

Claudio

MONTEVERDI

Selva morale et spirituale
Motetti, Hinni, Salve Regina

Soli, 2 Violini, Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Uwe Wolf

Urtext

Partitur / Full score



Carus 27.804

Inhalt / Contents

| | |
|---|-------|
| Vorwort | III |
| Foreword | X |
| Die vertonten Texte mit Übersetzungen / The singing texts with translations | XVII |
| Abbildungen / Facsimiles | XXIII |
| 1. Sanctorum meritis Primo à voce sola SV 277 | 1 |
| 2. Sanctorum meritis Secondo (Deus tuorum militum / Iste confessor) à voce sola SV 278 | 4 |
| 3. Iste confessor (Ut queant laxis) à voce sola SV 279 | 7 |
| 4. Deus tuorum militum à 3 voci SV 280 | 12 |
| 5. Salve Regina (Audi coelum) à 2 voci SV 281 | 15 |
| 6. Salve Regina à 2 voci SV 282 | 26 |
| 7. Salve Regina à 3 voci SV 285 | 32 |
| 8. Ab aeterno ordinata à voce sola SV 262 | 40 |
| 9. Jubilet tota civitas à voce sola in dialogo SV 286 | 47 |
| 10. Laudate Dominum in sanctis à voce sola SV 287 | 54 |
| Kritischer Bericht | 60 |

Zu allen Sätzen dieses Bandes sind Einzelausgaben und vollständiges Aufführungsmaterial erhältlich /
All settings in this volume are also available in separate editions and include complete performance material:
Sanctorum meritis Primo (Carus 27.425), Sanctorum meritis Secondo (Carus 27.426), Iste confessor (Carus 27.427), Deus tuorum
militum (Carus 27.428), Salve Regina (Audi coelum) (Carus 27.429), Salve Regina à 2 (Carus 27.430), Salve Regina à 3 (Carus 27.431),
Ab aeterno (Carus 27.432), Jubilet tota civitas (Carus 27.433), Laudate Dominum in sanctis (Carus 27.434)

Vorwort

Monteverdis geistliches Vokalwerk ist vor allem durch drei zu Lebzeiten erschienene Drucke sowie eine posthume Sammlung überliefert. Weiteres ist in Sammeldrucken veröffentlicht und nur wenig lediglich handschriftlich erhalten.¹ Eine kontinuierliche Publikationsfolge wie bei den Madrigalen² aber gibt es bei der geistlichen Musik nicht. Jedoch umrahmen die geistlichen Werke sein gedrucktes Oeuvre mit den ersten und letzten zu Lebzeiten erschienenen Drucken *Sacrae cantiunculae* von 1582 und *Selva morale et spirituale* von 1641. Die dritte geistliche Sammlung in der Mitte, mit der *Missa in illo tempore* und der berühmten *Marienvesper* von 1610,³ nimmt eine Schlüsselstellung in Monteverdis Leben und Oeuvre ein, markiert die aktive Umorientierung vom Hof- zum Kirchenmusiker, die dann mit der drei Jahre später erfolgten Berufung nach Venedig an San Marco vollzogen wurde.

Als einziger Kirchenmusikdruck Monteverdis aber entstand die *Selva* aus einem kirchenmusikalischen Amt heraus, das Monteverdi zudem 1641 schon fast 30 Jahre innehatte. Auch dieser Umstand mag die Fülle der Werke in der *Selva* und die zahlreichen Mehrfachkompositionen derselben Texte erklären: Hier stellte jemand eine Sammlung zusammen, der aus dem Vollen schöpfen konnte.⁴

Der Inhalt der *Selva* ist rätselhaft und innerhalb der Kirchenmusiksammlungen jener Zeit singulär. Im Kern entspricht die Sammlung *cum grano salis* den in jener Zeit häufigen Repertoi-redrucken mit Musik für die Messe und die Vesper als den beiden wichtigsten mit Musik ausgestatteten Gottesdienstformen. Umrandet wird diese in der *Selva* jedoch durch die nicht recht zum sonstigen, liturgisch geprägten Inhalt passenden *Madrigali spirituali* zu Anfang und dem *Pianto della Madonna* am Ende, einer geistlichen Kontrafaktur von Monteverdis berühmten *Lamento d'Arianna* (1608).⁵ Ungewöhnlich ist auch die Teilung der Sammlung in zwei Teile mit je eigener Paginierung, die beim *Dixit Dominus Primus* neu mit „1“ beginnt.⁶ Der Grund für dieses Vorgehen ist bislang nicht ermittelt worden.

Der Titel der Sammlung, *Selva morale et spirituale*, nimmt ein in gedruckten Sammlungen der Zeit nicht seltenes Bild auf, in dem die Vielheit und Vielfalt der enthaltenen Stücke mit einem Wald (ital. *selva*) verglichen wird, in diesem Fall also ein „moralischer und geistlicher Wald“, wobei die geistlichen Madrigale und der *Pianto della Madonna* wohl den moralischen, die liturgischen Stücke hingegen den geistlichen Teil der Sammlung ausmachen. Auffällig ist die Sprachmischung des Titels: Auf einem zufällig erhaltenen, auf 1640 datierten Titelblatt⁷ ist noch die italienische Formulierung zu finden (*morale e spirituale*), im endgültigen Titel entschied Monteverdi (oder der Drucker) sich dann für das lateinische „et“ statt des italienischen „e“. Es ist vermutet worden, dass sich hinter dem Titel ein Anagramm verbirgt und dieses das „t“ notwendig machte;⁸ eine schlüssige Auflösung eines solchen Anagrammes gibt es aber bislang nicht. Denkbar wäre auch, dass allein graphische Überlegungen den Setzer dazu veranlassten, statt eines einzelnen „e“ auf der mittleren Zeile des Titelblattes ein „et“ zu setzen (siehe Faksimile auf S. XXII).

Die Aufnahme der *Madrigali spirituali* als „Fremdkörper“ in dieser sonst liturgisch ausgerichteten Sammlung führt Linda Maria Koldau auf die Widmungsträgerin zurück.⁹ Monteverdi widmete die Sammlung Eleonora Gonzaga (1598–1655), der Witwe Kaiser Ferdinand II. (1578–1637) und Tochter seines früheren Dienstherrn Vincenzo Gonzaga (1562–1612). Koldau

verweist darauf, dass die durchgehende *vanitas*-Betonung der Texte gut zu den Privatandachten der Kaiserwitwe passen würde. Wie Andrew H. Weaver gezeigt hat, lässt sich auch die am Ende des ersten Teils, also ebenfalls exponierte Motette *Ab aeterno* mit dem Wiener Kaiserhof in Verbindung bringen.¹⁰

Die liturgischen Stücke der Sammlung konzentrieren sich wie üblich auf Messe und Vesper. In Teil A des Druckes stehen neben den *Madrigali spirituali* die *Missa da Capella* sowie die einzelnen *concertato*-Messsätze und am Ende dieses Teils die Bass-Motette *Ab aeterno* (eine Inhaltsübersicht über die Sammlung findet sich im Kritischer Bericht auf S. 61). Teil B enthält überwiegend Vespermusik, gefolgt von zwei weiteren Solo-Motetten und dem *Pianto della Madonna* am Ende der Sammlung.

Außer den Vesperpsalmen enthält der Vesperteil der *Selva* noch zwei Vertonungen des Magnificats (je einmal *da Capella* und *concertato*), Hymnen und Marianische Antiphonen. Die Hymnen sind jeweils als liedhafte Kompositionen für ein bis zwei Solostimmen, 2 Violinen und Generalbass ausgeführt. Bis auf *Iste confessor/Ut queant laxis* sind alle Hymnen strophisch angelegt; *Iste confessor/Ut queant laxis* ist nur scheinbar durchkomponiert, doch verbirgt sich dahinter auch hier eine variierte strophische Form. In allen Hymnen werden zeittypisch nur die ungeraden Strophen vertont (bei *Sanctorum meritis* jeweils zusätzlich auch die abschließende 6. Strophe). Es kann sich aber wegen der nahtlos eingepassten Ritornelle zwischen den Strophen nicht um Alternativ-Vertonungen handeln. Vielmehr scheinen die Ritornelle für die fehlenden Strophen zu stehen, die dann während dessen still gebetet werden konnten. Die Texte der Hymnen weichen von denen des damals gültigen römischen Breviers (1568, Neubearbeitungen 1602 und 1632)

¹ Siehe dazu Manfred H. Stattkus, *Claudio Monteverdi. Verzeichnis der erhaltenen Werke*, Bergkamen 1985.

² Bücher mit Madrigalen bzw. Cazonetten und Scherzi erschienen zu Lebzeiten in Erstauflage 1584, 1587, 1590, 1592, 1603, 1605, 1607, 1614, 1619, 1632 und 1638. Hinzu kommen die *Magdrigali spirituali* von 1583; von vielen Madrigalbüchern gab es zum Teil zahlreiche Neuauflagen.

³ Carus 40.670 (*Missa in illo tempore*), Carus 27.801 (*Marienvesper*) sowie Carus 27.205 (*Magnificat à 6*).

⁴ Verschiedentlich gab es Versuche, einzelne Kompositionen bestimmten Ereignissen in Monteverdis Venezianischer Zeit zuzuordnen. Angesichts der Vielzahl an Verpflichtungen in fast 30 Jahren ist dies aber sehr spekulativ und zum Scheitern verurteilt.

⁵ Zwar gibt es gelegentlich zu dieser Zeit Sammlungen mit Motetten und *Madrigali spirituali*, die Zusammenstellung von dezidiert liturgischer Musik mit *Madrigali spirituali* ist aber in Monteverdis *Selva* singulär.

⁶ Die Bogenbezeichnungen benennen drei Teile (A, B und C), wobei aber nur die Teile A und B in der *Tavola* eigens aufgeführt sind. Bei C läuft auch die Paginierung (wie sonst üblich) fort.

⁷ Siehe Krit. Bericht, Exemplar A^{Bo}.

⁸ Vgl. dazu John Whenham, „Monteverdi's ‚Selva morale e[ti] spirituale‘ (1641): Some Anomalies Explored through the Five Exemplars“, in: *Music and Letters* 95 (2014), S. 539f.

⁹ Linda Maria Koldau, *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, Kassel 2005, S. 110ff.

¹⁰ Andrew H. Weaver, „Divine Wisdom and Dolorous Mysteries: Habsburg Marian Devotion in two Motets from Monteverdi's *Selva morale et spirituale*“, in: *The Journal of Musicology* 24 (2007), S. 237–271. Weaver verweist auf eine wenige Jahre vor der *Selva* in Venedig beim selben Verleger erschienene und ebenfalls der Kaiserwitwe zugeordnete Motettensammlung des als Sänger, später als Vizekapellmeister am Wiener Kaiserhof arbeitenden Giovanni Felice Sances (um 1600–1679). Auch diese enthält eine virtuose Bass-Motette über denselben biblischen Text und – auch dort als letzte Komposition – einen *Pianto della Madonna* (hier allerdings mit dem bekannten Text des *Stabat mater*). Auch Weaver macht eine Verwendbarkeit der Texte in den Privatandachten der Eleonora wahrscheinlich. Eine Inhaltsübersicht über Sances' Sammlung findet sich bei Weaver, S. 260. Sances' Bass-Motette vertont einen etwas größeren Abschnitt des Bibeltextes, hat daher ein abweichendes Textincipit (*Dominus possedit me*).

ab und stammen aus vortridentinischer Zeit, wie sie nach Ausweis venezianischer Vesperbücher¹¹ noch zu Monteverdis Zeit gesungen wurden.

Die Marianischen Antiphonen gehören eigentlich nicht zur Vesperliturgie, sondern zur Komplet, wurden aber – vor allem in der nicht monastischen Kirche – traditionell am Ende der Vespere gesungen. Von den vier Marianischen Antiphonen wird das *Salve Regina* im Kirchenjahr am häufigsten gebraucht¹² und ist folgerichtig am häufigsten vertont worden. Auch in der *Selva* gibt es nur Vertonungen des *Salve Regina*, angeordnet in aufsteigender Besetzung (eine Singstimme mit Echo, zwei Singstimmen, drei Singstimmen). Bei der Textgrundlage des ersten *Salve Regina* der *Selva* handelt es sich um einen Tropus, der das *Salve Regina* mit dem Text des von Monteverdi bereits für die Sammlung von 1610 vertonten *Audi coelum* kombiniert. Im Gottesdienst waren zu Monteverdis Zeit tropierte Texte (eigentlich) nicht gestattet, auch dies deutet vielleicht also auf die Privatandachten am Wiener Kaiserhof.¹³

Besetzung

Die Kompositionen des vorliegenden Bandes sind für den solistischen Vortrag bestimmt. Bei den Hymnen (vor allem dem ersten *Sanctorum meritis*) ist auch eine chorische Darbietung denkbar.¹⁴

Der Druck von 1641 enthält für den Basso continuo keine Besetzungsangaben. Bei Kirchenmusik ist für die Ausführung des Bc immer die Orgel vorzusetzen. In der Regel ist dies die (in Italien freilich relativ kleine) Kirchenorgel, nicht etwa eine Truhenorgel. Von San Marco wissen wir allerdings, dass es dort auch zwei *organetti*, wohl transportable Kleinorgeln gab, die zur Begleitung der Instrumentalmusik und auch beim Musizieren kleinbesetzter Vokalstücke in den Nischen von San Marco Verwendung fanden, auch in Kombination mit einer Theorbe.¹⁵ Zur Zeit der *Selva* dürfte sich zwar eine Verdoppelung der Basslinie durch ein Melodieinstrument, in der Regel einen Violone, bereits durchgesetzt haben,¹⁶ doch ist dies bei den kleinbesetzten Stücken dieses Bandes verzichtbar, wenn nicht störend; vor allem bei der in jener Zeit beliebten Kombination von Orgel und Theorbe bzw. Chitarrone.

Anders als bei der *Marienvesper* gibt es in der *Selva* wenig extreme Lagen. Insgesamt bietet es sich daher an, auch für Aufführungen den historischen hohen Stimmtönen anzuwenden (etwa ein Halbton über dem heute üblichen, ca. $a^1 = 466$ Hz). Insbesondere bei größeren Besetzungen hilft der hohe Stimmtönen den Violinen zu mehr Präsenz. Aufführungen im heutigen Stimmtönen sind aber ebenso problemlos denkbar.

Die liturgische Verwendung der Sätze

Wie zahlreiche italienische Sammlungen des 17. Jahrhunderts enthält die *Selva* Kompositionen für Messe und Vesper (zur Sonderrolle der geistlichen Madrigale s.o.). Für die Messe sind eine Vertonung des kompletten Ordinariums sowie verschiedene Ordinariumssätze vorhanden, die zum Teil ausdrücklich als Austauschsätze für die *Missa a 4* bezeichnet werden. Während die Messe selbst *da Capella* gearbeitet ist, beziehen die Austauschsätze Solisten und Instrumente mit ein und sind z.T. auch bereits im Titel mit dem Zusatz *concertato* versehen.¹⁷

Die Vesperpsalmen sind weder auf ein bestimmtes Fest ausgerichtet (wie die Psalmen des Druckes von 1610, der die Psalmen und den Hymnus der *Marienvesper* enthält), noch auf das ganze Kirchenjahr (wie etliche Publikationen mit den *Salmi per*

tutto l'anno). Vielmehr kann man mit der enthaltenen Auswahl an sieben Psalmen zahlreiche wichtige Vespere des Kirchenjahres abdecken (siehe Übersicht auf S. IX) wie auch mit den Vertonungen des *Salve Regina* sicherlich nicht zufällig die im Kirchenjahr am häufigsten verwendete Marianische Antiphone gewählt wurde (das *Magnificat* ist ohnehin fester Bestandteil der Vespere im Kirchenjahr). Die Hymnen hingegen konzentrieren den Vesperteil auf Märtyrer- und Bekennergedenktagen¹⁸ und – als einziges konkretes Fest – auf das Fest der Geburt Johannes des Täufers (24.6.).

Die drei Motetten lassen sich nicht einzelnen Festen zuweisen. Am deutlichsten wird dies bei *Jubilet tota civitas*, ist hier doch schon im Text der Name des angesprochenen Heiligen durch ein „N.“ ersetzt; die Motette lässt sich also durch Einsetzen eines Namens auf einen bestimmten Gedenktag hin deuten. Beim 150. Psalm *Laudate Dominum in sanctis ejus* handelt es sich um einen viel vertonten und flexibel verwendbaren Lobpsalm, der einem Komponisten die Möglichkeit bietet, ein musikalisches Feuerwerk zu entfachen, zu dem der Text mit seinem Aufruf, die verschiedensten Instrumente zum Lob heranzuziehen, einlädt. *Ab aeterno* über einen Text aus dem Buch der Sprüche kann man zwar mit bestimmten Feiertagen in Verbindung bringen¹⁹, könnte aber auch auf eine besondere Vorliebe des Wiener Kaiserhofes abzielen (s.o.). Eine mögliche Verwendung für die Solo-Motetten bieten unter anderem die verschiedentlich bezugten Darbietungen von Motetten oder Instrumentalwerken zwischen den Vesperpsalmen.²⁰

Überlieferung

Die wichtigste und einzige authentische Quelle für die Stücke der *Selva* ist der Druck von 1641, von dem heute noch fünf Exemplare bekannt sind (siehe Kritischer Bericht). Einem dieser Exemplare (heute in Bologna) ist noch eine frühere Titelfassung beigegeben, die auf 1640 datiert und den Inhalt der beiden späteren Titelblätter in sich vereint. Da in der Vergangenheit

¹¹ Siehe Koldau (wie Fußnote 9), S. 510ff.

¹² Advents- und Weihnachtszeit: *Alma redemptoris mater*, Fastenzeit: *Ave Regina caelorum*, Osterzeit: *Regina caeli*, im verbleibenden Kirchenjahr: *Salve Regina*.

¹³ Ähnlich wie der *Pianto della Madonna* eine wohl bewusste Reminiszenz an Eleonoras Mantuaner Zeit (*L'Arianna* 1608) war, könnte auch das *Salve Regina* bewusst an das frühe, Eleonora möglicherweise aus Mantua bekannte „*Audi coelum*“ der *Marienvesper* angelehnt sein.

¹⁴ Denis Stevens nimmt an, es könne sich z.B. beim ersten Hymnus *Sanctorum meritis* um eine Komposition für das Nonnenkloster San Lorenzo in Venedig handeln; in einem Brief von 1630 berichtet Monteverdi, dass er mit geistlichen Kompositionen für dieses Kloster in Anspruch genommen sei; siehe *Claudio Monteverdi. Briefe 1601–1643*, hrsg. von Denis Stevens, aus dem Italienischen von Sabine Ehrmann und aus dem Englischen von Hans-Horst Henschen, München 1989, S. 445ff. (Kommentar von Stevens) und 451f., Brief Monteverdis vom 23.2.1630 an einen unbekanntenen Empfänger (Don Ascanio Pio di Savoia?).

¹⁵ James H. Moore, *Vespers at St. Mark's. Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, Ann Arbor 1981, Band I, S. 83.

¹⁶ Siehe das Vorwort Heinrich Schützens zu den *Musikalischen Exequien* von 1636 (abgedruckt in *Schriftstücke von Heinrich Schütz*. Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragung hrsg. von Michael Heinemann, Köln 2010 (Schütz-Dokumente, Band 1), S. 193.

¹⁷ Die Messe sowie die Austauschsätze sind in Carus 40.671 enthalten.

¹⁸ Nach Koldau (wie Fußnote 9), S. 115, lässt sich auch die Wahl der Vespere für Bekenner und Märtyrer (s.u.) ebenfalls zwanglos mit Wien in Verbindung bringen.

¹⁹ Nach Koldau (wie Fußnote 9), S. 118, mit dem Fest der Darstellung Mariens im Tempel (21.11.) und dem Fest der Geburt Mariens (8.9.).

²⁰ Siehe dazu John Whenham, *Monteverdi: Vespers 1610*, Cambridge 1997 (Cambridge Music Handbook), S. 20. Auf Orgelspiel zwischen den Psalmen weist Adriano Banchieri hin, siehe: *L'Organo Suonarino*, 2. Auflage, Venedig 1611, S. 45, Reprint (zusammen mit den Auflagen von 1605 und 1638) Amsterdam o.J. (Bibliotheca Organologica, XXVII).

überwiegend mit diesem Exemplar gearbeitet wurde, hat sich sowohl die Doppeldatierung 1640/41 als auch die unklare Titelformulierung „Selva morale e/et spirituale“ eingebürgert. Tatsächlich kann das Druckjahr eindeutig auf 1641 festgesetzt und die Formulierung „et“ – trotz der sprachlichen Eigenwilligkeit des lateinischen „et“ im sonst italienischen Titel – als die gültige angesehen werden. Alle anderen Exemplare tragen nur diesen Titel und die Datierung 1641. Die Druckexemplare weisen im gedruckten Notentext keine Unterschiede auf; ganz anders als z.B. bei dem Druck von 1610 mit der *Marienvesper*.²¹ Die Exemplare enthalten jedoch alle in unterschiedlicher Häufigkeit Korrekturen: sowohl Rasuren als auch handschriftliche Eintragungen. Diese können – sofern es sich um längere Eintragungen mit charakteristischen Schriftzügen handelt – sowohl verschiedenen Nutzern bzw. Besitzern der Drucke als auch dem Verlag zugeordnet werden. Von Verlagsmitarbeitern stammen sicher zwei Ergänzungen an den Bogenkennzeichnungen (siehe Krit. Bericht), die teils in allen, teils in einigen Exemplaren ausgeführt wurden und überwiegend auf dieselbe Hand zurückgehen; diese können nur vor Auslieferung noch in der Offizin eingetragen worden sein. Die Benutzerkorrekturen hingegen zeigen verschiedene Hände, teils des 17. Jahrhunderts, teils wohl auch erst aus jüngerer Zeit.

Auch manche Korrekturen am Notentext könnten noch aus der Offizin stammen. Dafür spricht zum einen die besonders sorgfältige Ausführung der Korrekturen, die oft kaum noch als solche zu erkennen sind (zum Beispiel viele sehr akkurat ausgeführte Rasuren falscher Vorzeichen und Pausen). Vor allem in den Exemplaren in Breslau und Wien finden sich viele Korrekturen, die in übereinstimmender Art an denselben Stellen ausgeführt sind. Die These, es handle sich tatsächlich um koordinierte (und nicht nur zufällig übereinstimmende) Korrekturmaßnahmen wird gestützt durch die Tatsache, dass eine fehlerhafte Korrektur in beiden genannten Exemplaren erscheint.²²

Neben den Druckexemplaren gibt es auch eine handschriftliche Überlieferung, die allerdings mit hoher Wahrscheinlichkeit insgesamt auf den Druck zurückgeht. Die wichtigste dieser Handschriften ist ein Partiturband aus Besitz und größten Teils von der Hand des Schütz-Schülers und späteren Hamburger Jacobi-Organisten Matthias Weckmann (1616–1674).

Zur Edition

Der vorliegenden Edition dient der Druck von 1641 als Hauptquelle. Von den fünf erhaltenen Exemplaren (davon zwei unvollständig) konnten die drei vollständigen und eines der unvollständigen für diese Edition ausgewertet werden. Die handschriftlichen Korrekturen von tatsächlich oder vermeintlich fehlerhaften Stellen in den ausgewerteten Exemplaren stammen überwiegend wohl noch aus dem 17. Jahrhundert. Diese wurden jeweils geprüft und sind im Kritischen Bericht nachgewiesen. Zur Korrektur von fehlerhaften Stellen in **A** wurden soweit als möglich die Korrekturen von Monteverdis Zeitgenossen verwendet. In derselben Weise wurde auch die Partiturabschrift von Matthias Weckmann (s.o.) herangezogen, auch wenn diese als abhängige Quelle keine neuen Erkenntnisse zu Monteverdis Intention beisteuern kann.

Die Edition folgt der Hauptquelle so weit als möglich. Taktzeichen und Notenwerte werden unverändert wiedergegeben (bei divergierenden Taktzeichen an einer Stelle folgen wir dem mehrheitlich gesetzten Zeichen). Vorzeichen wurden, wo nötig, ergänzt. Dabei werden fehlende, aber zwingend notwendige Vorzeichen im Normalstich gedruckt und im Kritischen Bericht

nachgewiesen; Vorzeichenergänzungen, die sinnvoll erscheinen, aber nicht zwingend notwendig sind, werden hingegen kleingedruckt.

Taktstriche sind im Druck von 1641 nur sporadisch enthalten. Sie wurden damals nur gesetzt, wenn sie zur Orientierung als notwendig erachtet wurden. Dies ist der Fall bei einigen rhythmisch ungewohnten Dreiertakten (so ist Nr. 10 fast durchweg mit Taktstrichen versehen) sowie bei großer Häufung kurzer Notenwerte (vor allem in den solistischen Stücken). Diese Taktstriche stehen entweder nach jedem Takt (im Sinne eines vollständigen Taktschlages) oder auch eines Vielfachen davon. Wir setzen Taktstriche dem damaligen Taktschlag folgend (2/2-Takt bzw. 3/1-Takt). Dies entspricht an den meisten Stellen auch Monteverdis Taktstrichsetzung, wo diese vorhanden ist (Einzelheiten im Kritischen Bericht) sowie den sowohl (selten) gedruckt als auch handschriftlich eingetragenen Pausenzahlen. Auf weiterführende, interpretierende Ergänzungen (Proportionsangaben, Metronomzahlen) wurde bewusst verzichtet.

Das von Monteverdi verwendete Verzierungszeichen „t.“ für *trillo* wurde unverändert beibehalten und nicht durch das heute geläufige *tr* ersetzt. Die Interpretation dieses Zeichens ist nicht ganz eindeutig; die Ausführung wird sowohl als Tonwechseltriller als auch als schnelle Tonwiederholung beschrieben (wie auch die Bezeichnung für beide Ausführungsarten zwischen *tremolo* und *trillo* schwankt). Die Verwendung Monteverdis scheint eher auf die Tonrepetition zu deuten.²³

Alle Stücke erscheinen in der vorliegenden Ausgabe untransponiert.

Zur Notation der Taktarten

Wie bereits erwähnt, unterscheidet Monteverdi die *stile antico*-Sätze (*da Capella*) von den übrigen, indem er diese unter dem *alla breve* Zeichen notiert. Ob Monteverdi tatsächlich noch ein *tactus alla breve* (2/1-Takt)²⁴ vorschwebte, erscheint allerdings fraglich, wird doch seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert berichtet, dass die Kapellen unter C nicht mehr *alla breve*, sondern unter einem beschleunigten Taktschlag *alla semibreve* (2/2-Takt) singen.²⁵ Wie weit das auch auf die betont historisierenden *da Capella*-Stücke der *Selva* zutrifft, muss offen bleiben.

Als Dreiertakt verwendet Monteverdi in der *Selva* nur noch den Dreiganzetakt.²⁶ Als Signum für den Dreiganzetakt dominiert $\text{C}\frac{3}{4}$. Dieses Zeichen gibt – proportional gedeutet – eine zweifache Beschleunigung gegenüber C an: Zum einen geben die Zahlen $\frac{3}{4}$ an, dass drei Ganze solange dauern wie vorher eine Ganze, zum anderen bedeutet die Durchstreichung des Kreises eine Verdoppelung des Tempos gegenüber dem undurchstrichenen Halbkreis zu Anfang (drei Ganze im Dreier entsprechen dann einer Halbe im geraden Takt oder ein Taktschlag im Dreier entspricht einem halben Taktschlag im geraden Takt). Doch kann von einer strengen proportionalen Deutung kaum mehr

²¹ Siehe Vorwort und Krit. Bericht Carus 27.801.

²² *Beatus Primo* T. 248, siehe Carus 27.802.

²³ Siehe dazu: Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, 2 Bde., Kassel 1992, Bd. 1, S. 262ff. sowie Bd. 2, S. 91 (Ausführungstabelle nach Rognoni 1620).

²⁴ Die historische Bedeutung des Terminus unterscheidet sich von der heutigen und gibt an, dass ein (im 17. Jahrhundert stets zweizeitiger) Takt eine Brevis umfasst, bezeichnet also – modern gesprochen – den Zweiganze-Takt.

²⁵ Siehe Wolf 1992 (wie Fußnote. 23), Bd. 1, S. 27ff.

²⁶ Ein versehentlich stehengebliebene Passage im Dreihalbetakt im *Dixit Dominus Primo* (siehe Carus 27.802) könnte bedeuten, dass diese Einheitlichkeit das Ergebnis einer nachträglichen Textredaktion ist.

ausgegangen werden,²⁸ wie auch insgesamt die Taktzeichen offenbar losgelöst von ihren ursprünglichen Bedeutungen verwendet wurden. Während im 16. Jahrhundert die Mensurzeichen noch grundsätzlich korrespondierten (C → O, C → Φ), gehen einige Komponisten im 17. Jahrhundert dazu über, auf das C das Φ folgen zu lassen, um das zusätzlich beschleunigte Tempo der Dreier anzudeuten.

Um ein besonders schnelles Tempo des Dreiertaktes sicherzustellen, verlagert Monteverdi die Bewegung im Dreiganzetakt gelegentlich auf die Ebene der Halben, so dass über weite Teile praktisch im Dreihalbetakt musiziert wird. Entsprechend ist die Bewegung $\frac{3}{1}$ nicht etwa synkopisch, sondern wirklich als Dreihalbetakt zu musizieren, ohne aber das Tempo gegenüber dem Dreiganzetakt zu verlangsamen. Fast durchgängig sind so die Dreiertakte im *Laudate Dominum in Sanctis* angelegt.

Hinweise zu den einzelnen Kompositionen des vorliegenden Bandes

1. Sanctorum meritis Primo SV 277

Sanctorum meritis Primo à voce sola & due violini sopra alla qual aria si potranno cantare anco altri Hinni pero che siino dello stesso Metro (Sanctorum meritis I für Solo-Stimme und zwei Violinen; über dieser Aria kann man auch andere Hymnen singen, so diese im selben Metrum stünden)

Der Vesperhymnus *Sanctorum meritis* ist für Gedenktage für mehrere Märtyrer bestimmt. Monteverdis Vertonung für Solo-Sopran, 2 Violinen und Bc ist ausgesprochen gesanglich gestaltet und bietet sich sowohl für solistische als auch für chorisch-einstimmige Darbietung an. Vertont sind zeittypisch jeweils nur die ungeradzahligen sowie die letzte (6.) Strophe. Die Violinen sind nur an den Ritornellen zwischen den Strophen und dem abschließenden Amen beteiligt. Die Ritornelle nehmen dabei den Platz der ausgelassenen Strophen ein.

Der Titel in der Tavola macht klar, dass man diesen Hymnus auch mit anderen Hymnen-Texten singen kann, entsprechend der Nummern 2 bis 4.

2. Sanctorum meritis Secondo SV 278

Sanctorum meritis Secondo à la voce sola concertato con due violini sopra a la qual aria si puo cantare anco altri Hinni delo stesso Metro (Sanctorum meritis II für Solo-Stimme, konzertierend mit zwei Violinen; über dieser Aria kann man auch andere Hymnen im selbem Metrum singen)

In der zu Monteverdis Zeit verbreiteten liedhaft-strophischen Form der Hymnenvertonungen ist kaum Raum für Wortausdeutungen. Monteverdi macht sich diesen Umstand zunutze und richtet zwei der Hymnenvertonungen, darunter die zweite Komposition über *Sanctorum meritis* gleich für mehrere Gedenktage ein. Während die Komposition in den Violinstimmbüchern und in der Bc-Stimme nur einmal notiert ist, enthält die Tenor-Stimme den Satz gleich dreimal mit drei verschiedenen Hymnentexten: für Tage zum Gedenken an mehrere Märtyrer (*Sanctorum meritis*), für Gedenktage an einen Märtyrer (*Deus tuorum militum*) und für solche an Bekenner oder heilige Bischöfe (*Iste confessor*). Den Rhythmus der Singstimme hat Monteverdi dabei jeweils leicht angepasst. Unsere Ausgabe bietet die drei Fassungen synoptisch in einer Partitur.

3. Iste confessor SV 279

Iste Confessor voce sola & due violini sopra alla qual Aria si puo cantare parimente Ut queant laxis di S. Gio. Batt. & simili (Iste Confessor für Solo-Stimme und zwei Violinen; über dieser Aria kann man gleichermaßen *Ut queant laxis* für Johannes den Täufer und ähnliche [Hymnen] singen)

Auch der Hymnus *Iste confessor* (für Tage zum Andenken an einen Bekenner oder heiligen Bischof) liegt in den beiden Sopran-Stimmen noch mit einer weiteren Textierung vor: *Ut queant laxis* zum Johannistag (24.6., Geburt Johannes des Täufers). Dieser Hymnen-Satz beginnt nicht mit einem Ritornell, sondern einem instrumentalen Vorspiel auf das erst das Ritornell folgt. Der Hymnus ist in einer variierten Strophenform durchkomponiert, in der erst jeweils eine der Strophen von je einer Singstimme vorgetragen wird, die letzte dann von beiden gemeinsam. Wiederum sind nur die ungeradzahligen Strophen vertont, während die anderen von den Ritornellen zwischen den Strophen vertreten werden.

In den fast taktstrichlosen Stimmen stehen konsequent Abteilungsstriche an der im Notentext mit * bezeichneten Stelle; vermutlich ist hier eine Zäsur vorgesehen.

4. Deus tuorum SV 280

Deus tuorum militum Hinno con doi violini (Deus tuorum militum. Hymnus mit zwei Violinen)

Als einzige Hymnenvertonung der *Selva* beginnt diese Komposition direkt mit einer Singstimme; die Entsprechung zwischen den fünf Strophen und der sich ergebenden fünfteiligen Form (Strophe – Ritornell – Strophe – Ritornell – Strophe; mit zusätzlich nachgestelltem Amen) ist hier besonders deutlich zu sehen. Während bei diesem Satz die Tavola nicht auf die Verwendbarkeit mit anderen Hymnen hinweist und auch in den Singstimmen keine weiteren Texte unterlegt sind, benennt die Continuo-Stimme auch hier weitere passende Hymnen: *Sopra la stessa aria si potranno cantare ancora I Jesu corona Virginum I Christe Redemptor omnium I & altri del medesimo Metro*. (Über derselben Aria kann man auch *Jesu corona Virginum* [Hymnus für Vespere an Jungfrauenfesten], *Christe redemptor omnium* [Hymnus für die Laudes an Allerheiligen] und andere mit demselben Metrum singen).

5. Salve Regina (Audi coelum) SV 283

Salve Regina con dentro un Ecco. Voce sola risposta d'ecco & due violini (Salve Regina mit einem Echo darin. Für eine Stimme, beantwortet von einem Echo, und zwei Violinen).

Diesem *Salve Regina*-Tropus liegt im Wesentlichen derselbe Text zugrunde wie in dem *Audi coelum* aus Monteverdis *Marienvesper* von 1610, und auch die Setzweise als virtuose Echo-Komposition ist beiden Vertonungen zu eigen. Anders als 1610 ist der Text des *Audi coelum* in der *Selva* aber ein *Salve Regina*-Tropus. Die nachstehende Synopse der drei Texte – das *Salve Regina* und die beiden *Audi coelum* – zeigt die Unterschiede zwischen beiden *Audi coelum* und zugleich die in der *Selva* neu eingeführten Übernahmen aus dem Text des *Salve Regina*:

²⁷ Siehe ausführlich Wolf 1992 (wie Fußnote 23), S. 82ff.

| | 1610 | 1641 |
|-------|--|--|
| Audi | Audi coelum, verba me plena desiderio et perfusa gaudio... | |
| | ...ut aurora rutilat ut benedicam. | ...quasi aurora rutilans et benedicam. |
| | Dic, nam ista pulchra ut luna... | |
| | ...terras, coelos, maria. | ...terras, maria. |
| | Maria Virgo illa dulcis...porta orientalis. | |
| Salve | | O Maria Virgo, o Mater misericordia [statt: Salve Regina, Mater misericordiae]... |
| Audi | Illa sacra, et felix porta... | |
| | ...introduxit autem vita. | ...introducta autem vita. |
| | Quae semper tutum... Benedicta es, Virgo Maria in saeculorum saecula. | |
| Salve | | Ad te clamamus exules filii Evae... |
| Audi | Quae semper tutum est... | Illa quae tutum est... |
| | ...pro culpis remedium. | |
| Salve | | O mediatrix, o [statt: Eia ergo] Advocata nostra, illos tuos... ...exilium ostende. |
| | | [O pulchra ut luna electa ut sol,] o clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria. |

Es ist wahrscheinlich, dass diese Reminiszenz an den Druck aus der Zeit in Mantua kein Zufall ist, sondern hier bewusst an jene Zeit erinnert wird, zu der auch die Widmungsträgerin noch in Mantua lebte.

Als Tropus war die Komposition bei strenger Auslegung der damaligen Vorschriften in der Liturgie nicht verwendbar. Denkbar erscheint aber sowohl die Verwendung als außerliturgisches Concerto, etwa zwischen den Psalmen einer Vesper, oder überhaupt außerhalb liturgischer Feiern, etwa bei den Privatandachten am Wiener Kaiserhof.

6. Salve Regina SV 284

Salve Regina, à 2. Voci due Tenori o due Soprani (Salve Regina zu zwei Stimmen: zwei Tenöre oder zwei Soprane)

Anders als das erste *Salve Regina* halten sich die beiden nachfolgenden Vertonungen der *Selva* genau an den liturgischen Text, wodurch sie auch in der Komplet bzw. am Ende der Vesper gesungen werden können. Das *Salve Regina* für zwei Tenöre oder Soprane ist eine Komposition voller madrigalischer Bilder und erinnert an Kammerduette aus Monteverdis späten Madrigalbüchern – allerdings bei zurückhaltender Virtuosität. Das flehende Gebet findet dabei vielfach Ausdruck in Seufzermelodik und vor allem in dem sehr gezielten Einsatz von Pausen.

7. Salve Regina SV 285

Salve Regina à 3 Voci Alto Basso & Tenore o Soprano (Salve Regina zu drei Stimmen Alt, Bass und Tenor oder Sopran)

Als einzige Komposition der *Selva* handelt es sich bei dem letzten, dreistimmigen *Salve Regina* um ein Werk, das bereits einmal zuvor veröffentlicht wurde, wenn auch in einer deutlich abweichenden Fassung: Es erschien bereits 1629 in der *Quarta Raccolta de Sacri Canti*, herausgegeben von Lorenzo Calvi, von dem lediglich bekannt ist, dass er sich als „musico nella cathedrale di Pavia“ bezeichnete und zu dieser Zeit mehrere Sammlungen herausgab. Wie auch die Nr. 6 ist es eine sehr

expressive Komposition voller Madrigalisten. Zur Ausführung des „t.“ siehe oben (S. V).

8. Ab aeterno SV 262

Motetto A voce sola in Basso Ab aeterno ordinata sum (Motette für eine Bass-Stimme: Ab aeterno ordinata sum)

Die Motette über einen Text aus dem Buch der Sprüche erfordert einen enorm flexiblen Bass mit einem großen Tonumfang von mehr als zwei Oktaven (C–d¹), der zudem in kurzer Zeit und in sehr großen Sprüngen durchschritten wird. Die Vermutung liegt nahe, dass diese Motette für einen bestimmten, besonders virtuosen Sänger mit einem ungewöhnlich großen Tonumfang komponiert wurde. Allerdings ist unklar, ob dieser – angesichts der Parallelvertonung von Giovanni Felice Sances (s.o.) – in Venedig²⁸ oder doch eher am Wiener Kaiserhof zu suchen ist.

Die ungewöhnliche Stellung dieser Motette im Originaldruck – nicht am Ende bei den anderen Solomotetten, sondern am Ende des ersten Teils der Sammlung – scheint ebenfalls auf Wien (s.o.) zu deuten, könnte freilich aber auch auf einen konkreten Zusammenhang mit der im Druck voranstehenden Messe und den Messsätzen beruhen. Sowohl das *Gloria à 7* als auch die Bass-Motette *Ab aeterno* wurden denn auch mit der Danksagungsmesse von 1631 nach der gerade überstandenen Pest in Verbindung gebracht. In Bezug auf das *Gloria* gilt dies aber inzwischen als unhaltbar, womit auch für die Bass-Motette ein konkreter Hinweis auf diese Messe fehlt.²⁹

9. Jubilet tota civitas SV 286

Jubilate [recte: Jubilet] à voce Sola in Dialogo. (Jubilate [richtiger: Jubilet] für eine Stimme allein im Zwiegespräch)

Wie im Titel bereits angedeutet, handelt es sich bei dieser Motette um ein Zwiegespräch. Die eine der beiden Parteien ruft zum Jubilieren auf, die zweite fragt nach, was denn der Anlass zum Jubel sei. Doch handelt es sich dem Titel zufolge nicht um ein Duett, sondern um ein Zwiegespräch für nur eine Stimme. Entsprechend ist die Singstimme nicht – wie bei einem Zwiegespräch zu erwarten – auf zwei Stimmbücher verteilt, sondern allein im Stimmbuch Soprano secondo enthalten. Die beiden Parteien des Zwiegesprächs sind dort mit „Canta“ (lat. „singe“ oder ital. „singt“) und „Tacet“ („schweigt“) gekennzeichnet; eine allerdings schwer verständliche Bezeichnung, da keine andere Stimme die Noten der Tacet-Abschnitt hat (sollten zwei Stimmen aus einem Stimmbuch singen, wäre eine andere Anordnung gewählt worden). Monteverdi gibt dazu keine weiteren Auskünfte.

In der Literatur und Aufführungspraxis der vergangenen Jahrzehnte hat dies verschiedene Deutungen erfahren, von denen sich allerdings keine auf weitere Quellen stützen kann. Denis Stevens vermutet, dass ein Teil („Tacet“) für einen Solisten, der andere („Canta“) für einen Chor bestimmt seien.³⁰ Linda Maria Koldau sieht in den „Canta“- bzw. „Tacet“-Beischriften Regieanweisungen für den Sänger, der beide Teile des Zwiegesprächs übernehmen muss, unterstützt durch unterschiedliche

²⁸ Karl-Joseph Kutsch, Leo Rimens, *Großes Sängerlexikon*, Band 4, Berlin 2004, S. 2885, schlagen den Komponisten und Sänger Francesco Manelli (1595–1667) vor, der 1638–1645 als Bassist an San Marco in Venedig wirkte.

²⁹ Siehe Koldau (wie Fußnote 9), S. 124f.

³⁰ Genauer für die Nonnen von San Daniele, siehe Denis Stevens, *Monteverdi in Venice*, Cranbury NJ 2001, S. 51: „... and the alternating soprano parts could have been intended for the leading castrato of S. Marco and the nuns of S. Daniele.“ In seiner Monteverdi-Briefausgabe hatte er dafür die Nonnen von San Lorenzo ins Gespräch gebracht (siehe Fußnote 14).

Setzweisen der beiden Partien (liedhafte „Canta“-Partien und überwiegend rezitativische „Tacet“-Abschnitte).³¹ In gängigen CD-Einspielung wird diese Motette sowohl von einem als auch von zwei Sopranen (gelegentlich auch Tenören) vorgetragen, wobei auch zu hören ist, dass die „Tacet“-Partien aus der Ferne gesungen werden. Eine wirklich schlüssige Erklärung für Monteverdis Beischriften bietet allerdings keine der Lösungen und es ist wahrscheinlich, dass der Druck Monteverdis Intention hier nicht vollständig oder korrekt wiedergibt.

Anlass für den Jubel der Motette ist das Fest eines Heiligen, dessen Taten aber nur sehr vage beschrieben werden und an Stelle dessen Namens nur ein „N.“ (Nomen) steht. Somit ist die Motette für verschiedene Heiligenfeste verwendbar; ein in Motetten der Zeit gelegentlich anzutreffender Kunstgriff. Wir schlagen den Heiligen Johannes vor, da der einzige, einem konkreten Fest zuzuordnende Hymnus der *Selva* (*Ut queant laxis*, siehe Nr. 3) zum Johannis-Fest gehört. Dies ist aber nur als Aufführungsvorschlag zu verstehen; es liegt im Wesen dieser Motette, eben nicht festgelegt zu sein. Zur Ausführung des Verzierungszeichens „t.“ siehe oben (S. V).

10. Laudate Dominum in Sanctis SV 287

Laudate Dominum voce Sola Soprano o Tenore (Laudate Dominum für eine Stimme allein, Sopran oder Tenor)

Der von Monteverdi hier vertonte 150. Psalm wird als krönender Abschluss des Psalters gesehen und er steht sicherlich auch in Monteverdis *Selva* nicht zufällig am Ende des liturgischen Teils vor dem *Pianto della Madonna*. Wie viele Vertonungen dieses Psalmes ist die Komposition reich an Bildern, hier nicht nur die Nachahmung der Instrumente, sondern etwa die Darstellung der Unendlichkeit des Firmaments (T. 17ff.). Um ein besonders schnelles Tempo des Dreiertaktes sicherzustellen, verlagert Monteverdi die Bewegung im Dreiganze-Takt auf die Ebene der Halben, so dass über weite Teile praktisch im Dreihalbetakt musiziert wird (s. o.).

In T. 75 und 79 ist der von Monteverdi vertonte Text grammatikalisch nicht korrekt; vermutlich hat Monteverdi (oder seine Textvorlage? Oder auch erst der Drucker?) den Zeilenschluss versehentlich an die Zeile davor angeglichen (dort heißt es „cimbali benesonantibus“; hier ist der Ablativ korrekt). Schon in die Handschrift **B** und im Nachdruck **C** haben jeweils den korrekten Text (zu den Quellen siehe den Kritischer Bericht). Am Ende der Komposition fehlt die Textierung; das „al“ in T. 94 ist die letzte Silbe im Originaldruck **A**. Unsere Edition bietet die Ergänzung der Handschrift **B** (oben) sowie einen Vorschlag des Herausgebers (unten). Auch **C** bietet eine Ergänzung, die in T. 94–101 wenig plausibel scheint (siehe Kritischer Bericht). Ab T. 102 stimmen die Ergänzungen von **A** und **C** überein und wir bieten nur noch diese plausible Variante. Zur Ausführung des Verzierungszeichens „t.“ siehe oben (S. V).

Der Dank des Herausgebers gilt den quellenbesitzenden Bibliotheken für die Überlassung von Scans bzw. die Möglichkeit zur Einsichtnahme. Besonderer Dank gilt der Bibliothek der Universität Wrocławski für die Erlaubnis, Seiten aus ihrem Druckexemplar im Faksimile wiederzugeben.

Stuttgart, Februar 2016

Uwe Wolf

³¹ Koldau (wie Fußnote 9), S. 274ff.

Vespern, die von der *Selva* abgedeckt werden³²

| | mehrere Märtyrer | ein Märtyrer | Bekennner/Bischof | Geburt Johannes des Täufers (24.6.) | männliche Heilige / Festtage | Sonntage |
|------------------|-------------------|---------------------|-------------------|---|---------------------------------------|---|
| 1. Psalm | Dixit Dominus | | | | | |
| 2. Psalm | Confitebor tibi | | | | | |
| 3. Psalm | Beatus vir | | | | | |
| 4. Psalm | Laudate Pueri | | | | | |
| 5. Psalm | Credidi | | Memento Domini | Laudate Dominum (röm. Brevier) Memento Domini (Venedig) ³³ | Laudate Dominum | [In exitu Israel] auch: Laudate Dominum |
| Hymnus | Sanctorum meritis | Deus tuorum militum | Iste confessor | Ut queant laxis | [nicht in der <i>Selva</i> enthalten] | [nicht in der <i>Selva</i> enthalten] |
| Canticum | Magnificat | | | | | |
| Marian. Antiphon | Salve Regina | | | | | |

Die Psalmen und das Magnificat der *Selva* (ohne Hymnus) können in zahlreichen weiteren Vespern im Kirchenjahr ganz oder teilweise verwendet werden:

Übersicht der liturgischen oder liturgisch verwendbaren Stücke aus der *Selva*

| Titel | Werknr. | Besetzung | Carus |
|--|---------|--|-------------------|
| Messe, Messsätze | | | |
| Messa a 4 da Capella | SV 257 | SATB, Bc | in 40.671 |
| Gloria a 7 | SV 258 | Soli e coro SSATTB, 2 VI, [4 Va ³⁴ oder Trb ad. lib.], Bc | 40.436 |
| Crucifixus à quattro voci | SV 259 | ATTB, Bc | in 40.671 |
| Et resurrexit à 2 | SV 260 | SS/TT, 2 VI, Bc | in 40.671 |
| Et iterum à 3 | SV 261 | AAB, [4 Va o Trb ad. lib.], Bc | in 40.671 |
| Psalmen | | | |
| Dixit Primo à 8 | SV 263 | Soli e Coro SSAATTBB, 2 VI, [4 Va o Trb ad lib.], Bc | in 27.802; 27.411 |
| Dixit Secondo à 8 | SV 264 | Soli e Coro SSAATTBB, 2 VI, [4 Va o Trb ad lib.], Bc | in 27.803; 27.418 |
| Confitebor Primo à 3 | SV 265 | Soli ATB, Coro SSATB, Bc | in 27.802; 27.412 |
| Confitebor Secondo à 3 | SV 267 | Soli e coro STB, 2 VI, Bc | in 27.803; 27.419 |
| Confitebor Terzo alla francese à 5 | SV 267 | Soli SS, Coro SSATB, [4 Va o Trb ad lib.], Bc | in 27.803; 27.420 |
| Beatus Primo à 6 | SV 268 | Soli (o coro) SSATTB, 2 VI, [3 Va o Trb ad lib.], Bc | in 27.802; 27.413 |
| Beatus Secondo à 5 | SV 269 | Coro SATTB, Bc | in 27.803; 27.421 |
| Laudate pueri Primo à 5 | SV 270 | Soli SSTTB, Coro SATTB, 2 VI, Bc | in 27.802; 27.414 |
| Laudate pueri Secondo à 5 | SV 271 | Soli TT, Coro SATTB, 2 VI, Bc | in 27.803; 27.422 |
| Laudate Dominum Primo à 5 | SV 272 | Soli SSTTB, Coro SATB ad lib., 2 VI, [4 Va o Trb ad lib.], Bc | in 27.802; 27.415 |
| Laudate Dominum Secondo à 8 | SV 273 | Soli SSTT, Coro SATB, SATB, 2 VI, Bc | in 27.803; 27.423 |
| Laudate Dominum Terzo à 8 | SV 274 | Solo SS, Coro SATB, SATB, Bc | in 27.803; 27.416 |
| Credidi à 8 da cappella | SV 275 | Coro SATB, ATTB, Bc | in 27.802; 27.417 |
| Memento à 8 da cappella | SV 276 | Coro SATB, ATTB, Bc | in 27.803; 27.424 |
| Hymnen³⁵ | | | |
| Sanctorum meritis Primo à voce sola | SV 277 | S, 2 VI, Bc | in 27.804; 27.425 |
| Sanctorum meritis (Deus tuorum militum / Iste confessor) ³⁶ Secondo à voce sola | SV 278 | T, 2 VI, Bc | in 27.804; 27.426 |
| Iste confessor (Ut queant laxis) | SV 279 | SS, 2 VI, Bc | in 27.804; 27.427 |
| Deus tuorum militum | SV 280 | TTB, 2 VI, Bc | in 27.804; 27.428 |
| Magnificat | | | |
| Magnificat Primo à 8 | SV 281 | Soli SSBB, Coro SATB, SATB, 2 VI, [4 Va o Trb ad lib.], Bc | 40.437 |
| Magnificat Secondo à 4 in genere da Capella | SV 282 | Coro SATB, Bc | 40.438 |
| Salve Regina | | | |
| Salve Regina (Audi coelum) con dentro un Ecco | SV 283 | Soli TT, 2 VI, Bc | in 27.804; 27.429 |
| Salve Regina à 2 | SV 284 | Soli SS/TT, Bc | in 27.804; 27.430 |
| Salve Regina à 3 | SV 285 | Soli A T/S B, Bc | in 27.804; 27.431 |
| Motetten | | | |
| Ab aeterno. Motetto à voce sola in Basso | SV 262 | Solo B, Bc | in 27.804; 27.432 |
| Jubilet à voce sola in Dialogo | SV 286 | Solo S (oder SS), Bc | in 27.804; 27.433 |
| Laudate Dominum in sanctis à voce sola | SV 287 | Solo S/T, Bc | in 27.804; 27.434 |

³² Siehe dazu Übersichten bei Koldau (wie Fußnote 9), S. 509.

³³ Hier weicht die venezianische Psalmfolge von derjenigen des römischen Breviers ab, siehe Koldau (wie Fußnote 9), S. 126.

³⁴ Viole oder Viole da braccio wird von Monteverdi als Sammelbegriff für Streicher (wohl der Violinfamilie) verwendet.

³⁵ Die Hymnen sind sowohl solistisch als auch chorisches aufführbar.

³⁶ Dieser und der nächste Hymnus liegen in mehreren originalen Textierungen vor.

Foreword

Monteverdi's sacred vocal music has survived mainly through three editions which were published during his lifetime, as well as one posthumous collection. Other works were published in collected editions and merely a few items survived only in manuscript form.¹ Unlike the madrigals,² there is no continuous series of publications of sacred works. However, sacred compositions – with the first work published during his lifetime being *Sacrae cantiunculae* of 1582, and the last one *Selva morale et spirituale* dated 1641 – frame his printed oeuvre. The third – and middle – collection of sacred music, together with the *Missa in illo tempore* and the famous *Vespro della Beata Vergine* of 1610³ occupies a key position in Monteverdi's life and work, marking his reorientation from court musician to church musician, which was completed three years later with his appointment to San Marco in Venice.

The *Selva* was, however, the only one of Monteverdi's sacred music publications which was compiled while he held a church music position; moreover, one which he had, by 1641, held for almost 30 years. This circumstance, too, may explain the wealth of compositions contained in the *Selva* as well as the numerous duplicate compositions on the same text: here the compiler of the collection was clearly able to draw on unlimited resources.⁴

The content of the *Selva* is mysterious and unique within the church music collections of the time. Fundamentally, and with a grain of salt, the collection corresponds to those repertoire collections common at the time containing music for the Mass and for Vespers, these being the two forms of church service most commonly provided with music. In the *Selva*, however, these are framed by the *Madrigali spirituali* at the beginning and the *Pianto della Madonna* at the end, the former not really in keeping with the remaining, liturgically characterized content, and the latter being the sacred contrafactum to Monteverdi's famous *Lamento d'Arianna* (1608).⁵ It is also unusual that the collection is separated into two parts, each with a separate page numbering, the *Dixit Dominus Primo* beginning anew on page "1".⁶ No reason for this procedure has as yet been ascertained.

The title of the collection, *Selva morale et spirituale*, refers to an image not infrequently found in printed collections of the time, in which the manifold variety of the pieces contained are likened to a forest (Italian: *selva*); in this case, therefore, a "moral and spiritual forest," in which the sacred madrigals and the *Pianto della Madonna* presumably represent the moral aspect, while the liturgical pieces represent the spiritual aspect of the collection. The mixture of languages contained in the title is remarkable: A title page⁷ dated 1640 which has survived by chance contains the Italian wording (*morale e spirituale*), whereas for the final title Monteverdi (or the printer) decided on the Latin "et" instead of the Italian "e." It has been surmised that the title conceals an anagram which would make the "t" necessary,⁸ but a conclusive solution of such an anagram has not been discovered to date. It is also possible that purely typographical considerations caused the typesetter to set "et" on the middle line of the title page instead of just a single "e" (see facsimile p. XXII).

Linda Maria Koldau ascribes the inclusion of the *Madrigali spirituali* as a "foreign body" in this otherwise liturgically oriented collection to the dedicatee.⁹ Monteverdi dedicated the collection to Eleonora Gonzaga (1598–1655), the widow of Emperor Ferdinand II (1578–1637) and daughter of his earlier employer

Vincenzo Gonzaga (1562–1612). Koldau points out that the emphasis on *vanitas* throughout the texts would be appropriate to the dowager empress's private devotions. As Andrew H. Weaver has pointed out, the motet *Ab aeterno*, also in a prominent position at the end of part one, could also be connected with the Viennese court.¹⁰

The liturgical pieces of the collection are focused, as is customary, on the Mass and the Vespers. Part A of the print contains, in addition to the *Madrigali spirituali*, the *Missa da Capella* as well as the stand-alone *concertato* movements of the Mass and, at the end of this section, the bass motet (a table of contents for the collection can be found in the Critical Report on p. 61). Part B contains mainly music for Vespers, followed by two more solo motets and the *Pianto della Madonna* at the end of the collection.

Apart from the Vesper psalms, the Vesper section of the *Selva* also contains two settings of the Magnificat (one *da Capella* and one *concertato*, respectively), hymns and Marian antiphons. The hymns are all executed as songlike compositions for one to two solo voices, two violins and basso continuo. With the exception of *Iste confessor / Ut queant laxis*, all hymns are strophically composed. *Iste confessor / Ut queant laxis* only appears to be through-composed; here, too, closer examination reveals a strophic form variation. As was typical for that time, only the odd verses of the hymns were set (in the case of *Sanctorum meritis* also the closing sixth verse, respectively). The seamlessly integrated ritornellos between the verses make it clear that the setting was not meant to be performed alternately: rather, the ritornellos seem to replace the missing verses, during which one could pray in silence.

¹ See Manfred H. Stattkus, *Claudio Monteverdi. Verzeichnis der erhaltenen Werke*, (Bergkamen, 1985).

² Books containing madrigals or Canzonetti and Scherzi were published during his lifetime in 1584, 1587, 1590, 1592, 1603, 1605, 1607, 1614, 1619, 1632 and 1638 as first editions. In addition, there were the *Magdrigali spirituali* of 1583; in some instances there were numerous reprints of many madrigal books.

³ Carus 40.670 (*Missa in illo tempore*), Carus 27.801 (*Vespro della Beata Vergine*) as well as Carus 27.205 (*Magnificat à 6*).

⁴ There have been several attempts to associate individual compositions with certain events during Monteverdi's tenure in Venice. In view of his numerous obligations in the course of almost 30 years, this must be regarded as speculation and doomed to failure.

⁵ There are occasional examples at that time of collections containing motets and *Madrigali spirituali*, but the combination of explicitly liturgical music with *Madrigali spirituali* is unique in Monteverdi's *Selva*.

⁶ The folio indications name three parts (A, B und C), but only parts A and B are separately named in the Tavola; the pagination of part C is also continuous (as is usual).

⁷ See Critical Report, exemplar A^{Bo}.

⁸ Cf. John Whenham, "Monteverdi's 'Selva morale e[et] spirituale' (1641): Some Anomalies Explored through the Five Exemplars", in: *Music and Letters* 95 (2014), pp. 539f.

⁹ Linda Maria Koldau, *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, (Kassel, 2005), pp. 110ff.

¹⁰ Andrew H. Weaver, "Divine Wisdom and Dolorous Mysteries: Habsburg Marian Devotion in two Motets from Monteverdi's *Selva morale et spirituale*," in: *The Journal of Musicology* 24 (2007), pp. 237–271. Weaver refers to a collection of motets by Giovanni Felice Sances (ca. 1600–1679) which was published by the same publisher a few years before the *Selva* and also dedicated to the dowager empress; Sances was a singer and later vice Kapellmeister at the Imperial Court in Vienna. His collection also contains a bass motet on the same biblical text and – here, also as the final composition – a *Pianto della Madonna* (in this case, however, on the well-known text of the *Stabat mater*). Weaver also considers the appropriateness of the texts for Eleonora's private devotions to be likely. A list of contents of Sances's collection can be found in Weaver, p. 260. Sances's bass motet sets a slightly larger section of the Bible text and thus displays a divergent incipit (*Dominus possedit me*).

The texts of the hymns diverge from those of the Roman Breviary in use at that time (1568, revised in 1602 and 1632); they originate from the pre-Tridentine era and, as is documented by Venetian Vesper books¹¹, they were still sung in Monteverdi's time.

The Marian antiphons do not actually belong to the Vesper liturgy, but to Compline; particularly in the non-monastic church, however, they were traditionally sung at the end of Vespers. Of the four Marian antiphons, the *Salve Regina* is used most often in the course of the church year¹² and was consequently set most frequently. The *Selva* also contains only settings of the *Salve Regina*, ordered in the ascending size of scoring (one voice with echo, two voices, three voices). The text model of the first *Salve Regina* in the *Selva* is a trope which combines the *Salve Regina* with the text of *Audi coelum*, which had already been set by Monteverdi for the collection of 1610. Troped texts were (actually) not permitted in church services during Monteverdi's time; this also suggests private devotions at the Imperial Viennese Court.¹³

Scoring

The compositions in the present volume are intended for solo performance. In the case of the hymns (especially the first *Sanctorum meritis*), a choral presentation is also conceivable.¹⁴

The print of 1641 does not contain instrumentation details for the basso continuo. In church music, the use of the organ for the performance of the basso continuo is taken for granted. As a rule, this would be the church organ (admittedly a relatively small instrument in Italy) and not a chest organ. It is known, however, that San Marco had two *organetti* – presumably small movable organs – which were used to accompany instrumental music and were also used in the performance of lightly scored vocal pieces in the niches of San Marco, also in combination with a theorbo.¹⁵ At the time of *Selva*, the practice of doubling the bass line with a melody instrument (usually a violone) would also have already been established.¹⁶ However, in the case of the sparsely scored works of this volume, it can be done without and might even be distracting; particularly in the combination of organ and theorbo or chitarrone, which was so popular at the time.

Unlike the Vespers from 1610, there are few extreme tessituras in the *Selva*. Therefore, altogether it is to be recommended to use employ the historical high tuning, even for present-day performances (approximately a half tone higher than the pitch customary today, ca. $a^1=466$ Hz). Especially in larger ensembles, the higher tuning lends more presence to the violins. Nevertheless, performances at present-day tuning are just as easily possible.

The Liturgical Use of the Movements

Like numerous Italian collections from the 17th century, the *Selva* includes compositions for Mass and Vespers (see above for the particular function of the sacred madrigal). For the Mass, a setting of the complete Ordinary as well as several movements from the Ordinary are included, some of the latter are expressly identified as alternate movements for the *Missa a 4*. Whereas the Mass itself is composed *da Capella*, the alternate movements include soloists and instruments; indeed, some of their titles contain the term *concertato*.¹⁷

The Vesper psalms are neither focused on a particular feast day (unlike the psalms in the print of 1610, which contains the psalms and the hymn of the *Vespers of the Blessed Virgin*, nor on the entire church year (like several publications containing *Salmi per tutto l'anno*). Rather, the selection of seven psalms contained can be used for numerous important Vespers of the church year (see overview on p. XVI), just as it is surely no coincidence that the setting of the *Salve Regina* is the most frequently used Marian antiphon in the church year (the *Magnificat* being in any case a fixed component of the Vespers during the church year). The hymns of the Vespers, on the other hand, are concentrated on commemorative days for martyrs and confessors¹⁸ and – as the only concrete feast day – the Feast of the Birth of John the Baptist (24 June).

The three motets cannot be allocated to particular feast days. This is most obvious in *Jubilet tota civitas*, where even in the text the name of the saint addressed is replaced by "N."; by replacing this with a name, the motet can thus be made suitable for any particular commemoration day. Psalm 150 *Laudate Dominum in sanctis ejus* is a frequently set psalm of praise, flexible in its deployment, which offers the composer the opportunity to ignite fireworks of imagery on the text, which calls upon a multitude of instruments to join in the praise. *Ab aeterno*, on a text from the Book of Proverbs, can be linked to certain feast days,¹⁹ but it could also have been intended to fulfill a particular preference of the Viennese Imperial Court (see above). Among other things, the variously documented performances of motets or instrumental works between Vesper psalms could offer one purpose for the use of the solo motets.²⁰

Transmission

The most important and only authentic source for the pieces of the *Selva* is the print of 1641, of which there are five known exemplars today (see Critical Report). One of these exemplars (now in Bologna) contains an earlier version of the title, dated 1640, which unites the content of both the later title pages. Since this exemplar was most frequently used in the past, both

¹¹ See Koldau (footnote 9), pp. 510ff.

¹² Advent and Christmas: *Alma redemptoris mater*, Lent: *Ave Regina caelorum*, Easter: *Regina caeli*, the remaining church year: *Salve Regina*.

¹³ Just as the *Pianto della Madonna* was probably a deliberate reminiscence of Eleonora's time in Mantua (*L'Arianna* 1608), the *Salve Regina* may also consciously have referred to the earlier "Audi coelum" of the *Vespro della Beata Vergine*, which Eleonora may have been familiar with from her time in Mantua.

¹⁴ Denis Stevens assumes that the first hymn *Sanctorum meritis*, for example, could have been a composition for the San Lorenzo convent in Venice; in a letter from 1630, Monteverdi reported that he was occupied with sacred compositions for this convent. See *The Letters of Claudio Monteverdi*, ed. by Denis Stevens, (Cambridge 1980), pp. 397 ff., letter dated 23 February 1630 from Monteverdi to an unknown recipient (Don Ascanio Pio di Savoia?).

¹⁵ James H. Moore, *Vespers at St. Mark's. Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, (Ann Arbor, 1981), volume I, p. 83.

¹⁶ See Heinrich Schütz's preface to the *Musikalische Exequien* of 1636, reprinted in: *Schriftstücke von Heinrich Schütz*. Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragung, ed. by Michael Heinemann, (Cologne, 2010) (Schütz-Dokumente, volume 1), p. 193.

¹⁷ The Mass as well as the alternate movements are published in Carus 40.671.

¹⁸ According to Koldau, *ibid.*, p. 115, the choice of the Vespers for martyrs and confessors (see below) can also effortlessly be linked to Vienna.

¹⁹ According to Koldau, *ibid.*, p. 118, with the Feast of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple (21 November) and the Feast of the Nativity of Mary (8 September).

²⁰ See also John Whenham, *Monteverdi: Vespers 1610*, (Cambridge, 1997) (Cambridge Music Handbook), p. 20. Reference to playing the organ between the psalms is made by Andriano Banchieri, *L'Organo Suonarino*, 2nd edition (Venice, 1611), p. 45, reprinted (together with the prints of 1605 and 1638) (Amsterdam, undated) (Bibliotheca Organologica, XXVII).

the double dating 1640/41 and the unclear formulation of the title, “Selva morale e/et spirituale,” have become customary. Indeed, the year of printing can unequivocally be fixed as 1641 and the formulation “et” – in spite of the linguistic idiosyncrasy of the Latin “et” within an otherwise Italian title – is to be regarded as valid. All, except the Bolognese exemplars bear only this title and the date 1641. There are no divergences in the printed musical text between all of the exemplars: this is quite in contrast to, for example, the prints of 1610 containing the *Vespers of the Blessed Virgin*.²¹ All the exemplars, however, contain varying amounts of corrections: both erasures as well as handwritten entries. Where these are longer and of a characteristic handwriting, they can be allocated, respectively, not only to various users or owners of the prints but also to the publisher. It is certain that two amendments to the bowing indications were made by publisher’s staff (see Critical Report). Some were added in all, others only in some of the exemplars, but most of them are in the same handwriting – these can only have been added in the print shop before delivery. The corrections made by users, however, are in various handwritings. Some are from the 17th century, whereas others may also be of more recent date.

Some of the corrections in the music text may well have also been made in the print shop. Evidence supporting this is the particularly neat execution of the corrections, which are often hardly recognizable as such, for example, many extremely carefully executed erasures of incorrect accidentals and rests. In particular the exemplars in Wrocław and Vienna contain many corrections that were made in corresponding manner at the same places. The thesis that these were indeed coordinated (and not merely coincidental) corrections is supported by the fact that one erroneous correction appears in both of these exemplars.²²

In addition to the print exemplars, there are also extant manuscripts; it is highly probable, however, that these are altogether based on the print edition. The most important of these manuscripts is a score volume which was the property – and largely in the handwriting – of the Schütz student and later organist at St. James’s Church in Hamburg, Matthias Weckmann (1616–1674).

The Edition

The principal source for the present edition is the print of 1641. Of the five surviving exemplars (two of which are incomplete), the three complete exemplars and one of the incomplete exemplars could be evaluated for this edition. The handwritten corrections of real or purported errors in the consulted exemplars were for the most part made during the 17th century. These were individually examined and have been documented in the Critical Report. For the amendment of the incorrect passages in **A** the corrections made by Monteverdi’s contemporaries were used wherever possible. In the same way, the copy of the score by Matthias Weckmann (see above) was consulted, even though this, as a secondary source, could provide no new insights with respect to Monteverdi’s intentions.

As far as possible, the edition follows the principal source. Time signatures and note values have remained unchanged (in the case of divergent time signatures, in one instance the time signature most frequently used was adopted). Where necessary, accidentals were added. Missing but strictly necessary accidentals have been printed in the score in normal type and documented in the Critical Report, whereas cautionary accidentals that are not absolutely necessary but seem expedient have been printed in small type.

Barlines appear only sporadically in the 1641 print. At that time they were only placed where they were regarded as absolutely necessary for orientation. This is the case in some rhythmically unusual triple meters (e.g., no. 10 primarily with barlines), as well as with a large accumulation of short note values (particularly in the soloistic pieces). These barlines are set either at the end of every measure (in the sense of a complete meter) or also a multiple thereof. We have placed the barlines in accordance with the meter customary at the time (2/2-meter or 3/1-meter respectively). This corresponds for the most part with Monteverdi’s use of barlines, where these are placed (details in the Critical Report), as well as with both the (rarely) printed as well as manually added rest numbers. More extensive interpretative additions (indications of proportion or metronome markings) were deliberately not added.

The ornament symbol “t.” for *trillo* which Monteverdi used was retained unchanged and not replaced by the *tr* symbol which is customary today. The interpretation of this symbol is not entirely unambiguous; its execution is described both as a trill between two alternating notes and as a rapid repetition of a single pitch (just as the description for the two modes of execution vacillates between *tremolo* and *trillo*). Monteverdi’s use seems to rather to indicate the repetition of a pitch.²³

In the present edition all pieces are untransposed.

The Notation of the Meters

As mentioned before, Monteverdi distinguishes the stile antico movements (*da Capella*) from the others by notating them with an *alla breve* sign. Whether Monteverdi did in fact intend the *tactus alla breve* (2/1 meter)²⁴ seems questionable, since reports from the end of the 16th century onwards mention that performers sang ϕ no longer as *alla breve*, but as an accelerated beat *alla semibreve* (2/2 meter)²⁵ The question as to how far this is applicable to the emphatically historicized *da Capella* pieces of the *Selva* must be left unanswered.

The only ternary meter still used by Monteverdi in the *Selva* is the 3/1 meter.²⁶ The time signature for this is mostly $\phi\frac{3}{1}$. This symbol – understood proportionally – indicates a twofold acceleration by comparison to ϕ : on the one hand, the numbers $\frac{3}{1}$ indicate that three whole notes now have the duration of one whole note previously; on the other hand, the line through the circle signifies a doubling of the tempo by comparison to the semicircle not struck through at the beginning (i.e., three whole notes in triple meter have the same length as one half note in duple meter, or one beat in triple meter is equal to half a beat in duple meter). It is no longer possible, however, to assume a strictly proportional interpretation,²⁷ just as the time signatures overall were clearly dissociated from their original

²¹ See Foreword and Critical Report, Carus 27.801.

²² *Beatus Primo* m. 248, see Carus 27.802.

²³ See Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, two volumes, (Kassel, 1992), vol. 1, pp. 262ff. as well as vol. 2, p. 91 (Table of execution according to Rognoni, 1620).

²⁴ The historical meaning of the term differs from the contemporary one and indicates a measure containing one brevis (in the 17th century, inevitably in duple meter) – in modern terms, therefore, a measure containing two whole notes.

²⁵ See Wolf 1992 (footnote 23), pp. 27ff.

²⁶ A surviving passage in 3/2 meter, left by mistake in the *Dixit Dominus Primo* (see Carus 27.802), could signify that this unified notation is the result of a subsequent text editing.

²⁷ See in detail Wolf (footnote 23), pp. 82ff.

intentions. Whereas the mensural symbols were basically still corresponding during the 16th century (C → O, C → Φ), some 17th century composers began using Φ after C, in order to indicate the additional acceleration of the triple meter.

To obtain a particularly fast tempo in the triple meter, Monteverdi changes the movement in the 3/1-measures to half notes, so that for long stretches the meter is effectively 3/2. Accordingly, the movement $\frac{3}{2}$ is not to be performed in syncopation but as a true 3/2-measure, without, however, slowing the tempo in comparison to the 3/1-measure. This applies to almost all the triple meter measures in the *Laudate Dominum in Sanctis*.

Concerning the Individual Compositions in the Present Volume

1. Sanctorum meritis Primo SV 277

Sanctorum meritis Primo à voce sola & due violini sopra alla qual aria si potranno cantare anco altri Hinni pero che siino dello stesso Metro (Sanctorum meritis I for solo voice and two violins; other hymns can also be sung with this aria as long as they are in the same meter)

The Vesper hymn *Sanctorum meritis* is intended for the commemoration days for several martyrs. Monteverdi's setting for solo soprano, 2 violins and Bc is particularly voice-oriented and lends itself to both solo, as well as choral performance in unison. Typical for the time, only the odd-numbered verses and the final verse (no. 6) were set. The violins play only in the ritornelli between the verses and in the final Amen. The ritornelli take the place of the verses that have been omitted.

The title in the Tavola makes it clear that like nos. 2 to 4, this hymn can also be sung with other hymn texts.

2. Sanctorum meritis Secondo SV 278

Sanctorum meritis Secondo à la voce sola concertato con due violino sopra a la qual aria si puo cantare anco altri Hinni delo stesso Metro (Sanctorum meritis II for solo voice, in concert with two violins; other hymns in the same meter can also be sung with this aria)

The song-like strophic form of hymn settings customary during Monteverdi's time offered practically no scope for tone painting. Monteverdi made use of this circumstance and arranged two of the hymn settings, including the second *Sanctorum meritis* composition, for several commemoration days at the same time. Whereas the composition is only notated once in the violin part books and in the Bc part, the tenor part contains the same setting three times with three different hymn texts: for commemoration days of several martyrs (*Sanctorum meritis*), for the commemoration day of one martyr (*Deus tuorum militum*) and for commemoration days of confessors or holy bishops (*Iste confessor*). In each case, Monteverdi modified the vocal rhythms slightly. Our edition presents all three versions synoptically in one score.

3. Iste confessor SV 279

Iste Confessor voce sola & due violini sopra alla qual Aria si puo cantare parimente Ut queant laxis di S. Gio. Batt. & simili (Iste Confessor for solo voice and two violins; Ut queant laxis for St. John the Baptist as well as similar [hymns] can be sung just as well with this aria)

The hymn *Iste confessor* (for commemoration days of a confessor or holy bishop) is also extant in a second version with

another text for the two soprano parts: *Ut queant laxis* for the Feast of St. John (24 June, the birth of John the Baptist). This hymn setting does not begin with a ritornello, but with an instrumental prelude which is followed by the ritornello. The hymn is through-composed in a varied strophic form, in which each singer alternately sings a verse, and both sing the final verse together. Once again, only the odd-numbered verses are set, the other verses being represented by the ritornelli in between the strophes.

In the parts – which are almost entirely without bar lines – division marks are set consistently at the position marked *. This was presumably intended to be a caesura.

4. Deus tuorum SV 280

Deus tuorum militum Hinnno con doi violini (Deus tuorum militum. Hymn with two violins)

This composition is the only hymn setting of the *Selva* that begins directly with the voice. The correspondence between the five strophes and the resulting five-part form (strophe – ritornello – strophe – ritornello – strophe, followed by a final Amen) can be seen very clearly here. Whereas for this setting, the Tavola does not mention its use with other hymns and the vocal parts do not display any other text underlays, the continuo part, on the other hand, also makes reference to further suitable hymns: *Sopra la stessa aria si potranno cantare ancora I Iesu corona Virginum | Christe Redemptor omnium | & altri del medesimo Metro*. (Over the same aria one can also sing *Jesu corona Virginum* [Hymn for Vespers on feasts of the Blessed Virgin], *Christe redemptor omnium* [Hymn for Laudes on All Saints' Day] and others with the same meter).

5. Salve Regina (Audi coelum) SV 283

Salve Regina con dentro un Ecco. Voce sola risposta d'ecco & due violini (Salve Regina with an echo. Solo voice answered by an echo, and two violins).

This *Salve Regina* trope is based essentially on the same text as the *Audi coelum* from Monteverdi's *Vespers* of 1610, and the compositional technique – a virtuoso echo composition – is also common to both settings. Unlike the 1610 work, however, the text of the *Audi coelum* in the *Selva* is a *Salve Regina* trope. The following synoptical rendering of the three texts – the *Salve Regina* and the two *Audi coelum* – demonstrates the divergences between the latter two, as well as the sections from the text of the *Salve Regina* which were newly introduced in the *Selva*:

| | 1610 | 1641 |
|-------|--|---|
| Audi | Audi coelum, verba me plena desiderio et perfusa gaudio... | |
| | ...ut aurora rutilat ut benedicam. | ...quasi aurora rutilans et benedicam. |
| | Dic, nam ista pulchra ut luna... | |
| | ...terras, coelos, maria. | ...terras, maria. |
| | Maria Virgo illa dulcis...porta orientalis. | |
| Salve | | O Maria Virgo, o Mater misericordia [instead of: Salve Regina, Mater misericordiae]... |
| Audi | Illa sacra, et felix porta... | |
| | ...introduxit autem vita. | ...introduca autem vita. |
| | Quae semper tutum... Benedicta es, Virgo Maria in saeculorum saecula. | |
| Salve | | Ad te clamamus exules filii Evae... |
| Audi | Quae semper tutum est... | |
| | ...pro culpis remedium. | |
| Salve | | O mediatrix, o [instead of: Eia ergo] Advocata nostra, illos tuos... ...exilium ostende. |
| | | [O pulchra ut luna electa ut sol,] o clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria. |

It is likely that this reminiscence of the printing from Mantua days is no coincidence, but that it is also a conscious reminder of that time, during which the dedicatee still lived in Mantua. Under a strict interpretation of the then current liturgical regulations, this composition would not be acceptable as a *Salve Regina*. It could conceivably have been used either as an extra-liturgical Concerto, for example between the psalms in a Vesper, or in fact entirely outside of liturgical celebrations, for example in private devotions at the Imperial Court in Vienna.

6. *Salve Regina* SV 284

Salve Regina, à 2. *Voci due Tenori o due Soprani* (*Salve Regina* for two voices: two tenors or two sopranos)

Unlike the first *Salve Regina*, the two following settings of the *Selva* conform strictly to the liturgical text, which means they can be sung in *Compline* or at the end of the Vesper. The *Salve Regina* for two tenors or sopranos is a composition full of madrigalesque imagery, evocative of the chamber duets from Monteverdi's late books of madrigals, albeit of a more subdued virtuosity. The imploring prayer is frequently expressed in sighing motives and, in particular, a very purposeful use of rests.

7. *Salve Regina* SV 285

Salve Regina à 3 *Voci Alto Basso & Tenore o Soprano* (*Salve Regina* for three voices: contralto, bass and tenor or soprano)

The last *Salve Regina* – for three voices – is the only composition in the *Selva* which had been published previously, albeit in a clearly divergent version. It was already published in 1629 in the *Quarta Raccolta de Sacri Canti*, issued by Lorenzo Calvi, of whom no more is known than that he designated himself “musicista nella cattedrale di Pavia” and published several collections at that time. Like no. 6, this is a very expressive, madrigalesque composition. For the execution of the *trillo* see p. XII above.

8. *Ab aeterno* SV 262

Motetto A voce sola in Basso Ab aeterno ordinata sum (Motet for one bass voice: *Ab aeterno ordinata sum*)

This motet on a text from the Book of Proverbs demands an enormously flexible bass voice with a large range of over two octaves (C–d¹) which, in addition, is traversed within a short space of time and in great leaps. It is to be assumed that this motet was composed for a particular, especially virtuosic singer with an exceptionally large range. It is, however, not clear whether – in view of the parallel setting by Giovanni Felice Sances (see above) – this singer was to be found in Venice²⁸ or rather at the Imperial Court in Vienna.

The unusual position of this motet in the original edition – not at the end of the collection but rather at the end of the first part – also seems to indicate Vienna (see above); it could, however, also be based on a concrete connection with the Mass and the movements of the Mass which immediately precede it in the collection. Both the *Gloria* à 7 and the bass motet *Ab aeterno* were in fact linked to the Thanksgiving Mass of 1631 following the recent surviving of the plague; with respect to the *Gloria*, however, this connection has in the meantime been shown to be untenable, which means that the bass motet, too, lacks a concrete link with the aforementioned Mass.²⁹

9. *Jubilet* SV 286

Jubilate [recte: Jubilet] à voce Sola in Dialogo. (Jubilate [correctly: Jubilet] for a solo voice in dialog)

As is already indicated in the title, this motet depicts a dialog. One of the two parties exhorts the other to jubilation and the other asks what the cause for jubilation may be. According to the title, however, this is not a duet but a dialog for only a single voice. Accordingly, the vocal part is not – as would be expected in a dialog – divided between two part-books, but contained only in the Soprano secondo part-book. There, the two parties of the dialog are identified as “Canta” [Lat: sing! Ital: he, she, it sings] and “Tacet” [silent]; a designation that is indeed difficult to understand, since no other part contains the music of the “Tacet” sections (if two parts sing from the same part-book the placement of the music on the page will be different). Monteverdi offers no further information.

In both literature and performance practice of the past decades, this has been subjected to a variety of interpretations, none of which, however, is based on any other sources. Denis Stevens surmises that the one part (“Tacet”) is intended for a soloist and the other (“Canta”) for a choir.³⁰ Linda Maria Koldau considers the “Canta” and “Tacet” indications as directions for the singer who has to take both parts of the dialog, supported by the contrasting settings of the two parts (songlike “Canta” sections and predominantly recitative “Tacet”).³¹ In current CD recordings, this motet is performed by either one or two sopranos (sometimes also tenors); the “Tacet” part has also been known to be sung from afar. None of these solutions, however, offers a

²⁸ Karl-Joseph Kutsch, Leo Rimens, *Großes Sängerlexikon*, volume 4, (Berlin, 2004), p. 2885, suggests the composer and singer Francesco Manelli (1595–1667), who sang as a bass at San Marco in Venice from 1638–1645.

²⁹ Koldau (see footnote 9), pp. 124f.

³⁰ More precisely, for the nuns of San Daniele, see Denis Stevens, *Monteverdi in Venice*, (Cranbury NJ, 2001), p. 51: “... and the alternating soprano parts could have been intended for the leading castrato of S. Marco and the nuns of S. Daniele.” In his edition of Monteverdi's letters, he had mentioned the nuns of San Lorenzo in this connection (see footnote 14).

³¹ Koldau (see footnote 9), pp. 274ff.

truly conclusive explanation for Monteverdi's indications and it seems likely that the original print does not render Monteverdi's intention completely or correctly.

The occasion for the jubilation is the feast day of a saint, whose deeds are, however, only described very vaguely and whose name is represented by the placeholder "N." [Nomen]; thus the motet can be used for various saints' days, an artifice occasionally found in motets of the time. We suggest St. John, since the only hymn of the *Selva* that can be assigned to a particular feast day belongs to the Feast of St. John. This should nevertheless be seen only as a performance suggestion; it is in the nature of this motet that it is not specified. For the execution of the ornament "t." see above.

10. Laudate Dominum in Sanctis SV 287

Laudate Dominum voce Sola Soprano o Tenore (Laudate Dominum for one solo voice, soprano or tenor)

Psalm 150 is regarded as the crowning conclusion of the Book of Psalms and it is surely no coincidence that in Monteverdi's *Selva* it is also placed at the end of the liturgical section before the *Pianto della Madonna*. Like many other settings of this psalm, it is a composition rich in imagery, here not only in the imitation of the instruments, but also in the portrayal of the infinite nature of the firmament (mm. 17ff.).

To obtain a particularly fast tempo in the triple meter, Monteverdi shifts the movement in the 3/1-measures to half notes, so that for long stretches the meter is effectively 3/2 (see above).

In mm. 75 and 79, the text set by Monteverdi is grammatically incorrect. Possibly Monteverdi (or his source text? or perhaps even the printer?) accidentally matched the end of the line with the preceding line, which reads "cimbalis benesonantibus" – here, the ablative case is correct. Both manuscript **B** and reprint **C** (see Critical Report), however, contain the correct text.

There is text missing at the end of the composition; the "al" in m. 94 is the last syllable in the original print **A**. Our edition offers the amendment from manuscript **B** (above), as well as a suggestion by the editor (below). **C** also offers an amendment, which seems rather implausible in mm. 94–101 (see Critical Report). From m. 102 onwards, the amendments from **B** and **C** correspond, and we offer only this plausible variant. For the execution of the ornament "t." see above.

The editor wishes to thank the libraries possessing the sources for placing them at our disposal. Special thanks to the Library of the Uniwersytet Wrocławski for granting permission to reproduce select pages from their printed copy of the score.

Stuttgart, February 2016
Translation: David Kosviner

Uwe Wolf

Vespers covered by the *Selva*³²

| | Several Martyrs | One Martyr | Confessor / Bishop | Birth of St. John the Baptist (24 June) | Male Saints / Feast Days | Sundays |
|-----------------------|-------------------|---------------------|--------------------|--|--------------------------------------|--|
| 1 st Psalm | Dixit Dominus | | | | | |
| 2 nd Psalm | Confitebor tibi | | | | | |
| 3 rd Psalm | Beatus vir | | | | | |
| 4 th Psalm | Laudate Pueri | | | | | |
| 5 th Psalm | Credidi | | Memento Domini | Laudate Dominum (Roman breviary) Memento Domini (Venice) ³³ | Laudate Dominum | [[In exitu Israel] also: Laudate Dominum |
| Hymn | Sanctorum meritis | Deus tuorum militum | Iste confessor | Ut queant laxis | [not contained in the <i>Selva</i>] | [not contained in the <i>Selva</i>] |
| Canticle | Magnificat | | | | | |
| Marian Antiphon | Salve Regina | | | | | |

The psalms and the Magnificat from the *Selva* (without the hymn) can be used to provide for numerous other Vespers in the church year, either partially or in their entirety:

Overview of the liturgical or liturgically usable pieces from the *Selva*

| Title | Work no. | Scoring | Carus |
|--|----------|--|-------------------|
| Mass, Mass movements | | | |
| Messa a 4 da Capella | SV 257 | SATB, Bc | in 40.671 |
| Gloria a 7 | SV 258 | Soli e coro SSATTB, 2 VI, [4 Va ³⁴ oder Trb ad. lib.], Bc | 40.436 |
| Crucifixus à quattro voci | SV 259 | ATTB, Bc | in 40.671 |
| Et resurrexit à 2 | SV 260 | SS/TT, 2 VI, Bc | in 40.671 |
| Et iterum à 3 | SV 261 | AAB, [4 Va o Trb ad. lib.], Bc | |
| Psalms | | | |
| Dixit Primo à 8 | SV 263 | Soli e Coro SSAATTBB, 2 VI, [4 Va o Trb ad lib.], Bc | in 27.802; 27.411 |
| Dixit Secondo à 8 | SV 264 | Soli e Coro SSAATTBB, 2 VI, [4 Va o Trb ad lib.], Bc | in 27.803; 27.418 |
| Confitebor Primo à 3 | SV 265 | Soli ATB, Coro SSATB, Bc | in 27.802; 27.412 |
| Confitebor Secondo à 3 | SV 267 | Soli e coro STB, 2 VI, Bc | in 27.803; 27.419 |
| Confitebor Terzo alla francese à 5 | SV 267 | Soli SS, Coro SSATB, [4 Va o Trb ad lib.], Bc | in 27.803; 27.420 |
| Beatus Primo à 6 | SV 268 | Soli (o coro) SSATTB, 2 VI, [3 Va o Trb ad lib.], Bc | in 27.802; 27.413 |
| Beatus Secondo à 5 | SV 269 | Coro SATTB, Bc | in 27.803; 27.421 |
| Laudate pueri Primo à 5 | SV 270 | Soli SSTTB, Coro SATTB, 2 VI, Bc | in 27.802; 27.414 |
| Laudate pueri Secondo à 5 | SV 271 | Soli TT, Coro SATTB, 2 VI, Bc | in 27.803; 27.422 |
| Laudate Dominum Primo à 5 | SV 272 | Soli SSTTB, Coro SATB ad lib., 2 VI, [4 Va o Trb ad lib.], Bc | in 27.802; 27.415 |
| Laudate Dominum Secondo à 8 | SV 273 | Soli SSTT, Coro SATB, SATB, 2 VI, Bc | in 27.803; 27.423 |
| Laudate Dominum Terzo à 8 | SV 274 | Solo SS, Coro SATB, SATB, Bc | in 27.803; 27.416 |
| Credidi à 8 da cappella | SV 275 | Coro SATB, ATTB, Bc | in 27.802; 27.417 |
| Memento à 8 da cappella | SV 276 | Coro SATB, ATTB, Bc | in 27.803; 27.424 |
| Hymns³⁵ | | | |
| Sanctorum meritis Primo à voce sola | SV 277 | S, 2 VI, Bc | in 27.804; 27.425 |
| Sanctorum meritis (Deus tuorum militum / Iste confessor) ³⁶ Secondo à voce sola | SV 278 | T, 2 VI, Bc | in 27.804; 27.426 |
| Iste confessor (Ut queant laxis) | SV 279 | SS, 2 VI, Bc | in 27.804; 27.427 |
| Deus tuorum militum | SV 280 | TTB, 2 VI, Bc | in 27.804; 27.428 |
| Magnificat | | | |
| Magnificat Primo à 8 | SV 281 | Soli SSBB, Coro SATB/SATB, 2 VI, [4 Va o Trb ad lib.], Bc | 40.437 |
| Magnificat Secondo a 4 in genere da Capella | SV 282 | Coro SATB, Bc | 40.438 |
| Salve Regina | | | |
| Salve Regina (Audi coelum) con dentro un Ecco | SV 283 | Soli TT, 2 VI, Bc | in 27.804; 27.429 |
| Salve Regina à 2 | SV 284 | Soli SS/TT, Bc | in 27.804; 27.430 |
| Salve Regina à 3 | SV 285 | Soli A T/S B, Bc | in 27.804; 27.431 |
| Motets | | | |
| Ab aeterno. Motetto à voce sola in Basso | SV 262 | Solo B, Bc | in 27.804; 27.432 |
| Jubilet à voce sola in Dialogo | SV 286 | Solo S (or SS), Bc | in 27.804; 27.433 |
| Laudate Dominum in sanctis à voce sola | SV 287 | Solo S/T, Bc | in 27.804; 27.434 |

³² See the overviews in Koldau (footnote 9), p. 509.

³³ Here the Venetian sequence of psalms diverges from that of the Roman breviary, see Koldau, *ibid.*, p. 126.

³⁴ *Viola* or *Viola da braccio* was used by Monteverdi as a collective term for strings (probably of the violin family).

³⁵ The hymns can be performed either soloistically or chorally.

³⁶ This and the following hymn are extant in several original text versions.

Die vertonten Texte mit Übersetzungen / The Singing Texts with Translations

Die deutschen Übersetzungen der Hymnen, des Salve Regina und des 150. Psalms folgen dem römischen Brevier von Ferdinand Janner (1836–1895),¹ allerdings mit der Einschränkung, dass Monteverdis Kompositionen stellenweise vom nachtridentinischen Brevier abweichende Texte zugrunde liegen (siehe Vorwort); diese wurden in der Übersetzung entsprechend angepasst. Für den Text aus dem Buch der Sprüche (Nr. 8) wurde auf die Lutherbibel zurückgegriffen.

The English translation of the hymns, the Salve Regina and Psalm 150 follow the English translation of the Roman Breviary by John, The Marquess of Bute (London, 1879),¹ however with the qualification that certain passages in Monteverdi's compositions are based on texts which deviate from the post-Tridentine Breviary; accordingly, these were adapted in the present English translations. The text from the Book of Proverbs (no. 8) is taken from the King James Bible.

¹ Ferdinand Janner, *Römisches Vesperbuch*, hrsg. von Franz Xaver Haberl, Regensburg 1900.

¹ *The Roman Breviary: reformed by order of the Holy Œcumenical Council of Trent, [...] together with the Offices since granted. Translated out of Latin into English by John, Marquess of Bute* [John Patrick Crichton Stuart], Edinburgh; London, 1879 (the edition from 1908 was used here).

1./2. Sanctorum meritis Primo/Secundo

- | | | | |
|---|---|--|--|
| 1 | Sanctorum meritis inclita gaudia. Pangamus socii, gestaue fortia. Nam gliscit animus promere cantibus victorum genus optimum. | Auf der Heiligen Verdienst festliche Freudenlieder. Wir rühmen die Taten des Heldenmuts. Es brennt uns das Herz, dass wir mit Lobgesang verkünden herrlichstes Heldentum. | The triumph of the martyred saints the joyous lay demand. The heart delights in song to dwell on the victorious band. |
| 2 | <i>Hi sunt quos retinens mundus inhorruit ipsum nam sterili flore peraridum. Sprevere penitus, teque secuti sunt Rex Christe bone coelitem.</i> | <i>Sie sind es, die die Welt stur gehasst hat. Sie selbst aber, blütelos und dürr, wurde von ihnen verschmäht, hingen ja dir nur an, himmlischer, guter Herr.</i> | <i>Those whom the the senseless world abhorred, who cast the world aside, deemed fruitless, worthless, for the sake of Christ, their Lord and Guide.</i> |
| 3 | Hi pro te furias, atque ferocia calcarunt hominum, saevaue verbera. Cessit his lacerans fortiter ungula nec carpsit penetralia. | Für dich achteten sie nicht der gereizten Wut, nicht der Schläge der bluttriefenden Geißel, ja an ihnen erlahmte selbst der Haken der Wut, drang nicht zur tapferen Seele. | For Thee they braved the tyrant's rage, the scourge's cruel smart: The wild beast's claw their bodies tore, but vanquished not the heart. |
| 4 | <i>Caeduntur gladiis more bidentium. Non murmur resonat, non querimonia sed corde tacito mens bene conscia conservat patientiam.</i> | <i>Sie werden Lämmern gleich mit dem Schwert geschlachtet. Doch kein Murren erhebt sich, noch ein Klage laut, sondern geduldig, mit reinem Gewissen hart ihr Herz.</i> | <i>Like lambs before the sword the fell, nor cry nor plaint expressed. For patience kept the conscious mind, and armed the fearless breast.</i> |
| 5 | Quae vox, quae poterit lingua retexere, quae tu martyribus munera preparas? Rubri nam fluido sanguine laureis ditantur bene fulgidis. | Welches Wort, welche Zunge vermag darzutun, welchen Lohn du deinen Bekennern bereit hältst? Denn sie werden mit von Blut glänzenden Lorbeeren geschmückt. | What tongue can tell Thy crown prepared to wreathe the martyr's head? What voice Thy robe of white to clothe his limbs with torture red? |
| 6 | Te summa Deitas unaque poscimus ut culpas abluas, noxia subtrahas. Des pacem famulis, nos quoque gloriam per cuncta tibi saecula. Amen. | Dich, höchster Gott, Einziger, bitten wir, dass du unsere Schuld tilgst und Schaden von uns abwendest. Gib uns Frieden, damit wir dich rühmen allezeit. Amen | We implore Thee, Almighty God on high to redeem our sins and ward off harm from us. Grant us peace that we may ever praise Thee. Amen. |

2./3. Iste confessor

- | | | | |
|---|---|--|---|
| 1 | Iste confessor Domini sacratus, festa plebs cuius celebrat per orbem, hodie laetus meruit secreta scandere coeli. | Dieser geheiligte Bekenner des Herren, dessen Volk ein Fest überall feiert, hat heute den Lohn für sein Verdienst erhalten, zum Geheimnis des Himmel aufzusteigen. | This is the day whereon the Lord's true witness, Whom all the nations lovingly do honor, Worthy at last was found to wear forever glory transcendent. |
| 2 | <i>Qui pius, prudens, humilis, pudicus, sobrius, castus fuit, et quietus, vita dum praesens vegetavit ejus, corporis artus.</i> | <i>Gütig, klug, demütig, keusch, enthaltsam rein und friedlich war, solange Leben die Glieder seines Körpers durchströmte.</i> | <i>Loving, far-seeing, lowly, modest minded, so kept he well an even course unstained, ever while in his frame of manhood lingered life's fitful breathings.</i> |
| 3 | Ad sacrum cujus tumulum frequenter membra languentem modo sanitati, quo libet morbo fuerint gravata restituuntur. | Häufig wurden an seinem heiligen Grab kranke Glieder geheilt, wo Krankheit war, wurde durch seinen Willen Gesundheit wieder hergestellt. | Oft hath it been through his sublime deserving poor human bodies, howsoever stricken, broke and cast off the bondage of their sickness, healed divinely. |
| 4 | <i>Unde nunc noster chorus in honorem ipsius, hymnum canit hunc libenter ut piis ejus meritis juvemur omne per aevum.</i> | <i>Daher singt freudig nun unser Chor ihm zu Ehren diesen Hymnus, dass er durch seine frommen Verdienste und stets helfe.</i> | <i>Wherefore to him we raise the solemn chorus, chanting his praise and his surpassing triumph; so may his pleading help us in the battle all through the ages.</i> |
| 5 | Sit salus illi, decus atque virtus, qui supra coeli residens cacumen, totius mundi machinam gubernat. Trinus et unus. | Heil und Kraft und Ruhm jenem, der über den Höhen des Himmels thront, der über das Weltall herrscht. Drei in einem Wesen. Amen. | Healing and power, grace and beautiful honor always be his, who shining in the highest, ruleth and keepeth all the world's vast order. One God three Persons. Amen. |

3. Ut queant laxis

- | | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | Ut queant laxis resonare fibris Mira gestorum famuli tuorum; Solve polluti labii reatum, Sancte Joannes. | Dass aus Herzens Grunde wir deine Wunder ungehemmt von Sünde besingen mögen. Löse uns selbst die befleckten Lippen, heiliger Johannes. | Greatest of prophets, messenger appointed paths for thy Lord and Saviour to prepare, o for a tongue unsoiled, thy praise and wonders meet to declare. |
| 2 | <i>Nuntius celso veniens olympo, te patri magnum fore nasciturum; nomen, et vitae seriem gerendae, ordine promit.</i> | <i>Vom Himmel kommend, verkündet Gabriel deinem Vater, dass du groß an Kraft ihm geboren werdest; setzt den Namen fest und die ganze Laufbahn kündet er voraus.</i> | <i>From highest heaven Gabriel descending, gave to thy father promise of thy births, gave thee thy name, and for thy life predicted deeds of great worth.</i> |

| | | | |
|---|--|---|--|
| 3 | Ille promissi dubius superni, perdidit promptae modulus loquela. Sed refonnasti genitus peremptae, organa vocis. | Jener traut nicht der göttlichen Verheißung, und verlor zur Strafe die Sprache. Doch du gibst durch deine Geburt ihm wieder die Stimme zurück. | Yet did that father at the promise; dumb was he struck for doubting of the same, till at thy birth his voice, again returning, uttered thy name. |
| 4 | <i>Ventris obstruso recubans cubili senserat Regem thalamo manentem. Hinc parens, nati meritis uterque, abdita pandit.</i> | <i>Noch im Mutterleib verschlossen, kennst schon im Brautgemach den verborgenen König. Deshalb prophezeihen ob des Sohnes Gnade Vater und Mutter.</i> | <i>Pent in the closet of the womb, thy Saviour thou didst adore within his chamber shrined. Thus did each parent in their unborn offspring mysteries find.</i> |
| 5 | Gloria Patri, genitaeque Proli, et tibi compar utriusque semper, spiritus alme, Deus unus omni, tempore saeculi. Amen. | Ehre sei dem Vater und dem ewigen Sohn, dir auch Geist, du Kraft, die den beiden gleich ist. Ehre dir, dreieiniger Gott für jetzt und immerdar. Amen | Praise we our God, who dwelleth in highest, Father, and Son, and Spirit ever blest; and may he grant us while on earth forgiveness, in heaven rest. Amen. |

2./4. Deus tuorum militum

| | | | |
|---|---|--|--|
| 1 | Deus tuorum militum sors et corona, praemium, laudes canentes Martyris absolve nexu criminis. | Gott, deiner Streiter Anteil du, ihr Siegerkranz und ewiger Lohn. Wir singen den Märtyrern Lob, Lös uns von dem Sündenband. | O God, of Thy soldiers the portion and crown, spare Thy people, whom hymn the praise of the blest. |
| 2 | <i>Hic nempe mundi gaudia, Et blandimenta noxia caduca rite deputans pervenit ad Coelestia.</i> | <i>Die Erdenfreuden schätzt er nicht, und die Schmeichelei des Erdentrugs verachtet er dem Tod geweiht, so ging er ein zur Himmelsruh.</i> | <i>Earth's bitter joys, its lures and its frown, he scanned them and scorned, and so is at rest.</i> |
| 3 | Poenas cucurrit fortiter, et sustulit viriliter; pro te effundens sanguinem, aeterna dona possidet. | Er lief als Held die Marterbahn und ertrug männlich die Qualen, für dich vergoss er sein Blut, dafür bekam er den ewigen Lohn. | Thy Martyrs, he ran all valiantly o'er and highway of blood for the prize Thou hast given. |
| 4 | <i>Ob hoc precatu supplici te poscimus piissime: In hoc triumpho Martyris dimitte noxam servulis.</i> | <i>Darum, o Gütigster, flehn wir in Demut dich an: Ob deines Märtyrers Triumph vergib den Knechten ihre Schuld.</i> | <i>We kneel at Thy feet and meekly implore, that our pardon may wait on his triumph in heaven.</i> |
| 5 | Laus et perennis gloria Deo Patri, et Filio, Sancto simul Paraclito, In sempiterna saecula. Amen. | Lob und ewiger Ruhm Gott Vater und dem Sohn und auch dem Heiligen Geist Von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen. | Honour and praise to the Father and the Son and the Spirit be done now and always. Amen. |

5. Salve Regina (Audi coelum)

| | | |
|--|--|--|
| Audi coelum, audi verba mea plena desiderio, et perfusa gaudio. Echo Audio. | Höre, Himmel, meine Worte voll Verlangen und mit Freude übergossen. Ich höre. | Heaven, hear my words, full of longing and filled with joy. I hear. |
| Dic, quaeso, mihi: qua est ista quae consurgens quasi aurora rutilans et benedicam? Echo Dicam. | Bitte sage mir: Wer ist diese, die im Emporsteigen rötlich schimmert wie die Morgenröte, so dass ich sie preisen kann? Ich werde sagen. | Tell me, I pray, who is she that glows like the dawn rising, that I may bless her? I will tell |
| Dic nam ista pulchra ut luna electa ut sol, replet laetitia terras, maria. Echo Maria. | Sag, denn sie ist schön wie der Mond, strahlend wie die Sonne und sie füllt mit ihrer Fröhlichkeit die Länder, Himmel, Meere. Maria | Tell me, for she, as fair as the moon, radiant as the sun, fills the earth, sky and seas with joy. Maria. |
| Maria, Virgo illa dulcis praedicata a propheta Ezechiel porta orientalis. Echo Talis. | Maria, jene liebliche Jungfrau, angekündigt vom Propheten Hesekiel, die Pforte des Ostens. Eben jene. | Mary, that sweet virgin, foretold by the prophet Ezekiel, the portal of the East? Even she. |
| O Maria Virgo, o Mater misericordiae, vita, dulcedo et spes nostra, salve. | O Jungfrau Maria, o Mutter der Barmherzigkeit, Leben, Süßigkeit und Hoffnung, sei begrüßt. | O Queen, Mother if mercy, hail, our life, our sweetness, and our hope. |
| Illa sacra et felix porta, per quam mors fuit expulsa introducta autem vita. Echo Ita. | Jene heilige glückliche Pforte, durch die der Tod vertrieben wurde, führte sie das Leben doch herein. So ist es. | That sacred and happy portal, through which death was driven out and life brought in? Even so. |

Ad te clamamus exules filii Evae,
ad te suspiramus gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.

Illa quae tutum est medium inter homines
et Deum pro culpis remedium.

O mediatrix, o Advocata nostra,
illos tuos misericordes oculus ad nos
converte.

Et Jesum benedictum fructum ventris tui
nobis post hoc exilium ostende.
O pulchra ut luna electa ut sol, o clemens,
o pia, o dulcis Virgo Maria.

Zu dir rufen wir, verbannte Kinder Evas, zu
dir seufzen wir, Trauernde und Weinende
in diesem Tränental.

Jene, die sichere Mittlerin zwischen Mensch
und Gott, ist Heilung für die Schuld.

O Mittlerin, unsere Fürsprecherin, wende
jene deine barmherzigen Augen zu uns.

Und zeige uns Jesum, die benedeite Frucht
deines Leibes, nach dieser Verbannung.
O schön wie der Mond, erlesen wie die
Sonne, o milde, o gütige, o süße Jungfrau
Maria.

To thee we cry, banished sons of Eve,
toward thee we sigh, weeping and
groaning in this vale of tears.

She, who is always a sure intermediary
between men and God, a cure for our sins.

Ah, then thou our Advocate, turn on us
those merciful eyes.

And, after this our exile, show to us Jesus,
the blessed fruit of thy wombs.
O most merciful, o most gracious. O most
sweet Virgin Mary.

6./7. Salve Regina

Salve Regina, Mater misericordiae;
vita, dulcedo et [o] spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exules filii Evae.
Ad te suspiramus, gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eja ergo, Advocata nostra,
illos tuos misericordes
oculos ad nos converte.
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exilium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

Gegrüßt seist du, Königin, Mutter der
Barmherzigkeit, unser Leben, Süßigkeit
und Hoffnung, sei begrüßt.
Zu dir rufen wir, verbannte Kinder Evas.
Zu dir seufzen wir, Trauernde und
Weinende dieses Tränentals.
Wohlan denn, unsere Fürsprecherin,
wende jene deine barmherzigen Augen zu
uns.
Und zeig uns Jesum, die benedeite Frucht
deines Leibes, nach dieser Verbannung.
O gütige, o milde, o süße Jungfrau Maria.

Hail, o Queen, Mother of mercy, hail, our
life, our sweetness, and our hope.
To thee we cry, the banished sons of Eve.
Toward thee we sigh, weeping and
groaning in this vale of tears.
Ah, then thou our Advocate turn on us
those merciful eyes of thine.

And, after this our exile, show to us Jesus,
the blessed fruit of thy womb.
O most merciful, o most gracious, o most
sweet Virgin Mary.

8. Ab aeterno ordinata sum Sprüche / Proverbs 8,23–31

Ab aeterno ordinata [Vulgata: ordita] sum
et ex antiquis, antequam terra fieret.

Nundum [Vulgata: Necdum] erant abissi,
et ego jam concepta eram, necdum fontes
aquarum eruperant.

Necdum montes gravi mole constiterant,
ante omnes colles ego parturiebar,

adhuc terra[m] non fecerat et flumina
et cardines orbis terrae.

Quando praeparabat coelos aderam,
quando certa lege et giro vallabant abissos.

Quando aethera firmabat sursum et
librabat fontes aquarum,

quando circumdabat mari terminum suum,
et legem ponebat aquis, ne transirent
fines suos, quando appendebat
fundamenta terrae,

cum eo eram cuncta componens et
delectabar per singulos dies, ludens coram
eo omni tempore, ludens in orbe terrarum
et delitiae meae esse cum filiis hominum.

Ich bin eingesetzt von Ewigkeit, von
Anfang von der Erde.

Da die Tiefen noch nicht waren, da war ich
schon geboren, da die Brunnen noch nicht
mit Wasser quollen.

Ehe denn die Berge eingesenkt waren, vor
allen Hügeln war ich geboren,

da er die Erde noch nicht gemacht hatte
weder die Flüsse noch die Berge des
Erdbodens.

Als er die Himmel bereitete, war ich
daselbst, da er die Tiefe mit seinem Ziel
fasste.

Da er die Himmel droben und die
Wasserquellen festigte,

als er dem Meer das Ziel setzte und den
Wassern, das sie nicht überschreiten seinen
Befehl, als er den Grund der Erde legte,

da war ich der Werkmeister bei ihm
und hatte meine Lust täglich und spielte
vor ihm allezeit und spielte auf seinem
Erdboden, und meine Lust ist bei den
Menschenkindern.

I was set up from everlasting, from the
beginning, or ever the earth was.

When there was no depths, I was brought
forth, when were no fountains abounding
with water.

Before the mountains were settled, before
the hills, was I brought forth.

while as yet he had not made the earth,
nor the fields, nor the highest part of the
dust of the world.

When he prepared the heavens, I was
there, when he set a compass upon the
face of the depth.

When he established the clouds above,
when he strengthened the fountains of the
deep.

When he gave to the sea his decree,
that the waters should not pass his
commandment, when he appointed the
foundations of the earth.

Then I was by him, as one brought up with
him, and I was daily his delight, rejoicing
always before him. Rejoicing in the
habitable part of his earth, and my delights
were with the sons of men.

9. Jubilet tota civitas

Jubilet tota civitas, psallat nunc organis
mater ecclesia Deo aeterno quae salvatori
nostro gloriae melos laetabunda canat.

Es freue sich die gesamte Stadt, es preise
mit Instrumenten die Mutter Kirche
unseren ewigen Gott und und singe dem
Heiland ein Lied des Ruhms.

Let all of the city rejoice, rejoice,
the Mother Church now praises our eternal
God with instruments and sings a joyful
song of glory to our Saviour.

Tacet.
Quae occasio cor tuum dilectissima Virgo
gaudio replet tanto hilaris et laeta nuntia
mihi?

Canta.
Festum est hodie Sancti gloriosi
qui coram Deo et hominibus operatus est.

Tacet.
Quis est iste Sanctus qui pro lege Dei
tam illustri vita et insignis operationibus
usque ad mortem operatus est?

Canta.
Est Sanctus N.

Tacet.
O Sancte benedicte.

Canta.
Dignus est certe ut in ejus laudibus semper
versentur fidelium linguae.

Jubilet ergo tota Civitas, psallat nunc
organis Mater Ecclesia Deo aeterno quae
salvatori nostro gloriae melos laetabunda
canat. Alleluja.

Schweige.
Aus welchem Grund füllt sich so sehr dein
Herz mit Freude, o auserwählte Jungfrau,
meine heitere und fröhliche Botin?

Singe.
Heute ist das Fest des ruhmreichen
Heiligen, der vor Gott und den Menschen
gedient hat.

Schweigt.
Wer ist dieser Heilige, der nach dem
Gesetz Gottes ein so illustres Leben geführt
und außergewöhnliche Werke vollbracht
hat bis zu seinem Tod?

Singe.
Es ist der Heilige N.

Schweigt.
O Heiliger, sei gebenedeit.

Singe.
Er ist gewiss würdig, dass die Zungen der
Gläubigen ihn ewig loben.

Es juble die gesamte Gemeinde, es preise
mit Instrumenten die Mutter Kirche
unseren ewigen Gott und singe dem
Erlöser ein Lied des Ruhms. Alleluja.

Silent.
What fills Thy heart with such great joy,
most beloved chosen Virgin, my cheerful,
joyous messenger?

Sing.
Today is the feast of the glorious Saint who
before God and man has served.

Silent.
Who is the Saint, who after God's
commandments led such an splendid life
and achieved his glorious works even unto
his death?

Sing.
He is the blessed Saint [N]!

Silence.
O blessed Saint.

Sing.
It is truly worthy that the
tongues of the faithful forever praise Him.

Let all of the city rejoice, rejoice,
the Mother Church now praises our eternal
God with instruments and sings a joyful
song of glory to our Saviour. Alleluia.

10. Laudate Dominum Psalm 150

Laudate Dominum in sanctis ejus;
laudate eum in firmamento virtutis ejus.

Laudate eum in virtutibus ejus,
laudate eum secundum multitudinem
magnitudinis ejus.

Laudate eum in sono tubae; laudate eum
in psalterio et cithara.

Laudate eum in tympano et choro; laudate
eum in cordis et organo.

Laudate eum in cymbalis bene sonantibus;
laudate eum in cymbalis jubilationibus
[Vulgata: jubilationis].

Omnis spiritus laudat [Vulgata: laudet]
Dominum! Amen.

Lobet den Herrn in seinen Heiligen,
lobet ihn in der Feste seiner Kraft.

Lobet ihn in seinen Kräften,
lobet ihn nach seiner vielfältigen Größe.

Lobet ihn mit Posaunenschall, lobet ihn mit
Harfen und mit Zithern.

Lobet ihn mit Pauken und Chören, lobet ihn
Saiten und Pfeifen.

Lobet ihn mit Zymbeln, die gut klingen.
Lobet ihn mit Freudenzymbeln.

Alles was Odem hat, lobe den Herrn.
Amen.

O praise God in his holiness;
praise Him in the firmament of his power.

Praise Him in his mighty acts, praise him
according to the multitude of his greatness.

Praise Him with the sound of the trumpet,
praise Him upon the psaltery and harp.

Praise Him in the timbrel and choir, praise
Him upon strings and organs.

Praise Him upon the well-tuned cymbals;
praise Him upon the cymbals of rejoicing.

Let every thing that hath breath praise the
Lord.

1. Sanctorum meritis Primo

à voce sola & due violini sopra alla qual aria si potranno
cantare anco altri Hinni pero che siino dello stesso Metro
SV 277

Claudio Monteverdi
1567–1643

Generalbassaussetzung: Daniel Ivo de Oliveira

Violino I

Violino II

Soprano

Basso continuo

4

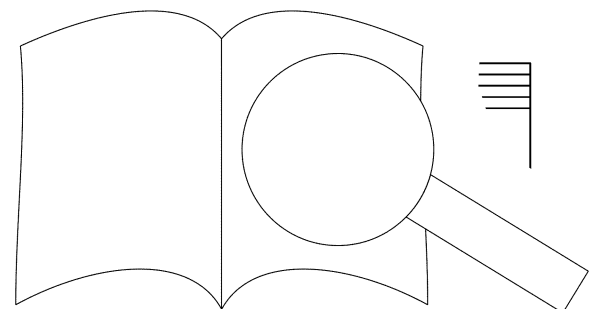
8

Auffüh. ... uration: ca. 4 min.

© 2016 by ...-Verlag, Stuttgart – CV 27.804

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

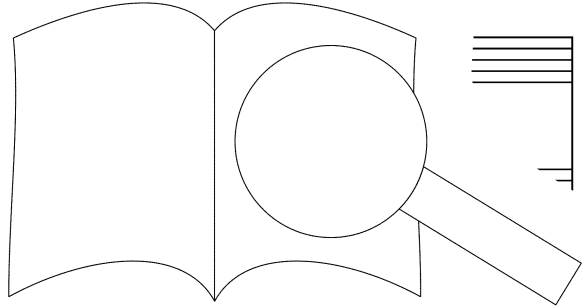


Urtex.
edited by Uwe Wolf

* 1. San - cto - rum me - ri -
 3. Hi pro te fu - ri -
 5. Quae vox, quae pot - e -
 6. Te sum - ma De - i -

1. tis, San - cto - rum me - ri - tis in - cli - ta gau
 3. as, hi pro te fu - ri - as, at - que fe -
 5. rit, quae vox, quae pot - e - rit lin - gua re
 6. tas, te sum - ma De - i - tas u - na - que mu. te sum -

1. rum me
 3. te te fu - ri - as, at - que fe - ro - ci - a
 5. quae , quae pot - e - rit lin - gua re - te - xe - re,
 6. ma sum - ma De - i - tas u -



The complete text including the unaccompanied strophes is on p. XVIII
 The complete text including the unaccompanied strophes is on p. XVIII, including the strophes which were not set to music

1. — Pan - ga - mus so - ci - i, ge - sta - que for - ti - a. Nam _____
 3. — cal - ca - runt ho - mi - num, sae - va - que ver - be - ra. Ces -
 5. — quae tu mar - ty - ri - bus mu - ne - ra prae - pa - ras? Ru -
 6. — ut cul - pas ab - lu - as, no - xi - a sub - tra - has. Des _____

1. — gli - scit a - ni - mus pro - me - re can - ti - bus vi -
 3. — sit his la - ce - rans for - ti - ter un - gu - la
 5. — bri nam flu - i - do san - gui - ne lau - re - is
 6. — pa - cem fa - mu - lis nos quo - que glo - ri - am

1. cto - rum ge - nus, _____ vi - c pti - mum.
 3. carp - sit, carp - sit, _____ nec ca. _____ li - a.
 5. tan - tur be - ne, _____ _____ gi - dis.
 6. cun - cta ti - bi, _____ _____ cu - la.

A - - -

2. Sanctorum meritis Secondo

à voce sola concertato con due violini sopra a la qual aria si puo cantare anco altri Hinni delo stesso Metro

Sanctorum meritis SV 278, Deus tuorum militum SV 278a, Iste confessor Domini SV 278b

Violino I

Violino II

Tenore
Sanctorum meritis

Tenore
Deus tuorum militum

Tenore
Iste confessor Domini

Basso continuo

5

* 1. San - cto - rum me - ri -
3. Hi pro te fu - ri -
5. Quae vox, quae pot - e -
6. Te sum - ma De - i -

1. De - us tu - o -
3. Poe - nas cu - cur -
5. Laus et per - en -

1. I - ste con - fes -
na - crum cu -
il -

Text einschließlich der nicht vertonten Strophen ist auf S. XVIII wieder
ext is reproduced on p. XVIII, including the strophes which were not set to

Auffu. gsdauer / Duration: ca. 4 min.

1. tis in - cli - ta gau - di - a.
 3. as, at - que fe - ro - ci - a
 5. rit lin - gua re - te - xe - re,
 6. tas u - na - que po - sci - mus

Pan - ga - mus so - ci - cal - ca - runt ho - mi - quae tu mar - ty - ri - ut cul - pas a - blu -

1. rum, tu - o - rum mi - li - tum
 3. rit, cu - cur - rit for - ti - ter,
 5. nis, per - en - nis glo - ri - a

sors et co - ro et sus - tu - lit De - o

1. sor Do - mi - ni sa - cra - tus
 3. jus tu - mu - lum fre - quen - ter
 5. li de - cus at - que vir - tus,

fe - s' mem - qu:

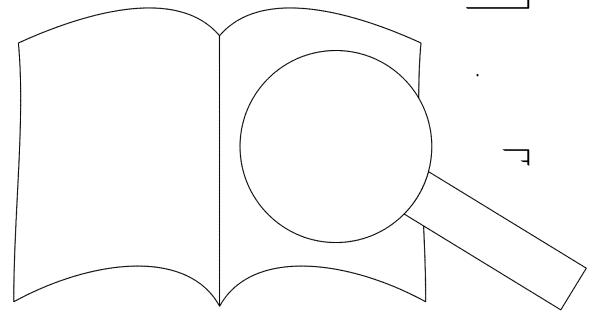
1. i, ge - sta - que for - a.
 3. num, sae - va - que ver
 5. bus, mu - ne - ra pra
 6. as, no - xi - a

Nam gli - scit a - ni - Ces - sit his la - ce - Ru - bri nam flu - i - Des pa - cem fa - mu -

1. na, co - ro
 3. su - stu -
 5. tri, Pa

lau - des ca - nen - pro - te ef - fun - san - cto si -

1. :
 3. cu - bem, ti, men,



PROBE PART FÜR Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

1. mus pro - me - re can - ti - bus vi - cto - rum ge - nus
 3. rans for - ti - ter un - gu - la nec carp - sit pe - ne -
 5. do san - gui - ne lau - re - is di - tan - tur be - ne
 6. lis, nos quo - que glo - ri - am per cun - cta ti - bi

1. tes, ca - nen - tes mar - ty - ris ab - sol - ve ne - xu
 3. dens, ef - fun - des san - gui - nem, * ae - ter - na do - na
 5. mul, si - mul pa - ra - cli - to, in sem - pi - tr

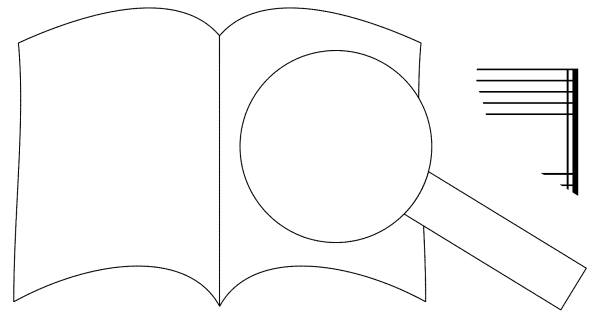
1. tus me - ru - it se - cre - ta scan - de - re,
 3. bo fu - e - rint gra - va - ta re - sti
 5. di ma - chi - nam gu - ber - nat tri - nus, tr

1. o - pti - mum. A - - - men.
 3. tra - li - a. A - - - men.
 5. ful - gi - dis. A - - - men.
 6. sae - cu - la. A - - - men.

1. cri - mi - A - - - men.
 3. pos - si - A - - - men.
 5. sae - cu - A - - - men.

1. cœ - A - - - men.
 3. v - A - - - men.

1. Druck von 1641 statt der letzten Zeile der 3. Strophe die letzte Zeile der (nicht gesetzten) 4. Strophe (welche selbst nicht gesetzet ist) erscheint.



3. Iste confessor

voce sola & due violini sopra alla qual Aria si puo cantare parimente

Ut queant laxis di S. Gio. Batt. & simili

Iste confessor SV 279, Ut queant laxis SV 279a

Violino I

Violino II

Soprano I
Iste confessor

Soprano II
Iste confessor

Soprano I
Ut queant

Soprano II
Ut queant

Basso continuo

The first system of the musical score includes staves for Violino I, Violino II, Soprano I (Iste confessor), Soprano II (Iste confessor), Soprano I (Ut queant), Soprano II (Ut queant), and Basso continuo. The music is in common time (C) and features a melodic line in the violins and a supporting bass line in the basso continuo.

6 Ritornello

The Ritornello section begins at measure 6 and consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and the basso continuo accompaniment. The second system continues the musical development of the Ritornello.

10

The second system of the Ritornello section, starting at measure 10, continues the melodic and harmonic progression. It includes the vocal line and the basso continuo accompaniment.

Aufführ. , Duration: ca. 3 min.

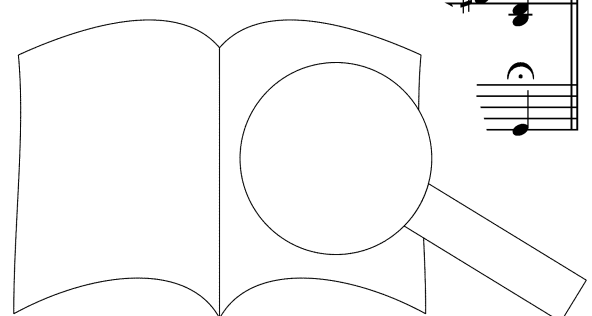
1. I - ste con-fes - sor Do-mi-ni sa-cra - tus, fe - sta, fe - sta plebs cu - jus ce - le-brat per or - bem,

1. Ut que-ant la - xis re-so-na-re fi - bris mi - ra, mi - ra ge - sto - rum fa - mu - li tu - o - rum,

ho - di - e lae-tus me-ru-it se-cre - ta - de-re, scan-de-re cao - li.

sol - ve pol-lu - ti - o - nem san - cte, San - cte, San - cte Io - an - nes.

Der Text einschließlich der nicht vertonten Strophen ist auf S. XVIII–XIX, text is reproduced on p. XVIII–XIX, including the strophes which were not set to music. / See Foreword.



3. Ad sa crum cu - ius tu - mu - lum fre - quen - ter mem - bra, mem bra lan - guen - tem mo - do sa - ni - ta - ti,

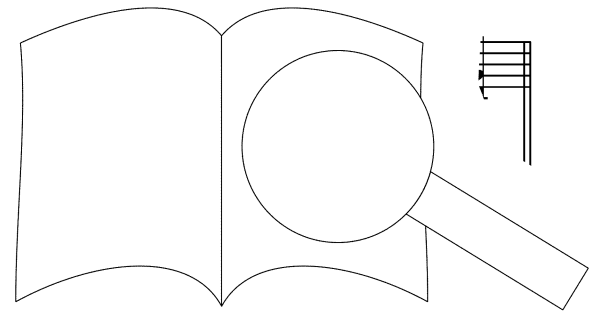
3. Il - le pro - mis - si du - bi - us su - per - ni, per - di - dit, per - di - dit prom - ptae mo - du - los lo que - lae:

quo _____ li - bet mor - bo fu - e - rint tra - va -

sed re -

_____ - tu - un - tur, re - sti - tu - un - tur.

_____ m - ptae or - ga - na, or - ga - na, or - ga - na vo - cis.



5. Sit sa - lus il - li de - cus at - que vir - tus qui

5. Sit sa - lus il - li de - cus at - que vir - tus qui

5. Glo - ri - a Pa - tri, ge - ni - te - que pro - li, et

5. Glo - ri - a Pa - tri, ge - ni - te - que pro - li, et

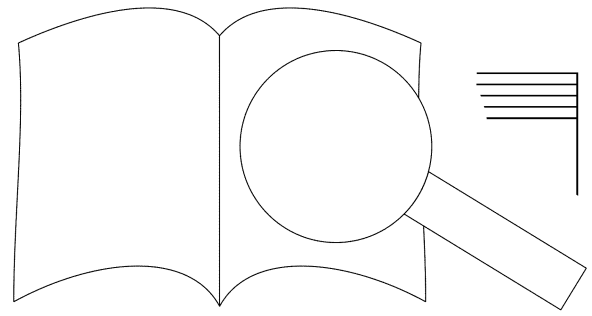
— su - pra coe - li re - si - to - ti - us mun - di

— su - pra coe - li re - men - to - ti - us mun - di

— ti - bi cr - as - que sem - per, spi - ri - tus al - me,

— u - tri - us - que sem - per, spi - ri - tus al - me,

* ... / See Foreword.



ma - chi - nam gu - ber - nat tri - nus, tri - nus, tri - nus et u - nus.

ma - chi - nam gu - ber - nat tri - nus, tri - nus, tri - nus et u - nus.

De - us u - nus o - mni tem - po - re, tem - po - re, tem - po - re sae - cli.

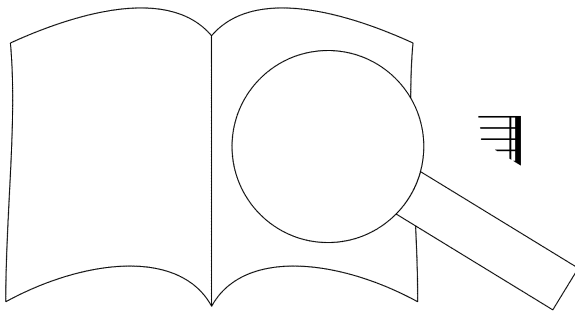
De - us u - nus o - mni tem - po - re, tem - po - re, tem - po - re sae - cli.

A - - - - - men.

A - - - - - men.

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

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



PROBEPARTITUR

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

4. Deus tuorum militum

Hinno con doi violini

SV 280

Violino I

Violino II

Tenore I

Tenore II

Basso

Basso continuo

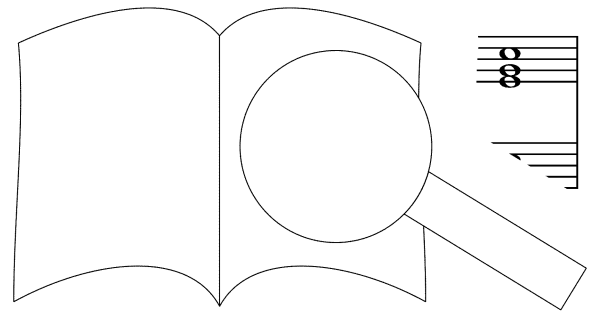
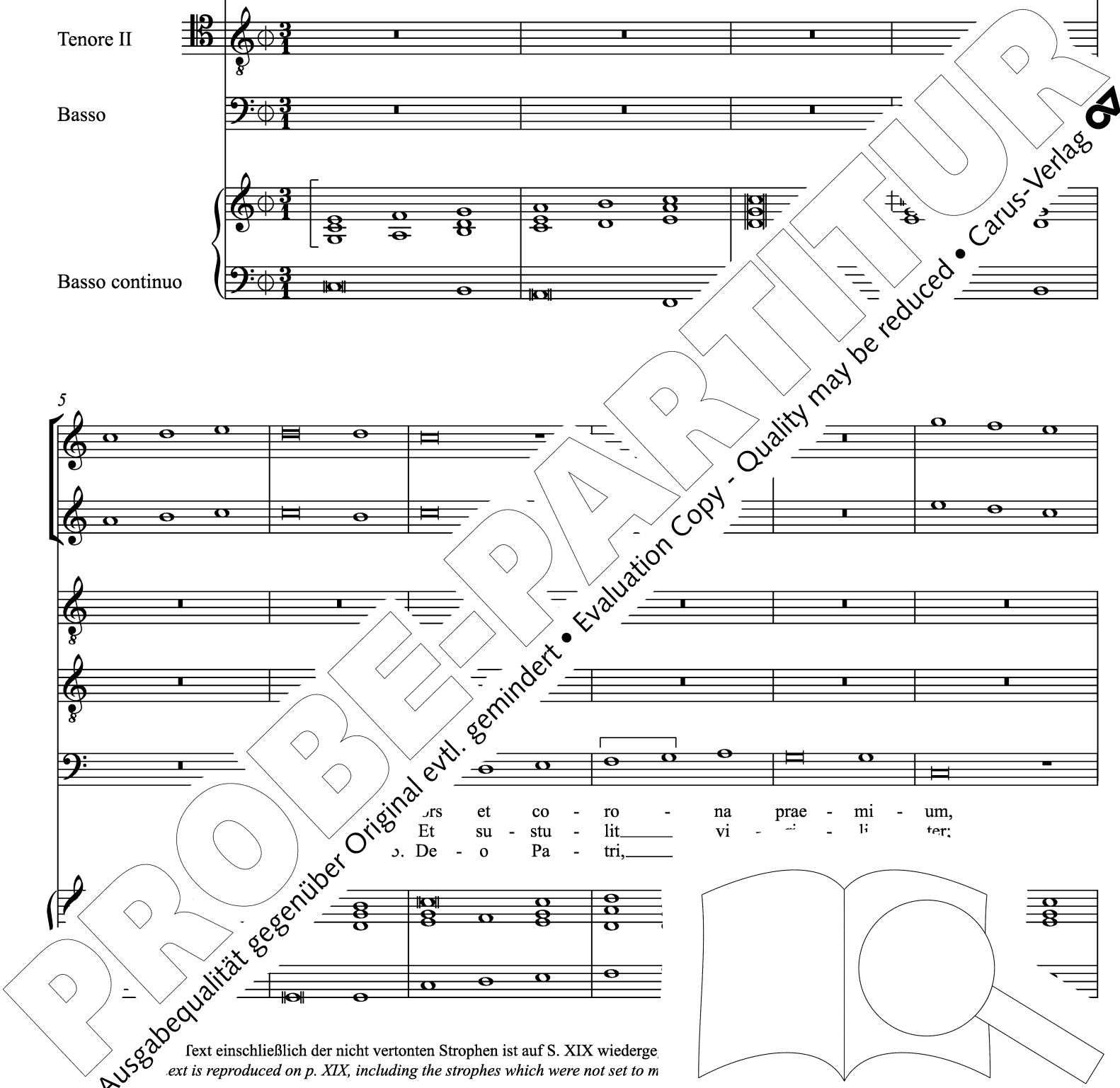
* 1. De - us tu - o - rum mi - li - tum,
 3. Poe - nas cu - cur - rit for - ti - ter,
 5. Laus et pe - ren - nis glo - ri - a

5

ors et co - ro - na prae - mi - um,
 Et su - stu - lit vi - li - ter;
 3. De - o Pa - tri,

Text einschließlich der nicht vertonten Strophen ist auf S. XIX wiedergegibt
 Text is reproduced on p. XIX, including the strophes which were not set to music

Aufführungsdauer / Duration: ca. 3 min.



ab - sol - ve, ab - sol - ve
 ae - ter - na, ae - ter - na
 in sem - pi - ter - na sae -

1. Lau - des ca - nen - tes Mar - ty - ris, ab -
 3. Pro te ef - fun - dens san - gui - nem, ae -
 5. San - cto si - mul pa - ra - cli - to, :-

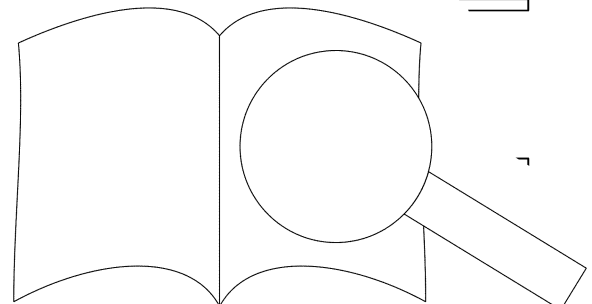
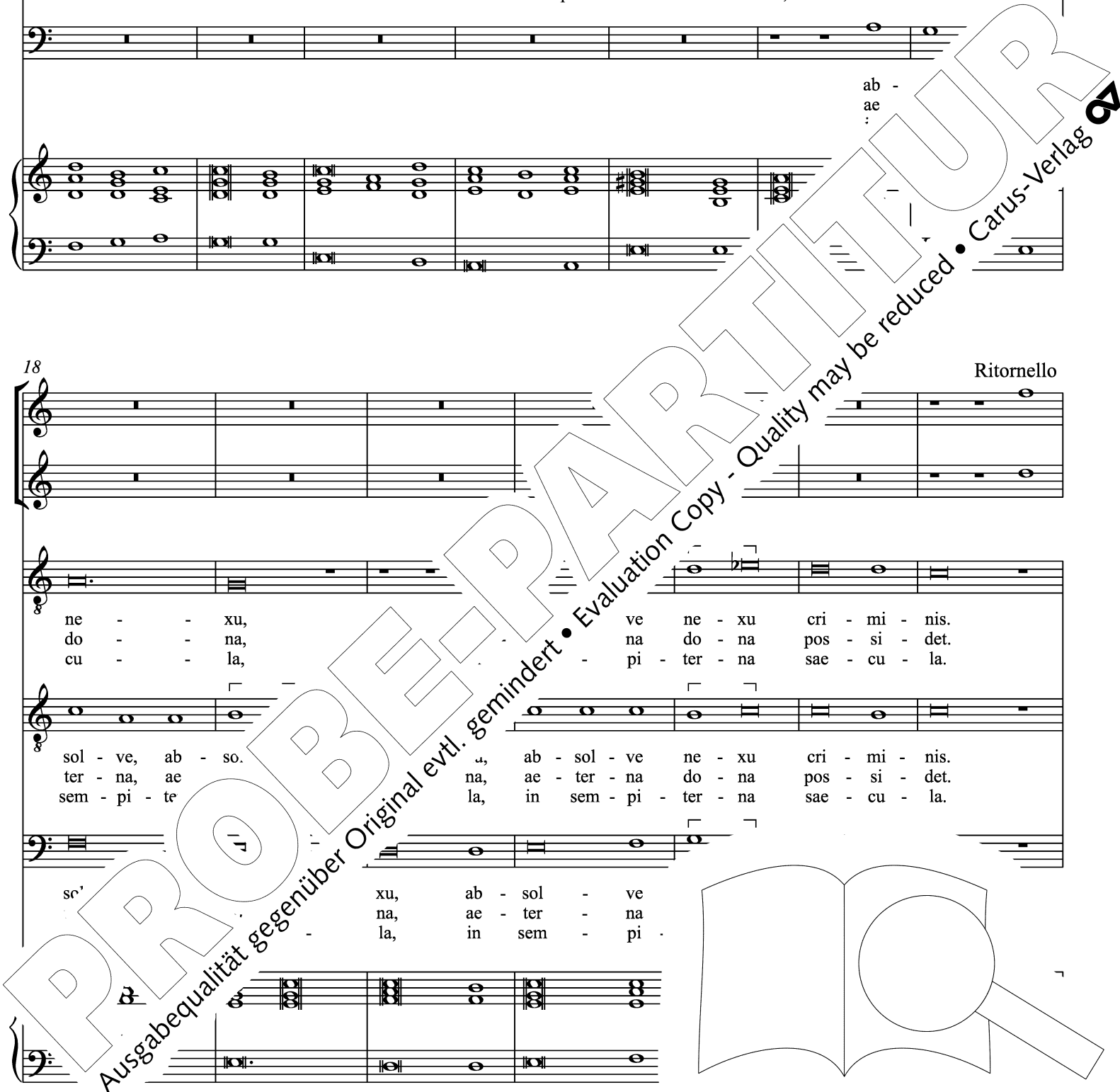
ab -
 ae -

Ritornello

ne - - xu, ve ne - xu cri - mi - nis.
 do - - na, na do - na pos - si - det.
 cu - - la, pi - ter - na sae - cu - la.

sol - ve, ab - so. ab - sol - ve ne - xu cri - mi - nis.
 ter - na, ae na, ae - ter - na do - na pos - si - det.
 sem - pi - te la, in sem - pi - ter - na sae - cu - la.

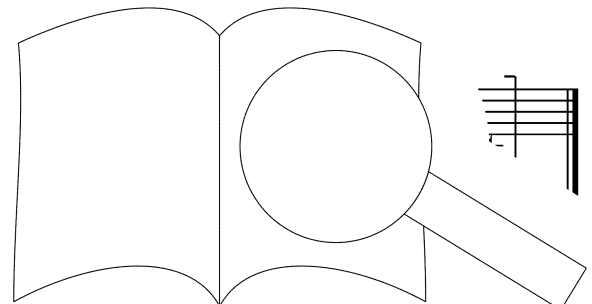
so. xu, ab - sol - ve
 na, ae - ter - na
 la, in sem - pi



Musical score for measures 25-31. The vocal line contains the lyrics "A - - - - men." The piano accompaniment consists of chords and a bass line. There are also empty staves for other instruments.

Musical score for measures 32-38. The vocal line contains the lyrics "A - - - - men." The piano accompaniment consists of chords and a bass line. There are also empty staves for other instruments.

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



5. Salve Regina (Audi coelum)

con dentro un Ecco. Voce sola risposta d'ecco & due violini

SV 283

Violino I

Violino II

Tenore I

Tenore II

Basso continuo

Au - di coe - lum, au - di, au - di, ver - ba me - a, au - - di,

7

au - di ver - ba me - a ple - na de - si - de - ri - o, r' n' per - fu - sa'

15

gau - - - di - o. ecco

Aufführu. / Duration: ca. 10 min.



20

Dic, dic quae-so, dic quae - so, dic quae - so mi - hi: quae

di - o.

b

27

est i - sta, quae est i

31

sur - gens qua - si au - ro - ans et

35

-ne - di - - - cam.

n.

PROBEEPARTITUR

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

41 Tenore I

Dic nam i - sta pul - chra ut lu - na, dic, dic i - sta pul - chra ut

48

lu - na e - lec - ta ut sol, dic, dic i - sta pul - chra ut lu - na e -

55

lec - ta ut sol, pul - chra, pul - chra ut lu - na, pul - chra ut

62

lu - na e - lec - ta ut

ae - ti - ti - a

67

ter

Tenore II

ri

Ma-ri - a Vir - go, Ma-ri - a Vir - go il-la

ri - a. Ma-ri - a Vir - go,

ecco

ecco

dul - cis prae-di - ca - ta a pro-phe-tis E-ze - chi - el por - - ta,

- ta, por - - ta,

ecco

Ta -

ecco

a a - - lis.

ecco

a - -

PROBEPARTITUR

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

* Siehe kritischen Bericht. / See Critical Report.

93

Violino I

Violino II

Tenore I

O Ma - ri - a, Ma - ri - a vir - go, o ma - ter mi - se - ri -

99

cor - di - ae, vi - ta, vi - ta dul - ce vi - ta,

105

ce - do et spes no -

PROBE PARTITUR

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

112

Il - la sa - cra et fe - lix por - ta per quam mors fu - it ex - pul - sa in - tro -

117

du - cta au - - - - - te.

120

vi - - - - - ecco I - - - - - ta.

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

123

Violino I

Violino II

Tenore I

O fe - lix, o fe - lix por - ta, o fe - lix, o fe - lix por - ta, ad

131

te cla - ma - mus ex - u - les fi - lii E - te su - spi -

139

ge - men - tes et flen - tes

145

rum val - le. Il - la, il - la, il - la, il - la quae tu - tum est me - di - um

151

quae tu - tum est me - di - um in - ter ho - mi - nes et De - um pro cul - pis re - me

Tenore II

156

di - um, ecco pro cul - pis re - me - di - um, ecco pro - cul -

160

me ecco

PROBENPARTITUR

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

165

Violino I

Violino II

Tenore I

O me - di - a - trix, o ad - vo - ca - ta, no - stra il - los

171

tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los, ri - cor - des

177

ad nos con - ver - - - - - ne-

183

di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i no - bis, no - bis post hoc ex -

188

i - li - um, no - bis, no - bis post um o - sten -

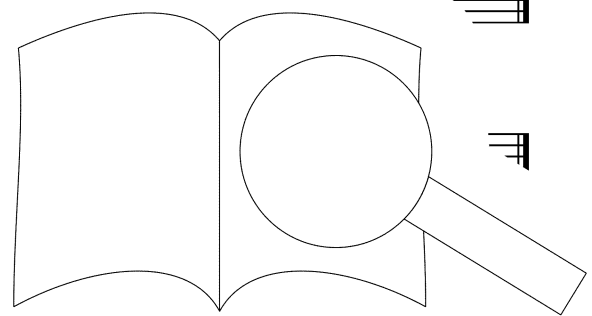
194

de, Je - sum be -

i, o pul - chra ut lu - na e - le - cta, ut sol, o cle - mens, o pi -

a, o dul - cis, dul - cis Vir dul - cis,

go Ma - ri



6. Salve Regina

à 2 voci, due Tenori o due Soprani

SV 284

Tenore o
Soprano I

Tenore o
Soprano II

Basso continuo

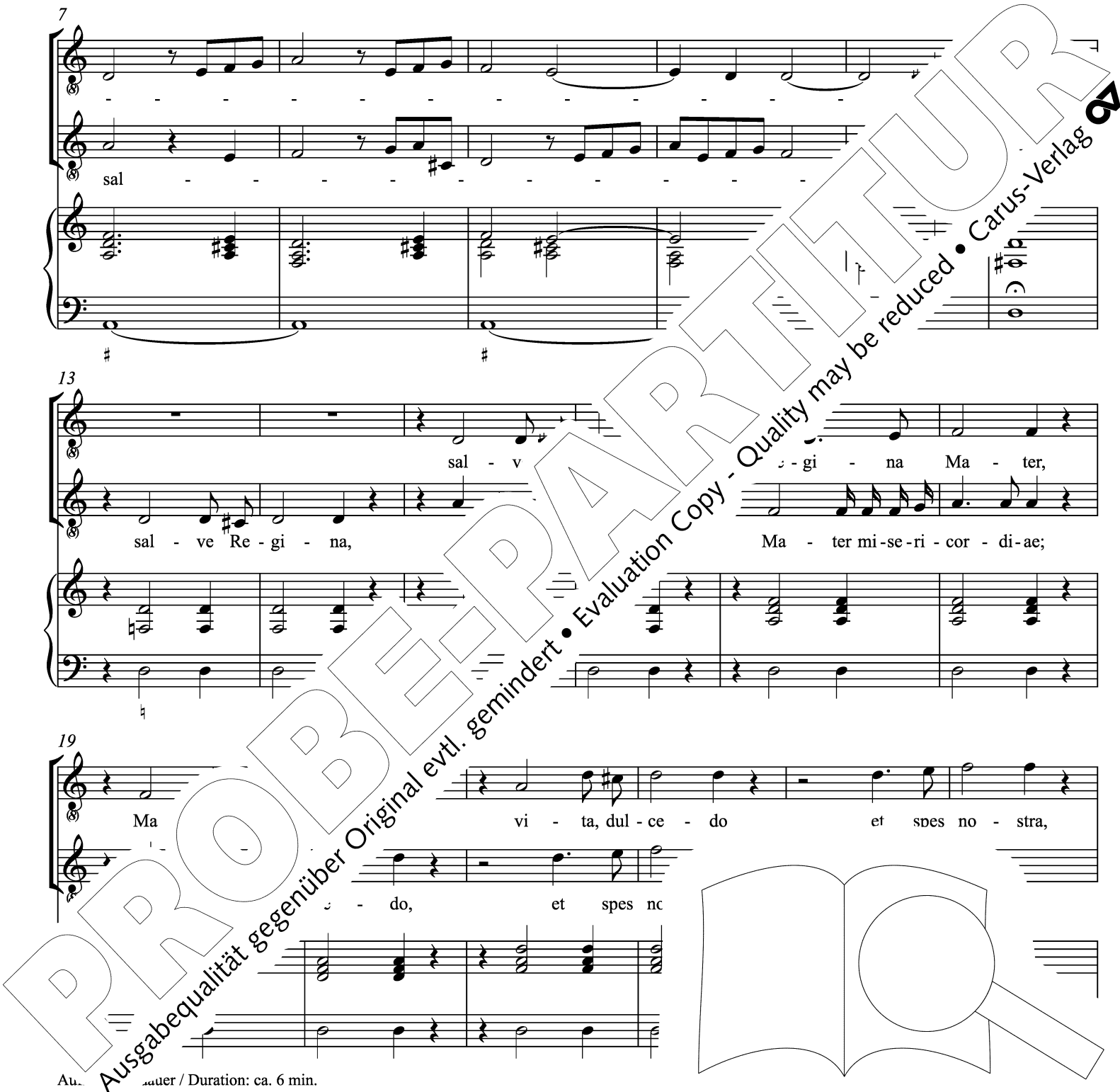
Sal - ve, sal - - - -

sal - - - -

sal - ve Re - gi - na, sal - v - - gi - na Ma - ter,
Ma - ter mi - se - ri - cor - di - ac;

Ma vi - ta, dul - ce - do et spes no - stra,
do, et spes nc

Au...auer / Duration: ca. 6 min.



25

sal - - ve, sal - -

sal - - - - -

31

- - - - - ve. Ad te,

- - - - - ve. Ad

37

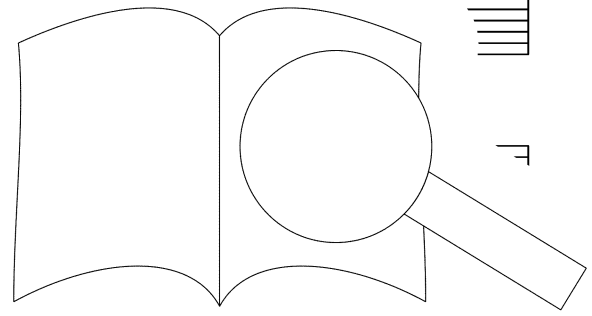
te, ad te, ad te, ad te, ad

te, e, ad te, ad

43

te - - - - - mus, ex - u - - - - - ae,

- - - - - ma - - - - - mus,



49

ex - u - les, fi - lii E - vae, fi - lii E - vae. Ad te, ad
 fi - lii E - vae, ex - u - les fi - lii E - vae. Ad te, ad

54

te, ad te, ad te, ad te.
 te, ad te, ad te,

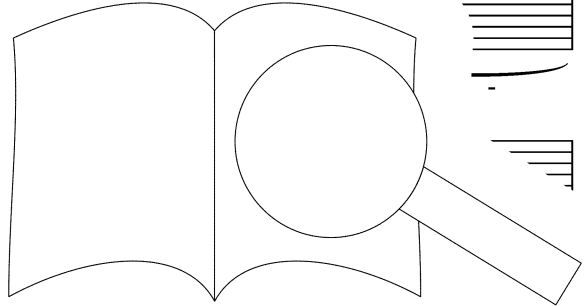
60

te su - spi - ra - mus,
 te

67

su - spi - mus, ge - mer
 mus, ge

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



73

tes, in hac la - cri - ma - - rum val - le. E - ja

- tes, in hac la - cri - ma - - rum val - le. _____

79

er - go Ad - vo - ca - ta no - stra, _____ e

84

er - go, Ad - vo - ca - ta no tu - os mi - se - ri -

er - go, Ad - vo - ca - ta - - los tu - os mi - se - ri -

89

cor - des o ad nos, ad nos, ad

ju - los ad nos, ad n

PROBEEPARTITUR

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

nos, ad nos con-ver - te. Et Je - sum, be - ne - di - ctum, be - ne -

nos, ad nos con-ver - te.

di - ctum, be - ne - di - ctum, et Je - sum be - ne

Et Je - sum

fru - ctum ven - tris tu - post hoc ex -

fru - ctum ven - tris tu - bis post hoc ex -

i - o - sten - de, o - sten - de, o -

sten - de, o - sten - de, o

115

sten - - - de, o - sten - de, o cle - mens,

sten - - - de, o -

121

o - sten - de, o, _____

sten - de, o pi - a, _____ o - sten - de,

127

o, _____ dul - cis

o, _____ o dul - cis,

133

Vir - go,

o, _____ o, _____

PROBENPARTITUR

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

7. Salve Regina

à 3 voci. Alto, Basso & Tenore o Soprano

SV 285

Alto

Tenore o Soprano

Basso

Basso continuo

Sal - ve, o Re-gi - na Ma - ter,

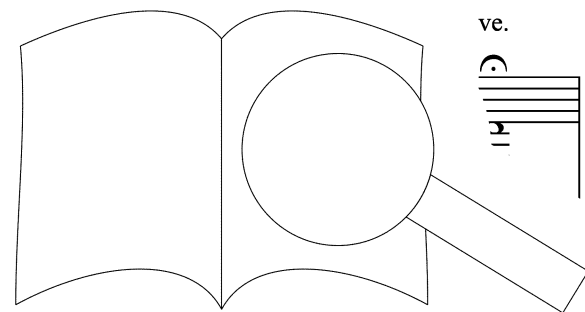
7

Sal - ve, o vi - ta, dul - c - ta, dul -
Ma - ter mi-se-ri - cor - di-ae, spes no - stra,

13

ce - do, spes no - stra, sal - ve.
vi - ta, spes no - stra, sal - ve.
spes no - ve.

A. er / Duration: ca. 7 min.



Ad te, ad te cla - ma - mus, cla-ma-mus, ex - u -

Ad te, ad te cla - ma - mus, cla-ma-mus, ex - u - les.

Ad te, ad te cla - ma - mus, cla-ma-mus, ex - u - les fi - lii

les fi - lii E - vae. Ad te, ad te su - spi - ra

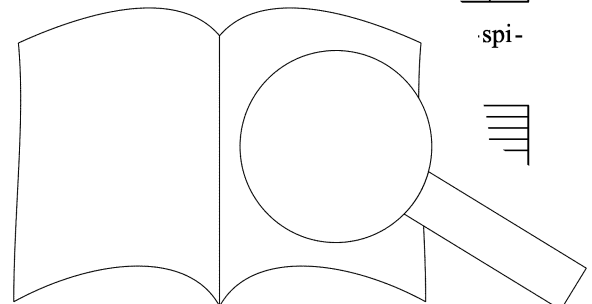
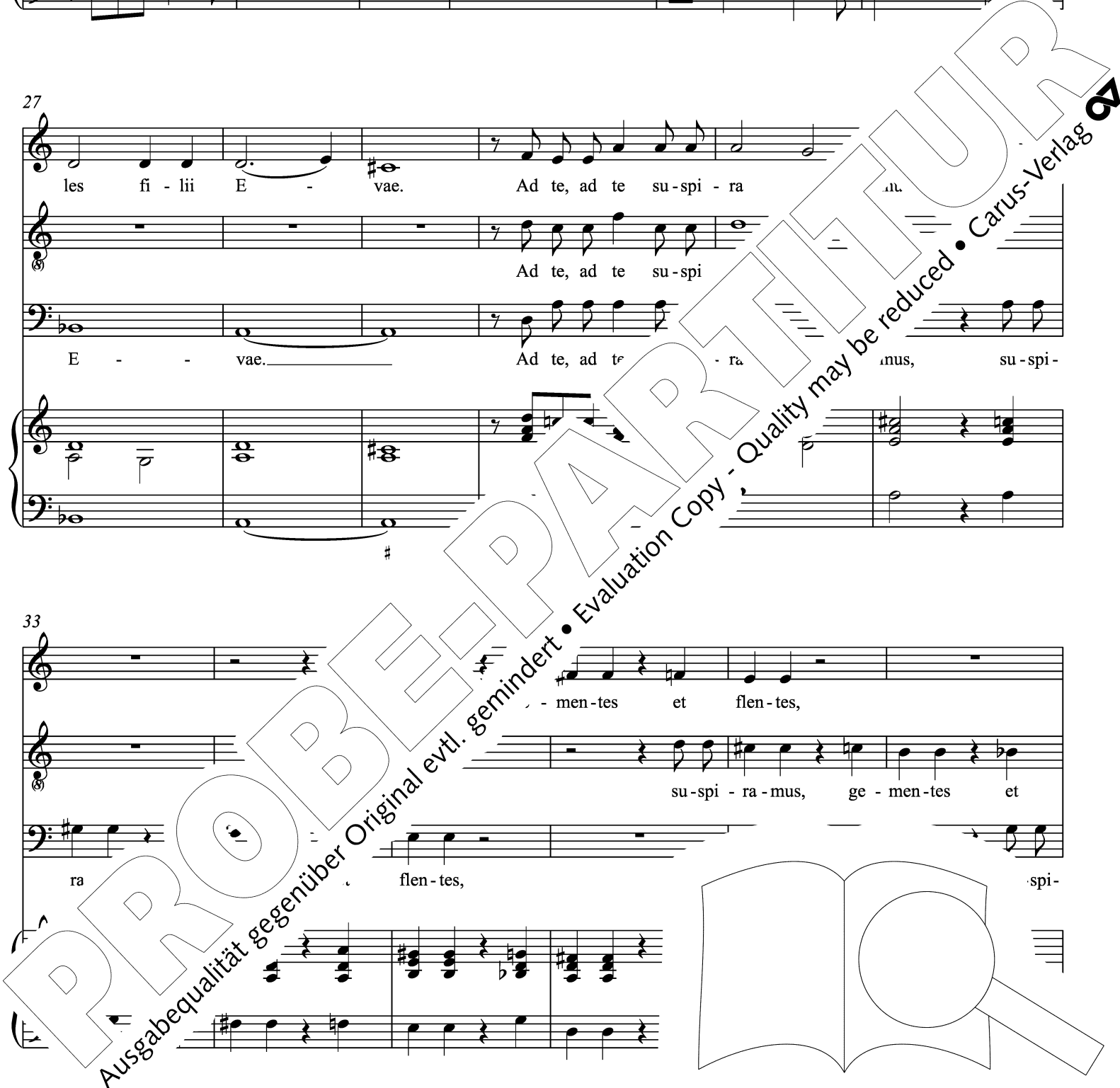
Ad te, ad te su - spi

E - - vae. Ad te, ad te - ra nus, su - spi -

- - men - tes et flen - tes,

su - spi - ra - mus, ge - men - tes et

ra flen - tes, spi -



su-spi - ra - mus, ge - men-tes et flen-tes, in hac la-cri-ma - rum val -

flen-tes, su-spi - ra - mus, ge - men-tes et flen-tes in hac la-cri-ma-rum

ra - mus, ge - men-tes et flen-tes, in hac la - cri - ma - rum val -

- - - le. E - ja er - go, Ad-vo -

val - le.

- - - le.

ca - ta, o Ad-vo - ca - t

il - los

57

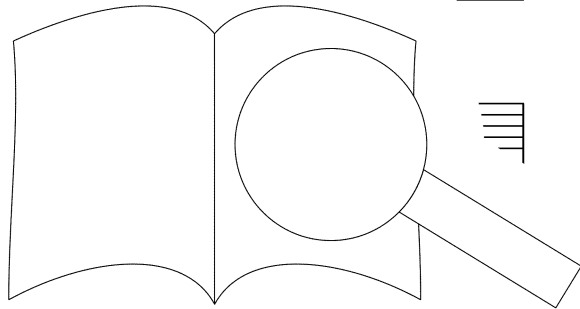
Tu - os mi-se-ri - cor - des o - cu -
tu - os mi-se-ri - cor - des o - cu - los.

63

los ad nos con - ver - te. Et
Et

68

Et Je be - ne - di - ctum, et Je - sum,
- sum, et Je - sum, Je - sum be - ne -
Je Je



Je - sum be - ne - di - ctum, Je - sum be - ne - di - ctum, et
 di - ctum, et Je - sum, Je - sum be - ne - di - ctum, Je - sum be - ne -
 Je - sum, Je - sum be - ne - di - ctum, Je - sum be - ne - di - ctum, et

Je - sum, et Je - sum be - ne - di - ctum, et Je - sum
 di - ctum, et Je - sum, et fru - ctum
 Je - sum be - ne - di - ctum, et Je - sum ti fru - ctum

ven - tris tu bis, no - bis,
 ven - tris i, no - bis, no - bis,
 i, vis,

PROBEPARTITUR

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

88

no - bis, no - bis post hoc, no - bis, no - bis post hoc ex - -

no - bis, no - bis post hoc ex - -

no - bis post hoc ex - i - - - - li - um

93

i - - - li - - um o - -

i - - - li - - um o - -

o - - sten - - - de, o -

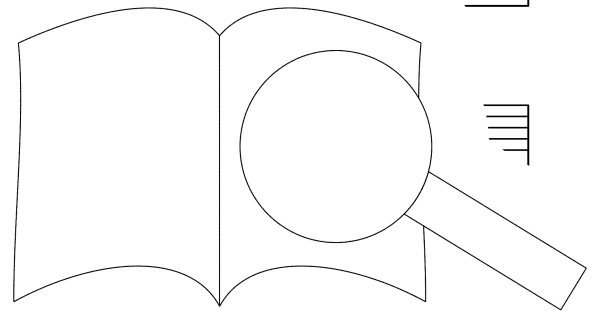
ste. de,

98

o - sten - de, o dul-cis Vir - go Ma-

de, o pi - a,

ste



104

ri - - a, o - sten - de, o

o dul - cis Vir - go Ma - ri - a,

o dul - cis, dul - cis Vir - go, o dul - cis,

110

dul - cis Vir - go Ma - ri - a,

dul - cis Vir - go, o - sten - - de, - - de,

115

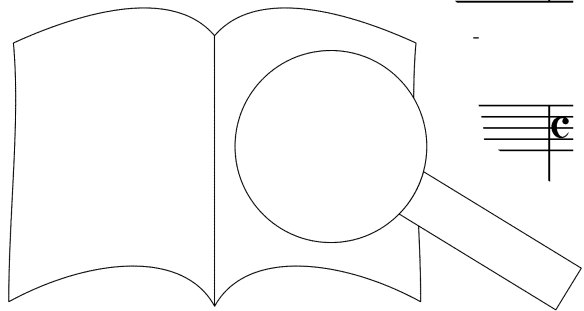
a, o cle - mens,

dul o dul - cis, o

a,

PROBEPARTITUR

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



120

o pi - a, o dul - cis,

pi - a, o dul - cis, dul - cis Vir - go,

pi - a,

127

dul - cis Vir - go, o dul - cis, du'

o dul - cis, dul - cis Vir - go,

o dul - cis, dul - cis, dul - cis,

134

- cis Vir - go Ma - ri - a.

dul cis, dul - cis Vir - go Ma - ri - a.

go

8. Ab aeterno ordinata sum

Motetto à Voce sola in Basso

SV 262

Basso

Ab aeterno ordinata sum,

8

et ex antiquis, antequam terra fieret,

16

Non dum, non dum esset,

21

et ego inceptam, nec,

27

rum erupit nec,

ien Bericht. / See Critical Report.

Auffggsdauer / Duration: ca. 7 min.

31

dum mon - tes gra - vi mo - le con - sti - - - te -

36

rant, an - te o - mnes col - les e - go par - tu - ri - e - - -

41

- - - - - bar: Ad-huc - - - ce -

47

rat et flu - mi - na

51

di - nes or - - -

Quan - do pre - pa - ra - bat coe - los ad - - - - e -

ram, quan - do cer - ta le - ge et gi - ro

val - la - - bat ab - - is -

- - - sos, quan the - ra fir - ma - bat

et li -

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

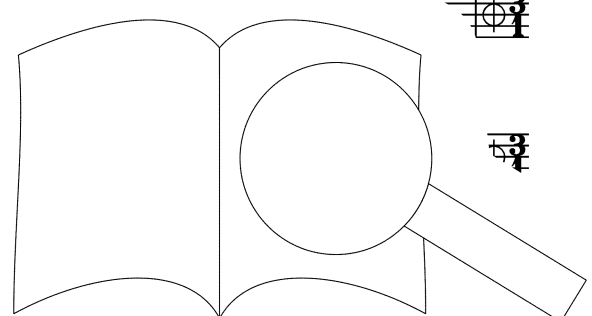
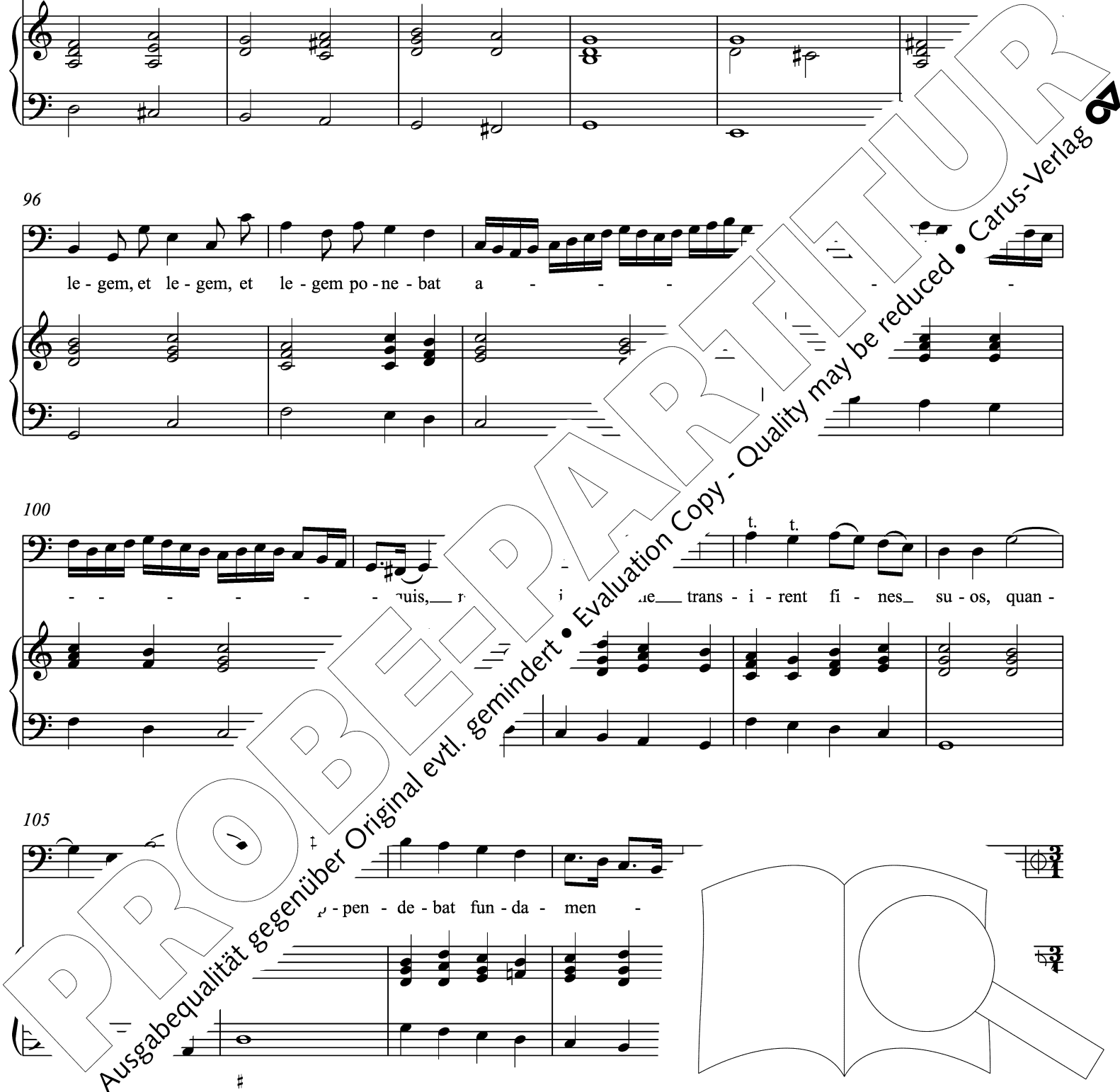
— a - qua - rum, quan - do cir - cum - da - bat ma - - - - -

- - - - - ri ter - mi - num su - um, et

le - gem, et le - gem, et le - gem po - ne - bat a - - - - -

- - - - - ruis, r i ae trans - i - rent fi - nes su - os, quan -

- pen - de - bat fun - da - men -



cum e - o, cum e - - o, cum e - o

e - ram, cum e - o, cum e - - o, cum

e - - o e - - ram cun - cta,

nens et de - le - cta - bar per

es, per

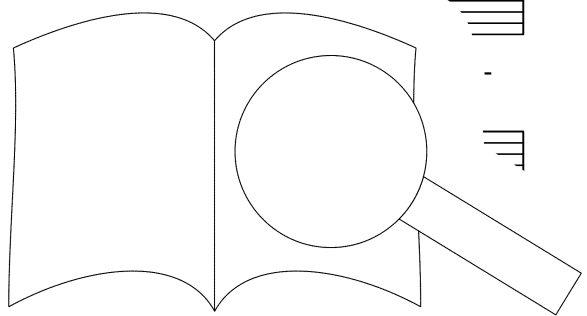
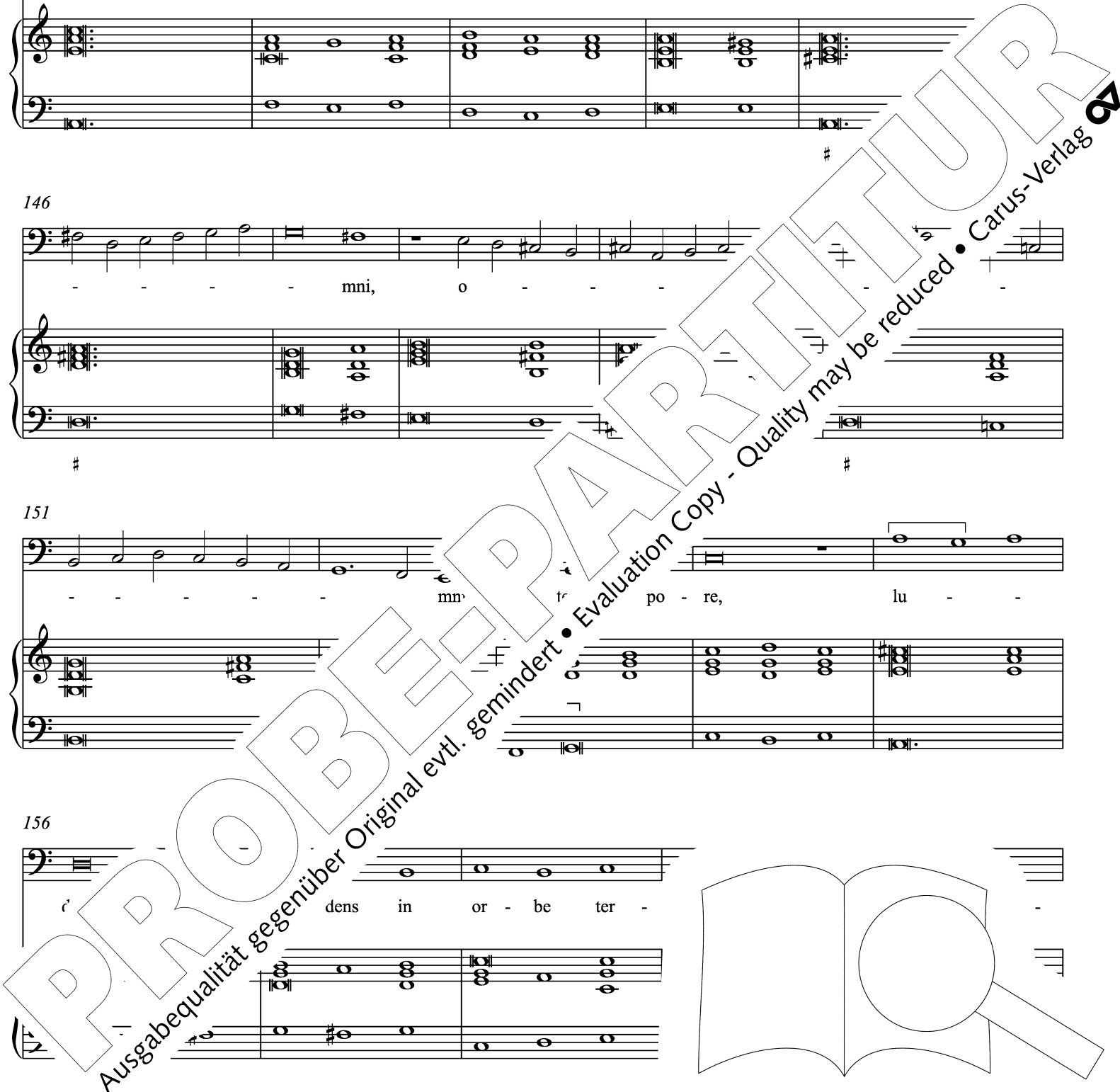
sin - gu - los di - es, lu - - - dens,

lu - - dens co - ram, co - ram e - - o o - -

- - - mni, o - - -

- - - mn - tr - po - re, lu - -

- - - dens in or - be ter -



161

li - ti - ae, lu - dens in or - be, lu - dens in or - be ter -

166

ra - rum, et de - li - ti - ae, et de -

171

li - ti - ae me - ae es - se, es - is,

176

cum fi - li - is ho - mi - nu. es - se, es - se cum fi - li - is

183

Sicut erat in principio

* Siehe Vorwort und Kritischen Bericht. / See Foreword and Critical Report.

9. Jubilet tota civitas

à voce Sola in Dialogo

SV 286

Soprano
(Voce sola in Dialogo)*

Ju - bi - let, ju - bi - let, ju - bi - let,

Basso continuo

ju - bi - let to - - - ta - - - ci - vi - tas -

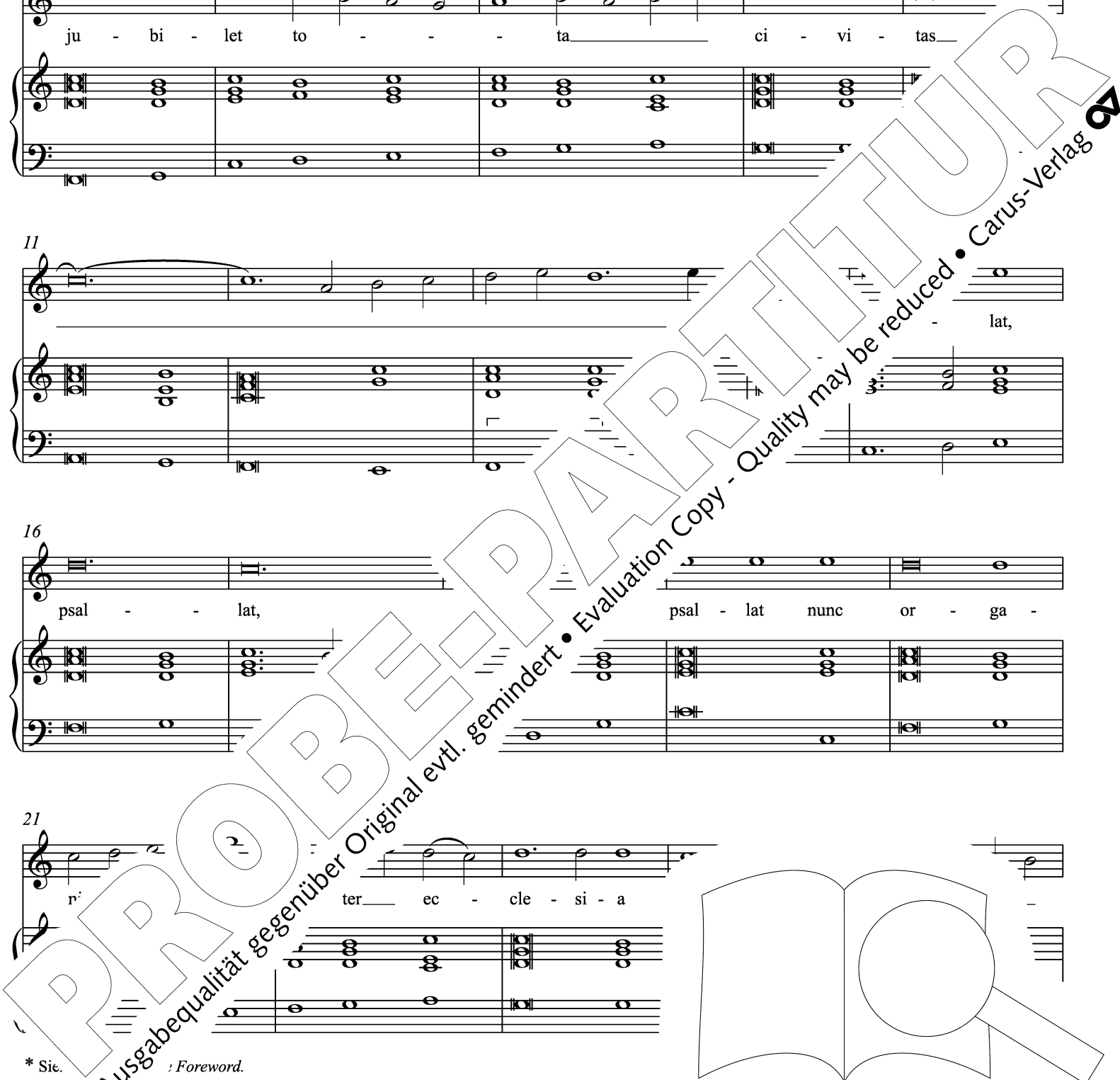
lat,

psal - - - lat, psal - lat nunc or - ga -

ter - ec - cle - si - a

* Sie. : Foreword.

Aufführung / Duration: ca. 5 min.



26

quae sal - va - to - ri no - stro glo - ri - ae, glo - ri - ae me -

32

los lae - ta - bun - da ca - nat.

38

t. Tacet *
Quae oc - ca tu e - ctis - si - ma

43

vir - go gau - di - o - plet tan - ta

48

hi - la - ris et lae .

* Si . wort. / See Foreword.

53 *Canta*

Fe - stum, fe - stum, fe - stum, fe - stum, fe - stum est

This system contains five measures of music. The vocal line consists of a single note per measure, with lyrics 'Fe - stum, fe - stum, fe - stum, fe - stum, fe - stum est'. The piano accompaniment features a steady bass line with chords in the right hand.

58

ho - di - e, fe - stum est ho - di - e

This system contains five measures of music. The vocal line has lyrics 'ho - di - e, fe - stum est ho - di - e'. The piano accompaniment continues with a similar texture to the previous system.

63

san - cti glo - ri - o - si, - ram

This system contains five measures of music. The vocal line has lyrics 'san - cti glo - ri - o - si, - ram'. The piano accompaniment features a more active bass line.

68

De - o et ho - mi - ni - bus pe - ra - tus, o - pe - ra - tus

This system contains six measures of music. The vocal line has lyrics 'De - o et ho - mi - ni - bus pe - ra - tus, o - pe - ra - tus'. The piano accompaniment features a steady bass line with chords in the right hand.

74

o - pe - ra - tus,

This system contains five measures of music. The vocal line has lyrics 'o - pe - ra - tus,'. The piano accompaniment features a steady bass line with chords in the right hand.

79

Tacet

#

85

91

Canta

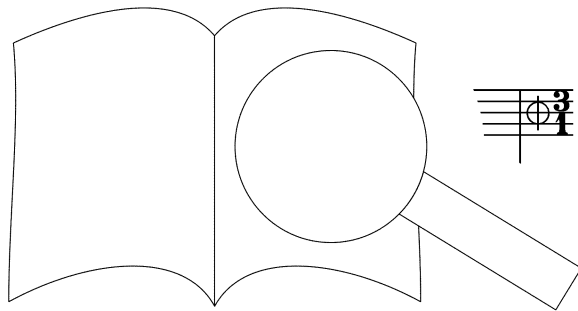
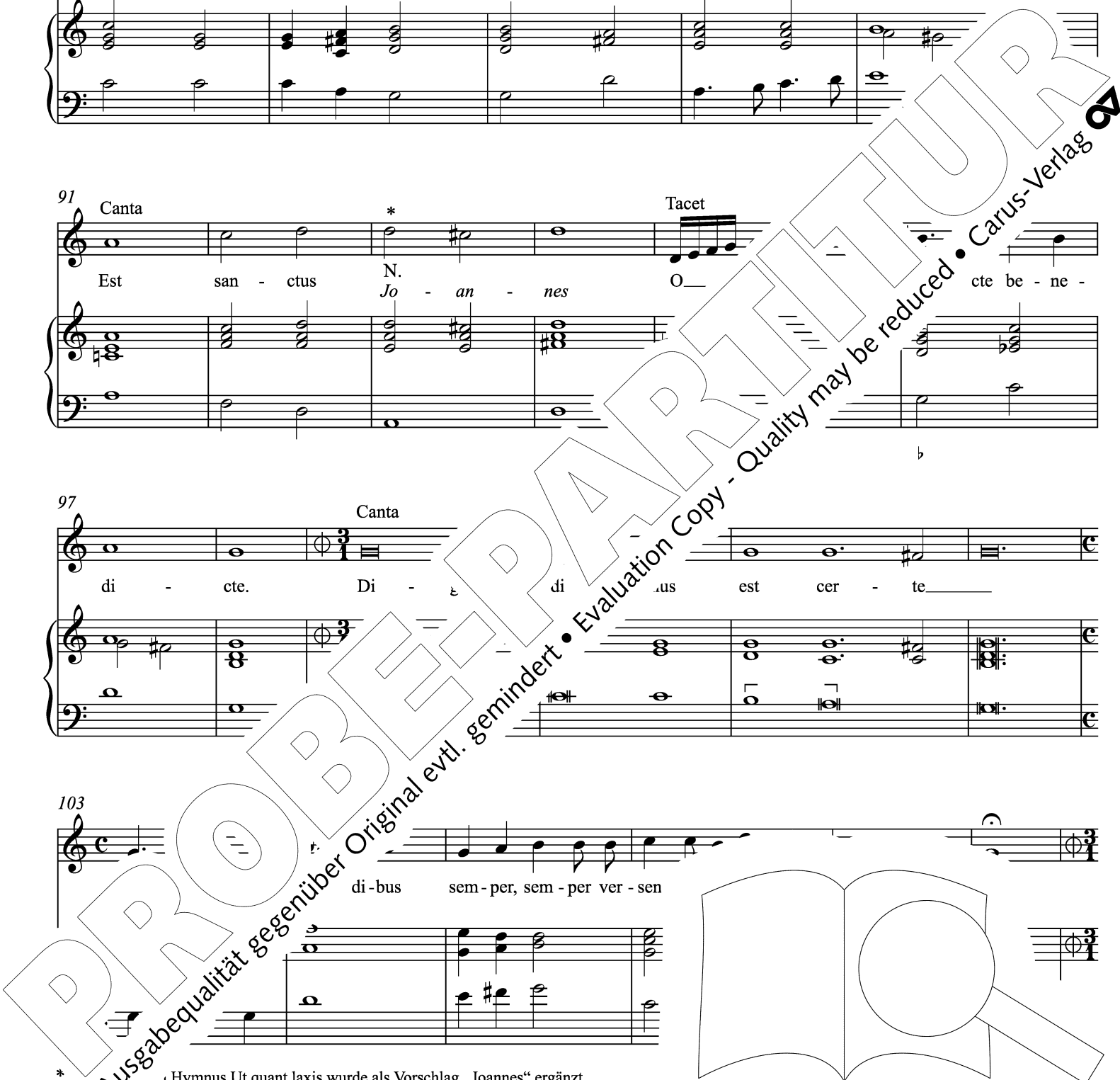
Tacet

97

Canta

103

* *Ap.* Hymnus Ut quant laxis wurde als Vorschlag „Joannes“ ergänzt.
ate for the hymn Ut quant laxis as a suggestion the name "Joannes" has been ins



109

Ju - bi - let, ju - bi - let. ju - bi - let er - go,

114

ju - bi - let, ju - bi - let to - -

119

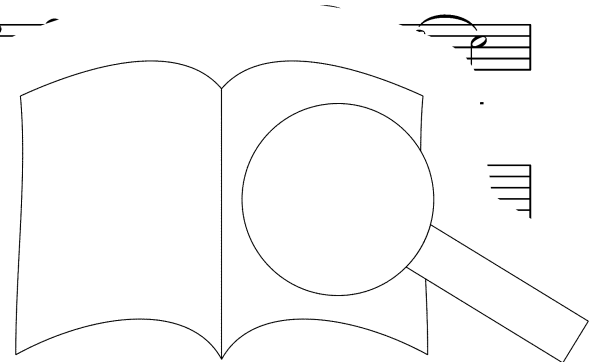
- ta ci - vi - tas

124

t. val - - lat,

129

nunc or - ga - nis



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

134

cle - si - a De - o ae - ter - no quae sal - va - to - ri

139

no - stro glo - ri - ae, glo - ri - ae me - - los lae - ta -

144

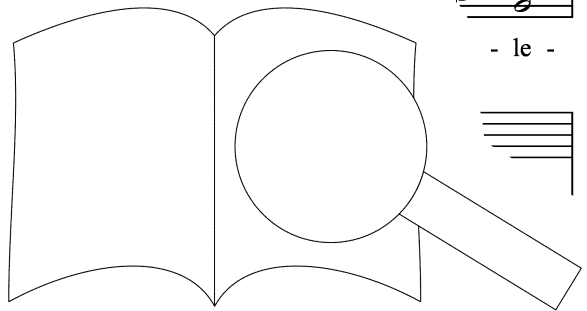
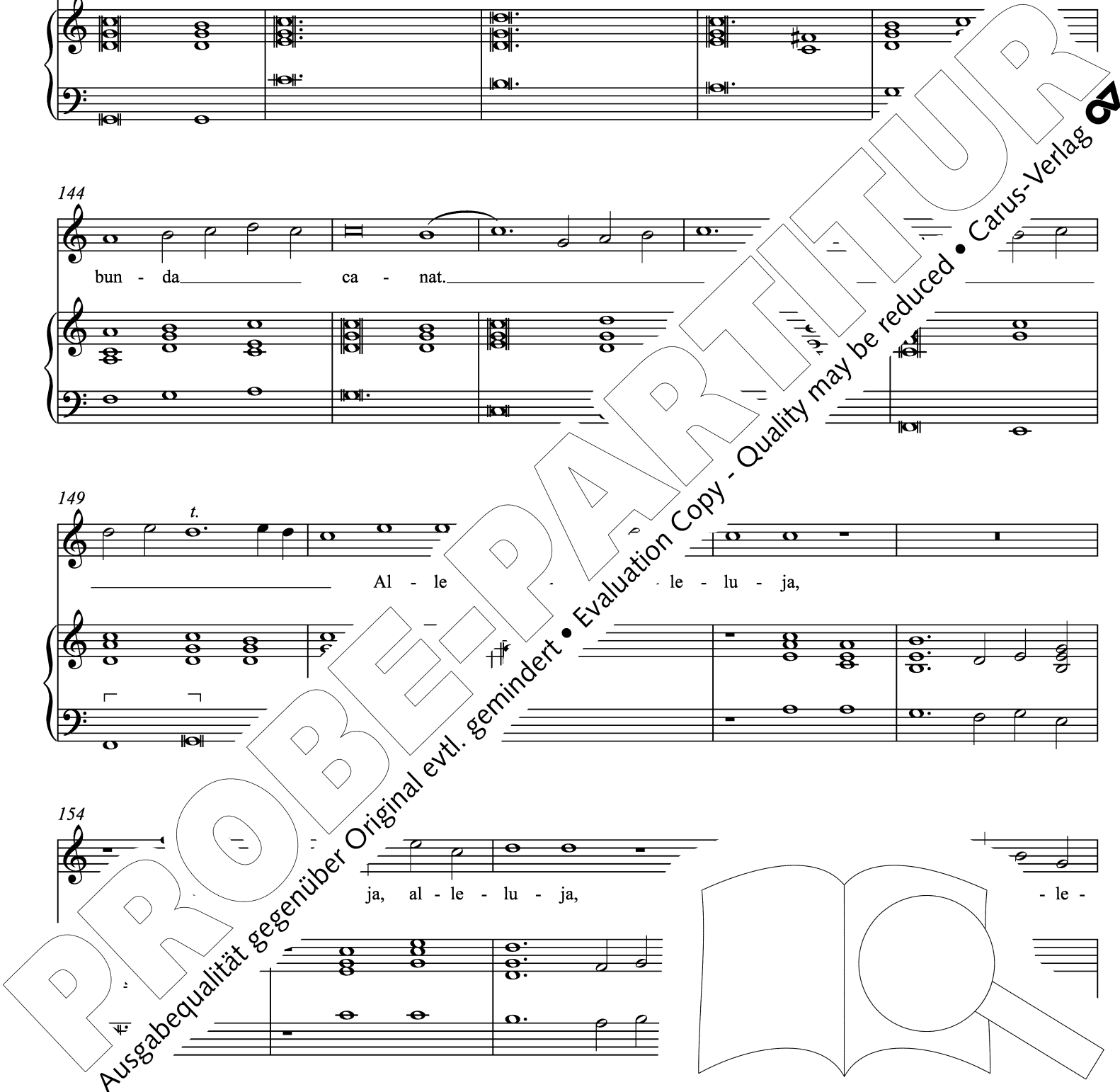
bun - da ca - nat.

149

t. Al - le - le - lu - ja,

154

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



159

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

164

ja, al - le - lu - ja, a, a, al - le -

169

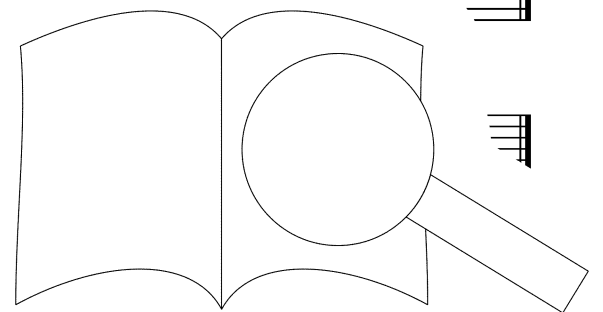
lu - ja, al lu

173

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

177

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



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

10. Laudate Dominum in sanctis

Laudate Dominum voce Sola Soprano o Tenore

SV 287

Soprano
o Tenore

Lau - da - te, lau - da - te Do - mi-num in san - ctis

Basso continuo

6

e - jus, lau - da - te Do - mi-num in san - ctis e - jus:

10

Lau - da - te in in fir - ma -

14

men - to vir - tu - tis um in fir - ma - men - - -

18

- - - - - tis

Auff. dauer / Duration: ca. 4 min.

22

e - ius. Lau - da - te, lau - da - te, lau -

26

da - te e - um in so - no tu - bae, in so - no, in so - no, in so - no tu - bae, in

30

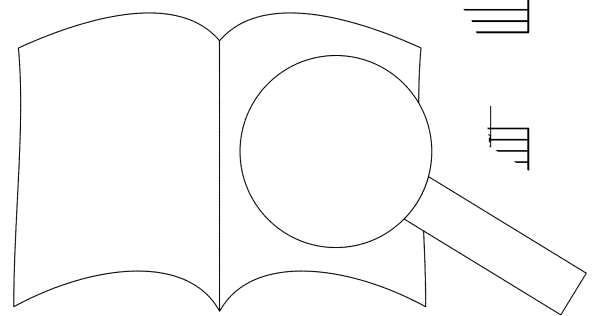
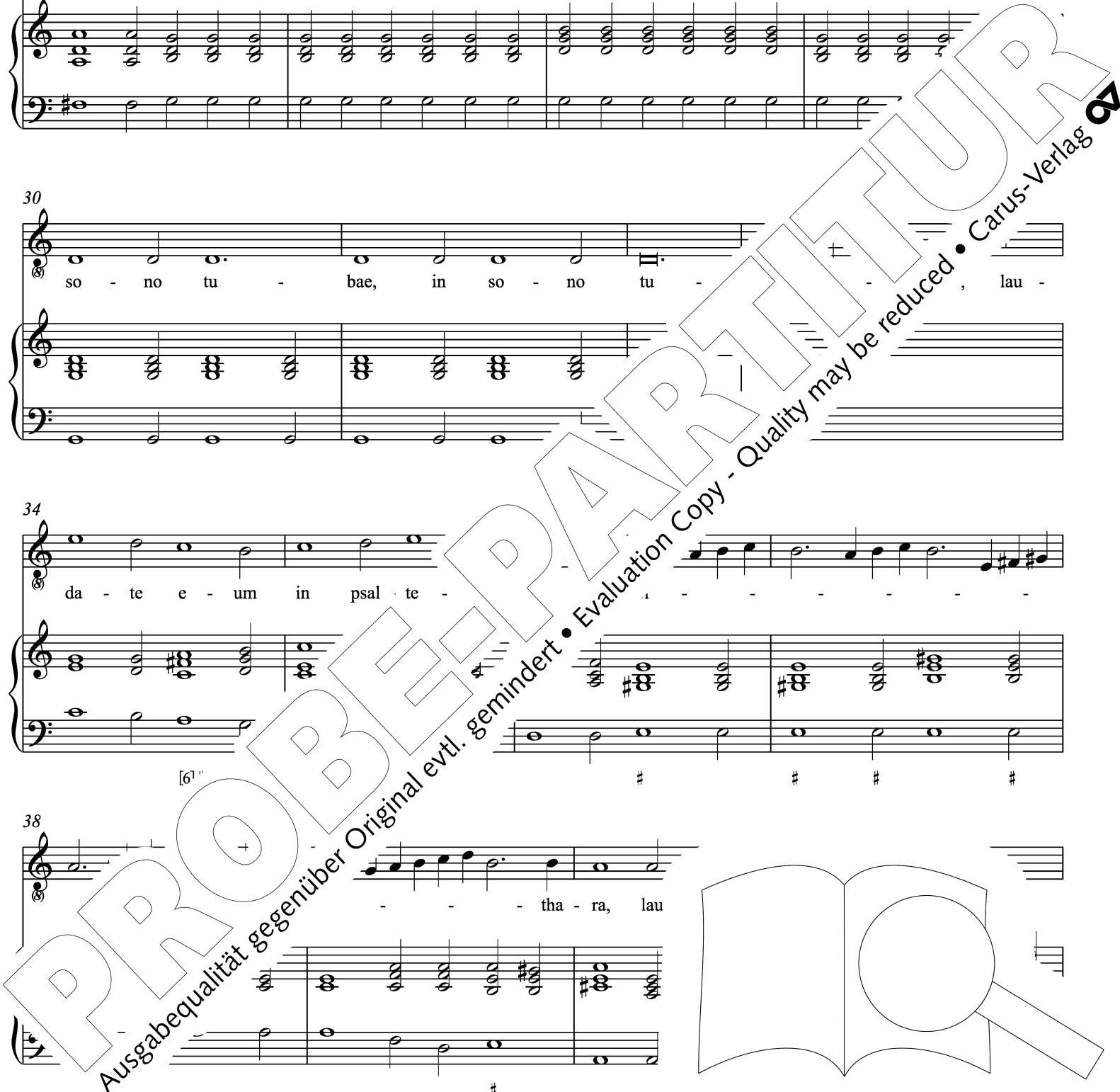
so - no tu - bae, in so - no tu - , lau -

34

da - te e - um in psal - te -

38

- tha - ra, lau



42

Lau - da - te, lau - da - te

46

e - um in tim - pa - no, lau - da - te e - um in tim - pa - no,

50

tim - pa -

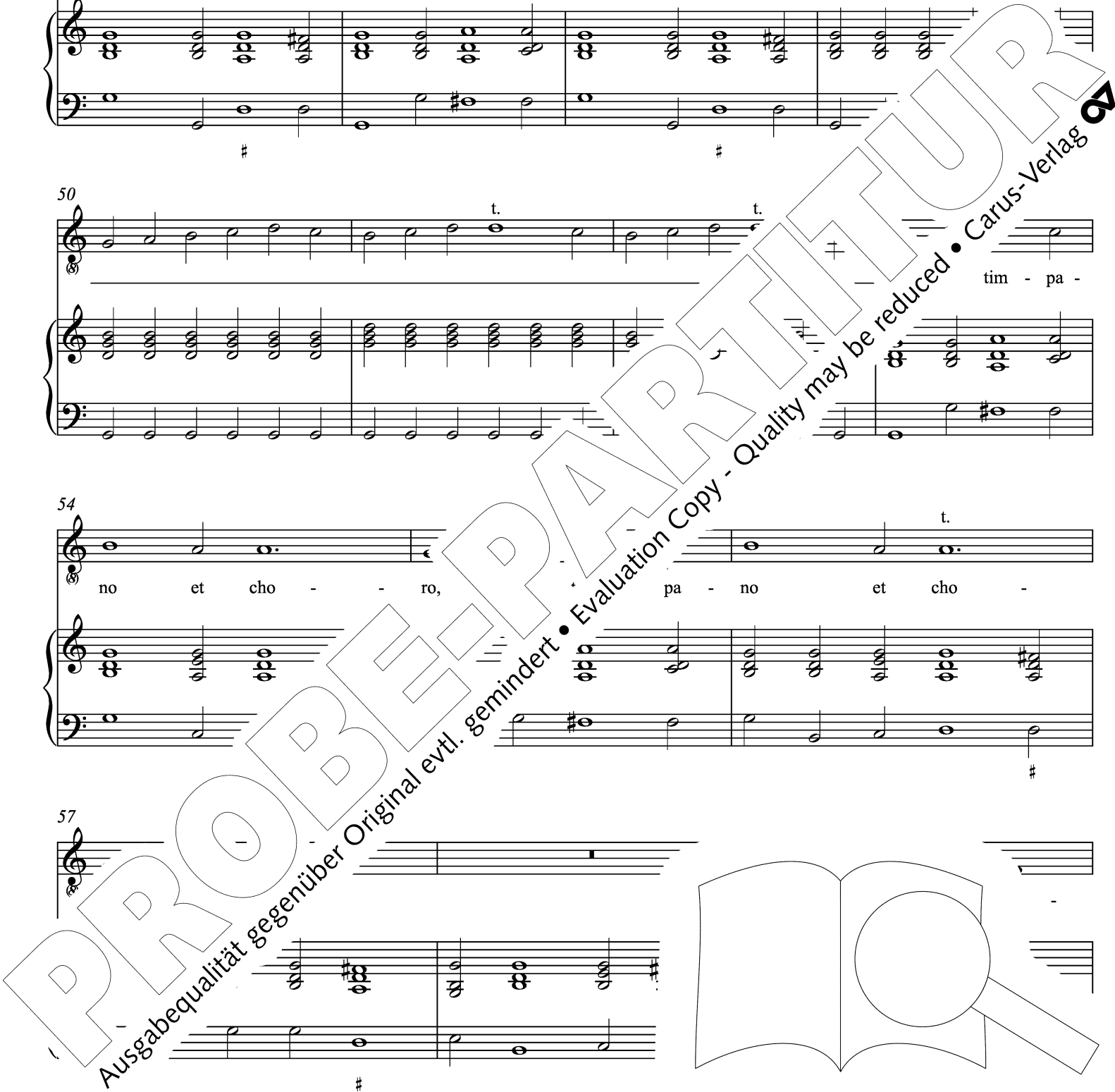
54

no et cho - ro, pa - no et cho -

57

56

Carus 27.804



60

um, lau - da - te e - um,

63

lau - da - te e - um in cim - ba - lis, in cim - ba -

66

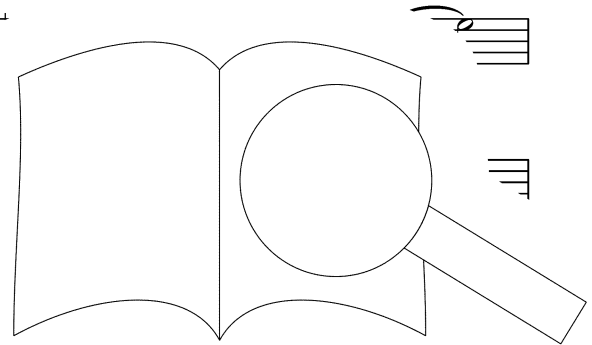
lis be - ne so - nan - ti - bus, lau - da - te e -

69

lau - da - te e - a - lis,

72

a - lis,



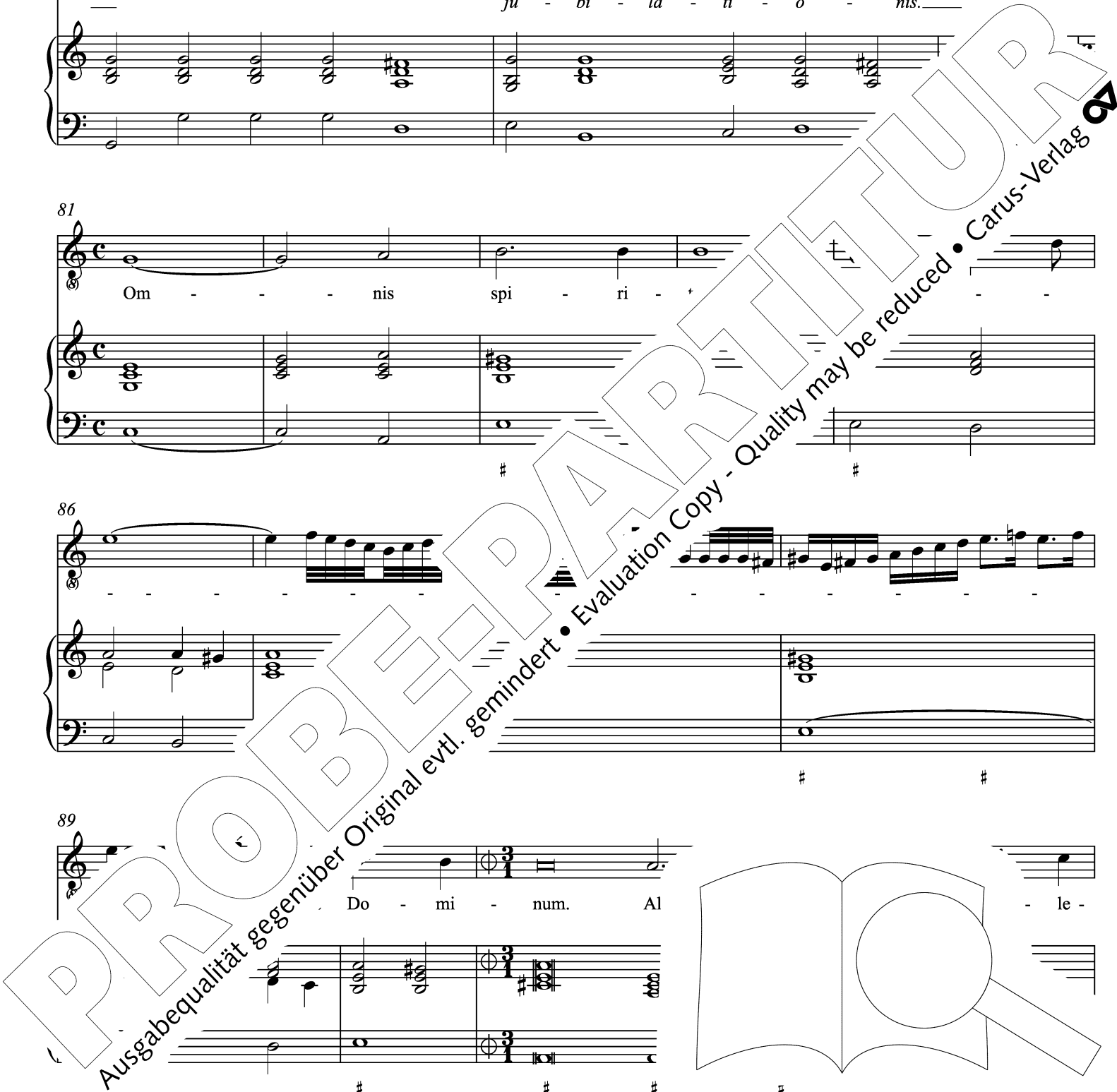
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ju - bi - la - ti - o - ni - bus,
 ju - bi - la - ti - o - nis,

in cim - ba - lis ju - bi - la - ti - o - ni - bus.
 ju - bi - la - ti - o - nis.

Om - - - nis spi - ri -

Do - mi - num. Al - le -



93

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

96

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

99

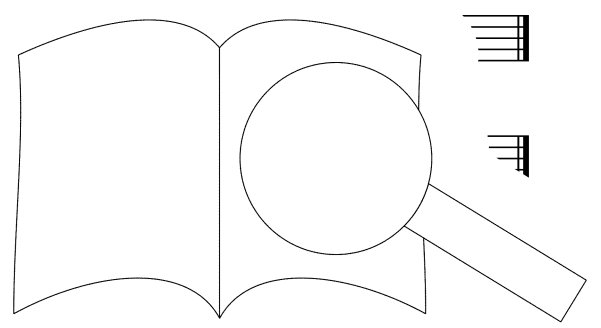
je - lu -

102

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

106

al - le



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

* Siehe V. und Kritischen Bericht. / See Foreword and Critical Report.

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A. Originaldruck von 1641

Der Druck besteht aus 10 Stimmbüchern. Die Beschreibung der Stimmbücher gibt den gemeinsamen Bestand aller Exemplare wieder; ein zusätzliches Titelblatt des Exemplars A^{Bo} wird weiter unten bei diesem Exemplar beschrieben.

Die Bogenbezeichnungen gliedern sich in drei Bereiche: A, B und C. In der Regel umfasst A den Teil bis einschließlich der Motette *Ab aeterno*, B beginnt beim *Dixit Domino Primo* und C beim *Credidi* (mit Abweichungen). A und B werden im Inhaltsverzeichnis als getrennte Teile aufgeführt (C wird hier B zugeschlagen) und bei B beginnt in allen Stimmbüchern die Paginierung erneut bei 1.

Die Stimmbücher im Einzelnen:

1. SOPRANO PRIMO (im Folgenden: SoP)

Außentitel:

SELVA | MORALE | ET | SPIRITVALE . „SELVA“ und „ET“ in sehr großen Lettern. „MORALE“ und „SPIRITVALE“ nur im Soprano Primo in roten Lettern.

Innentitel:

DI | CLAUDIO | MONTEVERDE | Maestro Di Capella Serenissima | Republica Di Venetia | DEDICATA | ALLA SACRA CESAREA MAESTÀ | DELLA IMPERATRICE | ELEONORA | GONZAGA | Con Licenza de Superiori, & Priuilegio. | SOPRANO [Wappen=Verlagszeichen] PRIMO | IN VENETIA MDC X X X X | I Apresso Bartolomeo Magni.

Widmung:

Sacra Cesarea Maestà

Havendo io cominciato a consacrare alle glorie della Serenissima Casa GONZAGA la mia riverente servitù, al l' hora quando compiacquesi il Serenissimo Sig. Duca VINCENZO Genitore della Sacra MAESTA Vostra (felice record.) di ricevere gli effetti della mia osservanza, quali r mia verde età cercai con ogni diligenza, & co'l mio talento della Mu per lo spatio di anni vintidue continui di mostrarli affettuosi non mai potuto l'interposizione della terra, & del tempo ecclis minimo raggio del mio ossequio, per non essere mai r dall'oblivione gli honori ricevuti, si dalli Serenissimi anche della Maestà Vostra, ma più tosto da essi sen, stato all'occasione cortesemente rattivato sino a quest. età. La onde ho preso ardire di dare alle lura Maestà Vostra un spirituale, dedicandola a V. M. acciò sul Sacro Nome, vada d'ogni intorno sicura obligata divotione. Per lo che supplicò milità possibile a degnarsi di ricevermi quel grado di perfettione, ch'io un picciol testimonio di riverente la dedico & consacra [sic] a Dio il colmo d'ogni consolata p. Di V. Sacra M. C. H. Claudio Monteve

Heilige k... ich be... dig... H... mit dem Ruhm des ehrwür... des dem ehrwürdigsten Herrn, Majestät (seligen Andenkens) ge... anzunehmen, die ich in meinem streben suchte, und mit meinem musi... einen Zeitraum von 22 Jahren fort, diese zeweis zu stellen. Niemals konnten weltliche... gen auch nur den kleinsten Strahl meiner Ehrer... dass die Ehren, die ich von Euren ehrwürdigsten... von Eurer Majestät empfangen habe, nie der Ver... Opfer fielen. Vielmehr wurde ich von ebenjenen [den

Gonzaga] immer wieder bei Gelegenheit bis in mein jetziges hohes Alter freundlich unterstützt. Daher habe ich mir die Freiheit genommen, diese Selva morale e spirituale ans Licht zu bringen, um sie Eurer Majestät zu widmen, damit sie mit dem Frontispiz, der Ihren heiligen Namen trägt, in Umlauf geht und der Welt meine pflichtbewusste Devotion verkündet. Somit bitte ich inständig Eure Majestät mit größtmöglicher Demut, sich zu geruhen, sie [die Sammlung] anzunehmen, auch wenn jene vielleicht nicht den Grad an Perfektion erreicht haben mag, den ich anstrebte. Möge diese [Sammlung] ein Zeugnis meiner ehrfürchtigen Zuneigung sein, welches ich untertänig und geneigt Eurer Majestät widme und weihe und für Euch jeden erdenklichen sicheren Wohlstand von Gott erbitte. Venedig, den 1. Mai 1641. Eurer heiligen kaiserlichen Majestät ergebenster und verbindlichster Diener Claudio Monteverdi

Noten auf S. 5–24 und 1–53, 55–60 [Paginierungsfehler, S. 54 fehlt], zwei S. Tavola

2. SOPRANO SECONDO (im Folgenden: SoS)

Außentitel: wie SoP

Innentitel: wie SoP, allerdings Stimmbezeichnung: NO [Wappen] Secondo

Widmung: wie SoP

Noten auf S. 5–16 und 1–58, zwei S. T

3. ALTO Primo (im Folgenden: A')

Außentitel: wie SoP

Innentitel: wie SoP, allerdings Stimmbezeichnung: A' [Wappen] Primo

Widmung: wie SoP

Noten auf S. 5–28

4. ALTO e B'

Außentitel:

Innentitel: wie SoP, allerdings Stimmbezeichnung: ALTO e BASSO [Wappen] Primo

Widmung: wie SoP

Noten auf S. 5–32 und 1–58, zwei S. Tavola

5. TENORE Primo (im Folgenden: TeP)

Außentitel: wie SoP

Innentitel: wie SoP, allerdings Stimmbezeichnung: TENORE [Wappen] Primo

Widmung: wie SoP

Noten auf S. 5–32 und 1–58, zwei S. Tavola

6. TENORE Secondo (im Folgenden: TeS)

Außentitel: wie SoP

Innentitel: wie SoP, allerdings Stimmbezeichnung: TENORE [Wappen] Secondo

Widmung: Entfällt.

Noten auf S. 3–8 und 1–57, zwei S. Tavola

7. BASSO Primo (im Folgenden: BaP)

Außentitel: wie SoP

Innentitel: wie SoP, allerdings Stimmbezeichnung: BASSO [Wappen] Primo

Widmung: Entfällt.

Noten auf S. 3–8 und 1–57, zwei S. Tavola

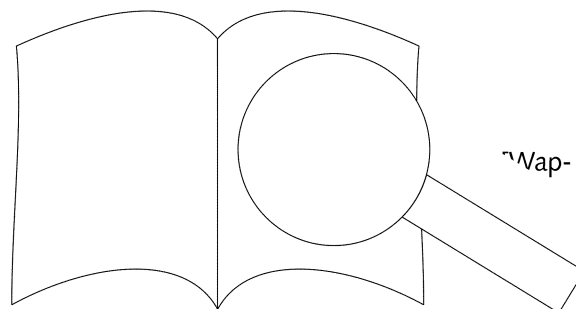
8. VIOLI

Außentitel: wie SoP

Innentitel: wie SoP, allerdings Stimmbezeichnung: VIOLI [Wappen] Primo

Widmung: Entfällt.

Noten auf S. 3–8 und 1–57, zwei S. Tavola



9. VIOLINO Secondo (im Folgenden ViS)

Außertitel: wie SoP

Innentitel: wie SoP, allerdings Stimmbezeichnung: Violino [Wap-
pen] Secondo.

Widmung: entfällt

Noten auf S. 3–12 und 1–28, ohne Tavola

10. BASSO Continuo (im Folgenden BaC)

Außertitel: wie SoP

Innentitel: wie SoP, allerdings Stimmbezeichnung: BASSO
[Wappen] Continuo.

Widmung: wie SoP

Noten auf S. 5–40 und 1–89, zwei S. Tavola

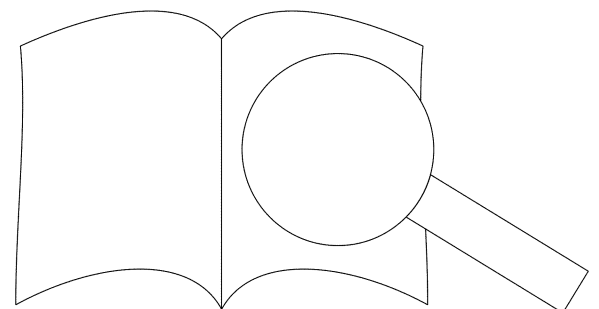
Inhalt der Stimmbücher:

| | SV | SoP | SoS | AIP | ABS | TeP | TeS | BaP | ViP | ViS | BaC* |
|------------------------------|------|--------|--------|--------|--------|--------|-----|-----|-----|-----|----------------------|
| Außertitel | | [1] | [1] | [1] | [1] | [1] | [1] | [1] | [1] | [1] | [1] |
| Innentitel | | [3] | [3] | [3] | [3] | [3] | [2] | [3] | [2] | [2] | [3] |
| Widmung | | [4] | [4] | [4] | [4] | [4] | – | [4] | – | | [4] |
| A | | | | | | | | | | | |
| O ciechi | 252 | 5 | 5 | 5 | – | 5 | – | 5 | 3 | 3 | 5 |
| Voi ch'ascolate | 253 | 7 | 7 | 7 | – | 7 | – | 7 | 4 | 4 | 7 |
| E questa vita | 254 | 9 | 10 | 9 | – | 9 | – | [9] | – | – | 9 |
| Spuntava il di | 255 | – | – | 11 | – | 11 | – | 10 | – | – | 11 |
| Chi vol che m'innamori | 256 | – | – | 16 | – | 16 | – | 16 | – | – | 16 |
| Messa da capella | 257 | 10 | – | 18 | – | 18 | – | 18 | – | – | 17 |
| Gloria a 7 | 258 | 18 | 12 | 25 | 5 | 26 | 3 | 25 | 7 | 7 | |
| Crucifixus | 259 | – | 16 | – | 8 | 32 | 8 | – | – | – | |
| Et resurrexit | 260 | 23 | – | – | – | – | – | – | 12 | – | |
| Et iterum | 261 | – | – | 28 | – | – | – | 28 | – | – | |
| Ab aeterno ordinata sum | 262 | – | – | – | 10 | – | – | – | – | – | |
| B | | | | | | | | | | | |
| Dixit Primo | 263 | 1 | 1 | 1 | 2 [!] | 1 | 1 | 1 | – | – | – |
| Dixit Secondo | 264 | 5 | 5 | 4 | 10 | 5 | 5 | – | – | – | – |
| Confitebor Primo | 265 | 10 | 12 | 10 | 20 | 10 | – | – | – | – | – |
| Confitebor Secondo | 266 | 12 | – | – | – | – | 1 | – | – | – | – |
| Confitebor Terzo | 267 | 14 | 16 | 15 | – | 15 | – | – | – | – | – |
| Beatus Primo | 268 | 19 | 19 | 18 | – | 17 | – | – | – | – | 23 |
| Beatus Secondo | 269 | – | 23 | 20 | – | – | – | – | – | – | 27 |
| Laudate pueri Primo | 270 | 23 | 27 | – | – | – | – | – | – | 13 | 30 |
| Laudate pueri Secondo | 271 | – | 30 | 24 | – | – | – | – | – | – | 34 |
| Laudate Dominum Primo | 272 | 26 | 34 | 29 | – | – | – | – | 15 | 15 | 38 |
| Laudate Dominum Secondo | 273 | 28 | 36 | 30 | – | – | – | – | 17 | 17 | 40 |
| Laudate Dominum Terzo | 274 | 30 | 38 | 31 | – | – | – | – | – | – | 42 |
| Credidi | 275 | 33 | 41 | – | – | – | – | 33 | – | – | 44 |
| Memento | 276 | 35 | 43 | – | – | – | – | 35 | – | – | 47 |
| Sanctorum meritis Primo | 277 | 39 | – | – | – | – | – | – | 19 | 19 | 52 |
| Sanctorum meritis Secondo | 278 | – | – | – | – | – | 39 | – | 20 | 20 | 70 |
| Deus tuorum militum | 278a | – | – | – | – | – | 40 | – | – | – | – |
| Iste confessor | 278b | – | – | – | – | – | 41 | – | – | – | – |
| Iste confessor | 279 | – | – | – | – | – | – | – | 21 | 21 | 53 |
| Ut queant laxis | 279b | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – |
| Deus tuorum militum | 279c | – | – | – | – | 43 | – | 39 | 22 | 22 | 54 |
| Magnificat Primo a 8 | | – | – | – | 30 [!] | 44 | 42 | 40 | 23 | 23 | 55 |
| Magnificat Primo a 4 | | – | – | – | – | – | 47 | 45 | – | – | 62 |
| Salve Regina con dentro un c | | – | – | – | – | 49 | 51 | – | 27 | 27 | 66 |
| Salve Regina à 2 | | – | – | – | – | 54 | 55 | – | – | – | 71 |
| Salve Regina à 3 | | – | – | 49 | – | 57 | – | 48 | – | – | 74 ³ [73] |
| Jubilet tota civitas | | – | 55 | – | – | – | – | – | – | – | 76 ⁴ |
| Laudate Domi | | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – |
| Pianto de' | | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – |
| Tavola | | [61f.] | [59f.] | [51f.] | [46f.] | [59f.] | | | | | |

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

ch, gsf, sf
r Stimme BaC sind als Partitur abgedruckt.
usgesehen
mit 63 paginiert.
73 ausgelassen.
Seitenzahl 77 doppelt.

1
3
4 Paß



Die Exemplare:

Anders als in Monteverdis Kirchenmusikdruck von 1610 mit der *Marienvesper* gibt es bei der *Selva* keine Unterschiede zwischen den Exemplaren im gedruckten Notentext. Dennoch sind die einzelnen Exemplare hilfreich, da hs. Korrekturen nicht nur Hinweise auf mögliche Fehler geben, sondern auch einen wahrscheinlich zeitgenössischen Lösungsvorschlag bieten. In allen oder zumindest mehreren Exemplaren identische Wortkorrekturen belegen, dass bereits in der Offizin hs. Korrekturen an den Druckexemplaren eingetragen wurden.¹ Darüber hinaus lassen sich aber wohl eine ganze Reihe weiterer hs. Korrekturen in den Exemplaren, vor allem **A^{Wr}** und **A^{Wi}**, als Offizinkorrekturen deuten, stammen also aus dem Umfeld des Komponisten. Sie sind ungewöhnlich sorgfältig ausgeführt (z.B. Rasur statt Durchstreichung) und sind nicht selten in verschiedenen Exemplaren in derselben Art und Weise gestaltet. Ja sogar eine übereinstimmende falsche Korrektur lässt sich ausmachen (*Beatus vir Primo*, T. 248f.).

A^{B^o} Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (I-Bc). Signatur: *BB.13*.

Vollständiges Exemplar. Dieses Exemplar liegt der Faksimile-Ausgabe² zugrunde und ist als Digitalisat auf der Internetpräsenz der Bibliothek abrufbar. Anders als alle übrigen Exemplare verfügt dieses über ein zusätzliches Titelblatt:

SELVA I MORALE E SPIRITVALE I DI CLAVDIO MONTEVERDE I Maestro Di Capella della Serenissima I Republica Di Venetia I DEDICATA I ALLA SACRA CESAREA MAESTA DELL' IMPERATRICE I ELEONORA I GONZAGA I Con Licenza de Superiori & Priuilegio. I SOPRANO [Wappen] PRIMO I IN VENEZIA M DC X X X X I Apresso Bartolomeo Magni

(In den anderen Stimmbüchern entsprechend).

Es fasst damit inhaltlich die beiden anderen, im Bologneser Exemplar nachfolgenden Titelblätter zusammen und ist ein Jahr früher datiert als das nachfolgende Titelblatt und die Dedikation (siehe Vorwort).

Einige handschriftliche Korrekturen.

A^{Br} Bruxelles, Bibliothèque Royale / Koninklijke Bibliotheek. Signatur: *Fétis 1.733 A*

Unvollständiges Exemplar, es fehlen die Stimmbücher und *VIP*. Wie John Whenham dargelegt hat, ist dies hierbei vermutlich um ein Exemplar aus der Sammlung Martinis (1706–1784), welches im 19. Jahrhundert nach Brüssel verkauft wurde.³

Wenige hs. Korrekturen und Anmerkungen, die sicher italienisch und vermutlich venezianisch sind, gehören, bei anderen hingegen, zu Zeichen neuerer Zeit handschriftlicher Korrekturen.

A^M Mdina, Cathedral of St. Paul. Signatur: *Mus PR 111*

Unvollständiges Exemplar, es fehlen die Stimmbücher und *VIP*. Exemplar wurde nicht eingesehen, die Angaben beruhen auf dem Bericht von Whenham.⁴

A^{Wi} Wien, Stadtbibliothek. Signatur: *(A) 111*

Unvollständiges Exemplar ist in einigen Stücken mit anderen Exemplaren übereinstimmend. Viele dieser Korrekturen zeigen parallele Korrekturen in **A^{Wr}**, so dass es sich um Offizinkorrekturen in der Offizin wahrscheinlich ist.

A^{Wr} Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka (PL-WRu). Signatur: *50643 Muz*.

Vollständiges Exemplar. Es stammt aus dem Besitz der Elisabeth-Kirche in Breslau und wurde höchstwahrscheinlich von dem damaligen Elisabeth-Organist Ambrosius Profe (1589–1661) angeschafft. Profe besaß auch ein Druckexemplar der *Marienvesper* von 1610; sein Exemplar war für die Edition der *Vesper* wegen zahlreicher hs. Korrekturen von besonderem Wert.⁵ Profe gab verschiedene Musik-Sammeldrucke heraus, einer davon mit zwei Sätzen aus der *Selva* bereits ein Jahr nach deren Veröffentlichung.⁶

Auch dieses Exemplar der *Selva* enthält von allen die meisten Korrekturen. Nach Whenham⁷ stammen die Einträge, deren Schreiber identifizierbar ist, aber nicht von Profe, sondern von Daniel Sartorius (um 1620–1671), Lehrer an der Elisabeth-Schule, der die Musikalien Profes nach dessen Tode verwahrte und offenbar auch benutzte.⁸ Whenhams Behauptung, dass die Korrekturen im Breslauer Exemplar wohl nicht vom Komponisten, sondern vom Lesen der einzelnen Stimmbücher ausgehen,⁹ erscheint hingegen unzutreffend, da auch viele Korrekturen korrigiert wurden, die sich aus dem Zusammenhang aus dem einzelnen Stimmbuch erschließen lassen. Diese Korrekturen nur schwer und unvollständig mit anderen Exemplaren übereinstimmend. Die sehr sorgfältige Ausführung der Korrekturen, die Tatsache, dass etliche Korrekturen in dem Exemplar **A^{Wi}** auf dem Titelblatt, dabei um Offizinkorrekturen.

B. Teilabschrift (Abschrift eines Teils des Originals)

Abschrift eines Teils des Originals, Ratschulbibliothek (D 111). Signatur: *111.206* (RISM ID no.: 450107)

Der Abschrift liegt ein Exemplar der *Selva morale e spirituale* der Johanniskirche in Lüneburg zugrunde, das von Lorenzo Agnelli, Giovanni Ghizzolo, Alessandro Gaudino, Claudio Monteverdi, Georg Pichler, Giovanni Rovetta, Christoph Sätzl, Heinrich Schickel, Johann Baptist Stiller, Simplicio Todeschi, Giovanni Valentini sowie einige Anonyma. Monteverdi ist

¹ Whenham, „Monteverdi's ‚Selva morale e[t] spirituale‘ (1641): Some Unexplored Examples”, in: *Music and Letters* 95 (2014), S. 516f. Hierbei handelt es sich um Korrekturen in der Bogenbezeichnung: Bei der Bogenbezeichnung im Stimmbuch SoP, S. B 45 fehlte ursprünglich die Stimmbezeichnung; hier ist laut Whenham in allen fünf Exemplaren „Soprano Pr.o“ bzw. „Soprano P.o“ ergänzt; in den Exemplaren **A^{Br}**, **A^{Wr}** mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit vom selben Schreiber, in **A^{B^o}** etwas abweichend (laut Whenham alle vom selben, auch **A^M**). Etwas seltener ist im **BaP**, S. B 13 die fehlerhafte Stimmangabe in der Bogenbezeichnung „Tenore Primo“ in „Basso Primo“ geändert worden; diese Änderung findet sich nur in den Exemplaren **A^{B^o}** und **A^{Wi}** und stammt trotz gewisser Ähnlichkeit wohl von zwei verschiedenen Schreibern (entgegen Whenham).

² Claudio Monteverdi, *Selva morale e spirituale*, Ristampa anastatica, Introduzione di Iain Fenlon, Sala Bolognese 2001 (Bibliotheca Musica Bononiensis, Sezione IV N. 88).

³ Whenham (wie Fußnote 1), S. 540f.

⁴ Ebenda, bes. S. 540f.

⁵ Siehe Claudio Monteverdi, *Selva morale e spirituale*, S. 540f. (wie Fußnote 1).

⁶ Profes *Selva morale e spirituale*, S. 540f. (wie Fußnote 1).

⁷ Whenham (wie Fußnote 1), S. 540f.

⁸ Über die Tätigkeit von Daniel Sartorius in Lüneburg vgl. Uwe Wolf, *Die Musik in Lüneburg*, S. 1642 (!) *Madonna*.

⁹ Siehe Uwe Wolf, *Die Musik in Lüneburg*, S. 1642 (!) *Madonna*.

¹⁰ Siehe Uwe Wolf, *Die Musik in Lüneburg*, S. 1642 (!) *Madonna*.

¹¹ Siehe Uwe Wolf, *Die Musik in Lüneburg*, S. 1642 (!) *Madonna*.

¹² Siehe Uwe Wolf, *Die Musik in Lüneburg*, S. 1642 (!) *Madonna*.

¹³ Siehe Uwe Wolf, *Die Musik in Lüneburg*, S. 1642 (!) *Madonna*.

mit 20 Werken vertreten, davon 16 aus der *Selva*. Einige Kompositionen erscheinen in Bearbeitungen oder Parodien. Laut Schlussvermerk wurde die Handschrift am 15.6.1647 vollendet. Schreiber der Handschrift ist fast ausschließlich Matthias Weckmann (um 1616–1674). Interessanterweise nennt der – nicht von Weckmann geschriebene – Zwischentitel fol. 64v. 1640 als Druckjahr (siehe oben zum Exemplar A^{Bo}).

Aus dem vorliegenden Band sind nur drei Kompositionen in B vorhanden; zwei davon in protestantischer Kontrafaktur

| Nr | SV | Titel | fol. |
|----|------|--|---------|
| 7 | 285k | ã 3. Claudio Montev: Alto. Basso e Tenor ð Soprano Text: Salve, Jesu, o pater misericordiae | 84v–86r |
| 6 | 284k | ã 2. Tenori Claudio Monteverde Text: Salve mi Jesu | 94v–95r |
| 10 | 287 | Voci sola Soprano ð Tenore Claud: Montev, nella Sua Silva morali o spirituali | 35r–36v |

C. Nachdruck des Laudate Dominum SV 287 (Nr. 10)

Nachdruck in einer Sammlung des Breslauer Organisten Ambrosius Profe. Wrocław, Biblioteka Jagiellońska (PL-Kj). Signatur: Mus.ant.pract P 1397.

Ambrosius Profe, der mutmaßliche Erstbesitzer des Druckexemplars A^{Wr}, gab 1642 einen Sammeldruck mit Werken vor allem italienischer Provenienz heraus, darunter vier Kompositionen von Monteverdi, zwei davon aus der *Selva*. Der Titel der Sammlung lautet *Dritter Theil | Geistlicher | Concerten | und Harmonien, | A 1.2.3.4.5. etc. Voc. cum & sine Violini, & | Basso ad Organa: | Aus dem berühmtesten Italiänischen | und anderen Autoribus, so theils nehem ihren eigenen noch mehren/ Theils auch mit anderen Texten/ doch ohne | der Composition einzigen Abbruch/ beleget/ und zum Lobe Gottes/ und Ge- | fallen allen Liebhabern der Music colligiret und publiciret | durch | AMBROSIVM PROFIVM, Organisten | zu St. Elisabeth in Breslaw ...* Leipzig 1642

Von Monteverdi stammen das *Laudate Dominum* aus der *Selva* (Nr. 10 des vorliegenden Bandes), *Jam moriar mi Fili* (eine Kontrafaktur des *Pianto della Madonna* – die Kontrafaktur Kontrafaktur also – aus der *Selva*, SV 288), *Spera in* (Kontrafaktur von *Io ch'armato sin hor* aus den *Scherzi* von 1632, SV 249:2) und *Heu bone vir* (Kontrafaktur von *Armato il cor d'adamantina fes*, ebenfalls aus der *Scherzi musicali* von 1632, SV 150).

Die Notation der Motette in C entspricht v (siehe Einzelanmerkungen) und die 32tel-Noten sind statt mit den im damaligen Type mit Balken notiert, die in jeder Zeile ergänzt werden mussten.

D. Erstveröffentlichung

Sammeldruck von ... (Nr. 7) ... Bodleian Library (Gb-Ob). Das dreistimmige Werk von Monteverdi in einer ... bereits 1629 in der ... *Canti a una, due, tre ...* (ISM 1629⁵) veröffentlichen.¹⁰ ... nicht mehr bekannt, als dass er ... "kathedrale di Pavia" bezeichnete und ... einige Sammeldrucke mit geistlicher ... hat. Einige enthalten auch eigene

II. Zur Edition

Hauptquelle für die Edition ist der Druck A. Zwischen den verschiedenen Exemplaren von A bestehen keine Unterschiede im gedruckten Notentext, allerdings weisen alle handschriftliche Korrekturen von tatsächlichen oder auch vermeintlichen Fehlern auf. Diese waren für die Edition jeweils zu prüfen, stammen sie doch von zeitgenössischen Musikern. Zum Teil sind die Korrekturen möglicherweise sogar noch in der Offizin, also in unmittelbarer Nähe (wenn nicht auf Veranlassung) des Komponisten ausgeführt worden.

Die Partiturabschrift B erweist sich in vielen Details als Spartierung nach den Stimmen A und gibt sich auch selbst durch entsprechende Beischriften als solche zu erkennen, hat somit keinen eigenen Quellenwert. Auch diese Quelle gibt aber Auskunft über den Umgang und ggf. Korrektur eines Zeitgenossen mit dem Notentext von A.

Nicht herangezogen wurden Spartierungen des 19. J.

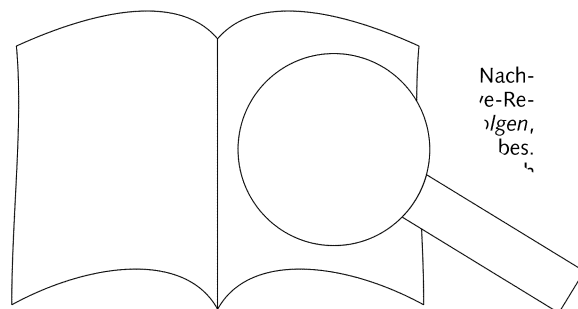
Die Notenwerte und Takt-/Mensurzeichen h' der Quelle unverändert; einzelne abweichende in einzelnen Stimmbüchern wurden als scheidenden angepasst.

Die Setzung der Taktstriche ord (Taktschlag *alla semibreve* (Takt); dies wird bestätigt Taktstriche¹¹ sowie durch ergänzte Pausenzahlen.

Die Wahl des *tempus imperfectum* nach dem 17. Jahrhundert gelegentlich zwischen Beschleunigung der Takten Rechnung. Balken ... Druck nicht vorhanden, erlichen Quellen. Im Druck wird Gliederung durch zusätzliche Ab vier Sechszehnteln) vorgenommen.

... waren hinsichtlich der Vorzeichen nötig; ... die meisten Zweifelsfälle. Dabei wurden Vorzeichen eindeutig fehlen oder die nach damaligen Regeln dringend erforderlich waren, ungekennzeichnet ergänzt. Beispiel wird *e-fis-gis* häufig als *e-f-gis* notiert auf anderen Stufen entsprechend; das übermäßige Intervall macht die Ergänzung des # zu *f* notwendig, dies wurde daher im 17. und 18. Jahrhundert häufig nicht gesetzt). Sehr frei verfährt Monteverdi mit Tonwiederholungen oder Wechselnoten; mal wird das Vorzeichen wiederholt, mal nicht; auch hier wurde entsprechend ungekennzeichnet ergänzt. An vielen Stellen ist hingegen die Aufführung mit und ohne Vorzeichen denkbar; hier haben wir das Vorzeichen klein gestochen, um ausdrücklich auf die Ambivalenz hinzuweisen.

¹⁰ Siehe dazu (folger: Carlo gina-Vertonu hrsg. von Sill S. 400. Dort erhaltenen S ten zu nenn
¹¹ Taktstriche schwer zu e Nr. 10) oder



Nach-e-Re-olgen, bes.

Die Unterlegung der Singtexte folgt so weit als möglich den Stimmbüchern von 1641. Allerdings ist die Zuordnung des Textes zu den Noten – wie in fast allen Musikdrucken der Zeit – oft wenig präzise, zudem sind Textwiederholungen durch Wiederholungszeichen („ij“) angegeben; hier musste behutsam klärend eingegriffen werden. Steht eine Textsilbe hingegen zweifelsfrei an einer falschen Stelle, so wird in den Einzelanmerkungen darüber berichtet, ebenso über im Originaldruck verstümmelte Textworte. Fehlt eine Silbe oder ist eine ganze Passage in einem Stimmbuch untextiert geblieben, so wird der ergänzte Text kursiv gesetzt.

Die Titel der einzelnen Kompositionen richten sich nach der Tavola (Inhaltsverzeichnis) der Quelle **A**; diese enthält häufig gegenüber den Titeln in den einzelnen Stimmbüchern (die in den Einzelanmerkungen mitgeteilt werden) zusätzliche Informationen. Die Titel wurden allerdings gegen die Quelle in einen Haupt- (erste Zeile) und einen Untertitel (zweite Zeile) zerteilt und orthographisch behutsam modernisiert.

Die Bezifferung wird in aller Regel unverändert aus **A** übernommen. Eindeutig falsche Bezifferungen werden korrigiert. Dies wird in den Einzelanmerkungen vermerkt. Nur ausnahmsweise wird hingegen eine Ziffer ergänzt, wenn die vorhandene Bezifferung sonst missverständlich wäre. Die rhythmische Zuordnung der Ziffern bei längeren Noten wird stillschweigend vorgenommen (in **A** stehen diese immer am Anfang der Note).

Fermaten und „Abteilungsstriche“ (Striche zur Abschnittsbildung, optisch dem Taktstrich gleich, häufig statt Fermaten) sind in **A** inkonsequent gesetzt. Je mehr Taktstriche in einem Stück verwendet werden, um so öfter wird jedenfalls die Fermate benutzt; umgekehrt werden nur Abteilungsstriche gesetzt, wenn keine oder nur sehr wenige Taktstriche vorhanden sind. Anders als heute üblich wird die Ausführung der Fermate im 17. Jahrhundert nicht als Aushalten des Tones, sondern als Einschnitt danach („Pausa generalis“) beschrieben. Sowohl Fermate (grundsätzlich) als auch Abteilungsstrich (meist) werden nur den Stimmen gesetzt, die nicht pausieren. In Anlehnung an heute übliche Notation haben wir die Fermaten auf allen Stimmen übertragen, ohne dies im Einzelnen zu erwähnen. In den Einzelanmerkungen auf Abteilungs- oder Taktstrichen, so stehen oder fehlen diese in der Quelle oder an der genannten Taktzahl.

Pausiert eine Stimme einen oder mehrere Takte, so ist in den Stimmbüchern oft nur die Taktzahl des Verses angegeben, gefolgt von einem Taktstrich, an dem bemerkt, sofern diese Angabe nicht auf diesen Taktstrich hinweist.

Meist enthalten die Stimmen, gelegentlich sind diese auch in mehreren Violinen, ist z.B. überwiegend in einer Stimme, aber auch in mehreren Stimmen, die höhere Stimme oben, es wird auf diesen Tausch hingewiesen.

Literarische Zeichen gekennzeichneter, Haken für den Color). Die Ligatur æ) wird in den Texten häufig verwendet, mitunter aber auch die cauda verborum gedruckt: statt *sæcula* auch *secula* gedruckt wird nur berichtet, wenn sich durch die Veränderung des Wortsinn verändert.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, AIP = Stimmbuch *Alto primo*, ABS = Stimmbuch *Alto e basso secondo*, B, BaC = Stimmbuch *Basso continuo*, BaP = Stimmbuch *Basso primo*, Bc = *Basso continuo*, hs. = handschriftlich, I = primo, II = secondo, korr. = korrigiert, S = Soprano, SoP = Stimmbuch *Soprano primo*, SoS = Stimmbuch *Soprano secondo*, T = Tenore, TeP = Stimmbuch *Tenore primo*, TeS = Stimmbuch *Tenore secondo*, ViP = Stimmbuch *Violino primo*, ViS = Stimmbuch *Violino secondo*, VI = Violino

Zeitüblich werden # und ♭ als Auflösungszeichen für das jeweils andere Zeichen verwendet. Wir beziehen uns in den Einzelanmerkungen auf die heutige Schreibweise in der Edition, schreiben also „ohne #“, auch wenn in der Quelle statt des # ein ♯ oder ♭ zu erwarten wäre.

1. Sanctorum meritis Primo SV 277

Enthalten in den Stimmbüchern **A** ViP, ViS, SoP, BaC. Die höhere Stimme der VI I steht im Stimmbuch ViS, die VI II in ViP.

Überschrift: *Primo HIMNUS Comune plurimorum Martirum (S), Hymnis plurimorum Martirum (VI I, II), Voce Sola Con due Violini I HIMNVS I Plurimorum Martirum (Bc).*

Tavola: *Sanctorum meritis Primo à voce sola & due violini se si potranno cantare anco altri Hinni pero che siino dello c...*
Taktstrich in VI I, II, S im Dreiertakt alle drei Semibre (Amen) ohne. Im Bc Taktstriche im Dreiertakt etwa geraden Takt ohne.

Notation der Strophen und Wiederholungen:
VI I, II: Riornell bis T. 13; in VI I nur die No^t in VI II nach der Note noch zwei ganze P
meritis. Tacet. Darunter T. 34 bis Sch
S: Zu Anfang *Ritornello*) *Tacet*
Danach *Ritornello*) *Tacet.* In d
Bc: *Ritornell* (Beischrift *Rito*
Taktstrich. In einer neuen
p) T. 13 (ab 2. Note)
I vt *supra*. Dann in e

2. Sanctorum

Sanctorum SV 278a / Iste confessor SV 278b
F: Stimmbuch TeS (dort 3x, je einmal zu jedem
D, die tiefere in ViP. Der Bc ist durchgängig

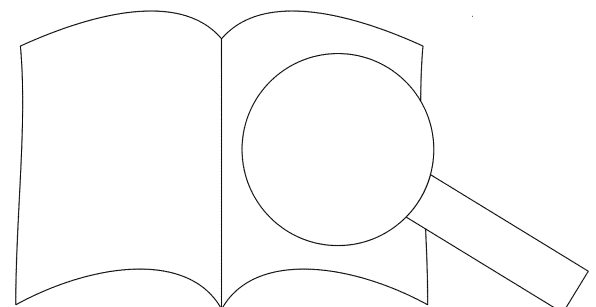
*...iris Deus tuorum militum I Plurimorum Martirum Iste Confessor (VI I, II)
...artirum Sopra ad vna medesima aria (T: Sanctorum Martiris Sopra ad vna medesima aria (T: Deus tuorum);
... Sopra ad vna medesima aria (T: Iste confessor); HIMNVS Plurimorum Martirum & Confessorum. (Bc)
...um meritis Secondo à la voce sola concertato con due violino
...ual aria si puo cantare anco altri Hinni delo stesso Metro
...e in allen Stimmen im Dreiertakt meist nach jedem Takt; im geraden
...amen) ohne. Im Bc wird vor T. 9 das Taktzeichen wiederholt.
...Deus tuorum militum ist ein Textfehler unterlaufen: In der dritten Strophe
...wurde statt der letzten Zeile der dritten Strophe nochmals die letzte Zeile der
2. Strophe unterlegt.*

Notation der Strophen und Wiederholungen:
VI I, II, Bc: Beischrift *Ritornello*, T. 1–8 auf 2 Zeilen, dann mit Beischrift *voce & doi Violini* und Textincipit (*Sanctorum meritis*) T. 9–21, 1. Note (Bc nur 20, Volltakt), darunter *Ritornello vt supra*. In einer neuen Zeile darunter T. 23 bis Schluss, Beischrift *Tutti*, unter der Notenzeile *Amen*.
T: Zu Anfang *Ritornello. Tacet*, dann, mit Beischrift *Con due Violini* T. 9–21 (Volltakt), danach: *Ritornello. Tacet*. Darunter T. 23 bis Schluss, Beischrift: *Tutti*.
Taktzeichen für den Dreiertakt in VI I, II: Φ_3^3 , in T, Bc: Φ_3^2

- 7f. VI I
- 9 T (I)
- 13 T (
- 13 T (
- 21 T (

3. Iste con

Iste confessor
Enthalten
unterschiedlich



In *Ut queant laxis* sind die Stimmen in **A** vertauscht (höhere Stimme in SoS, tiefere in SoP); in unserer Edition blieb dies unberücksichtigt.
 Überschrift: *A due voci & due violini* | *HIMNI* | *Comune Confessorum.* & *Sancti Iohannis* (VI I, II); *HIMNVS Comune Confessorum* (S I: *Iste confessor*); *Iste Confessor Himnus comune confessorum* (S II: *Iste confessor*); *HIMNVS Sancti Iohannis sopra lo stesso metro* (S I, II: *Ut queant laxis*, mit kleineren Varianten); *HIMNVS Iste confessor* | *A 2. Voci & due violini* (Bc)
 Unter der Bc-Stimme: *Sopra la stessa aria si potranno cantare | ancora altri del medesimo Metro*
 Tavola: *Iste Confessor voce sola & due violini sopra alla qual Aria si puo cantare parimente Ut queant laxis di S. Gio. Batt. & simili*
 Taktstriche: Im Bc im Ritornello und in der Strophe nach jeder Ganzen (mit einigen Ausnahmen beim Zeilenfall oder bei langen Notenwerten (z. B. T. 13f.: kein Taktstrich nach T. 13). In den übrigen Stimmen als Abteilungsstrich vor Beginn und am Ende des Ritornells (VI I, II, Bc), T. 15, 33 und 51 (S I, II; s.u.) und am Ende der Strophen (S I, II).

Notation der Strophen und Wiederholungen:
 VI I: T. 1–13, T. 1 fälschlich mit Textincipit *Iste Confessor | vt queant laxis*, T. 6 mit Beischrift *Ritornello*. In der Zeile darunter T. 44 bis Schluss, Beischrift *Tutti Amen*.
 VI II wie VI I, jedoch zwischen T. 13 und dem Amen Textzeile: *Iste Confessor Tacet Ritornello vt supra*
 Bc: T. 1–5 mittig, dann neue Zeile, T. 6–13, Beischrift über dem System *A 2. Voci & due violini*, unter dem System *Ritornello*. Neue Zeile, T. 14–23, Beischrift *Iste Confessor*, am Ende der Zeile *Ritornello | vt supra*. Auf einer neuen Zeile T. 44 bis Schluss, Beischrift *Tutti Amen*
 S I (*Iste confessor*): *Ritornello*) *Tacet*, dann T. 14–23, darunter *Ritornello | Ad sacrum cuius | Ritornello*, danach Klammer mit *Tacet*. In einer neuen Zeile T. 34–43, Beischrift *A 2*. Danach Abteilungsstrich gefolgt von T. 44 bis Schluss, Beischrift *Tutti*
 S I (*Ut queant laxis*): *Ritornello | Vt queant laxis | Ritornello*, danach Klammer mit *Tacet*, T. 24–33, am Ende *Ritornello*) *Tacet*. In einer neuen Zeile T. 34–43, Beischrift *A 2*. Danach Abteilungsstrich gefolgt von T. 44 bis Schluss, Beischrift *Tutti*
 S II (*Iste confessor*): *Ritornello | Iste Confessor | Ritornello*, danach Klammer mit *Tacet*, T. 24–33, am Ende *Ritornello*) *Tacet*. In einer neuen Zeile T. 34–43, Beischrift *A 2*. Danach Abteilungsstrich gefolgt von T. 44 bis Schluss, Beischrift *Tutti*
 S II (*Ut queant laxis*): *Ritornello*) *Tacet*, dann T. 14–23, danach *Ritornello | Ille promissil Ritornello*, danach *Tacet*. In einer neuen Zeile T. 34–43, Beischrift *A 2. Voci*. Danach Abteilungsstrich gefolgt von T. 44 bis Schluss, Beischrift *Tutti*

- 5 A: Fermate nur im Bc, Abteilungsstrich in VI I, II, Bc
- 13 VI II A: ohne Fermate
- 15 S I A: am Ende Abteilungsstrich, wohl Zäsur
- 20 S I 4 A: Tatsächlich unterschiedliche Lesarten in den beiden Textfassungen
- 23 A: Fermate nur in S I (*Iste confessor*), alle übrigen: Abteilungsstrich
- 33 S I, II (*Iste confessor*) A: am Ende Abteilungsstrich, wohl Zäsur
- 36 S II (*Ut queant*) A: Note 1

4. Deus tuorum militum SV 280

Enthalten in den Stimmbüchern **A** ViP, ViS, AiP, TeP, BaP, BaC
 Die höhere Violinstimme (VI I) steht hier in ViS, die tiefere in ViS. L
 Stimmbuch AiP, der T II in TeP zu finden.
 Überschrift: *Himnus vnus martiris.* (VI I, II, T I, II, Bc)
 Tavola: *Deus tuorum militum Hinno con doi vir*
 Am Ende des Bc: *Sopra la stessa aria si potra Virginum | Christe Redemptor omnium* | &
 Im BaP in der Tavola falsch verzeichnet (1 und 2).

Abteilungsstriche in den Violinst und T. 24, in der Bc-Stimme bei T. 6, 9, 12 jeweils mit den Beischrift mit Fermate, danach Abteilungsstrich, nach dem Auftakt Taktstrich.

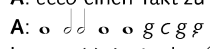
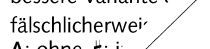
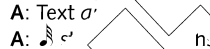

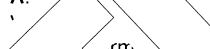


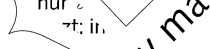

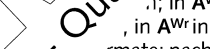
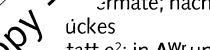
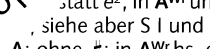
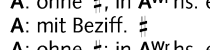
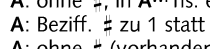
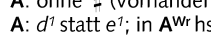

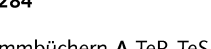
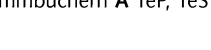
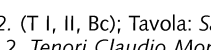
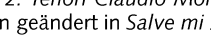
Notation der Wiederholungen: T. 34 Wiederholungszeichen; T I, II: *Da capo*. Taktzeichen: Vokalstimmen: Φ_3^3

- 1–2 falscher Text: *prennis* statt *perennis*
- 3 falscher Text: *meritis* statt *militum*

...e, Textsilbe: *-num* statt *-nis*; siehe auch Nr. 3
 ... mit Fermate
 ...: c statt d

5. Salve Regina (Audi coelum) SV 283

Enthalten in den Stimmbüchern **A** ViP, ViS, TeP, TeS und BaC.
 Überschrift: *Voce Sola. Salue in ecco concertata con doi violini* (VI I, II), *Salue Regina A voce Sola in Ecco.* (T I), *Salue Regina à Voce Sola in ecco.* (T II), *Salue Regina à voce sola in Ecco con 2 violini* (Bc).
 Tavola: *Salve Regina con dentro vn Ecco voce sola risposta d'ecco & due violini*
 Stimmüberschrift T II: *La parte del Ecco*.
 Notation in T II: Zu längeren Solo-Abschnitten des T I in TeS nur der Text notiert. Die Echo-Stellen hingegen in Partitur der beiden Tenöre, jeweils beginnend mit der *proposta*; T II im oberen, T I im unteren System.
 Notation VI I, II: Nur Textmarken ohne Pausen für die Tacet-Passagen.
 Taktstriche: Unregelmäßig. VI I, II ohne Taktstriche, in den anderen Stimmen im Abstand von einer Semibrevis oder eines Vielfachen davon in Abhängigkeit zu den Notenwerten.
 Taktzeichen für den Dreiertakt in VI I, II, Bc Φ_3^3 , im T I Φ_3^3 (im T II kein Dreiertakt notiert).
 Zum Text siehe oben Vorwort.

- 18 A: in der Partitur der beiden Tenöre in TeS stehen die letzten beiden Noten des T I erst nach dem Taktstrich zwischen T. 18 und 19, dadurch Einsatz des T II eine Halbe zu früh; in **A^{Wr}** hs. korr.; im Verlauf weitere Taktstrich-Korrekturen in TeS von **A^{Wr}** zur metrischen Klärung aber ohne rhythmische Konsequenzen (siehe S. XXIV)
- 21 Bc A: ohne Fermate
- 39 Bc A: Beischrift *ecco* fehlt
- 40 Bc A: ohne Fermate
- 71 Bc A: zusätzlich zu *ecco* hier *pian*
- 74 Bc **A^{Wr}**: Note fälschlicherweise
- 87 Bc A: *ecco* einen Takt zu früh
- 89–92 Bc A:  bessere Variante d'  fälschlicherweise 
 110 V II 2 A: ohne #; i
 114 T I 3 A: Text *o*
 119 T I 14 A: 
 121f. Bc A:  r hs. ionisch bessere
- 122 Bc  *rm.*
- 137 VI I 1  *oi* ergänzt
- 142 Bc  *a*¹, Haltebogen und # zu *g*¹
- 145f.  *t; i, i.* als der 2. Halben *a*¹ entfernt, #
- 145f.  Partiturnotation in TeS in beiden Stimmen; in **A^{Wr}** in T I hs. korr.
 145f.  in **A^{Wr}** in T I hs. korr.
 145f.  Fermate; nach diesem Takt Doppelstrich und Ende *ückes*
 145f.  statt *e*²; in **A^{Wr}** unkorrigiert, statt dessen VI. II *c*² korr.
 145f.  siehe aber S I und Bc
 145f.  A: ohne #; in **A^{Wr}** hs. ergänzt
 145f.  A: mit Beziff. #
 145f.  A: ohne #; in **A^{Wr}** hs. ergänzt
 145f.  A: Beziff. # zu 1 statt zu 3
 145f.  A: ohne # (vorhanden zu 2 und 3); in **A^{Wr}** hs. ergänzt
 145f.  A: *d*¹ statt *e*¹; in **A^{Wr}** hs. Korr.

6. Salve Regina SV 284

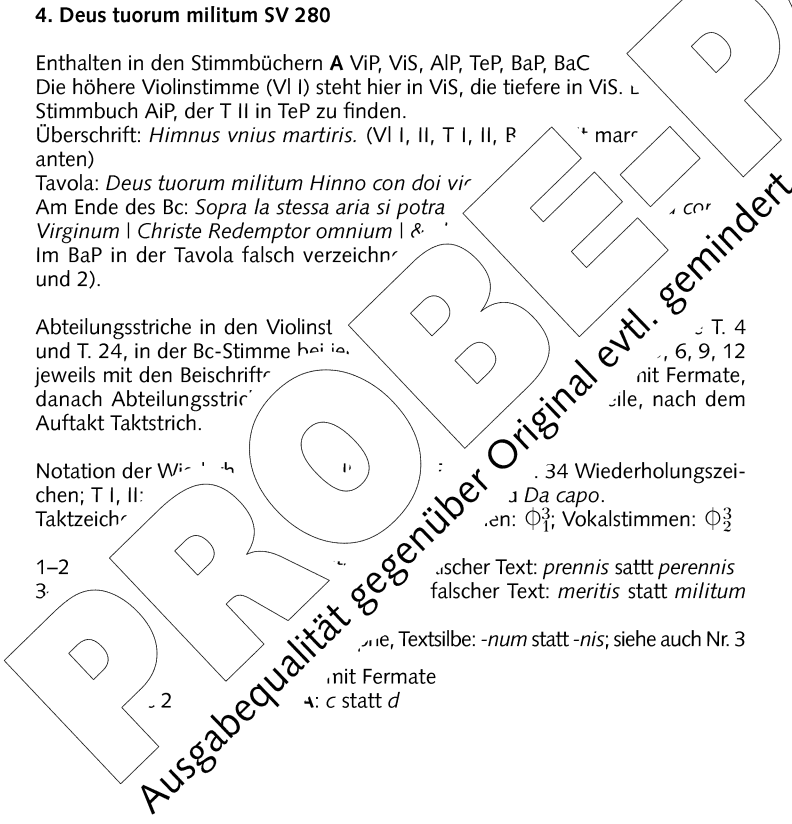
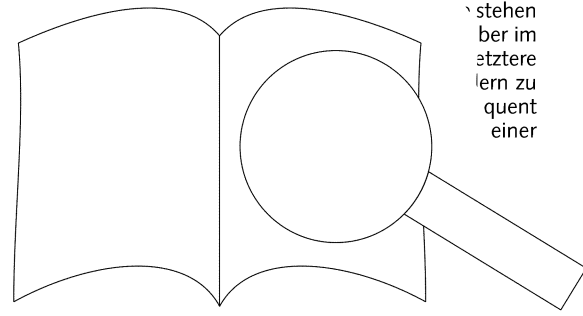
Enthalten in den Stimmbüchern **A** TeP, TeS und BaC und – in protestantischer Kontrafaktur – in **B**.

Überschrift in **A**: *A 2.* (T I, II, Bc); Tavola: *Salve Regina à 2. Voci due Tenori o due Soprani*. In **B** *à 2. Tenori Claudio Monteverde*. Der Singtext ist aus konfessionellen Gründen geändert in *Salve mi Jesu*.

Taktstriche in **A** nach Takt: T. 12, 14, 16, 18, 22; BC: 12, 16, 18

Striche handelt nur z. T. zwischen Zusammenhängen sollen wohl an verlängern sind nach je zwei T Longa im Dreie Taktzeichen für

- 14 Bc 2
- 19 T II
- 27 Bc



| | | |
|-------|----------|---|
| | | fehlt; in A ^{Wr} hs. ergänzt |
| 34 | T I | A: ohne Fermate; in A ^{Wr} hs. ergänzt |
| 48f. | T I, II | A: Text stets "fili" statt "filii" |
| 54 | Bc | A ^B : Takt beschädigt oder verdrückt; Pause sitzt über 1. Note |
| 77 | alle | A: Fermate nur in T II, in A ^{Wr} hs. im Bc hinzugefügt |
| 90 | T II 3 | A: <i>cis</i> ¹ statt <i>d</i> ¹ , hs. korr. in A ^{Wr} |
| 115 | T II 3 | A: ohne |
| 124f. | T I | A: Bg. zu 124.2–3 statt 124.3–125.1, „o“ zu 125.1 statt 124.3 |
| 125 | Bc | A ^B : Takt beschädigt, nur noch Notenhäse vorhanden |
| 134 | T II 1–2 | A: Text <i>dulcis</i> , vgl. aber T. I, T. 132f. |

7. Salve Regina SV 285

Enthalten in den Stimmbüchern A AIP, TeP, BaP, sowie in B und D und einem weiteren, nicht näher bezeichneten Druck (siehe Quellenbeschreibung D). Der Singtext ist in B aus konfessionellen Gründen geändert in *Salve Jesu, o pater misericordiae*.

In D ist die Komposition in einer abweichenden Fassung überliefert. Neben zahlreichen Details sind folgende größere Unterschiede zu verzeichnen:

T. 26–29 mit zusätzlicher Stimme für den Tenor.

T. 66–80 abweichend textiert (statt „Et Jesum, Jesum benedictum“: „Concerte et Jesum benedictum“, z.T. mit zusätzlichen Noten).

Der Abschnitt T. 85–95 ist in D 12 Takte länger.

Zu den Detail-Änderungen gehört auch eine in D wesentlich ausführlichere Bezifferung und häufig Bindebögen statt Ligaturen (T. 113ff.). Einige charakteristische Detailabweichungen teilen wir zudem in den Einzelanmerkungen mit.

Überschrift in A: A 3. (A, T, B); A 3. *Voci* (Bc). Tavola: *Salve Regina à 3. Voci Alto Basso & Tenore o Soprano*. Die Überschrift in B lautet à 3. *Claudio Montev: Alto. Basso e Tenore ô Soprano*

Keine Taktstrich in A, in A^{Wr} hs. Taktstriche in Blei (spät) im Bc ergänzt. In B sind die Taktstriche konsequent nach je zwei Takten gesetzt (nach einer Brevis im geraden Takt, nach einer Longa im Dreier).

Taktzeichen für den Dreiertakt hier in allen Stimmen: Φ_3^3

| | | |
|--------|---------|---|
| 12 | Bc | D: <i>c</i> <i>cis</i> statt <i>cis cis</i> ; siehe dazu T. 14! |
| 13 | A 1–2 | D: <i>fi</i> ¹ statt <i>f</i> ¹ |
| 20 | | A: Fermate nur im Bc, in A ^{Wr} in A, T und B hs. ergänzt |
| 26ff. | A, B | A: Text stets "fili" statt "filii" |
| 50 | A 4 | D: <i>gis</i> ¹ statt <i>g</i> ¹ |
| 61 | Bc | A: mit Beziff. # |
| 84 | T 3 | A: ohne # (vorhanden in B und D) |
| 99 | Bc | A: # über statt vor Note (in B und D wie Edition) |
| 116 | A | A: Ligatur ohne cauda (eigentlich als Longa-Brevis zu lesen) |
| 118 | A | A: cauda der Ligatur kaum vorhanden |
| 126ff. | A, T, B | die in Analogie kursiv ergänzten, in A fehlenden <i>t.</i> sind in D sämtlich vorhanden |
| 135 | Bc 1 | A: Beziff. # statt \flat (=z) |
| 136 | T 2–3 | D: <i>dis</i> ¹ statt <i>d</i> ¹ |

8. Ab aeterno SV 262

Enthalten in A ABS und BaC (Partitur)
 Überschrift: *BASSO solo* (B, Bc mit marginaler A *Voce sola in Basso Ab aeterno ordinat*;
 In der Basso-Stimme stehen fast keine Taktstriche; die Partitur ist mit Taktstrichen in der Abhängigkeit der Notenwerte (in der Sopran-Stimme die Taktstriche); sie stehen im Abstand von Sechszehntelgruppen, teilweise in Gruppen von drei. Die Anmerkungen zur Partitur sind im Stimmbuch, es sei denn es wird auf die Partitur verwiesen, BaC von A^B weg.

| | | |
|------|-------|---|
| 16 | R 1–2 | A: <i>necdum</i> statt des von Monteverde <i>nondum</i> (=nondum?). Keines der beiden enthält das <i>mundum</i> der Ausgabe |
| 16f. | | A: <i>g.</i> nur in BaC |
| | | A: ohne #, siehe aber Beziff.; in A ^{Wr} hs. ergänzt |
| | | A: in Taktstrichen eingeschlossen |
| | | A: Text in BaC, letzte Note T. 30: <i>dum</i> , 1–2. Note T. 31: <i>mon-tes</i> |
| | | A: <i>g.</i> |
| | | A ^{Wr} BaC: 2–3 und 4–5 mit hs. Bg. |

| | | |
|---------------|-------|--|
| 41 | B | A ABS: 8 und 11 ohne #, BaC: 4, 7 und 11 ohne # |
| 43 | B | A: ABS mit Fermate und Abteilungsstrich, in BaC nur Abteilungsstrich, Fermate in A ^{Wr} hs. ergänzt |
| 45 | B | A ABS, BaC: Text [<i>ter-]ra</i> statt [<i>ter-]ram</i> |
| 50 | B 3 | A BaC: # vor 4 statt 3, in A ^{Wr} hs. Korrigiert |
| 55 | B | A ABS: ohne Fermate, aber mit Abteilungsstrich, nichts in BaC |
| 69 | B 1 | A BaC: Text <i>-bnat</i> statt <i>bat</i> |
| 71f. | B | A BaC: Textsilbe <i>is</i> erst in T. 72 |
| 96f. | B | A: Text immer <i>lege</i> (BaC: "legem") |
| 101 | B 1–3 | A BaC: stattdessen ♩ GG, Text <i>quis</i> zur 2. Viertel |
| 101 | B 5 | A BaC: ohne <i>t.</i> |
| 101f. | B | A ABS: Text <i>ne tranxient</i> ; A BaC: <i>ne transient</i> |
| 102 | B 1 | A BaC: ohne <i>t.</i> |
| 104 | B 1–2 | A ABS: Text <i>suo</i> (BaC: <i>suos</i>) |
| 111 | B, Bc | A: Taktzeichen Φ_3 |
| 114–120 | Bc | A ^B : am unteren Rand Textverlust; tiefere Noten nicht mehr vorhanden |
| 116 | B | A BaC: ohne <i>t.</i> , in A ^{Wr} hs. ergänzt |
| 122 | B | A BaC: ohne <i>t.</i> , in A ^{Wr} hs. ergänzt |
| 125f. | B | A: Text: <i>compones</i> |
| 129 | B | A: Text: <i>delectabor</i> |
| 135 | B 3 | A BaC: ohne #, in A ^{Wr} hs. ergänzt |
| 145 | B 4 | A BaC: ohne #, in A ^{Wr} hs. ergänzt |
| 146 | B 4 | A BaC: ohne # |
| 148 | B 4 | A BaC: # zu 5 statt 4, in A ^{Wr} hs. ergänzt |
| 149 | B | A: am Ende Taktstrich |
| 152 | B | A BaC: Textsilbe <i>-ni</i> ein |
| 158, 163, 165 | B | A ABS, BaC: Text <i>or</i> |
| 179 | B | A: Taktzeichen $\frac{3}{4}$ |
| 187 | B | A: BAS: C, BaC |

9. Jubilet SV 286

Enthalten in A SoP und BaC
 Überschrift: *Voce Sola Dial*
 Tavola: *Iubilate [sic] à voce sola*
 Die S-Stimme ist recht häufig in einem oder zwei Takten. Zur Bedeutung von Taktzeichen für

| | | |
|----|--|--|
| 42 | | er der Note |
| 89 | | A ^{Wr} hs. ergänzt |
| | | ate, in A ^{Wr} hs. ergänzt |
| | | 79 ist der Bc im Tenorschlüssel notiert; der Wechsel in den Bassschlüssel fehlt ebenso wie der Wechsel zurück in den Tenorschlüssel vor T. 94; die Noten müssen aber im Bassschlüssel bzw. ab T. 94 wieder im Tenorschlüssel gelesen werden; Schlüsselwechsel in A ^{Wr} hs. ergänzt |
| | | A ^{Wr} hs. Fermate notiert |

Laudate Dominum in Sanctis SV 286

Enthalten in A SoP, Bc sowie in den Stimmbüchern CANTUS und BASSUS PRO ORGANO von C.

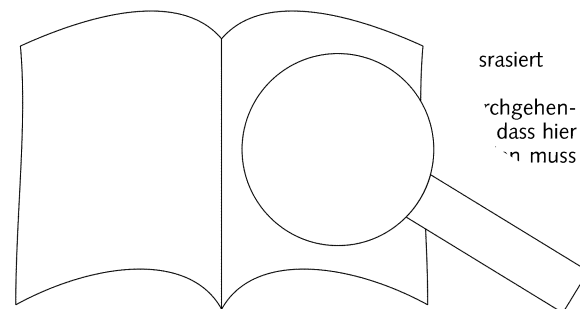
Überschrift in A: *Voce sola Soprano ô Tenore* (S, Bc mit marginalen Unterschieden). Tavola: *Laudate Dominum voce Sola Soprano o Tenore*. Überschrift in C: *Canto o Tenore. à Sola Voce. Claudii Monteverde*. (Cantus) bzw. *Canto o Tenore Solo. Claudio Monteverde*. (Bassus pro Organo).

Die Sopran-Stimme ist in A durchweg mit Taktstrichen versehen; überwiegend im selben Abstand wie in der Edition, lediglich bei langen Noten fehlt der Taktstrich (z. B. T. 17–20). In der Bc-Stimme stehen keine Taktstriche. In C sind beide Stimmen mit Taktstrichen (in etwa wie in A SoP) versehen.

Das Taktzeichen für den Dreiertakt lautet in der Sopran-Stimme stets Φ_3^3 , im Bc hingegen stets Φ_3^3 . Zu den Wechseldreiertakten siehe das Vorwort.

Der Text ist gegen Ende im Druck nur noch fragmentarisch enthalten (siehe Anm. zu T. 94ff.), ferner gibt es eine Abweichung vom Text der Vulgata (siehe T. 57f., 79f.). Beides ist in der Druck C gelöst, deren Lesart wir (kurz) wiedergeben.

| | | |
|----|--|-----------|
| 34 | | srasiert |
| 37 | | schgehen- |
| 54 | | dass hier |
| | | in muss |
| 56 | | |
| 63 | | |

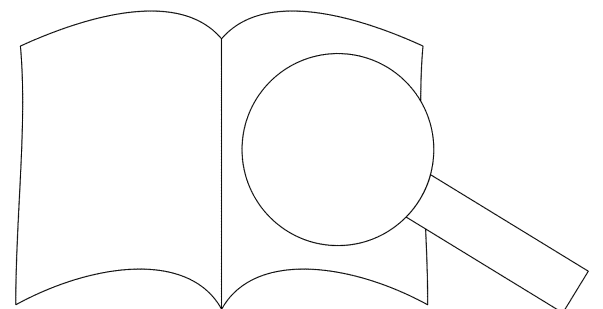


70 S 3
75f., 79f. S

88 S 3
94ff. S

A: Text nur "i"
A: Text *jubilacionibus* statt *jubilacionis* (Vulgata);
die alternative Textierung folgt B und C
A: ohne ꝛ
A: die Textierung endet mit dem *al* zu Anfang
von T. 94 mit einer Wiederholung des *al* in T. 95;
die Fortführung der Textierung folgt B, die zweite
Zeile enthält einen Alternativvorschlag des Her-
ausgebers. In C stimmt die Textierung ab T. 102,
2. Note mit B überein; in den Takten davor ist sie
sehr sparsam ergänzt: T. 94, 1. Note *al*-, T. 98, 2.
Note *le*-, T. 101, 2. Note *lu*, T. 102, 1. Note *-ja*

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



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

