

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 Secundo (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 Secundo (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 postume 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 Repertoiredrucken 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 (*moral 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 Dienstherren Vincenzo Gonzaga (1562–1612). Kol-

dau 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 Vespersalmen 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 *Madrigali 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 Whigham, „Monteverdi's ‚Selva morale e[t] 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 zugesetzten 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 Vespertilurgie, sondern zur Komplet, wurden aber – vor allem in der nicht monastischen Kirche – traditionell am Ende der Vespers 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 vorauszusetzen. In der Regel ist dies die (in Italien freilich relativ kleine) Kirchenorgel, nicht etwa eine Truhengel. 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 Stimmton anzuwenden (etwa ein Halbtön über dem heute üblichen, ca. $a^1 = 466$ Hz). Insbesondere bei größeren Besetzungen hilft der hohe Stimmton den Violinen zu mehr Präsenz. Aufführungen im heutigen Stimmton 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 Vespersalmen 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 Vespers 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 Antiphon gewählt wurde (das *Magnificat* ist ohnehin fester Bestandteil der Vespers im Kirchenjahr). Die Hymnen hingegen konzentrieren den Vesperteil auf Märtyrer- und Bekennergedenktag¹⁸ 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 bezeugten Darbietungen von Motetten oder Instrumentalwerken zwischen den Vespersalmen.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 ältere 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 unbekannten 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 Kreitz 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 Vespers für Bekenner und Märtyrer (s.u.) ebenfalls zwangsläufig 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 Whigham, *Monteverdi: Vespers 1610*, Cambridge 1997 (Cambridge Music Handbook), S. 20. Auf Orgelspiel zwischen den Psalmen weist Andriano 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 so weit 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 kleingeschrieben.

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 Vezierungszeichen „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 Φ_3^1 . Dieses Zeichen gibt – proportional gedeutet – eine zweifache Beschleunigung gegenüber *C* an: Zum einen geben die Zahlen $\frac{3}{1}$ an, dass drei Ganze solange dauern wie vorher eine Ganzes, zum anderen bedeutet die Durchstreichung des Kreises eine Verdoppelung des Tempos gegenüber dem undurchgestrichenen 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 Zweiganzetakt.

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 ($\text{C} \rightarrow \circ$, $\text{C} \rightarrow \phi$), 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 Dreihalbtakt musiziert wird. Entsprechend ist die Bewegung $\underline{\text{J} \circ \text{J} \circ \text{J}}$ nicht etwa synkopisch, sondern wirklich als Dreihalbtakt 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 selben 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 varierten 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 fünftelligen 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 lesu corona Virginum I Christe Redemptor omnium I & altri del medesimo Metro.* (Über denselben Aria kann man auch Jesu corona Virginum [Hymnus für Vespers 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 rutilus 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 exiles 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 Tenore 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 Tenore oder Soprane ist eine Komposition voller madrigalischer Bilder und erinnert an Kammerduette aus Monteverdis späten Madrigalbücher – 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 Madrigalismen. 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 Messssätzen 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: Jubile] à voce Sola in Dialogo. (Jubilate [richtiger: Jubile] für eine Stimme allein im Zwiegespräch)

Wie im Titel bereits angedeutet, handelt es sich bei dieser Motette um ein Zwiegespräch. Die eine der beiden Partien 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. „sing“) 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 Psalms 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 grammatisch nicht korrekt; vermutlich hat Monteverdi (oder seine Textvorlage? Oder auch erst der Drucker?) den Zeilenschluss versehentlich an die Zeile davor angeglichen (dort heißt es „cimbalis 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 Uniwersytet 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	Bekenner/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 STTB, 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 STTB, 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 STT, 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 denjenigen des römischen Breviers ab, siehe Koldau (wie Fußnote 9), S. 126.

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

³⁵ Die Hymnen sind sowohl solistisch als auch chorisch 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 (*moral 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 alternatingly: 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 *Madrigali 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 Whigham, "Monteverdi's 'Selva morale e[t] 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, 2²005), 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 Textübersetzung, 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 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 Φ^3 . This symbol – understood proportionally – indicates a twofold acceleration by comparison to C: on the one hand, the numbers $3\overline{1}$ 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 → Ⓛ), some 17th century composers began using Ⓛ 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 $\begin{smallmatrix} \text{J} & \text{J} \\ \text{J} & \text{J} \end{smallmatrix}$ 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 Hanno 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.	...introducta autem vita.
	Quae semper tutum... Benedicta es, Virgo Maria in saeculorum saecula.	
Salve		Ad te clamamus exiles 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 "musico nella cathedrale 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 as scans 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, Coro SSATB, 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 STTT, 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 Viole or Viole da brazzo 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 Ecumenical 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/Secondo

- 1 Sanctorum meritis inclita gaudia.
Pangamus socii, gestaque fortia.
Nam gliscit animus promere cantibus
victorum genus optimum.
- 2 *Hi sunt quos retinens mundus inhorruit
ipsum nam sterili flore peraridum.
Sprevere penitus, teque secuti sunt
Rex Christe bone coelitum.*
- 3 Hi pro te furias, atque ferocia
calcarunt hominum, saevaque verbera.
Cessit his lacerans fortiter ungula
nec carpsit penetralia.
- 4 *Caeduntur gladiis more bidentium.
Non murmur resonat, non querimonia
sed corde tacito mens bene conscientia
conservat patientiam.*
- 5 Quae vox, quae poterit lingua retexere,
quae tu martyribus munera preparas?
Rubri nam fluido sanguine laureis
ditantur bene fulgidis.
- 6 Te summa Deitas unaque poscimus
ut culpas abluas, noxia subtrahas.
Des pacem famulis, nos quoque gloriam
per cuncta tibi saecula. Amen.

Auf der Heiligen Verdienst festliche
Freudenlieder. Wir rühmen die Taten des
Heldenmuts. Es brennt uns das Herz, dass
wir mit Lobgesang verkünden herrlichstes
Heldentum.

*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.*

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.

*Sie werden Lämmern gleich mit dem
Schwert geschlachtet. Doch kein Murren
erhebt sich, noch ein Klagelaut, sondern
geduldig, mit reinem Gewissen harrt ihr
Herz.*

Welches Wort, welche Zunge vermag
darzutun, welchen Lohn du deinen
Bekennern bereit hältst? Denn sie werden
mit von Blut glänzenden Lorbeeren
geschmückt.

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

The triumph of the martyred saints the
joyous lay demand. The heart delights in
song to dwell on the victorious band.

*Those whom the senseless world
abhorred, who cast the world aside,
deemed fruitless, worthless, for the sake of
Christ, their Lord and Guide.*

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.

*Like lambs before the sword the fell, nor
cry nor plaint expressed. For patience
kept the conscious mind, and armed the
fearless breast.*

What tongue can tell Thy crown prepared
to wreath the martyr's head? What voice
Thy robe of white to clothe his limbs with
torture red?

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.
- 2 *Qui pius, prudens, humilis, pudicus,
sobrius, castus fuit, et quietus,
vita dum praesens vegetavit ejus,
corporis artus.*
- 3 Ad sacrum cuius tumulum frequenter
membra languentem modo sanitati,
quo libet morbo fuerint gravata
restituuntur.
- 4 *Unde nunc noster chorus in honorem
ipsius, hymnum canit hunc libenter
ut piis ejus meritis juvemur
omne per aevum.*
- 5 Sit salus illi, decus atque virtus,
qui supra coeli residens cacumen,
totius mundi machinam gubernat.
Trinus et unus.

Dieser geheiligte Bekenner des Herren,
dessen Volk ein Fest überall feiert,
hat heute den Lohn für sein Verdienst
erhalten, zum Geheimnis des Himmel
aufzusteigen.

*Gütig, klug, demütig, keusch, enthaltsam
rein und friedlich war, solange Leben die
Glieder seines Körpers durchströmte.*

Häufig wurden an seinem heiligen Grab
kranke Glieder geheilt,
wo Krankheit war, wurde durch seinen
Willen Gesundheit wieder hergestellt.

*Daher singt freudig nun unser Chor ihm zu
Ehren diesen Hymnus,
dass er durch seine frommen Verdienste
und stets helfe.*

Heil und Kraft und Ruhm jenem, der über
den Höhen des Himmels thront,
der über das Weltall herrscht.
Drei in einem Wesen. Amen.

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.

*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.*

Oft hath it been through his sublime
deserving poor human bodies, howsoever
stricken, broke and cast off the bondage of
their sickness, healed divinely.

*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.*

Healing and power, grace and beauteous
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.
- 2 *Nuntius celso veniens olympos,
te patri magnum fore nasciturum;
nomen, et vitae seriem gerendae,
ordine promit.*

Dass aus Herzens Grunde wir deine
Wunder ungehemmt von Sünde besingen
mögen. Löse uns selbst die befleckten
Lippen, heiliger Johannes.

*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.*

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.

*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.*

3	Ille promissi dubius superni, perdidit promptae modulos loquelae. 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 senseras Regem thalamo manentem. Hinc parens, nati meritis uterque, abdicta 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 saecli. 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 carentes Martyris absolve nexus 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.	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.
Echo	Audio.		
	Dic, queso, mihi: qua est ista qua consurgens quasi aurora rutilans et benedicam?	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?
Echo	Dicam.		I will tell
	Dic nam ista pulchra ut luna electa ut sol, replet laetitia terras, 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.
Echo	Maria.		Maria.
	Maria, Virgo illa dulcis praedicata a propheta Ezechiel porta orientalis.	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?
Echo	Talis.		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 gegrüßt.	O Queen, Mother of mercy, hail, our life, our sweetness, and our hope.
	Illa sacra et felix porta, per quam mors fuit expulsa introducta autem vita.	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.
Echo	Ita.		

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 benedete 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 gegrüßt.
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 benedete 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 acquis, ne transient
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 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.

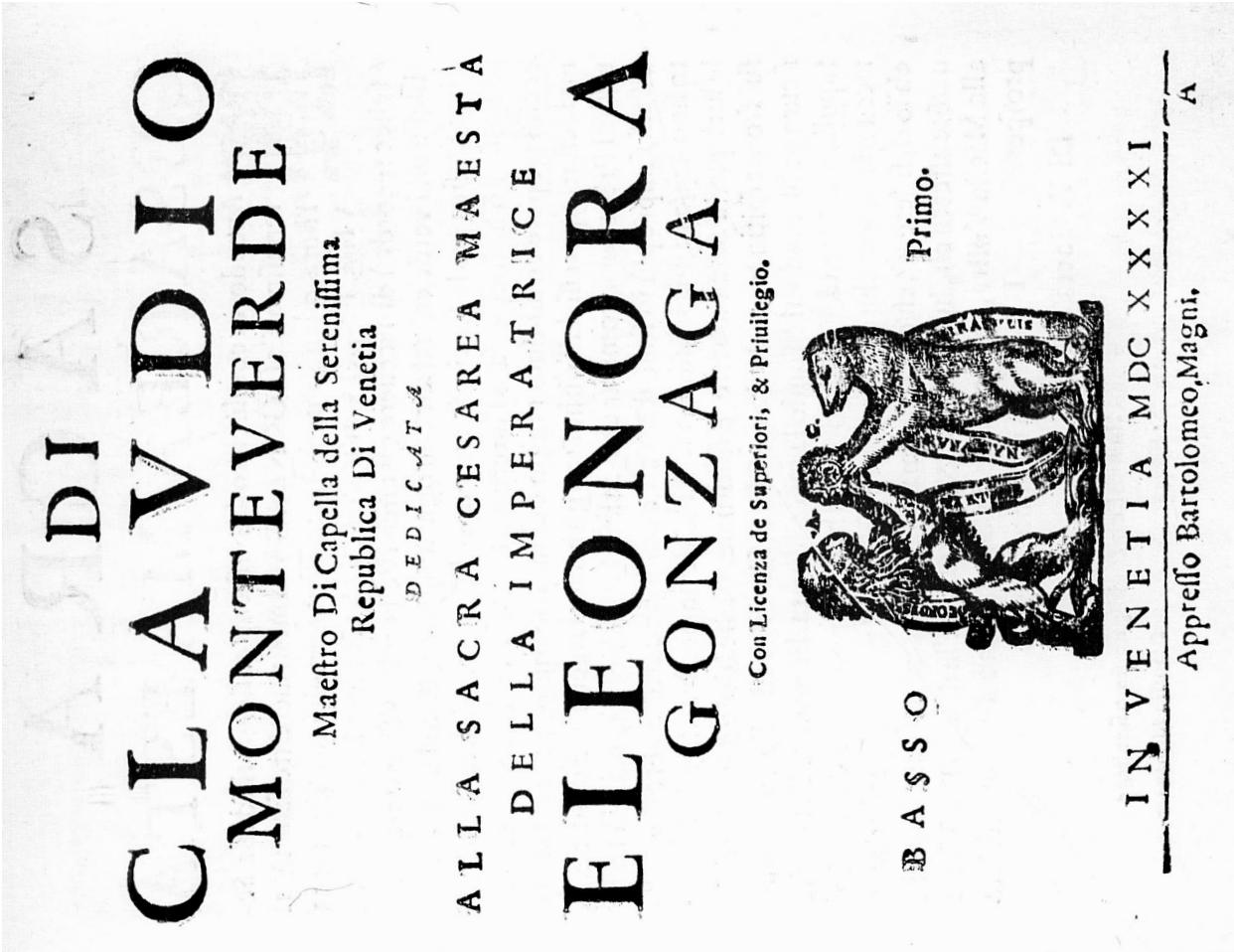
Tacet. Quae occasio cor tuum dilectissima Virgo gaudio replet tanto hilaris et laeta nuntia mihi?	Schweige. Aus welchem Grund füllt sich so sehr dein Herz mit Freude, o auserwählte Jungfrau, meine heitere und fröhliche Botin?	Silent. What fills Thy heart with such great joy, most beloved chosen Virgin, my cheerful, joyous messenger?
Canta. Festum est hodie Sancti gloriosi qui coram Deo et hominibus operatus est.	Singe. Heute ist das Fest des ruhmreichen Heiligen, der vor Gott und den Menschen gedient hat.	Sing. Today is the feast of the glorious Saint who before God and man has served.
Tacet. Quis est iste Sanctus qui pro lege Dei tam illustri vita et insignis operationibus usque ad mortem operatus est?	Schweigt. Wer ist dieser Heilige, der nach dem Gesetz Gottes ein so illustres Leben geführt und außergewöhnliche Werke vollbracht hat bis zu seinem Tod?	Silent. Who is the Saint, who after God's commandments led such an splendid life and achieved his glorious works even unto his death?
Canta. Est Sanctus N.	Singe. Es ist der Heilige N.	Sing. He is the blessed Saint [N]!
Tacet. O Sancte benedicte.	Schweigt. O Heiliger, sei gebenedeit.	Silence. O blessed Saint.
Canta. Dignus est certe ut in ejus laudibus semper versentur fidelium linguae.	Singe. Er ist gewiss würdig, dass die Zungen der Gläubigen ihn ewig loben.	Sing. It is truly worthy that the tongues of the faithful forever praise Him.
Jubilet ergo tota Civitas, psallat nunc organis Mater Ecclesia Deo aeterno quae salvatori nostro gloriae melos laetabunda canat. Alleluja.	Es juble die gesamte Gemeinde, es preise mit Instrumenten die Mutter Kirche unsern ewigen Gott und singe dem Erlöser ein Lied des Ruhms. Alleluja.	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.	Lobet den Herrn in seinen Heiligen, lobet ihn in der Feste seiner Kraft.	O praise God in his holiness; praise Him in the firmament of his power.
Laudate eum in virtutibus ejus, laudate eum secundum multitudinem magnitudinis ejus.	Lobet ihn in seinen Kräften, lobet ihn nach seiner vielfältigen Größe.	Praise Him in his mighty acts, praise him according to the multitude of his greatness.
Laudate eum in sono tubae; laudate eum in psalterio et cithara.	Lobet ihn mit Posaunenschall, lobet ihn mit Harfen und mit Zithern.	Praise Him with the sound of the trumpet, praise Him upon the psaltery and harp.
Laudate eum in tympano et choro; laudate eum in cordis et organo.	Lobet ihn mit Pauken und Chören, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen.	Praise Him in the timbrel and choir, praise Him upon strings and organs.
Laudate eum in cymbalis bene sonantibus; laudate eum in cymbalis jubilationibus [Vulgata: jubilationis].	Lobet ihn mit Zymboln, die gut klingen. Lobet ihn mit Freudenzymboln.	Praise Him upon the well-tuned cymbals; praise Him upon the cymbals of rejoicing.
Omnis spiritus laudat [Vulgata: laudet] Dominum! Amen.	Alles was Odem hat, lobe den Herrn. Amen.	Let every thing that hath breath praise the Lord.

358 X

SEJWA MORALE ET SPIRITUALE



Stimmbuch *Basso Primo*, außen- und innentitel des Druckes von 1641 (zum zusätzlichen, auf 1640 datierten Titelblatt des Bologneser Exemplars siehe den Kritischen Bericht). Im Titel der Stimme *Canto Primo* sind die Worte „morale“ und „spirituale“ rot ausgeführt. / *Basso Primo part-book, cover title and title page of the print from 1641 (concerning the additional title page of the Bologna copy of 1640, see the Critical Report).* In the title of the Canto Primo part the words „morale“ and „spirituale“ are written in red letters.

Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław (PL-WRU), Signatur: 50643 Muz.

Comune Confessorum 40 Sopra ad vna medesima aria

Ritornello. Tacet.

Con due violini

D Eus tuo rum tuorum mili tum
Penas cucur rit cucurrit forti ter
Laus & peren nis perennis glori a

fors & coro na corona premi um Laudes canen-
s fulfuit virili ter pro re effan-
De o pa tri parri & fili o sauctio fi-

res canentes Mari ris ab folue nexu crimi
dens effundens frangui nem di mitte nosam feru-
m ual fumul pacati to in sempterna lecu la

Sopra ad vna medesima aria

Comune Confessorum 41 Sopra ad vna medesima aria

Ritornello. Tacet.

Con due violini

I Sre Confef for Domini facra tus
Ad factum cu ius riumtum frequen ter
Sit laus illi decus atque vir tus

Festa plebs cu ius celebrat per or beni
Membra languen tam modo fausta ti ti
Qui supria c*è* li residens eacu men

Hodie Ig-
Quolibet mor-
Tutius mun

tus meruit fecre ta scandere c*è* li
bo fuerint graua ta ref-
di machinam guber nat Trinus tribus & v nus

Ritornello. Tacet.

Tutti Amen.

S E L V A Di Claudio Monteverde. Tenore Secondo C s.

Stimmbuch Tenore Secondo, B-Teil, S. 40f. Sanctorum merit / Deus tuorum militum / Iste confessor (Nr. 2). Während die Stimmbücher der beiden Violinen und des Basso continuo diesen Hymnus nur einmal enthalten, ist im Stimmbuch des Tenore Secondo gleich dreimal vorhanden: je einmal für jeden der drei Texte; das Faksimile zeigt auf einer Doppelseite die zweite und dritte Variante. Gut erkennbar sind im Vergleich die rhythmischen Anpassungen derselben Melodie an die unterschiedlichen Texte./ Tenore Secondo part-book, B section. pp. 40f. Sanctorum merit / Deus tuorum militum / Iste confessor (No. 2). While the part-books of both violins and the basso continuo each contain this hymn only once, in the part-book of the Tenore Secondo it appears three times, i.e., once for each of the three texts; the facsimile shows the second and third variants of the text on a double page. By comparison, the rhythmic adjustments of the same melody to the different texts are easily recognizable.

Salve Regina à. Voce Sola in **ecco.** **si** Tenor Secundo.

La Parte del Ecco.

Solo. Audi Celum verba mea audi verba mea
plena desiderio & perfusa;

e recordatus misericordie **fu** **g**

Gloria & patri & filio

& spiritui & spiritui

at. **forte**

ecce

at. **gau**

**Dic queso mihi que stis & que consurgens quasi aurora,
rutilans & bene-**

cam.

ao.

**Dic nam ista pulcra vt Luna cœcta vt Sol
replet letitia terras,**

Stimmbuch Tenore Secondo, B-Teil, S. 50f. Ende des Magnificat Primo und Anfang des Salve Regina (*Audi coelum*) (Nr. 5). Das Stimmbuch enthält zu letzterem die „parte del Ecco.“ Diese enthält zu den Solopassagen des Tenore I nur den Text zum Mittlesen sowie zu den Echo-Stellen beide Singstimme in Partitur (Tenore II oben, Tenore I unten). Bei der ersten Stelle stimmt der Untersatz nicht und der zweite Takstrich stand im unteren System bereits in der Mitte des Taktes. Dieser wurde ausrasiert und an der richtigen Stelle mit Hand nachgezeichnet. Um auch den Untersatz zu klären, hat der Korrekteur die nun versetzt stehenden Takstriche von Tenore I und II mit einer geschwungenen Linie verbunden. / *Tenore Secondo part-book, B section, pp. 50f. The end of the Magnificat Primo and the beginning of the Salve Regina (Audi coelum) (No. 5). The part-book of the latter contains the "parte del Ecco." For the solo passages of Tenor I this includes only the text for purposes reading along, as well as the echo passages of both voices in score format (Tenore II above, Tenore I below). In the first passage the lower stave is incorrectly aligned and the second barline in the lower stave is already placed in the middle of the measure. This was scratched out and traced over at the correct place. In order to clarify the matter in the lower stave, the person who made the correction also joined the two measures by hand with a curved line.*

now-displaced barline of the Tenore I and II parts with a curved line.
Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław (PL-WRu). Signatur: 50643 Muz.

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

8

8

8

8

8

8

Aufführungsdauer: ca. 4 min.
© 2016 by Carus-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

11

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

15

19

The ^{se} Text einschließlich der nicht vertonten Strophen ist auf S. XVIII wieder
The ^{se} text is reproduced on p. XVIII, including the strophes which were not set to n

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.

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

2. Sanctorum meritis Secundo

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

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

* 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 -
- 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

Aufführungsdauer / Duration: ca. 4 min.

10

10

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 -

8

8

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

8

8

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'i

13

13

8

8

1. i, ge - sta - que for - a.
3. num, sae - va - que ver -
5. bus, mu - ne - ra prä -
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 -

8

8

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

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

8

8

1. :
3. :
5. :

bem,
ti,
men,

Auszabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

16

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 -

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

20

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

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

1. cœ
 3. '

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

*In the print of 1641 instead of the last line of the 3. Strophe the last line of the (nic
 e print of 1641 the last line of the fourth strophe (which itself is not set) appear*

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

6 Ritornello

10

Aufführ.
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

14

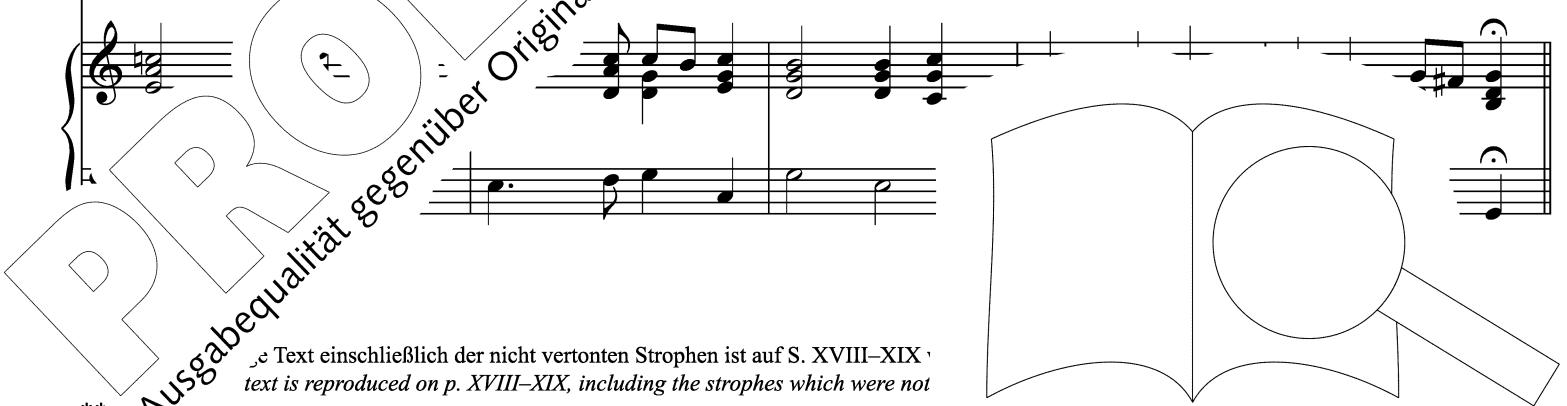
1. I - ste con-fes - sor Do-mi-ni sa-cra - tus, fe - sta, fe - sta plebs cu - jus ce - le-brat per or - bem,

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,

19

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

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



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

24

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:

29

quo li - bet mor - bo fu - e - rint tra - va - tu - un - tur, re - sti - tu - un - tur.

sed re - am - ptae or - ga - na, or - ga - na, or - ga - na vo - cis.



34

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.

37

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

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

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

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

40

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.

44

A - men.

A - men.

A - men.

A - men.

men, a - men.

men, a - men.

4. Deus tuorum militum

Hinno con doi violini

SV 280

Violino I

Violino II

Tenore I

*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

Tenore II

Basso

Basso continuo

5

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

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

Aufführungsdauer / Duration: ca. 3 min.

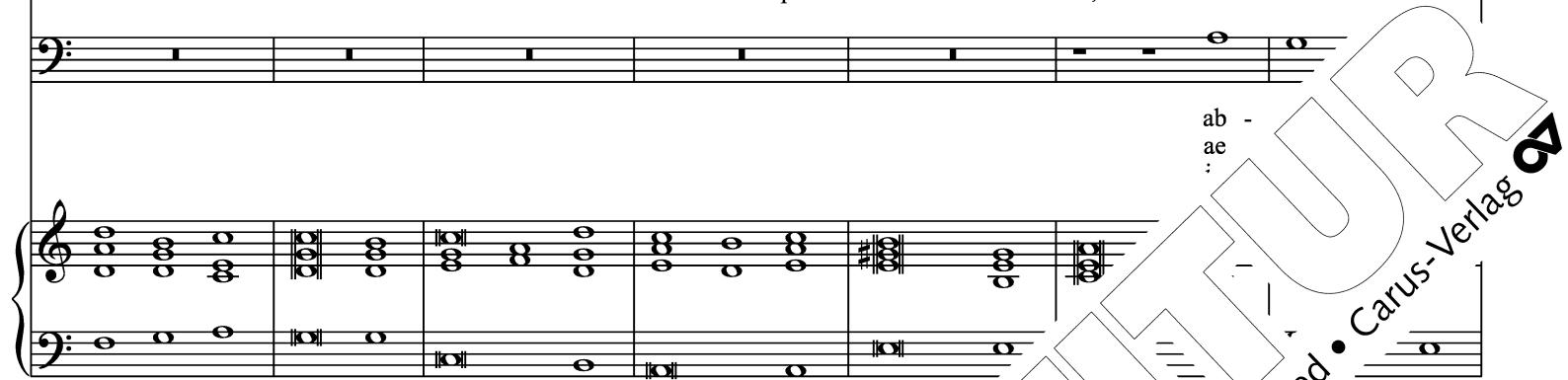
II

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

8

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

ab -
ae -
in -



18

Ritornello

8

ne - - xu,
do - - na,
cu - - la,

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

sol - ve, ab - so.
ter - na, ae
sem - pi - te

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



25

32

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

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

Tenore II

Basso continuo

7

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

15

gau - - - di - o. ecco

Aufführung / Duration: ca. 10 min.

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

20

Dic, dic quae-so, dic quae - so, dic quae - so mi - hi: quae
di - o.

b

27

est i - sta, quae est i

Carus-Verlag

31

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

Evaluation Copy

35

ne - di - cam.

Original evtl. gemindert

Ausgabequalität gegenüber

f

n.

$\text{C} \quad \text{C}$

$\text{D} \quad \text{D}$

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 rae - ti - ti - a

67

ter Tenore II ri

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

73

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

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

78

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

ta,
por - -

83

ta, por - -
ecco

Ta
f
ecco

88

a
lis.

a
ecco

a
*

* Sie [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 t.

vi - ta,

105

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

v. ce - do et spes no -

112

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

117

du - cta au -

120

vi -

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Ausgabebericht. / See Critical Report.

ecco I ecco II

123

Violino I

Violino II

Tenore I

8

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

131

139

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy • Quality may be reduced

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy • Quality may be reduced

145

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

151

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

Tenore II

156

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

di ecco pro - cul -

160

me ecco

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

165

Violino I

Violino II

Tenore I

171

177

183

Musical score page 183. The music consists of three staves. The top two staves are soprano and alto voices in G major, indicated by a treble clef and a common time signature. The third staff is a basso continuo part, indicated by a bass clef and a common time signature. The lyrics are:

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

188

Musical score page 188. The music consists of three staves. The top two staves are soprano and alto voices in G major, indicated by a treble clef and a common time signature. The third staff is a basso continuo part, indicated by a bass clef and a common time signature. The lyrics are:

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

194

Musical score page 194. The music consists of three staves. The top two staves are soprano and alto voices in G major, indicated by a treble clef and a common time signature. The third staff is a basso continuo part, indicated by a bass clef and a common time signature. The lyrics are:

A - de, Je - sum be -

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

199

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

206

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

212

go Ma - ri

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

6. Salve Regina

à 2 voci, due Tenori o due Soprani

SV 284

Tenore o
Soprano I

Tenore o
Soprano II

Basso continuo

7

13

19

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

25

31

37

43

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

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, ad te, ad te.

60

te su - spi - ra - mus,
te

67

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

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

73

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

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

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

cor - des ad nos, ad nos, ad ad

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

BEB

89

94

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

nos, ad nos con-ver - te.

[4 #] #

99

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

Et Je - sum

105

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

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

110

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

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

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

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, — o, —

7. Salve Regina

à 3 voci. Alto, Basso & Tenore o Soprano

SV 285

Alto

Tenore
o Soprano

Basso

Basso continuo

7

13

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

Ac. 1. Auflage / Duration: ca. 7 min.

21

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

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

27

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

Ad te, ad te su-spi

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

33

men - tes et flen - tes,

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

ra flen - tes, sp -

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.

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

ca - ta, o Ad-vo - ca - 1 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

68

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

73

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

78

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

di - ctum, et Je - sum, et Je - sum fru - ctum

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

83

ven - tris tu bis, no - bis,

ven - t i, no - bis, no - bis,

i, is,

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

li - - - um o - - -
li - - - um o - - -

93

li - - - um o - - -
li - - - um o - - -
o - - - sten - - - de, o - - -

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

98

o - sten - de, o - dul-cis Vir - go Ma -
de, o - pi - a,
ste - - -

pi - a,
de, o - - -

de, o - - -
ste - - -

104

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

t. t. 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, o -

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

115

a, o - clemens,

dul - o - dul - cis, o -

a,

120

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

I V I V I V I
I V I V I V I
I V I V I V I

127

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

V I V I V I V I
V I V I V I V I

134

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

V I V I V I V I
V I V I V I V I

8. Ab aeterno ordinata sum

Motetto à Voce sola in Basso

SV 262

Basso

Basso continuo

8

16 *

21

27

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert
Aufführung Bericht. / See Critical Report.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 7 min.

31

31

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

36

36

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

41

41

bar: Ad-huc ce -

47

47

rat et flu - mi - na

51

51

di - nes or

56



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



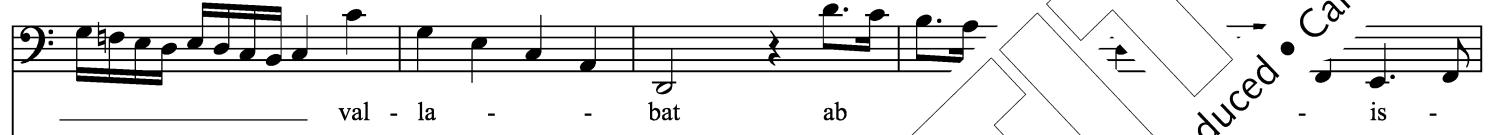
62



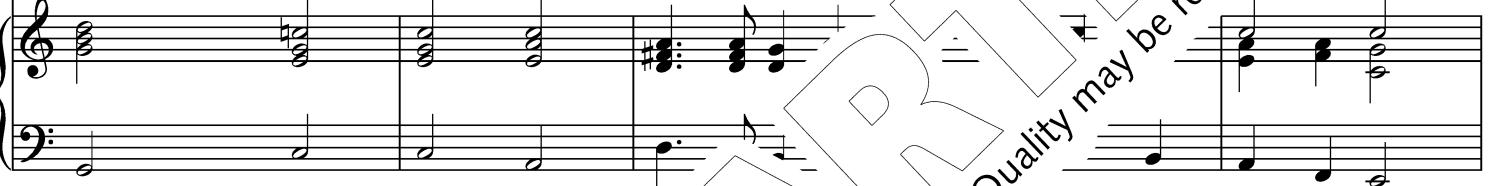
ram, quan - do cer - ta le - ge et gi - ro



67



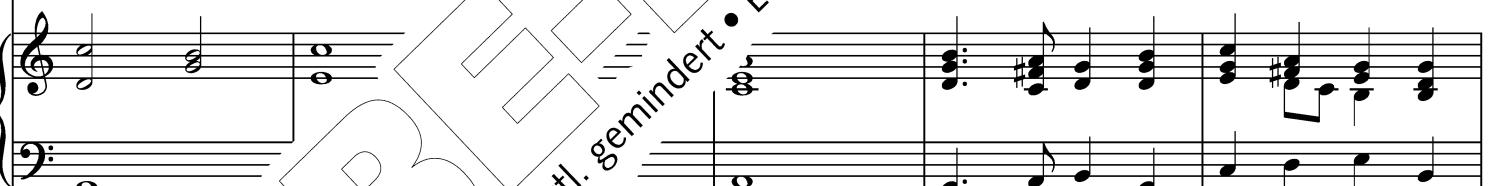
val - la - - - bat ab is -



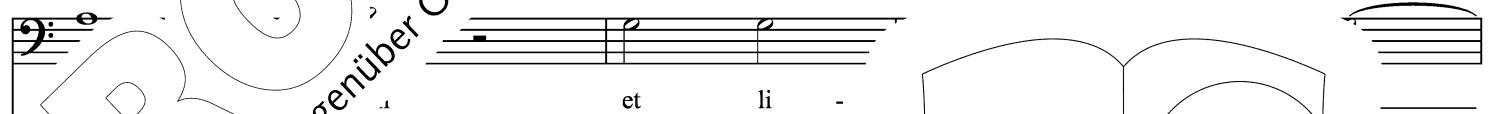
72



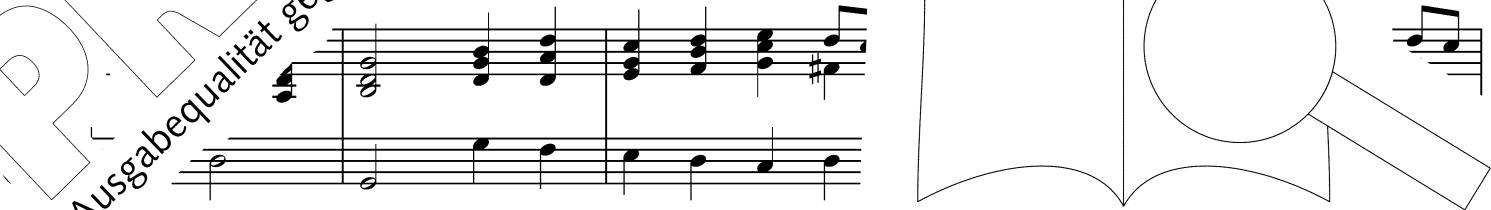
sos, quan the - ra fir - ma - bat



78



et li -



— 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 - ne trans - i - rent fi - nes su - os, quan -

↑ - pen - de - bat fun - da - men -

III

3

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

116 t.

3

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

#

121

3

e - - - o - ram cun - cta,

126

3

nens et de - le - cta - bar per

131

3

es, per

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

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

mni, o - - - -

mn 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

176

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

183

* 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)*

Musical score for soprano and basso continuo. The soprano part consists of three staves: treble, alto, and bass. The basso continuo part consists of two staves: bass and continuo. The music is in common time (indicated by '3'). The soprano sings 'Ju - bi - let, ju - bi - let, ju - bi - let,' while the basso continuo provides harmonic support.

Basso continuo

Musical score continuation. The soprano part starts at measure 6 with 'ju - bi - let to - - ta ci - vi - tas -' and continues at measure 11 with 'lat,'. The basso continuo part continues throughout. Various markings are present: 'Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag' is printed diagonally across the score; 'BEBE' is written in large letters; 'Original evtl. gemindert' is written near the basso continuo staff; and 'Ausgabequalität gegenüber Foreword.' is written near the bottom left. Measure numbers 6, 11, 16, and 21 are indicated.

* Siehe Foreword.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 5 min.

26

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

32

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

38

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

Tacet *

43

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

48

hi - la - ris et lae

* Siehe Vorderwort. / See Foreword.

53 Canta

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

#

58

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

63

san - cti glo - ri - o - si,

68

De - o et ho - mi - ni - bus

74

o - pe - ra - tus,

79

Tacet

Quis est i - ste san - c tus qui pro le - ge De - i tam il - lu - stri vi -

85

ta et in-sig - nis o - pe - ra - ti - o - ni - bus us - que ad mor - tem o - pe - ra - tus est?

91

Canta

Est san - c tus N. Jo - an - nes O - cte be - ne -

Tacet

97

Canta

di - cte. Di - di aus est cer - te

103

di - bus sem - per, sem - per ver - sen

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

Hymnus Ut quant laxis wurde als Vorschlag „Joannes“ ergänzt.

Ap. ut 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. sal - - lat,

129

nunc or - ga - nis

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

BEPART

134

Musical score page 134. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. The lyrics are: cle - si - a De - o ae - ter - no ____ quae sal - va - to - - ri. The bottom staff has a bass clef and a common time signature. The lyrics continue: no ____ stro glo - ri - ae, glo - ri - ae me - - - los lae - ta - . The music features several fermatas.

139

Musical score page 139. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. The lyrics are: no - stro glo - ri - ae, glo - ri - ae me - - - los lae - ta - . The bottom staff has a bass clef and a common time signature. The lyrics continue: bun - da ca - nat. The music includes several fermatas.

144

Musical score page 144. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. The lyrics are: bun - da ca - nat. The bottom staff has a bass clef and a common time signature. The lyrics continue: Al - le le - lu - ja, . The music includes several fermatas.

149

Musical score page 149. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. The lyrics are: Al - le le - lu - ja, . The bottom staff has a bass clef and a common time signature. The lyrics continue: ja, al - le - lu - ja, . The music includes several fermatas.

154

Musical score page 154. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. The lyrics are: ja, al - le - lu - ja, . The bottom staff has a bass clef and a common time signature. The lyrics continue: - le - . The music includes several fermatas.

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.

10. Laudate Dominum in sanctis

Laudate Dominum voce Sola Soprano o Tenore

SV 287

Soprano o Tenore

Basso continuo

6

10

14

18

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

The musical score consists of four systems of music. System 1 (measures 1-5) has three staves: Soprano/Tenor (treble clef, common time), Basso continuo (treble clef, common time), and Basso continuo (bass clef, common time). The lyrics are: Lau - da - te, lau - da - te Do - mi-num in san - ctis. System 2 (measures 6-10) has three staves: Soprano/Tenor, Basso continuo, and Basso continuo. The lyrics are: e - jus, lau - da - te Do - mi-num in san - ctis e - jus:. System 3 (measures 11-15) has three staves: Soprano/Tenor, Basso continuo, and Basso continuo. The lyrics are: Lau - da - te in fir - ma - men. System 4 (measures 16-20) has three staves: Soprano/Tenor, Basso continuo, and Basso continuo. The lyrics are: men - to vir - tu - tis um in fir - ma - men. The score is in common time throughout.

Auff. Lsdauer / 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

[61"] 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

t. t.

54

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

57

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

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 - lis,

72

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

75

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

78

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

81

Om - - - nis spi - ri - +
 Quality may be reduced • Carus-Verlag

86

Evaluation Copy • Original evtl. gemindert

89

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert
 Do - mi - num. Al le -

93

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

96

f
t.
p
t.
f

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

99

ja - lu -

102

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

106

al - - - le

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

Innentitel:

DI I CLAUDIO I MONTEVERDE I Maestro Di Capella Serenissima I Republica Di Venetia I DEDICATA I ALLA SACRA CESAREA MAESTÀ I DELLA IMPERATRICE I ELEONORA I GONZAGA I Con Licenza de Superiori, & Priuilegio. I SOPRANO [Wappen=Verlagszeichen] PRIMO I IN VENETIA MDC X X X I 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 MAESTÀ Vostra (felice record.) di ricevere gli effetti della mia osservanza, quali r mia verde età cercai con ogni diligenza, & co'l mio talento della Musica per lo spatio di anni vintidue continui di mostrarli affettuosamente non mai potuto l'interpositione della terra, & del tempo ecclisse il minimo raggio del mio ossequio, per non essere mai r dall'oblivione gli onori ricevuti, si dalli Serenissimi Signori anche della Maestà Vostra, ma più tosto da essi sentiti, stato all'occasione cortesemente ravvivato sino a quest'età. La onde ho preso ardire di dare alle lumine questa Sfinge spirituale, dedicandola a V. M. acciò sul Sacro Nome, vada d'ogni intorno sicuramente obligata divotioне. Per lo che supplico a Dio il più miltà possibile a degnarsi di ricevermi quel grado di perfezione, ch'irà un picciol testimonio di riverente la dedico & consacra [sic] colmo d'ogni consolata più. Di V. Sacra M. C. H. Claudio Monteverdi

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 anstrebe. 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: [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: [Wappen] Primo

Widmung: wie SoP

Noten auf S. 5–28

4. ALTO e B'

Außentitel: wie SoP

Innentitel: wie SoP, allerdings Stimmbezeichnung: ALTO e BASO

Widmung: Entfällt.

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

Widmung: Entfällt.

Noten auf S. 3–8 und 1–57, 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 a

8. VIOLI

Außentitel:

Innentitel:

[Wappen] Primo

Widmung:

Noten a

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

9. VIOLINO Secondo (im Folgenden ViS)

Außentitel: wie SoP

Innentitel: wie SoP, allerdings Stimmbezeichnung: Violino [Wappen] Secondo.

Widmung: entfällt

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

10. BASSO Continuo (im Folgenden BaC)

Außentitel: 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*
Außentitel		[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 dì	255	—	—	11	—	11	—	10	—	—	11
Chi vol che m'innamori	256	—	—	16	—	16	—	16	—	—	16
Messa da capella	257	10	—	18	—	18	—	18	—	—	1 [—]
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	—	—	—	—	—	—	—	—	
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	—	—	—	—	—	—	—	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	2 ^c	—	—	—	—	—	—	43	—	39	22
Magnificat Primo a 8	—	—	—	—	30 [!]	44	42	40	23	23	55
Magnificat Primo a 4	—	—	—	—	—	47	45	—	—	—	62
Salve Regina con dentro un e	—	—	—	—	—	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 Dom	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Pianto de'	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Tavola	—	—	—	—	[55] ¹	[61f.]	[59f.]	[51f.]	[46f.]	[59f.]	

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

Die Stimme BaC sind als Partitur abgedruckt.
3 Pag. usgelassen
4 Pag. mit 63 paginiert.
5 Pag. ausgelassen.
6 Pag. mit 73 ausgelassen.
Seitenzahl 77 doppelt.

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 Offizinkorrektur 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^{Bo} 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 CLAUDIO 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 Superior & 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: Fétil 1.733 A

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

Wenige hs. Korrekturen und Anmerkungen, sicher italienisch und vermutlich gehörig, bei anderen hingegen neuerer Zeit handeln.

A^M Mdina, Cathedral. Signatur: Mus PR 111

Unvollständig, nicht eingesehen. Exemplar wurde 1900 bei Whigham.⁴

A^{Wi} (A^{Wr}) Wien, Österreichische Nationalbibliothek. Signatur: 1.2.1.1.2.1.1. Exemplar ist in einigen Stücken mit Füllfeder geschrieben. Viele dieser Korrekturen zeigen parallelen Korrekturen in A^{Wr}, so dass es 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 Whigham⁷ 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 Whighams Behauptung, dass die Korrekturen im Breslauer Exemplar wohl nicht vom Profen, sondern vom Lesen der einzelnen Stimmbücher korrigiert wurden, die sich aus dem Zusammenhang aus dem einzelnen Stimmbuch erschließen,⁹ erscheint hingegen unzutreffend, da auch vielerlei Korrekturen, die sich aus dem Zusammenhang aus dem einzelnen Stimmbuch erschließen,¹⁰ gleich mit anderen Exemplaren übereinstimmen.¹¹ Die sehr sorgfältige Ausführung der Korrekturen ist die Tatsache, dass etliche doppelseitig in dem Exemplar A^{Wr} aufgetragen sind. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass diese Korrekturen während der Produktion in der Offizin gemacht wurden und dabei mit den Korrekturen der anderen Exemplare übereinstimmen.

B. Teilabschrift
Abschrift einer handschriftlichen Notation (Dokumentnummer 4501025). Der handschriftliche Text ist schwer zu entziffern, er besteht aus einem Verzeichnis von Lorenzo Agnelli, Giovanni Ghizzolo, Alessandro Mazzoni, Claudio Monteverdi, Georg Pichler, Annibale Rovetta, Christoph Sätszl, Heinrich Mayer, Simplicio Todeschi, Giovanni Valentiner sowie einige Anonyma. Monteverdi ist

John Whigham, „Monteverdi's 'Selva morale e[st]h spirituale' (1641): Some Notes on the Five Exemplars and Their Relationships, and Some Possible Explanations of the Differences between them\", in: *Music and Letters* 95 (2004), S. 516f. Hierbei handelt es sich um Korrekturen in der Bogenbezeichnung: Bei der Bogenbezeichnung im Stimmbuch SoP, S. B 45 fehlte ursprünglich die Stimmbuchbezeichnung; hier ist laut Whigham in allen fünf Exemplaren „Soprano Pr.o“ bzw. „Soprano P.o“ ergänzt; in den Exemplaren A^{Br}, A^{Wi}, A^{Wr} mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit vom selben Schreiber, in A^{Bo} etwas abweichend (laut Whigham alle vom selben, auch A^M). Etwas seltener ist im BaP, S. B 13 die fehlerhafte Stimmmangabe in der Bogenbezeichnung „Tenore Primo“ in „Basso Primo“ geändert worden; diese Änderung findet sich nur in den Exemplaren A^{Bo} und A^{Wi} und stammt trotz gewisser Ähnlichkeit wohl von zwei verschiedenen Schreibern (entgegen Whigham).

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

³ Whigham (wie Fußnote 1) S. 510f.

⁴ Ebenda, bes. S. 510f.

⁵ Siehe Claus Härtel, *Die handschriftlichen Korrekturen in Ambrosius Profes Druckexemplar der Marienvesper von 1610* (Diss. Stuttgart 2005).

⁶ Profes Druckexemplar enthält eine Widmung an den Herzog von Sachsen-Coburg.

⁷ Whigham, *Music and Letters* 95 (2004), S. 516f.

⁸ Über Sartorius als Organist und Lehrer an der Elisabethschule informiert Uwe Wolf, *Die Orgeln und Orgelkonzerte der Kirche St. Elisabeth in Breslau* (Bericht über die Orgelkonzerte am 16. und 17. Mai 1642 (!) der Kirche St. Elisabeth in Breslau), Breslau 1993.

⁹ Whigham, *Music and Letters* 95 (2004), S. 516f.

¹⁰ Whigham, *Music and Letters* 95 (2004), S. 516f.

¹¹ Whigham, *Music and Letters* 95 (2004), S. 516f.

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	à 3. Claudio Montev: Alto. Basso e Tenor ò Soprano Text: Salve, Jesu, o pater misericordiae	84v–86r
6	284k	à 2. Tenori Claudio Monteverde Text: Salve mi Jesu	94v–95r
10	287	Voci sola Soprano ô 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 Sammeldorf 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 nebem ihren eige- | nen mit noch mehrhen/ Theils auch mit anderen Texten/ doch ohne | der Composition einzigen Abbruch/ belegt/ und zum Lobe Gottes/ und Ge- | fallen allen Liebhabern der Music colligiret und publiciret | durch | AMBROSIUM PROFUM, 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 Sche* von 1632, SV 249:2) und *Heu bone vir* (Kontrafaktur von *Armato il cor d'adamantina fes*, ebenfalls aus der *musicali* von 1632, SV 150).

Die Notation der Motette in C entspricht v ist der Text stellenweise korrigiert (Einzelanmerkungen) und die 32tel statt mit den im damaligen Type mit Balken notiert, die in jed ergänzt werden mussten.

D. Erstveröffentlich

Sammeldorf von Library (Gb-Ob). Das dreistimmige Monteverdi in einer in etlichen Sammlungen (z. B. "i Canti a una, due, tre etissimi autori fatta da don Carlo Gesualdo" (ISM 1629¹⁰) veröffentlichten.¹⁰ Nicht mehr bekannt, als dass er "Cattedrale di Pavia" bezeichnete und einige Sammeldorf mit geistlicher Kontrafaktur 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.

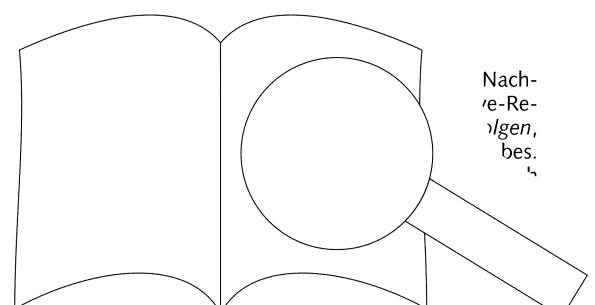
Die Notenwerte und Takt-/Mensurzeichen b' der Quelle unverändert; einzelne abweichend in einzelnen Stimmbüchern wurden all schenden angepasst.

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

Die Wahl des *pus imperf* legentli der F Balken hain. ⊕ nach dem tempo 17. Jahrhundert geläufigen Beschleunigung von Takten Rechnung. Druck nicht vorhanden, erledigen Quellen. Im Druck wird Gliederung durch zusätzliche Ab vier Sechszehteln) vorgenommen.

• Evaluation Copy • Quality may be reduced • Carus-Verlag Q ⊕ waren hinsichtlich der Vorzeichen nötig; ⊕ die meisten Zweifelsfälle. Dabei wurden Vorzeichen eindeutig fehlen oder die nach damaligen Regeln ⊕ gend erforderlich waren, ungekennzeichnet ergänzt ⊕ Beispiel wird e-fis-gis häufig als e-f-gis notiert auf anderem 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-Vertoni hrsg. von Sill S. 400. Dort erhaltenen Seiten zu nennen
¹¹ Taktstriche schwer zu einem Takt zu zählen (Nr. 10) oder



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 klarend 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 inkonsistent 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 (grundätzlich) als auch Abteilungsstrich (meist) werden nur den Stimmen gesetzt, die nicht pausieren. In Anlehnung an heute übliche Notation haben wir die Fermaten auf a^{II} , c^{II} , d^{II} , e^{II} übertragen, ohne dies im Einzelnen zu erwähnen. Einzelanmerkungen auf Abteilungs- oder Taktstriche sind gegangen, 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 Anzahl der Verses angegeben, gefolgt von „mitunter“ („angemerkt“, sofern diese Angabe nicht in der Quelle enthalten ist). Meist enthalten die Stimmbücher die Angabe, ob es sich um eine höhere oder niedrige Violine handelt, manchmal auch um eine höhere Stimme. Um diesen Tausch herum wird hingewiesen, dass dies in den üblichen Zeichen gekennzeichnet ist (Haken für den Bassus, Haken für den Color).

Gelegentlich sind diese Angaben nicht übereinstimmend, z.B. überwiegt die höhere Violine, aber auch in der Quelle steht oben, es wird hingewiesen, dass dies in den üblichen Zeichen gekennzeichnet ist (Haken für den Bassus, Haken für den Color).

Die Angabe „Original evtl. gemindert“ weist auf die Veränderungen hin, die in den Texten häufig vorkommen. So wird in den Texten häufig „secula“ (auch æ) statt „sæcula“ gedruckt: statt sæcula auch secula . „secula“ wird nur berichtet, wenn sich durch die Veränderung der 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 = Bassoon 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 = Violin

Zeitlich 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 scisi si potranno cantare anco altri Hinni pero che siino dello s' Taktstrich in VI I, II, S im Dreiertakt alle drei Semibreves (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 Note in VI II nach der Note noch zwei ganze P

meritis. Tacet. Darunter T. 34 bis Schluss.

S: Zu Anfang *Ritornello*) *Tace*

Danach *Ritornello*) *Tacet. In d*

Bc: *Ritornell* (Beischrift *Rito*)

Taktstrich. In einer neuen Strophe T. 13 (ab 2. Note)

l vt supra. Dann in e

2. Sanctorum meritis Secundo SV 278a / Iste confessor SV 278b

S: Zu Anfang *Ritornello*) *Tace*

Danach *Ritornello*) *Tacet. In d*

Bc: *Ritornell* (Beischrift *Rito*)

Taktstrich. In einer neuen Strophe T. 13 (ab 2. Note)

l vt supra. Dann in e

3. Iste confessio SV 278b

S: Zu Anfang *Ritornello*) *Tace*

Danach *Ritornello*) *Tacet. In d*

Bc: *Ritornell* (Beischrift *Rito*)

Taktstrich. In einer neuen Strophe T. 13 (ab 2. Note)

l vt supra. Dann in e

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_1^3 , in T, Bc: Φ_2^3

7f. VI I

9 T (I)

13 T (I)

13 T (I)

21 T (I)

3. Iste confessio SV 278b

Iste confessio Enthalten in den Stimmbüchern unterschiedliche

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 Ioannis (VI I, II); HIMNVS Comune Confessorum (S I: Iste confessor); Iste Confessor Himnus comune confessorum (S II: Iste confessor), HIMNVS Sancti Ioannis 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 l'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 sacram cuius i 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 | Ut 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 promisit 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, Abteilungstrich 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 (<i>Iste confessor</i>), alle übrigen: Abteilungsstrich
33	S I, II (<i>Iste confessor</i>)	A: am Ende Abteilungsstrich, wohl Zäsur
36	S II (<i>Ut queant</i>)	A: Note 1

4. Deus tuorum militum SV 280

Enthalten in den Stimmbüchern A ViP, ViS, AlP, TeP, BaP, BaC
Die höhere Violinstimme (VI I) steht hier in ViS, die tiefere in ViS. L. Stimmbuch AlP, der T II in TeP zu finden.

Überschrift: *Himnus vnius martiris. (VI I, II, T I, II, R anten)*

Tavola: *Deus tuorum militum Hinno con doi viri*
Am Ende des Bc: *Sopra la stessa aria si potra cantare Ut queant laxis | Virginum | Christe Redemptor omnium | & |*
Im BaP in der Tavola falsch verzeichnete Takte 1 und 2.

Abteilungsstriche in den Violinst. und T. 24, in der Bc-Stimme , jeweils mit den Beischriften „mar“ und „cor“ danach Abteilungsstrich, Auftakt Taktstrich.

Notation der Wiederholungszeichen; T I, II: Taktzeichen ; T. 24: . 34 Wiederholungszeichen; T. 24: Da capo.

Taktzeichen ; T. 24: . 34 Wiederholungszeichen; T. 24: Da capo.

Textsatz: *prennis* statt *perennis* falscher Text: *prennis* statt *perennis* falscher Text: *meritis* statt *militum*

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. Salve in ecco concertata con doi violini (VI I, II), Salve Regina A voce Sola in Ecco. (T I), Salve Regina à Voce Sola in ecco. (T II), Salve Regina à voce sola in Ecco con 2 violini (Bc).*

Tavola: *Salve Regina con dentro vn Ecco voce sola risposta d'ecco & due violini* Stimmbücherschrift 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_1^3 , im T I Φ_2^3 (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. korrig.; im Verlauf weitere Taktstrich-Korrekturen in TeS von *A^{WR}* zur metrischen Klammierung aber ohne rhythmische Konsequenzen (sic! 'e' 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 fri'
89–92 Bc A: bessere Variante d' fälschlicherweise
A: ohne ; i
A: Text A: n.
A: rm.
A: ergänzt
A: a¹, Haltebogen und zu g¹
A: Hals der 2. Halben a¹ entfernt, ionisch bessere

110 V II 2 A: ohne ; i
114 T I 3 A: Text A: n.
119 T I 14 A: r. hs.
121f. Bc A: rm.
A: ergänzt
Partiturnotation in TeS in beiden Stimmen; in *A^{WR}* in T I hs. korrig., in *A^{WR}* in T I hs. korrig.

122 Bc A: ohne ; i
137 VI I 1 A: ohne ; i
142 Bc A: ergänzt
144 A: ergänzt
145f. Bc A: ergänzt
Partiturnotation in TeS in beiden Stimmen; in *A^{WR}* in T I hs. korrig., in *A^{WR}* in T I hs. korrig.

Partiturnotation in TeS in beiden Stimmen; in *A^{WR}* in T I hs. korrig., in *A^{WR}* in T I hs. korrig.

Partiturnotation in TeS in beiden Stimmen; in *A^{WR}* in T I hs. korrig., in *A^{WR}* in T I hs. korrig.

Partiturnotation in TeS in beiden Stimmen; in *A^{WR}* in T I hs. korrig., in *A^{WR}* in T I hs. korrig.

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 Taktstriche in Bc: 12, 16, 18, 22; BC: 12, 16, 18

Striche handelt nur z. T. zwischensetzen zusammenhängen sollen wohl anverlängern sind nach je zwei T Longa im Dreieck Taktzeichen für

14 Bc 2 A: 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28
19 T II A: 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28
27 Bc A: 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28
Partiturnotation in TeS in beiden Stimmen; in *A^{WR}* in T I hs. korrig., in *A^{WR}* in T I hs. korrig.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

34	T I	fehlt; in A ^{Wr} hs. ergänzt	41	B	A ABS: 8 und 11 ohne ♯, BaC: 4, 7 und 11 ohne ♯
48f.	T I, II	A: ohne Fermate; in A ^{Wr} hs. ergänzt	43	B	A: ABS mit Fermate und Abteilungsstrich, in BaC nur Abteilungsstrich, Fermate in A ^{Wr} hs. ergänzt
54	Bc	A: Text stets "fili" statt "filii"	45	B	A ABS, BaC: Text /ter-Jra statt /ter-Jram
		A ^{Br} : Takt beschädigt oder verdrückt; Pause sitzt über 1. Note	50	B 3	A BaC: ♯ vor 4 statt 3, in A ^{Wr} hs. Korrigiert
77	alle	A: Fermate nur in T II, in A ^{Wr} hs. im Bc hinzugefügt	55	B	A ABS: ohne Fermate, aber mit Abteilungsstrich, nichts in BaC
90	T II 3	A: cis ¹ statt d ¹ , hs. korr. in A ^{Wi}	69	B 1	A BaC: Text -bnat statt bat
115	T II 3	A: ohne	71f.	B	A BaC: Textsilbe is erst in T. 72
124f.	T I	A: Bg. zu 124.2–3 statt 124.3–125.1, „o“ zu 125.1 statt 124.3	96f.	B	A: Text immer lege (BaC: "legem")
125	Bc	A ^{Br} : Takt beschädigt, nur noch Notenhäuse vorhanden	101	B 1–3	A BaC: stattdessen .. GG, Text quis zur 2. Viertel
		A: Text dulcis, vgl. aber T. I, T. 132f.	101	B 5	A BaC: ohne t.
134	T II 1–2		101f.	B	A ABS: Text ne tranxient; A BaC: ne transient
			102	B 1	A BaC: ohne t.
			104	B 1–2	A ABS: Text suo (BaC: suos)
			111	B, Bc	A: Taktzeichen Ⓛ 3
			114–120	Bc	A ^{Bo} : am unteren Rand Textverlust; tiefere Noten nicht mehr vorhanden

7. Salve Regina SV 285

Enthalten in den Stimmbüchern A AlP, 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 häufige 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^{Wi} 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: Ⓛ 3

12	Bc	D: c cis statt cis cis; siehe dazu T. 14!	42	B	er der Note
13	A 1–2	D: fis ¹ statt f ¹	89	B	A ^{Wr} hs. ergänzt
20		A: Fermate nur im Bc, in A ^{Wr} in A, T und B hs. ergänzt			iate, in A ^{Wr} hs. ergänzt
26ff.	A, B	A: Text stets "fili" statt "filii"			79 ist der Bc im Tenorschlüssel notiert;
50	A 4	D: gis ¹ statt g ¹			wie der Wechsel in den Bassschlüssel fehlt eben-
61	Bc	A: mit Beziff. ♯			wie der Wechsel zurück in den Tenorschlüssel
84	T 3	A: ohne ♯ (vorhanden in B und D)			vor T. 94; die Noten müssen aber im Bassschlüssel
99	Bc	A: ♯ über statt vor Note (in B und D wie Edition)			bzw. ab T. 94 wieder im Tenorschlüssel gelesen
116	A	A: Ligatur ohne cauda (eigentlich als Longa-Brevi zu lesen)			werden; Schlüsselwechsel in A ^{Wr} hs. ergänzt
118	A	A: cauda der Ligatur kaum vorhanden			A ^{Wr} hs. Fermate notiert
126ff.	A, T, B	die in Analogie kursiv ergänzten, in A fehlend, t. sind in D sämtlich vorhanden			
135	Bc 1	A: Beziff. ♯ statt ♭ (=)			
136	T 2–3	D: dis ¹ statt d 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 T-

die Partitur ist mit Taktstrichen in Abhängigkeit der Notenwerte: i

Taktstriche); sie stehen im Ab-

Sechszehtelgruppen, teilweise

Abstände gegliedert m-

Die Anmerkungen zur

sei denn es wird au-

BaC von A^{Br} wege

16

16f.

necdum statt des von Monte- undum (=nondum?). Keines der enthält das mundum der Ausgabe

g. nur in BaC

ohne ♯, siehe aber Beziff.; in A^{Wr} hs. er-

in Taktstrichen eingeschlossen

A: Text in BaC, letzte Note T. 30: dum, 1–2. Note

T. 31: mon-tes

A: . g

A^{Wr} BaC: 2–3 und 4–5 mit hs. Bg.

70 S 3

75f., 79f. S

88 S 3

94ff. S

A: Text nur "i"

A: Text *jubilationibus* statt *jubilationis* (Vulgata);
die alternative Textierung folgt **B** und **C**

A: ohne ♯

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*

