

Antonio

CALDARA

Magnificat

Soli (SATB), Coro (SATB)
Fagotto, Cornetto, 4 Trombe, 2 Tromboni, Timpani
2 Violini, Basso continuo

Version Johann Sebastian Bach
Soli (SATB), Coro (SATB)
4 Trombe, Timpani
2 Violini, Viola o Trombone, Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Stuttgarter Bach-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 35.014

Mehr als 3.400 überwiegend handschriftlich verbreitete Kompositionen belegen die ungemeine, bis heute nicht völlig erschlossene Produktivität von Antonio Caldara.¹ Sein Schaffen umfasst ca. 80 Opern, mehr als 40 Oratorien, zahllose Messen und weitere Kirchenkompositionen, dazu Hunderte italienischer Kantaten sowie Instrumentalmusik in verschiedenen Besetzungen. Um 1670 vermutlich in Venedig geboren, erhielt Caldara seine musikalische Ausbildung im Umfeld von San Marco; vielleicht war Giovanni Legrenzi einer seiner Lehrer. Caldara trat zunächst als Cellist hervor, wandte sich dann aber mehr und mehr der Komposition zu: Von 1699 bis 1707 wirkte er als Kapellmeister am Gonzaga-Hof in Mantua; anschließend ging er nach Rom, wo er von einflussreichen Persönlichkeiten wie den Kardinälen Pietro Ottoboni und Benedetto Pamphilj sowie dem Fürsten Francesco Maria Ruspoli gefördert wurde und mit Alessandro Scarlatti, dessen Sohn Domenico und mit Georg Friedrich Händel namhafte Musiker-Kollegen kennen lernte. Mehrere Opern und Oratorien sowie die berühmten *Motetti a due e tre voci* op. 4 gehören zu Caldaras Werken der römischen Zeit. Nachdem der Habsburger Hofkapellmeister Marc'Antonio Ziani gestorben und Johann Joseph Fux diesem im Amt nachgefolgt war, wurde Caldara 1716 zum Vizekapellmeister am kaiserlichen Hof in Wien berufen. In dieser exponierten Stellung blieb er bis zu seinem Tod am 28. Dezember 1736. Trotz nomineller Unterstellung fungierte er gleichrangig neben Fux und erhielt sogar ein höheres Gehalt als dieser. Kaiser Karl VI. schätzte Caldaras Musik ganz außerordentlich.

Das kirchenmusikalische Leben am Hof Karls VI. war durch zahlreiche Vorschriften geregelt.² Dem Rang des jeweiligen Festes hatte sich auch die Musik anzupassen, und zwar sowohl durch ihren Stil wie durch ihre Besetzung: A-cappella-Werke gab es in den stillen Zeiten des Kirchenjahres und ‚solenne‘ Kompositionen mit Trompeten, Pauken und in vielfältiger formaler Ausgestaltung an Feiertagen. Ansonsten war eine ‚Ordinari Music‘ im ‚mediocren‘ (mittleren) Stil angebracht.

Zu den besonders häufig vertonten biblischen Texten gehört der Lobgesang Mariens, der im Lukas-Evangelium (1, 46–55) überliefert ist und mit den lateinischen Worten „Magnificat anima mea“ beginnt. Nachdem ihr der Engel Gabriel die Geburt Jesu angekündigt hat, sucht Maria ihre Verwandte Elisabeth auf. Erfüllt vom Heiligen Geist erkennt Elisabeth in Maria die Mutter des kommenden Erlösers, und daraufhin stimmt Maria jenen Lobgesang an, der zu den schönsten poetischen Texten des Neuen Testaments gehört. Maria rühmt darin die Größe Gottes, der

sich der Geringen annimmt und sie aufrichtet, während er die Mächtigen erniedrigt und sich nach alter Verheißung seines Volkes erbarmt. Bei liturgischem Gebrauch wird an das *Magnificat* – nicht anders als bei den Psalmen – die zweiteilige Doxologie „Gloria Patri“ – „Sicut erat“ angehängt. In dieser Form hat das *Magnificat* seinen angestammten Platz gegen Ende der Vesper, dem Abendgottesdienst im täglichen Offizium des Klerus. Um den Gläubigen eine Teilnahme zu ermöglichen, wurde die Vesper an Sonn- und Feiertagen bereits nachmittags abgehalten und dabei oft mit mehrstimmiger Musik ausgeschmückt; hohe Kirchenfeste hatten sogar zwei Vespere, eine am Vorabend und eine am Tag selbst. Deshalb bestand ein regelmäßiger Bedarf nach *Magnificat*-Vertonungen – nicht nur bei den Katholiken, sondern ebenso in den Kirchen der Reformation, die den Vespergottesdienst bewahrt hatten, wenn sie ihn auch im Lauf der Zeit eigenständig weiterentwickelten.

Bei dem hier veröffentlichten *Magnificat* in C handelt es sich mit ziemlicher Sicherheit um eine Komposition, die im Zuge der dienstlichen Verpflichtungen Caldaras als kaiserlicher Vizekapellmeister entstanden ist. Das Werk ist undatiert und ohne Bestimmungszweck überliefert; Nachweise über Aufführungen zu Lebzeiten des Komponisten sind nicht erhalten. Jedoch trägt eine Stimmenabschrift, die aus den Beständen der Wiener Hofmusik-kapelle stammt und heute in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt wird, das Aufführungsdatum vom 24. Juli 1742.³ Demnach war das Stück auch nach Caldaras Tod im Repertoire der Hofkapelle geblieben. Der genannte Termin bezieht sich auf die Feiern zum Fest des Apostels Jakobus, dessen Gedenktag in Wien mit der Vesper am Vorabend begonnen wurde; zu diesem Anlass war stets eine ‚solenne‘ Musik unter Einschluss von Trompeten und Pauken vorgeschrieben.⁴ Caldaras Komposition ist in der Tat festlich besetzt: Die Wiener Aufführungsmaterialien sehen neben den üblichen, solistisch und chorisch wirkenden Vokalpartien sogar vier obligate Trompeteninstrumente vor,⁵ dazu Pauken, zwei Posaunen, einen Cornetto (Zink), zwei Violinen und eine mit Violoncello, Violone, Fagott, Orgel und Theorbe ausgesprochen farbig besetzt Continuo-Gruppe.⁶ Es ist denkbar, dass bei damaligen Aufführungen differenziert wurde, indem Orgel und Theorbe sowohl simultan wie wechselweise zu spielen hatten oder der Violone an solistischen Stellen aussetzte.⁷ Der Cornetto und die Posaunen dienen nach verbreiteter Gepflogenheit zur Colla-parte-Verstärkung der drei oberen Singstimmen im Tutti; darüber hinaus ist in der Arie

¹ Näheres zu Leben und Werk bei Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien* (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 6), Graz und Köln 1966; Angela Romagnoli, Artikel „Caldara, Antonio“, in: *MGG2*, Personenteil 3, Kassel und Stuttgart 2000, Sp. 1660–1674.

² Siehe Friedrich W. Riedel, *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 und Salzburg 1977.

³ Dieses Manuskript hat als Hauptquelle unserer Edition gedient; siehe Quelle C-W im Kritischen Bericht.

⁴ Vgl. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI.* (wie Anm. 2), S. 288.

⁵ Caldara unterscheidet dabei zwischen den höheren „Clarini“ und den tieferen „Trombe“.

⁶ Andere Abschriften von Caldaras Komposition können deutlich kleiner besetzt sein, indem sie beispielsweise nur zwei Trompeten verwenden und auf klangverstärkende Instrumente verzichten. Siehe den Kritischen Bericht unter I.2.

⁷ Bekannt sind solche Maßnahmen aus der Dresdner Hofkirchenmusik, die sich in einigen Gepflogenheiten an Wien orientierte.

„Deposuit“ eine obligate Partie für Posaune I vorgesehen. Derartige Arien mit einem Soloinstrument sind für die Wiener Hofmusik jener Epoche unbedingt typisch,⁸ nicht minder als die in der Kirchenmusik bis hin zu Mozart oft nur dreistimmige Streicherbesetzung – zwei Violinen und Streichbässe – unter Verzicht auf die Viola (das sogenannte „Wiener“ oder „Salzburger Kirchentrio“). Nach damaliger Praxis haben die Solisten auch im Tutti mitgesungen; dabei versteht es sich, dass die Oberstimmen seinerzeit nicht von Frauen, sondern von Knaben, Falsettisten und gegebenenfalls von Kastraten ausgeführt wurden. – Aufführungspraktisch interessant ist der Umstand, dass die erwähnten Wiener Materialien neben den Stimmen für Orgel und Theorbe noch eine dritte bezifferte Generalbass-Stimme enthalten; diese hat dem Kapellmeister anstelle einer Partitur als Direktionsstimme gedient.⁹

Caldaras Komposition besteht aus vier Sätzen von unterschiedlicher formaler, besetzungsmäßiger und stilistischer Disposition: Der erste und zugleich längste Satz vertont nach zeitgemäß moderner, konzertierender Art bereits mehr als die Hälfte des gesamten Textes; das volle Instrumentarium ist beteiligt, und die Singstimmen treten hier sowohl chorisch wie solistisch auf. Der kurzen Einleitung des Satzes folgt ein Allegro-Teil, dessen musikalisches Material mit den komplementären Spielfiguren der Violinen und dem ähnlichen, aber mit drei-Achtel-Auftakt versehenen Motiv im Generalbass diesen gesamten Teil dominiert.¹⁰ Dasselbe musikalische Material wird im letzten Satz „Sicut erat“ reprisenartig aufgegriffen – ein Verfahren, dem außer Caldara viele weitere Komponisten gefolgt sind; sie haben damit einerseits der Textaussage entsprochen („Sicut erat in principio“ / „Wie es war im Anfang“) und andererseits einen formalen Rahmen für das gesamte Werk geschaffen.¹¹ An zweiter Stelle steht die erwähnte Arie „Deposuit“, in der die Altstimme mit der Solo-Posaune duettiert; dabei sind die Oberstimmen durch die Verwendung gleichen musikalischen Materials – nacheinander in längeren Abschnitten oder in unmittelbarer Imitation kurzer Phrasen – miteinander verwoben. Unter Verzicht auf obligate Instrumente und Colla-parte-Verdoppelungen der hohen Singstimmen folgt der dritte Satz „Suscepit Israel“ dem Typ einer Stile-antico-Motette mit ihrer abschnittweisen Durchimitation gemäß der Gliederung des Textes. Die Concertato-Stimmen des Wiener Aufführungsmaterials sind mit „a cappella“ bezeichnet, was als Hinweis auf die Satztechnik des tradierten Kontrapunkts zu verstehen ist, die Mitwirkung des Generalbasses

aber nicht ausschließt. – Obwohl (oder gerade, weil) das vorliegende Werk vermutlich zu keinem außergewöhnlichen Anlass geschrieben wurde, sondern der routinierten kirchenmusikalischen Praxis verpflichtet war, ist nicht zu verkennen, mit welcher Souveränität Caldara sein kompositorisches Handwerk verstand und wie er sich im alten und im neuen Stil gleichermaßen kompetent auszudrücken wusste.

Auf diesen Qualitäten beruht das seinerzeit hohe Ansehen von Antonio Caldara – eine Wertschätzung, die Johann Sebastian Bach ebenfalls geteilt hat. Das belegt ein Brief, den Carl Philipp Emanuel Bach am 13. Januar 1775 an Johann Nikolaus Forkel richtete und in dem er über seinen Vater schrieb: „[...] in der letzten Zeit schätzte er hoch: Fux, Caldara, Händeln, Kaysern, Haßen, beyde Graunen, Telemann, Zelenka, Benda.“¹² Angesichts dieses Zeugnisses wundert es nicht, dass Bachs persönliche Notenbibliothek neben Werken von Johann Caspar Kerll, Antonio Lotti und manchen anderen, sowohl älteren wie zeitgenössischen Komponisten auch ein Stück von Caldara enthielt: das hier vorgelegte *Magnificat* in einer Abschrift in Partiturform, die Bach selbst um 1740/42 angefertigt hat.¹³ Leider ist weder bekannt, auf welcher Vorlage die Abschrift beruht,¹⁴ noch weiß man, ob die Auswahl gerade dieser Komposition gezielt oder zufällig erfolgt ist. Wie dem auch sei: Ein besonderes Interesse kann Bachs Abschrift allein deshalb beanspruchen, weil der Thomaskantor mehrere Eingriffe in Caldaras ursprünglichen Notentext vorgenommen und das Werk auf diese Weise einer eigenen Bearbeitung unterzogen hat.

Bei den Eingriffen Bachs handelt es sich größtenteils um rhythmische Änderungen, die eine prägnantere Deklamation von Sing- oder Instrumentalstimmen bewirken können.¹⁵ Darüber hinaus gibt es mehrere Abweichungen in der Stimmführung, doch bleibt zumindest in einigen dieser Fälle unklar, ob es sich dabei um bewusst eingesetzte Varianten oder um schlichte Schreibfehler handelt.¹⁶ Weiterhin fällt auf, dass Bachs Fassung keine Generalbass-Bezifferung aufweist und dass es im ersten Satz weder Solo-/Tutti-Anweisungen in den Singstimmen noch dynamische Vor-

⁸ Vgl. Dagmar Glüxam, „Gibt es einen Stil der Hofkapelle? Das Instrumentarium und der Instrumentalstil der Hofkapelle in der italienischen Oper am Wiener Hof zwischen circa 1700 und 1740“, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, hrsg. von Hartmut Krones, Theophil Antonicek und Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Wien u.a. 2011, S. 195–210, bes. S. 205–207. Obwohl der Aufsatz die damalige Opernmusik thematisiert, gelten die Feststellungen bezüglich der Arien mit Soloinstrument auch für sakrale Werke.

⁹ Einsatzstellen der Singstimmen sind darin jeweils verbal gekennzeichnet.

¹⁰ Das Kontra-H im Generalbass des ersten Satzes (Takt 23) ist auf Orgel und Violoncello zwar nicht spielbar, wohl aber auf einem Violone in Standardstimmung (beginnend mit :G) sowie auf einem historischen Quart- und Quintfagott. Siehe dazu die Artikel „Fagotto doppio“ und „Violone“, in: Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, S. 238 und 637.

¹¹ Bei Caldara ist hervorzuheben, dass er die Rollen der Instrumente zwischen erstem und letztem Satz teilweise austauscht.

¹² In: *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Ernst Suchalla, Bd. 1, Göttingen 1994, S. 480. Diese Auflistung ist dann auch in die Bach-Biographie von Johann Nikolaus Forkel eingegangen, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 47. Forkel ergänzt im selben Zusammenhang, dass die genannten Komponisten jene verdrängt hätten, die Bach in seiner Jugend geschätzt hatte. – Persönlich gekannt haben sich Caldara und J. S. Bach nicht.

¹³ Vgl. Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek (= Catalogus musicus XIII)*, Kassel u.a. 1992, S. 277f. – Im Kritischen Bericht der vorliegenden Edition wird Bachs Abschrift als Quelle B geführt.

¹⁴ In Mittel- und Norddeutschland ist heute keine Handschrift von Caldaras *Magnificat* in C nachzuweisen.

¹⁵ Siehe dazu die Takte 3–5 und 15 des ersten Satzes (Singstimmen) oder Takt 28 im letzten Satz (Pauken).

¹⁶ In den Takten 55 (Violine I, Oberstimme) und 69 (Violine II) des ersten Satzes dürfte es sich um beabsichtigte Verbesserungen handeln, ebenso in Takt 18 (Bc) des zweiten Satzes. Varianten wie im ersten Satz Takt 16 (Tenor), im zweiten Satz Takt 3 (Posaune/Viola) oder im letzten Satz Takt 26 (Posaune/Viola) sind hingegen wohl als Schreibfehler anzusehen.

schriften für die Violinen gibt.¹⁷ Man kann daraus schließen, dass Bach das Stück eher zu Studienzwecken als mit dem Ziel einer Einstudierung abgeschrieben hat – zumal es aus der Leipziger Zeit auch kein Aufführungsmaterial gibt und nicht belegt ist, ob je ein solches existiert hat.¹⁸

Caldaras Kirchentrio-Besetzung der Streicher war für Bachs Gewohnheiten fremd. So hat Letzterer in seiner Partitur an der üblichen Stelle ein System für die Viola vorgesehen und dort die Stimme der Colla-parte-Posaune unverändert hineingeschrieben. Zwar hat Bach in der Überschrift des ersten Satzes vermerkt, dass Altposaune oder Viola alternativ besetzt werden können; dennoch erweckt das Erscheinungsbild der Bach'schen Partitur nunmehr den irreführenden Eindruck, als handele es sich um eine ‚normale‘ Streicherbesetzung mit integrierter Bratschenstimme.

Der größte Unterschied zwischen der Komposition von Caldara und ihrer Bearbeitung durch Bach tritt im Satz „Suscepit Israel“ zutage. Nachdem Bach diesen Satz zunächst originalgetreu spartiert hatte, schrieb er Caldaras vierstimmigen Chorsatz – diesmal ohne Textunterlegung – sowie die Stimme des Generalbasses erneut ab und setzte anschließend zwei Oberstimmen darüber.¹⁹ Diese Stimmen tragen keine Besetzungsangabe, können aufgrund ihres Ambitus²⁰ und in Anbetracht des vorhandenen Instrumentariums aber nur für die Violinen bestimmt sein. Durch die Ergänzung ist der Tonsatz zur Sechsstimmigkeit erweitert worden, und überdies verleihen mehrere Vorhaltsdissonanzen, die Bach in die hinzukomponierten Stimmen eingearbeitet hat, dem Gefüge noch mehr Dichte und Intensität. In ihrer kontrapunktischen Satzweise passen sich die neuen Oberstimmen dem vorhandenen Bestand nahtlos und so unmerklich an, dass es an keiner Stelle zu einem stilistischen Bruch kommt – eine beeindruckende satztechnische Leistung! Möglicherweise hat Bach dieses Verfahren als Vorbild für den ähnlich gearbeiteten ersten Credo-Satz aus seiner h-Moll-Messe benutzt. Der Satz „Suscepit Israel“ in Bachs Bearbeitung wurde inzwischen unter Nummer BWV 1082 bzw. E 15 in sein Werkverzeichnis aufgenommen.²⁰

Basierend allein auf der Abschrift von Johann Sebastian Bach hat Christoph Wolff das *Magnificat* in C erstmals herausgegeben;²¹ seinerzeit waren dem Herausgeber allerdings keine Caldara-Quellen bekannt, die er hätte zum Vergleich hinzuziehen können. Die vorliegende Edition kann für sich in Anspruch nehmen, neben der Ursprungsfassung von Caldara auch Bachs Bearbeitung sichtbar zu

machen, sodass beide Versionen alternativ zur Aufführung gebracht werden können. Zur Erläuterung der gewählten Darstellungsformen ist der Kritische Bericht zu konsultieren, darin besonders Abschnitt II („Zur Edition“).

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass Caldaras *Magnificat* Anfang der 1770er Jahre auch von Franz Xaver Richter in Straßburg bearbeitet wurde.²² Demnach hat sich das Stück vergleichsweise lange im Repertoire gehalten, was als weiterer Beleg für die allgemeine Wertschätzung der Musik von Antonio Caldara gelten kann.

Für hilfreiche Auskünfte bezüglich der in ihren Bibliotheken verwahrten Quellen bedankt sich der Herausgeber bei Herrn Dr. Roland Schmidt-Hensel von der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (Musiksammlung), bei Frau Ute-Eva Thiem vom Musikarchiv der Benediktinerabtei Göttweig, bei Frau Dr. Eva Neumayr vom Archiv der Erzdiözese Salzburg und bei Frau Dr. Andrea Harrandt von der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Ein besonderer Dank gilt Frau Ina Rapp vom Lektorat des Carus-Verlags für die sorgfältige Betreuung dieser Ausgabe.

Geesthacht/Elbe, Januar 2026

Wolfgang Hochstein

¹⁷ Diese Feststellungen setzen allerdings voraus, dass die von Bach benutzte Quelle tatsächlich über die entsprechenden Eintragungen verfügt hat.

¹⁸ Für einen genaueren Einblick in das Schriftbild Bachs siehe das Digitalisat D-B, *Mus.ms. 2755 (1)*, RISM-ID Nr. 452004621, zuletzt aufgerufen am 22.07.2026.

¹⁹ Die Entdeckung dieser Fassung ist Christoph Wolff zu verdanken. Siehe dazu auch dessen Schrift *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft VI), Wiesbaden 1968, bes. S. 21–23 sowie S. 160 mit Fußnote 5.

²⁰ Veröffentlicht in: *Neue Bach-Ausgabe*, Band II/9, hrsg. von Kirsten Beißwenger, Kassel u.a. 2000, S. 59.

²¹ Antonio Caldara, *Magnificat C-Dur*, hrsg. von Christoph Wolff, Kassel u.a. 1977.

²² Siehe Jochen Reutter, *Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709–1789)* (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 1), Bd. 2, Frankfurt am Main u.a. 1993, S. 500–504 (als zweites Stück in Werknummer J 15).

Foreword

More than 3,400 compositions, for the largest part distributed in manuscript, testify to Antonio Caldara's immense productivity, which has to date not yet been completely explored.¹ His oeuvre includes around 80 operas, more than 40 oratorios, countless masses and other church compositions, hundreds of Italian cantatas as well as instrumental music for various instrumentations. Probably born around 1670 in Venice, Caldara received his musical training in the environment of San Marco; Giovanni Legrenzi may have been one of his teachers. Caldara initially trained as a cellist, but then turned more and more to composition: From 1699 to 1707, he worked as kapellmeister at the Gonzaga court in Mantua; he then went to Rome, where he was sponsored by influential figures such as Cardinals Pietro Ottoboni and Benedetto Pamphilj and Prince Francesco Maria Ruspoli and met renowned fellow musicians such as Alessandro Scarlatti, his son Domenico and George Frideric Handel. Several operas and oratorios as well as the famous *Motetti a due e tre voci* op. 4 are among Caldara's works from the Roman period. After the Habsburg court kapellmeister Marc'Antonio Ziani died and Johann Joseph Fux succeeded him in office, Caldara was appointed vice-kapellmeister at the imperial court in Vienna in 1716. He remained in this prominent position until his death on 28 December 1736. Despite being nominally subordinate, he worked on an equal footing with Fux and in fact received a higher salary than the latter. Emperor Charles VI held Caldara's music in high esteem.

Church music life at the court of Charles VI was governed by numerous regulations.² The music had to be adapted to the status of the respective feast, both in terms of style and instrumentation: a cappella works were used during the quiet times of the church year and festive compositions in a variety of formal arrangements and including trumpets and timpani on feast days. Otherwise, 'ordinary' music (in the middle style) was appropriate.

One of the most frequently set biblical texts is Mary's Song of Praise, which is recorded in the Gospel of Luke (1, 46–55) and begins with the Latin words "Magnificat anima mea." After the angel Gabriel has announced the birth of Jesus to her, Mary seeks out her relative Elizabeth. Filled with the Holy Spirit, Elizabeth recognizes in Mary the mother of the coming Saviour, and Mary then sings the hymn of praise that is one of the most beautiful poetic texts in the New Testament. In it, Mary praises the greatness of God, who takes care of the lowly and lifts them up, while humbling the mighty and showing mercy to his people according to the ancient promise. In liturgical use,

the *Magnificat* – like the Psalms – is followed by the two-part doxology "Gloria Patri" – "Sicut erat." In this form, the *Magnificat* has its traditional place towards the end of Vespers, the evening service in the daily Office of the clergy. In order to enable the faithful to participate, Vespers was held in the afternoon on Sundays and feast days and was often embellished with polyphonic music; high feast days of the church even had two Vespers, one on the evening before and one on the day itself. There was therefore a regular need for *Magnificat* settings – not only among Catholics, but also in the churches of the Reformation, which had preserved the Vespers service, even though they developed it independently over the course of time.

The *Magnificat* in C published here is almost certainly a composition that was written in the course of Caldara's official duties as imperial vice-kapellmeister. The work is undated and information regarding a specific purpose has not been handed down; there is no evidence of performances during the composer's lifetime. However, a copy of the parts, which comes from the holdings of the Vienna Hofmusikkapelle (court orchestra) and is now kept in the Austrian National Library, bears the performance date 24 July 1742.³ According to this, the piece remained in the repertoire of the court orchestra even after Caldara's death. The date mentioned refers to the celebrations for the feast of St. James the Apostle, whose memorial day in Vienna began with Vespers on the evening before; 'solemn' music including trumpets and timpani was always prescribed for this occasion.⁴ Caldara's composition is indeed festively scored: In addition to the usual solo and choral vocal parts, the Viennese performance materials provide for as many as four obbligato trumpet instruments,⁵ plus timpani, two trombones, a cornetto, two violins and a decidedly colorful continuo group comprising violoncello, violone, bassoon, organ and theorbo.⁶ It is conceivable that performances at that time were differentiated in that the organ and theorbo played at times simultaneously and at times alternately, or that the violone did not play in solo passages.⁷ According to common practice, the cornetto and trombones serve to reinforce the three upper voices in the tutti; in addition, an obbligato part for trombone I is provided in the aria "Deposuit." Such arias with a solo instrument

¹ For more information on his life and work, see Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien* (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 6), Graz and Cologne, 1966; Angela Romagnoli, article "Caldara, Antonio," in: *MG2*, Biographical Section 3, Kassel and Stuttgart, 2000, cols. 1660–1674.

² See Friedrich W. Riedel, *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), Munich and Salzburg, 1977.

³ This manuscript served as the main source for our edition; see source C-W in the Critical Report.

⁴ Cf. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI* (see footnote 2), p. 288.

⁵ Caldara distinguishes between the higher "Clarini" and the lower "Trombe."

⁶ Other copies of Caldara's composition may display significantly reduced scoring, for example using only two trumpets and dispensing with sound-amplifying instruments. See the Critical Report under sources I.2.

⁷ Such measures are known from church music at the Dresden court, which was oriented towards Vienna in some of its practices.

are absolutely typical of Viennese court music of that era,⁸ no less than the three-part string instrumentation – two violins and string basses – which was often used in church music up to Mozart's time, omitting the viola (the so-called "Viennese" or "Salzburg church trio"). According to the practice of the time, the soloists also sang in the tutti; it goes without saying that the upper parts were not sung by women in those days, but by boys, falsettists and, if necessary, castrati. – It may be of practical performance interest to note that, in addition to the parts for organ and theorbo, the aforementioned Viennese materials also contain a third figured basso continuo part; this served, instead of a score, as a conducting part for the kapellmeister.⁹

Caldara's composition consists of four movements with different formal, scoring and stylistic dispositions: the first and longest movement sets more than half of the entire text in a modern, concertante style; the full instrumentation is involved and the voices appear here both as a chorus and as soloists. The short introduction to the movement is followed by an Allegro section, whose musical material dominates this entire section with the complementary figures in the violins and the motif in the basso continuo, which is similar but with a three-eighth-note upbeat.¹⁰ The same musical material is found as a reprise in the last movement "Sicut erat" – a procedure followed by many other composers apart from Caldara; on the one hand, they corresponded to the text ("Sicut erat in principio" / "As it was in the beginning") and, on the other, created a formal framework for the entire composition.¹¹ In second place is the aforementioned aria "Deposuit," which is a duet between the contralto voice and the solo trombone; the upper voices are interwoven through the use of the same musical material – one after the other in longer sections or in direct imitation of short phrases. Dispensing with obbligato instruments and colla parte doublings of the high voices, the third movement "Suscepit Israel" follows the type of a stile antico motet with its sectional imitation according to the structure of the text. The concertato parts of the Viennese performance material are marked "a cappella," which is to be understood as a reference to the traditional counterpoint technique, but does not exclude the participation of the basso continuo. – Although (or precisely because) the present work was presumably not written for any extraordinary occasion, but designed to fulfil routine church music practice, there is no mistaking the mastery with which Caldara understood

his compositional craft and how he was able to express himself with equal competence in both the old and the new style.

Antonio Caldara's high reputation at the time was based on these qualities – an appreciation that was also shared by Johann Sebastian Bach. This is evidenced by a letter that Carl Philipp Emanuel Bach wrote to Johann Nikolaus Forkel on 13 January 1775, in which he wrote about his father: "[...] in later years he held the following in high esteem: Fux, Caldara, Handel, Keiser, Hasse, both Graun [brothers], Telemann, Zelenka, Benda."¹² In view of this testimony, it is not surprising that Bach's personal music library also contained a piece by Caldara alongside works by Johann Caspar Kerll, Antonio Lotti and many other composers, both older and contemporary: the *Magnificat* presented here in a score copy, which Bach himself made around 1740/42.¹³ Unfortunately, it is not known on which template the copy is based,¹⁴ nor is it known whether this particular composition was chosen deliberately or by chance. Be that as it may, Bach's copy can already claim special interest because the Thomaskantor made several alterations to Caldara's original musical text and thus subjected the work to his own arrangement.

Bach's interventions are largely rhythmic changes which may result in a more concise declamation of vocal or instrumental parts.¹⁵ In addition, there are several deviations in the voice leading, but in at least some of these cases it remains unclear whether they are deliberate variants or simple scribal errors.¹⁶ It is also noticeable that there is no figured bass in Bach's version and that the first movement contains neither solo/tutti instructions in the vocal parts nor dynamic instructions in the violins.¹⁷ It can be concluded from this that Bach copied the piece for study purposes rather than with the aim of rehearsing it – especially as there is no performance material from the Leipzig period and it is not documented whether such material ever existed.¹⁸

⁸ Cf. Dagmar Glüxam, "Gibt es einen Stil der Hofkapelle? Das Instrumentarium und der Instrumentalstil der Hofkapelle in der italienischen Oper am Wiener Hof zwischen circa 1700 und 1740," in: *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, ed. by Hartmut Krones, Theophil Antonicek and Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Vienna et al., 2011, pp. 195–210, esp. pp. 205–207. Although the essay focuses on the opera music of the time, the findings regarding arias with solo instruments also apply to sacred works.

⁹ The entries of the vocal parts are indicated in words.

¹⁰ The contra *B* natural in the basso continuo of the first movement (measure 23) cannot be played on organ and violoncello, however, it can be played on a violone in standard tuning (beginning with 1G) as well as on a historical quart-bassoon and quint-bassoon. See the articles "Fagotto doppio" and "Violone" in: Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig, 1732, pp. 238 and 637.

¹¹ It must be pointed out that in some instances, Caldara exchanged the roles of the instruments between the first and last movements.

¹² In: *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, ed. by Ernst Suchalla, vol. 1, Göttingen, 1994, p. 480. This list was then also included in the Bach biography by Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802, p. 47. Forkel adds in the same context that the composers mentioned had supplanted those whom Bach had appreciated in his youth. – Caldara and J. S. Bach did not know each other personally.

¹³ Cf. Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek* (= *Catalogus musicus XIII*), Kassel et al., 1992, pp. 277f. – Bach's copy is listed as source **B** in the Critical Report of the present edition.

¹⁴ No manuscript of Caldara's *Magnificat* in C can be found in central and northern Germany today.

¹⁵ See measures 3–5 and 15 of the first movement (vocal parts) or measure 28 in the last movement (timpani).

¹⁶ Measures 55 (violin I, upper voice) and 69 (violin II) of the first movement are probably intended improvements, as is measure 18 (Bc) of the second movement. Variants such as measure 16 in the first movement (tenor), measure 3 (trombone/viola) in the second movement or measure 26 in the last movement (trombone/viola), on the other hand, must probably be regarded as scribal errors.

¹⁷ These statements presuppose that the source used by Bach actually contained the corresponding entries.

¹⁸ For a more detailed insight into Bach's handwriting, see the digital copy D-B, *Mus.ms. 2755 (1)*: RISM-ID no. 452004621, last accessed on 22 July 2026.

Caldara's church trio instrumentation of the strings was not customary for Bach. The latter provided a staff for the viola in the usual place in his score, into which he entered the music of the colla-parte trombone unchanged. Although Bach noted in the heading of the first movement that the alto trombone or viola could be used alternatively, the appearance of Bach's score now gives the misleading impression that it is a 'normal' string scoring with an integrated viola part.

The greatest difference between Caldara's composition and its arrangement by Bach is evident in the movement "Suscepit Israel." After Bach had initially scored this movement according to the original, he recopied Caldara's four-part choral writing – this time without a text underlay – as well as the part of the basso continuo and then added two upper parts above it.¹⁹ These upper parts bear no instrument indication; however, due to their range and in view of the available instruments, they can only be intended for the violins. The texture is thus extended to six voices and in addition, Bach increased the density and intensity of the texture even further by incorporating several suspension dissonances into the added parts. In their contrapuntal setting, the new upper voices integrate seamlessly and so imperceptibly into the existing material that there is no stylistic break at any point – an impressive achievement in terms of compositional technique! Bach may have used this process as a model for the similarly crafted first Credo movement from his Mass in B minor. The movement "Suscepit Israel" in Bach's arrangement was included in his catalog of works in 1990 under the number BWV 1082 or E 15.²⁰

Christoph Wolff published the *Magnificat* in C for the first time based solely on Johann Sebastian Bach's copy;²¹ at the time, however, the editor was not aware of any Caldara sources that he could have consulted for comparison. The present edition can claim to make Bach's arrangement visible alongside Caldara's original composition, so that both versions can be performed as alternatives. For an explanation of the chosen forms of presentation, please consult the Critical Report, in particular section II ("Regarding the edition").

For the sake of completeness, it should be mentioned that Caldara's *Magnificat* was also arranged by Franz Xaver Richter in Strasbourg in the early 1770s.²² This means that the piece remained in the repertoire for a comparatively long time, which is further evidence of the general appreciation of Antonio Caldara's music.

The editor would like to thank Dr. Roland Schmidt-Hensel from the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (music collection), Ms. Ute-Eva Thiem from the music archive of the Benedictine Abbey of Göttweig, Dr. Eva Neumayr from the archives of the Archdiocese of Salzburg and Dr. Andrea Harrandt from the music collection of the Austrian National Library in Vienna for helpful information regarding the sources held in their libraries. Special thanks go to Ms. Ina Rapp from the editorial office of Carus-Verlag for her careful supervision of this edition.

Geesthacht/Elbe, January 2026 Wolfgang Hochstein
Translation: Gudrun and David Kosviner

¹⁹ The discovery of this version is due to Christoph Wolff. See also his book *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft VI), Wiesbaden, 1968, esp. pp. 21–23 and p. 160 with footnote 5.

²⁰ Published in: *Neue Bach-Ausgabe*, vol. II/9, ed. by Kirsten Beißwenger, Kassel et al., 2000, p. 59.

²¹ Antonio Caldara, *Magnificat in C-Dur*, ed. by Christoph Wolff, Kassel et al., 1977.

²² See Jochen Reutter, *Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709–1789)* (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 1), vol. 2, Frankfurt am Main et al., 1993, pp. 500–504 (as the second piece in work number J 15).

Magnificat

Antonio Caldara (ca. 1670–1736)
mit den Veränderungen von
Johann Sebastian Bach (1685–1750)

1. Magnificat anima mea

Grave

Clarino I

Clarino II

Tromba I

Tromba II

Timpani in c-G

Violino I

Violino II

Trombone o Viola

Soprano Cornetto

Alto I

Alto II

Tenor Trombone

Basso

Basso continuo

Ma - fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a,

Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a, a - ni - ma

Solo - Ctto

Solo - Trb I

Tutti + Trb I

Tutti + Fg

- Fg

Tutti

Soli

6/4 5/3 8 7 8 b7

Colla-parte-Instrumente und Bezifferung des Generalbasses sowie Angaben zur Tutti- und Solobesetzung und zur Dynamik finden sich nur in den Caldara-Quellen. Bachs Änderungen am Notentext sind über dem jeweiligen System wiedergegeben. Gepunktete Bögen und Stimmen in eckigen Klammern gehen nur auf Bachs Fassung zurück. / Colla parte instruments and continuo figuring, as well as indications of tutti and solo and dynamics, are found only in Caldara sources. Bach's changes to the score are indicated above the respective staff. Dotted slurs and parts in square brackets refer to Bach's version only.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 8 min.

© 2026 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – Carus 35.014

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

www.carus-verlag.com / info@carus-verlag.com / Carus-Verlag, Sielminger Str. 51, 70771 Lf.-Echterdingen, Germany

Urtext
edited by Wolfgang Hochstein

Tutti

na me - a num.

me - mi - num.

8 a - ni - ma me - a Do - mi - num.

a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Tutti + Fg

Tutti

6 6 6 6 4 3 6 6

11

Et ex-sul - ta - vit spi - ri - tus

Et ex-sul - ta - vit spi - ri - tus

Et ex-sul - ta - vit spi - ri - tus

Et ex-sul - ta - vit spi - ri - tus

Et ex-sul - ta - vit spi - ri - tus

6

16

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

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

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

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

4 #

21

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

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

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

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

6 4 #

26

Soprano Solo

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae

Soli

Fg - Fg

* *dis*² statt *e*² spielen? Siehe auch den Kommentar im Kritischen Bericht.
*Play d*² sharp instead of *e*²? See also the commentary in the Critical Report.

32

su - ae: ec - ce e - nim ex hoc be-a - tam me di - cent

38

- mnes ge-n - ti - o - nes.

Solo

Qui - a fe-cit mi-hi

44

qui po - tens est,
ma - gna, mi - hi ma - gna qui po - tens est: et s - ctum no - me

6

50

Solo
Et _____ mi -
Solo
Et
et san - ctum no - men e - jus.

6
5

* Zur Lesart von Violine I siehe den Kritischen Bericht. / For the reading of violino I see the Critical Report.

56

se - ri - cor - di - a e - jus,

mi - se - ri - cor - di - a e - jus

6 5 6 5 # 6 6 4

61

mi - se - ri - cor - di - a

Solo
Et mi - se - ri - cor - di - a

6 5 6 5 6 5 # 6

66

e - jus a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es

e - jus a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es

Solo
a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es, in pro - ge - es

6
4 #

71

ti - bus e - - - - - um.

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

ti - bus e - - - - - um.

Tutti

Fe - cit po -

Tutti

6
5

6
5

6
5 + Fg

* Zur Lesart von Violine II siehe den Kritischen Bericht. / For the reading of violino II see the Critical Report.

The musical score for page 76 consists of several staves. The top section shows a piano accompaniment with four staves (treble and bass clefs). The bottom section features vocal parts with lyrics. The lyrics are in Latin: "Fe - cit po - ten - ti - am, po -". The vocal parts are marked "Tutti". There is a large, stylized watermark "Carus" across the center of the page. A large, stylized letter "A" is also visible on the left side of the page.

f

Tutti

Fe - cit po - ten - ti - am, po -

Tutti

Fe - cit po - ten - ti - am, po -

Tutti

8 Fe - cit po - ten - ti - am, po -

ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am, po -

* Zur Lesart vom Soprano siehe den Kritischen Bericht. / For the reading of the soprano see the Critical Report.

81 *tr.*

The musical score consists of four systems. The first system (measures 81-84) features a piano introduction with a trill in the right hand and a melodic line in the left hand. The second system (measures 85-88) continues the piano accompaniment. The third system (measures 89-92) introduces the vocal parts. The fourth system (measures 93-96) continues the vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are written for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'ten - ti-am in bra - chi - o su - o: dis - per -'.

* Zur Lesart von Clarino II siehe den Kritischen Bericht. / For the reading of clarino II see the Critical Report.

Musical score for page 85, featuring vocal and piano parts. The score includes a large "Carus" watermark and a large stylized "A".

The lyrics are in Latin and are repeated across several staves:

su-per - sit
 su-per - bos men - te cor - dis su - i.
 su-per-bos, su-per-bos men - te cor - dis su - i.
 dis - per - sit
 per - sit su - per - bos, su - per - bos men - te cor - dis su - i.
 dis - per - sit
 per - sit su - per - bos, su - per - bos men - te cor - dis su - i.

The piano part includes figured bass notation at the bottom: 6/5, 6/5, 6/5, 4, 3.

* Zur Lesart von Violino I und Soprano siehe den Kritischen Bericht. / For the reading of violino I and soprano see the Critical Report.

90

The musical score for page 90 consists of two systems. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The second system includes a grand staff and two additional staves. The score contains various musical notations, including notes, rests, and a trill (tr). A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid on the score.

6
5

6
5

6
5

4 3

2. Deposuit potentes

Andante

Solo

Trombone (Viola)

Alto Solo

Basso continuo

— Fg 7 7 5 6

4

De-

5 6

7

- su-it po - ten-tes de se - de, et ex - al - ta - - -

#

10

- - - - - vit hu - mi-les.

6 # 7 6

* Zur Lesart von Trombone (Viola) siehe den Kritischen Bericht. / For the reading of the trombone (viola) see the Critical Report.

13

E - su - ri - en - tes im - ple - vit

2 #4 6

16

bo - nis: et di - vi - tes di - mi - sit,

#6 7 #6 4 3 7 #6

19

et di - vi - si - sit, di - mi - sit in - a - - -

6 7 6 4

22

- - - - - nes, in - a - - -

6

24

nes.

6

* Zur Lesart des Basso continuo siehe den Kritischen Bericht. / For the reading of the basso continuo see the Critical Report.

3. Suscepit Israel

Alla breve

*Violino **

I

II

Soprano

Tutti

Alto

Tutti

Tenore

Tutti

Basso

Tutti

Basso continuo

Tutti - Fg

Vc 6 3 6 4

7

su - um, pu - e - rum su - - um,

e - rum, pu - e - rum - su - - um, re -

su - - - um, pu - e - rum - - - - - um,

el pu - e - rum, pu - e - rum su - - - - - um,

Su - sce-pit I - sra - el pu - e - rum su - - - um,

+ Cb 6 7 6 5 6 6 9 6 5

#4

* In Bachs Bearbeitung fehlt die Instrumentenangabe. / Bach's arrangement lacks the names of these instruments.

14

- cor-da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su -

re - cor-da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su -

re - cor-da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su -

re - cor-da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su -

6 5 #6 #6 6 7 6 7 6 4 5 4 #

21

ae.

ae.

ae. Sic - ut lo - cu - tus est ad pa-tres

ae. Sic - ut lo - cu - tus est ad pa-tres no - stros, A - bra - ham

no - stros, A - bra - ham et se - mi-ni e
et se - mi-ni e - jus in sae - cu-

4 6 4 6 7 5 4 2 5 #6

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

4 3 2 6 7 6 5 4 # # 10 9 #

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

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

et - ri - tu - i

8 7 5 6 # 5

ri - - - - - cto.

- - - - - cto.

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

San - - - - - cto.

4. Sicut erat

Allegro

Clarino I

Clarino II

Tromba I

Tromba II

Timpani in c-G

Violino

Trombone o Viola

S
C

Alto
Trombone I

Tenore
Trombone II

Basso

Basso continuo

+ Fg

Sic - ut e - rat in prin -

Sic - ut e - rat in prin -

Sic - ut e - rat in prin -

Sic - ut e - rat in prin -

4

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

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

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

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

6/5 6/5

* Zur Lesart vom Soprano siehe den Kritischen Bericht. / For the reading of the soprano see the Critical Report.

8

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

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

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

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

6/5 6/5 6/5 4 #

* Zur Lesart von Alto und Trombone (Viola) siehe den Kritischen Bericht. / For the reading of alto and the trombone (viola) see the Critical Report.

Sic - ut e - rat in prin -

Sic - ut e - rat in prin -

Sic - ut e - rat in prin -

Sic - ut e - rat in prin -

16

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Vocal

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

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

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

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

6
5

6
5

* Zur Lesart von Violino II in den Takten 16–23 siehe den Kritischen Bericht. / For the reading of violino II in ms. 16–23 see the Critical Report.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for four staves, likely representing four voices or instruments. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third and fourth staves have treble clefs and a key signature of one sharp. The score is divided into four measures. The first measure contains the first line of the melody. The second measure contains the second line of the melody. The third measure contains the third line of the melody. The fourth measure contains the fourth line of the melody. The score is written in a simple, folk-like style.

The bass line of 'The Rose Tree' is written on a single staff. It begins with a whole rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, and a quarter note D3. This is followed by a half note E3, a half note F3, and a half note G3. The line ends with a whole rest.

[illegible]

24

tr

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

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

4 3

* Zur Lesart von Trombone (Viola) siehe den Kritischen Bericht. / For the reading of alto and trombone (viola) see the Critical Report.

28

7

A - men.

A - men.

A - men.

A - men.

4 3

Kim

I. Die Quellen

Das *Magnificat* in C von Antonio Caldara ist in mehreren handschriftlichen Stimmensätzen unterschiedlicher Spezifikation verbreitet; das Autograph ist nicht mehr nachgewiesen. Als Hauptquelle für die vorliegende Edition wurde ein Stimmensatz aus der Österreichischen Nationalbibliothek Wien herangezogen. Dieser stammt aus den ehemaligen Beständen der Wiener Hofmusikkapelle und steht zumindest in mittelbarer Verbindung zu Caldaras dortiger Wirkungszeit. Zum Vergleich mit dieser Quelle hat ein zeitgenössischer Stimmensatz aus dem Musikarchiv des Benediktinerstiftes Kremsmünster gedient.

Johann Sebastian Bachs Bearbeitung des *Magnificat* liegt als autographe Partitur in der Staatsbibliothek zu Berlin. Von dieser Quelle gibt es eine Abschrift samt Stimmengematerial aus dem Besitz der Berliner Singakademie.

Den verwendeten Quellen gemeinsam ist der Gebrauch von Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel für die oberen Singstimmen. Die Setzung von Akzidenzien folgt der damaligen Praxis: Jedes Versetzungszeichen gilt für die Note, vor der es steht, und für ihre unmittelbare Wiederholung; demnach wird bei Tonwiederholungen nach einem Taktstrich kein erneutes Akzidenz gesetzt, wohl aber bei einer späteren Wiederholung des zu verändernden Tons im Verlauf desselben Taktes. Augmentationspunkte können über den Taktstrich gelten. Die Orthographie des lateinischen Textes entspricht damaligen Gewohnheiten unter Einschluss von Ligaturen (z.B. „exultavit“ statt „exultavit“ oder „misericordiæ suæ“); Großschreibungen und Interpunktion werden uneinheitlich verwendet.

1. Die für die Edition benutzten Quellen

Quellen Antonio Caldara

C-W: Stimmensatz aus dem Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (A-Wn), Signatur *HK.145*. Die Quelle ist online einsehbar und wurde in dieser Form vom Herausgeber benutzt.

Das Material wurde von einem nicht identifizierten Kopisten der Wiener Hofmusikkapelle abgefasst. Dieser hat auch andere Caldara-Werke abgeschrieben, die sich heute in A-Wn befinden.¹ Typische Formen der Notenschlüssel, ausgezierte Majuskeln und eine problemlose Lesbarkeit zeichnen seine mit großer Sorgfalt angefertigten Manuskripte aus; der Erhaltungszustand ist sehr gut. Oben links auf dem Umschlagtitel steht das Datum vom „24. Luglio 1742“. Darunter stehen zwei zusätzliche, mit Bleistift geschriebene und kaum noch lesbare Zeilen (schwach erkennbar ist die Zahl „749“ für „1749“). Die weitere Beschriftung lautet wie folgt: „Magnificat. I ä

4. Voci, 2. Clarini, 2. Violini, e l 1. Trombone in Concert. Il Partes. 38. Il Del Sig:^{re} Antonio Caldara, vice- l Maestro di Cap:^{la} di S: M: C: Carlo VI.“² Darüber hinaus enthält die Titelseite weitere Bibliothekseintragungen; zu diesen gehört auch die mit Rötel korrigierte Anzahl der vorhandenen Stimmen von „38“ zu „24“. Vermutlich handelt es sich bei dem vorliegenden Exemplar um den kurz nach 1740 angefertigten Ersatz für eine ältere Abschrift, die – möglicherweise aufgrund einer Abnutzung durch häufigen Gebrauch – aus dem Verkehr gezogen worden ist. Dabei wurde die Beschriftung des ursprünglichen Titelblattes unverändert beibehalten (denn auch Karl VI. war inzwischen bereits tot) und lediglich mit dem neuen Datum vom 24. Juli 1742 als Termin einer Aufführung versehen, der zu Lebzeiten des Komponisten sicherlich mehrere weitere vorangegangen sind.

Der Stimmensatz umfasst 37 nachträglich paginierte Blätter mit folgendem Inhalt: Je eine Stimme für Sopran Concertato und Sopran Ripieno, Alto Concertato und Alto Ripieno, Tenore Concertato und Tenore Ripieno, Basso Concertato und Basso ripieno, Violino Primo Concertato und Violino Secondo Concertato, Clarino Primo und Clarino Secondo, Tromba Prima und Tromba Seconda, Timpani, Cornetto Ripieno, Trombone Primo Concertato, Trombone Secondo Ripieno, Fagotto Ripieno, Violoncello, Violone, Organo (bezziffert), Tiorba (bezziffert) und „M: D: C:“ (Maestro di Capella; eine ebenfalls bezifferte Generalbass-Stimme, die als Direktionsstimme für den Kapellmeister gedient hat).³ Bei der Bezeichnung der Trompeten-Instrumente wird zwischen hohen „Clarini“ und tieferen „Trombe“ unterschieden; die zwei Clarini sind im Violinschlüssel, die beiden Trombe im Altschlüssel notiert. Eine Viola ist nicht vorgesehen. Wie üblich enthalten die Concertato-Exemplare der Singstimmen sowohl die solistischen als auch die chorischen Abschnitte und die Ripieno-Stimmen nur die Tutti-Partien. Die Einsatzstellen der Singstimmen sind in den Stimmen der Generalbass-Instrumente in der Regel mit dem jeweiligen Textwort angezeigt. Der Cornetto (= Zink) und die beiden Posaunen verdoppeln die drei oberen Singstimmen in den Tutti-Teilen des ersten Satzes und im „Sicut erat“, wobei die Stimme der ersten Posaune außerdem das Solo der Alt-Arie „Deposuit potentes“ enthält. Das Fagott geht in der langsamen Einleitung des „Magnificat“-Satzes mit dem Vokalbass und ansonsten mit dem Instrumentalbass, schweigt aber ebenso wie die anderen Colla-parte-Bläser in den solistisch gesungenen Abschnitten des ersten Satzes und in beiden Mittelsätzen. Violoncello, Violone, Orgel und Theorbe spielen alle Sätze von vorn bis hinten mit; ob in den solistischen Teilen möglicherweise doch eine Differenzierung vorgenommen wurde, indem einzelne Instrumente der Continuo-Gruppe vorübergehend ausgesetzt haben, geht aus den Stimmen jedenfalls nicht hervor. Im dritten Satz „Suscepit Israel“ spielt das Cello ab Takt 5, der Violone ab Takt 7. Bei einer Veränderung von *f*is zu

¹ Das betrifft beispielsweise die *Magnificat*-Vertonung (Signatur *HK.142*), den Psalm *Beatus vir* (Signatur *HK.232*) oder die *Missa Desiderij* (Signatur *Mus.Hs.15901*). Wegen ihrer Zugehörigkeit zu „Kopistenschulen“ können die Notationen anderer Schreiber allerdings ganz ähnliche Merkmale aufweisen.

² „S: M: C:“ = Sua Maestà Cattolica.

³ Die Praxis, in Ermangelung einer Partitur eine bezifferte Generalbass-Stimme für den Kapellmeister bereitzustellen, bestätigt sich in manchen anderen Stimmensätzen, die in Wien und anderenorts vorhanden sind; siehe auch die auf S. 36 (rechte Spalte oben) erörterte Quelle aus A-Sd.

f wird anstelle eines Auflösungszeichens in der Regel ein B-Akzidens gesetzt. Tutti- und Solo-Anweisungen sind mit „T.“ und „S.“ abgekürzt. In den Exemplaren der Colla-parte-Instrumente fehlen die in den Singstimmen vorhandenen Melismenbögen, und anstelle von textbedingten Achtel- oder Sechzehntelfähnchen werden Balken gesetzt.

Alle Stimmen sind auf hochformatiges, mit zehn Liniensystemen rastriertes Notenpapier geschrieben (ca. 28,8 x 23 cm); je nach Umfang der Stimme wurde ein vierseitiger Bogen oder ein Blatt Papier verwendet, und gegebenenfalls blieb eine Seite leer. Dass ursprünglich 38 Stimmen vorhanden waren, dürfte mit dem Aussortieren von Duplierstimmen für den Chor und die Streicher zu erklären sein.⁴ Einige unkorrigiert verbliebene Schreibfehler, die unter den Einzelanmerkungen (Abschnitt III) nachgewiesen werden, sind bei damaligen Aufführungen wohl ignoriert worden – sofern aus den heute vorhandenen Materialien tatsächlich musiziert worden ist.

C-K: Stimmensatz aus dem Musikarchiv des Benediktinerstiftes Kremsmünster (A-KR), Signatur *E 24/149*. Von dieser Quelle standen dem Herausgeber Fotokopien zur Verfügung.

Der undatierte Stimmensatz trägt die folgende Titelschrift: „Magnificat in C. I a I 4. Voci. I 2. Violini. I 2. Clarini. I 2. Tromboni. Conc. I. I 2. Trombe. I Organo e Violone. II Del Sign. Caldara.“. Hinzu kommen einige Bibliothekseintragungen; die Pauken sind indes nicht erwähnt. Vorhanden sind insgesamt 15 Stimmen, davon je eine für Soprano Concertato, Alto Concertato, Tenore Concertato, Basso Concertato, Violino Primo, Violino Secondo, Clarino Primo, Clarino Secondo, Tromba Prima, Tromba Seconda, Trombone Primo Concertato, Trombone Secondo Ripieno, Timpani, Organo (beziffert) und Violone. Es gibt demnach weder Ripienostimmen für den Chor noch den Colla-parte-Cornetto. Bis auf die Stimme für den Violone wurden die übrigen Exemplare von ein- und derselben, unbekannten Hand geschrieben. Ebenso wie in der Wiener Quelle stehen die beiden tiefen Trompeten im Altschlüssel. Auch weitere Notationsgepflogenheiten decken sich mit **C-W** (z.B. Änderung von *fis* zu *f* durch ein B-Akzidens und Verzicht auf Melismenbögen in den Colla-parte-Posaunen). Verwendet wurde hochformatiges Notenpapier (ca. 30 x 23 cm), das mit je zehn Liniensystemen versehen ist.

Das Exemplar ist ebenfalls tadellos erhalten, sauber geschrieben und stets gut lesbar. Nach Angaben von RISM stammt das Manuskript aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, könnte also noch zu Caldaras Lebenszeit angefertigt worden sein. Auch in diesem Material sind einige offenkundige Schreibfehler nicht korrigiert worden (vgl. die Bemerkung am Schluss der Beschreibung von Quelle **C-W**).

⁴ Als die Materialien nach 1826 vom Archiv der Hofmusikkapelle in die Nationalbibliothek überführt wurden, fehlten die ausgesonderten Stimmen bereits, wie aus dem von Johann Gans geschriebenen *Verzeichnis der von der k. u. k. Hofburgkapelle übernommenen Werke* hervorgeht (Signatur *Mus.Hs.2477*, unter Nr. 145).

Quelle Johann Sebastian Bach

B: Autographe Partitur von der Hand Johann Sebastian Bachs, aufbewahrt in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B), Musikabteilung, Signatur *Mus. ms. 2755 (1)*. Die Quelle ist online einsehbar, wurde vom Herausgeber aber auch persönlich untersucht.

Bachs Manuskript bildet das erste von vier Stücken in einem Konvolut, das außerdem geistliche Werke von Giovanni Battista Bassani, Agostino Steffani und Francesco Antonio Pistocchi enthält.⁵ Nur das *Magnificat* Caldaras wurde von Bach geschrieben, und zwar – dem Erscheinungsbild des Manuskripts zufolge – um 1740/42.⁶ Das Exemplar im Hochformat 34,5 x 21,5 cm besitzt kein Titelblatt, trägt aber die folgende Überschrift über der ersten Akkolade: „Magnificat. à 4 Voci. 4 Trombe è Tamburi, 2 Violini, Alto Trombon ó vero I Viola e Cont. di A. Caldara“. Anders als in den erörterten Caldara-Quellen werden die Trompeten also unterschiedslos als „Trombe“ bezeichnet, während die instrumentale Altstimme alternativ mit Posaune oder Bratsche besetzt werden kann. Ebenfalls auf der ersten Seite steht oben rechts die mit Röteln geschriebene frühere Signatur „60a“, und an den unteren Seitenrand hat Georg (Johann Daniel) Poelchau, einer der Vorbesitzer, geschrieben: „Von Sebastian Bachs eigener Hand. GPöschau. 3 Bogen“.

Ursprünglich war das Manuskript nach Bachs Tod an seinen zweitältesten Sohn Carl Philipp Emanuel gelangt.⁷ Aus dessen Nachlass erwarb Georg Poelchau die Partitur, ehe sie 1841 von Poelchaws Sohn an die Königliche öffentliche Bibliothek zu Berlin, die heutige Staatsbibliothek, verkauft wurde. Die Zusammenstellung des Konvoluts ist anscheinend in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts von Poelchau veranlasst worden.

Nach erfolgter Restaurierung besteht Bachs Abschrift heute aus drei ineinander gelegten Bögen mit insgesamt zwölf Seiten (in nachträglicher Blattzählung der Bibliothek: f. 1^r–6^v). Auf den Seiten 1–9 (f. 1^r–5^r) steht das *Magnificat* Caldaras, wobei der Satz „Suscepit Israel“ der Fassung des Komponisten entspricht.⁸ Seite 10 (f. 5^v) ist leer, und auf Seite 11 (f. 6^r) folgt Bachs Bearbeitung des „Suscepit Israel“ mit den hinzukomponierten Oberstimmen, aber ohne Besetzungsangaben und ohne Textunterlegung;⁹ die Rückseite des Blattes (S. 12 bzw. f. 6^v) ist leer. Offenbar waren die Papierbögen beim Einbinden des Konvoluts aufgeschnitten worden. Anschließend wurde das Blatt mit dem bearbeiteten Satz „Suscepit Israel“ falsch eingeordnet und blieb in seiner Zugehörigkeit unerkannt, bis Christoph

⁵ Siehe die Beschreibung des Bandes bei RISM, ID Nr.: 452004621, zuletzt abgerufen am 22.07.2026.

⁶ Siehe Yoshitake Kobayashi: „Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750“, in: *Bach-Jahrbuch* (1988), S. 7–52, hier: S. 46.

⁷ Im *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790, wird Caldaras *Magnificat* oben auf S. 88 erwähnt.

⁸ Die Sätze im Einzelnen: „Magnificat“ S. 1–5 (f. 1^r–3^r), „Deposuit potentes“ S. 5 (f. 3^r), „Suscepit Israel“ S. 6–7 (f. 3^v–4^r), „Sicut erat“ S. 7–9 (4^r–5^r).

⁹ Angesichts des vorhandenen Instrumentariums können die Oberstimmen nur für Violinen bestimmt sein.

Wolff es identifizierte und im Zuge der Restaurierung des Bandes (1965) an richtiger Stelle einbinden ließ.¹⁰

Auf den beschrifteten Seiten des gesamten Exemplars sind je nach Erfordernis zwischen 13 und 26 Linien systeme mit einem Rastral von Hand gezogen worden. Dabei zeigt sich an der Arie „Deposuit potentes“ exemplarisch, wie Bach jeden freien Platz auf der Seite ausnutzt und zur Unterbringung der beiden letzten Takte auch den unteren Seitenrand beschriftet. Das Manuskript hat unter Tintenfraß gelitten; die Tinte ist vielfach durchgeschlagen. Trotzdem und ungeachtet einiger eigenhändiger Korrekturen ist die Partitur noch relativ gut zu lesen.

Obwohl Bach in den Sätzen 1, 3 und 4 auf konkrete Besetzungsangaben verzichtet, ist offenkundig, dass die Trompeten bei voller Besetzung oben in der Partitur stehen, davon die ersten drei im Violinschlüssel und die vierte im Altschlüssel;¹¹ es folgen die Pauken, dann die beiden Violinen, die Viola bzw. Posaune I, die vier Singstimmen und der Basso continuo. Der Generalbass ist im ganzen Stück unbeziffert. Über den Beginn der Arie Nr. 2 hat Bach den Hinweis geschrieben „Deposuit. et Suscepit I tacent Trombe è Violini“, und vor dem ersten Takt steht hier die Besetzungsangabe „Trombone I ò Viola I Alto I Cont.“. In homophonen Abschnitten sind nicht immer alle Singstimmen mit Textunterlegung versehen, und bei Textwiederholungen können ‚Faulenzer‘-Zeichen (✕) verwendet werden. Innerhalb des ersten „Magnificat“-Satzes gibt es vereinzelte Hinweise zur Besetzung (etwa, wenn der Solo-Bass aus Platzgründen kurzfristig in das System von Violine II geschrieben wurde); hingegen fehlen hier sämtliche Solo- und Tutti-Vorschriften bei den Singstimmen sowie die dynamischen Angaben in den Violinen. Legato- bzw. Melismenbögen sind weitaus sparsamer gesetzt als in **C-W** und **C-K**. Beischriften wie „Volti“ und „Fine“ erklären sich von selbst.

An dem ergänzten Blatt mit dem bearbeiteten „Suscepit Israel“ fällt auf, dass Bach die von Caldara stammenden Partien fehlerlos abgeschrieben hat – angesichts fehlender Textunterlegung aber ohne Melismenbögen bei den Singstimmen –, während die von ihm ergänzten Oberstimmen mehrere Korrekturen erkennen lassen. Überdies wurden die Singstimmen manchmal aus Platzgründen in fremde Systeme geschrieben und mit verbalen Hinweisen versehen. Damit weist sich das Manuskript als ein typisches ‚Arbeitsexemplar‘ aus.¹² Nach welcher Vorlage Bach seine Abschrift angefertigt hat, ist nicht bekannt.

2. Weitere Quellen¹³

- Eine mit 30 Sing- und Instrumentalstimmen ziemlich umfangreiche Abschrift von Caldaras *Magnificat* wird im Dommusikarchiv Salzburg (A-Sd) unter der Signatur A 218 aufbewahrt. 26 dieser Stimmen gehören zu einer Schicht, die zwischen ca. 1725 und 1735 entstanden ist und sich wie folgt zusammensetzt: für die Singstimmen je eine Concertato- und eine Ripieno-Stimme, zweimal Violine I und je einmal Violine II, Viola I und II, Violone, Orgel und Ripieno-Orgel (beziffert) sowie eine weitere Orgelstimme als Direktionsstimme, Fagott, drei Posaunen, zwei Clarinen, zwei Trompeten und Pauken. In den Ecksätzen gehen die beiden Violon ebenso wie Posaune I und II colla parte mit Alt bzw. Tenor, und die dritte Posaune verdoppelt hier den Vokalbass. Vier zusätzliche Duplierstimmen für die Sänger stammen aus den Jahren zwischen 1743 und 1752.
- Eine mit dem Jahr 1743 versehene Stimmenabschrift ist im Musikarchiv des Benediktinerstiftes Götting (A-GÖ) vorhanden, Signatur MS 1950. Dabei geht dem *Magnificat* eine Abschrift von Caldaras Psalmvertonung *Dixit Dominus* – ebenfalls in C – voran. Der Stimmensatz umfasst je ein Exemplar für die vier Singstimmen, Violine I und II, Clarino I und II, Posaune I und II, Pauken und Orgel.
- Im Musikarchiv des Benediktinerstiftes Lambach (A-LA) wird unter der Signatur 1302 ein Stimmensatz aufbewahrt, der nur die vier Singstimmen sowie zwei Violinen, zwei Clarinen, Pauken und bezifferte Orgel umfasst. Das Material wurde zwischen 1746 und 1759 geschrieben.
- Die Musikabteilung des Moravské zemské muzeum in Brno (Brünn; CZ-Bm) besitzt unter der Signatur A 14771 einen nur noch aus acht Exemplaren bestehenden Stimmensatz, der vor 1768 angefertigt wurde und außer je einer Singstimme noch Stimmen für die Violinen, für Orgel und Clarino II enthält. Clarino I ist verloren; Stimmen für Posaunen, weitere Trompeten und Pauken haben entweder gar nicht existiert oder sind ebenfalls verloren.
- Zu nennen ist außerdem ein Stimmensatz aus dem Státní oblastní archiv v Třeboni, pobočka Český Krumlov (Böhmisch Krumau; CZ-K), Signatur *Schwarzenberg 193*. Hier gibt es je eine Stimme für die Vokalisten, je zwei Exemplare für die beiden Violinen sowie Stimmen für zwei Clarinen, zwei Posaunen, Pauken, Violone und Orgel. Angaben zur Datierung liegen in diesem Fall nicht vor.
- Zu den ehemaligen Beständen der Berliner Singakademie gehört eine Partiturabschrift, die nach Bachs Autograph angefertigt und laut Widmung auf dem Titelblatt von Poelchau an Carl Friedrich Zelter übergeben wurde (heute in D-B, Signatur SA 301). Das Exemplar ist undatiert, wurde aber vermutlich zwischen 1810 und 1820 erstellt. Unter derselben Signatur sind auch insgesamt 17 Sing- und Instrumentalstimmen vorhanden: je eine für die vier Solostimmen sowie drei Ripieno-Stimmen für Sopran und je zwei Ripieno-Stimmen für Alt, Tenor und Bass; Instrumentalstimmen gibt es je einmal für die Violinen, für Viola und Bass (unbeziffert). Auf die

¹⁰ Vgl. Christoph Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft VI), S. 160 mit Fußnote 5. Die Seite mit Bachs Bearbeitung des Satzes „Suscepit Israel“ ist dort auf S. 223 als Abbildung wiedergegeben.

¹¹ In den ersten fünf Takten des „Sicut erat“ sowie in den Takten 21–22 desselben Satzes steht die 3. Trompete ebenfalls im Altschlüssel, da hier zwei Trompeten aus Platzgründen in ein System gesetzt wurden.

¹² Vgl. Wolff, *Der Stile antico* (wie Anm. 10), S. 21–23 sowie die dortige Notenbeilage 2 (S. 204–209), aus der die Korrekturen zugleich mit den ursprünglichen Lesarten ersichtlich sind. Deswegen erübrigt es sich, diese Änderungen in unserem Kritischen Bericht vollständig aufzulisten.

¹³ Die Ausführungen in diesem Abschnitt beruhen auf den Angaben im online-Katalog von RISM und auf eigenen Recherchen.

Alternativbesetzung mit Viola oder Posaune wird nicht hingewiesen, und die Trompeten und Pauken sind in der Partitur nicht benannt. Ob Stimmen für Trompeten, Pauken und eventuelle Colla-parte-Instrumente verloren sind oder nie existiert haben, ist ungeklärt; mit dem vorhandenen Material ist eine besetzungsmäßig reduzierte Aufführung aber immerhin möglich gewesen. Ein paar offensichtliche Schreibfehler Bachs wurden richtiggestellt, darunter im ersten Satz „Magnificat“ der falsche Ton in Trompete II, Takt 2, und der falsche Rhythmus in den Takten 68 und 69 im Tenor;¹⁴ in Takt 55 wird nur die obere Stimme von Violine I mitgeteilt. Andere fragliche Stellen sind so verblieben, wie Bach sie geschrieben hatte; dazu gehört auch der falsche Ton der Viola in Takt 26 des „Sicut erat“.

- Im Jahr 1969 ist im Bärenreiter-Verlag Kassel eine von Christoph Wolff herausgegebene Druckausgabe des *Magnificat* erschienen, die allein auf der Bach'schen Bearbeitung nach Quelle **B** beruht (Bärenreiter-Ausgabe 3518); denn zum damaligen Zeitpunkt waren dem Herausgeber keine Caldara-Abschriften bekannt, die er vergleichsweise hätte heranziehen können.
- Bachs Bearbeitung des dritten Satzes „Suscepit Israel“ trägt seit 1990 die Werknummer BWV 1082 bzw. E 15. In dem von Kirsten Beißwenger herausgegebenen Band II/9 der *Neuen Bach-Ausgabe* wurde dieser Satz auf S. 59–62 veröffentlicht, Kassel u.a. 2000.

3. Quellenbewertung

C-W und **C-K** stimmen im Notentext grundsätzlich überein. Dabei enthalten sie an einigen Stellen sogar denselben Fehler, beispielsweise im ersten Satz „Magnificat“ in den Takten 58 (Bezifferung Generalbass), 75 (falscher Ton im Alt) und 86 (Vorzeichen in Violine I und Sopran) oder im vierten Satz „Sicut erat“ Takt 9 (falscher Ton in Posaune I und Alt).¹⁵ Demgegenüber unterscheiden sich diese Quellen in mehreren Details voneinander, insbesondere hinsichtlich der Setzung von Melismen- und Legatobögen (hier ist **C-W** vollständiger als **C-K**) und in der Taktart des Satzes „Suscepit Israel“ (**C-W**: Taktstriche nach vier halben Noten; **C-K**: Taktstriche nach zwei halben Noten bei gelegentlicher Doppeltakt-Notierung). Darüber hinaus gibt es Fehler, die nur in einer der beiden Quellen vorkommen; dies betrifft im ersten Satz z.B. die Posaune II in Takt 7, die Position der *f*-Vorschrift in Violine I (Takt 57 oder 59), die Generalbass-Bezifferung der Takte 62–64 oder im „Sicut erat“ die Textunterlegung in Tenor und Bass der Takte 25–26. Die geschilderten Befunde lassen einerseits darauf schließen, dass dieselben Fehler bereits in der als Vorlage von **C-W** und **C-K** benutzten Quelle (bzw. in den benutzten Quellen) gestanden haben, dass **C-W** und **C-K** andererseits aber nicht voneinander abgeschrieben wurden. – Obwohl nicht alle nachgewiesenen Caldara-Quellen für die vorliegende Edition herangezogen wurden, ist davon

auszugehen, dass sie im Wesentlichen dieselben Lesarten wie **C-W** und **C-K** überliefern.¹⁶

Besonders bemerkenswert ist der Umstand, dass **C-W** und **C-K** in all jenen Fällen übereinstimmen, in denen Bachs Fassung (Quelle **B**) eine andere Lesart präsentiert. Dies betrifft im ersten Satz u.a. die rhythmischen Varianten der Singstimmen in der Einleitung sowie in den Takten 15, 44–45 und 80–81.¹⁷ Auch dort, wo Quelle **B** melodische Abweichungen bringt, stimmen **C-W** und **C-K** ihrerseits überein, beispielsweise im ersten Satz „Magnificat“ in den Takten 16 (Tenor) und 23 (Violine I) oder im vierten Satz „Sicut erat“ in den Takten 16–23 (Violine II) sowie 24 und 25 (Violine I, Alt, Sopran). Demzufolge dürften alle rhythmischen Varianten ebenso wie die meisten abweichenden Töne als bewusste Entscheidungen Bachs anzusehen sein – auch wenn nicht völlig auszuschließen ist, dass sich einzelne Varianten bereits in der von ihm benutzten, nicht mehr nachweisbaren Quelle befunden haben. Bei einigen der melodischen Abweichungen in Bachs Exemplar handelt es sich jedoch um eindeutige Schreibfehler, z.B. in den Takt 2 des ersten Satzes (Trompete II) und in Takt 26 des vierten Satzes „Sicut erat“ (Posaune I / Viola).

II. Zur Edition

Das Erscheinungsbild der vorliegenden Edition folgt den heutigen Gewohnheiten: Die Partitur hat standardisierte Besetzungsangaben erhalten; die Sätze wurden durchnummeriert und mit Taktzahlen versehen. Auch die Setzung der Akzidenzien entspricht der aktuellen Praxis, indem z.B. bei Wiederholungen eines alterierten Tones nach einem Taktstrich ein neuerliches Vorzeichen ohne besondere Kennzeichnung gesetzt wird; ergänzte Warnakzidenzien erscheinen ebenfalls in normaler Stichgröße. Über den Taktstrich geltende Augmentationspunkte wurden durch Überbindungen ersetzt, notationstechnische Gepflogenheiten vereinheitlicht bzw. modernisiert (z.B. die Richtung der Notenhäse sowie die Balkensetzung einschließlich der Vermeidung von Knickbalken betreffend). Die Singstimmen stehen in den heute üblichen Schlüsseln; die Schreibweisen von Gesangstexten und Klartextangaben wurden normalisiert.

Da unsere Edition neben der ursprünglichen Version von Antonio Caldaras *Magnificat* in C auch die von Johann Sebastian Bach vorgenommenen Veränderungen sichtbar machen soll, bedurfte es mehrerer Maßnahmen zur Darstellung der teilweise unterschiedlichen Lesarten:

Caldaras Notentext wird in der Partitur im Normalstich wiedergegeben, also in üblicher Erscheinungsform von Noten und Vortragszeichen, mit durchgezogenen Bögen und gerade stehenden Klartextangaben. Dabei erscheinen Legato- und Melismenbögen sowie Angaben zur Tutti- oder Solo-Besetzung auch dann in normaler Form, wenn

¹⁴ Zur genauen Identifikation der genannten Stellen siehe die Einzelanmerkungen (Abschnitt III).

¹⁵ Zur genauen Identifikation der genannten Stellen siehe die Einzelanmerkungen.

¹⁶ So enthalten die bei RISM online einsehbaren Incipits der Quellen A-LA, A-Sd und CZ-K in Takt 4 des ersten Satzes jeweils dieselbe, von Quelle **B** abweichende rhythmische Fassung.

¹⁷ Siehe dazu auch die Tabelle bei Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel u.a. 1992 (Catalogus Musicus XIII), S. 145.

sie nicht in sämtlichen Stimmen von **C-W** und **C-K** vorhanden sind.¹⁸ Gepunktet wiedergegebene Bögen fehlen in **C-W** und **C-K** und gehen nur auf Quelle **B** zurück (vgl. den Basso continuo in Takt 5 des ersten Satzes). Gestrichelte Bögen und Klartextangaben in Kursive finden sich in keiner der benutzten Quellen, sondern wurden vom Herausgeber ergänzt (z.B. im ersten Satz: Vokalbass Takt 18 oder Sopran Takt 54).

Rhythmische und melodische Varianten, die nur auf Quelle **B** zurückgehen, stehen im Kleinstich über der jeweiligen Stelle in der Partitur, sofern nicht auf die Einzelanmerkungen verwiesen wird. Auch die in eckige Klammern gesetzten Stimmen von Posaune I bzw. Viola im ersten und letzten Satz sowie die hinzukomponierten Oberstimmen im Satz „Suscepit Israel“ folgen nur Quelle **B** (in **C-W** und **C-K** gibt es bekanntlich keine Viola-Stimme, da der Alt – nicht anders als letztlich bei Bach – von der Collaparte-Posaune verdoppelt wird).

Wie bereits erwähnt differenzieren die Caldara-Quellen zwischen „Clarini“ und „Trombe“, während Bach alle Trompeten-Instrumente als „Trombe“ bezeichnet. „Clarino I“ und „Clarino II“ bei Caldara entsprechen also „Tromba I“ und „Tromba II“ bei Bach, während „Tromba I“ und „Tromba II“ bei Caldara den Instrumenten „Tromba III“ und „Tromba IV“ bei Bach entsprechen.

Gemäß den Quellen **C-K** (Taktstrich nach zwei Halben) und **B** wird der dritte Satz „Suscepit Israel“ in unserer Ausgabe im $\frac{2}{2}$ -Takt und nicht (wie in **C-W**) mit Taktstrich nach vier halben Noten wiedergegeben. Neben einer besseren Übersichtlichkeit wird dadurch insbesondere die getreue Darstellung von Bachs bearbeiteter Fassung dieses Satzes ermöglicht.

III. Einzelanmerkungen

Nachfolgend werden solche Einzelheiten aufgeführt, die sich nicht aus den allgemeinen Editionsprinzipien erklären oder die darüber hinaus einer Erörterung bedürftig erscheinen.

Abkürzungen:¹⁹ A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo,²⁰ Cln = Clarino/Tromba, Ctto = Cornetto, Fg = Fagotto, Hrsg. = Herausgeber, S = Sopran, T = Tenore, Trb = Trombone, Va = Viola, VI = Violino. Die Quellen-Siglen sind im Abschnitt I.1 entschlüsselt.

Zitierweise: Takt(e) / Stimme und ggf. Zeichen im Takt (Noten und/oder Pausen) / Kommentar.

1. Magnificat

In den Singstimmen von **C-W** wird das Wort „DEO“ in Majuskeln geschrieben.

2	Cln II 3	B: Irrtümlich e^2 statt d^2 . Edition folgt C-W und C-K .
2–3	Bc 2–1	B: Ohne Überbindung.

¹⁸ Grundsätzlich wird im Kritischen Bericht auf den Nachweis verzichtet, welche Einzelheiten nur in **C-W**, nur in **C-K** oder in beiden Quellen vorkommen.

¹⁹ Bei den Vokalstimmen bezieht sich ein hochgestelltes „conc.“ auf eine Concertato-Stimme, ein hochgestelltes „rip.“ auf eine Ripieno-Stimme.

²⁰ „Bc“ dient als Sammelbezeichnung für alle möglicherweise beteiligten Generalbass-Instrumente (Violoncello, Violone/Kontrabass, Fagott, Orgel, Theorbe).

4	Trb I (= A) 5–6	C-W, C-K: Mit Bogen.
5	S 4	B: Irrtümlich Sechzehntel- statt Achtelnote. Edition folgt C-W und C-K .
5	Trb II (= T)	C-W, C-K: Ohne Bogen.
7	Partitur	Fermate fehlt in den meisten Stimmen von C-W, C-K und B ; vom Hrsg. vervollständigt.
7	Trb II (= T)	C-K: Irrtümlich <i>a</i> statt <i>g</i> . Edition folgt C-W .
9		B: In Bachs Partitur beginnt hier eine neue Akkolade. Wegen des langfristigen Pausierens von Trompeten und Pauken hat er ab jetzt bis vor Takt 80 darauf verzichtet, Systeme für diese Instrumente vorzusehen. Zur Klarstellung hat er deshalb „Violini è Viole“ über die Akkolade geschrieben (vgl. Takt 80).
15–17	B ^{conc.} 1–3	C-W, C-K: Bögen teilweise nur auf 1–2; vom Hrsg. vereinheitlicht.
16	VI II 2–3	B: Korrekturstelle. Tonnamen <i>d</i> und <i>h</i> von Hand hinzugefügt.
16	T 1	B: c^1 statt d^1 ; angesichts des Befundes von VI II und wegen der Analogie zum nächsten Takt ist ein Schreibfehler Bachs anzunehmen: Wenn er wirklich die Septime c^1 gewollt hätte, dann hätte er die entsprechende Wendung in den sequenzmäßig ablaufenden Folgetakten bestimmt ebenso gebraucht (also <i>h</i> in Takt 17 und <i>a</i> in Takt 18). Edition folgt C-W und C-K (gilt in beiden Quellen auch für Trb II).
19	B 3–5	C-W: Bogen nur 3–4 (fehlt in C-K). Edition folgt B .
21	VI I 4	B: Kreuz-Akzidens (vermutlich nachträglich) über f^2 geschrieben.
22	Bc 1–2	C-W: Mit Legatobogen. Edition folgt C-K und B .
23	VI I, Trb I / Va	Die eigentlich unstatthafte Stimmführung zwischen VI I und Trb I / Va erklärt sich damit, dass VI I hier als Oktavkoppel mit dem Alt geführt ist. Dieser Umstand spricht umso mehr für die angebotene Variante (als vorletztes Achtel in VI I dis^2 spielen).
23	VI I 2	B: c^2 statt e^2 dürfte ein Schreibfehler sein – allein deswegen, weil damit in die Septime fis^1/e^2 gesprungen wird.
23	Bc 4	C-K: Bezeichnung nur mit „4“. Edition folgt C-W .
23	Bc 7	Note H^1 in allen Quellen vorhanden, auch wenn der Ton nicht von sämtlichen Instrumenten der Continuo-Gruppe gespielt werden kann.
24	S 1	C-K: g^1 statt e^1 . Edition folgt C-W und B .
27	Fg 1	Die Anweisung für das Fagott geht nur aus C-W hervor.
31	Bc 1–2	C-W: Mit Legatobogen. Edition folgt C-K und B .
43	B ^{conc.} 1	B: Mit Hinweis „Basso“, da die Stimme aus Platzgründen in das freie System von VI II gesetzt wurde.
46	B ^{conc.} 2–3	C-W: Mit Melismenbogen. Edition folgt C-K und B .
51, 53	Bc 1–2	C-K: Jeweils mit Legatobogen. Edition folgt C-W und B .
55	VI I 1–3	B: Zusätzlich mit den Tönen f^2 - g^2 - a^2 (also parallele Terzen). Möglicherweise hat Bach zunächst die Fassung nach C-W und C-K niedergeschrieben und dann gemerkt, dass es in Analogie zu den folgenden Takten eigentlich die höhere Stimme sein müsste. Die untere Terz ist trotzdem in B verblieben.
57	VI I 5	C-K: f bereits hier statt in 59.3. Edition folgt C-W .
58	Bc 1	C-W, C-K: Irrtümlich als Quintsextakkord beziffert. Vom Hrsg. korrigiert.
62–64	Bc 1	C-K: Irrtümlich jeweils als Quartsextakkord beziffert. Edition folgt C-W .
63	VI II 5	C-K: Irrtümlich Sechzehntel- statt Achtelnote.
68, 69	T ^{conc.} 1–3	B: Jeweils eine Achtel- und zwei Sechzehntelnoten. Da die Singstimme hier mit dem Bc geht, ist ein Schreibfehler Bachs zu unterstellen. Edition folgt C-W und C-K .
73	VI II 4	B: Mit Auflösungszeichen statt B-Akzidens. Edition folgt C-W und C-K .

75	A ^{conc.} 1	C-W, C-K: Irrtümlich <i>e</i> ¹ statt <i>f</i> ¹ . Edition folgt B .	13	A	B: Halbenote mit Halbepause. Vermutlich handelt es sich um einen Schreibfehler Bachs (vgl. T und B sowie Takt 21)
76	VI II 1	C-W: <i>f</i> fehlt. Edition folgt C-K .	19	Bc	C-K: Erste Bezifferung „5/3“ statt „7“. Edition folgt C-W .
76	VI II 1–4	C-W: Legatobögen auf 1–2 und 3–4. Edition folgt C-K und B .	21	Bc	C-K: Zwei Halbenoten statt Ganzenote <i>e</i> . Edition folgt C-W und B .
78	VI II 1	C-K: Irrtümlich <i>a</i> ¹ statt <i>c</i> ² . Edition folgt C-W und B .	25	T 3	B: Oberhalb der Note wurde von Bach ein Zeichen geschrieben, das als Kreuz-Akzidens gelesen werden könnte. In der bearbeiteten Fassung heißt es aber weiterhin <i>d</i> ¹ und nicht <i>dis</i> ¹ .
79	S 4	B: Mit B-Akzidens (über die Note geschrieben). C-W und C-K ohne Akzidens.	26	Bc 1	B: Von <i>e</i> zu <i>g</i> korrigiert.
79–80	Trb II (= T) 2–1	C-K: Mit Überbindung. Edition folgt C-W .	33	VI I 2	B (Bearb.): Korrekturstelle. Tonname <i>c</i> von Hand hinzugefügt.
80		B: Zu Beginn einer neuen Akkolade schreibt Bach „Tutti“ über das System von Cln I, um klarzustellen, dass die lange Pause der Trompeten und Pauken hier beendet ist und die oberen Systeme der Partitur nun wieder für diese Instrumente gelten (vgl. Takt 9).	40	S 2–3	B (Bearb.): Halbenote statt zwei Viertelnoten <i>e</i> ² .
80–81	S	B: Die rhythmische Variante gilt nur für den Sopran, nicht für die übrigen Singstimmen.	52	VI II 1	B (Bearb.): Korrekturstelle. Tonname <i>e</i> von Hand hinzugefügt.
80–81	T ^{conc.} , B ^{conc.}	C-W, C-K: Textunterlegung „in brachio“ statt „potentiam“. Edition folgt T ^{ip.} und B ^{ip.} von C-W sowie B und den übrigen Singstimmen.	53	S 2	B: Korrekturstelle. Tonname <i>a</i> von Hand hinzugefügt.
81	Cln I	B: Ohne Triller. Edition folgt C-W und C-K .	58	S ^{ip.}	C-W: Irrtümlich <i>e</i> ¹ statt <i>fis</i> ¹ . Edition folgt den übrigen Quellen.
81	Cln II 2	C-W, C-K: <i>c</i> ² statt <i>d</i> ² . Edition folgt B und der Altstimme.	59		B (auch Bearb.): Die meisten Stimmen mit Fermate. Singstimmen in C-K ebenfalls mit Fermate. Edition folgt C-W .
85	VI I 6	B: Vorzeichen vergessen (irrtümlich <i>h</i> ¹ statt <i>b</i> ¹).			
85	S 4–6	C-W: Bogen nur auf 4–5 in S ^{conc.} (C-K und B ohne Bogen). Einrichtung vom Hrsg.			
85–87	B 1–3	C-W: Bogen fehlt in 85 und 86 und ist in 87 nur für B ^{conc.} vorhanden. C-K: Bögen jeweils nur auf 1–2. Vom Hrsg. vereinheitlicht.			
86	VI I, S 5	C-W, C-K: B-Akzidens nur beim Sopran (einschließlich Ctto in C-W) und nicht bei VI I. B: Ohne Vorzeichen (also <i>h</i> ¹). Vom Hrsg. vereinheitlicht.			
88	Bc 4, 6	C-K: Bezifferung fehlt. Edition folgt C-W .			
91, 92	VI II 5, 4	B: B-Vorzeichen fehlt. Edition folgt C-W und C-K .			
92	VI II 6–7	B: Erst Achtelnote <i>c</i> ² , dann Achtelpause. Vermutlich handelt es sich um einen Schreibfehler Bachs, da auf diese Weise der folgende Takt mit einer unvorbereiteten Dissonanz beginnt. Edition folgt C-W und C-K .			
93	Cln II 2	C-K, B: Ohne Triller. Edition folgt C-W .			
93	Bc 4, 6	C-K: Bezifferung fehlt. Edition folgt C-W .			
94	VI I 1	C-K: <i>c</i> ¹ statt <i>e</i> ¹ . Edition folgt C-W und B .			
2. Deposuit potentes					
1	Trb / Va	B: Ohne „Solo“. Edition folgt C-W und C-K .			
3	Trb I / Va 6–8	B: <i>d</i> ² – <i>e</i> ² – <i>d</i> ² statt <i>h</i> ¹ – <i>c</i> ² – <i>h</i> ¹ . Es dürfte es sich um einen Schreibfehler Bachs handeln (vgl. die Figur zu Beginn des folgenden Taktes).			
5	Trb I / Va 9–11	C-K: Zwei Sechzehntelnoten <i>fis</i> ¹ – <i>e</i> ¹ und eine Achtelnote <i>d</i> ¹ statt Achtel und zwei Sechzehntel. Edition folgt C-W und B .			
15	Bc	C-K: Erste Note irrtümlich mit Bezifferung als Sekundakkord; keine Bezifferung bei zweiter und dritter Note. Edition folgt C-W .			
16	A 4	B: Irrtümlich zuerst eine Viertelpause geschrieben und dann eine Halbepause darüber gesetzt.			
18	Bc 1–4	B: <i>c</i> – <i>H</i> – <i>c</i> – <i>c</i> ¹ statt <i>c</i> ¹ – <i>h</i> – <i>c</i> ¹ – <i>c</i> . Edition folgt C-W und C-K .			
19	Trb I / Va 1	C-K: Mit Triller. Edition folgt C-W und B .			
26	Trb I / Va 2	B: Mit Fermate. Edition folgt C-W und C-K .			
3. Suscepit Israel					
C-W: Taktstriche nach vier halben Noten gesetzt. C-K: Taktstriche nach zwei halben Noten gesetzt (mit gelegentlichen Doppeltakten). B: Im 2/2-Takt notiert. Anstelle von übergebundenen Ganzenoten schreiben C-W und C-K unter Verzicht auf einen Taktstrich auch Doppelganze. Die Concertato-Singstimmen von C-W sind mit „à Capella“ bezeichnet. Die mit „(Bearb.)“ versehenen Anmerkungen zu Quelle B beziehen sich auf Bachs Bearbeitung dieses Satzes mit den hinzukomponierten instrumentalen Oberstimmen.					
4	Bc 1	C-W: In den Stimmen für Theorbe und Maestro di Capella zwei Viertelnoten <i>h</i> ¹ statt Halbenote. Edition folgt den übrigen Quellen.	25–26	T, B 3–2	C-W: Textunterlegung „a-men, a-men“ statt „sae-cu-lo-rum“. Edition folgt C-K und B .
7	B ^{conc.} 1	C-K: Irrtümlich <i>fis</i> statt <i>e</i> . Edition folgt C-W und B .	26	Cln I 3	B: Ohne Triller. Edition folgt C-W und C-K .
8	Bc	C-K: Zweite Bezifferung ohne die „6“. Edition folgt C-W .	26	Trb I / Va 3	B: Irrtümlich <i>h</i> ¹ statt <i>g</i> ¹ . Edition folgt C-W und C-K (entspricht auch dem Alt).
			26	Bc 4, 6	C-K: Ohne Bezifferung. Edition folgt C-W .
			30	Cln III, B ^{conc.} 3	C-K: Mit Fermate. Edition folgt C-W und B .
4. Sicut erat					
Die Tempoangabe „Allegro“ steht zwar nur im Exemplar von Trombone I aus C-K , ergibt sich aber darüber hinaus aus der Wiederverwendung von Musik aus dem Hauptteil des ersten Satzes und wurde deshalb in die Edition übernommen.					
1	S, A, T, B, Bc	Anweisung „Tutti“ hier bzw. in Takt 3 in einigen Stimmen von C-W und C-K sowie in B links über der ersten Akkolade. In der Edition zu allen Singstimmen und zum Bc gesetzt.			
1–8	Bc	B: Über der Bc-Stimme war irrtümlich ein weiteres, nachträglich gestrichenes Bass-System vorgesehen.			
3	VI II 4, 10	C-K: Irrtümlich Sechzehntel- statt Achtelpause und dafür am Taktende eine Achtel- statt Sechzehntelnote <i>e</i> ² . Edition folgt C-W und B .			
7	S 3–4	C-W, C-K: Punktierte Achtel- mit Sechzehntelnote <i>a</i> ¹ (gilt auch für Ctto in C-W). Edition folgt B und dem Rhythmus der übrigen Singstimmen.			
9	A, Trb I / Va 1	C-W, C-K: <i>d</i> ¹ statt <i>c</i> ¹ . Ursprünglich auch in B , dort im Alt zu <i>c</i> ¹ korrigiert (Tonname von Hand ergänzt), aber in Posaune/Viola belassen. Die Quintsextakkord-Bezifferung im Bc von C-W und C-K zeigt an, dass nur <i>c</i> ¹ gemeint sein kann; dem folgt die Edition.			
14	Cln II 1–2	B: Ursprünglich mit durchgezogenem Achtelbalken (korrigiert).			
14	VI I 6	B: von <i>g</i> ² zu <i>e</i> ² korrigiert.			
16–23	VI II	B: Bachs Fassung ist weder besser noch schlechter als Caldaras Version. Es ist unklar, warum er diese Takte nicht in ihrer ursprünglichen Lesart beibehalten hat. Ob die Stelle in der von Bach benutzten Vorlage verderbt war, sodass er eine sinngemäß passende Version erfunden hat? – Der vorletzte Ton von Takt 17 wurde vermutlich von <i>e</i> ² zu <i>d</i> ² korrigiert.			
17	A 3–4	B: Von <i>g</i> ¹ zu <i>h</i> ¹ korrigiert.			
24	A 6	B: Vermutlich handelt es sich bei dem Ton <i>f</i> ¹ um einen Schreibfehler Bachs (vgl. die Stimme von Trb I / Va).			
25	Cln I 6–8	C-W, C-K: Wohl irrtümlich erst Achtelnote <i>g</i> ² , dann zwei Sechzehntel <i>f</i> ² und <i>e</i> ² (ohne Bogen). Edition folgt B und dem Rhythmus von Cln II.			
25	S 6	B: Vermutlich handelt es sich bei dem Ton <i>g</i> ² um einen Schreibfehler Bachs (vgl. die Stimme von VI II).			
25–26	T, B 3–2	C-W: Textunterlegung „a-men, a-men“ statt „sae-cu-lo-rum“. Edition folgt C-K und B .			
26	Cln I 3	B: Ohne Triller. Edition folgt C-W und C-K .			
26	Trb I / Va 3	B: Irrtümlich <i>h</i> ¹ statt <i>g</i> ¹ . Edition folgt C-W und C-K (entspricht auch dem Alt).			
26	Bc 4, 6	C-K: Ohne Bezifferung. Edition folgt C-W .			
30	Cln III, B ^{conc.} 3	C-K: Mit Fermate. Edition folgt C-W und B .			

Inhalt / Contents

Vorwort	2
Foreword	5
1. Magnificat anima mea	8
2. Deposuit potentes	20
3. Suscepit Israel	22
4. Sicut erat	26
Kritischer Bericht	34

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 35.014/00), Klavierauszug (Carus 35.014/03),
Chorpartitur (Carus 35.014/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 35.014/19).

📄 Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/3501400

The following performance material is available for this work:
Full score (Carus 35.014/00), vocal score (Carus 35.014/03),
choral score (Carus 35.014/05), complete orchestral material (Carus 35.014/19).

📄 Digital editions for this work are listed at www.carus-verlag.com/3501400