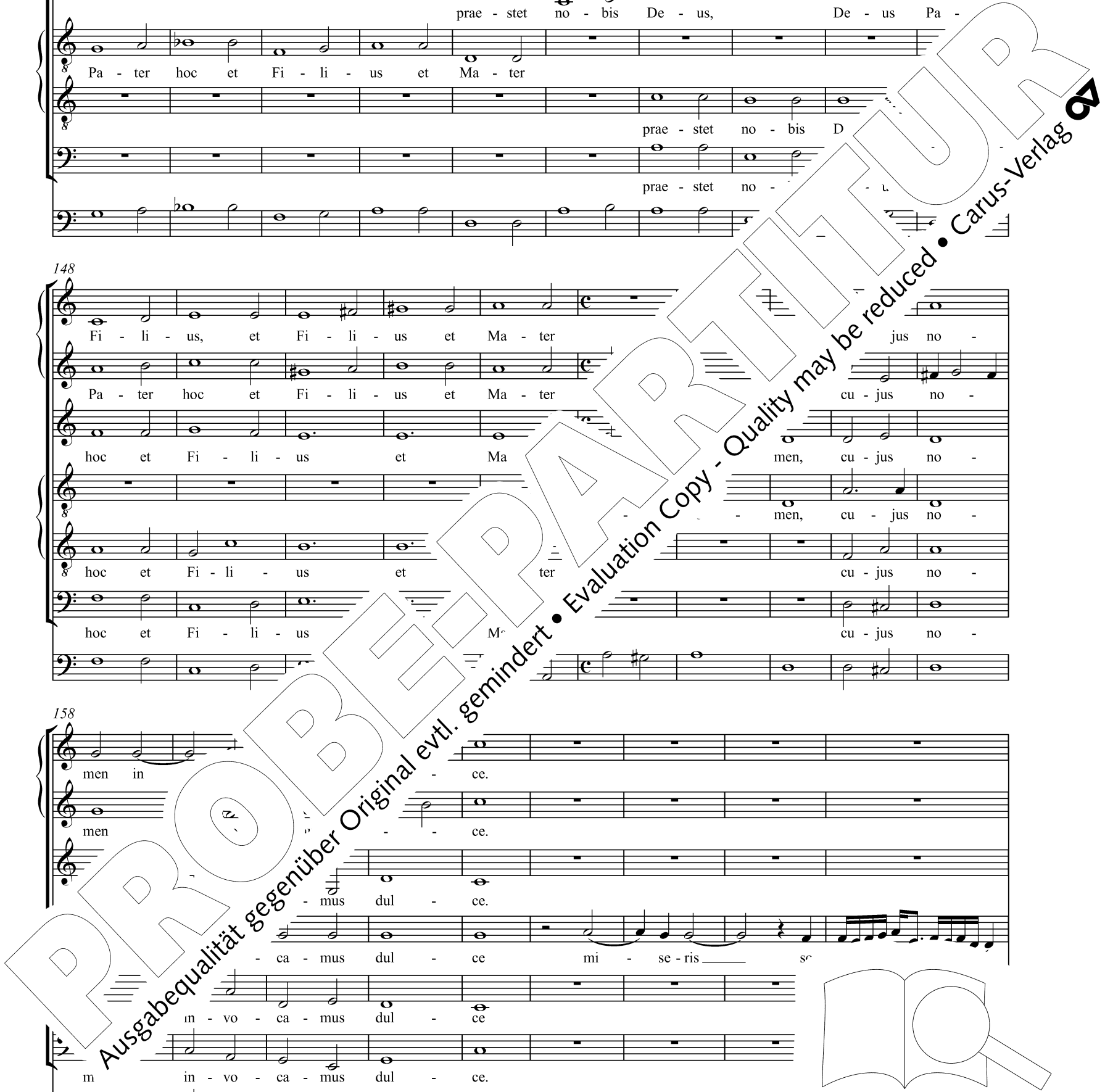


hoc et Fi - li - us et Ma - ter, prae - stet no - bis De - us Pa - ter hoc et
 De - us Pa - ter hoc et Fi - li - us, prae - stet no - bis De - us
 prae - stet no - bis De - us, De - us Pa -
 Pa - ter hoc et Fi - li - us et Ma - ter
 prae - stet no - bis D
 prae - stet no -

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

men in ce.
 men - ce.
 - mus dul - ce.
 - ca - mus dul - ce mi - se - ris sc
 in - vo - ca - mus dul - ce
 m 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 -
 Be - ne

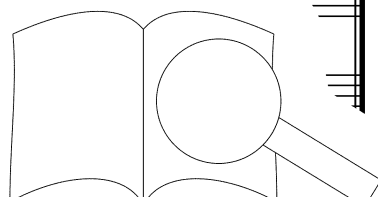
men. [Echo]
 a - - - men.

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, ne - di - cta
 di - cta es, be - ne - di - cta
 Be - - ne -
 di - cta es vir - go Ma - ri - a,
 be - cta es vir - go Ma - ri - a

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



PROBENUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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 -

Basso I
Lau - da, lau - da Je -

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

Soprano II
Lau - da, -lem

Alto II
Lau - da, ru - sa - lem

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

Basso generale

9
Do - mi - num: lau - da De - um

Do - mi - num: lau - da De - um

Do - mi - num: lau - da De - um

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

lau - da, lau - da De - um

lau - da,

ni - num: lau - da,

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 - - -

Quo - ni - am

tu - um Si - - - on.

tu - um Si - - - on. se -

tu - um Si - - - on. se -

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

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

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

vit - r rum tu - a - rum: be - ne - di - xit fi - li - is tu - is

- m tu - a - - rum:

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

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



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 -

8 in te. Qui po - su - it fi - nes tu - os

fi - li - is tu - - is in te.

is tu - - is in te. et

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

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:

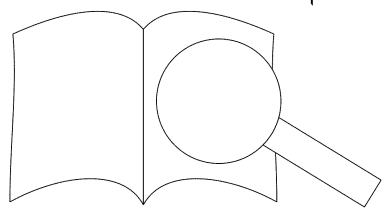
8 et ad e

sa - ti - at te. Qui e - mit - tit e - lo - qui - um su - um

- ti - at te. ve -

i - en - ti sa - ti - at te.

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



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

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

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

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

- bu - lam spar su - - - am

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

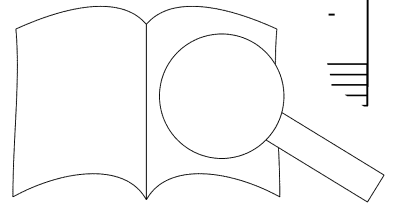
- bu - lam - git. su - - - am

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

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

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

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



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 -

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

fla - bit spi - ri - tus e - jus, et flu - - - ent a - - - ti -

fla - bit spi - ri - tus e - jus, et flu - en' - - - nun - ti -

fla - bit spi - ri - tus e - jus, et flu - - - ent - - - an - nun -

ver-bum su - um Ja - cob: ju - - - ti - as et ju - di - ci - a su - a

ver-bum su - um Ja - - - , ju - sti - ti - as et ju - di - ci - a su - a I -

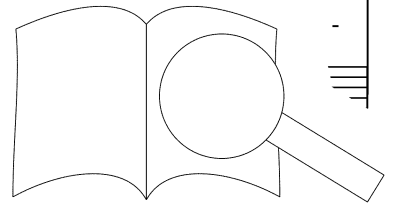
ver-bum su - um ti - as, ju - sti - - - ti - as et ju - di - ci - a su - a

er - bum su - um Ja - cob: ju - sti - ti - as et ju - di - ci - a su -

Ja - cob: ju - sti - ti - as, ju - sti - ti - as et ju - di - ci - a su -

at - am su - um Ja - cob: ju - sti - ti - as, ju - sti - ti -

at ver-bum su - um Ja - cob: ju - sti - ti - as, ju - sti - ti -



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

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

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

a I - - - sra - el. Non fe - cit ta -

a I - - - sra - el. Non fe - te. na - ti - o -

ni, o - mni na - ti - o ni: et

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

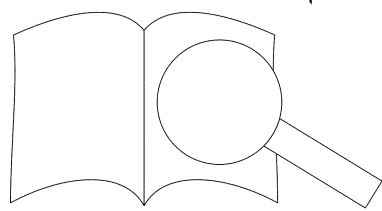
- o - mni na ju - di - ci - a, et ju - di - ci - a

ti - ju - di - ci - a su - a non ma - ni - fe -

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

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

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



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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.

sta - - - - vit e - - - -

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

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

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

107 Doxologie

Glo - ri Pa - - - - tri,

Glo - Pa - - - - tri, et Fi -

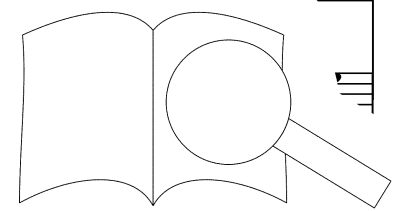
Glo - a Pa - - - - tri, et

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

Pa - - - - tri, et Fi - - - -

Glo - - - - ri - a Pa -

- - - - ri - a Pa - - - - tri,



et Fi - - li - o,

- - - - - li - - o,

Fi - - - - - li - o,

8 Fi - - - - - li - - o, et Spi - ri - tu - i San

li - o, et Spi - ri - tu - i

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

- - - - - li - o,

et Spi - ri tu - - - - - cto. Sic - ut e - rat in prin-

et Spi - ri - - - - - cto. Sic - ut e - rat in prin-

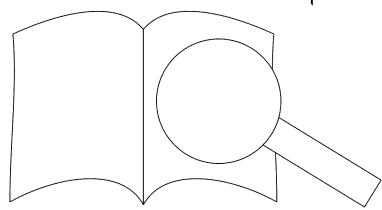
et Spi - ri - - - - - San - - - - - cto. Sic - ut e - rat in prin-

cto, - tu - i San - - - - - cto. Sic - ut e - rat in prin-

- i San - - - - - cto. Sic - ut e - rat in prin-

Spi - ri - - - tu - i San - - - - - cto.

et Spi - ri - - - tu - i San - - - - - cto.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

ci - pi - o, et nunc, et sem - - per, in

ci - pi - o, et nunc, et sem - - per in

ci - pi - o, et nunc, et sem - - sae - cu - la sae - cu -

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

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

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

- - - men. Et in sae - cu - la sae - cu - lo - -

- - - - - men. Et in sae - cu - la sae - cu -

sae - lo - rum. A - - - - men. Et in sae - c

- rum. A - - - - - men. Et in sae - c



11. Sonata sopra Sancta Maria, ora pro nobis

a 8

Cornetto I

Cornetto II

Violino I

Violino II

Trombone I

Trombone II
ò Violoncello I

Soprano

Violoncello II

Trombone doppio

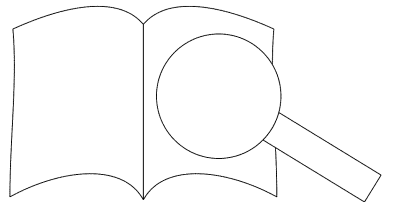
Basso generale *

8

* 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 consists of six staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto). The middle two staves are piano accompaniment (Right and Left Hand). The bottom two staves are additional piano accompaniment (Right and Left Hand). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Musical score for measures 22-28. The score consists of six staves, continuing the arrangement from the previous page. The notation includes vocal lines and piano accompaniment.

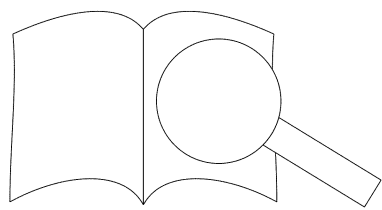


PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for measures 29-36. The score consists of six systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system has two staves (treble and bass clef). The third system has two staves (alto and bass clef). The fourth system has two staves (treble and bass clef). The fifth system has two staves (bass clef). The sixth system has two staves (bass clef). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for measures 37-44. The score consists of six systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system has two staves (treble and bass clef). The third system has two staves (alto and bass clef). The fourth system has two staves (treble and bass clef). The fifth system has two staves (bass clef). The sixth system has two staves (bass clef). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

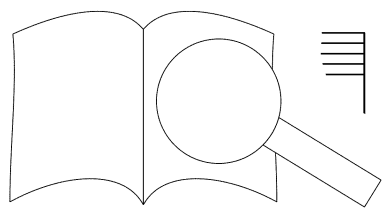


PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

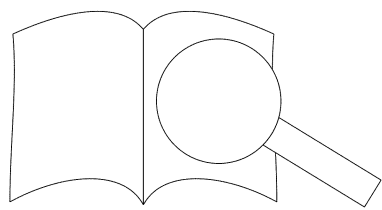
Musical score for page 55, measures 55-58. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part (treble and bass clefs). The piano part includes a bass line with chords and a treble line with chords.

Musical score for page 59, measures 59-62. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part (treble and bass clefs). The piano part includes a bass line with chords and a treble line with chords.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



I. San - cta Ma - ri - o pro



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for measures 82-85. The score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are in alto clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Musical score for measures 86-89. The score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are in alto clef. The music continues with a complex rhythmic pattern. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page. In the bottom right corner, there is a logo of an open book with a magnifying glass over it.

Musical score for measures 90-93. The score consists of multiple staves, including treble and bass clefs, with various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for measures 94-97. This section includes a vocal line with the lyrics "o - - - - ra". The score features various musical notations and a graphic of an open book with a magnifying glass over it.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

no - bis.

3. San - cta Ma - ri - a,

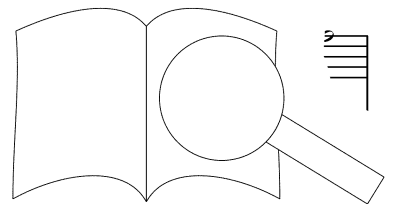
* Im Cantus-Stimmbuch bis T. 109 jeweils Ganzenote. / Always a whole note in the cantus part-book through m. 109.

o - - - ra pro

4. San - - - cta Ma - ri - - -

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

o - - ra pro



5. San - - - cta Ma - - ri - -

ra pro

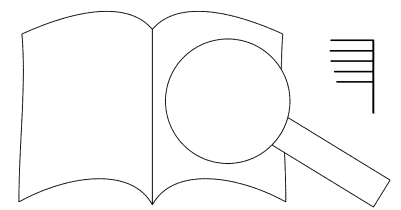
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

no - - - bis.

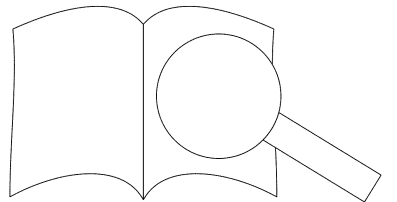
Ma -

PROBEPARTITUR

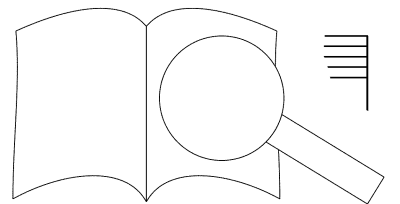
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



ri - - a, o - - -

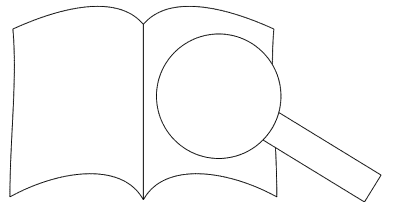


7. San - - cta Ma - ri - - a,



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ra pro no - - bis.



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

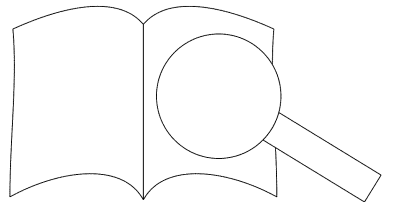
8. San - cta Ma - ri - - a,

ra pro no - - bis.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

9. San - - cta

a,

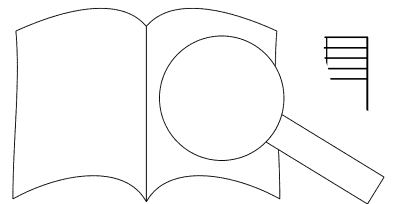


PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for measures 240-245. The score consists of six staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto). The next two staves are piano accompaniment (Right and Left Hand). The fifth staff contains the lyrics "ra" under a dotted line. The sixth staff is a bass line. The music is in a major key with a common time signature.

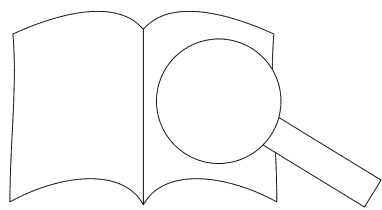
Musical score for measures 246-251. The score consists of six staves. The top two staves are vocal parts. The next two staves are piano accompaniment. The fifth staff contains the lyrics "bis." under a dotted line. The sixth staff is a bass line. The music continues in the same key and time signature.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical score for measures 254-262. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 254-257, and the second system contains measures 258-262. Each system consists of six staves: two vocal staves (Soprano and Alto), two piano staves (Right and Left Hand), and two bass staves (Bassoon and Trombone). The music is written in a common time signature (C) and features a variety of note values and rests.

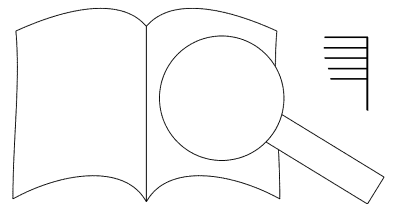
Musical score for measures 263-271. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 263-266, and the second system contains measures 267-271. Each system consists of six staves: two vocal staves (Soprano and Alto), two piano staves (Right and Left Hand), and two bass staves (Bassoon and Trombone). The music is written in a common time signature (C) and features a variety of note values and rests.



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for measures 270-276. 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 two bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

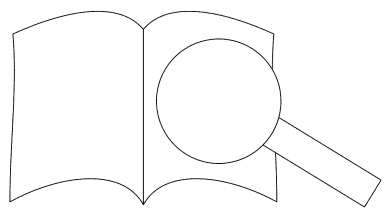
Musical score for measures 277-283. The score consists of six systems of staves. The first system has two treble clefs. The second system has two treble clefs. The third system has two alto clefs. The fourth system has one treble clef. The fifth system has two bass clefs. The sixth system has two bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings. The lyrics "cta Ma - - ri - -" are written below the fourth system.



Musical score for page 283. It consists of six staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto). The next two staves are piano accompaniment (Right and Left Hand). The bottom two staves are additional piano accompaniment. The lyrics 'a, o - - - - - ra' are written under the vocal line.

Musical score for page 289. It consists of six staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto). The next two staves are piano accompaniment (Right and Left Hand). The bottom two staves are additional piano accompaniment. The lyrics '11. San - cta Ma - ri - a, o - - - - - ra' are written under the vocal line.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



12. Hymnus

12a. Ave maris stella

à 8

Coro I

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

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

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

Basso
1. A - - - - ve r

Coro II

Soprano
1. A - - - - ve ma -

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

Tenore
1. A - - ve ma - ri ma - ris

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

Basso generale
*

8

stel - la, De i Ma - ter

stel - la, Ma - ter al - ma, Ma - ter

stel De - i Ma - ter, De - i Ma -

stel De - - - - i Ma - ter,

De - - - - i Ma - - - - ter

a, De - i Ma - al -

la, De - - - - i

stel - la, De - - - - i Ma - ter

* Mensurzeichen im Bc ♩, siehe Vorwort. / The time signature in the Bc is ♩ (see Foreword).

al - - ma, at - - - que sem - per vir - - -

al - - ma, at - - - que sem - - - per vir - - -

8 ter al - ma, at - - - que sem - - - per vir - - -

al - - ma, at - - - que sem - - per vir - -

al - - ma, at - - - que sem - - -

- - - ma, at - - que sem - per ir - -

8 al - - ma, at - - - que sem - - - at - que

- - - ma, at - - - que vir - -

- - - go, fe lix - - - li por - ta.

- - - go, - - - li por - - - ta.

8 vir - go, - - - li por - ta, coe - li por - ta.

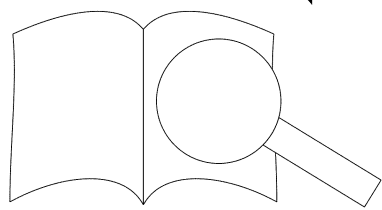
- - - coe - li por - - - - - ta.

- - - lix coe - - li por - ta.

fe - lix coe - - li por - - -

go, fe - lix coe - - li por

- - - go, fe - - - lix coe - - li por



PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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 -

Basso
2. Su - - mens il - - - lud

Basso generale

6

Ga - - - bri - e - - - lis o - - - da nos in

Ga - - - bri - e - - - lis fun - da nos

Ga - - - bri - e fun - da nos in

Ga - - - br - re, fun - da nos

13

ce, mu - tans He - - vae no - - men.

ce, mu - tans He - vae no - - - - men.

in pa - ce, mu - tans He - - vae

in pa - ce, mu - - - tans He - -

12c. Ritornello

A 5

Instrumento I

Instrumento II

Instrumento III

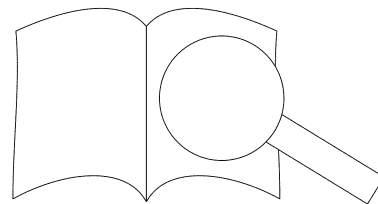
Instrumento IV

Instrumento V

Basso generale

11

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



12d. Solve vincla reis

A 4

Coro II

Soprano
3. Sol - - ve - - - - - vin - - - - - cla re - is,

Alto
3. Sol - - ve - - - - - vin - cla re - - - i

Tenore
3. Sol - - ve - - - - - vin - - - - - cla re

Basso
3. Sol - - ve - - - - - vin - - - - - cla

Basso generale

6

pro - - - - - fer lu - - - - - men cae - - - - - la no - - - - - stra

pro - - - - - fer lu - - - - - m - - - - - ma - la no - - - - -

pro - - - - - fer lu - - - - - cis: ma - la no - - - - - stra

pro - - - - - fe - - - - - cis: ma - la no - - - - -

13

le, bo - - - - - na cun - - - - - cta po - - - - - sce.

- le, bo - - - - - na cun - cta po - - - - - sce.

pel - - - - - le, bo - - - - - na cun - - - - - cta

stra - pel - le, bo - - - - - na cun - - - - -

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 -

Basso generale

12g. Ritornello = 12c.

12h. Virgo singularis

Ad una voce Soprano

Coro II Soprano

5. Vir - go sin - gu - la o - mnes mi - tis,

Basso generale

11

nos cul - pis so - lu - - - tes fac et ca - stos.

Basso generale

12i. Ritornello

12j. Vitam

Tenore

Coro Tenore

.m prae - sta pu - ram, i - - - ter pa - ra tu - tum:

Basso generale

u vi - den - tes Je - - - sum sem - per col -

Basso generale

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 -

Basso
7. Sit laus De - o

Coro II

Soprano
7. Sit laus De - o Pa

Alto
7. Sit laus De - - De tri,

Tenore
7. Sit laus De - o, sit De Pa - tri,

Basso
7. Sit laus De o Pa - tri,

Basso generale

11

Sum - - - - - ri - - - - - sto de - - - - - cus, Spi -

Sum - mo Chri - sto de - - - - - cus, Spi -

Sum - mo sum - mo Chri - - - - - sto de - - - - - cus, Spi -

n .no Chri - - - - - sto de - - - - - cus, Spi -

mo Chri - - - - - sto de - - - - - cus, Spi -

Sum - mo Chri - sto de - - - - - cus, de - - - - -

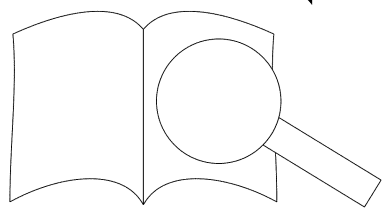
mo Chri - sto de - - - - -

Sum - - - - - mo Chri - sto de - - - - -

- ri - tu - i San - - - - - cto, tri - bus
 - ri - tu - - - i San - - - - - cto, tri - bus ho -
 - ri - tu - - - - - i San - cto, tri - bus ho
 - ri - tu - - - - - i San - - - - - cto, tri - bus
 - - - ri - tu - - - - i San - cto,
 ri - tu - i San - - - - - cto, Spi - ri - tu - i San - bus
 - ri - tu - - - - i San - - - - - bus

ho - - - nor u - - - 'is. - - - - - men.
 - nor u - - - - - men.
 u - nus, ho A - - - - - men.
 nor u A - - - - - men.
 - nus. A - - - - - men.
 - nus. A - - - - -
 - nor u - nus. A - - - - -
 ho - - - nor u - nus. A - - - - -

PROBEKOPPIE
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



13. Magnificat

à sette voci, & sei instrumenti

13a. Magnificat

Cornetto I
Cornetto II
Cornetto III
Violino I
Violino II
Violoncello

Soprano I
Soprano II
Alto
Tenore I
Tenore II
Bar

Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi -
ma - gni - fi -
- cat, ma - gni - fi -
Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi -
Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi -
Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi -
fi -

Generale

Principale solo
Principale e ottava



* Mensurzeichen im Bc im Magnificat wechselnd zwischen C und Ċ, siehe Vorwort.
The time signature in the Bc alternates between C and Ċ (see Foreword).

Musical score for the first system, consisting of six staves with musical notation.

Soprano solo

cat a - ni - ma me - a - num. _____

cat _____

cat _____

cat _____

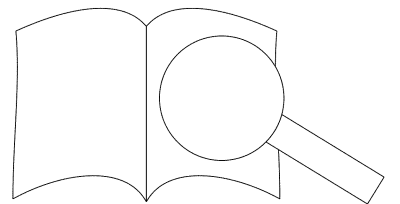
cat _____

cat _____

Musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment.

Principale solo

Musical notation for the Principale solo section.



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

13b. Et exsultavit

A 3 voci

Va sonato tardo perchè lo doi Tenori cantano di semicroma *

Alto

Tenore I

Tenore II

Basso generale

* 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

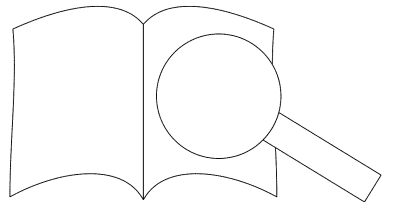
ri me - - - - -

o, in De - o sa - lu - ta - - me - - - - -

o, in De - o sa - lu - ta - - ri me - -

23

- - - - - o.



PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

13c. Quia respexit

ad una voce sola & sei instrumenti li quali suoneranno con più forza che si può *

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

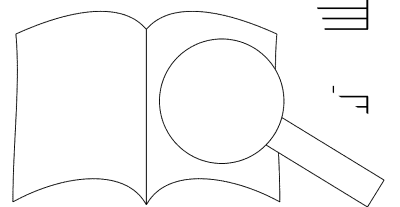
Basso generale

Principale e ottava & qui.

7

* 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.



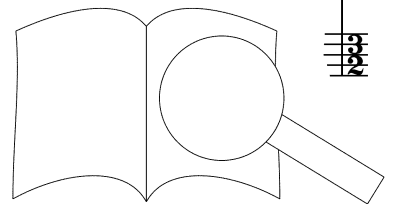
re -

spe - xit hu - mi - - li - ta - tem

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

su - ae: ec - ce e -

nim ex hoc be - a - tam me di - -



52

Cor I, VI I

Cor II, VI II

Cor III

Vc

Principale e ottava, & quintadecima

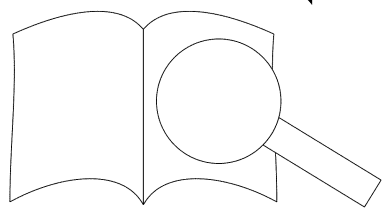
57

PROBE PARTIUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

o - - - mnes

62

ne - ra - ti - o - - -



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

Qui - a fe - - -

7

fe - - - cit mi

cit,

mi - hi ma - gna, fe - cit mi - hi

cit, fe - cit mi - hi ma - gna

13

pot - - - - - ens est:

ma a qui pot - - - ens

pot - - - ens est:

* 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.

ctum no - - - men e

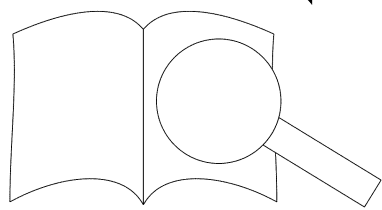
et san - - ctum e - - -

et san - - - et san - - -

jus, et san - - ctum, et san - - -

ctum no - - - men e - -

ctum no - - - men e - -



PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

13e. Et misericordia

a 6 voci sole in Dialogo

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso I

Basso II

Basso generale

Principale solo

jus

19

a

jus

jus

jus

a

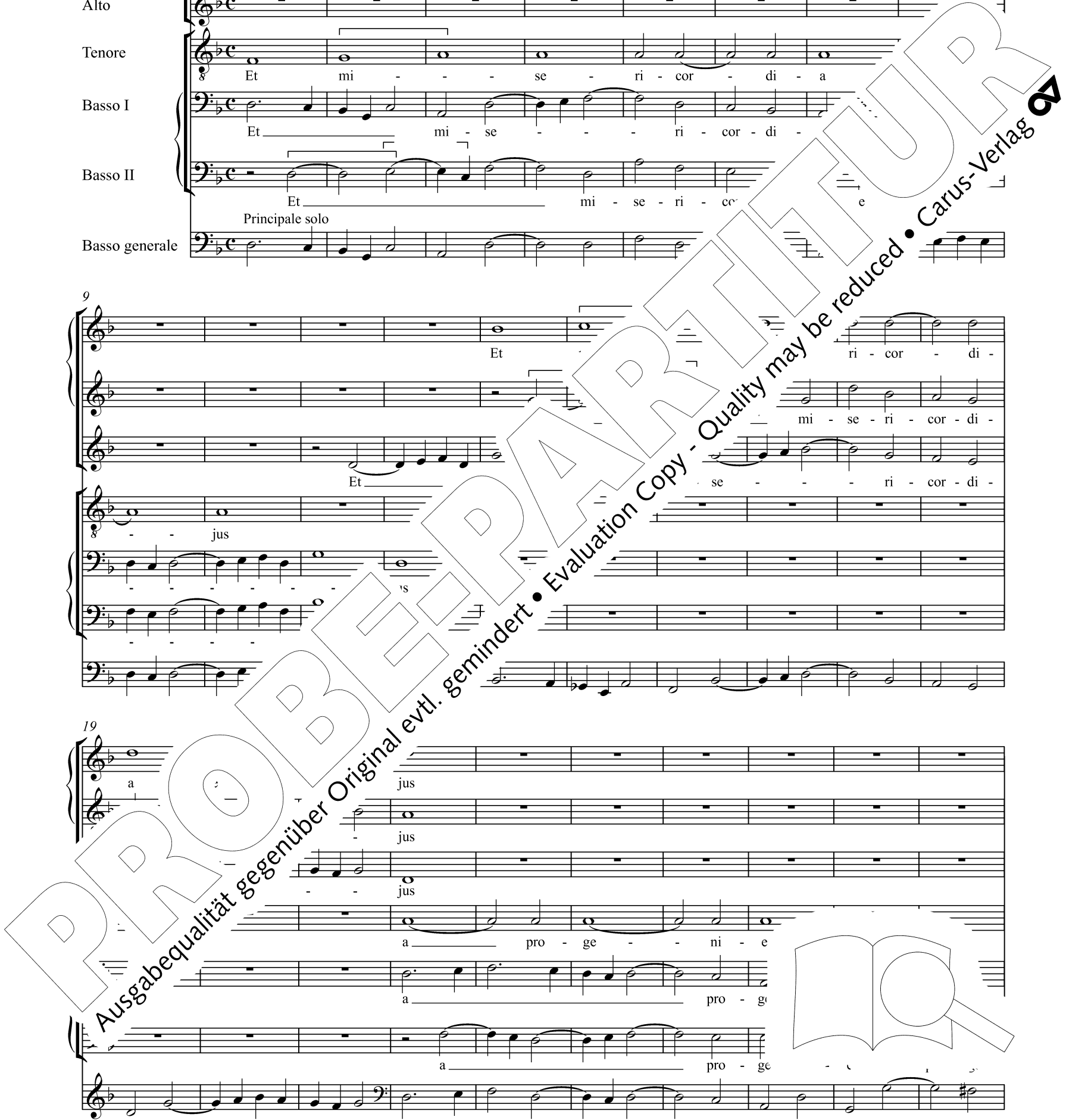
pro - ge - ni - e

a

pro - ge

a

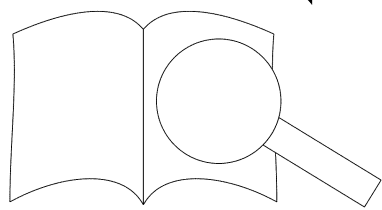
pro - ge



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 -
 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
 ti -
 ti -
 - ti - bus e - - - -
 - ti - bus e - - - -

- bus e - - - - um.
 ti - bus e - - - - um.
 ti - men - ti - bus e - - - - um.
 ti - men - ti - bus e - - - -
 - - um, ti - men - ti - bus e - - - - um.



PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

16

Musical notation for measures 16-19, piano accompaniment. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

am in bra - - chi - o su - -

Vocal line for measures 16-19. The lyrics are "am in bra - - chi - o su - -". The melody is simple, with notes corresponding to the syllables of the text.

20

Musical notation for measures 20-24, piano accompaniment. The piano part continues with a consistent rhythmic pattern, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

o:

Vocal line for measures 20-24. The lyrics are "o:". The melody is a simple, sustained note.

25

Musical notation for measures 25-29, piano accompaniment. The piano part continues with a consistent rhythmic pattern, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

dis - - sit su - per - - bos

Vocal line for measures 25-29. The lyrics are "dis - - sit su - per - - bos". The melody is simple, with notes corresponding to the syllables of the text.

30

Musical notation for measures 30-33, piano accompaniment. The piano part continues with a consistent rhythmic pattern, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

men - te cor - - dis su - -

Vocal line for measures 30-33. The lyrics are "men - te cor - - dis su - -". The melody is simple, with notes corresponding to the syllables of the text.

13g. Deposuit

Cornetto I
**

Risponde à quel di sopra in Echo *

Cornetto II

Violino I

Violino II

Tenore II

8

Basso generale

Principale solo

6

De - - - - -

10

pot - - - en - - -

14

de - - - se - - -

* 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: ♯ f² jeweils g², T. 15: 1. ♯ a² jeweils b².
Variants in the continuo score: m. 4: 1st note = quarter, notes 2-3 omitted; m. 14: ♯ f² in each case g², m. 15: 1st ♯ a² in each case b flat².

Violino I

17

Violino risponde à quel di sopra in Echo

Violino II

20

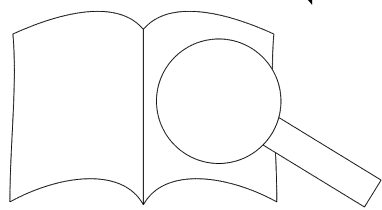
23

et ex - al - - - -

26

ta - - - - vit hu - - - -

mi



13h. Esurientes

à deux voix & quatre instruments

Cornetto I

Cornetto II

Cornetto III

Violoncello

Soprano I

Soprano II

Basso generale

Principale & ottava

7

E - su - ri - tes bo - nis:

E - su - vit bo - nis:

20

et

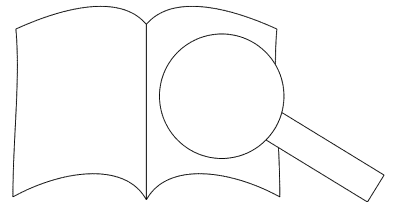
et

mi - sit in - a - nes,
mi - sit in - a - nes,

et di - vi - tes di - mi - sit
et di - vi - tes di - mi - sit

a
a

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



13i. Suscepit Israel

à tre voci

Si suona adagio perchè li duoi soprani cantano di Echo *

Soprano I
Soprano II
Tenore I
Basso generale

Sus - ce - - - - -
Sus - ce - - - - -
Principale solo Sus -
Sus -

7

- - - - - pit I - sra - el
- - - - -
- - - - - pit I -
- - - - - pu - -

13

pu - - - - - e - rum su -
e - rum
- - - - - e - rum su -
- - - - - e - rum su -

17

da - - - - - re - cor - - - - -
ur - - - - - re - cor - - - - -
re - - - - - cor - da - -
re - - - - - cor - da - -

* Man musiziert langsam (Adagio), weil die beiden Soprane im Echo singen. / This should be played slowly (Adagio), since both sopranos sing in echo.

musical score for measures 25-32. It includes four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two basso continuo staves. The lyrics are: "tus mi - se - ri - cor - di - ae su - -".

musical score for measures 33-40. It includes four staves for instrumental accompaniment. The lyrics "ac." are written below the second and third staves.

13j. Sicut locutus est

ad una voce sola & sei instramenti ir go

musical score for 'Sicut locutus est' for instruments. It includes six staves: Cornetto I, Cornetto II, Trombone I, Violino I, Violino II (vi.), and Basso generale. The Basso generale part is marked 'Principale solo'. The score is in C major and common time.

7

Musical score system 1, measures 7-12. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The music is in a minor key and features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef staff.

Musical score system 2, measures 13-18. It consists of three staves: a grand staff and a single bass clef staff. The melody in the grand staff continues with eighth-note patterns, while the bass clef staff provides harmonic support.

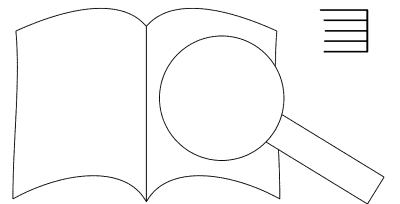
Musical score system 3, measures 19-24. It consists of three staves: a grand staff and a single bass clef staff. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

14

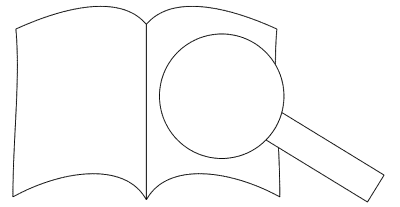
Musical score system 4, measures 25-30. It consists of three staves: a grand staff and a single bass clef staff. The melody in the grand staff shows some chromatic movement.

Musical score system 5, measures 31-36. It consists of three staves: a grand staff and a single bass clef staff. The music continues with a consistent accompaniment.

Vocal line with lyrics: *cu - tus est ad pa - tres no*



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

13k. Gloria Patri

à tre voci due de le quali cantano in Echo

Soprano I

Tenore I

Tenore II

Basso generale

Principale solo

Glo - - - - -

5

ri - a,

Glo - - - ri - a,

9

Glo - - - - - ri - a

glo - ri - a Pa - tri,

glo - ri - a, glo - ri - a

tri, et Fi - - -

et Fi - li - o,

Pa - tri, et, e.

o, et Spi - ri - tu - i San - - -

et, _____

o, et, _____

- - - cto, et Spi - - ri -

et, _____

- tu - i

et Spi-ri-

i San - - -

San - - - a - - - a -

tu - i - - a - - - a - -

- an - - - cto.

- a - - - an - -

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

9

* 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 -

_____ et nunc, et sem - per, et _____ in sae - cu - la _____ sae -

per, _____

per, _____ et _____ in sae - cu sae lo -

nunc, _____ et sem - per,

er - cu - la sae - cu - lo - -

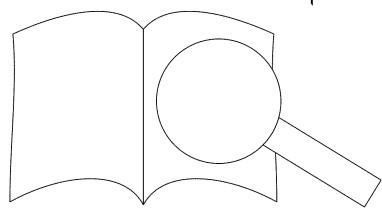
- cu - la sae - cu - lo - -

um,

et _____ in sae - cu - la _____ sae - cu - lo - -

- - - rum,

et _____ in sae - cu - la sae

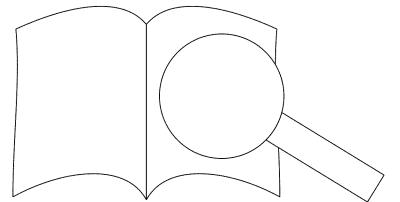


PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

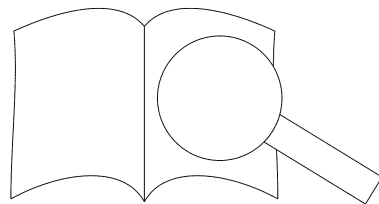
rum, et in sae - cu - la sae -
 rum, et in sae - cu - la sae -
 et in sae - cu - la
 et in sae - cu - la sae-cu - lo
 rum, et in sae - cu - la
 et in sae - cu
 rum, et in sae - cu -

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

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A. Originaldruck von 1610 (RISM M 3445)

Sieben Stimmbücher im Quartformat, eine Generalbass-Partitur im Folioformat.

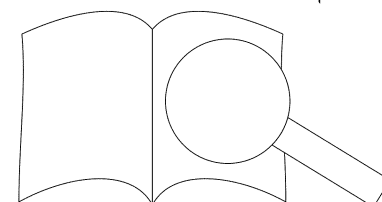
Titelblatt der Quart-Stimmbücher:

CANTVS [ALTVS, TENOR, QVINTVS, SEXTVS, SEPTIMVS] I SANCTISSIMÆ I VIRGINI I MISSA SENIS VOCIBVS I AC VESPERÆ PLVRIBVS I DECANTANDÆ, I CVM NONNVLLIS SACRIS CONCENTIBVS, I ad Sacella siue Principum Cubicula accommodata. 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. (Übersetzung siehe S. XXVI)

Inhalt der Stimmbücher im Einzelnen (unter besonderer Berücksichtigung des Vespertines)

	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Septimus
Missa	S I	A	T I	B	–
1. Domine	S I / Ctto I, VI I	A / Va I	T II / Va II, Trb I	B / Trb	S II / Ctto II, VI II
2. Dixit	S I / Instr. I	A / Instr. III	T I / Instr. IV		S II / Instr. II
3. Nigra	–	–	T		–
4. Laudate	S I	A I	T II		S II
5. Pulchra	S I	–	–		S II
6. Laetatus	S I	A	T I	B	S II
7. Duo S.	–	T III	T I		–
8. Nisi D.	Ch I: S	Ch I: A			Ch II: T II
9. Audi c.	S I	A			Ch II: S / T I
10. Lauda J.	S I			B II	S II
11. Sonata	S / Bc			Trb / Trb doppio	B I
12. Hymnus	S I / Instr.		Instr. IV	B I / Instr. V	S II
13. Magnificat			I / Ctto III (Fifara II, Fl II) (Trb I)	B I / VI II	T II / VI I
Magnificat			T	B	S II
Seit					
		[I]	[I]	[I]	[I]
		[II]	[II]	[II]	[II]
		1–[46]	1–49	1–[46]	1–50
		[46] unten	[50]	[46] unten	50 unten
	48 S.	48 S.	52 S.	48 S.	52 S.

* Wo. 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 NONNVLLIS 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 zweistimmig auf
12. Hymnus	Bc
13a.-f. Magnificat	Bc
13g.	Partitur (4 Systeme)
13h.-j.	Bc
13k.	Partitur (4 Systeme)
13l.	Bc
Magnificat a 6	Bc
<u>Seitendisposition</u>	
Titelblatt	
Noten	
Tavol	

Basso continuo und Basso sequen-

Bol... internazionale e biblioteca della musica di Bo... BB.12

Exemplar, mit nur sehr wenigen handschriftlichen... zumeist vereinzelte Taktstriche, einige wenige wirk... 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 auf diesem Exemplar.

A^{Br} Brescia, Archivio Capitolare del Duomo. Erhalten sind insgesamt 14 Stimmbücher: Cantus, Tenor, Quintus, Sextus und Bassus Generalis. Die Quintus- und Bassus-Partitur sind in zwei Gruppen geteilt, die jeweils eine Stimme und eine Bassstimme umfassen. Die Partitur trägt die Stimmbezeichnung *Calli* (auf Italienisch *Calli* = *Calli*). In anderen Stimmbüchern sind die Stimmbezeichnungen *Calli* (im Folgenden **A^{Br2}**) zu finden. Die Partitur lässt sich nicht eindeutig zuordnen. Benutzt wurde ein Exemplar.

Benutzt wurde ein Exemplar. Dipartimento di Scienze e Paleontologia, Università degli Studi di Cremona.

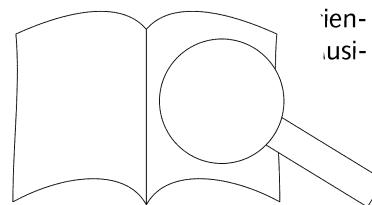
Stimmbücher Cantus bis Septimus tragen die Stimmbezeichnung in Latein und *us* und zusätzlich *Canto*.) Das Generalbass-Partitur befindet sich auf dem Papierumschlag, den Titel *DELLA MESSA A SEI VOCI I DEL MONTEVERDE*. In den Stimmbüchern finden sich etliche handschriftliche Korrekturen von Noten und Pausenfehlern, zusätzliche Vorzeichen, auch Wertzeichen (in Ganzen) zu den Ligaturen und Pausen (vgl. Einzelanmerkungen).

Das Quintus-Stimmbuch trägt die S. 39 die Paginierung 35 (nur in diesem Exemplar).

Das Exemplar **A^{Br1}** ist vollständig faksimiliert (verkleinert) bei Del-fino 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 handschriftliche 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 handschriftlich mit *Cantus* [*Altus*, *Tenore*, *Bassus*, *Quintus*, *Sextus*, *Septimus*] *Messa*, *e Salmi del Monteverdi* *Libri 7* *M* *G* *I* *I* beschriftet ist. Das Exemplar weist keine (auf dem Mikrofilm erkennbare) handschriftliche Korrekturen auf. Benutzt wurde ein Film in der Bibliothek für die Zeitschrift *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Zeitschrift für Musikwissenschaft, Università degli Studi di Cremona.



¹ Diese Unterscheidung wurde erst...

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 *Bassus 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 Zweitext 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 Basso-continuo-Stimme ist nicht vorhanden; die wenigen Takte mit selbstständigen Bc-Stimmen sind entsprechend bearbeitet (siehe Einzelanmerkungen). Die Instrumentalstimmen zu Satz 1 tragen keine Besetzungsangaben. Der Druck geht mit Sicherheit auf die venezianische Ausgabe von 1610 zurück, besitzt also keinen eigenen Quellenwert.

II. Zur Edition

Einzigste Quelle für die vorliegende Edition. Für die Ausgabe wurden die für die erhaltenen Druck-Exemplare am besten geeignete Faksimilematerialien verwendet. Die Faksimilematerialien sind nicht lesbar oder abgelesen, sondern mit den Originalen verglichen und verglichen. Die Druckexemplare sind in der Edition so dargestellt, wie sie den Benutzern der Edition erschienen. Alle Korrekturen sind in der Edition so dargestellt, wie sie in der Originalausgabe erschienen. Die Korrekturen sind in der Edition so dargestellt, wie sie in der Originalausgabe erschienen.

Die Taktstriche sind gegenüber der Quelle unterschiedlichen verwendeten Takt-/Pausenarten zu erhalten und deren aufführungsrechtliche Diskussion zu stellen. Allerdings wurden die Taktstriche in einzelnen Stimmbüchern an das überwiegende Zeichen angepasst.

Alle Stimmen 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 notwendig, es gibt auch die meisten Zweifelsfälle. Dabei wurden Vorzeichen, die eindeutig fehlen oder die nach damaligen Regeln erforderlich waren ungekennzeichnet ergänzt. *e-fis-gis* häufig als *e-f-gis* notiert (auf *e* entsprechend); das übermäßige Intervall macht *f* notwendig, und wurde daher häufig nicht gesetzt). Sehr freie Tonwiederholungen oder Wechselnoten wiederholt, mal nicht; auch hier wurde ungekennzeichnet ergänzt. An vielen Stellen wurden Vorzeichen mit und ohne Vorzeichen des Originalen klein gestochen, um ausdrückliche Hinweise zu geben.

Die Unterlegung der Stimmen in den Stimmbüchern von der Generalbass-Partitur zu den Noten – die die Originalausgabe enthält – ist oft wenig präzise. Die Stimmen sind oft an einer falschen Stelle über die Zeile hinweg gesetzt. Fehlt eine Silbe in der Originalausgabe, so ist die Silbe im Stimmbuch untextiert geblieben.

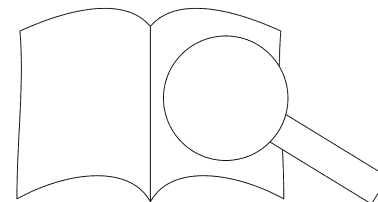
Die Satzglieder und Interpunktion folgen dem Aufbau der Originalausgabe (Journal 1934). Die Angaben zu den Versen sind entsprechend der Vulgata ergänzt und machen die Versgrenzen auch für Monteverdi maßgeblich. Die Wiederholung der Kompositionen waren.

Die Besetzungsangaben der einzelnen Teile sind weitgehend ergänzt (normierte Besetzungen); 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.

² Siehe zu Profe Adam Adrio, „Ambrosius italienischer Musik seiner Zeit“, in: *Festschrift*, hrsg. von Heinrich Hübschen, Regensburg: Sponheim, „Ambrosius Profe's sacred compositions“, in: *Claudio Monteverdi und die Folgen*, Steinheuer, Kassel 1998, S. 339–358.



90	Bc 2-3	# (= =) zu 3 statt 2, vgl. aber B; in A ^w # zu 3 getilgt, aber nicht zu 2 ergänzt
107	B, Bc 2	♯ ergänzt nach T. 16 u.a.
123	B	1 Pausentakt zu viel, in A ^{Br1,w} getilgt
139	S II	zwischen 1 und 2 zusätzliche halbe Pause, in A ^{Br1} getilgt
145	Bc 2	♯ ergänzt nach T. 16 u. a., in A ^w hs. nachgetragen
146		Fermate in BG, in den anderen Stimmbüchern Abteilungsstrich
154	T II 1-4	Noten fehlen, in A ^w von Hand ergänzt
155	S II 7	♯ statt ♮
157	S I	Variante in BG: ♮ a ¹
166, 171	Bc	<i>f f gis gis</i> statt <i>f fis g gis</i> ; Parallelstelle in T. 171 entsprechend <i>B B cis cis</i> statt <i>B H c cis</i> ; vgl. aber T II (T. 166) bzw. B (T. 171). In T II bzw. B in A ^w sämtliche Vorzeichen in den Takten entfernt (Rasur, danach Linie nachgezogen), also dort <i>f f g g</i> bzw. <i>B B c c</i> ; in T. 171 A ^w zusätzlich hs. # über 3 in Position des e ergänzt (eine damals übliche Art der Bezifferung, die hier andeuten soll, dass die große Terz gemeint ist). Da das Particell den Satz nur sehr fragmentarisch abbildet, kann nicht entschieden werden, ob in der Lesart BG ein Fehler oder aber eine Variante zu sehen ist. Lesarten und Korrekturen in A ^w entsprechend auch in T. 220 und 225
169	T I 2-3	Noten verdrückt: 2 ohne Fähnchen, 3 ohne Kopf; die Lesart der Edition ergibt sich durch die Tatsache, dass von 3 Fähnchen und Teile der Hilfslinie vorhanden sind
171	Bc	siehe Anmerkung zu T. 166
182	S I 3	in A ^w hs. ♯ ergänzt (Ca und BG); da B und Bc entsprechend der immer wiederkehrenden Bassfigur-Parallelstellen e haben, ist es ² hier jedoch unwahrscheinlich; vgl. auch die nächsten Anmerkungen
182	B 6, 8	in A ^w gegen Parallelstellen hs. ♯ ergänzt
182	Bc 4	in A ^w gegen Parallelstellen hs. ♯ ergänzt
184	S I 4	Ca ohne ♯, hs. ergänzt in A ^w , gedruckt vorhanden in BG
186	B, Bc 4	in A ^w gegen Parallelstellen hs. ♯ ergänzt
188	Bc 2	♯ ergänzt nach T. 16 u. a., in A ^w hs. nachgetragen
188f.	T I	Text nur „bo“ (188.1) „na“ (189.1)
220, 225	T II, B, Bc	Lesart und Korrekturen in A ^w entsprechend T. 166 und T. 171
227	S I	Ca ohne ♯, hs. ergänzt in A ^w , gedruckt vorhanden in B

7. Duo Seraphim

Satzüberschrift: *Tribus vocibus* (Al, Te, Qu) bzw. *Duo Seraphim A du* und *Tres sunt, a tre voci* (BG, T. 46).
 Inhalt der Stimmbücher: Te: T I; Qu: T II; Al: T III; BG: Partit Ca, Ba, Sx und Sp. Die Singstimmen sind in BG, Exemplar A^{Bo}. Lediglich zwei wesentliche Abweichungen sind zwischen den Stimmbüchern zu verzeichnen. Die Fassung in BG ist 2 T₂ musikalischen Anschlüsse sind stimmig, machen a¹ abweicher erforderlich (zur hs. Textierung der Stelle in T. 57f. melodische Variante findet sich in T. 57f. Die Taktstrichsetzung erfolgt in BG teils in einer Ganzen; in den Stimmbüchern der S. (meist im Abstand einer Ganzen) err

16	T I 3-6	BG: ♮
17	T II	H ^a
24, 25	T I, II	ohi.
25	T I 13	
26	T II 1 ⁷	
26	T II	
28	T I	
29	T II	♯ e
29		
30		
?		

erkennen; (Ca und BG) hs. ergänzt

ergänzt (Te und BG)

ergänzt in BG

ergänzt in BG

ergänzt in BG

zwei ♯

deutlich: „na“ schon zu 37.7, „est“ zu 37.13

Fassung ohne T. 39/40; hs. Textierung in A^{Bo} T

„ra“, T. 41.9. „glo-“; T II, T. 41.1 „ter-“, T. 41.9

T. 42.2 „glo-“.

A^w hs. alle Stimmen mittels Verweiszichen ergänzt, in A^{Br1} in T. 41, 1. Hälfte, die Oberstimmen ausgestrichen und hs. im Basssystem die fehlenden Bassnoten ergänzt in A^w (irrtümlich?) hs. ♯ in BG ergänzt

letztes Taktviertel: # vor 4. statt 3. Note; in BG zu 3. Note vorhanden (nur noch schwach zu erkennen); auch das letzte h ohne # (Auflösung) (in T. 55 und 57 vorhanden; vgl. Anmerkung)

55	T II	letztes Taktviertel: # vor 4. statt 3. Note; in BG zu 3. vorhanden
57	T III	letztes Taktviertel: # vor 4. statt 3. Note; in BG zu 3. vorhanden
73	Bc	G, hs. korr. in A ^w
76	T I 13	ohne #, hs. ergänzt in A ^w (Te und BG)
76	T II 2	ohne ♯, aber vorhanden in BG
77	T II 13	ohne #, aber vorhanden in BG
77	T III 2	ohne ♯, aber vorhanden in BG (in Al von A ^w hs. ersetzt)
78	T III 13	ohne #, aber vorhanden in BG
79	T I 1	ohne #, aber vorhanden in BG (in Te von A ^w)
79	T III 1, 8	ohne #, aber vorhanden in BG
80	T II 1	ohne #, aber vorhanden in BG
81	T III 1	A ^w : irrtümlich hs. # ergänzt in Al
85	T II 6	A ^w : irrtümlich hs. ♯ ergänzt in B ^c
89	T I 7	♯ statt ♮ (in BG richtig)
91	T I	letzte Note in BG g
94	T I 5	♯ (Auflösung) zu 6 statt
94	T II 3	ohne Auflösung, in P

8. Nisi Dominus

Satzüberschrift: *Primus Chorus. à 7*
Sec. Chor. A 10 (Qu, Sx: S); *Ser*
 (Sp: A und B); *A dieci voci* (P^r)
 Inhalt der Stimmbücher: C
 Chor I, B; Qu: Chor II, T
 Die Taktstrichsetzung
 Einheiten mit meh

4	Ch	il de.
8		na.
11		derh

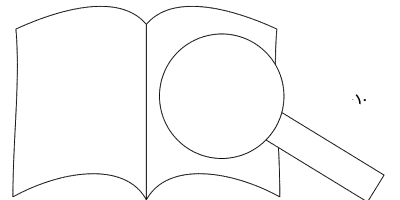
nen fehlt; hs. ergänzt in
 hier anhand des Scans
 oder gedruckt
 „mi“ nach Zeilenwechsel wie-
 Silben zusammengerückt, ab T. 11
 zu zugeordnet
 13.2 jeweils ohne Akzidenz, in A^w hs.

11		ach T. 56
		ergänzt nach T. 88f.
		anzt nach melodischer Wahrscheinlichkeit und in
		nehlung an den <i>d-cis</i> -Wechsel in T I und B
		hythmus ♯ ♯ ♯, angepasst an Ch I B und die Parallelstelle
		T. 118
		vgl. Anmerkung zu T. 96–99
		Rhythmus ♯ ♯ ♯, angeglichen an die Parallelstelle T. 103
		Rhythmus ♯ ♯ ♯, angeglichen an Ch II B und die Parallelstelle
		T. 106
	Ch I A	Text fälschlich: „Si-on“
	Ch I T I 2	<i>b</i> , angepasst an T. 138
	Bc 2	<i>b</i> , angepasst an Ch I B
	126	Ch I S 1
	126	Bc 2
	138	Bc 2
	150	Ch I S
	178	Ch I S 1
	187	Ch I S 2-3
		Text: „-den-tur“
		♯ statt ♮, mittels Rasur korr. in A ^w
		Vorzeichen ergänzt nach Ch II S und dem harmonischen
		wie melodischen Umfeld; hs. ergänzt in A ^w
187f.	Ch I A,	bei der Folge <i>h-cis</i> stets nur das <i>cis</i> mit Vorzeichen (Nota-
	Ch II S	tionskonvention); hs. ergänzt in A ^w Ch I A 187.4 und
		188.2

193	und T I	
193	Ch II S	ohne #, vgl. aber Ch II T I
209	Bc	mit Fermate
	Ch I T I,	Brevis und Ganze statt der Ganzen; in A ^w hs. korr. durch
	Ch II T I	Rasur der Ganzen und Verkürzung des Rhythmus T. 210–
	Ch I T I	211 um die Hälfte; Ch II T I: statt der Ganzen Brevis.
		Grundsätzlich wäre es denkbar, dass diese Stimmen die
		Schlusslonga zu einem späteren Moment erreichen als die
		anderen Stimmen, aber diese Lösung würde zu heftigen,
		unwahrscheinlichen Dissonanzen führen (vgl. Delfino
		2005, S. 73; dort Übertragung der Originallesart. Kurtzman
		1999, S. 87 versucht den Fehler unter Verwendung der
		Korr. in A ^w zu k
		parallelen
		führt; vgl. Delf

9. Audi coelum

Satzüberschrift: *Sex vocibus*. (Ca, Te);
Prima ad vna voce sola, poi nella fine
cinque parti a cantare (BG).
 Inhalt der Stimmbücher: Ca: S I; Al: A;



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.

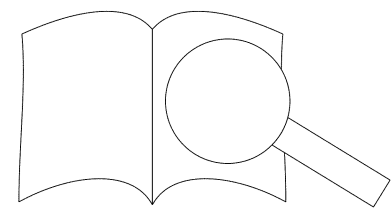
*For*te und *piano* nur zu Anfang in BG notiert, in der Edition als Orientierung jedoch in Kleinstich über den ganzen Satz fortgeführt; überwiegend auch in A^w handschriftlich ergänzt.

Zwischen der Partitur und den Stimmbüchern sind Unterschiede in einem der virtuoseren 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 ^{B1,W}
14	T I 16	(Hauptsystem) ♯ (= ♮) in A ^{B2,W} mit Rasur getilgt
15	Bc 1	c statt A, hs. korr. in A ^{B1,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 Bg)
26	T I 7	Textsilbe „au-“ erst zu 8, hs. korr. in A ^{B2}
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 ^{B2} 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 ^{B2,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 funktioniert auch ohne Echo nahtlos). In A ^w wurde Te durch Tilgung der an diese Lesart angepasst.
57	T I 4	♯ nicht in BG, hs. ergänzt in A ^w
58	T I 4	♯ in BG fast nicht zu sehen, wahrscheinlic
69	T I	BG: 1. Takthälfte ♩♩ (dafür eine Silbe zu
69f.	Bc 2	übergebundene Note a statt e (a korr. in g in
75	T I 1–3	Text „hominis“, korr. in „hominis“ in A ^{B2} ; T richtig gedruckt
79	T I	Pause fehlt, hs. ergänzt in A ^w
83	T I 14	♩ statt ♩
98	T I	A ^w : ♭ hs. geändert in
98	Bc	nach T. 98 zusätzlich. in korr. durch Änder
		Dadurch wird
		a imperfiz
		d. Der T
99	S I	ohne ♯, Parallelsta
122	T I 1	
123	T I 1	ndern Variante
125	T II 3	er, sondern Variante
150f.	T I	le, in A ^w hs. ergänzt zu einem Takt zusammen-
153		A ^w
162		es Abschnitts ganze Pause
16.		Abteilungsstrich am Ende des Taktes, als Doppelstrich in A ^w hs. ergänzt
		chrift: „hori“ (Qu); <i>Septem vocibus</i> (Al, Te, Sx); <i>Septem Vocibus</i> (voci) (BG). Ca: S I; Al: A I; Te: T; Ba: B II; Qu: B I; Sx: S II; Sp: A II;

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 ^{B2}
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 ¹ statt d ¹
102	S II 1	der Kanon würde a ¹ verlangen, alle dem Akkord die Terz fehlen; die s ¹ wird ohnehin an dieser Stelle a ¹
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
157	B II 1–2	Notenwerte verta
11. Sonata		
Satzüberschrift: <i>Parte che canta Maria</i> (Al, Te, Ba, Qu, Sx); <i>Sor Maria</i> (Sp); <i>Sonata sopra S</i>		
Inhalt der Stimmbücher		
Ca: S und Bc (Particell)		
Al: VI I (Violino da		
Te: Ctto I (Corno		
Ba: Trb I und		
Qu: Ctto I		
Sx: VI I		
Sp: Trb		
BG: Bc (
Bo: sii.		
n hs. präzisiert (1 ^o , 2 ^o) und die riert (1. bis 10., die letzte Anrufung ist		
nen überwiegend mit dem Bc und sind diesem ung zugeordnet.		
es Bc im Ca-Stimmbuch werden in Kleinstich glichen Begründung für die Particellnotation in Ca		
n deutscher Kontrafakturtext unterlegt: „Jesu, du Heiland, esu, du Heiland, verleihs uns Frieden“.		
Tak		
b-		
Ctto II 2		
Bc		
Ctto I		
23		
29		
35–85		
37		
37		
37ff.		
42f.		
46		
51–53		
52		
62–73		
63–70		
79–81		
82f.		
83		
93		
94		
110		
119		
126		
127		
ohne ♯		
ohne Bg., ergänzt nach T. 274 und der Bc-Stimme in Ca		
verdrukt in A ^{Bo} , dort kaum zu erkennen; in den anderen		
Exemplaren vorhanden		
h ¹ statt d ² (vgl. Parallelstelle)		
g ¹ statt a ¹ , hs. korr. in A ^{B1}		
notiert auf zwei Systemen (bei einstimmiger Bassführung		
Pausen im oberen System); in A ^{Bo} hs. Akkoladenklammern		
ergänzt (sicher in neuerer Zeit)		
bis 63.2 im Sopranschlüssel notiert		
Ca: ♭ d ¹ (in Ca Bc nur einstimmig)		
in A ^{B1} in Ca obere Stimme mittels Ziffern hs. hinzugefügt;		
auch im weiteren Verlauf entsprechende Eintragungen in		
das Ca-Stimmbuch		
2. Stimme ohne Bg		
♩ statt ♩		
Ca: jeweils ♩ statt ♩		
e ² statt d ²		
im Altschlüssel notiert		
63.2–70.2 im Tenorschlüssel notiert, danach wieder im		
Basschlüssel		
im Sopranschlüssel notiert		
82.1–83.2 im Tenorschlüssel notiert		
4 Pausentakte zu viel, d ¹ haft		
korr. in A ^{Bo}		
a ² statt g ² , hs. korr. in		
♩ statt ♩		
Note verdrukt, kle		
in BG und Ca d ¹ sta		
und 129		
♩ statt ♩		
♯ 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 \downarrow hier nötig), hs. ergänzt in A^W
 179, 181 Trb I ohne Augmentationspunkt (wg. folgender \downarrow hier nötig), jeweils hs. ergänzt in A^W
 192 VI II 3 zu erwarten wäre *fis*¹ 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 C¹ ebenso hs. in A^W
 243 Trb I fehlende Pause hs. ergänzt in A^{Br1.W}
 249 Trb II zur Kompensation der fehlenden Pause in andere Lösung: Streichung weiterer Pausen, Einsatz T. 247, hinter der 1. Note von T. 252 2 halbe Pausen ergänzt
 250 Ctto I perfekte Semibrevis, Pause ergänzt in A^W
 252 Ctto II fehlende Pause hs. ergänzt in A^{Br1}
 256 Trb II, Vc II Taktzeichen erst in T. 267 der Fe
 Trb II), A^{Br2} (nur Vc II) ergänzt; in A^W und A^P
 259 Trb I, Bc Fermate in A^W h
 263 Trb dop \downarrow statt \circ , hs. kc
 264 Ctto II 2 ohne #
 269 Trb dop 2 e statt c
 276f. S Longa
 295 Sch

12. Hymnus

Satzüberschrift B); Hymnus. C Inhalt der Stin Ca: Ch Al: T
 „Qu, Sx, Sp: über Ch II aris à 8 (BG). bezeichnung):
 „rimus Cho. TENOR II“); Ritornello:
 „ontrafakturtext eingetragen (jeweils zur 1. Hälfte von 12a
 „gten Stimmbüchern jeweils Tacet-Vermerk (außer bei Ritornello).
 „ammen jeweils aus BG.

12a. Ave maris stella
 1 Bc \circ statt c; 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 Tintenspur; 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 nur im T II und Bc; Fermate hs. ergänzt in B II)
 28 in allen Singstimmen außer A I Af nur im Bc, in A I nichts; Fermate 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
 1 Bc

12d. Solve vincla

1 T I. 3
 1
 3 Te. \downarrow 2
 9- Text „+“ „-“ „id“
 jeweils eine Note früher

12e.

ausnotiert (Ritornello. à 5), in den anderen beteiligten Stimmen lediglich
 „weis Ritornello.
 „2h. Virgo singularis
 1 Bc \circ statt \circ
 3 S II Text „sin-“ erst zu 2
 13 S II 3 \downarrow statt \circ

Nur in Bc ausnotiert (Ritornello. A 5), in den anderen beteiligten Stimmen lediglich der Hinweis Ritornello.

12i. Ritornello

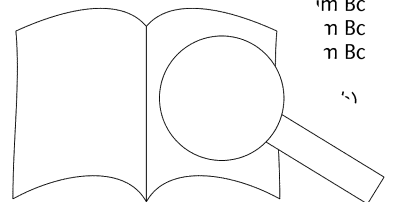
1 Bc \circ statt \circ
 3 S II Text „sin-“ erst zu 2
 13 S II 3 \downarrow statt \circ

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.
 19 in allen Singst
 28 in allen Singst
 35 in allen Singst
 36ff. S I, T I, B I zur Ligatur in
 38 Bc Bezifferung (i



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 13k 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 (*Cornetto*), 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 C vorgezeichnet ist, wechselt dieses im Bc zwischen C und C , möglicherweise in einer Tempo abstufenden Absicht; siehe dazu das Vorwort. Taktstrichsetzung in BG überwiegend im Abstand einer Brevis (C , C) bzw. im Abstand von teils einer, teils zwei perfekten Breven (C). In den nicht beteiligten Stimmbüchern jeweils Tacet-Vermerk. Die Untertitel stammen jeweils aus BG.

13a. Magnificat

1	Bc	C statt C
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 derselben Stimme wie diejenigen von Fifara II und Fl II in derjenigen wie Ctto II, die Stimme schließlich in derselben Stimme wie Ctto III. Die Vorzeichensetzung der Parallelstellen in Ctto I/VI I, T. 2/3, 10 61/62 lässt verschiedene Deutungen zu. Der Befund:

	2.5 / 3.2	10.5 / 11.2	53.5 / 54.2	61.5 / 62
Ctto I	C / ohne (Auflösung hs. ergänzt in A^{W})	C / ohne (hs. ergänzt in A^{W})	C / ohne (Auflösung ergänzt)	
VI I	ohne / C	ohne / ohne		

Wir entscheiden uns, in der hohen aber es^2 / es^2 zu notieren.

1	Ctto III	nur C oh.
1	Bc	
2f.	Ctto I/VI I	
5	Ctto II 2	
10f.	Ctto I/VI I	
15	Ctto II, V	
16	Bc	
30		fügt
52		gedruckt
52		
53		

ohne Effekt

sem II in Qu.

3 Achtel, 1. mit Augmentationspunkt, der aber nur in A^{Bo} erkennbar ist; hs. korr. in A^{W}
 a^2 statt g^2 , vgl. aber VI I, T. 11
 C statt C

12	C	
14	C	Il 8

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	C statt C
49	Bc	nach Zeilenwechsel Mezzosopran- statt B vorgezeichnet, hs. korr. in A^{W}
50ff.	T	hier bereits Schlusslonga

13f. Fecit potentiam

1	Bc	C statt C
6	VI II 3	A^{W} : hs. C ergänzt, vgl
24	VI II	ohne $\#$, aufgrund
30	VI II 1	gend nötig; hs. C A^{W} : hs. $\#$ erg

13g. Deposuit

Hier in BG als Partitur notiert

1	Bc	versehentlich zu
7	Ct	
16		
17		
2f	C , VI II 11	A^{W} : in BG hs. C ergänzt (melodisch nicht wahrscheinlich)
3	VI II 14	b^2 statt g^2 , hs. korr. in A^{W} ; in BG richtig gedruckt
4	VI I 9	ohne $\#$
5	VI II 1	C statt C , hs. korr. in A^{W} ; in BG richtig gedruckt
6	VI II 11	ohne $\#$, hs. ergänzt in A^{W}
7	VI I 5	C statt C , in BG richtig gedruckt
8	VI I	Takt fehlt in BG, in Qu ganze Pause

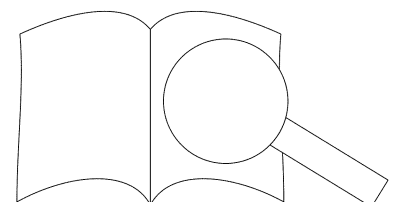
13h. Esurientes

1	Bc	C statt C
7	S I	Mensurzeichen fehlt, in A^{W} hs. C ergänzt
18	Bc	C statt C , alle anderen nur C
24	Bc	C statt C
36	Bc	C statt C , alle anderen nur C
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	C statt C
48	Ctto III 3	d^2 statt c^2
48	Bc	C statt C , alle anderen nur C
52	Ctto I 2	C^3 statt b^2 , vgl. Anmerkung zu T. 40

13i. Suscepit Israel

Die Aufführungsvorschrift ist rätselhaft, da kein

2	S I 3	C hs. ergänzt in A^{W}
3	S I 2, 4	C hs. ergänzt in A^{W}
5	S I 8	A^{W} : hs. C gegen mel
7	S I 2, 4	C hs. ergänzt in A^{W}
11	S I 3	C hs. ergänzt in A^{W}
13	S I 6	ohne Auflösung, h in T. 17



- 14 S I 2. Takthälfte nur $\text{♩} \text{es}^2 \text{c}^2$; in A^{Br1} korr. durch Einfügung von $\text{♩} \text{d}^2 \text{es}^2$ zwischen die beiden Noten (zu $\text{♩} \text{es}^2 \text{c}^2$); in 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 A^{W}
- 22 S II 7 ohne ♭ , ergänzt nach S I, T. 20
- 24 S I 6 ♭ hs. ergänzt in A^{W}
- 25 S I 3 ♭ hs. ergänzt in 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 A^{W}
- 4 Ctto I 2 obere Hälfte des Notenhalses einschließlich Fähnchen fehlt
- 29 Bc 1 \sharp zu 2 statt 1, hs. korr. in A^{W}
- 31ff. Bc fehlende Takte in Analogie als Basso sequente ergänzt; ähnliche Lösung hs. in A^{W} ergänzt

13k. *Gloria Patri*

Hier in BG als Partitur auf vier Systemen.

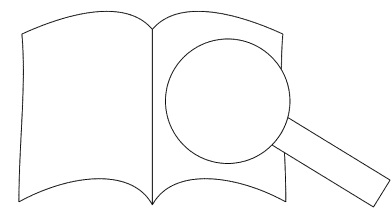
- 5 T I 1, 4 A^{W} : hs. \sharp ergänzt
- 5 T I 13 ♩ statt ♩ , hs. korr. in A^{W}
- 12 T I $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ statt $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$; in $\text{A}^{\text{Br1.W}}$ hs. korr. (in A^{Br1} Viertelpause unkor. stehengeblieben), in BG bereits richtig gedruckt
- 14 T I 4 ohne ♭ , hs. ergänzt in A^{W} , in BG gedruckt vorhanden
- 14f. T II 1 Halbe Pause zu viel, hs. korr. in 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 A^{W} , gedruckt vorhanden in BG
- 25f. S I in BG keine Ligatur
- 31 T I 7 ♩ statt ♩ , hs. korr. in A^{W} , in BG richtig gedruckt
- 36 T I 1–8 jeweils ♩ statt ♩ , hs. korr. in 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 $\text{♩} \text{♩}$ statt $\text{♩} \text{♩}$
- 48 Bc A^{W} : hs. Bezifferung $\text{♭} \text{erg}^2$
- 50 Bc 2 A^{W} : hs. Bezifferung $\text{♭} \text{f}$
- 51f. VI I keine Ligatur
- 53 in allen Stimmen keine Ligatur
T II nur Abteilu
- 65 A Schlusslon
- 66 B I f statt g

PROBEE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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) = der Doxologie (Gloria parti), D (2) = 2. Teil der Doxologie (Credo parti).

Violine III und Alt-Posaune sind immer kursiv gesetzt. In den Besetzungsvorschlägen Berücksichtigung, so erscheinen jeweils die eingeklammerten Instrumente. Wenn die betreffenden Passagen in einer Stimmhefte nicht enthalten sind, sind sie durch eine Klammer (x) gekennzeichnet.

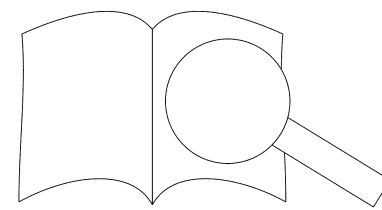
Scoring suggestions

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 obligato 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 those which Monteverdi himself designated for use and at least one of the movements of the Vesper part and the continuo for the melodic bass line. For the scoring of the basso continuo see the Foreword. If a complete set of instruments is desired, the addition of an alto trombone is recommended. If a 1st viola part has been provided, it may be used for the 1st viola part.

The following tables for each movement show which parts are contained in each part-book and they offer a number of suggestions for scoring with the resulting effect. These suggestions are not exhaustive. The emphasis is placed on the clarity of the cantus firmi. Naturally, this is only a suggestion and the instrumentation of this music should be decided in planning your own scoring. For more information, please visit www.carus-verlag.com/download.

V. = verse, Rit = Ritornello, D (1) = Part I of the doxology (Gloria parti), D (2) = Part II of the doxology (Credo parti). The alto trombone, instruments which Monteverdi did not use, are always printed in italics. If these are indicated in the table, they are 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 Abschnitte werden besser ohne Instrumente (außer Melodiebass und Bc) ausgeführt. Mögliche Solo-Stellen: V. 2 (S I, II), 4 (T I, II) ohne Instrumentale Verstärkung.

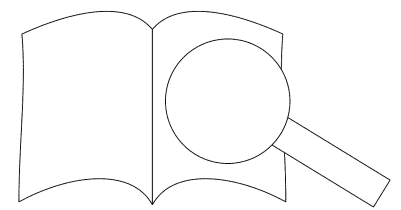
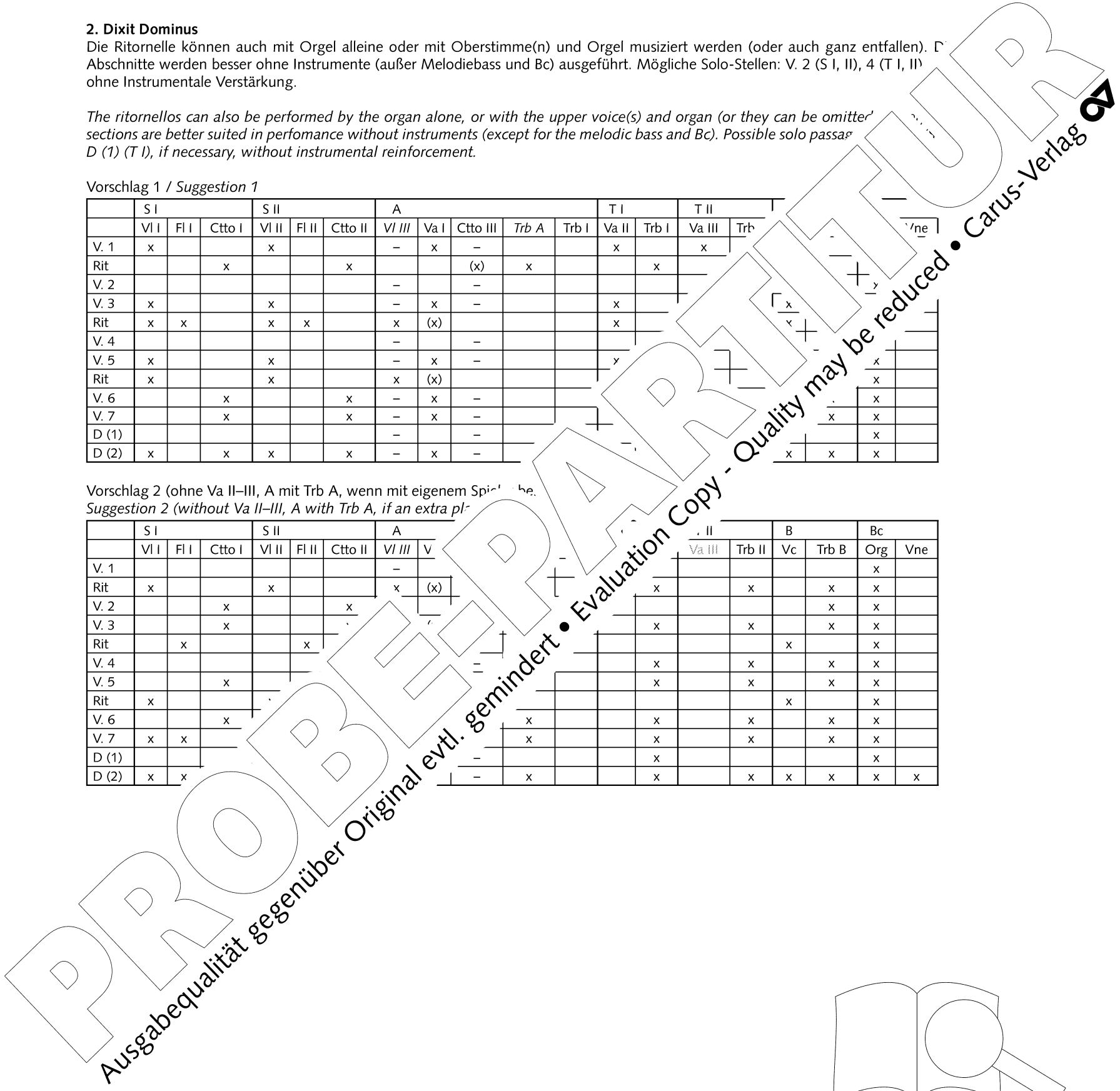
The ritornellos can also be performed by the organ alone, or with the upper voice(s) and organ (or they can be omitted). Sections are better suited in performance without instruments (except for the melodic bass and Bc). Possible solo passages: D (1) (T I), if necessary, without instrumental reinforcement.

Vorschlag 1 / Suggestion 1

	S I			S II			A				T I		T II		Vne
	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	
V. 1	x			x			-	x	-			x		x	
Rit			x			x			(x)	x			x		
V. 2							-		-						
V. 3	x			x			-	x	-			x			
Rit	x	x		x	x		x	(x)				x			
V. 4							-		-						
V. 5	x			x			-	x	-			x			
Rit	x			x			x	(x)							
V. 6			x			x	-	x	-						
V. 7			x			x	-	x	-						
D (1)							-		-						
D (2)	x		x	x		x	-	x	-						

Vorschlag 2 (ohne Va II-III, A mit Trb A, wenn mit eigenem Spiel) / Suggestion 2 (without Va II-III, A with Trb A, if an extra pl-

	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	V	Va III	Trb II	Vc	Trb B	Org	Vne		
V. 1							-									
Rit	x			x			x	(x)								
V. 2			x			x										
V. 3			x													
Rit		x			x											
V. 4																
V. 5			x													
Rit	x															
V. 6			x													
V. 7	x	x														
D (1)																
D (2)	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	Org	
V. 1	x			x							x		x		x	x		x	x	
V. 2													x							
V. 3									(x)	x										
V. 4			x																	
V. 5						x														
V. 6																				
V. 7	x			x					(x)	x	x		x				x		x	
V. 8	x		x	x		x		x	(x)	x	x		x	x	x					x
V. 9															x					
D (1)			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	B II	Org	Vne
	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	B II	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
V. 7	x			x					(x)	x			x		x	x
V. 8	x	x		x	x		x	(x)					x		x	x
V. 9															x	x
D (1)															x	x
D (2)		x	x		x	x	x	(x)				x	x	x	x	x

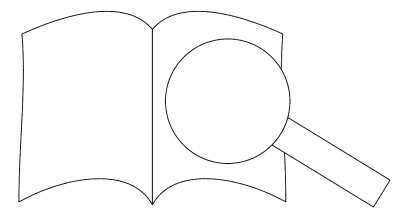
6. Laetatus sum

Der Wanderbass in diesem Psalm wird gerne Fagott als beliebtes Bass-Blasinstrument gewählt. Mögliche Solo-Stellen: V. 3 (T I, II), V. 4 (T I, II), V. 5 (T I, II), V. 6 (T I, II), V. 7 (T I, II), V. 8 (T I, II), V. 9 (T I, II), Amen (alle Stimmen oder nur T I, II).

The migratory bass in this psalm is most preferred bass-registered woodwind instrument. Possible solo passages: verse 3 (T I, II), verse 4 (T I, II), verse 5 (T I, II), verse 6 (T I, II), verse 7 (T I, II), verse 8 (S I, II, T I, II), verse 9 (T I, II), Amen (all parts, or just T I, II).

Vorschlag 1 (setzt in Verse 4)

	S I		S II		A I		T I		T II		B		Bc			
	VI I	Fl I	VI II	Fl 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	ab 39
V. 3										x		x			x	x
V. 4							(x)	x		x		x		x	x	x
V. 5													x		x	x
V. 6						x	x	(x)		x		x			x	
V. 7						x				x		x			x	ab 164
V. 8							x	(x)	x	x		x			x	x
V. 9							x	(x)	x	x		x		x	x	x
Amen	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: Situation auch ausgetauscht werden.

These suggestions are based on the assumption that Coro I stands behind the strings and Coro II behind the choirs can also be reversed.

Vorschlag 1 / Suggestion 1

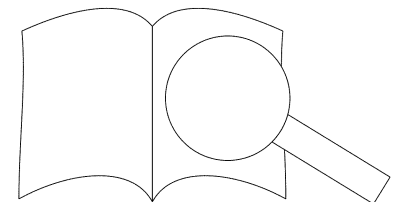
	Chor I											
	S			A			T I		T II		B	
	VI I	Fl I	Ctto I	VI II	Ctto II	Va I	Trb I	Va II	Trb II	Vc	Trb B	
V. I	x			x		x		x		x		
(V. 1)								x				
V. 2+3								x				
V. 4								x				
V. 5												
D (1)	x					x		x	x			
D (2)	x			x		x		x				

	Chor II											
	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	
V. I			x		x		x					
(V. 1)												
V. 2+3												
V. 4										x		
V. 5										x		
D (1)			x							x		
D (2)			x							x	x	

Vorschlag 2 (x = Instrument / e) / 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. I	x							x		x		
(V. 1)	x									x		
V. 2+3										x		
V. 4							x			x		
V. 5						x	x			x		
D (1)										x		
D (2)								x		x		

	Chor II												Bc	
	S			A			T I		T II		B		Org	Vne
	VI I	Fl II	Ctto I	VI II	Ctto II	Va I	Trb I	Va II	Trb II	Vc	Trb B	Org	Vne	
V. I	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 vers

	S I			A I			B I			T			S 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	C'
V. 1	x			x	(x)			x		x	x	x	x		
V. 2-6			x			(x)	x		x	x	x	x	x		
V. 7-9	x			x	(x)			x		x	x	x	x		
Dox	x		x	x	(x)	(x)	x	x	x	x	x	x			

Vorschlag 2 (Chor reduziert; x = Instrument und Stimme, X Instrument statt Stimme)

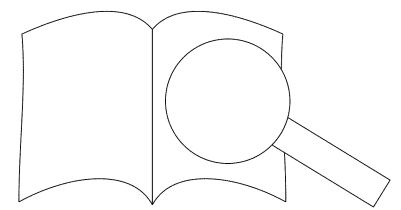
Scoring suggestion 2 (Choir reduced in size; x = instr. and part, X = instr. instead of ,

	S I			A I			B I			T			B II			Bc	
	VI I	Fl I	Ctto I	VI III	Va I	Ctto III	Trb A	Vc	Trb B	Va III	Trb A	Vne	Trb B	Org	Vne		
V. 1	x			x	(x)			x		x		x		x			
V. 2-6	x					(X)	X		X	x		X		x			
V. 7-9												X		x			
Dox (1)		(X)	x			(X)	X					x		x			
Dox (2)			x			(X)	X					x		x			

11. Sonata

In Ergänzung zur originalen Besetzung kann Ctto III eingesetzt werden, um die Harmonik zu verstärken. Dem Quellenbefund nach hat Monteverdi möglicherweise an ein zweites Harmonieinstrument gedacht. Hierfür kommt neben der Chitarrone auch ein Cembalo in Betracht (siehe Vorwort).

As an addition to the original scoring, the second harmony instrument is intended to be used in accordance with the findings in the sources, possibly from Monteverdi, a harpsichord could be considered for this purpose, in addition to the chitarrone.



12. Hymnus

Vokalstrophen / Verses performed with voices:

Vorschlag / Suggestion

Satz	Chor I										Chor II										Bc							
	S	VI I	Fl I	Ctto I	A	VI II	Ctto II	Trb I	Va I	Trb A	Trb II	Vc	Trb B	S	VI I	Fl II	Ctto I	A	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		
b	x				x			x			x																	
d																x		x					x					
f																												
h																												
j																												
k	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		
	VI I	Fl I	Ctto I	VI II	Fl II	Ctto II	VII III	Va I	Ctto III	Trb A	Va II	Trb II
c			x			x			(x)	x		
e	x			x			x	(x)			x	
g		x			x		x	(x)			x	
i	x			x			x	(x)				x

13. Magnificat

Im *Magnificat* ist die Instrumentalbesetzung weitgehend obligat. Einige der Instrumente haben aber im *Magnificat* keine eigene Stimme und können eingesetzt werden, um in den Tutti-Sätzen die Cantus firmi zu unterstützen. Ferner kann es je nach Gegebenheit hilfreich sein, einige der cantus firmi mit Instrumenten zu unterstützen. Die Hinzuziehung bietet sich aber in Analogie zu Cornetto III an.

In the *Magnificat* the scoring is primarily for obligatory instruments. Some instruments do not have their own parts and they can be employed in the tutti movements to support the cantus firmi. Furthermore, depending upon the circumstances, it may be helpful to support some of the cantus firmi with instruments. Monteverdi did not call for Violin III, but this is suggested in analogy to Cornetto III.

Zu dieser Ausgabe liegt folgendes Aufführungs- und Orchestermaterial	Additional following performance material is available:
27.801 Partitur	27.801 full score
27.801/01 Partitur (Leinen)	27.801/01 full score (cloth bound)
27.801/03 Klavierauszug	27.801/03 vocal score
27.801/05 Chorpartitur	27.801/05 choral score
27.801/07 Studienpartitur	27.801/07 study score
27.801/19 komplettes Orchester- und Generalbassmaterial	27.801/19 complete orchestral material, including basso continuo

Um den Wünschen der Musikerinnen und Musiker entgegenzukommen, sind *Lauda Jerusalem* und *Magnificat* transponiert erhältlich. Es liegt eine transponierte Ausgabe vor, damit sie in das gleiche Register wie die Originalpartitur für Töne, die durch die Transposition entstanden sind, werden im Kleinstich auszuführen sind.

To meet the needs of today's performance practice, as a supplement to this edition *Lauda Jerusalem* and *Magnificat*, 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	full score, <i>Lauda Jerusalem</i> in G
27.801/51	full score, <i>Magnificat</i> in C
27.801/53	vocal score, <i>Lauda Jerusalem</i> in G
27.801/54	vocal score, <i>Magnificat</i> in C
27.801/55	choral score, <i>Lauda Jerusalem</i> in G
27.801/56	choral score, <i>Magnificat</i> in C
27.801/58	complete orchestral material, <i>Lauda Jerusalem</i> in G
27.801/59	complete orchestral material, <i>Magnificat</i> in C, including basso continuo

27.801/50 wurde von amarcord und der Lautten Compagny, unter der Leitung von 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).