

Niccolò
JOMMELLI

Veni Creator Spiritus
Pfingsthymnus

für Solo (S), Chor (SATB)
2 Violini e Basso continuo
(Violoncello / Contrabbasso ed Organo)
ad libitum: Viola

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Partitur / Full score



Carus 40.418

Inhaltsübersicht

Vorwort	3
Faksimiles	8
1. Veni Creator Spiritus (Solo, Coro)	10
2. Deo Patri sit gloria (Solo)	22
3. Amen (Coro)	26
Kritischer Bericht	30

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.418),
Chorpartitur (Carus 40.418/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.418/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 40.418),
choral score (Carus 40.418/05),
complete orchestral material (Carus 40.418/19).

Am 10. September 1714 kam Niccolò Jommelli in Aversa, einem Ort in der Nähe von Neapel, zur Welt.¹ Nachdem sich schon früh seine Begabung gezeigt hatte, wurde Jommelli 1725 zur musikalischen Ausbildung nach Neapel gegeben. Die dortigen vier Konservatorien mit ihren berühmten, von Schülern aus ganz Europa aufgesuchten Lehrern genossen damals einen herausragenden Ruf. Besonders durch ihre Errungenschaften auf dem Gebiet der Oper, aber auch durch ihre Beiträge zur Kirchenmusik haben sich die Komponisten der sogenannten „Neapolitanischen Schule“ hervorgetan. Jommelli studierte am Conservatorio S. Onofrio bei Protta und Feo sowie ab 1728 am Conservatorio della Pietà dei Turchini bei Fago, Sarcuni und Basso; beeinflusst wurde er vermutlich auch von Leo und Durante, den seinerzeit führenden Komponistenpersönlichkeiten, und von dem aufstrebenden Hasse. Die Erfolge seiner ersten Opern machten Jommellis Namen seit dem Ende der 1730er Jahre über Neapel hinaus bekannt. 1741 traf er in Bologna mit dem hochgeschätzten Lehrer Padre Martini zusammen und erwarb außerdem die Mitgliedschaft der Accademia Filarmonica. Um 1745/46 – der genauere Zeitraum konnte bisher nicht ermittelt werden – wirkte Jommelli als Kapellmeister am Ospedale degl'Incurabili, einem der Mädchenkonservatorien in Venedig. Im Verlauf dieser Tätigkeit, die er übrigens einer Empfehlung Hasses zu verdanken hatte, schrieb er eine größere Gruppe von Sakralkompositionen für die Schülerinnen dieses Instituts. Die im Blick auf sein kirchenmusikalisches Schaffen bedeutsamste Epoche bildeten dann die Jahre von 1749/50 bis 1753, als Jommelli in Vertretung für den erkrankten und dienstunfähigen Pietro Paolo Bencini das Amt des päpstlichen Vizekapellmeisters innehatte und für die Musik der Cappella Giulia am römischen Petersdom zuständig war.² Jommelli komponierte während dieser Zeit zahlreiche Psalmen, Antiphonen und Hymnen für die Vespergottesdienste, die sich damals oft durch reiche musikalische Ausstattung hervortaten, außerdem eine Reihe von Gradualien, Sequenzen und Offertorien aus dem Meßproprium sowie diverse Werke für die Karwoche.³ Je nach ihrem Verwendungszweck sind die Kompositionen teilweise in der Art des Stile antico geschrieben; mehrheitlich jedoch repräsentieren sie die aktuelle Musiksprache ihrer Zeit und beziehen neben dem Chor auch konzertierende Solostimmen und Orchester ein. Erst kurz vor Jommellis Dienstantritt in Rom hatte Papst Benedikt XIV. mit seiner Enzyklika *Annus qui* die Rahmenbedingungen für eine der Würde des Gottesdienstes entsprechende Kirchenmusik erlassen.⁴ Wenn man dies bedenkt, dann dürfte nicht daran zu zweifeln sein, daß die für den Petersdom komponierten Werke Jommellis – auch jene im modernen Stil – durchaus als angemessen im Sinne dieser Verordnungen empfunden wurden.

Abgesehen von den liturgisch gebundenen Kompositionen trat Jommelli regelmäßig mit neuen Oratorien hervor, blieb auf dem Sektor der Oper produktiv und machte durch diese Werke auch außerhalb Italiens von sich reden. So bewarben sich 1753 die Höfe von Lissabon, Mannheim und Stuttgart darum, ihn als Kapellmeister zu verpflichten. Jommelli nahm schließlich das Angebot des Württembergischen Herzogs Karl Eugen an, verließ Rom und ging nach Stuttgart, wo er für anderthalb Jahrzehnte der Initiator eines glanzvollen Musiklebens werden sollte. Der Komponist hatte hier ein hervorragendes Orchester sowie namhafte Gesangs- und Instrumen-

talsolisten zur Verfügung und konnte mit diesen seine musikalischen Vorstellungen optimal verwirklichen. Pro Jahr hatte er etwa zwei Opern zu schreiben, die durch ihre Verbindung des italienischen Stils mit Einflüssen aus Deutschland und Frankreich gekennzeichnet und den Bühnenwerken Glucks an Rang ebenbürtig sind.⁵ Ferner komponierte Jommelli weltliche Huldigungskantaten und einiges an Kirchenmusik.⁶ Mit dem Abschied aus Stuttgart kehrte er 1769 wieder in seine süditalienische Heimat zurück. Jommellis Werke der letzten Lebensjahre, die zum Teil im Auftrag des Portugiesischen Hofes entstanden sind, zeigen ihn noch immer auf der Höhe der kompositorischen Meisterschaft.⁷ Niccolò Jommelli starb am 25. August 1774 in Neapel. Er gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der spätnapolitanischen Opera seria, wobei die Auflockerung der ehemals stereotypen Formbehandlung, die Ausbreitung des *Accompagnato-Rezitatifs*, die verstärkte Einbeziehung von Chor und Ballett sowie die verfeinerte Orchesterschreibweise zu seinen Verdiensten zählen; auch das Orchester *crescendo*, fälschlicherweise den Mannheimer Komponisten zugeschrieben, ist nachgewiesenermaßen eine Entwicklung Jommellis.⁸

Der Hymnus *Veni Creator Spiritus* hat seinen liturgischen Platz in der Vesper des Pfingstfestes. Die Entstehungszeit der vorliegenden Vertonung von Jommelli ist nicht sicher bekannt. Mehrere Anzeichen sprechen aber dafür, das Stück auf jeden Fall seinen römischen Kompositionen zuzuordnen: Gegen eine Entstehung bereits Mitte der 40er Jahre in Venedig ebenso wie späterhin in Stuttgart sprechen nämlich unter anderem die Tatsachen, daß die in Venedig geschriebenen Werke Jommellis ausschließlich eine Frauenchorbesetzung verlangen,⁹ während die relativ wenigen Stuttgarter Kirchenkompositionen vorwiegend aus Anlaß besonderer (höfischer) Ereignisse entstanden und allesamt sicher datiert sind; außerdem überliefern die meisten Handschriften diesen Hymnus gemeinsam mit der Antiphon *Veni sponsa Christi*, die 1751 für St. Peter in Rom geschrieben wurde.¹⁰ Es sei

¹ Zur Biographie des Komponisten vgl. die Lexikonartikel von Anna Mondolfi in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 7, Sp. 142–154, Kassel 1958, von Marita P. McClymonds in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Bd. 9, S. 689–695, London 1980, und von Wolfgang Hochstein in *Das große Lexikon der Musik* Bd. 4, S. 261–262, Freiburg 1981. Reiches Material enthält auch das Standardwerk von Hermann Abert, *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, Halle 1908.

² Vgl. Wolfgang Hochstein, „Niccolò Jommelli (1714–1774) als Vizekapellmeister an S. Pietro in Rom“, in: *Die Musikforschung* 33. Jg. 1980, S. 189–194.

³ Einige Kompositionen aus dieser Schaffensperiode hat der Herausgeber in der Edition Kunzelmann veröffentlicht (GM 1214 und 1223).

⁴ Vgl. Karl Gustav Fellerer, „Die Enzyklika *Annus qui* des Papstes Benedikt XIV.“, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* Bd. 2, Kassel 1977, S. 149–152.

⁵ Vgl. Audrey Lyn Tolkoff, *The Stuttgart Operas of Niccolò Jommelli*, Diss. Yale University 1974.

⁶ Jommellis *Requiem* von 1756 und seine *Messe* von 1766 liegen in der Edition Kunzelmann im Neudruck vor (Octavo 10225 und 10168); das in Stuttgart entstandene *Te Deum* wurde im Carus-Verlag veröffentlicht (CV 40.419).

⁷ Vgl. Marita P. McClymonds, *Niccolò Jommelli – The Last Years 1769–1774*, Ann Arbor 1980.

⁸ Vgl. Wolfgang Hochstein, „Mannheimer Stilmerkmale bei Jommelli“, in: *Mannheim und Italien. Zur Vorgeschichte der Mannheimer*, Mainz 1984, S. 121–149.

⁹ Eine Ausnahme bildet allerdings das mit gemischten Stimmen besetzte *Te Deum* von 1746.

¹⁰ Vgl. die Quellenangaben im Kritischen Bericht am Schluß dieses Bandes.

Foreword (abridged)

Niccolò Jommelli was born at Aversa, near Naples, on the 10th September 1714. After musical training in Naples he soon began to make his name as an opera composer. During the mid 1740s he was director of music at the Ospedale degli Incurabili, one of the conservatoires for girls in Venice, and from 1750 until 1753 he was assistant director of music at St. Peter's, Rome. During those years he wrote numerous sacred compositions, some of them in imitation of the *stile antico*, but principally using the musical language of his time. In 1753 he was appointed Capellmeister at the Court of Duke Karl Eugen of Württemberg in Stuttgart, where for some fifteen years he was to be the initiator of brilliant music making. His operas of that period, in which the Italian style is combined with influences from Germany and France, are on a level with those of Gluck. The orchestral crescendo, incorrectly attributed to composers of the Mannheim School, has been shown to have been developed by Jommelli. In 1769 he returned to his homeland in southern Italy. The works of his last years, some of which were commissioned by the Portuguese Court, show him still at the height of his mastery as a composer. Niccolò Jommelli died in Naples on the 25th August 1774. He is regarded as one of the most important composers of late-Neapolitan opera seria, and he was also recognized as a notable composer of church music.

The hymn *Veni Creator Spiritus* has its liturgical place in the Whitsuntide Vespers. It is not known for certain when this setting by Jommelli was composed. There are, however, several reasons to believe that it was among the works written during his years in Rome; indications that it belonged neither to his period in Venice during the mid 1740s nor to his later years in Stuttgart include the fact that in Jommelli's works written in Venice the choir generally consists only of female voices, while the relatively few Stuttgart church compositions were mostly written for particular (Court) occasions, and all are dated with certainty. Moreover, in the majority of the surviving manuscript copies this Hymn is coupled with the Antiphon *Veni sponsa Christi*, which was written for St. Peter's, Rome, in 1751. It is not known, however, if the *Veni Creator Spiritus* was also composed in 1751, as several authors assume, or during one of the other years which Jommelli spent at St. Peter's.

This three-movement work is scored for solo soprano, mixed-voice choir, string orchestra and continuo. No viola part appears in the surviving manuscripts; this instrument was intended to play an octave above the basses throughout; it can be omitted if circumstances make this advisable.

The opening movement *Veni Creator Spiritus* consists of two sections. After a brief orchestral prelude the solo soprano sings the first verse of the hymn; a forceful choral section with frequent sequential harmony follows (verses 2 and 3), the first section of the movement ending in B minor. The fourth verse, presented by the soloist, provides contrast on account of its sparse accompaniment, before the setting of verses 5 and 6 returns to the use of the full instrumental and choral forces employed in the opening section. The centrepiece of the whole work is the soprano aria *Deo Patri sit gloria*. This is a setting of the final verse of the text which, as was customary in liturgical hymns, takes the form of a

paraphrase of the short doxology. This piece follows, in its essentials, the standardized ground plan of the two-section church aria, and leads – as in many comparable pieces of the period – to a solo cadenza. The conclusion of this cadenza is followed by three transitional bars, which lead back to the original key and prepare for the final *Amen* chorus. The instrumental figure which dominates this sonorous finale brings together thematic ideas from the two preceding movements: the arpeggio motive familiar from the first movement (though now moving downwards and in quavers/eighth notes) and the motive of alternating notes beginning with an appoggiatura from the second movement. This procedure enhances the convincing sense of unity of the entire composition.

In addition to these features of the formal structure of the movements this work is marked by the maturity of the writing for the solo voice, modelled on the example of composers such as Hasse, and by stylistic hallmarks of Jommelli's music, such as his relatively simple yet highly effective choral writing, and his characteristic use of the stringed instruments. Parallel fourths of the violins, as here in bar 90, are also to be found in comparable passages of other works by Jommelli, and the contrasting instrumental motive in the last movement (from bar 213) clearly points to similar motives in his *Te Deum* of 1763. However, despite these similarities, and the overall compactness of form which this Whitsuntide Hymn shares with the compositions of Jommelli's years at Stuttgart, these factors are not sufficient to indicate a date for the composition of this work later than the period which Jommelli spent in Rome.

Bibliographic references are to be found in the German text.

Geesthacht/Elbe, February 1991 Wolfgang Hochstein
Translation: John Coombs

Avant-propos (abrégé)

Niccolò Jommelli est né le 10 septembre 1714 à Aversa. Après avoir appris son métier à Naples, il fut bientôt connu comme compositeur d'opéra. Au milieu des années 1740 il était maître de chapelle à l'Ospedale degli Incurabili à Venise, l'un des conservatoires de jeunes filles, et de 1750 à 1753 il fut vice-maître de chapelle à St. Pierre de Rome. Au cours de ces années il composa d'innombrables compositions religieuses dont certaines sont conçues dans le goût du style antico, la plupart d'entre elles toutefois dans le langage musical de son temps. En 1753 il fut appelé à la cour du duc du Wurtemberg Charles Eugène, à Stuttgart, où il fut l'instigateur, durant près de 15 ans, d'une vie musicale brillante. Les opéras qu'il composa au cours de ces années conjuguent le style italien à des influences allemande et française et peuvent rivaliser avec les œuvres de scène d'un compositeur comme Gluck. De même, le crescendo orchestral attribué à tort aux compositeurs de l'École de Mannheim, est, et cela est prouvé, un trait d'écriture de Jommelli. En 1769, Jommelli retourna dans sa patrie en Italie du Sud. Les œuvres qu'il composa au cours des dernières années et dont certaines furent commandées par la cour du Portugal, témoignent d'une maîtrise compositionnelle demeurée sans faille. Niccolò Jommelli est mort le 25 août 1774 à Naples. Il est considéré comme l'un des représentants les plus éminents de l'*opera seria* napolitain tardif, mais il fut également apprécié comme compositeur de musique religieuse.

L'hymne *Veni Creator Spiritus* appartient à la liturgie des vêpres de Pentecôte. On ignore quand précisément cette œuvre fut composée. Plusieurs indices permettent de penser qu'elle est du nombre des compositions romaines de Jommelli. Il est peu probable que l'œuvre fut composée dès le milieu des années 1740 à Venise ou, plus tard, à Stuttgart: les œuvres composées par Jommelli à Venise sont exclusivement destinées à des chœurs de voix de femmes, tandis que les quelques rares compositions religieuses de l'époque de Stuttgart ont surtout été suscitées par des événements liés à la cour et sont toutes datées de manière sûre. En outre, la plupart des manuscrits transmettent cette hymne en même temps que l'antienne *Veni sponsa Christi*, composée en 1751 pour St. Pierre de Rome. On laissera provisoirement en suspens la question de savoir si cette date vaut également, comme certains auteurs le pensent, pour le *Veni Creator Spiritus* ou si cette œuvre a été composée à un autre moment de la période d'activité à la Cathédrale St. Pierre.

La pièce présente trois mouvements et fut conçue pour soprano solo, chœur mixte, orchestre à cordes et basse continue. La partie de viole n'a pas été complètement écrite dans les manuscrits qui nous sont parvenus. Il semble que cet instrument était destiné à doubler la basse à l'octave supérieure. On pourra éventuellement s'en passer complètement.

L'introduction du *Veni Creator Spiritus* présente deux parties. Après un bref prélude orchestral, le soprano solo expose la première strophe de l'hymne. Ce mouvement est suivi par un mouvement choral de facture monumentale avec de fréquentes marches harmoniques (strophes 2 et 3). La première partie du mouvement conclut en si mineur. La

quatrième strophe est confiée à nouveau au soliste et contraste avec ce qui précède par la discrétion de l'accompagnement, avant que les strophes 5 et 6 ne renouent enfin avec les éléments structurels mis en œuvre dans la première partie. L'air de soprano *Deo Patri sit gloria* occupe le centre de la composition. La strophe mise en musique est – conformément au genre liturgique de l'hymne – une paraphrase de la petite doxologie. La pièce observe, grosso modo, le schéma type de l'*aria da chiesa* à deux parties et s'achève sur une cadence destinée à un soliste. Cette sorte de conclusion s'observe fréquemment dans les compositions de cette époque. La cadence est suivie de trois mesures de transition qui conduisent vers la tonalité initiale et introduisent le chœur final de l'*Amen*. La figure instrumentale qui domine ce dernier mouvement, réunit d'une certaine manière les motifs des deux mouvements qui précèdent: il contient aussi bien les accords parfaits brisés du premier mouvement (mais ici en mouvement ascendant et en croches) que la figure en forme de note de passage qui commence par une appoggiature (cf. deuxième mouvement). Ce procédé confère de toute évidence une certaine homogénéité à la composition.

À côté des contraintes formelles au niveau de la conception de l'œuvre, l'art du traitement de la voix solo, art parfaitement maîtrisé et nourri de modèles comme Hasse, constitue l'une des marques stylistiques dominantes de la musique de Jommelli, à quoi s'ajoute une écriture relativement simple pour les chœurs, mais parfaitement efficace, et une distribution singulière au niveau des cordes. On retrouve dans d'autres œuvres de Jommelli l'écriture des violons en quarts parallèles (cf. ici mes. 90). De même, le motif instrumental d'un puissant contraste dans le mouvement final (à partir de la mesure 213) présente d'évidentes coïncidences avec les motifs du *Te Deum* de 1763. En dépit de telles similitudes et malgré l'allure plutôt compacte de l'œuvre dans son ensemble, compacité que cette hymne partage avec bien des compositions de l'époque de Stuttgart, ces derniers indices ne permettent toutefois pas de penser que cette œuvre aurait été composée à l'issue de la période romaine.

On se reportera au texte allemand pour les indications bibliographiques.

Geesthacht/Elbe, février 1991

Wolfgang Hochstein

Traduction: Christian Meyer

Der Text des *Veni Creator Spiritus*

Veni Creator Spiritus, mentes tuorum visita: imple superna gratia quae tu creasti pectora.

Qui diceris Paraclitus, altissimi donum Dei, fons vivus, ignis, caritas, et spiritalis unctio.

Tu septiformis munere, digitus paternae dexteræ, tu rite promissum Patris, sermone ditans guttura.

Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus, infirma nostri corporis virtute firmans perpeti.

Hostem repellas longius, pacemque dones protinus: ductore sic te praevio, vitemus omne noxium.

Per te sciamus da Patrem, noscamus atque Filium, teque utriusque Spiritum credamus omni tempore.

Deo Patri sit gloria, et Filio, qui a mortuis surrexit, ac Paraclito, in saeculorum saecula. Amen.

Come, Holy Ghost, Creator blest, vouchsafe within our souls to rest; Come with Thy grace and heav'nly aid and fill the hearts which Thou hast made.

To Thee, the Comforter, we cry, to Thee, the gift of God most high, the fount of life, the fire of love, the soul's anointing from above.

The sev'nfold gifts of grace are Thine, o finger of the hand divine; true promise of the Father Thou, who dost the tongue with speech endow.

Thy light to every thought impart and shed Thy love in every heart; the weakness of our mortal state with deathless might invigorate.

Drive far away our wily foe and Thine abiding peace bestow; if Thou be our protecting guide, no evil can our steps betide.

Make Thou to us the Father known, teach us the eternal Son to own and Thee, whose name we ever bless, of both the Spirit, to confess.

Praise we the Father and the Son and Holy Spirit, with them One; and may the Son on us bestow the gifts that from the Spirit flow! Amen.

English from the *Lutheran Hymnal*, St. Louis, Mo./USA

Komm, Heiliger Geist, der Leben schafft, erfülle uns mit deiner Kraft. Dein Schöpferwort rief uns zu Sein: Nun hauch uns Gottes Odem ein.

Komm, Tröster, der die Herzen lenkt, du Beistand, den der Vater schenkt; aus dir strömt Leben, Licht und Glut, du gibst uns Schwachen Kraft und Mut.

Dich sendet Gottes Allmacht aus im Feuer und in Sturmes Braus; du öffnest uns den stummen Mund und machst der Welt die Wahrheit kund.

Entflamme Sinne und Gemüt, daß Liebe unser Herz durchglüht und unser schwaches Fleisch und Blut in deiner Kraft das Gute tut.

Die Macht des Bösen banne weit, schenk deinen Frieden allezeit. Erhalte uns auf rechter Bahn, daß Unheil uns nicht schaden kann.

Laß gläubig uns den Vater sehn, sein Ebenbild, den Sohn, verstehn und dir vertraun, der uns durchdringt und uns das Leben Gottes bringt.

Den Vater auf dem ewgen Thron und seinen auferstandnen Sohn, dich, Odem Gottes, Heiliger Geist, auf ewig Erd und Himmel preist. Amen.

Textübertragung: Friedrich Dörr (*Gotteslob*, Nr. 241)

Viens, Esprit créateur, visite les esprits des tiens, remplis de la grâce d'en-haut les cœurs que toi-même as créés.

Toi qu'on nomme Consolateur, don du Dieu Très-Haut, source vive, feu, charité, spirituelle onction.

Toi, dont le présent a sept formes, doigt de la droite paternelle, promesse authentique du Père, enrichissant les lèvres de paroles.

Allume en nos sens la lumière, répands l'amour en nos cœurs, ce qui est faible en notre corps, affermis-le d'une force sans fin.

Au loin repousse l'ennemi et donne la paix sans retard, ainsi, guidés et précédés par toi, nous éviterons tout dommage.

Que par toi nous sachions le Père et connaissions aussi le Fils, et qu'en toi, leur commun Esprit, nous ayons la foi en tout temps.

A Dieu le Père soit la gloire, au Fils, ressuscité des morts, ainsi qu'au Consolateur, dans les siècles des siècles. Amen.

Bréviaire romain.

Latin-français (Paris: Desclée ed., 1965), I, p. 1845.

Veni Creator Spiritus a Camp. Job. Com. Jommelli

Vln II

Vln I

Vln I

Vln I

Vln I

Vln I

Vln I

Canto solo Vln I

Allegro moderato

Veni Creator Spiritus von Jommelli

Erste Partiturseite des Werkes in der Abschrift aus der Bibliothek des Conservatorio di Musica „S. Pietro a Majella“ in Neapel (Signatur *Mus. rel. 1023*). Dieses Exemplar hat der Edition als Hauptquelle zugrundegelegt. Violine II ist hier per Devise an Violine I gekoppelt, und das Kürzel V. V. im ersten Takt der Generalbaßstimme zeigt an, daß zunächst nur die hohen Streicher mitspielen. Das System der Viola ist von Anfang an unausgefüllt, der Solosopran hingegen hat ständig ein eigenes System.

Handwritten musical score for three staves, measures 209-214. The notation is highly idiosyncratic, featuring dense, vertical scribbles for notes and stems, and unusual rhythmic markings. The word "men" is written below the bottom staff in measure 213. Performance instructions like "pia: a'rai" and "pia: a'ra" are present.

Drittletzte Partiturseite (=Takte 209–214) aus derselben Quelle. Weitere Eigenarten der Notation, wie sie im Kritischen Bericht erwähnt sind, lassen sich hier feststellen. Dies betrifft die Schreibweise des Tremolo (Violin Takte 209–210) oder die schräg-stehende 5 in der Generalbaßbezeichnung (Takte 209 und 212). Von den Chorstimmen ist nur der Baß textiert; dabei fehlt in Takt 213 die letzte Silbe –men.

8

Spi - ri - tus, men - tes tu - o - rum vi - si - ta: im - ple su - per - na

5 6

12

gra - ti - a cre

3 4 # 4 #

16

sti, cre-a - sti

o - ra. Qui di - ce - ris Pa - ra - - cli - tus, al - tis - si - mi do - num

f Tutti

Qui di - ce - ris Pa - ra - - cli - tus, al - tis - si - mi do - num

f Tutti

Qui di - ce - ris Pa - ra - - cli - tus, al - tis - si - mi do - num

f Tutti

Qui di - ce - ris Pa - ra - - cli - tus, al - tis - si - mi do - num

Tutti

Two staves of piano introduction. The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Vocal and piano accompaniment for measures 28-31. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics: "De - - i, fons vi - vus, i - gnis, ca - - ri - tas, et spi - ri - ta - -". The piano accompaniment includes a bass line with fingerings #3, 5, 3, 6 and a right hand with chords and moving lines.

Two staves of piano introduction for measures 32-35. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand has a steady accompaniment of quarter notes.

Vocal and piano accompaniment for measures 32-35. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics: "- - - - - lis un - - - - - cti - - - - - o." The piano accompaniment includes a bass line with fingerings #3, 6, 6, 4 and a right hand with chords and moving lines.

Piano accompaniment for measures 36-39, featuring a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Tu, tu se - pti-for - mis mu - ne-re, tu,

Tu, tu se - pti-for - mis mu - ne-re, tu,

Tu, tu se - pti-for - mis mu - ne-re, tu,

Tu, tu se - pti-for - mis mu - ne-re, tu,

Piano accompaniment for measures 36-39, showing chord progressions and fingerings (6, #3, 5, 3, 6).

Piano accompaniment for measures 40-43, continuing the complex rhythmic pattern.

tu se - pti-for - mis mu - - ne-re, di - - gi-tus pa - ter - - nae,

tu se - pti-for - mis mu - - ne-re, di - - gi-tus pa - ter - - nae,

tu se - pti-for - mis mu - - ne-re, di - - gi-tus pa - ter - - nae,

tu se - pti-for - mis mu - - ne-re, di - - gi-tus pa - ter - - nae,

Piano accompaniment for measures 40-43, showing chord progressions and fingerings (#3, 5, 3, 6).

Piano accompaniment for measures 44-47, featuring a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

pa - - ter - nae de - - xte - rae, tu ri - te pro - mis - sum Pa - tris, tu

pa - - ter - nae de - - xte - rae, tu ri - te pro - mis - sum Pa - tris, tu

8 pa - - ter - nae de - - xte - rae, tu ri - te pro - mis - sum Pa - tris, tu

pa - - ter - nae de - - xte - rae, tu ri - te pro - mis - sum - tris,

Piano accompaniment for measures 48-51, including a large watermark 'CARUS' overlaid on the music.

Piano accompaniment for measures 48-51, including a large watermark 'CARUS' overlaid on the music.

ri - - am Pa - tris, ser - mo - - Pa - - ne, ser -

ri - te pro - mis - sum Pa - tris, ser - mo - - - ne, ser -

8 ri - te pro - mis - sum Pa - tris, ser - mo - - - ne, ser -

ri - te pro - mis - sum Pa - tris, ser - mo - - - ne, ser -

Piano accompaniment for measures 52-55, including a large watermark 'CARUS' overlaid on the music.

mo - - ne di - tans, di - tans gut - - tu - - ra.

mo - - ne di - tans, di - tans gut - - - tu - - ra.

mo - - ne di - tans, di - tans gut - - tu - - ra.

mo - - ne di - tans, di - tans gut - - - ra.

5

p

p

p

sim.

Solo

Ac - cen - de lu - men sen-si-bus, in - fun - de a-mo - rem cor-di-bus, in -

Canto solo

p

sim.

61

fir - ma no - stri cor - po-ris vir - tu - te fir - mans per -
 6 5 5 5 6

65

- pe - ti, vir-
 f p f p
 6 4 6 5 3

70

tu - te fir - mans per - pe - ti, vir - tu - te fir - mans per - pe-
 f p f p f p f p
 6 4 3

Piano introduction for measures 75-78, featuring a 7/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The music consists of two staves of treble clef and one staff of bass clef. The melody is characterized by eighth-note patterns with accents.

Tutti

Vocal and piano accompaniment for measures 75-78. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment are marked *f* and *Tutti*. The lyrics are: "ti. Ho-stem re-pel - las lon - - gi - us, pa - cem - que do - nes pro - - ti - nus: Ho - stem re-pel - las lon - - gi - us, pa - cem - que do - nes pro - - ti - nus: Ho - stem re-pel - las lon - - gi - us, pa - cem - que do - nes pro - - ti - nus: Ho - stem re-pel - las lon - - gi - us, pa - cem - que do - nes pro - - ti - nus:".

Tutti

Piano accompaniment for measures 75-78, showing the left and right hand parts. The music is in 7/8 time and one sharp. Fingerings are indicated with numbers 3, 5, and 6.

Piano introduction for measures 79-82, featuring a 7/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The music consists of two staves of treble clef and one staff of bass clef. The melody is characterized by eighth-note patterns with accents.

Vocal and piano accompaniment for measures 79-82. The vocal parts and piano accompaniment are marked *f* and *Tutti*. The lyrics are: "te prae - - vi - o, vi - te - - mus o - - - mne Du - cto - re sic te prae - - vi - o, vi - te - - mus o - - - mne Du - cto - re sic te prae - - vi - o, vi - te - - mus o - - - mne Du - cto - re sic te prae - - vi - o, vi - te - - mus o - - - mne".

Piano accompaniment for measures 79-82, showing the left and right hand parts. The music is in 7/8 time and one sharp. Fingerings are indicated with numbers 3, 5, and 6.

no - - xi - - um. Per te, per te scia - mus da

no - - xi - - um. Per te, per te scia - mus da

no - - - xi - um. Per te, per te scia - mus da

no - - - xi - um. Per te, per te scia - mus da

Pa - sca - mus at - que Fi - - li - um, te - que u - tri - us - que

Pa - trem, no - sca - mus at - que Fi - - li - um, te - que u - tri - us - que

Pa - trem, no - sca - mus at - que Fi - - li - um, te - que u - tri - us - que

Pa - trem, no - sca - mus at - que Fi - - li - um, te - que u - tri - us - que

Piano accompaniment for measures 91-94. The right hand features a complex, rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady bass line with quarter notes.

Vocal staves and piano accompaniment for measures 91-94. The lyrics are: Spi - ri - tum cre - da -
 Spi - ri - tum cre - da -
 Spi - ri - tum cre - da -
 Spi - ri - tum cre - da -

Piano accompaniment for measures 95-98. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Vocal staves and piano accompaniment for measures 95-98. The lyrics are: mus o - - mni, o - - mni tem - - po -
 - - mus o - - mni, o - - mni tem - - po -
 - - mus o - - mni, o - - mni tem - - po -
 - - mus o - - mni, o - - mni tem - - po -

re, cre - da - mus, cre - da - mus o - mni

re, cre - da - mus, cre - da - mus o - mni

re, cre - da - mus, cre - da - mus o - mni

re, cre - da - mus, cre - da - mus o - mni

5
3

5
3

5
3

tem - po - re.

tem - po - re.

tem - po - re.

tem - po - re.

6
4

5
3

2. Deo Patri sit gloria

107 *Andante*

Violino I

Violino II

Viola
(ad lib.)

Canto solo

Organo
e Bassi

113

De -

Canto solo

120

o Pa - tri sit glo - ri - a, De - - - o Pa - tri sit

5 3 6 5 4 # 5 3 5 3 6 6 4 3

glo-ri-a, et Fi-li-o, qui a mor-tu-is, qui a mor-tu-is sur-re-xit,

5 3 6 5 3 6 5 3 #6 6

ac Pa-ra in sae-cu - - - - - rum

b5 3

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

148

sae - - cu - la. Sit glo - ri - a

154

De - o sit

160

glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, qui a - mor - tu - is, a mor - tu - is sur - re - xit,

ac Pa - - ra - cli - to, in sae - cu - lo -

- rum la, in cu -

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

Cadenza

attacca

3. Amen

188 Allegro con spirito

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola (ad lib.) *f*

Canto *Tutti f*
la. A - men,

Alto *Tutti f*
A - men,

Tenore *Tutti f*
A - men,

Basso *Tutti f*
A - men,

Organo e Bassi *f*

Allegro con spirito

192

p *f* *p* *f*

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

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

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

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

p *f* *p* *f*

Musical score for measures 215-219. The piano part features complex rhythmic patterns with accents and slurs. The vocal parts enter with the lyrics "a - men,". Dynamics include forte (f) and piano (p).

Musical score for measures 220-224. The piano part continues with complex rhythmic patterns. The vocal parts repeat the lyrics "a - men, a - men, a - men, a - - men.". Dynamics include forte (f).

Fine

I. Die Quellen

Die autographe Partitur von Jommellis Pfingsthymnus *Veni Creator Spiritus* kann heute nicht mehr nachgewiesen werden. Das Stück hat sich aber in mindestens sieben Abschriften erhalten, die im Katalogband der Jommelli-Studie des Herausgebers verzeichnet sind.¹ Ein undatiertes Erstdruck der Komposition ist als Nr. 26 der Reihe *Musique sacrée* bei Porro in Paris erschienen; außerdem wurde die Arie *Deo Patri sit gloria* in Band 4 von *Orphea* sowie in Band 1 von *Commers Cantica sacra* abgedruckt, in beiden Fällen nur mit Klavierbegleitung.² Alle genannten Druckausgaben überliefern das Werk nicht in kritisch-korrektur Lesart.

Quelle A: Handschriftliche Partitur aus dem Besitz der Biblioteca di Musica „S. Pietro a Majella“ in Neapel (I-Nc), Signatur *Mus.rel.1023 [olim: 22.6.9.]*.

Diese Abschrift eines unbekanntenen Kopisten ist von allen erhaltenen Partituren die vermutlich älteste; wie zahlreiche andere in der neapolitanischen Konservatoriumsbibliothek verwahrte Jommelli-Musikalien dürfte auch das vorliegende Exemplar unmittelbar auf der verschollenen Eigenschrift des Komponisten basieren.³ Dem *Veni Creator Spiritus* geht hier eine Abschrift der Antiphon *Veni sponsa Christi* in A-Dur voran.⁴ Das gemeinsame Titelblatt lautet:

Veni Sponsa Christi
a Canto solo
Con VV: [Violini] =1751=
e
Veni Creator Spiritus
a Canto solo coi Ripieni, e VV:
Del Sig.^f D. Niccolò Jommelli.

Die angegebene Jahreszahl 1751 bezieht sich eigentlich nur auf das erste Stück; es gibt keine näheren Anhaltspunkte für eine Entstehung des *Veni Creator Spiritus* in demselben Jahr.

Das Titelblatt enthält ferner den Besitzvermerk von *D: Gius.^o Sigismondo P[adro]ne* sowie mehrere Bibliothekseintragungen. Der hiermit ausgewiesene erste Besitzer der Partitur, Giuseppe Sigismondo (1739–1826), war ein persönlicher Freund Jommellis, einer seiner frühen Biographen und wichtigsten Kopisten sowie der erste Archivar der 1791 gegründeten Bibliothek des Konservatoriums in Neapel. Auch wenn das vorliegende Exemplar nicht von Sigismondo persönlich kopiert worden ist, so ist es doch den vielen seiner Abschriften, die durchweg von besonders authentischem Rang sind, an die Seite zu stellen; die von Sigismondo selbst bzw. auf seine Veranlassung hin abgeschriebenen und gesammelten Musikalien machen bis heute den maßgeblichen Teil der umfangreichen Jommelli-Bestände im Konservatorium von Neapel aus.⁵

Der Band im Querformat 22,5 x 30 cm enthält außer dem Titelblatt 42 beschriebene, jeweils mit 10 Liniensystemen rasterierte Notenseiten und eine Leerseite am Schluß. Die Paginierung erfolgt blattweise nach Recto und Verso. Das *Veni Creator Spiritus* beginnt auf der neunten Notenseite (=5^v). Für die Dauer des gesamten Stückes, also etwa auch während der Sopranarie *Deo Patri sit gloria*, umfaßt die Akkolade un-

verändert neun Systeme (zwei Violinen, Viola, Solosopran, vier Chorstimmen, Generalbaß). Unisono-Spiel der Violinen wird durch eine entsprechende Devise im System der zweiten Geige angezeigt. Das System der Viola ist von Anfang an völlig leer und enthält keinen Hinweis auf die Koppelung an den Instrumentalbaß. Selbstverständlich stehen die Singstimmen in „alten“ Schlüsseln; bis auf die Takte 197–198 ist von den Chorstimmen stets nur der Baß textiert. Über der nicht ganz komplett bezifferten Generalbaßstimme verweisen Kürzel wie *VV. [Violini]* oder *C[anto] solo* auf die jeweilige Besetzung der Oberstimmen. Der Notentext ist relativ fehlerfrei und läßt sich gut lesen.

Es ist eine schreibtechnische Eigenart Jommellis, daß er in seinen Baßbezifferungen neben der aufrechten Form der 5 auch eine schrägliegende Gestalt verwendet; letztere nähert sich fast der Form eines Trillerzeichens (♯) an. Bemerkenswerterweise hat der Kopist unserer Quelle A dieses Charakteristikum genauso übernommen (z.B. in den Takten 27, 38, 42 und an vielen weiteren Stellen), was als weiterer Beleg für die angenommene direkte Abhängigkeit dieser Handschrift vom Autograph angesehen werden kann. Ebenso entspricht die hier gebrauchte Notation der Vorschlagsnoten generell der Jommellischen Gepflogenheit: Vorschläge vor Halbenoten werden in Form von Viertelnoten und vor allen kleineren Werten in Form von Achtelnoten geschrieben.

Trotz der erwähnten relativen Zuverlässigkeit dieses Exemplars gibt es jedoch besonders im Zusammenhang mit der korrekten Plazierung von Vorschlagsnoten mehrere Ungenauigkeiten zu beobachten: Vielfach stehen diese Zeichen nämlich um einen Ton zu hoch oder zu tief. Die Ursachen für derartige Fehler liegen vermutlich in kleinen Nachlässigkeiten des Autographs; hier mag der Komponist sich gelegentlich keine Mühe gegeben haben, die Vorschlagsnoten präzise zu plazieren, denn für den Kundigen wurde aus dem Kontext sowieso zweifelsfrei klar, welcher Ton jeweils gemeint sein mußte. Anders als dem sachverständigen Sigismondo muß man dem unbekanntenen Kopisten unserer Quelle A diese musikalische Kompetenz aber wohl absprechen (auch die gedankenlos übernommenen verschiedenen Formen der 5 bestätigen diesen Vorbehalt einer überexakten Buchstabentreue). – An den folgenden Stellen sind die erwähnten fehlerhaften Plazierungen von Vorschlagsnoten festzustellen:⁶ 9 S 4, 18 S 7, 24 VI I 4, 24 S 4, 64 S 4, 66 S 4, 67 S 3, 71 VII 5, 74 S 5, 119 VI II 2, 122 VI II 3, 134 S 3, 147 VII 3, 151 VII 1, 151 VI II 1, 175 VII 3, 182 VII 3, 182 S 3, 195 VII 2, 202 VI II 2, 203 VI II 2, 206 VI I 2, 206 VI II 2, 207 VI II 2, 211 VI II 7.

¹ Vgl. Hochstein, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli* (siehe Anm. 12 im Vorwort), Bd. II, S. 194–195.

² Nachweise siehe unter der vorangehenden Anmerkung.

³ Vgl. die weiter unten folgenden Ausführungen.

⁴ Der Erstdruck dieses Werkes ist in der in Anmerkung 3 des Vorworts genannten Ausgabe enthalten (GM 1214).

⁵ Vgl. Hochstein, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli* (op. cit.), Bd. I, S. 86–90.

⁶ Es dürfte überflüssig zu erwähnen sein, ob die Vorschlagsnoten hier jeweils zu hoch oder zu tief stehen. Die Zitierweise wird zu Beginn von Abschnitt III erklärt.

Die erste und die drittletzte Notenseite dieser Quelle werden in der vorliegenden Edition als Abbildungen wiedergegeben. Manche der vorangehend beschriebenen Eigenschaften des Manuskriptes lassen sich anhand der Reproduktionen überprüfen.

Quelle B: Handschriftliche Partitur aus dem Besitz der Bibliothèque Nationale in Paris (F-Pn), Signatur *D 6311 (No.5)*.

Der Sammelband *D 6311* (Hochformat 32x23 cm) aus der Nationalbibliothek in Paris enthält insgesamt siebzehn Kirchenkompositionen von Jommelli, darunter als fünftes Stück auf Seite 122–144 den Hymnus *Veni Creator Spiritus*. Während der Napoleonischen Feldzüge ist der Band von Italien aus nach Paris gelangt. Schriftvergleiche haben eindeutig ergeben, daß die Kopien dieses namentlich nicht bekannten Schreibers vielfach auf den noch heute in Neapel verwahrten Handschriften basieren.⁷ So läßt sich auf Grund mehrerer Indizien die Abhängigkeit dieser Quelle von unserer Quelle A auch im vorliegenden Fall bestätigen: Der Pfingsthymnus ist bei gleichem Wortlaut des gemeinsamen Titelblattes mit dem *Veni sponsa Christi* verbunden; Partituranordnung und manche Eigenarten der Notation sind ebenfalls identisch (bis hin zu der gelegentlich schräg-verzerrten Form der 5; Vorschläge vor Achtelnoten wurden hier allerdings meist als Sechzehntel geschrieben). Es gibt nur einige wenige Stellen, an denen sich die Befunde der beiden Quellen voneinander unterscheiden; dabei ist in Quelle B gelegentlich die Richtigeinstellung von kleineren Unkorrektheiten der Vorlage zu beobachten. Dieser Aspekt läßt es gerechtfertigt erscheinen, das Exemplar aus F-Pn hier als Nebenquelle zu benutzen.

Da nachgewiesen ist, in welch erheblichem Maße die in Neapel verwahrten Quellen als Grundlagen für immer weitere Abschriften gedient haben, hat es sich für unsere Ausgabe erübrigt, zum Beispiel die in London oder Hamburg befindlichen Abschriften von *Veni Creator Spiritus* in die Betrachtung einzubeziehen. Im übrigen kann auch der bei Porro erschienene Erstdruck des Werkes auf Grund einiger eigenmächtiger Änderungen am Notentext keinen besonderen Quellenwert für sich beanspruchen.

II. Zur Edition

Unsere Ausgabe gibt das *Veni Creator Spiritus* nach der Überlieferung von Quelle A wieder. Selbstverständlich wurden die zweite Violine und die Viola nun stets ausgeschrieben, moderne Chorschlüssel verwendet und sämtliche Singstimmen mit Textunterlegung versehen; die Orthographie des Textes folgt der heutigen Schreibweise im *Graduale Romanum*. Ebenso gehört die Aussetzung des Generalbasses zu einer für den praktischen Gebrauch bestimmten Edition. Im übrigen wird der Befund der Quelle in der vorliegenden Partitur durch Drucktypen von normaler Größe bzw. durch gerade stehende Klartextangaben und dynamische Zeichen wiedergegeben. Zusätze des Herausgebers erscheinen im Kleinstich (Akzidenzien, Fermaten, Triller, Keile), in Kursive (Klartext und dynamische Zeichen) oder in Form von gestrichelten Bögen. Als Beispiele für diese diakritischen Kennzeichnungen sei auf die Violinen in den Takten 21–22 verwiesen (gerade und kursiv stehende dynamische Zeichen), auf die Violinen in Takt 92 (unterschiedliche Größe der Trillerzeichen), auf die Violinen in den Takten 149–151 (unterschiedliche Größe der Keile) und auf den Sopran in Takt 155 (unterschiedliche

Größe der Akzidenzien). Einige überflüssige Wiederholungsakzidenzien wurden kommentarlos weggelassen.

Alle weiteren Unterschiede zwischen Quelle A und der Edition sind unter den nachfolgenden Einzelanmerkungen zusammengestellt. Dort wird gelegentlich auch auf die Quelle B verwiesen, entweder weil sie eine fragwürdige Lesart mit unserer Hauptquelle teilt, oder weil sie durch einen von Quelle A abweichenden Befund als Bestätigung einer vom Herausgeber vorgenommenen Maßnahme dienen kann; mögliche weitere, für diese Ausgabe aber unbedeutende Differenzen zwischen den Quellen A und B bleiben unerwähnt.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: B = Basso, Bc = Basso continuo, S = Soprano, T = Tenore, Va = Viola, Vl = Violino

Zitierweise: Auf die Taktangabe folgen das Stimmensigle und die Zahlenangabe für dasjenige Zeichen im betreffenden Takt (Note oder Pause), auf das sich der anschließende Kommentar bezieht. Schreibweisen wie 19.9–10 und 20.1–2 S besagen, daß sich die Hinweise auf die Zeichen 9–10 von Takt 19 sowie 1–2 von Takt 20 in der Sopranstimme beziehen.

1. *Veni Creator Spiritus*

1 Va: Das Viola-System ist in Quelle A für die Dauer des ganzen Stückes unausgefüllt. In Quelle B stehen am Anfang des ersten Taktes ein Baßschlüssel und anschließend Abbrüviaturen, die die ständige Oktavkoppel der Viola an den Bc anzeigen sollen.

3 Vl I (=II) 4: a^7 statt h^7 in Quelle A; in Quelle B nachträglich zu der edierten Lesart korrigiert.

19.9–10 und 20.1–2 S: Quelle A mit Bogen.

20 Vl I 6: h^7 statt cis^2 in Quellen A und B.

21–22.4 Bc: Die Quellen A und B fassen jeweils vier Achtel mit Balken zusammen.

23 Vl I 1: Keil in Quelle B vorhanden.

29 T 2: Augmentationspunkt fehlt in Quelle A.

30 Chor: *charitas* statt *caritas* in Quellen A und B.

31 Bc 1–2: *cis* und A statt zweimal H in Quellen A und B.

34 Vl I (=II) 7: Vorzeichen vor h^7 statt g^2 in Quellen A und B.

36 Vl I (=II) 13: Mit Vorschlagsnote cis^2 statt Triller in Quelle A (in Quelle B fehlt die letzte Note).

41 B 3: In Quelle A als Achtelnote geschrieben.

46 B 2: Quellen A und B mit Triller. Bei diesem Zeichen dürfte es sich aber um einen Irrtum und eventuell um eine Verwechslung mit einer extrem schräg geschriebenen 5 aus der Generalbaßbezeichnung in der nicht erhaltenen Vorlage unserer Quellen handeln (vgl. die Hinweise in der Quellenbeschreibung).

49 Bc 1: Bezeichnung in Quelle A mit einem Kreuz hinter der 3? (nicht genau lesbar)

52 Vl I (=II) 3–4: h^7 und d^2 statt cis^2 und e^2 in Quellen A und B.

53 Vl I (=II) 1–4: Keil und Phrasierungsbogen in Quelle B vorhanden.

63 Vl I 2 und 6–8: Keile in Quelle B vorhanden.

68 Vl II 6–8: Keile in Quelle B vorhanden.

71 und 74 Vl II 4: Vorschlagsnote jeweils vom Herausgeber ergänzt.

75 B 2–3: In Quellen A und B nicht punktiert.

79 Vl I (=II) 13: Keil statt Triller in Quellen A und B.

79 S 2–3: In Quellen A und B nicht punktiert.

79 Bc 5: Falsche Bezeichnung als Sextakkord in Quellen A und B.

85 Vl II 4: d^2 statt e^2 in Quellen A und B.

90 T 2–3: In Quellen A und B punktiert.

93 Vl II 3: cis^2 statt h^7 in Quellen A und B.

⁷ Vgl. Hochstein, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli* (op. cit.), Bd. I, S. 96–97 und 98–102. Der Kopist ist dort als „Neapolitanischer Schreiber 1“ bezeichnet.

2. Deo Patri sit gloria

- 109 Bc: Bezifferungen in Quellen A und B eine Zählzeit früher.
114 VI I 3–4: Quelle A mit Keilen? (nicht genau lesbar)
115 und 116 VI I: Bögen in Quellen A und B auf 115.1–2, 115.4–116.1 und 116.3–4.
119 und 123 VI II: Bogensetzung in Quellen A und B etwas flüchtig und ungenau.
122 VI I 3: Quelle A mit Keil? (nicht genau lesbar)
123, 124 und 127–131 Bc: Erste Bezifferung in Quellen A und B jeweils schon am Taktanfang.
135, 137 und 144 VI I: Bogenlänge in Quelle A jeweils nur bis etwa zur 4. Note und in Quelle B unsystematisch.
136–140 S: Textunterlegung der Quellen A und B *in sempiterna* statt *in saeculorum*; Änderung vom Herausgeber in Analogie zu den Parallelstellen und nach dem Text des *Graduale Romanum*.
148 VI I 3: Vorschlagsnote in Quelle A als Achtel geschrieben.
148 S 3: Vorschlagsnote vom Herausgeber ergänzt.
149, 150 und 151 VI II 6: Keil in Quelle B jeweils vorhanden.
152 Bc: Quellen A und B mit Bogen auf 152.3–153.1 und nicht auf 152.2–3.
153 und 160 S 2–3: In Quellen A und B jeweils mit Fähnchen statt Balken notiert. Unterstellt man, daß hier möglicherweise ein Bindebogen aus dem vorangehenden Takt vergessen worden ist, könnte an beiden Stellen auch die folgende Silbenverteilung gemeint sein:



- 156 und 157 VI I, II 6: Keil in Quelle B jeweils vorhanden.
158 VI II 6: Keil in Quelle B vorhanden.
160–161 VI I: Der Phrasierungsbogen steht in Quelle A auf 159–160 (Quelle B ohne Bogen).
160 Bc: Überflüssiger Bogen über diesem Takt in Quelle A.
163–164 Bc: Erste Bezifferung in Quellen A und B jeweils auf 1.
165 VI I (=II) 7: In Quelle A nochmals punktiert.
165 Bc: In Quellen A und B erste Bezifferung auf 1, zweite auf 3.
171, 172 und 178 VI I: Bogensetzung in Quellen A und B recht flüchtig.
175 S 3: Vorschlagsnote vom Herausgeber ergänzt.
175 S 4: Augmentationspunkt fehlt in Quelle A.
176–177 VI II: In Quellen A und B steht nur ein kurzer Bogen auf der Mitte der beiden Takte; Bogensetzung dieser Takte vom Herausgeber an den Bc angeglichen.
183 Bc 4–5: Keile in Quelle B vorhanden.
184 VI I (=II) 6–9: Keile in Quelle B vorhanden.

3. Amen

- 189 VI I, II 4–9: Keile in Quelle B vorhanden.
192, 194, 196, 203 und 207 VI I: *piano* in Quelle A erst auf 2 (generell auch in Quelle B).
193, 194, 204 und 205 VI I 2: Auflösungszeichen vom Herausgeber ergänzt.
197 VI I 4: *forte* in Quellen A und B erst auf 4.
197–199 und 208–210 VI I, II: Nachdem die Quellen A und B das Tremolo für die Dauer je eines halben Taktes ausgeschrieben haben, notieren sie anschließend nur noch Doppelgriffe in Halbenoten (vgl. Abb. 2).
204 VI I 7–10: Keile in Quelle B vorhanden.
206 VI II 7–10: Keile in Quelle B vorhanden.
213 Chor 1: Silbe *-men* fehlt in Quelle A.
216 und 220 VI I, II 2–6: Quintolenzeichen vom Herausgeber ergänzt.
219 VI I (=II): *forte* in Quellen A und B erst am Taktende.