

Heinrich Ignaz Franz
BIBER

Stabat Mater
ChaB 50

Coro (SATB), Violone ed Organo

herausgegeben von / edited by
Daniel E. Abraham

Urtext

Partitur / Full score



Carus 27.292

Inhalt / Contents

Vorwort	3
Foreword	5
Stabat Mater	7
Critical Report / Kritischer Bericht	18

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 27.292),
Chorpartitur, auch Orgelstimme (Carus 27.292/05),
Violone (Carus 27.292/11).

The following performance material is available:
full score (Carus 27.292),
choral score, also organ part (Carus 27.292/05),
violone (Carus 27.292/11).

Vorwort

Berühmt für seine großartigen Instrumentalwerke und seine Sonaten für begleitete und unbegleitete Violine, ist Heinrich Ignaz Franz Biber mit seinen fünf Opern, acht Messen, zwei Requiems, Vespervertonungen und anderen liturgischen Kompositionen weit weniger bekannt geworden. Die Werke für den Salzburger Dom entstanden vor allem nach 1670 im Dienste des musikbegeisterten Erzbischofs Maximilian Gandolph von Kuenburg (1622–1687) und später, nach Maximilians Tod, unter dem weniger musikinteressierten Erzbischof Johann Ernst Graf von Thun und Hohenstein (1643–1709).¹

Bibers Vertonung des *Stabat Mater* ist eine repräsentative Komposition für den Gottesdienst. Eric Chafe beschreibt das Werk als im *stile antico* gehalten,² und vielleicht ist die vom Dresdner Theoretiker und Komponisten Christoph Bernhard (1627/8–1692) beschriebene kompositorische Kategorie des *stylus gravis* ebenso genau und zeitgemäß.³ Der vierstimmige Satz ist von großer Einfachheit und gleichzeitig von großartiger Schönheit gekennzeichnet, vor allem von der Kunst, jeden der polyphon gesetzten Verse prägnant wiederzugeben. Das Werk veranschaulicht die Grundsätze des alten Stils mit seinen charakteristischen *alla breve* (Doppel-)Takten und langen Notenwerten. Melodisch, wie Chafe bemerkt, enthält das Werk eine Vielzahl charakteristischer Motive, darunter eine aufsteigende kleine Sexte bzw. fallende Halbtöne in der Passage „*crucifixi fige plagas*“ („presse die Schmerzen des Gekreuzigten“) und ein synkopierte Kreuzmotiv aus E, Dis, G, Fis. Ähnliche Motive durchziehen den ganzen Satz: die breite aufsteigende Linie des eröffnenden „*O quam tristis*“ und ihr beschleunigter Abstieg bei „*et afflicta*“ („O wie traurig und betrübt“); die deklamatorischen Duette bei „*fuit illa benedicta*“ („war die gesegnete“); das tiefempfundene Pathos bei „*Mater unigeniti!*“ („Mutter des einzigen Geborenen!“) und die absteigenden verminderten Quartetten bei „*cordi meo valide*“ („fest in mein Herz“).⁴ All diese charakteristischen Ansätze zeigen eine große Sorgfalt und eine bewusste – aber dennoch sparsame – Ausführung, die Biber bei der Vertonung des Textes vorgenommen hat.

Es ist nicht möglich, ein genaues Kompositionsjahr für Bibers *Stabat Mater* zu bestimmen, da keine autographe Partitur oder zusätzliche Dokumente erhalten sind, die über das Werk Auskunft geben könnten. Zwei der Quellen, beides Partiturabschriften aus dem 19. Jahrhundert von Sigismund Keller (1803–1882), enthalten die Jahreszahlen 1680 und 1684.⁵ Diese beiden Partituren wurden in früheren Forschungen aufgrund ihres Entstehungszeit-

punkts weitgehend ignoriert.⁶ Chafe gibt als Kompositionsdatum 1690 oder kurz danach an, wie es die Erwähnung von Biber als Kapellmeister (und nicht als *dapifer*) zusammen mit der Verwendung des Adelspartikels „de“ in der Namensangabe auf dem Titelblatt nahelegt.⁷

Einige zusätzliche Hinweise für die Datierung des Werkes können aus philologischen Befunden der früheren Quellen gewonnen werden. Das Chorbuch mit der ältesten erhaltenen Abschrift (Quelle A)⁸ wurde spätestens 1727 zusammengestellt.⁹ Wasserzeichenuntersuchungen des Papiers, das für die Kopie von Bibers *Stabat Mater* – dem siebten und letzten Werk in Dom-Musikarchiv W.b. XXI (Quelle A) – verwendet wurde, zeigen, dass es sich um Papier aus der Papiermühle Lengfelden handelt, das auf das letzte Drittel des siebzehnten Jahrhunderts datiert werden kann. Das gleiche Papier verwendete Biber auch für die Widmungshandschrift der *Mysteriensonaten*¹⁰, die sicher vor 1687, dem Todesjahr des Widmungsempfängers, Erzbischof Maximilian Gandolph, entstanden ist.¹¹ Darüber hinaus notierte der als Kopist E bekannte Schreiber der Quelle A das *Stella caeli extirpavit*¹², das wahrscheinlich von Andreas Hofer, Bibers 1684 verstorbenem Vorgänger komponiert wurde. *Stella caeli extirpavit* ist ebenfalls auf Papier aus der Papiermühle Lengfelden notiert, trägt aber ein anderes Wasserzeichen. Wie das Papier der Kopie des *Stabat Mater* in W.b. XXI, kann auch das Papier der Handschrift W.b. XXII auf das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts datiert werden.¹³ Die Chorbücher der „Wachskammer“-Sammlung¹⁴ waren im Wesentlichen funktional. Diese Bücher lieferten dem Chor Repertoire für bestimmte Segmente der Liturgie. Die Kopie von Bibers *Stabat Mater* in W.b. XXI wurde wahrscheinlich 1727 bei der kirchenweiten Einführung des Festes der Sieben Schmerzen Mariä (*Septem Dolorum B. M. V.*) in den Band aufgenommen. Während alle Datierungsversuche mit großer Vorsicht zu behandeln sind, scheint

¹ Eric Thomas Chafe erstellte einen Katalog aller erhaltenen zuweisbaren Werke Bibers sowie zweifelhafter Kompositionen. Der Katalog enthält fünfzig liturgische Werke sowie weitere 19 Kompositionen, die verloren gegangen oder von fragwürdiger Zuschreibung sind. Vgl. Eric Thomas Chafe, *The Church Music of Heinrich Biber*, Ann Arbor 1987, S. 229–264.

² Chafe, *Church Music*, S. 166.

³ *Tractatus compositionis augmentatus*, Manuskript ca. 1657. Hg. in: Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, ⁵2015.

⁴ Chafe, *Church Music*, S. 166f.

⁵ Siehe Quellen D bzw. E im Kritischen Bericht.

⁶ Von November 1868 bis März 1869 hatte Keller die Materialien des Salzburger Doms kennengelernt, während er als Beichtvater in der Basilika Maria Plain im Nordosten der Stadt arbeitete. Als er in das Kloster Maria Einsiedeln zurückkehrte, brachte er Kopien von Vokalwerken aus zahlreichen Chorbüchern mit. Sein Studium der Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts in Salzburg führte zu einem achtteiligen Artikel in der *Zeitschrift für katholische Kirchenmusik* (4) 1871 unter dem Titel „Geschichtliches über die nächsten Vorfahren Mozart's als Kappellmeister im fürsterzbischoflichen Dom zu Salzburg“. Vgl. Ernst Hintermaier, *Katalog des liturgischen Buch- und Musikalienbestandes am Dom zu Salzburg. Teil 2: Die Musikhandschriften und Musikdrucke in Chorbuch-Notierung*, Salzburg 1992, S. 8.

⁷ Chafe stellt diese Beobachtung speziell im Hinblick auf das MS St. Peter Musikarchiv *Bib 55.1* (Quelle B) an. Es sei darauf hingewiesen, dass alle Quellen den Namen Bibers auf die gleiche Weise übermitteln, was die Annahme, dass dieses Werk aus dem Jahr 1690 oder später stammt, weiter stützt.

⁸ Salzburg, Dom-Musikarchiv (A-Sd), W.b. XXI:7 (S. 127–147). Siehe den Kritischen Bericht.

⁹ Vgl. Hintermaier, *Katalog*, S. 24.

¹⁰ München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), *Mus. Mss.* 4123.

¹¹ Ein überzeugendes Argument für die Datierung der *Mysteriensonaten* [Partiten] zwischen 1683 und 1687 findet sich bei Charles E. Brewer, *The Instrumental Music of Schmelzter, Biber, Muffat and their Contemporaries*, Ashgate UK 2011, S. 310–313.

¹² Salzburg, Dom-Musikarchiv (A-Sd), W.b. XXII.

¹³ Vgl. Hintermaier, *Katalog*, S. 36 für eine Diskussion zu den Wasserzeichen WZ 9 (*Stabat Mater* in W.b. XXI) und WZ 11 (W.b. XXII).

¹⁴ „Wachskammer“ bezieht sich auf den Raum im Salzburger Dom, in dem die Sammlung zuvor aufbewahrt wurde.

es, dass Kopist E am Ende von Hofers Lebzeiten und bis zum Beginn von Bibers Dienst als Kapellmeister für den Salzburger Dom (oder seinen Kapellmeister) arbeitete. Die Papierbefunde, der zeitliche Zusammenhang mit der Erstellung der Präsentationskopie der *Mysteriensonaten*, die Zuordnung des *Stella caeli extirpavit* zu Hofer und die von Keller genannten Daten deuten darauf hin, dass Biber bereits 1680 das *Stabat Mater* vertont haben könnte. Die beiden Jahreszahlen auf den Partituren von Keller belegen nicht, dass seine Datierung zuverlässig ist, obwohl das angegebene Datum 1684, das wahrscheinlich von der zweiten der beiden Kopien stammt, bemerkenswert ist. Solange eine Bestätigung für die von Keller angegebenen Daten fehlt, bleibt Chafes Vorschlag, die Entstehung der Komposition irgendwann nach 1690 anzunehmen, derzeit die plausibelste Datierung.

Aufführungshinweise

Verse und Form

Quelle **A** enthält die Verse 1, 3, 11 und 20 des *Stabat Mater*. Quelle **B** enthält Vertonungen der Verse 1, 3, 7 und 10 des Hymnus, wobei die beiden zusätzlichen Versvertonungen Kontrafakturen sind (7=11, 10=20; siehe Kritischer Bericht). Die Edition bietet eine Kompilation beider Quellen, wobei sie davon ausgeht, dass es in der kirchlichen Praxis möglich gewesen wäre, jeden Textvers des Hymnus durch kleine Anpassungen im musikalischen Satz auszutauschen. Die Kontrafakturen zeigen nicht nur Beispiele für geänderte Textierungen, sondern auch kleinere Anpassungen der Melodie. Moderne Interpreten können sich entscheiden, ob sie Bibers polyphones Material auch für weitere Verse verwenden, zusätzliche Verse als gregorianischen Choral zwischen den polyphonen Abschnitten einfügen oder die vorhandenen polyphon gesetzten Abschnitte aufführen wollen – mit vier bzw. sechs Versen, in textlich verkürzter Form als Konzertstück oder angepasst an den liturgischen Gebrauch.

Chorstärke

Die chorische Ausstattung des Salzburger Doms bestand im Laufe des 17. Jahrhunderts größtenteils aus vier Kategorien von Sängern: den *vicarii chori* (Priester, für die das Singen im Chor ihre primäre liturgische Aufgabe war); den *Choralisten* (Laienmitgliedern des Chores, die den gregorianischen Choral sangen; hauptsächlich Tenöre und Bässe); den *Corporey Knaben* (Chorknaben, die den gregorianischen Choral sangen); und den *Kapell Knaben* (ältere und erfahrenere Chorknaben, die sowohl kontrapunktische Musik als auch Soloparts sangen).¹⁵ Im Jahr 1654 lag die Anzahl der Sänger bei 17 *vicarii chori*, 8 *Choralisten*, 8 *Corporey Knaben* und 8 *Kapell Knaben*. Während die Zahl der Instrumentalisten in den späten 1660er Jahren und bis in die 1670er Jahre zurückging, blieb der vokale Gegenpart in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts konstant.¹⁶ Obwohl das *Stabat Mater* ein kleineres Werk im Bereich der mehrstimmigen Kompositionen Bibers darstellt, ist es gewiss, dass diese Musik mit mehreren Sängern pro Stimme aufgeführt worden wäre, wie es im Salzburger Dom Tradition war. Nach dem Verzeichnis von 1654 hätte es mindestens 25 Sänger gegeben, die für die

Aufführung von Polyphonie geeignet waren. Melchior Küssels bekannter Stich von 1682, der die Aufstellung der Musiker bei den Aufführungen zeigt, vermittelt ein klares Bild vom Reichtum der großen Aufführungen im Dom und davon, wie sich einige Sänger Chorbücher teilten, während andere von einzelnen Notenblättern sangen.¹⁷

Continuo

Das Fehlen einer bezifferten Orgel- oder Violonestimme in der Biber zeitlich am nächsten stehenden Quelle (d.h. Quelle **A**, der Chorbuchkopie, die im Salzburger Dom erhalten blieb), sollte nicht als Beweis dafür angesehen werden, dass das Werk ohne Instrumente aufgeführt worden wäre. Die überwiegende Mehrheit von Bibers Werken, für die frühe Aufführungsmaterialien erhalten sind, umfasste mehrere Continuo-Stimmen, oft mit zwei bezifferten Orgelstimmen. Der Dom war bekannt für seine vielen Orgeln (fünf zu der Zeit als Biber Kapellmeister war, obwohl einige wahrscheinlich in sehr schlechtem Zustand waren).¹⁸

Der Begriff Violone wurde in den letzten Jahren unter Wissenschaftlern und Interpreten von Barockmusik viel diskutiert. Während Violone sowohl ein Instrument meinen kann, das in erster Linie als nicht transponierendes Bassinstrument eines Instrumentalchores (8-Fuß-Bass [basso di viola] oder 12-Fuß-Bass [viola da gamba]) dient, ist die Verwendung im vorliegenden Werk als Verstärkung der Continuo-Linie gedacht und war daher wahrscheinlich ein transponierendes 16-Fuß-Instrument.¹⁹ Wie Chafe und Chapman feststellen, war zusammen mit Biber am Grazer Hof von Prinz Johann Seyfried Eggenberg auch Johann Jacob Prinner (1624–1694) tätig, dessen unveröffentlichtes Manuskript *Musicalischer Schliessl* (1677)²⁰ als ausgezeichnete Primärquelle sowohl für hohe als auch für tiefe Bassinstrumente dient. Wie sich in den erhaltenen Stimmen und Umschlägen widerspiegelt, folgt Biber für den Violone und andere Streichbassinstrumente konsequent der Terminologie von Prinner in dessen Abhandlung.²¹

Danksagung

Meinen freundlichen Dank möchte ich den folgenden Personen und Institutionen für ihre unschätzbare Unterstützung und die Bereitstellung von Materialien aus ihren Sammlungen aussprechen: Eva Neumayr und Ernst Hintermaier, Archiv der Erzdiözese, Salzburg, Österreich; Mag. P. Petrus Eder, Musikarchiv der Erzabtei St. Peter, Salzburg, Österreich; P. Stephan Dorner, Stiftsbibliothek der Benediktinerabtei St. Bonifaz, München, Deutschland; P. Lukas Helg, Kloster Einsiedeln, Schweiz.

Washington, DC, USA, Herbst 2018 Daniel Eric Abraham
Übersetzung: Julia Rosemeyer

¹⁷ Die *Innenansicht des Salzburger Domes. Kupferradierung von Melchior Küssel (um 1675)*. Erstmals im Faksimile vorgelegt v. Ernst Hintermaier mit Beiträgen v. Petrus Eder OSB, Adolf Hahnl und Gerhard Walterskirchen (= Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte 4), Salzburg 1992.

¹⁸ Vgl. Chafe, *Church Music*, S. 33f. für einen Überblick über den Zustand der verschiedenen Orgeln im Salzburger Dom während des 17. Jahrhunderts.

¹⁹ Vgl. David P. Chapman, „The Sixteen-Foot Violone in Concerted Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Issues of Terminology and Function“, in: *Eighteenth-Century Music* 12, Nr. 1 (2015).

²⁰ Johann Jacob Prinner, *Musicalischer Schliessl*, Wien 1677; Manuskript in Washington, D.C., Library of Congress (US-Wc), ML95.P79 Case.

²¹ Chapman, *Violone*, S. 46.

¹⁵ Vgl. Chafe, *Church Music*, S. 34f.

¹⁶ Chafe, *Church Music*, S. 38.

Foreword

Best known for his magnificent instrumental works and his sonatas for accompanied and unaccompanied violin, Heinrich Ignaz Franz Biber has been far less recognized for his five operas, eight masses, two requiems, settings for vespers, and other liturgical compositions. The works for the Salzburg Cathedral were principally authored after 1670 while in service of the Archbishop Maximilian Gandolph von Kuenburg (1622–1687), who greatly valued music, and subsequently, after Maximilian's death, under the less musically interested Archbishop Johann Ernst Graf von Thun und Hohenstein (1643–1709).¹

Biber's *Stabat Mater* setting is a representative composition for service use. Eric Chafe describes the work as being in the *stile antico* style² and perhaps equally accurate and contemporary would be the compositional category described by Dresden theorist and composer Christoph Bernhard (1627/8–1692) as the *stylus gravis*.³ There is great simplicity yet magnificent beauty in this four-part setting, particularly in its ability to succinctly deliver each of the polyphonically set verses. The work exemplifies the tenets of the Baroque's old style with its characteristic *alla breve* (duple) meter and generally longer note values. Melodically, as Chafe remarks, the work contains a variety of characteristic "traditional theme types", including a rising minor sixth and falling semitones in the "crucifixi fige plagas" ("fix the stripes of the Crucified") passage and recognizable cross-like figuration of E, D-sharp, G, F-sharp presented in syncopation. Similar gestures permeate the whole of the setting: the broad rising line of the opening "O quam tristis" and its hastened descent on "et afflicta," ("O how said and afflicted"); the declamatory duets of "fuit illa benedicta" ("was that blessed"); the heartfelt pathos of "Mater unigeniti!" ("Mother of the Only Begotten"); and the descending diminished fourths on "cordi meo valide" ("firmly within my heart").⁴ All of these characteristic approaches show great care and deliberate – yet economical – construction undertaken by Biber in setting the text.

It is impossible to definitively establish a specific year of composition for Biber's *Stabat Mater* as no autograph score or additional documentation pertaining to the work survives. Two of the sources, both nineteenth-century copies in score format made by Sigismund Keller (1803–1882), provide specific dates of 1680 and 1684.⁵ These two scores have been largely ignored by previous schol-

arship given their date of production.⁶ Chafe provides a composition date of 1690 or soon after as suggested by the reference of Biber as Kapellmeister and not *dapifer* along with use of the nobiliary particle "de" in his identification on the title page.⁷

Some additional suggestions for dating the work might be gleaned from philological evidence from the earlier sources. The choir book in which the oldest surviving materials appear (source **A**)⁸ was compiled no later than 1727.⁹ Watermark examination of the paper used for the copy of Biber's *Stabat Mater*, the seventh and last work in Dom-Musikarchiv W.b. XXI (source **A**), shows the paper originated from the Lengfelden paper mill and can be dated to the last third of the seventeenth century. The same paper is also used by Biber for the dedicatory manuscript of the *Mysterien*¹⁰ which was certainly produced before 1687, the year of the death of the dedicatee, Archbishop Maximilian Gandolph.¹¹ Additionally, the copyist of source **A**, known as Copyist E also prepared the *Stella caeli extirpavit*¹², likely composed by Andreas Hofer, Biber's predecessor who died in 1684. *Stella caeli extirpavit* also appears on a paper from the Lengfelden paper mill but bearing a different watermark. Like the paper used for the W.b. XXI copy of the *Stabat Mater*, the paper of W.b. XXII can also be dated to the last third of the seventeenth century.¹³ The choir books that make up the "Wachskammer" collection¹⁴ were essentially functional. These bound books provided the choir with the resources for specific segments of the liturgy. In the case of the W.b. XXI copy of Biber's *Stabat Mater*, the materials were likely added to the volume in 1727 at the time of the Church-wide adoption of the Feast of the Septem Dolorum Beatae Mariae Virginis. While all of the evidence for specific dat-

⁶ From November 1868 to March 1869, Keller became acquainted with the materials at the Salzburg Cathedral while working as a confessor at the Basilica Maria Plain to the north east of the city. When he returned to the Abbey of Maria Einsiedeln, he brought with him copies of vocal works from numerous choir books. His study of the composers of seventeenth- and eighteenth-century Salzburg resulted in an eight-part article in the *Zeitschrift für katholische Kirchenmusik* (4) 1871 under the title "Geschichtliches über die nächsten Vorfahren Mozart's als Kappellmeister im fürsterzbischöflichen Dom zu Salzburg" ("A History of Mozart's Near Ancestors as Kapellmeister in the Archbishop's Cathedral of Salzburg"). See Ernst Hintermaier, *Katalog des liturgischen Buch- und Musikalienbestandes am Dom zu Salzburg. Teil 2: Die Musikhandschriften und Musikdrucke in Chorbuch-Notierung*, Salzburg, 1992, p. 8.

⁷ Chafe provides this observation specifically in connection to MS St. Peter Musikarchiv *Bib 55.1* (source **B**). It should be noted that all of the sources transmit Biber's name in this same manner further strengthening the notion that this work dates from 1690 or after.

⁸ Salzburg, Dom-Musikarchiv (A-Sd), W.b. XXI:7 (pp. 127–147). See the Critical Report.

⁹ See Hintermaier, *Katalog*, p. 24.

¹⁰ München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), *Mus. Mss.* 4123.

¹¹ For a compelling argument regarding the dating of the *Mystery Sonatas* [Partitas] as between 1683 and 1687, see Charles E. Brewer, *The Instrumental Music of Schmelzter, Biber, Muffat and their Contemporaries*, Ashgate, UK, 2011, pp. 310–313.

¹² Salzburg, Dom-Musikarchiv (A-Sd), W.b. XXII.

¹³ See Hintermaier, *Katalog*, p. 36 for a discussion of watermarks WZ 9 (*Stabat Mater* in W.b. XXI) and WZ 11 (W.b. XXII).

¹⁴ "Wachskammer" refers to the room in the Salzburg Cathedral where the collection was previously stored.

¹ Eric Thomas Chafe provides a catalog of all of Biber's extant attributable works as well as doubtful compositions. The catalog lists fifty liturgical works plus an additional nineteen compositions now lost or of questionable attribution. See Eric Thomas Chafe, *The Church Music of Heinrich Biber*, Ann Arbor, 1987, pp. 229–264.

² Chafe, *Church Music*, p. 166.

³ *Tractatus compositionis augmentatus*, manuscript c.1657. Ed. in: Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig, 1926, 2015.

⁴ Chafe, *Church Music*, p. 166f.

⁵ See Sources **D** and **E**, respectively, in the Critical Report.

ing is highly circumspect, it would seem that Copyist E was working for the Salzburg Dom (or its Kapellmeister) at the end of Hofer's lifetime and into the beginning of Biber's service as Kapellmeister. The paper evidence, connection to the preparation of the presentation copy of the *Mysteriensonaten*, the tenuous attribution of *Stella caeli extirpavit* to Hofer, and the dates given by Keller, suggest that Biber may have composed the *Stabat Mater* setting as early as 1680. The varied dates provided on the two scores produced by Keller, however, do not serve to reassure that his dating is reliable, although the specified date of 1684 on what is likely the second of the two copies is notable. Without corroboration of Keller's provided dates, Chafe's suggestion of sometime after 1690 remains the most plausible dating for the work at this time.

Suggestions for performance

Verses and Form

The materials of source **A** present verses 1, 3, 11, and 20 of the *Stabat Mater* hymn. Source **B** presents settings of verses 1, 3, 7, and 10 of the hymn with the two added verse settings being contrafacta (7=11, 10=20; see Critical Report). The edition provides a compilation of these two separate sources recognizing that the practices of church usage would have provided an opportunity to substitute any of the text verses of the hymn, with minor adjustments, into the music setting. The contrafacta provide examples of not only adjustments for text underlay, but also minor adjustments to melody. Modern performers could opt to present additional verses using Biber's polyphonic materials, provide other verses as plainchant between the given sections of polyphony, or present the polyphonically set sections – either as four or six verses, as a truncated concert work or as adapted for liturgical use.

Choral Forces

The choral disposition throughout much of the seventeenth century at the Salzburg Cathedral consisted of four categories of singers: the *vicarii chori* (priests for which singing in the choir was their primary liturgical duty); the *Choralisten* (lay members of the choir who sang plainchant; mainly tenors and basses); the *Corporey Knaben* (choirboys who plainchant); and the *Kapell Knaben* (old and more experienced choirboys who sang contrapuntal music as well as concerted solo parts).¹⁵ In 1654 the number of singers in each of these categories stood respectively at 17 *vicarii chori*, 8 *Choralisten*, 8 *Corporey Knaben*, and 8 *Kapell Knaben*. While the number of instrumentalists declined in the late 1660s and into the 1670s, the vocal complement remained consistent throughout the second half of the century.¹⁶ While the *Stabat Mater* represents a smaller work within the context of Biber's concerted compositions, it is certain that this music would have been performed with multiple singers per part as was the tradition at the Salzburg Cathedral. Following the 1654 inventory, there would have been at least 25 singers suitable for the performance of polyphony. Melchior Küssell's well-known engraving of 1682 showing the distribution of musicians

in performance provides a clear sense of the richness of large-scale performance in the Cathedral and how some singers would have shared choir books while others would have read from individual sheets.¹⁷

Continuo

The absence of a figured organ or violone part within the materials most contemporary with Biber (i.e. source **A**, the choir book copy that survives at the Salzburg Cathedral), should not be interpreted as evidence that the work would have been performed without any instruments. The great majority of works by Biber for which early performance materials survive included multiple continuo parts, often with two figured organ parts. The Cathedral was known for its many organs (five at the time Biber was Kapellmeister, although some may have been in a state of disrepair).¹⁸

The term violone has been a matter of much discussion in recent years among scholars and performers of Baroque music. While violone can both refer to an instrument that primarily serves as a non-transposing bass member of an instrumental choir (eight-foot [basso di viola] or twelve-foot bass [viola da gamba]), the usage in this work is as a reinforcement of the continuo line and was therefore likely a transposing sixteen-foot instrument.¹⁹ As both Chafe and Chapman note, Biber served at the court of Prince Johann Seyfried Eggenberg in Graz with Johann Jacob Prinner (1624–1694) whose unpublished manuscript *Musicalischer Schliessl* (1677)²⁰ serves as an excellent primary source concerning both high and low bass string instruments. Biber's adopted terminology for the violone and other bass string instruments, as evidenced in his surviving parts and wrappers, consistently follows the terminology provided by Prinner in his treatise.²¹

Acknowledgements

With kindness and gratitude, I wish to acknowledge the following individuals and their institutions for invaluable assistance and for providing materials from their collections: Eva Neumayr and Ernst Hintermaier, Archiv der Erzdiözese, Salzburg, Austria; Mag. P. Petrus Eder, Erzabtei St. Peter Musikarchiv, Salzburg, Austria; P. Stephan Dorner, Benediktinerabtei St. Bonifaz Stiftsbibliothek, München, Germany; P. Lukas Helg, Kloster Einsiedeln, Switzerland.

Washington, DC, USA, fall 2018 Daniel Eric Abraham

¹⁷ *Die Innenansicht des Salzburger Domes. Kupferradierung von Melchior Küssell (um 1675)*, presented as facsimile for the first time by Ernst Hintermaier with contributions from Petrus Eder OSB, Adolf Hahnl and Gerhard Walterskirchen (= Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte 4), Salzburg, 1992.

¹⁸ See Chafe, *Church Music*, p. 33f. for an overview on the state of the various organs in the Salzburg Cathedral throughout the seventeenth century.

¹⁹ See David P. Chapman, "The Sixteen-Foot Violone in Concerted Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Issues of Terminology and Function," in: *Eighteenth-Century Music* 12, no. 1 (2015).

²⁰ Johann Jacob Prinner, *Musicalischer Schliessl*, Vienna, 1677; manuscript in Washington, D.C., Library of Congress (US-Wc), ML95.P79 Case.

²¹ Chapman, *Violone*, p. 46.

¹⁵ See Chafe, *Church Music*, p. 34f.

¹⁶ Chafe, *Church Music*, p. 38.

Stabat Mater

In Festo Septem Dolorum Beatæ Mariæ Virginis
Ad Vesperæ Hymnus



Sta - bat Ma - ter — dol - lo - ro - sa

Heinrich Ignaz Franz Biber
1644–1704

Hymnus Stabat Mater [Versus 1]

Soprano
Jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa, dum -

Alto
Jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa, dum pen -

Tenore
Jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa,

Basso
Jux - ta cru - cem la - cri - mo -

Violone ed Organo
Tutti

6 7 8 1 1 3 4 #

de - bat Fi - li - us, dum de - bat Fi - li - us, dum pen - de - bat Fi - li -

us, dum pen - Fi - li - us, dum pen -

dum pen - de - bat Fi - li - us, dum pen -

pen - de - bat Fi - li - us, dum pen - de - bat Fi - li -

8 - 3 3 4 2 6 6 4 # 4



Aufführungsdauer / Duration: ca. 9 min

© 2019 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 27.292

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 Daniel E. Abraham

Continuo realization: Daniel Ivo de Oliveira

us, dum pen - de - bat Fi - li - us, dum pen -
 de - bat Fi - li - us, Fi - li - us,
 de - bat Fi - li - us, dum pen - de - bat Fi - li - us, dum pen -
 us, dum pen - de - bat Fi - li - us, dum pen - de - bat Fi - li -

Tenore

5 4 3 2 - 6 7 8 4 9 - 5 3 2

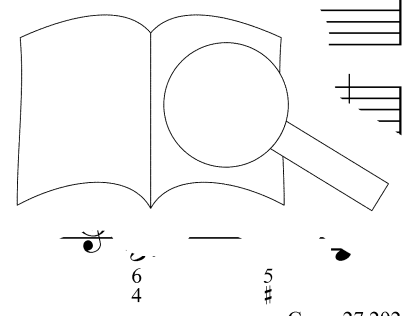
de - bat Fi - li - us, dum pen - de - bat Fi li
 dum pen - de - bat Fi - li - us, dum pen us.
 de - bat Fi - li - us, dum pen - de - us.
 us, dum pen - li - us.

7 6 5 # 6 6 5 # 7 6 [#]

O quam tristis [Versus]

O quam tri - stis et af - fi -
 quam tri - stis, quam tri - stis,
 quam

[Alto]



cta, O quam tri - - stis, quam tri - stis et

O quam tri - stis, quam tri - stis et af - fli -

tri - stis, quam tri - stis et af - fli - cta, et af - fli -

O quam tri - stis, quam tri - stis et af - fli -

6 5 5 6 6 6 7 6 5 3 4 4 3

af - fli - cta fu - it il - la

cta fu - it be - ne - di - Ma -

cta fu - it il - la be - ne - di - ta Ma -

4 3 6 6 7 8

#4 2

cta Ma - ter a! Ma - ter, Ma - ter, Ma - ter

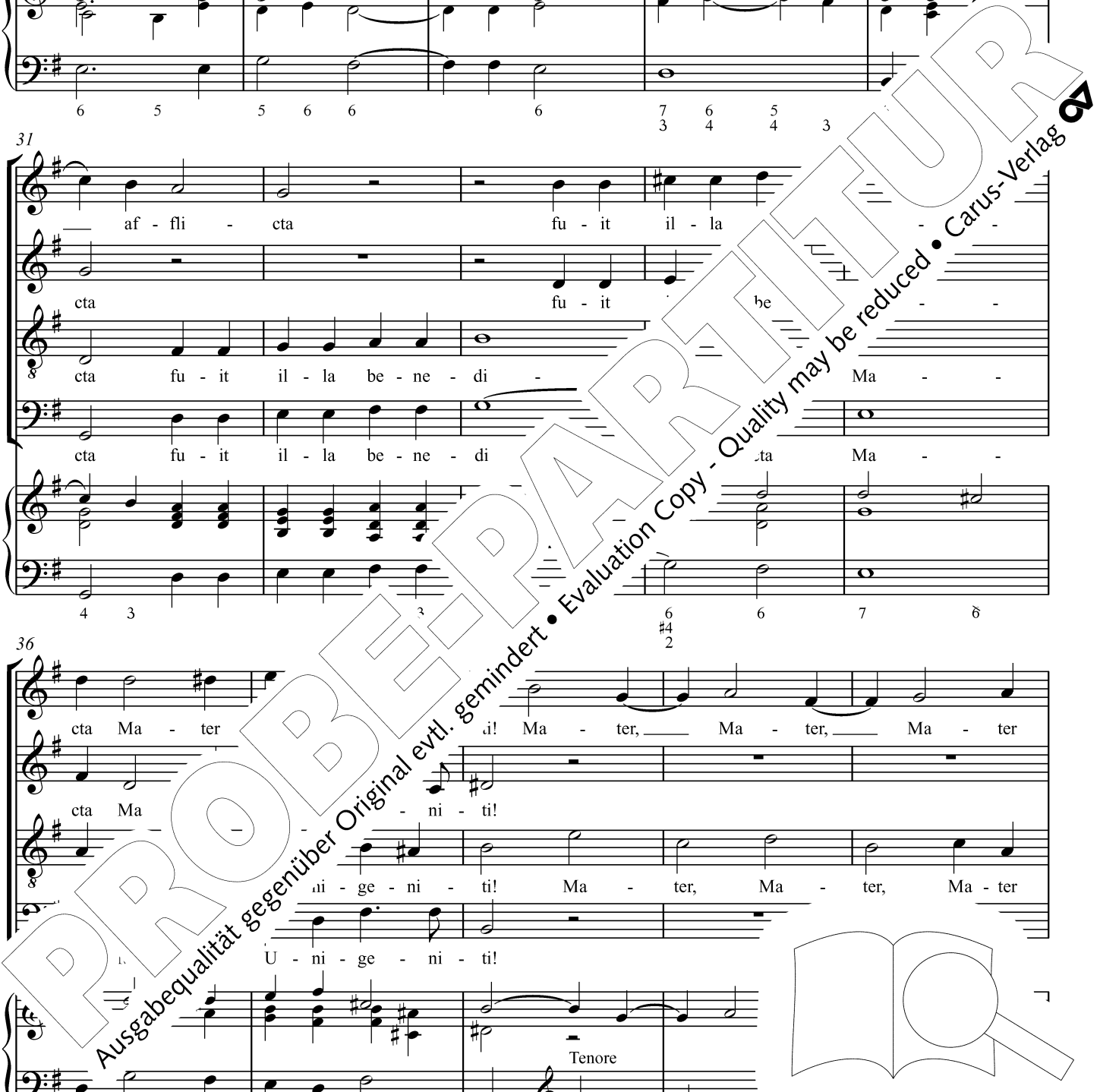
cta Ma - ni - ti!

ni - ge - ni - ti! Ma - ter, Ma - ter, Ma - ter

U - ni - ge - ni - ti!

Tenore

8 6 4 # # 5 3 5 6 5 3 5 6 5 8



U - ni - ge - ni - ti! Ma -
 Ma - ter, Ma - ter, Ma - ter U - ni - ge - ni - ti!
 U - ni - ge - ni - ti! Ma - ter, Ma - ter U - ni - ge - ni - ti!
 Ma - ter, Ma - ter, Ma - ter U - ni - ge - ni - ti!

7 # 3 5 2 4 5 6 5 6 6 # 6 7

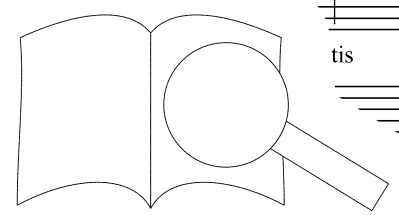
- ter, Ma - ter, Ma - ter U - ni - ge
 Ma - ter U -
 Ma - ter, Ma - ter, Ma - ter U - ni - ge
 Ma - ter, Ma - ter U - ni - ti!
 Ma - ter, Ma - ter U - ni - ti!

5 6 6 7 6 5 4 # [#]

Pro peccatis suae gentis Γ

vi - dit Je - sum in tor - men -
 ca - tis su - ae gen - tis, vi - dit
 Pro
 tis

1 1 1 1 3 4 # 6 4 5



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

vi - dit Je - sum in tor - men - tis, in tor - men -
 tis, vi - dit Je - sum in tor - men - tis, in tor - men -
 Je - sum in tor - men - tis, vi - dit Je - sum in tor - men -
 su - ae gen - tis, vi - dit Je - sum in tor - men -

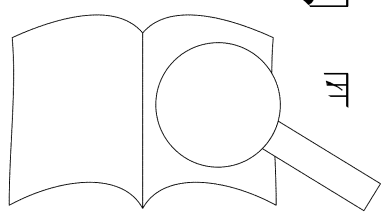
6 4 # ♯ 6 5 4 # ♯

tis, vi - dit Je - sum in me.
 tis, vi - dit Je - sum in tis,
 tis, vi - dit Je - sum men - tis, et
 tis, vi - dit Je - sum in tor - men et

3 3 3 8 5 # 7 6 3

et et fla - gel - lis, et fla - gel -
 et fla - gel - lis sub - di - tum, et fla -
 et fla - gel - lis sub - di - tum, et fla -
 et fla - gel - lis sub - di - tum

3 3 5 8 7 4 6 6 5 8 / 6 5



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

lis sub - di - tum, et fla - gel - lis sub - di - tum.
 gel - lis sub - di - tum, et fla - gel - lis sub - di - tum.
 gel - lis sub - di - tum, et fla - gel - lis sub - di - tum.
 sub - di - tum, et fla - gel - lis sub - di - tum.

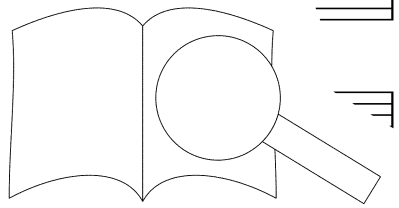
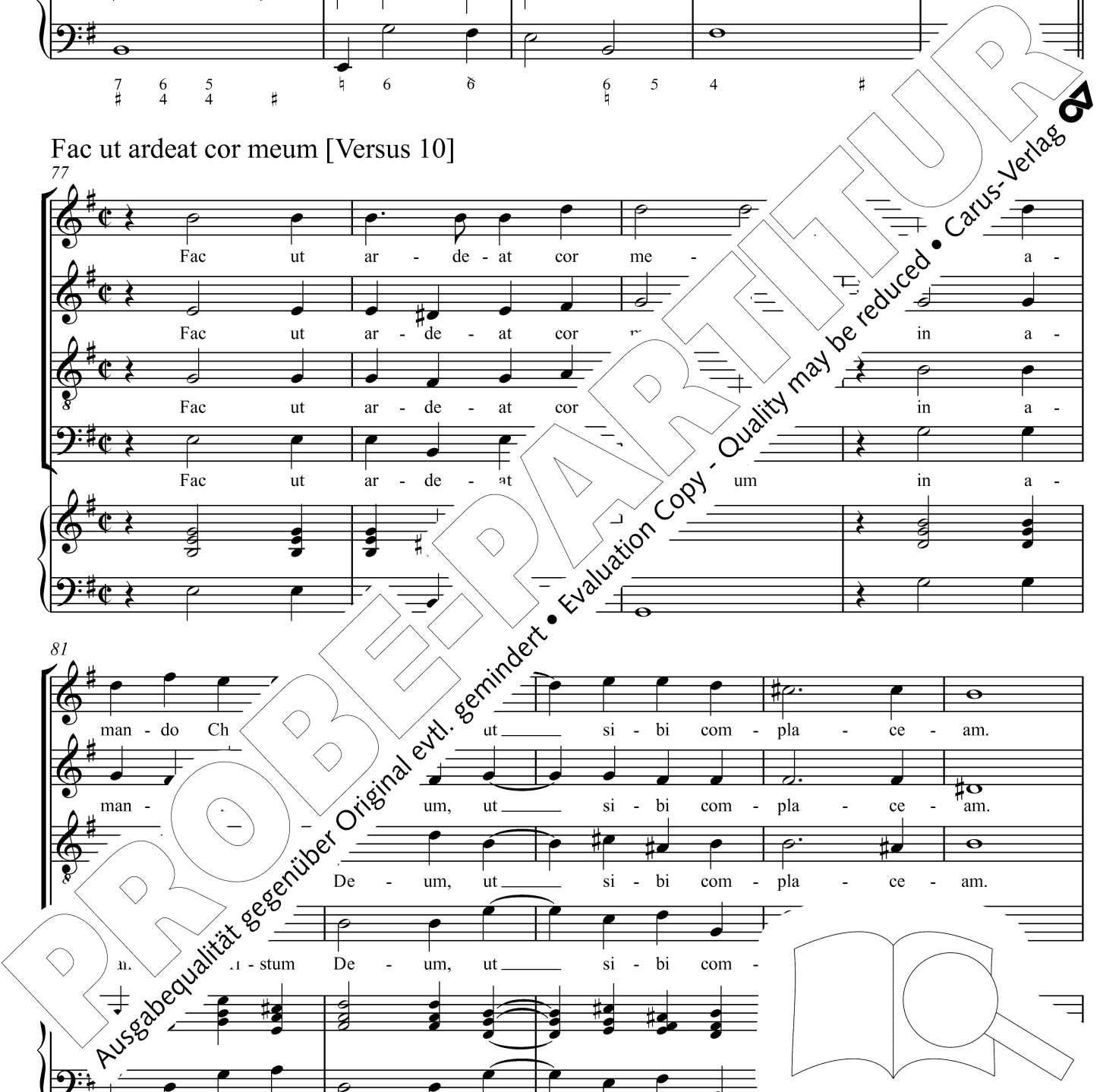
7 # 6 4 5 4 # 4 6 6 5 4 #

Fac ut ardeat cor meum [Versus 10]

Fac ut ar - de - at cor me - a -
 Fac ut ar - de - at cor in a -
 Fac ut ar - de - at cor in a -
 Fac ut ar - de - at um in a -

man - do Ch ut si - bi com - pla - ce - am.
 man - um, ut si - bi com - pla - ce - am.
 De - um, ut si - bi com - pla - ce - am.
 a. - stum De - um, ut si - bi com -

6 7 4 #



86

A - - - - - men, a -

A - - - - -

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

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

Tenore

1 1 1 1 5 3 3 3 5 3 6 6 5

91

- - - - - men, a

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

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

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

Alto

7 6 # 3 [6] # 6

96

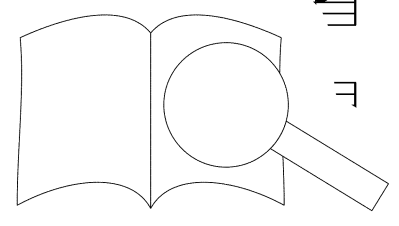
men, - - - - - men, a - - - - - men,

a - - - - - a - - - - -

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

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

4 # # # 6 6 5 6 8 # 6



a - - - - men, a - - men, a - men.
 - - - - men, a - - men, a - men, a - men.
 8 - men, a - - men, a - men, a - men.
 - men, a - - men, a - men, a - men, a - men.

6 6 [#]5 # 4 # b 6

Sancta Mater, istud agas [Versus 11]

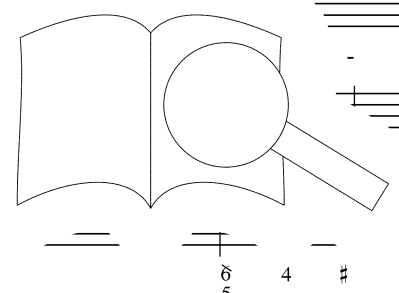
cru - ci ge pla -
 San - cta Ma - ter, i - stud - - - stud,
 cta Ma - ter,

Tenore

1 1 1 # 6 5
4 4 #

cru - ge pla - gas, fi - ge, fi - ge pla -
 gas, ge pla - gas, fi - ge pla -
 gas, cru - ci - fi - xi fi - ge pla -
 gas, cru - ci - fi - xi

6 4 # b 6 5 4 # b 5 4 #



gas, cru - ci - fi - xi fi - ge - pla - gas
 gas, cru - ci - fi - xi fi - ge pla - gas
 8 gas, fi - ge pla - gas, fi - ge - pla - gas cor -
 gas, cru - ci - fi - xi fi - ge - pla - gas cor -

Tenore

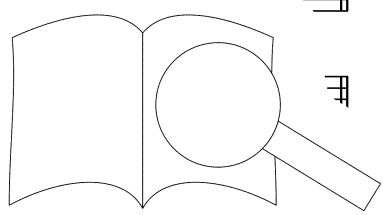
3 3 3 8 3 3 5 7 6 4

cor - di me - o
 cor - di me - o, cor - di cor - di
 - di me - o, cor - di me - o, me - o,
 - di me - o, cor - di me me - o

3 3 5 8 7 5 5 6 7 6 6

- o va - ne - o va - - li - de.
 me - o di me - o va - - li - de.
 cor - di me - o va - li - de.
 - de, cor - di me - o va

6 5 4 # 6 6 5 4 # [#]



Quando corpus morietur [Versus 20]

133

Quan - do cor - pus mo - ri - e - tur, fac ut

Quan - do cor - pus mo - ri - e - tur, fac ut

Quan - do cor - pus mo - ri - e - tur, fac ut

Quan - do cor - pus mo - ri - e - tur, fac ut

137

a - ni - mae do - ne - tur Pa - ra - di - si ri - a.

a - ni - mae do - ne - tur Pa - ra - di - si ri - a.

a - ni - mae do - ne - tur Pa - si ri - a.

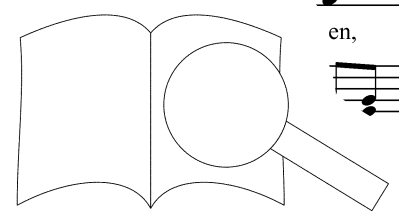
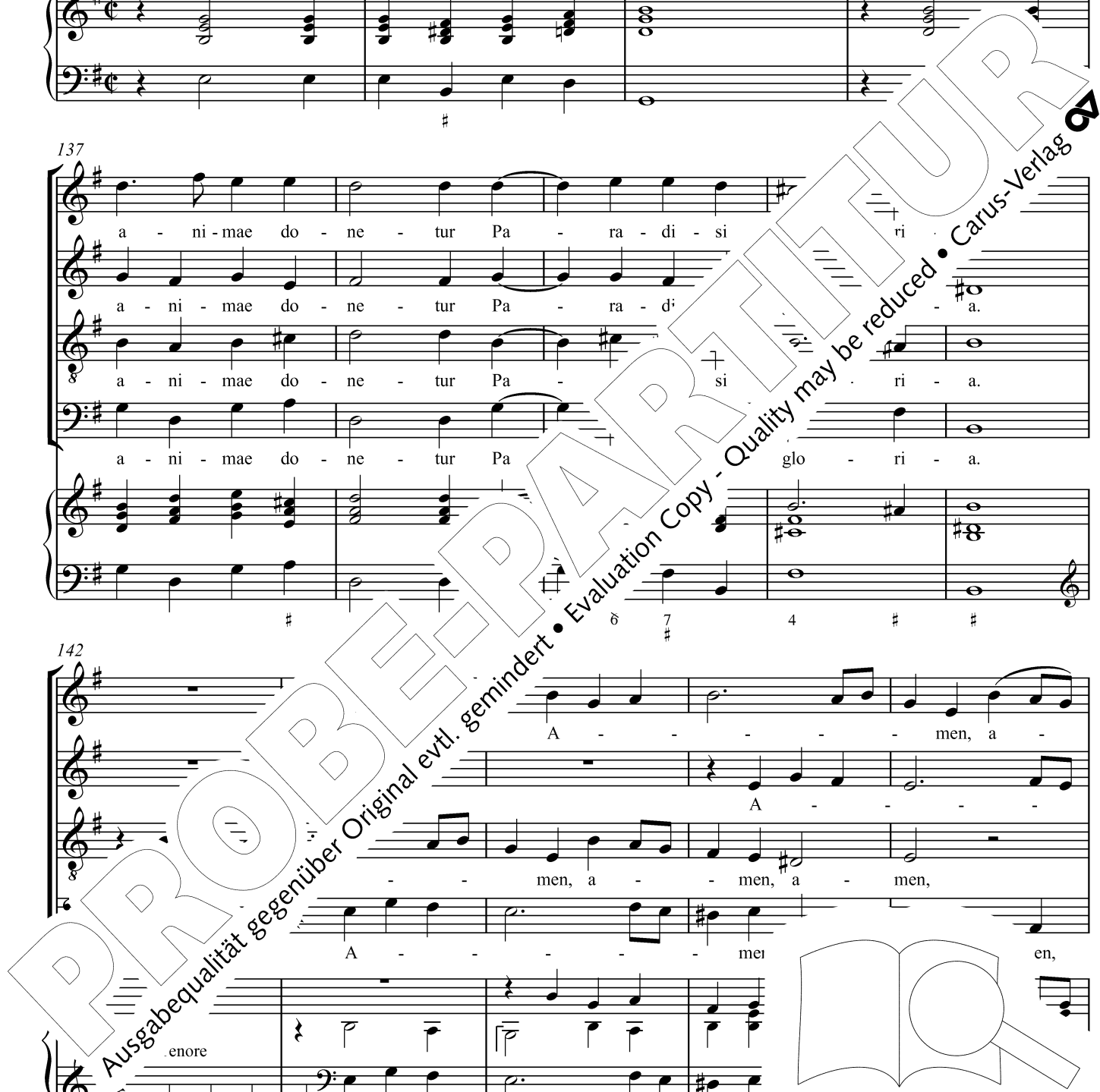
a - ni - mae do - ne - tur Pa glo - ri - a.

142

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

A - - - - men, enore

1 1 1 1 5 3 3 3 5 3 6 6 5 6



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

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

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

a - - - - - men,

Alto [Tenore]

7 6 # 1 1 1 3 [6]

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

a - - - - - men,

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

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

4 # # # 6 5 6 # 6 # #

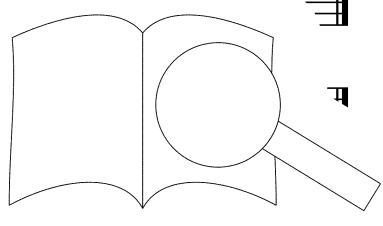
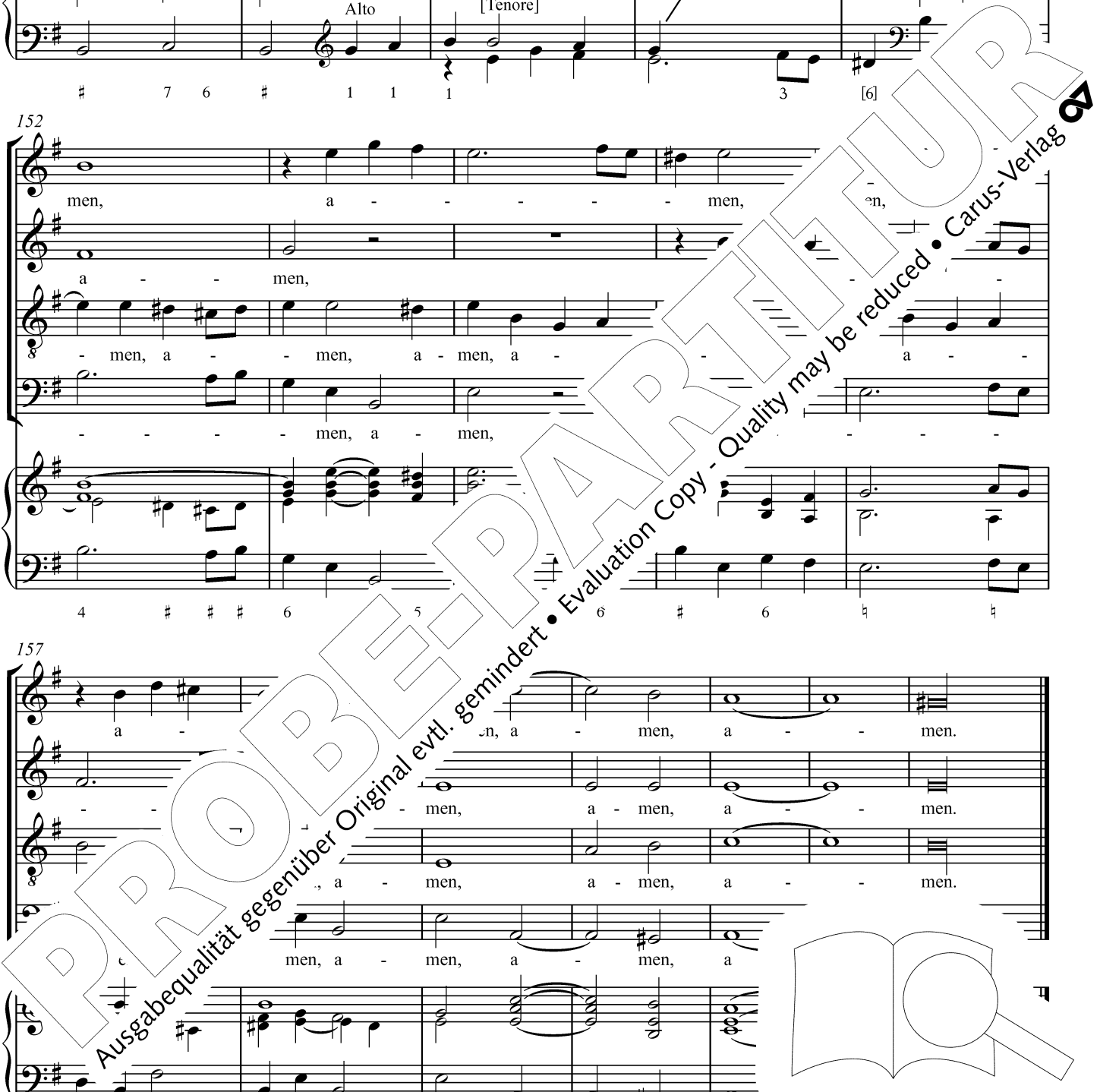
a - - - - - a - - - - - men, a - - - - - men.

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

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

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

6 6 [#]5 # 4 # # 6 [#]



I. The Sources

As is the case with the majority of Biber's liturgical work, no autograph for his setting of the *Stabat Mater* survives. This edition is based principally on the manuscript copy found in the "Wachskammer" collection of the Salzburg Cathedral (source **A**). While the dating of source **A** is somewhat speculative, it likely dates from the last third of the 17th century (see Foreword), placing it as contemporary to the suggested date of composition. The St. Peter Musikarchiv manuscript parts, source **B**, serves as the only source for two additional verses (verses 7 and 10), although these movements are essentially contrafacta¹ of materials already available in source **A** (see Foreword). In addition, source **B** provides an independent violone and fully figured organ part which have been included in the edition's main text. Source **C**, an incomplete manuscript set of individual parts, reside scattered through the same bound volume as source **A**, but dates from the second half of the 18th and early 19th centuries. Sources **D** and **E**, score format copies made by Sigismund Keller in the late 19th century, were consulted but are only mentioned in the Detailed Remarks when elements provide important additional information not found in any of the earlier sources.

Primary Sources

A: Salzburg, Dom-Musikarchiv (A-Sd), shelfmark: *W.b. XXI*; 7, pp. 127–147. Vocal parts in choir book format providing the complete S, A, T, B materials for verses no. 1, 3, 11, and 20. Segment is titled on p. 128: "IN FESTO I SEPTEM DOLORUM I B[EATAE]. M[ARIAE]. V[IRGINIS]. I A VESP[ERAS]: HYMNUS. I Auctore I Sig[nore]: Fran Henrico De Bibern. I Capell[ae]: Maëstro". Last third of the 17th century. Copyist is E.²

The full volume consists of a collection composed and compiled for the Feasts of St. Gabriel, Name of Jesus, St. Aloysius Gonzaga, the Seven Dolours of the Blessed Virgin Mary, whether the current order was restored and rebound in 1711. No volume title page is present, but the label: "HYMNUC RENOVIRT." 150 pages.

B: Salzburg, St. Peter Musikarchiv (A-Ssp), shelfmark: *Bib 55*. In Festum 7 dolorum B[ea]t[ae] M[ari]e V[irginis]. I a I 4 Voci I Organo I e I Henrico de Bibern I urum Monasterii S. Petri hic (two copies), Alto, Tenore, ano (figured). Verses 1, 3, 7, and century.

Other Sources

C: Salzburg, Dom-Musikarchiv (A-Sd), shelfmark: *W.b. XXI*; individual parts (incomplete set), later copies that appear in the same bound volume as source **A**:

A1114, figured organ part for verses 1, 3, 11, 20 provided on pp. 55–56 with title: "In Festo Septem Dolorum B[eatae]. V[irginis]. M[ariae]." Mid to late 18th century. Copyist is Franz Ignaz Lipp (1718–1798). [RISM no. 659001396]

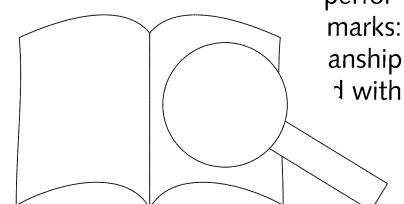
A1115, soprano part for verses 1, 3, 11, 20 provided on pp. 27–28b with no title and "Henrich Biber" provided in a different hand than the manuscript in pencil to right above start of opening verse. First half of 19th century. Copyist is Leopold Deisböck (1807–1877). [RISM no. 659001430]

A1115, figured organ part for verses 1, 3, 11, 20 provided on pp. 49–51 with the title: "In Festo Septem Dolorum B[eatae]. M[ariae]. Virg[inis]" crossed out and "Biber" provided in a different hand; all indications of composition date are crossed out. Copyist is Leopold Deisböck (1807–1877). [RISM no. 659001430]

A1119c, bass part for verses 1, 3, 11, 20 provided on pp. 116–118 with the title: "In Festo Septem Dolorum B[eatae]. M[ariae]. V[irginis]." crossed out and "Biber" provided in a different hand; all indications of composition date are crossed out. Copyist is Leopold Deisböck (1807–1877). First half of 19th century. [RISM no. 659001572]

D: Salzburg, Universitäts- und Landesbibliothek Salzburg, Mus. Hs. 2. 4 folios. Title: "Hymni Stabat Mater dolorosa in Festo 7 Dolorum B[eatae] Vesperas. Auctore Sigre Francisco Henrico Capell. Maestro I Salisburgi. 1680". Verses 1, 3, 11, and 20. Score of choral parts by Sigismund Keller (1803–1882). Detailed examination suggest that this copy was made from source **A**, its exemplar, or an unknown source in choral book format.³ It is likely that this source was made by Keller during his time in Salzburg between 1868 and 1869. [RISM no. 455028003]

E: Einsiedeln, Benediktinerkloster, Musikbibliothek (CH-E), shelfmark: 284.4 (Sammelhandschrift, Artikel-Nr. 5), pp. 15–18. Title: "Stabat Mater: authore Franc[isco] Henrico de Bibern Maestro di Capella a Salzburgo 1684." Verses 1, 3, 11, and 20. Score of choral parts; copy with additions to source **D** made by Sigismund Keller (1803–1882) between 1870 and 1881. Compared to source **D**, this copy by Keller shows fewer copying errors, a highly truncated title, a written performance of the choral parts, and a less detailed care.



¹ Contrafacta are those that extend beyond rhythmic alterations to accommodate the text. See Detailed Remarks.
² See Sigismund Hintermaier, *Katalog des liturgischen Buch- und Musikalienbestandes am Dom zu Salzburg. Teil 2: Die Musikhandschriften und Musikdrucke in Chorbuch-Notierung*, Salzburg, 1992, p. 33.

³ A struck copying error continued onto the next page, where the correct rhythmic setting was found. The source was either source **A** or a similar choral book format manuscript.

II. Concerning the Edition / Zur Edition

The present edition renders all elements of notation, including the use of clefs, key signatures, accidentals, and time signatures, to follow the principles of modern editorial practice.

- Durations remain unchanged. Source **A** presents the oldest notational form, utilizing a white post-mensural style notation. No reduction has been applied to rhythmic values; the minim corresponds to the modern half note.
- Barlines have been adjusted to fit a standard modern practice rather than the longer two-measure groupings in cut-time as provided in sources **A**, **C**, **D**, and **E**. Source **B** provides measure divisions generally following standard modern conventions, but with deliberate use of an occasional combined (usually double length) measure at moments where long rhythmic values move across the barline and suppress the strong beat. While they are often hemiola-like, most are not simultaneous across the ensemble. While an interesting notational approach, the combined measures are not indicated in the edition, but given the potential performance implications of these metrical indications, the following list of their occurrences is provided for the sake of future research (part and measures):
S: 7/8, 27/28, 37/38, 45/46/47/48, 68/69, 74/75, 82/83, 102/103/104
A: 24/25, 41/42/43/44, 62/63, 66/67, 82/83
T: 47/48, 65/66, 67/68, 82/83
B: 66/67, 103/104
Violone/Organ: 33/34, 67/68, 82/83.
- As a short work that is divided into multiple text verses, measure numbering is provided continuously from the beginning to the end.
- All superfluous accidentals repeated within a measure have been removed following standard modern conventions without mention in the Detailed Remarks.
- All dotted rhythms that extend across measures have been provided as tied notes following standard modern practices.
- Clefs and beaming follow standard modern practices. All sources utilize vocal clefs: soprano clef for A, tenor clef (c clef on the third line) for B. In the case of source **C** [A1114 & A1115], alto clef is used, but contrapuntal parts are provided using the vocal clefs. In these cases, appropriate clefs and indications are provided to accommodate the specific octaves.
- No ornaments are present in source **A** or in the surviving organ parts. Figures are derived from sources **B** and **C** and can be confirmed in sources **A**, **B**, **C**, **D**, and **E** [115, org]. *Tasto solo* indications are given in sources **B** and **C** using the *ts* abbreviation. Indications are retained rather than the *ts* abbreviation "tasto solo" in the edition and are followed by standard modern practices. The *b* or *b3* when provided to indicate a pitch with iteration have been modernized to a *b*.
- The surviving organ parts, source **B** and source **C** [A1114 & A1115, org], provide a *basso seguente* throughout

the work. In one instance – mm. 98–99 and its analogous mm. 154–155 – the practice of reinforcing contrapuntal entrances beyond the bass voice in only the organ is briefly ignored as the violone is added to the tenor voice entrance. These measures are rendered following the sources, but performers may select to eliminate the lower octave that would be produced in using a 16-foot bass instrument.

- An indication of the voice type for the initial contrapuntal voices in the organ part is provided in sources **B** and are provided in the main copytext without additional discussion in the Detailed Remarks.
- Duration of final cadences vary greatly among the sources. Source **A** provides the final rhythmic durations as *brevis* and *longa*⁴; source **B** provides mainly double-whole note with fermata for verses 1, 7, 10 and a whole note with a fermata for verse 3 for *ts* with some variation; **C** [A1114 & A1115] provides two double-whole notes throughout; **D** provides all final cadence as double-whole notes with *ts* cadential rhythmic values throughout; **E** has been rendered as a *longa* without the indication of *ts*.
- The edition of the singing text follows the orthography, *Triplex*, Solesmes, and includes text abbreviations and text abbreviations.

III. Detailed Remarks

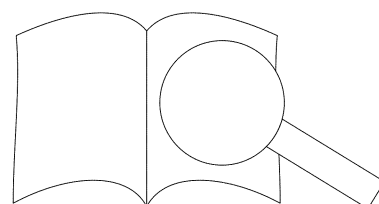
Abh = Alto, bc = Basso continuo, bt. = Bass Tenor, Meas. = Measure, Org = Organ, S = Soprano, T = Tenor, V = Violone
Following order: Measure – part, sign (accidental or rest) – Source: Reading/Remarks.



Intonation: none of the sources provide a choral intonation for the work. The edition presents an intonation derived from the *Liber Hymnarius* for the "Feast of the Seven Dolours of v. M." (15 September) transposed to E minor. While the intonation in the edition is transposed down a 4th and notated on a bass clef, the intonation could be sung by either a B voice as provided or by an A voice 8va. Both realizations would end on their respective starting pitch "e" at the beginning of the polyphonic setting.

Additionally, source **D** provides an interesting solution at the beginning, under the first system, in Kellers hand: "N.B. Wenn der Hymnus nicht angestimmt wird coraliter; so werden die zwey ersten Takte I vom Zeichen an + repetirt." ["N.B. If the hymn is not commenced by a plainchant, then the first two bars are repeated by the + sign."] The sign + is given at the end of the second measure. Source **E** presents this solution written out as part of the score.

1	Vne 2	B: with
1	Org 2	B: the
4	T 1–2	B: half

⁴ See Eric Thomas Chafe, *7* Arbor, 1987, p. 166. Chafe at cadences and omission of four verses were separated by verses sung as plainchant.





- 6 Org 3 C: natural as figure
 7 S 2 B: text leaves out "dum"; adjustment made in m. 8 (syllable "Fi-" at 8.1-2)
 10 T 2-3 A: ; but see fig.
 13 Org B: indicates voice as "alto"
 14 B 3 A: without #
 19 T A: 

Verse 3: O quam tristis

- 26 A 1 B: half rest followed by dotted half note
 27 A 2 B: pitch given as g
 28-30 T A: text underlay breaks regular syllabic pattern



edition follows source B

- 35 S 1-4 B: without slur
 37 T 3-4 A: 
 45 T 1-2 A: 

Verse 7: Pro peccatis suae gentis

As per "The Sources" above, Verse 7 is only provided in source B. Analogous music materials provided in source A (Verse 11) have been consulted as necessary.⁵

- 74 Org 2 B: fig. $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$

Verse 10: Fac ut ardeat cor meum

As per "The Sources" above, Verse 10 is only provided in source B. Analogous music materials provided in source A (Verse 20) have been consulted as necessary.⁶

- 90, 101 Org 3 B: fig. $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$

Verse 11: Sancta Mater, istud agas

- Vne, Org parts constructed from source B (verse 7)
 117 A 1 A: without #; but see fig. and A voice source B (verse 7)
 120 T 4 A: text syllable "ge" appears under note
 131 S 1-4 A: slur indicated only to pitch d' lay clear
 140 T 2 A: without #; but see fig. source B (verse 7)

Verse 20: Quando corpus morietur

- Vne, Org parts constructed from source B (verse 7)
 161 All 1 B: rhythmic v. nr. final cad'

⁵ Differences in

Verse 7		
m. 56f.		accommodate text
m. 6		without S, at third above A
m.		rhythm
		syllable underlay

..., Verse 10 and 20:

Part	Difference
S	rhythm
S	rhythm
S	with/without text repetition "amen"
A	melody, with/without text repetition "amen"
m. 153	A: g^1 , B: b^0
m. 155	$\frac{1}{2}$ or $\frac{1}{4}$ with octave leap
m. 102	m. 158 T with/without text repetition "amen"

