

Wien · Vienna · Vienne

Musik der kaiserlichen Residenzstadt

Antonio Caldara Veni Sancte Spiritus Pfingstsequenz

für Soli (SATB), Chor (SATB)
2 Trompeten, 2 Posaunen, Timpani
2 Violinen und Basso continuo

Erstausgabe / First edition

herausgegeben von / edited by
Guido Erdmann

Partitur / Full score

Carus 27.702



Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur, zugleich Orgelstimme (Carus 27.702),
Chorpartitur (Carus 27.702/05),
Instrumentalstimmen (Set: Carus 27.702/19).

Vorwort

Antonio Caldara wurde um 1670 in Venedig geboren. Am berühmten Markusdom fand er bald als Chorknabe und Sänger Verwendung, dann auch als Geiger und Violoncellist. Ab den 1690er Jahren wandte sich Caldara verstärkt der Komposition zu, worin er von Giovanni Legrenzi unterrichtet worden sein dürfte. Als *maestro di capella* wirkte Caldara von 1699 bis 1707 für den Mantuaner Herzog Ferdinand Karl Gonzaga, was bedeutete, dass er dessen gesamten Musikbedarf zu decken hatte. Aufgrund politischer Schwierigkeiten seines Dienstherrn begab sich Caldara 1707 nach Rom, wo er fortan (wie auch Corelli, Händel oder die Scarlattis) zum Umfeld des musikliebenden Kardinals Pietro Ottoboni gehörte.

Im Sommer 1708 knüpfte Caldara mit der Komposition einer Oper für Barcelona den folgenreichen Kontakt zu Karl III. von Spanien, der als Karl VI. im Jahr 1711 den Kaiserthron des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation besteigen sollte. Während eines längeren Wien-Aufenthaltes im ersten Halbjahr des Jahres 1712 bemühte sich Caldara sogleich um Anstellung durch den neuen Kaiser. In Rom sollte Caldara allerdings zunächst noch weitere Jahre dem Fürsten Ruspoli als *maestro* dienen, für den er bereits seit 1709 in dieser Funktion gearbeitet hatte. Erst 1716 kam es zur favorisierten Anstellung am karlinischen Hof. Antonio Caldara wurde zum kaiserlichen Vize-Kapellmeister ernannt und entwickelte sich schnell zum Haupt- und Lieblingskomponisten des musikkundigen Regenten.

In seiner ungeheuerlichen Schaffenskraft bediente Caldara regelmäßig auch die Hofhaltungen des Salzburger Fürstbischofs Graf Harrach und des mährischen Grafen Questenberg, was ihm zu seinem ohnehin hohen Gehalt zusätzliche Einkünfte bescherte. In untergeordneter Stellung verdiente der Wiener Vize-Kapellmeister Caldara so deutlich mehr als sein Vorgesetzter, der Hofkapellmeister Johann Joseph Fux. Ihr Verhältnis scheint dennoch von gegenseitiger Anerkennung getragen und frei von Rivalitäten gewesen zu sein. Mit über 3400 Werken zählt Antonio Caldara zu den produktivsten Komponisten der Barockzeit und der Musikgeschichte überhaupt. Er starb am 28. Dezember 1736 in Wien.

Caldaras festliche Vertonung des *Veni Sancte Spiritus* („Komm, Heiliger Geist“) wird hier als Erstausgabe vorgelegt. Zugrunde liegt die zehn Strophen umfassende lateinische Dichtung, die Stephen Langton (um 1150–1228, Erzbischof von Canterbury) zugeschrieben wird und als Sequenz in der Pfingstliturgie ihren Platz hat.¹ Noch in der Vertonung Caldaras wird die Entstehung der Sequenzen aus dem Alleluja deutlich: In einer wirkungsvollen, rhythmisch tanzartigen Tutti-Schlussfuge dehnen sich die Alleluja-Rufe über das ganze abschließende Viertel der Komposition aus; die Trompeten steuern dazu wirkungsvolle Signale bei, während sie ansonsten innerhalb des Stücks deutlich zurückhaltender eingesetzt werden.

Caldara hat den Text der Sequenz vollständig und fortlaufend vertont. Wortwiederholungen bei der Komposition bleiben Einzelfälle. Die zehn Textstrophen mit abschließender Alleluja-Fuge² werden in musikalisch und besetzungsmäßig unterschiedlich gestalteten Abschnitten quasi-mo-

tettisch gereiht. Durch kurze Instrumentalüberleitungen, in denen Motive der Vokalstimmen aufgegriffen oder kommentiert werden können, werden die jeweiligen Textstrophen bzw. Abschnitte miteinander verbunden.

Die Vertonung beginnt im Tutti, wobei das charakteristische Anfangsmotiv der Sänger („Veni, veni“) von den Trompeten aufgegriffen wird und sogleich den Eindruck von Wechselhörigkeit entstehen lässt. Die drei Zeilen der zweiten Strophe lässt Caldara solistisch mit Generalbass musizieren, verwendet aber für die „Veni“-Rufe am Beginn jeder Zeile im Tutti das Anfangsmotiv, das auf diese Weise häufig wiederkehrt und mit seinen Anrufungen den Beginn des Stücks prägt.³ Der eingängige, bevorzugt homophone Vokalsatz ist nur in den abschließenden Tutti-Abschnitten („Da perenne meritum“ und Schlussfuge) von Koloraturen durchsetzt. Der Trompeten wegen dürfte das Stück in C-Dur stehen, das im Übrigen in seiner Ausdehnung recht knapp gehalten ist. Die Violinen haben vorwiegend Begleitfunktion, entwickeln aber bei der Markierung von Abschnitten sowie in den instrumentalen Überleitungen zwischen den Abschnitten gewisse Eigenständigkeit. Die großformale Gesamtanlage der symmetrisch gebauten Komposition lässt sich wie folgt schematisieren:

Tutti (1. Textstrophe) – Soli (2.–4. Textstrophe) – Tutti (5. Textstrophe) – Soli (6.+7. Textstrophe) – Tutti (8. Textstrophe) – Soli (9.+10. Textstrophe) – Tutti (Alleluja)

In dem für die Edition herangezogenen Stimmensatz dürften sich früher Dubletten der Violinstimmen befunden haben, die in Wien für gewöhnlich chorisch besetzt wurden. Außerdem war es hier üblich, die Vokalstimmen in den Tutti-Abschnitten klanglich durch *colla parte* spielende Blasinstrumente (Altposaune, Tenorposaune, Fagott) zu unterstützen. Obschon die Wirkung dadurch reduziert würde, könnten bei heutigen Aufführungen zumindest die Posaunen ohne substantiellen Verlust entfallen. Die instrumentale Artikulation in den Takten 120ff. sollte bei der Gestaltung des Themenkopfes (ab T. 114) berücksichtigt werden. Die in der Textierung der Vokalstimmen über die Takte 128–130 auftretende lange Dehnung der Silbe „-ja“ wurde beibehalten. Alternativ könnte den Singstimmen hier eine Wiederholung des Textes „Al-le-lu-ja“ unterlegt werden.

Das vorliegende Stück⁴ scheint am Wiener Hof gerne verwendet worden zu sein. Es sind Aufführungen über den Tod des Komponisten hinaus belegt. Als Sequenz wurde das *Veni Sancte Spiritus* während des Pfingstfestes nicht nur in den Hochämtern verwendet. Eines der beiden im

¹ Die Pfingstsequenz („Veni Sancte Spiritus“) sollte nicht verwechselt werden mit dem ähnlich beginnenden Hymnus („Veni Creator Spiritus“), der an Pfingsten in den Vespere vorgesehen ist.

² Friedrich Wilhelm Riedel schreibt irrtümlich „Amen-Fuge“ in: *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1), München-Salzburg 1977, S. 186.

³ Vgl. Riedels Ausführungen, ebd.

⁴ Daneben existiert noch eine zweite, etwas umfangreichere, ansonsten ähnlich gearbeitete Vertonung der Pfingstsequenz von Caldara.

Wiener Quellenmaterial mitgeteilten Aufführungsdaten zeigt an, dass die hier edierte Komposition bereits am Samstag unmittelbar vor Pfingsten erklingen sein muss, nämlich am 1. Juni 1743.⁵ Als Anlass kommt für diese Aufführung nur die letzte der neuntägigen Heilig-Geist-Andachten in Frage, die an diesem Tag vormittags im Klarissenkloster St. Clara gehalten wurde. Diese auch als Pfingstnovene bekannten Andachten⁶ endeten jeweils mit Pfingstsequenz und Alleluja. In seiner Ausgabe vom 5. Juni 1743 berichtet das *Wienerische Diarium* (die heutige *Wiener Zeitung*) darüber, in welcher Form das vorgeschriebene liturgische Zeremoniell an Pfingsten durch die kaiserliche Familie erfüllt wurde:

Samstag / den I. Junii / geruheten Ihre Verwittibte Röm. Kaiserl. Majest. Elisabetha Christina gewöhnlicher massen der H. Seegen=Mess in Dero Hof=Kappellen bezuwohnen: Die Durchl[au]chti[g]ste Ertz=Hertzogin Maria Anna aber verfügeten Sich aus der Burg über den gedeckten Gang nach dem Königl. Frauen=Kloster / und wohnten daselbst dem Schluß der 9=tägigen Andacht zum Heil. Geist andächtigt bey. [...]⁷

Während also Elisabeth Christina (die Witwe Kaiser Karls VI.) die tägliche Frühmesse in ihrer eigenen Kapelle besuchte, nahm an der letzten Heilig-Geist-Andacht unmittelbar vor Pfingsten von Seiten der kaiserlichen Familie nur Maria Anna teil, die älteste Tochter der regierenden Kaiserin Maria Theresia. Dies kam im Jahr 1743 nicht von ungefähr. Denn mit ihrem Gatten Franz Stephan weilte Maria Theresia zu dieser Zeit in Prag, wo sie genau am Pfingstfest jenes Jahres zur Königin von Böhmen gekrönt wurde. Möglicherweise ist hierin der Grund zu sehen, bereits zur letzten Heilig-Geist-Andacht vor Pfingsten in Wien eine besonders festliche Komposition erklingen zu lassen und so auf die bevorstehenden Prager Ereignisse akustisch Bezug zu nehmen. Das vorliegende Stück übrigens war auch in Prag zu diesem Zeitpunkt schon bekannt: Im dortigen Stammkloster der Kreuzherren mit dem Roten Stern wird ein Stimmensatz aufbewahrt, der Caldaras Werk in einer reduzierten Besetzung mitteilt (d. h. ohne Posaunen und Fagott sowie mit Orgel als einzigem Bassinstrument). Dieser Stimmensatz ist mit „1734“ datiert und wird aus der privaten Musikaliensammlung des verstorbenen Kapellmeisters von St. Veit in Prag, Christoph Karl Gayer stammen, die nach seinem Tod von den Kreuzherren angekauft wurde.⁸ Antonio Caldaras Komposition dürfte dem Stil nach allerdings deutlich früher entstanden sein: etwa um das Jahr 1725.

Das gleichermaßen festliche wie kompakte Stück eignet sich hervorragend im liturgischen Kontext von Pfingsten

(in der Messe etwa nach dem Ruf zum Evangelium, als Offertoriumsmusik sowie als Einzugs- oder Auszugsmusik). Durch seine ähnliche Besetzung kann es zu vielen gängigen Kompositionen des Messordinariums ohne zusätzlichen Aufwand ergänzend herangezogen werden. Auch eine Verwendung im konzertanten Rahmen ist denkbar. Die Generalbass-Realisierung des Herausgebers ist als unverbindlicher Vorschlag zu sehen. Frau Dr. Andrea Harrandt von der Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek ist für die Genehmigung zur Veröffentlichung zu danken.

Wien, im Herbst 2011

Guido Erdmann

⁵ Das einzige weitere Aufführungsdatum, das für diese Komposition vermerkt ist, ist Montag, der 25. Mai 1744 (Oktavtag des Pfingstfestes). Riedel (wie Anm. 2, S. 186) meint dagegen fälschlicherweise, die vorliegende Komposition sei „von 1743 bis 1753 stets am Pfingstmontag aufgeführt“ worden.

⁶ Die Pfingstnovene (oder Heilig-Geist-Andachten) wurden – in Anlehnung an die biblische Schilderung in Apg 1,8 – an den neun Tagen zwischen Christi Himmelfahrt und Pfingsten abgehalten.

⁷ *Wienerisches Diarium* 1743, Nr. 45, S. 5f., <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=wrz&datum=17430605&zoom=2>>, 26.10.2011.

⁸ Vgl. den Kritischen Bericht.

tu - ae ra di - um. Ve - ni, ve - ni,

tu - di - um. Ve

tu - ae di - um.

ae ra - di - um. Ve - ni, ni,

Solo Tutti

ve pau - pe - rum, ve - ni, ve - ni, Solo

ve - ni, ve - ni ve ni ve - ni da - tor

Soli

PROBEPARTITUR

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

Musical score for page 30, featuring vocal parts and piano accompaniment. The score includes a large watermark reading "PROBEPARTITUR".

Vocal Parts:

- Soprano:** ve - ni, ve - ve - ni lu - men cor -
- Alto:** mu - ne - rum, ve - ri - ve ve - ni lu - men cor -
- Tenore:** ai,
- Bass:** ve - ni,

Piano Accompaniment:

- Measures 1-10: **Tutti**
- Measure 11: **Solo**
- Measures 12-13: **Soli**

Musical score for page 37, featuring vocal parts and piano accompaniment. The score includes a large watermark reading "PROBEPARTITUR".

Vocal Parts:

- Soprano:** di - um, ve - ni lu - men cor - di -
- Alto:** di - um, ve - ni lu - men cor - di -
- Tenore:** men cor - di -
- Bass:** cor - di -

Piano Accompaniment:

- Measures 1-10: **Tutti**

Figured Bass:

7 7 6 10 9 8 6 5 # 6 #

um.

um.

um.

um.

Con-so - la-tor op - ti-me, dul - cis

Solo

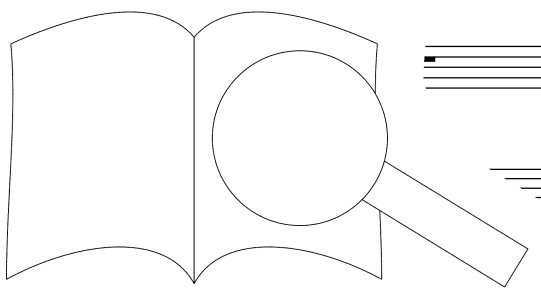
Solo

re - qui - es,

in ae - stu tr in fle - tu, in fle - tu so - l

6 5 6 6 7 5 6
4 3 4 4 # b7 b
2 2 2 2 2 2 2

ti - um.



Tutti

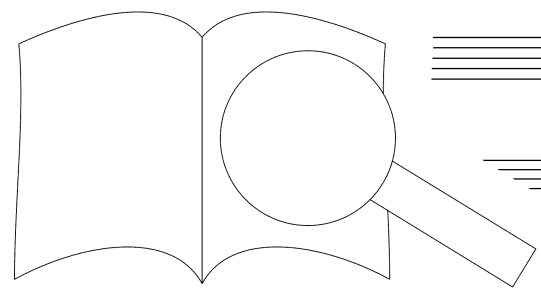
O lux be-a - tis - si - re - ple cor - dis in - ti - ma
 O lux be-a re - ple cor - dis in - ti - ma

Tutti O be si - ma, re - ple cor - dis in
Tutti a - tis - si - ma, re - ple cor - dis

Tutti

li - um.
 - o - rum fi - de - li - um.

tu - o - rum fi - de -
 tu - o - rum fi - de



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

Solo

Si-ne tu-o nu-mi-ne ni - hil

Solo

...i-ne ni - hil est in ho -

- mi-ne, ni-hil es'

- xi-um.

Solo

La - va quod est sor - di - dum,

Solo

quod est sor - di -

ni-hil est in-no

ri - ga quod est a - ri - dum, - - - na quod est sau - ci - um.

dum, ri - ga quod est m, - - - na quod est sau

Timp

VI I

VI II

Tutti

Fle-cte quod est ri - gi - dum, re - ge quod est de - vi -

Fle-cto quod est ri - gi - dum, re - ge quod est de - vi -

Tutti

gi - dum, fo - ve quod est fri -

cto est ri - gi - dum, fo - ve quod est fri -

cto est ri - gi - dum, fo - ve quod est fri -

Tutti

b7 5

6 #4 2

6 b5

6 4 2

4 3

um. Da tu - is fi - in te con-fi - den - ti - bus, sa - crum se - nte -

um. Solo

um. Solo

um. de - li - bus, in te con-fi - den - ti - bus,

um. is fi - de - li - bus, in te con-fi - den -

Solo

- Fg

g/V - Vnc 6 # 6 6 #

na - ri - um.

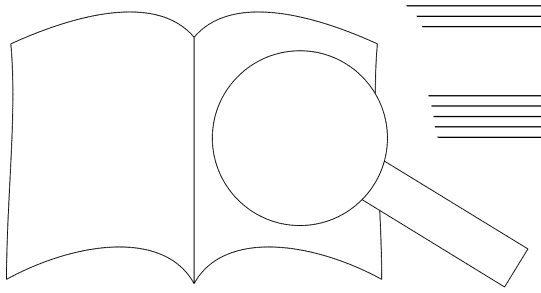
Solo

Da vir - tu - tis me - ri - tum, da sa - lu - tis

- c - pte - na - ri -

PROBEPARTITUR

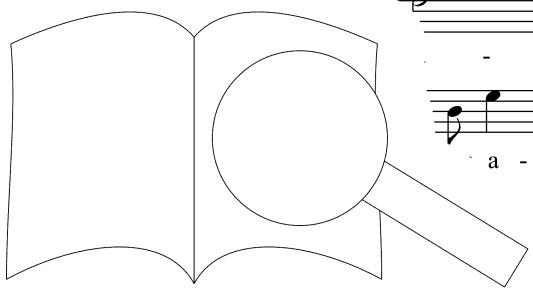
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



ex - i - tum, da per - en - ne gau -
 Tutti Da per-en - - - di - um, da per -
 er - en - ne gau - - -
 A - - - men, a -
 di - um. A - - - a -

Org
 6
 #6 5 6 5 6 7 6 7 6 7 6 5

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



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

div.
div.

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

Kritischer Bericht

Antonio Caldaras hier veröffentlichte Komposition ist nach dem Répertoire International des Sources Musicales (RISM) in insgesamt zwei abschriftlichen Quellen überliefert. Der im Prager Kloster der Kreuzherren vom Roten Stern überlieferte Stimmensatz¹ weist eine – gegenüber der Wiener Quelle – reduzierte Besetzung auf (vgl. das Vorwort). Die Edition folgt daher ausschließlich der Stimmenabschrift aus dem Bestand der Wiener Hofmusikkapelle, die in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung aufbewahrt wird (Signatur: *HK 178 Mus*). Dieser Quelle gilt die folgende Beschreibung.

I. Zur Quelle

Es handelt sich um eine sorgfältige Stimmenabschrift aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Quelle überliefert das vollständige Werk. Der Umschlag, in den sämtliches Material eingelegt wurde, stammt aus der Zeit (möglicherweise unmittelbar) vor dem ersten notierten Aufführungsdatum (1. Juni 1743) und wurde von gleicher Hand geschrieben wie die Stimmen **4, 6, 8, 10, 12–17** (zur Nummerierung s. u.). Er umschließt die einliegenden Stimmen bündig (Hochformat; Bogengröße: ca. 29 cm Höhe x 48,5 cm Länge). Dickes, festes Papier von bräunlicher Farbe, das abweicht von dem für die Stimmen verwendeten. Im Umschlagpapier sind keine Wasserzeichen erkennbar. Ursprünglicher Umschlagtitel: „Veni Sancte Spiritus. I Sequenza. I a I 4 voci I 2 Violini I Con I Clarini e Timp: I in Conc: I Partes 27. I Del sg:re Ant: Caldara I vice M: D: C: di S: C: I e R: C: M: Carlo VI.“ Mit Grafitstift wurden auf der Vorderseite des Umschlags zwei Daten von Aufführungen vermerkt: „1. Junij[us 1]743“ und „25. Maij[us 1]744“². Wohl in Zusammenhang mit späteren Bibliotheksvorgängen und mit der Entfernung platzraubender Dubletten wurde mit schwarzer Tinte das Wort „Sequenza“ durchgestrichen und bei der Stimmenanzahl „27“ die Ziffer „7“ mit „0“ übermalt. Es finden sich Signaturen und Stempel aus diversen Bibliotheksvorgängen jüngster Zeit.

Die Bezeichnungen der (wie auf dem Umschlag angegebenen) heute vorhandenen 20 Einzelstimmen finden sich jeweils auf der Vorderseite der Stimmen rechts oberhalb der ersten Notenzeile und lauten: „M[astro]: D[i]: C[apella]:“ [=1], „Organo.“ [=2], „Soprano Conc:to“ [=3], „Soprano Rip:no“ [=4], „Alto Conc:to“ [=5], „Alto Rip:no“ [=6], „Tenore Conc:to“ [=7], „Tenore Rip:no“ [=8], „Basso Conc:to“ [=9], „Basso Rip:no“ [=10], „Violino P:mo Con:“ [=11], „Violino Secondo Conc:“ [=12], „Violoncello.“ [=13], „Violone.“ [=14], „Trombone Primo.“ [=15], „Trombone Secondo“ [=16], „Fagotto“ [=17], „Clarino P:mo“ [=18], „Clarino 2:do“ [=19], „Timpano.“ [=20]. Bei den Stimmen **1–3, 5, 7, 9, 12–14** handelt es sich jeweils um einen links gefalzten Papierbogen im Hochformat (ca. 28 cm x 46 cm), d. h. um einen Bogen mit zwei Doppelblättern (also um vier Seiten). Die Stimmen **4, 6, 8, 10+11** sowie **15–20** sind jeweils auf einem halben Bogen, d. h. einer Seite im Hochformat (ca. 28 cm x 23 cm) notiert. Der Notentext der Stimmen **1–3, 5, 7, 9, 11** sowie **18–20** ist von der Hand des

nach W. Gleißner so bezeichneten „Wiener Hofkopisten F“ geschrieben³; bei diesen Stimmen dürfte es sich um die ältesten Schichten der Quelle handeln. Von der Hand des „Wiener Hofkopisten C“⁴ stammen der Notentext der übrigen Stimmen und die Beschriftung des Außenumschlags. In den Stimmen **3, 5, 7, 9, 12–14, 18–20** blieben die Systeme der letzten Seiten unbeschrieben. Sämtliches Papier ohne erkennbare Rippen. Wasserzeichen: stilisierter Hirsch in ovaler Kartusche, die am oberen Ende eine dreispitzige Krone trägt (100 mm hoch, 50 mm breit) vollständig nur in **5** und **9**. Ein ähnliches Wasserzeichen mit wohl abweichendem Format (80 mm hoch, 50 mm breit) in **14–16**, jedoch beschnitten. Ein Meisterzeichen mit den drei Buchstaben „L.C.V“ in einem Trapez (18 mm hoch, 50 mm breit) ist vollständig zu sehen in **7**, ein nicht zu identifizierendes Meisterzeichen wohl in **13** (hier stark beschnitten). Durchgehend stabiles, leicht vergilbtes Kanzleipapier in hellbrauner Tönung. Jede Seite durchgehend zehnzeilig rastriert (Rastralweite: 11 mm). Dem optischen und haptischen Eindruck nach wurde für die Stimmen **4, 6, 8, 10** und **12–17** geringfügig festeres und heute etwas bräunlicheres Papier verwendet, was mit den Wasserzeichenbefunden in Übereinstimmung steht. Die Farbe der Tinte erscheint heute bräunlich. Gelegentlich finden sich Bleistifteintragen zur Markierung von Soloabschnitten. Sie müssen in Zusammenhang mit einer früheren Darbietung des Werks vorgenommen worden sein. Der Zustand der Quelle ist gut.

II. Zur Edition

Die Wiedergabe des Notentextes erfolgt hinsichtlich der Schlüsselung, Halsung und Balkung der Noten sowie der Akzidentiensetzung heutigen Notationsgepflogenheiten. Grundsätzlich werden Ergänzungen des Herausgebers diakritisch wie folgt kenntlich gemacht: Akzidentien, Dynamik und Verzierungszeichen durch Kleinstich, textliche Hinweise in Kursiva, Bögen gestrichelt.

Ergänzende Akzidentien (zur Erinnerung oder Warnung) können in Normaldruck übernommen werden, wenn sie an entsprechender Stelle auch in den Quellen erscheinen. Nach heutiger Lesart überflüssige Akzidentien werden stillschweigend getilgt. Fehlende Taktstriche (wie insbesondere vor Mehraktpausen festzustellen) sowie die äußerst geringfügigen Abweichungen von Stimmen untereinander werden nicht nachgewiesen. Leicht differierende Schreibweisen von Trillern (t, t., ṭ, tr etc.) und Besetzungsangaben (Tutti, Tut., T. etc.) werden vereinheitlicht und als *t* bzw. im

¹ <http://opac.rism.info/search?documentid=550255354>

² Es handelt sich somit um Aufführungen nach Caldaras Tod im Jahr 1736. Die Komposition dürfte dem stilistischen Eindruck nach aus der Zeit um 1725 stammen. Möglicherweise war zum Zeitpunkt der ersten, heute nachweisbaren Aufführung ein früherer Umschlag durch häufige Benutzung eingerissen oder am linken Rand bereits mit zahlreichen Aufführungsdaten vollgeschrieben und vor dem 1. Juni 1743 durch den heute noch vorhandenen ersetzt worden.

³ Walter Gleißner: *Die Vespere von Johann Joseph Fux. Ein Beitrag zur Geschichte der Vespervertonung*, Selbstverlag, Glattbach 1982, S. 246.

⁴ Ebd., S. 241f.

vollen Wortlaut wiedergegeben; Dynamikangaben (Piano, pia.; p. etc.) werden modern vereinheitlicht (*p*). Ein Nachweis solcher Angaben erfolgt nur, sofern sie im Quellenmaterial an anderer bzw. falscher Stelle auftauchen. Punktierungen, die über die Taktgrenze reichen, werden stillschweigend nach heutiger Gepflogenheit mit Haltebogen notiert.

Während die Continuo-Bezifferung im Quellenmaterial (1, 2) über den Notenzeilen steht, wurde sie in der Edition darunter gesetzt. In funktionaler Hinsicht wurde die Generalbassbezifferung stillschweigend modernem Usus angepasst (so erscheint das originale \flat bei entsprechender Funktion in der Edition als \sharp).

Die überlieferten Stimmen wurden in heutige Partituranordnung gebracht, wobei die Trompetenstimmen (18, 19) in einer Zeile zusammengefasst wurden. Ebenso wurden die Concertato- bzw. Ripieno-Singstimmen zusammen in einer Zeile notiert (3 mit 4, 5 mit 6, 7 mit 8, 9 mit 10), wobei in die Zeilen der Alt- bzw. der Tenorstimme zusätzlich die Posaunenstimmen (15 bzw. 16) integriert wurden, die in den Tutti-Abschnitten mit den Singstimmen mitzuspielen haben. In den Posaunenstimmen fehlt die in der Edition unterlegte Textierung.

Das Pausieren einzelner Instrumente der Continuo-Gruppe, sofern nicht aus einem Schlüsselwechsel ersichtlich, wird in der Partitur mittels Beischrift (+/- Fg, +/- Vne) angegeben. Die Angabe „Soli“ im Instrumental- und Bass (sie stammt aus 1 und 2) impliziert ein Pausieren des Fagotts, das nur an den Tutti-Abschnitten beteiligt ist. In den Violinen dürfte „Solo“ die Ausführung durch ein einzelnes Instrument meinen, was allerdings durch die aus dem Stimmensatz ausgesonderten Dubletten (vgl. I. Zur Quelle) nicht zu verifizieren ist.

Die in der Edition wiedergegebenen Soli/Tutti-Vermerke in den Vokalstimmen stammen aus den Concertato-Stimmen. Die vokalen Ripienstimmen (4, 6, 8, 10) enthalten nur die Tutti-Passagen; sie weisen keinerlei Soli-/Tutti-Vermerke auf.

Die Tempoangabe „Andante“ (T. 1) findet sich nur in den Stimmen der Vokalsolisten (3, 5, 7, 9) sowie der Bassinstrumente (1, 2, 13, 14), ausgenommen Fagott (17).

Die Orthographie des gesungenen Textes folgt weitgehend der Quelle, wobei Groß-/Kleinschreibung und Interpunktion vereinheitlicht wurden.

Über weitere Abweichungen des gedruckten Notentextes vom Quellenmaterial wird nachfolgend einzeln berichtet.

III. Einzelanmerkungen

Die Abweichungen des gedruckten Notentextes vom Quellenmaterial werden zitiert in der Reihenfolge: Takt – Stimme und Zeichen im Takt (Note, Vorschlagsnote oder Pause) – Nummer der Einzelstimme (halbfett, lt. Quellenbeschreibung): Lesart der Quelle.

Abkürzungen:

A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Trb I/II = Trombone I/II, S = Soprano, T = Tenore, VI I/II = Violino I/II, Vne = Violone, Zz = Zählzeit.

1	A 1	5, 6, 15: C ₃ -Schlüssel
1	S 1	3, 4: C ₁ -Schlüssel
1	T 1	7, 8, 16: C ₄ -Schlüssel
1	VI I	11: mit Angabe „T:“ (nicht in VI II)
4	B 3	10: g ^o statt a ^o
5f.	S	4: Textsilben „-cte“ bei Zz 2, „Spi-“ bei Zz 3 von T. 5
5–6,		
13–14	Bc	17: notiert sind jeweils $\flat \flat \flat$
9–10	A 3–1	6, 15: kein Haltebogen
16	A 1–2	15: punktierte Halbe
16	Bc 2	1, 2: Bezifferung $\bar{3}$ schon auf Zz 1
17	Bc 2	1: „Soli“ bei Zz 1
33	Bc 2	1, 2: „Soli“ zwischen Zz 1 und 2
43	A 1–2	15: \downarrow
44	ST 3	4, 8: im Anschluss an die Textierung „//“ (mit Bleistift)
44	Fg 3	17: „//“ (mit Bleistift)
45	SATB	3, 4, 5, 6, 7, 10: darunter „//“ (mit Bleistift)
46	VI 3	11, 12: „//“ (mit Bleistift)
46	Bc 1	1, 2: darunter „ \frown “ (mit Bleistift)
46	Bc 1	13, 14: darunter „ \smile “ (mit Bleistift)
46	Bc 2	13, 14: darunter „//“ (mit Bleistift) zur Markierung eines Solo-Abschnitts
56	Bc 2	1: Bezifferung $\frac{5}{6}$
75	Bc 2	1, 2: „tutti“ schon zur 1. Note
80–81	Bc 3–2	1, 2: C ₁ -Schlüssel
80–81	Bc 3–2	13, 14, 17: notieren Pausen
82–84	S	4: Haltebögen fehlen
86	VI I	11: darunter „Flecte quod“
86	STB	3, 7, 9: darüber „//“ (mit Bleistift)
86	A 1	15: unterhalb „Sine tuo“
86	ATB	6, 8, 10: darunter „//“ (mit Bleistift)
86	Bc	1, 2: darunter „Sine tuo nomine“
86	Bc 1	1, 2: darüber „//“ (mit Bleistift)
86	Bc, Trb II 1	13, 14, 16, 17: darüber „//“ (mit Bleistift); darunter (in Tinte) „Sine tuo“
92	Bc 1	1, 2: Bezifferung 4 erst zur 2. Note
93	Bc, 1–96.5	1, 2, 13: C ₄ -Schlüssel
98	Bc 1	1: darunter „Flecte quod“
98	Bc 3	2: darunter beginnend „flecte quod“
98	VI II 1	12: darunter „flecte“
101–104	VI I	11: Rhythmus notiert als $\sharp \flat \flat \flat$; angeglichen an VI II, T. 101.
102–104	VI II	12: Rhythmus notiert als $\sharp \flat \flat \flat$; angeglichen an T. 101.
111	S 3–4	4: Haltebogen fehlt
114	Bc, Trb I, II, Tr I, II, Timp 1	1, 2, 13–20: darunter „Alleluia“
115	VI I 1	11: darunter „Alleluja“
115	B 1	9: Silbe „-lu-“ fehlt, „-ja“ schon auf der 1. Note
119	Bc 1	1, 2: Bezifferung $\frac{6}{2}$ irrtümlich bereits auf Zz 1
119–120	Bc	17: notiert $\flat \flat \flat \flat$
123	A 2	6: Silbe „al-“ erst in T. 125, Zz 1
128	A 3	5: Textwiederholung „a-“, ohne Fortführung des Wortes
132	VI I 2	11: „piano“ über 1. Note
132	VI II 2	12: „pia:“ unter 1. Note
135	VI I 2	11: „forte“ unter 1. Note
153	A 1	5, 6, 15: Achtelnote; angeglichen an T, B
154f.	S	4: Haltebögen fehlen