

Claudio

MONTEVERDI

Magnificat a sei voci (1610)

per 2 Soprani, Alto, 2 Tenori, Basso e
Basso continuo (Organo)

herausgegeben von / edited by
Uwe Wolf

Urtext

Partitur / Full score



Carus 27.205

Inhalt

Vorwort	IV
Foreword	VI
Faksimile	VIII
1. Magnificat (SSATTB, Org)	1
2. Et exultavit (ATT, Org)	2
3. Quia respexit (T, Org)	5
4. Quia fecit (SSATTB, Org)	7
5. Et misericordia (SST, Org)	10
6. Fecit potentiam (SSA, Org)	12
7. Deposuit (SST, Org)	14
8. Esurientes (AT, Org)	16
9. Suscepit Israel (SS, Org)	17
10. Sicut locutus est (SSATB, Org)	19
11. Gloria Patri (SSATTB, Org)	23
12. Sicut erat (SSATTB, Org)	28
Kritischer Bericht	30

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 27.205), Chorpartitur (Carus 27.205/05).

The following performance material is available:
score (Carus 27.205), choral score (Carus 27.205/05).

Vorwort

Das *Magnificat à 6 voci* erschien in Monteverdis Sammlung „Sanctissimae Virgini Missa senis Vocibus, Ac Vesperae pluribus decantandae“, Venedig 1610,¹ in derselben Sammlung also wie seine nachmalig berühmte Marienvesper² und die *Missa in illo tempore*³. Das vorliegende *Magnificat à 6* steht in der Sammlung an letzter Stelle, gleich im Anschluss an das *Magnificat à 7* mit obligaten Instrumenten.

Über die Entstehung dieser Sammlung wissen wir nur sehr wenig. Erstmals beschrieben wird sie im Juli 1610 von Don Bassano Casola (Lebensdaten unbekannt), Monteverdis Stellvertreter als Kapellmeister am Hofe von Mantua. In einem Brief an Kardinal Ferdinando Gonzaga, den jüngeren Sohn von Monteverdis Dienstherrn Vincenzo Gonzaga, schreibt Casola, dass Monteverdi gerade seine sechsstimmige „Messa da Cappella“ über Themen aus Gomberts Motette „In illo tempore“ drucken lasse. Zusammen mit der Messe würden Psalmen für eine Marienvesper („Salmi del Vespro della Madonna“) gedruckt werden. Diese bestünden aus abwechselnden und verschiedenen Einfällen und Harmonien und seien ganz über den canto fermo geschrieben. Monteverdi beabsichtige, im Herbst nach Rom zu reisen, um die Sammlung Seiner Heiligkeit zu widmen.⁴

Tatsächlich trägt der Druck eine Widmung an Papst Paul V., datiert auf den 1. September 1610. Es wird einhellig vermutet, dass Monteverdi sich mit der Sammlung dem Papst wie wahrscheinlich auch anderen potentiellen kirchlichen Arbeitgebern als Komponist empfehlen wollte. Der Charakter einer „Bewerbungsmappe“ hat den Druck von 1610 in vieler Hinsicht ganz wesentlich geprägt und ist ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der Sammlung. In ihm ist sicher auch die Ursache für die Kombination von Messe und Vespermusik in einer Sammlung zu sehen. Messen waren traditionell konservativ gehalten, während man in der Vesper modernen Strömungen nachging;⁵ ein Spannungsfeld, das Monteverdi nutzte wie kein anderer Komponist seiner Zeit.

Am 1. September, dem Datum der Dedikation, dürfte der Druck schon nahezu fertig gewesen sein, denn bereits kurz nach diesem Datum macht Monteverdi sich auf den Weg nach Rom, wo er bereits Anfang Oktober 1610 eintrifft.⁶ Hauptanlass der Rom-Reise waren Monteverdis Bemühungen, für seinen Sohn Francesco einen Freiplatz im Seminario Romano, dem päpstlichen Priesterseminar, zu erhalten. Die Reise verläuft allerdings wenig erfolgreich: Monteverdi gelingt es weder einen Platz für seinen Sohn zu sichern noch eine Audienz beim Papst zu bekommen, um den Druck persönlich zu überreichen. Die Absicht Monteverdis, nach Rom zu reisen, war wahrscheinlich auch Anlass für die – möglicherweise schon länger geplante – Veröffentlichung von Messe und Vesper; schon in der ersten Erwähnung der Sammlung durch Casola (s. o.) wird sie mit der Rom-Reise in Verbindung gebracht.

Ob es vor der Drucklegung eine „Uraufführung“ aller oder einzelner Sätze gegeben hat, ist unbekannt. Kirchenmusik gehörte in Mantua nicht zu Monteverdis eigentlichen

Dienstaufgaben, was freilich nicht ausschließt, dass er bei wichtigen Festen auch an der Kirchenmusik mitgewirkt hat.⁷

Dass in einem solchen „Repertoireindruck“ mit Musik für Messe und Vesper das *Magnificat* als der liturgische wie musikalische Höhepunkt der Vesper mehrfach vertreten ist, ist durchaus üblich. In der Regel aber unterscheiden sich die verschiedenen *Magnificat* einer Sammlung deutlich – im zugrunde liegenden Psalmton ebenso wie in der Art der Komposition –, um die Sammlung für möglichst viele Gelegenheiten verwendbar zu machen. Im Falle Monteverdis hingegen hat es den Anschein, als lägen in den beiden *Magnificat* zwei verschiedene Fassungen im Grunde ein und derselben Komposition vor. Zwar ist offenbar keine der beiden Fassungen als direkte Bearbeitung der anderen anzusehen, aber beiden liegen zahlreiche identische Ideen zugrunde, die – entsprechend der sehr unterschiedlichen Besetzungen – unterschiedlich ausgeformt wurden. Möglicherweise folgt auch dies Monteverdis Bemühen, ein möglichst breites Spektrum seiner kirchenmusikalisch-kompositorischen Fähigkeiten aufzuzeigen; hier eben seine Fähigkeit, einen Pool an Ideen für ganz unterschiedliche Besetzungen aufzuarbeiten.

Dass Monteverdi die beiden *Magnificat*- Fassungen zusammen drucken ließ, hat in der Vergangenheit Anlass zu der Theorie gegeben, die Marienvesper insgesamt als Werk in zwei Fassungen zu verstehen: zum einen in der bekannten Gestalt mit Instrumenten, zum anderen als Version a cappella.⁸ Dafür scheint zu sprechen, dass in einem Stimmbuch die Instrumente des Vesper-Ingressus als „si placet“ bezeichnet werden, ebenso wie, der Generalbass-Partitur zufolge, die Ritornelle des 1. Psalms. Wenn man nun die Sonata ganz entfallen lässt und im Hymnus *Ave maris stella* ebenfalls auf die Ritornelle verzichtet, kann die Vesper unter Verwendung des 2. *Magnificat* ohne

¹ Vollständiger Titel siehe Kritischen Bericht.

² Carus 27.801.

³ Carus 40.670.

⁴ Im Wortlaut: „Il Monteverdi fa stampare una Messa da Cappella a sei voci di studio et fatica grande, essendosi obligato maneggiar sempre in ogni nota per tutte le vie, sempre più rinforzando le otto fughe che sono nel motetto, in illo tempore del Gomberti e fa stampare unitamente ancora di Salmi del Vespro della Madonna, con varie et diverse maniere d'inventioni et armonia, et tutte sopra il canto fermo, con pensiero di venirsene a Roma questo Autunno, per dedicarli a Sua Santità.“ Der Brief ist erstmals veröffentlicht bei Emil Vogel, „Claudio Monteverdi. Leben und Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichnis seiner Werke“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 3. Jahrgang (1887), S. 430. Der Brief wird in der Literatur zur Vesper häufig zitiert.

⁵ Siehe dazu Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, Kassel 1992, Bd. I, S. 44ff.

⁶ Man bedenke, dass Musikdrucke damals nur an wenigen Orten ausgeführt werden konnten. Monteverdis Sammlung erschien im Zentrum des Notendrucks, in Venedig, in einer der großen Offizinen (Riccardo Amandino). Von dort mussten die Exemplare erst zu Monteverdi gelangen.

⁷ Siehe u. a. John Whenham, *Monteverdi: Vespers 1610*, Cambridge 1997 (Cambridge Music Handbooks), S. 29ff.

⁸ Dies hat sogar im Werkverzeichnis einen Niederschlag gefunden als SV 206a (Manfred H. Stattkus, *Claudio Monteverdi. Verzeichnis der erhaltenen Werke. Kleine Ausgabe*, Bergkamen 1985, S. 53).

Instrumente aufgeführt werden. In jüngster Zeit scheint sich jedoch die Erkenntnis durchzusetzen, dass wir es bei den Sätzen der Marienvesper zwar mit einer ausgeklügelten programmatisch-musikalischen, nicht aber liturgisch-aufführungspraktischen Einheit zu tun haben.⁹ So gesehen führt auch die These der a-cappella-Fassung der gesamten Vesper ins Leere. Tatsächlich ergibt sich aber die Möglichkeit, das hier vorliegende „kleine“ Magnificat mit anderen Sätzen aus der Marienvesper – oder anderen Sammlungen – gemeinsam nach Art einer Vesper aufzuführen. Aber auch für sich genommen ist das kleine Magnificat eine reizvolle Komposition, und übt – gerade auch angesichts der Bekanntheit des „großen“ Magnificat aus der Marienvesper – in seiner Reduktion der Mittel eine besondere Faszination aus. Aufgrund der entfallenen Instrumente ist dieses „kleine“ Magnificat zudem viel leichter zu realisieren, für die Vokalstimmen allerdings nicht weniger anspruchsvoll.

Editionsprinzipien der vorliegenden Ausgabe

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

Der Druck von 1610 enthält keine (gedruckten) Taktstriche, nur in der Generalbass-Partitur ist der Notentext mit Strichen in unregelmäßigem Abstand (Ganze oder Vielfaches davon) gegliedert. Wir setzen Taktstriche entsprechend dem damaligen Taktschlag (2/2-Takt, 3/2- und 3/1-Takt). Diese Taktstrichsetzung korrespondiert nicht nur mit dem ‚Takt‘ in der Musiktheorie der Zeit, sondern auch mit in verschiedenen Exemplaren handschriftlich ergänzten Taktzahlen zu längeren Pausen. Auf weiterführende, interpretierende Ergänzungen (Proportionsangaben, Metronomzahlen, Generalbassbezeichnung etc.) wurde bewusst verzichtet.

Zu Fragen der Aufführungspraxis

In den 1970er und 1980er Jahren wurde die These aufgebracht, die hochgeschlüsselten Sätze des Drucks von 1610 (dazu gehören auch beide Magnificat) müssten eine Quarte nach unten transponiert aufgeführt werden. Für Sätze mit obligaten Instrumenten, wie das „große“ Magnificat, kann dies allerdings ausgeschlossen werden.¹⁰ Für lediglich generalbassbegleitete Werke, wie die vorliegende Komposition, ist eine Transposition hingegen immer denkbar. Eine Quarttransposition ist angesichts der Tonumfänge auch für die-

ses Magnificat aber wenig sinnvoll, eine Ausführung eine Sekunde, allenfalls eine kleine Terz tiefer hingegen denkbar, sofern man über ein Tasteninstrument in einer entsprechenden Stimmung verfügt.

Bei der Besetzung des Generalbasses dachte Monteverdi höchstwahrscheinlich nur an eine Orgel ohne weitere Instrumente, allerdings nicht an eine Truhenorgel, sondern an die normale Kirchenorgel (die freilich in Italien relativ klein waren). Monteverdi nennt an verschiedenen Stellen innerhalb des Magnificat die von ihm gewünschten Register (einschließlich Tremulant), die nach Möglichkeit beachtet werden sollten, da sie entscheidend zum Klang des Stückes beitragen.

Es gibt im ganzen Druck von 1610 keine Hinweise darauf, ob die Stimmen solistisch oder chorisches oder wechselnd besetzt werden sollen. Die Normalbesetzung der italienischen Kirchenmusik des frühen 17. Jahrhunderts bestand aus kleinen, chorischen Ensembles, die allerdings bei besonderen Anlässen zu stattlicher Größe anwachsen können.¹¹ Alle Partien des vorliegenden Magnificat sind mit einem kleinen Ensemble aufführbar. Zumindest bei einem größeren Chor ist es ratsam, bestimmte Partien Solisten zu übertragen (T I, II in Nr. 2, S I, II in Nr. 5 und Nr. 7, alle Stimmen außer Alt in Nr. 10); damit entfallen für den Chor auch die höheren Stellen.

Der Herausgeber dankt der Biblioteca del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali der Università degli Studi di Pavia in Cremona, ohne deren Quellensammlung und freundliches Entgegenkommen die Ausgabe so kaum möglich gewesen wäre, sowie der Bibliothek der Uniwersytet Wrocławski für die Erlaubnis, eine Seite aus ihrem Druckexemplar zu faksimilieren.

Stuttgart, September 2014

Uwe Wolf

⁹ Siehe dazu ausführlicher im Vorwort zur Marienvesper, Carus 27.801.

¹⁰ Dazu ausführlich im Vorwort zur Marienvesper, Carus 27.801.

¹¹ Siehe z.B. die Vorrede zu Lodovico Viadanas *Salmi a quattro chori*, Venedig 1612. Die ausführlichen Besetzungsangaben des Vorworts sind im italienischen Wortlaut mit deutscher Übersetzung wiedergegeben in L. Viadana, *Magnificat sexti toni*, hrsg. von Uwe Wolf, Stuttgart 2000 (Carus 10.371), S. 31f.

Foreword

The *Magnificat à 6 voci* was published in Monteverdi's collection "Sanctissimae Virgini Missa senis Vocibus, Ac Vesperae pluribus decantandae," in Venice in 1610,¹ i.e., in the same collection as his subsequently famous *Vespers of the Blessed Virgin*² and the *Missa in illo tempore*³. The *Magnificat à 6* appeared as the final work in this collection and as such, occupies a position following the *Magnificat à 7*, which is accompanied by obbligato instruments.

Very little is known about the genesis of this collection. It was first described in July of 1610 by Don Bassano Casola (birth and death dates unknown), assistant to Monteverdi, the Kapellmeister at the Court of Mantua. In a letter to Cardinal Ferdinando Gonzaga, the younger son of Monteverdi's noble employer Vincenzo Gonzaga, Casola wrote that Monteverdi's six-voice "Messa da Cappella" on themes from Gombert's motet "In illo tempore" was currently being published. Along with the mass, psalms for a Vespers of the Blessed Virgin ("Salmi del Vespro della Madonna") were being printed. These were to consist of varying and diverse inventions and harmonies over a *canto fermo* (cantus firmus). Casola further reported that Monteverdi intended to travel to Rome in autumn, in order to personally dedicate the collection to his Holiness the Pope.⁴

The print does indeed bear a dedication to Pope Paul V. which is dated 1 September 1610. Researchers unanimously assume that Monteverdi wished to recommend himself as a composer to the Pope – and most likely to other potential church employers – with this collection. The characteristic of a "portfolio" has left an essential impression on the 1610 print in many respects, and it is certainly an important key to understanding the collection. Certainly, this was the reason for combining a mass and vespers music in one volume. The mass was traditionally conservative, while more modern trends⁵ were pursued in the vespers; Monteverdi utilized the tension between these contrasting idioms more than any other composer of his time.

On 1 September, the date of dedication, the print may well have been nearly complete, since Monteverdi set out for Rome shortly after this date, already arriving at the beginning of October 1610.⁶ Monteverdi's attempts to attain entrance into the Seminario Romano for his son Francesco was the main purpose of his trip to Rome. However, the trip was hardly successful: Monteverdi neither succeeded in securing a place for his son at the Seminario nor did he obtain an audience with the Pope to present his print in person. Monteverdi's intention of travelling to Rome was probably also the motive for the publication of the mass and vespers, which might have been planned for a longer period of time, but had not yet been carried out. Casola's first reference to the collection already associates it with the trip to Rome (cf. above).

Whether a "premiere performance" of all or some of the pieces took place before the collection went to press is unknown. Church music did not actually belong to Monteverdi's vocational obligations in Mantua, which of course

does not rule out that he also took part in church music performances at important festivities.⁷

In such "repertoire prints" containing music for the Mass and Vespers it is quite common that the *Magnificat* appears in more than one version, since it represents both the musical as well as liturgical climax of the Vespers itself. However, as a rule the various *Magnificat* settings in a collection clearly differ from each other with regard to the underlying psalm tones as well as in the manner of composition – this was so they could be used for many different occasions. In the case of Monteverdi's print, on the other hand, it appears that they are basically one and the same composition in two different versions. True, obviously neither of the two versions can be considered a direct reworking of the other, but both are based on a number of identical ideas which, corresponding to their very different scorings, were developed differently. It is conceivable that this is a result of Monteverdi's efforts to display as broad a spectrum of skills as possible in composing church music; here it is precisely his ability to fashion entirely different scorings from a common pool of ideas.

In the past, the fact that Monteverdi allowed both *Magnificat* versions to be printed together had given rise to the theory that, altogether, the *Vespers of the Blessed Virgin* is to be understood as consisting of two versions: one in the well-known form with instruments, and one in an a cappella version.⁸ In support of this argument is the fact that in a part-book for the ingressus the instruments are marked "si placet," as, according to the basso continuo score, is also the case in the ritornello of the first psalm setting. If the Sonata is omitted entirely and the ritornellos from the hymn *Ave maris stella* are also omitted, by using the second *Magnificat* the Vespers can be performed without instruments. However, today the view prevails that the

¹ For the complete title see the Critical Report.

² Carus 27.801.

³ Carus 40.670.

⁴ In the original: "Il Monteverdi fa stampare una Messa da Cappella a sei voci di studio et fatica grande, essendosi obligato maneggiar sempre in ogni nota per tutte le vie, sempre più rinforzando le otto fughe che sono nel motetto, in illo tempore del Gomberti e fa stampare unitamente ancora di Salmi del Vespro della Madonna, con varie et diverse maniere d'inventioni et armonia, et tutte sopra il canto fermo, con pensiero di venirsene a Roma questo Autumno, per dedicarli a Sua Santità." This letter was first published by Emil Vogel, "Claudio Monteverdi. Leben und Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichnis seiner Werke," in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 3 (1887), p. 430. The letter has been cited often in literature on the Vespers.

⁵ Cf. Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, Kassel, 1992, vol. I, p. 44ff.

⁶ One must consider that at the time, music prints could only be produced in a few locations. Monteverdi's collection appeared in the very center of music publication, in one of the large printing offices of Venice (Riccardo Amandino). From there, the copies first had to reach Monteverdi.

⁷ Cf. among others John Whenham, *Monteverdi: Vespers 1610*, Cambridge, 1997 (Cambridge Music Handbooks), p. 29ff.

⁸ This is even reflected in the Monteverdi Catalog as SV 206a (Manfred H. Stattkus, *Claudio Monteverdi. Verzeichnis der erhaltenen Werke. Kleine Ausgabe*, Bergkamen, 1985, p. 53).

movements of the Vespers present a refined programmatic, musically-unified entity, but not a unity with respect to the liturgy or performance practice.⁹ Therefore, this view renders the hypothesis of an a cappella version for the entire Vespers as untenable. Actually, there is the possibility of performing the present “little” Magnificat with other movements from the Vespers, or from other collections in the manner of a Vespers. But even by itself the little Magnificat is a charming composition and, with its reduction of performing forces, exerts its own special fascination. Due to the omission of instruments this Magnificat is much easier to realize but for the voices it is no less demanding.

Editorial Principles

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

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

Concerning Performance Practice

In the 1970s and ‘80s a hypothesis was posed which was the subject of widespread discussion, namely, that two parts of the *Vespers* (*Lauda Jerusalem* and *Magnificat*) notated in higher clefs called “chiavette” should be transposed downwards for performance. However, for movements with obbligato instruments such as the “large” Magnificat, this can be ruled out.¹⁰ On the other hand, for works accompanied only by a basso continuo, as in the case of the present composition, a transposition is conceivable; but considering the range, a transposition down a fourth makes little sense in this Magnificat – a transposition of a second or at the most, a minor third lower would be conceivable, provided one had a keyboard instrument with the corresponding tuning at his disposal.

For the scoring of the basso continuo Monteverdi most probably had only an organ in mind, without additional instruments. However, he did not intend chest organ, rather a normal church organ (which of course in Italy were relatively small). In the Magnificat Monteverdi indicated a desired register (including tremulant) in various passages which should be observed if at all possible, since they contribute decisively to the sound of the piece.

In the whole print of 1610 there are no indications as to whether the voices were scored soloistically or for the choir or whether they alternated with each other. The normal scoring for Italian church music of the early 17th century consisted of small choral ensembles which, however, could expand to larger proportions on special occasions.¹¹ All of the parts in the present Magnificat can be performed with a small ensemble. At least with a large choir it is advisable to assign certain parts to soloists (T I, II in No. 2, S I, II in No. 5 and No. 7, all of the parts except the alto in No. 10); thus the higher passages are omitted for the choir.

The editor wishes to thank the Biblioteca del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali of the Università degli Studi di Pavia in Cremona. Without their source collection and benevolent cooperation, this edition would hardly have been possible. We would also like to thank the library of the Uniwersytet Wrocławski for granting us permission to reproduce a page from their print as a facsimile for the present edition.

Stuttgart, September 2014

Uwe Wolf

Translation: Greta Konradt/Earl Rosenbaum

⁹ For a more detailed discussion see the Foreword in the full score of the *Vespers* (Carus 27.801).

¹⁰ For a more detailed discussion see the Foreword in the full score of the *Vespers* (Carus 27.801).

¹¹ See, for example, the preface to Lodovico Viadana's *Salmi a quattro chori*, Venice, 1612. The detailed specifications in this text have been reprinted in the original Italian with a German translation in: L. Viadana, *Magnificat sexti toni*, ed. by Uwe Wolf, Stuttgart, 2000 (Carus 10.371), p. 31f.

Magnificat à 6 voci

Claudio Monteverdi
1567–1643

1. Magnificat

Soprano I
Ma - gni - fi - cat,

Soprano II
Ma - gni - fi - cat,

Alto

Tenore I

Tenore II

Basso

Basso generale
Principale

9
ma - gni - fi - cat, - - - fi - cat

ma - gni - fi - gni - fi - cat

Ma - gni - ma - gni - fi - cat.

Ma - gni - fi - cat. Ma - gni - fi - cat.

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

Ma - gni

Principale, ottava & quintadecima

Aufführungsdauer / Duration: ca. 17 min.

© 2014 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 27.205

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

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

Urtext
edited by Uwe Wolf
Generalbassaussetzung: Paul Horn

17

Soprano I
a - ni - ma me - a Do - - - - - mi - num,

Soprano II

Principale solo

25

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

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

2. Et exsultavit
à 3 voci

Alto

Tenore I
- sul - ta

T.
Et ex - sul - t

b
Principale solo

6

Et ex - sul - ta -

vit, et ex - sul - ta -

vit, ex ex - sul - ta -

12

- - - vit spi - ri - tus

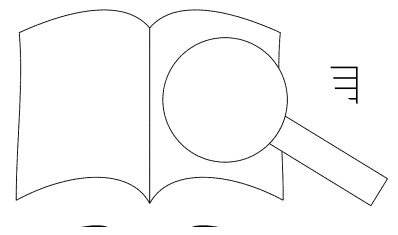
- - - vit spi -

- - - vit ri - tus me -

19

us

us in De -



in De - - - - o

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

De - - - - o, in

sa - - lu - - ta - - ri me

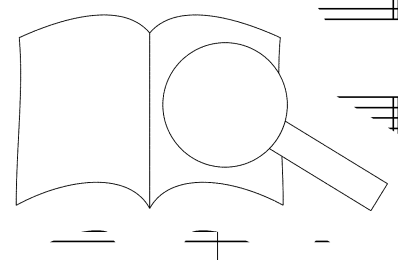
in De - o sa-lu - ta - ri,

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

- - - - o.

- - - - ri me - - - o.

- - - - ri me -



3. Quia respexit à una voce sola

Tenore I

Basso generale

Principale, ottava, & quintadecima

Musical score for Tenore I and Basso generale, measures 1-6. The Tenore I part is a single line of music with a treble clef and a 3/4 time signature. The Basso generale part consists of two staves (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The Tenore I part is mostly rests. The Basso generale part features a melodic line in the bass clef and a harmonic accompaniment in the treble clef.

7

Musical score for Tenore I and Basso generale, measures 7-12. The Tenore I part is a single line of music with a treble clef and a 3/4 time signature. The Basso generale part consists of two staves (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The Tenore I part is mostly rests. The Basso generale part features a melodic line in the bass clef and a harmonic accompaniment in the treble clef.

13

Qui - - a - - re - spe -

Principale solo

Musical score for Tenore I and Basso generale, measures 13-18. The Tenore I part is a single line of music with a treble clef and a 3/4 time signature. The Basso generale part consists of two staves (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The Tenore I part has the lyrics "Qui - - a - - re - spe -". The Basso generale part features a melodic line in the bass clef and a harmonic accompaniment in the treble clef.

19

hu - mi - li - ta - - ter

Principale &



Musical score for Tenore I and Basso generale, measures 19-24. The Tenore I part is a single line of music with a treble clef and a 3/4 time signature. The Basso generale part consists of two staves (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The Tenore I part has the lyrics "hu - mi - li - ta - - ter". The Basso generale part features a melodic line in the bass clef and a harmonic accompaniment in the treble clef. A magnifying glass icon is present in the bottom right corner.

25

8 cil - lae su - - ae: ec - - ce

31

8 e - nim ex hoc be - a - tam me

39

la voce canta forte

8 o - - mnes - - ra - - ti - -

Principale, ottava & quin'

45

4. Quia fecit à 6 in Dialogo

Soprano I
Soprano II
Alto
Tenore I
Tenore II
Basso
Basso generale

Qui - a fe - cit mi - hi ma -

Qui - a fe - cit mi - hi ma -

Qui - a fe - cit mi - hi ma -

Principale solo

9

gna
gna
gna
Qui
fe - cit mi - hi ma - gna
fe - cit mi - hi ma - gna qui pot -
a fe - cit mi - hi

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

qui pot - - ens est:

qui pot - - ens est:

qui pot - - ens est:

qui pot - ens est: et

- - - ens est: et tum

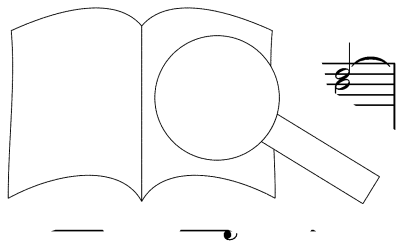
pot - - - ens est:

et

et san - ctum no -

san - ctum no - jus,

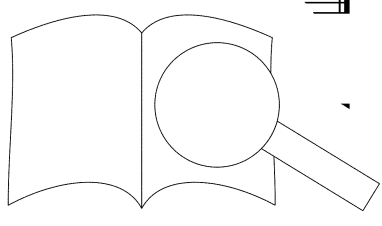
no - jus,



san - ctum no - men e - - - - - jus, et
 et san - ctum no - men e - - - - - jus, et
 men e - - - - - jus, et
 et

san - ctum no - men e - - - - - jus.
 san - ctum no - men e - - - - - jus.
 san - ctum no - - - - - jus.
 san - ctum - - - - - jus, et san - ctum no - men e - jus.
 sar e - - - - - jus.
 men e - - - - -

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



5. Et misericordia

à 3 voci, & si suona adagio perche li Soprani cantano di Croma

Soprano I

Soprano II

Tenore

Basso generale

Principale solo



7

8

cor - di-a e - jus a ni pro-

mi-se-ri - cor - di-a e - jus in pro - ge -

e - - jus ni - e in pro -



15

ge - es men - - - ti -

ti - men - - ti -



bus e - - - - - um, ti -

ti -

um, ti -

men - - - - - bus e -

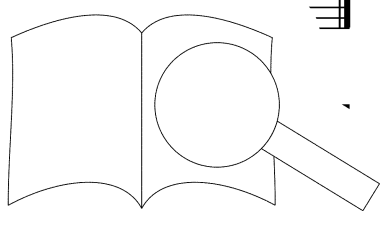
men - - - - - bus e -

men - - - - - ti - - - - - bus

e - - - - - um.

- um.

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



6. Fecit potentiam

à 3 voci

Soprano I

Soprano II

Alto

Basso generale

Principale & Fifara

Fe - cit pot - en - - -

Fe - cit pot - en -

7

ti - am,

ti - am,

- cit pot -

13

en - - - ti - am in

en - - - ti - am in

bra - chi - o su - - - - - o: dis -

bra - chi - o su - - - - - o:

su - o: dis - -

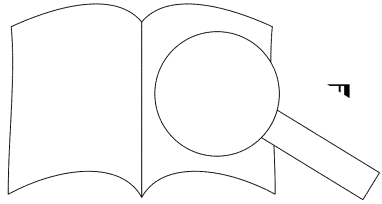
per - sit su - per - bos, dis - per - sit su - per - bos men cor

dis - per - sit su - per - bos - dis

per - - sit su - per - - br men. cor - -

men - te te cor - dis, men - te cor - dis su - i.

su men - te cor - dis su - - - i.



7. Deposuit

à 3 voci, & cantano doi Soprani in Echo

Soprano I
De - po - - su - it, de -

Soprano II
De - po - - su - it,

Tenore

Basso generale
Principale solo

4

po - - su - it

de - po - - su - it

su - it

10

- tes

pot - en - - tes

tes,

pot - en - - tes

pot - en - -

b

14

de se - de, de se - de, se - de, et ex - al - ta - vit hu -

21

et ex-al-ta - a - vit, mi - et

26

et ex - ta - vit hu - al -

30

vit hu - mi - les. vit mi -

* Siehe Kritischer Bericht
Carus 27.205

8. Esurientes

à due voci

Alto

Tenore II

Basso generale

Principale & ottava

E - su - ri -

E - su - ri -

9

en - tes

en - tes

vit

en - tes

en - tes

vit

19

bo - nis:

bo - nis:

et di - vi -

et di - vi -

bo - nis:

bo - nis:

et di - vi -

et di - vi -

28

es,

mi - sit in - a - -

nes,

es,

mi - sit in - a - -

nes,

et di - vi - tes di - mi -

et di - vi - tes di - mi -

sit in - a - - - - - nes.

sit in - a - - - - - nes.

9. Suscepit Israel
à deux voix

Soprano I

Soprano II

Basso generale

Principale

ce - - pit I - sra - el pu - e

Sus - ce - - pit I - sra - el pu

21

re - cor - da - tus

re - cor - da - tus

31

mi - se - ri - cor - di - ae s'

mi - se - ri - cor - di -

41

- ae,

- ae,

re - cor - da - tus

re - cor - da - tus

51

di - ae su - - - - ae.

cor - - di - ae su - - -

10. Sicut locutus est

à 5 voci in Dialogo

Soprano I
Sic - ut lo - cu - - - - tus,

Basso
Sic - ut lo - cu - - - - tus est,

Soprano II
Sic - ut lo - cu - - - -

Tenore
(Basso II)
Sic - ut lo - cu - -

Alto

Basso generale
Principale solo

The first system of the musical score features five vocal parts and a basso generale. The Soprano I part begins with the lyrics 'Sic - ut lo - cu - - - - tus,'. The Basso part begins with 'Sic - ut lo - cu - - - - tus est,'. The Soprano II part begins with 'Sic - ut lo - cu - - - -'. The Tenore (Basso II) part begins with 'Sic - ut lo - cu - -'. The Alto part is currently silent. The basso generale part is marked 'Principale solo' and provides harmonic support for the vocalists. The music is in common time (C) and the key signature has one flat (B-flat).

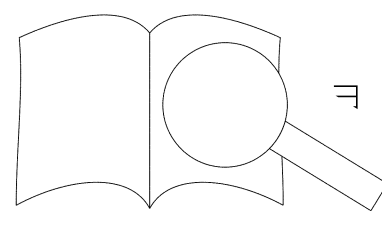
6
sic - ut - - - - - tus est

sic - - - - - tus est

sic - ut lo -

sic - ut lo -

The second system of the musical score continues the vocal parts. The Soprano I part has the lyrics 'sic - ut - - - - - tus est'. The Basso part has 'sic - - - - - tus est'. The Soprano II part has 'sic - ut lo -'. The Tenore (Basso II) part has 'sic - ut lo -'. The Alto part is currently silent. The basso generale part continues its accompaniment. The system is numbered '6' at the beginning.



ad pa - - - tres,

ad pa - - - tres,

cu - - - tus est ad pa -

cu - - - tus est ad pa -

ut lo - - - cu - -

ad pa - - - ad pa - tres

- stros, ad pa - tres

ad pa - tres no - stros, ad pa - tres

ad pa - tres no - stros, ad pa - tres

ad

PROBEPARTITUR

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

no - stros, A - bra - ham, A - -

no - stros, A - bra - ham, A - -

no - stros, A - bra - ham,

no - stros, A - bra - ham,

no - stros, A -

- bra - ham, - - - - bra - ham

- bra - ham, - - - - bra - ham

- am, A -

bra - ham, A -

- am, et

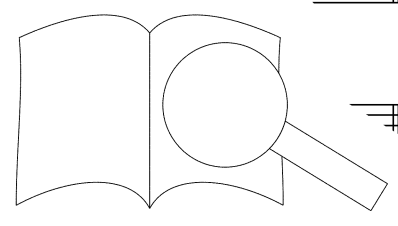
PROBEPARTITUR

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

et se - mi - ni e - jus
 et se - mi - ni e - jus
 - - - - - bra - ham et se - mi -
 - - - - - bra - ham et se - mi -
 mi - ni e - - - - - jus

in sae - - - - - cu - la.
 - - - - - cu - la.
 ni e in sae - - - - - cu - la.
 sae - - - - - cu - - - - - la.

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



11. Gloria Patri

à 6 voci

Musical score for the first system of 'Gloria Patri'. It features six vocal parts and a basso generale. The vocal parts are Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore I, Tenore II, and Basso. The basso generale part is marked 'Principale & ottava'. The lyrics 'Glo' are written below the vocal staves. The music is in a key with one flat and common time.

Musical score for the second system of 'Gloria Patri'. It continues the vocal parts and basso generale. The lyrics 'ri - a Pa' and 'ri - a Pa' are written below the vocal staves. The music continues in the same key and time signature.

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

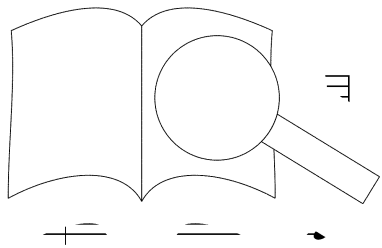
Principale solo

et
et
et
et

Principale & ottava

Fi - li - o,
 Fi - - - li - o,
 et Fi - li - o,
 Fi - - - li - o,
 Fi - - - li - - - o, et Spi -
 Fi - li - o,

tu San - - - - -



et

et

et

et

cto, et

et

Principale & ottava

Spi - ri - tu - et,

Spi - tu - cto, et,

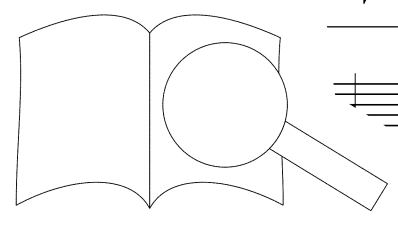
Spi - cto, et,

i San - - cto, et,

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

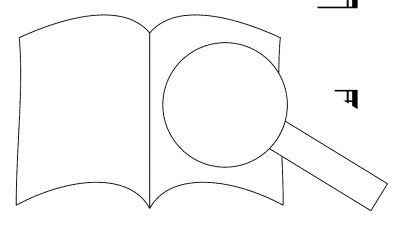
Spi - ri - tu - i San - - cto,

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



et
et
et,
et
tu - - i San - - - - -
et

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



12. Sicut erat

à 6 voci

Soprano I
Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,

Soprano II
Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

Alto
Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,

Tenore I
Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, unc,

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

Basso
Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - unc,

Basso generale
Principale ottava & quintadecima

The first system of the musical score for 'Sicut erat' features six vocal parts and a basso generale. The vocal parts are Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore I, Tenore II, and Basso. Each part has a line of music with lyrics underneath. The basso generale part is written on a grand staff with the instruction 'Principale ottava & quintadecima'. The lyrics for the vocal parts are: Soprano I: 'Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,'; Soprano II: 'Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,'; Alto: 'Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,'; Tenore I: 'Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, unc,'; Tenore II: 'Sic - ut e - rat in prin - ci -'; Basso: 'Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - unc,'.

13
et sem - per, in sae - cu - la sae - cu - lo -

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

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

et per,

sem - per,

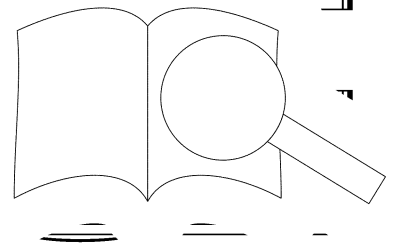
et in sae - cu

The second system of the musical score continues the vocal parts and basso generale. The lyrics for the vocal parts are: Soprano I: 'et sem - per, in sae - cu - la sae - cu - lo -'; Soprano II: 'et nunc, et in sae - cu - la sae - cu - lo -'; Alto: 'et sem in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sae -'; Tenore I: 'et per,'; Tenore II: 'sem - per,'; Basso: 'et in sae - cu'. The basso generale part continues with the instruction 'Principale ottava & quintadecima'. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

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

rum. A - - - - men.
 rum. A - - - - men.
 rum. A - - - - men.
 rum. A - - - - men.
 rum. A - - - - men.
 rum. A - - - -

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



Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Originaldruck von 1610 (RISM M 3445)

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

Titelblatt der Quart-Stimmbücher:

CANTVS [ALTVS, TENOR, QVINTVS, SEXTVS, SEPTIMVS] | SANCTISSIMÆ | VIRGINI | MISSA SENIS VOCIBVS | AC VESPERÆ PLVRIBVS | DECANTANDÆ, | CVM NONNVLIS SACRIS CONCENTIBVS, | ad Sacella siue Principum Cubicula accommodata. | OPERA | A CLAUDIO MONTEVERDE | nuper effecta | AC BEATISS. PAVLO V. PONT. MAX. CONSECRATA. | [Wappen Papst Pauls V.] | Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum. | MDCX.

Das Magnificat à 6 steht in allen Stimmbüchern an letzter Stelle; der T II ist im Stimmbuch Quintus, der S II im Sextus enthalten.

Die Generalbass-Partitur trägt ein fast gleichlautendes Titelblatt (Unterschiede unterstrichen):

BASSVS GENERALIS, | SANCTISSIMÆ | VIRGINI | MISSA SENIS VOCIBVS | AD ECCLESJARVM CHOROS | Ac Vesperæ pluribus decantandæ | CVM NONNVLIS SACRIS CONCENTIBVS, | ad Sacella siue Principum Cubicula accommodata. | OPERA | A CLAUDIO MONTEVERDE | nuper effecta | AC BEATISS. PAVLO V. PONT. MAX. CONSECRATA. | [Wappen Papst Pauls V.] | Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum. | MDCX.

Im Gegensatz zu den Stimmbüchern im Quartformat dieses Titelblatt von einem Zierrand umgeben (siehe Vorwort) ist nur in den Stimmbüchern die Generalbass-Partitur enthalten.

Zum Magnificat à 6 enthält das Titelblatt der Generalbass-Partitur beim *Deposuit* eine (unvollständige) Zählweise der Takte in den anderen Sätzen den Bc.

Benutzte Exemplare:

A^{Bo} Bologna, Musica di Bologna, Vollständige: ... nigen handschriftlichen Faksimile-Ausgabe greifbar (mit Greta Haenen, Peer: Alamire 1992) auf der Website der Bibliothek online

Dieses Exemplars, besonders der Generalbass-Partitur, sind nur noch eingeschränkt lesbar; Zeichen, die in anderen Exemplaren gut lesbar sind, scheinen hier zu fehlen.

A^{Br} Brescia, Archivio Capitolare del Duomo (ohne Signatur) Erhalten sind insgesamt 14 Stimmbücher; je zweimal Cantus, Altus, Tenor, Quintus, Sextus und Septimus und je einmal Bassus und Bassus Generalis. Die Quart-Stimmbücher lassen sich klar in zwei Gruppen teilen, deren eine auf den Papierumschlägen die Stimmbezeichnung kalligraphisch in Latein und zusätzlich, dicker, auf Italienisch enthält (im Folgenden **A^{Br1}**), während die anderen Stimmbücher die Stimmbezeichnung nur auf Italienisch tragen (im Folgenden **A^{Br2}**). Das Bassus-Generalis-Stimmbuch lässt sich nicht eindeutig zuordnen; wir ordnen es **A^{Br1}** zu und betrachten **A^{Br1}** damit als vollständiges Exemplar.

Benutzt wurden Scans in der Biblioteca del Dipartimento di Scienze musicologiche e Paleografico-filologiche della Facoltà di Musicologia, Università degli Studi di Pavia in Cremona.

A^{Br1}
Alle Stimmbücher. In den Stimmbüchern finden sich einige wenige Zeichen von Notenfehlern und Wertangaben, auch Wertangaben, auch Wertangaben und Pausen (vgl. Einzelausgaben).

A^{Br2}
Es fehlen ... Es gibt ... deutlich weniger als in **A^{Br1}** ... minario (ohne Signatur)

Es ... keine (auf dem Mikrofilm erkennbare) ... ungen auf. ... ein Film in der Biblioteca del Dipartimento di Scienze musicologiche e Paleografico-filologiche della Facoltà di Musicologia, Università degli Studi di Pavia in Cremona.

A^W Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Signatur: 50094 Muz.

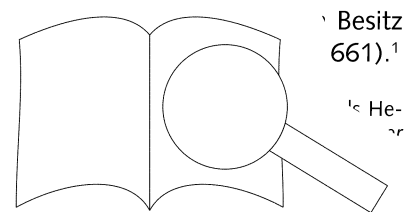
Es fehlt *Sextus*. Die Stimmbücher sind mehr oder weniger stark beschädigt, mit Textverlust. Sie sind restauriert und neu eingebunden. Digitalisate sind in der Digitalen Bibliothek der Universitätsbibliothek vorhanden.

Die Stimmbücher weisen zahlreiche handschriftliche Korrekturen auf, überwiegend Ergänzungen fehlender oder Korrektur falsch platzierter Vorzeichen, aber auch viele Notenkorrekturen.

Längere Pausen sind häufig mit Pausentaktzahlen (Ganzen) versehen, virtuose Passagen mit Taktstrichen (Abstand einer Ganzen).

Möglicherweise starbes Breslauer Organ

¹ Zu Profe siehe Adam ... rausgeber italienischer ... zum 60. Geburtstag, ... S. 20–27, sowie Krist ... trafacta of Monteverd ... Folgen, hrsg. von Silke ... S. 339–358.



Darüber hinaus sind einige einzelne Stimmbücher in Bibliotheken in Rom und Stockholm vorhanden (insgesamt 1x Altus und 2x Tenor); diese wurden für unsere Edition nicht herangezogen.

II. Zur Edition

Einzig Quelle für die vorliegende Edition ist der Druck von 1610. Für die Ausgabe wurden die fünf vollständig oder weitgehend erhaltenen Druck-Exemplare ausgewertet. Es wurden auch die hs. Eintragungen herangezogen und verglichen, um einerseits den Text des jeweils besten Druck-exemplars zu haben, andererseits alle Stellen zu kennen, die den Benutzern des 17. Jahrhunderts korrekturbedürftig erschienen. Alle Korrekturen wurden geprüft und nach Möglichkeit zur Beseitigung von Fehlern und Unstimmigkeiten herangezogen.

Taktzeichen und Notenwerte bleiben gegenüber der Quelle unverändert, um z. B. die unterschiedlichen verwendeten Takt-/Mensurzeichen und Taktarten zu erhalten und deren aufführungspraktische Bedeutung zur Diskussion zu stellen. Wenn allerdings Zeichen in einzelnen Stimmbüchern von denen in den anderen Stimmbüchern abweichen, dann folgt die Edition dem überwiegend verwendeten Zeichen.

Alle Sätze erscheinen untransponiert (siehe Vorwort).

Die meisten Eingriffe waren hinsichtlich der Vorzeichen nötig; hier gibt es auch die meisten Zweifelsfälle. Dabei wurden Vorzeichen, die eindeutig fehlen oder die nach damaligen Regeln nicht zwingend erforderlich waren, ungekennzeichnet ergänzt (zum Beispiel wird *e-fis-gis* häufig als *e-f-gis* notiert (auf anderen Tonstufen entsprechend), das übermäßige Intervall macht die Ergänzung des b zu f notwendig, und wurde daher im 17. und 18. Jahrhundert häufig nicht gesetzt). Sehr frei verfährt *I.* mit Tonwiederholungen oder Wechselnoten; mal Vorzeichen wiederholt, mal nicht; auch b f entsprechend ungekennzeichnet ergänzt, hingegen die Aufführung mit und ohne Vorzeichen; hier haben wir das Vorzeichen ausdrücklich auf die Ambiva

Die Unterlegung der Sätze in den Stimmbüchern entspricht der ursprünglichen Ordnung des Textes zu der Zeit – oft weitgehend uneingeschränkt, oft aber eingegriffen, was im kritischen Bericht darüber vermerkt ist. Im Originaldruck sind die Wiederholungszeichen oft gelöst, fehlt hingegen eine Wiederholungszeichen in einem Stimmbuch unklar, der ergänzte Text kursiv gesetzt.

Ort der Trennung und Interpunktion folgen dem *Monasticum*, Tournai 1934.

Kleinstich von Noten weist darauf hin, dass die Note im Druck von 1610 fehlt. Pausiert eine Stimme bis zum Ende eines Satzes, sind die Pausen sehr vage gesetzt. Darüber wird in den Einzelanmerkungen berichtet, aber die Pausen werden nicht diakritisch gekennzeichnet.

Monteverdi verwendet im Druck von 1610 außer in der Generalbass-Partitur noch keine Taktstriche; der Taktstrich beginnt gerade erst, sich auch in anderen Stimmbüchern zu etablieren. In der Generalbass-Partitur sind bei den meisten Stücken „Taktstriche“ in meist unregelmäßigen Abständen gesetzt. Entscheidend für den Abstand sind dabei mehr die Komplexität des Notenbildes und die Zahl der kurzen Noten als der Taktschlag. Die Taktstriche stehen im Abstand eines geschlagenen Taktes oder eines Vielfachen davon. Da heute Taktstrich und Taktschlag in einer Abfolge zueinander stehen, war es nur konsequent, den Abstand der Takteinheit (Nieder- und Aufgehenden“) zu setzen (unter C stets 2/2-Takt, den vierteiligen Interpreten beliebte 4/2-Takt „erfunden“; in einem vierteiligen Takte der Stücke nicht auf, die ursprüngliche, und leichten Noten wird zu

Die Stimmbücher liefern die Partituranordnung. Die Einzelanmerkungen unter Berücksichtigung der musikalischen Gegebenheit

Ligaturgruppen sind mit üblichen Zeichen gekennzeichnet, Haken für den

aus der Bassus-Generalis-Stimme

II. Einzelanmerkungen

Die Anmerkungen sind oft schwach gedruckt und gehen in einzelnen Exemplaren (v. a. A^{B^0}) kaum oder gar nicht zu erkennen; hierüber wird nicht berichtet.

Alle Anmerkungen beziehen sich auf **A** (sämtliche Exemplare, wenn nicht anders angegeben).

Abkürzungen: A = Alto, Al = Altus-Stimmbuch, B = Basso, Ba = Bassus-Stimmbuch, Bc = Basso continuo, BG = Bassus Generalis-Stimmbuch, Bg = Bogen, Ca = Cantus-Stimmbuch, hs. = handschriftlich, korr., Korr. = korrigiert, Korrektur, Qu = Quintus-Stimmbuch, S = Sopranos, Sx = Sextus-Stimmbuch, T = Tenore, T. = Takt, Te = Tenor-Stimmbuch. Die Angaben erfolgen in der Reihenfolge Takt – Stimme und Zeichen im Takt – Quelle und Lesart.

Die Komposition ist überschrieben mit Sex voc. (Al, Qu, Se)
Die einzelnen Sätze tragen nur

1. Magnificat

Enthalten in allen Stimmbüchern
17ff. S II, A, T I, B Zu w

2. Et exultavit

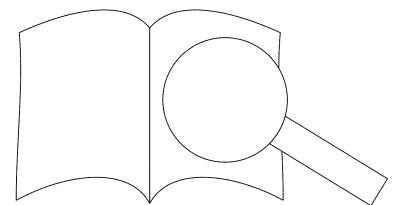
Enthalten in Al, Te, Qu

16 A

17f. A

Schw

In A^{B^0}



21f.	T II	Fehlende Pause in A ^{Br1, Br2} hs. ergänzt
24	T I 3–4	♯ zu 4 statt zu 3
25	T I 2, 6	Ohne ♯; ♯ zu 2 nahegelegt durch ♯ vor der letzten Note von T. 24.; vor 6 durch die Kadenzformel
27	T II 2 T II 5–6	Ohne ♯; vgl. Anmerkung zu T. 25 Fehlende Noten in A ^{Br1} hs. ergänzt
34	A	ok statt o, hs. korr. in A ^{Br1, Br2, W}

3. Quia respexit
Enthalten in Te
Keine Anmerkung

4. Quia fecit
Enthalten in allen Stimmbüchern

33	T II 2	Entsprechend den Gepflogenheiten der Zeit ohne ♯
46–55	alle	Vollständig textiert nur S, alle anderen Stimmen „ij“ in T. 46, T I zusätzlich textiert ab T. 51, 2. Takthälfte (diese Textierung ist nicht auf die anderen Stimmen zu übertragen)

5. Et misericordia
Enthalten in Ca, Te, Se

1	S II	Initiale „S“ statt „E“, in A ^{Br1} von Tintenklecks bedeckt (misslungene Korr.?)
5	S I 5, 8	A ^W : hs. ♯ ergänzt
6	S II 7–8	♯♯
6	Bc	Ergänzt nach T. 5, in A ^W sind die entsprechenden Töne erst vor T. 10 hs. ergänzt
8	S I 2	Schwach gedruckt; in A ^{Bo} fast nicht mehr zu erkennen, in A ^{Br1} nachgezeichnet
18	S I 2	A ^W : hs. ♭ ergänzt
20	S I 2, 4, 7	A ^W : hs. ♭ ergänzt
23	S I 2	Verdrückt, nur Hilfslinie zu errahnen, in A ^{Br1, Br2, W} hs. ergänzt
24	S I 4	Schwach gedruckt; in A ^{Br2} hs. verdeutlicht
24	S I 8	Bg. zu T. 25 sehr schwach gedruckt, in A ^{Br1, Br2} hs. verdeutlicht
32	S II	Violinschlüssel steht auf dem Kopf. Oben auf der Seite „Cornetto“ statt „SEXTUS“
34	S I 3	Ohne ♭, aufgrund des ♭ im S II aber erforderlich; A ^W : ♭ hs. zu 3 und 6 ergänzt
34	S II 4	♯ statt ♯

6. Fecit potentiam
Enthalten in Ca, Al, Se

4	Bc 4	A ^W : hs. korr. in <i>f</i>
25	Bc 2	Ohne ♯; trotz vorangegangenem wegen des nachfolgendem ♭ er
27	S I 3	Entsprechend den Gepflog ohne ♯, in A ^W hs. ergänzt
36	S II 3	Entsprechend den Gepflogenheit ohne ♯

7. Deposit
Enthalten in Ca, Te, Se

In BG ist dieser Satz in Partitur wie		
1	S I 5	♭ nur i ca hs. ergänzt
4	S I 6	7 u. nanden hlt in Ca
4	S I 9–11	u.
4	S II	no (wegen Über- ae und BG); vgl. auch
10	S "	note im Echo (wegen so auch in A (Se); in A (BG) lgen A (Se) und der Parallelstelle
11	S I c	ehlt, wird allerdings durch die Be- g in T. 12 und die Melodik zwingend
11	S I c	elegt ♯ statt ♯
11	S I c	Ca und BG ohne ♯; in T. 15 in beiden Stimmbüchern vorhanden
23	S I c	Silbe „ta-“ erst auf 22,4; in der Edition angeglichen an S II, T. 22f. Ca: ♯♯ ♯♯ ♯♯ ♯ wir folgen BG und der hs. Korr. in A ^W
23	S II	Se: nach ♯ zusätzlich überzählige ♯; wir folgen BG; Text „vit“ in Se bereits eine Note früher

28	S I 1	♯ statt ♯, hs. korr. in A ^W
29	S I 6	Ohne ♭, vgl. aber S II; in A ^W hs. ergänzt
30	S I 3; S II 6	Ohne ♭, geändert nach der Regel „una nota super fa...“; in S II hs. ergänzt in A ^W
31	S I 3, 6	Ca: Ohne ♯, vorhanden in BG, vgl. auch S II
31	S I 8–9	Ca: ♯♯, richtig in BG, hs. korr. in A ^W
32	S II 8–9	Wie Anm. zu T. 31

8. Esurientes
Enthalten in Al, Qu
1 BG
33 T II 1

Mensurzeichen ♯₂
Nicht geschwärzt, daher in diesem Zusammenhang eigentlich dreizeitig zu lesen

9. Suscepit Israel
Enthalten in Ca, Se
32 Bc

Schlüsselversehen: Alt- statt Baritonschlüssel

10. Sicut locutus est
Enthalten in Ca, Al, Te, Ba, Se

2	B 3	Ohne ♭, vgl. BG, in A ^W hs. err
6	S I	Fehlende Pause hs. ergänzt
6	Bc 3	Fehlt in A ^W , in A ^{Bo, Br1} ge
14	B 6	A ^{Br1} : ♯, in A ^{Bo, W} richtig
23	S I 2	Ohne ♯, in A ^W hs.
23	B 3	Ohne ♭, in A ^W h
24	S II 3	♯ statt ♯
25, 27, 28, 31	S I, II	Konsequer B/T (B I)
26	T (B II) 4	Ohn
27	B 3	O' t n. en, in A ^W
29	B 8	
30	B	sta.
34f.	S I	l'el z

11. Gloria
Enthalten
1
4f
...che.
...ite „Violino“ statt „QVINTUS“
...xtierung erfolgte in Anlehnung an
...eil der Note (Ende des Halses, Fähnchen)
...gedruckt, in **A**^W hs. ergänzt
...ende Pause hs. ergänzt in **A**^{Br1}
...Harte Dissonanz *c' – cis*² melodisch bedingt; kein Fehler
Ohne ♭, siehe aber S II; in **A**^W hs. ergänzt
♯, hs. korr. in **A**^W
Text „et“, entgegen allen anderen Stimmen *d*, vgl. aber Bc sowie T. 44
Ganze Pause mit Fermate
Ganze Note mit Fermate statt Schlusslonga

12. Sicut erat
Enthalten in allen Stimmbüchern

1	Bc	Überschrift und Registrierung vertauscht (Registrierung über, Überschrift unter System)
8	S II	Brevis-Pause statt Ganze-Pause, hs. korr. in A ^{Br1, Br2}
18	T I	12 Takte Pause (recte 11 Takte)
31f.	B	Textierung undeutlich, <i>saecula</i> zu T. 31, <i>sae-</i> in T. 32 schon zu 1
34f.	A	2. Note der Ligatur sehr schwach gedruckt, in A ^{Br1} kaum zu erkennen
35–39	T II	Longa und Ganze mit Haltebogen, dennoch Ganze mit Text „rum“

