

Claudio

MONTEVERDI

Selva morale et spirituale
Salmi I

Soli e Coro
2 Violini, Strumenti ad libitum, Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Barbara Neumeier, Uwe Wolf

Urtext

Partitur / Full score



Carus 27.802

Inhalt / Contents

Vorwort	III
Foreword	X
Die vertonten Texte mit Übersetzungen / The singing texts with translations	XVII
Abbildungen / Facsimiles	XXI
1. Dixit Dominus Primo à 8 voci SV 263	1
2. Confitebor Primo à 3 voci con 5 altre ne ripieni SV 265	32
3. Beatus Primo à 6 voci SV 268	47
4. Laudate Pueri Primo à 5 voci SV 270	72
5. Laudate Dominum omnes gentes Primo à 5 voci e un choro à 4 SV 272	87
6. Credidi del Quarto Tuono à 8 voci SV 275	103
Kritischer Bericht	115

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:
Dixit Dominus Primo (Carus 27.411), Confitebor Primo (Carus 27.412), Beatus Primo (Carus 27.413),
Laudate Pueri Primo (Carus 27.414), Laudate Dominum Primo (Carus 27.415), Credidi (Carus 27.417)

Vorwort

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

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

Der Inhalt der *Selva* ist rätselhaft und innerhalb der Kirchenmusiksammlungen jener Zeit singulär. Im Kern entspricht die Sammlung *cum grano salis* den in jener Zeit häufigen 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*⁵ zu Anfang und dem *Pianto della Madonna* am Ende, einer geistlichen Kontrafaktur von Monteverdis berühmten *Lamento d'Arianna* (1608). Ungewöhnlich ist auch die Teilung der Sammlung in zwei Teile mit je eigener Paginierung, die beim *Dixit Dominus Primo* neu mit „1“ beginnt.⁶ Der Grund für dieses Vorgehen ist bislang nicht ermittelt worden.

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

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

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

Die liturgischen Stücke der Sammlung konzentrieren sich wie üblich auf Messe und Vesper. In Teil A des Druckes stehen neben den *Madrigali spirituali* die *Missa da Capella* sowie die einzelnen *concertato*-Messsätze und am Ende dieses Teils die Bass-Motette *Ab aeterno* (eine Inhaltsübersicht über die Sammlung findet sich im Kritischen Bericht auf S. 116).

Teil B enthält überwiegend Vespermusik, gefolgt von zwei weiteren Solo-Motetten und dem *Pianto della Madonna* am Ende der Sammlung. Schon wegen ihres Umfangs, aber auch in Anbetracht der musikalischen Bedeutung und Vielfältigkeit können die Vesperpsalmen als der Kern der *Selva* gelten. In ihnen herrscht eine große Variabilität der Stile und Besetzungen. Im Gegensatz zu den Vesperpsalmen der *Marienvesper* treten die Psalmtöne in der *Selva* in den Hintergrund, scheinen aber doch hier und da durch, nicht nur bei den *da Capella* Stücken, bei denen Monteverdi die jeweiligen Psalmtöne angibt.¹¹

Monteverdi unterscheidet in der Tavola (dem Inhaltsverzeichnis mit vielen zusätzlichen Informationen zu den Stücken) vor allem zwischen Kompositionen *da Capella* (im alten Stil; „Capella“ bei Monteverdi immer mit einem „p“) und *concertato* (mit obligato

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 Kritischen Bericht, Exemplar A^{Be}.

⁸ Vgl. dazu John Whenham, „Monteverdi's ‚Selva morale e[et] 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 zugedachten 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 Bibeltexes, hat daher ein abweichendes Textincipit (*Dominus possedit me*).

¹¹ So vor allem im *Dixit Dominus Primus*. Allerdings tritt auch hier der Psalmtön weit weniger in Erscheinung als in einer weiteren Fassung dieser Komposition, die in der posthumen Sammlung von 1650 erschien; siehe dazu: John Whenham, „The Venetian sacred music“, in: *The Cambridge Companion to Monteverdi*, ed. by John Whenham and Richard Wistreich, Cambridge 2007, S. 210f.

ten Instrumenten), jedoch nicht alle Stücke werden einer dieser Kategorien zugeordnet.¹²

Außer den Vesperpsalmen enthält der Vesperteil der *Selva* noch zwei Vertonungen des Magnificats (je einmal *da Capella* und *concertato*), Hymnen und Marianische Antiphonen. Die Hymnen sind jeweils als liedhafte Kompositionen für ein bis zwei Solo-Stimmen, 2 Violinen und Generalbass ausgeführt. Alle Hymnen sind strophisch angelegt; zeittypisch werden 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) ab und stammen aus vortridentinischer Zeit, wie sie nach Ausweis venezianischer Vesperbücher¹³ dort noch zu Monteverdis Zeit gesungen wurden.

Die Marianischen Antiphonen gehören eigentlich nicht zur Vesperliturgie, sondern zur Komplet, wurden aber – vor allem in der nicht monastischen Kirche – traditionell am Ende der Vespere gesungen. Von den vier Marianischen Antiphonen wird das *Salve Regina* im Kirchenjahr am häufigsten gebraucht¹⁴ 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.¹⁵ Im Gottesdienst waren zu Monteverdis Zeit tropierte Texte (eigentlich) nicht gestattet, auch dies deutet vielleicht also auf die Privatandachten am Wiener Kaiserhof.¹⁶ Die Hymnen und Marianischen Antiphonen finden sich im Band *Motetti, Hinni, Salve Regina* (Carus 27.804).

Besetzung

Monteverdi stand in San Marco eine beachtliche Sängergruppe mit bis zu 35 festbesoldeten Sängern zur Verfügung. Hinzu kamen die beiden Organisten und bis zu 14 weitere Instrumentalisten.¹⁷ Diese stattliche Besetzung schlägt sich in den Kompositionen der *Selva* mit den ausgeprägten Tutti-Blöcken nieder. Anders als noch im Druck von 1610 ist die Unterscheidung zwischen solistischen Teilen und chorischen Tutti-Abschnitten in der *Selva* notierter Bestandteil der Komposition, wenn auch in der Regel nicht die Solo-, sondern nur die Tutti-Stellen ausdrücklich bezeichnet sind. Dass die Anweisung „Tutti“ in den Stimmbüchern nicht nur anzeigt, dass alle Solisten gleichzeitig singen, sondern auch zusätzliche Kräfte hinzutreten, ergibt sich aus der Überlieferung einiger Psalmen, bei denen die Besetzung klein genug ist, um noch zusätzliche Stimmen für die Tutti-Abschnitte in den 10 Stimmbüchern unterzubringen – so im *Confitebor Primo* und im *Laudate Dominum Primo*.¹⁸ In diesen Stimmbüchern enthaltene Tutti-Stimmen duplizieren dabei in den Tutti-Abschnitten die entsprechenden Solo-Stimmen.

Auch bei den anderen Stücken mit Tutti-Anweisungen¹⁹ sollten vermutlich zusätzliche Stimmen, etwa Chor und/oder zusätzliche Instrumente hinzutreten, auch wenn solche Tutti-Stimmen nicht gesondert erhalten sind.²⁰ Obwohl Monteverdi nicht davon ausgehen konnte, dass in anderen italienischen Kirchen

ähnlich günstige aufführungspraktische Bedingungen wie in Venedig herrschten, so standen doch an vielen norditalienischen Kirchen 15 bis 25 Sänger zur Verfügung.²¹ Da die zusätzlichen Instrumente immer als entbehrlich gekennzeichnet sind, gelegentlich auch die zusätzlichen Tutti-Stimmen, ist davon auszugehen, dass man auch kleinere Verhältnisse im Auge hatte. Die Zahl der benötigten Solo- wie Tutti-Stimmen variiert im Einzelnen zwischen den Psalmen stark; die Tabelle auf S. IX gibt Auskunft über die benötigten Stimmen.

Keine Angaben über eine chorische oder solistische Ausführung enthalten in diesem Band das *Beatus Primo* und das *Credidi*. Bei letzterem legt der Zusatz *da Capella* eine chorische Aufführung nahe, beim *Beatus Primo* die Satzstruktur eher eine solistische, oder allenfalls eine kleine chorische Besetzung; dafür verzichtet das *Beatus Secondo* ganz auf Solisten (enthalten in *Salmi II*, Carus 27.803). Dort wird sogar ausdrücklich auf die gewünschte chorische Ausführung hingewiesen (*a 5. voci qual si puo cantare ridoppiato & forte o come piacerà*).

Die Hymnen, *Salve Regina*-Vertonungen und Solomotetten sind für Solisten bestimmt, wobei die liedhaften Hymnen durchaus auch chorisch aufgeführt werden können.²²

Einige Psalmen enthalten in der Tavola Hinweise auf zusätzliche Instrumente, meist vier *Viole*²³ oder Posaunen. Mit Ausnahme des *Magnificat concertato* und des *Laudate Dominum Primo* ist deren Mitwirkung aber nur erwähnt, jedoch nicht ausnotiert. Es ist anzunehmen, dass auch diese bei den Tutti-Stellen hinzutreten und dort das sonst nur aus den beiden Violinen bestehende Instrumentalensemble nach unten vervollständigen sollen. Zumindest im *Dixit Dominus Primo* findet sich aber auch ein Hinweis, dass kleinbesetzte Vokalteile mit Instrumenten verdoppelt werden können (Beischrift zu Vers 4, T. 166ff.). Wahrscheinlich existierten Fassungen, bei denen diese Instrumentalstimmen ausgeführt waren. Darauf deutet auch der versehentlich stehengebliebene Hinweis *Sinfonia tacet* im Stimmbuch Tenore I, ebenfalls im *Dixit Dominus Primo* nach T. 112. Dass diese Hinweise

¹² Von den Stücken des vorliegenden Bandes gehört nur die Nr. 6 in die Gruppe der Sätze *da Capella* und die Nr. 1 und 3–5 tragen den Zusatz *concertato*. Die Nr. 2 ist keiner Gruppe zugeordnet, da sie weder im alten Stil komponiert ist noch obligate Instrumentalstimmen vorgesehen sind.

¹³ Siehe Koldau (wie Fußnote 9), S. 510ff.

¹⁴ Advents- und Weihnachtszeit: *Alma redemptoris mater*, Fastenzeit: *Ave Regina caelorum*, Osterzeit: *Regina caeli*, im verbleibenden Kirchenjahr: *Salve Regina*.

¹⁵ Näheres dazu im Band *Motetti, Hinni, Salve Regina*, Carus 27.804.

¹⁶ 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.

¹⁷ So in einer Liste vom März 1643, siehe James H. Moore, *Vespers at St. Mark's. Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, Ann Arbor 1981, Band I, S. 89. Zur Entwicklung des Ensembles in Monteverdis Zeit siehe ebenda, S. 75–89.

¹⁸ Zu den Besonderheiten des *Laudate Dominum Primo* siehe auch unten im Abschnitt zu diesem Psalm.

¹⁹ In diesem Band ferner bei Nr. 1, 2, 4 und 5.

²⁰ In Nr. 2 sind die Tutti-Stimmen erhalten (und haben auch eigenständige Stimmführungen).

²¹ Siehe dazu Jeffrey Kurtzman, *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, Oxford 1999, S. 376ff.

²² Denis Stevens nimmt an, es könne sich z.B. beim ersten Hymnus *Sanctorum meritis* um eine Komposition für das Nonnenkloster San Lorenzo in Venedig handeln; in einem Brief von 1630 berichtet Monteverdi, dass er mit geistlichen Kompositionen für dieses Kloster in Anspruch genommen sei; siehe Claudio Monteverdi, *Briefe 1601–1643*, hrsg. von Denis Stevens, aus dem Italienischen von Sabine Ehrmann und aus dem Englischen von Hans-Horst Henschen, München 1989, S. 445ff. (Kommentar von Stevens) und 451f., Brief Monteverdis vom 23.2.1630 an einen unbekanntenen Empfänger (Don Ascanio Pio di Savoia?).

²³ Der gelegentlich verwendete Terminus „Viola da braccio“ meint nicht Bratschen, sondern vermutlich Angehörige der Violinen-Familie.

aber so vereinzelt bleiben, spricht weniger für einen Verlust der Tutti-Stimmbücher oder eine eigenmächtige Entscheidung des Verlegers, diese nicht zu drucken,²⁴ sondern vielmehr für eine Anpassung der Stücke noch vor der Drucklegung, um sie auch ohne weitere Instrumente aufführen zu können. Die erhaltenen Fassungen geben also nur z.T. die opulente Kirchenmusik an San Marco wieder.

Neben den von Monteverdi erwähnten Violinen, Violen und Posaunen können freilich auch weitere Instrumente herangezogen werden; zu denken ist vor allem an die auch um die Jahrhundertmitte noch verbreiteten Zinken²⁵ (zusätzlich zur Chorverstärkung aber auch anstelle der obligaten Violinen) und an den zu jener Zeit bereits beliebten Fagotto (in der heute als Dulzian bekannten einteiligen Form). Die mit dem Chor geführten Instrumente können nicht nur verstärkend, sondern auch ersetzend verwendet werden, wenn einzelne Stimmen nicht in ausreichender Zahl zur Verfügung stehen oder um eine besondere Farbe zu erzeugen.²⁶

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 Truhenorgel. Von San Marco wissen wir allerdings, dass es dort auch zwei *organetti*, wohl transportable Kleinorgeln gab, die zur Begleitung der Instrumentalmusik und auch beim Musizieren kleinbesetzter Vokalstücke in den Nischen von San Marco Verwendung fanden, auch in Kombination mit einer Theorbe.²⁷ Zur Zeit der *Selva* dürfte sich auch eine Verdoppelung der Basslinie durch ein Melodieinstrument, in der Regel einen Violone, bereits durchgesetzt haben.²⁸

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

Die liturgische Verwendung der Sätze

Wie zahlreiche italienische Sammlungen des 17. Jahrhunderts enthält die *Selva* Kompositionen für Messe und Vesper (zur Sonderrolle der geistlichen Madrigale s.o.). Für die Messe sind eine Vertonung des kompletten Ordinariums sowie verschiedene Ordinariumssätze vorhanden, die zum Teil ausdrücklich als Austauschsätze für die *Missa a 4* bezeichnet werden. Während die Messe selbst *da Capella* gearbeitet ist, beziehen die Austauschsätze Solisten und Instrumente mit ein und sind z.T. auch bereits im Titel mit dem Zusatz *concertato* versehen.²⁹

Die Vesperpsalmen sind weder auf ein bestimmtes Fest ausgerichtet (wie die Psalmen des Druckes von 1610, der die Psalmen und den Hymnus der *Marienvesper* enthält), noch auf das ganze Kirchenjahr (wie etliche Publikationen mit den *Salmi per tutto l'anno*). Vielmehr kann man mit der enthaltenen Auswahl an sieben Psalmen zahlreiche wichtige Vespere des Kirchenjahres abdecken (siehe Übersicht auf S. IX) wie auch mit den Vertonungen des *Salve Regina* sicherlich nicht zufällig die im Kirchenjahr am häufigsten verwendete Marianische Antiphon gewählt wurde (das *Magnificat* ist ohnehin fester Bestandteil der Vespere im Kirchenjahr). Die Hymnen hingegen konzentrieren den Vesperteil auf Märtyrer- und Bekennergedenktage³⁰ und – als einziges konkretes Fest – auf

das Fest der Geburt Johannes des Täufers (24.6.). Die Psalmen und *Magnificat* können aber freilich nicht nur mit den in der *Selva* enthaltenen Hymnen kombiniert werden, sondern lassen sich bei einer Vielzahl von Festen verwenden, zumal einzelne fehlende Psalmen auch choraliter ausgeführt werden können; eine Mischung aus figural und choral ausgeführten Psalmen wird ohnehin eher der Praxis der Zeit entsprochen haben.³¹

Speziell in San Marco war die Verwendung von *concertato*-Psalmen an Hochfesten eingeschränkt, da an Festen mit geöffneter *Pala d'oro* (prächtiges Altarbild in San Marco aus Gold und Edelsteinen) nur schlichte doppelchörige Psalmen gesungen wurden.³² Andererseits gab es Vespere an wichtigen Heiligentagen, die in San Marco im Beisein des Dogen mit aufwendiger, konzertanter Musik begangen wurden, für die sich die Psalmen der *Selva* (darunter die Psalmfolge für männliche Heilige), oft auch die Hymnen bestens eigneten (siehe dazu die Tabelle auf S. IX).³³

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 Feuerwerk der Bilder zu entfachen, zu dem der Text mit seinem Aufruf, die verschiedensten Instrumente zum Lob heranzuziehen, einlädt. *Ab aeterno* über einem Text aus dem Buch der Sprüche kann man zwar mit bestimmten Feiertagen in Verbindung bringen,³⁴ könnte aber auch auf eine besondere Vorliebe des Wiener Kaiserhofes abzielen (s.o.). Eine mögliche Verwendung für die Solo-Motetten bieten unter anderem die verschiedentlich bezugten Darbietungen von Motetten oder Instrumentalwerken zwischen den Vesperpsalmen.³⁵

Überlieferung

Die wichtigste und einzige authentische Quelle für die Stücke der *Selva* ist der Druck von 1641, von dem heute noch fünf

²⁴ So Whenham 2014 (wie Fußnote 8), S. 517.

²⁵ Laut einer Aktennotiz von 1640 wurde bedauert, dass lange keine Zinken mehr in der Kirchenmusik zu hören gewesen seien; vielleicht waren die Zinkenisten unter den Opfern der Pestepidemie 1630/31. Sowohl 1640 als noch einmal 1643 wurden daraufhin Stipendien an Mitglieder des Ensembles vergeben, Zink zu lernen; siehe Moore (wie Fußnote 17), S. 87.

²⁶ Bei den *da Capella*-Psalmen kann sehr gut der 2. Chor von nur einer Singstimme und Instrumenten ausgeführt werden.

²⁷ Moore (wie Fußnote 17), S. 83.

²⁸ Siehe das Vorwort Heinrich Schützens zu den *Musikalischen Exequien* von 1636 (abgedruckt in *Schriftstücke von Heinrich Schütz*. Unter Verwendung der von Manfred Fehner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragung hrsg. von Michael Heinemann, Köln 2010 (Schütz-Dokumente, Band 1), S. 193.

²⁹ Die Messe sowie die Austauschsätze sind in Carus 40.671 enthalten.

³⁰ Nach Koldau (wie Fußnote 9), S. 115, lässt sich auch die Wahl der Vespere für Bekenner und Märtyrer (s.u.) ebenfalls zwanglos mit Wien in Verbindung bringen.

³¹ Siehe Uwe Wolf, „Et nel fine tre variate armonie sopra il Magnificat. Bemerkungen zur Vertonung des Magnificat in Italien im frühen 17. Jahrhundert“, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 2 (1993), S. 39, bes. Fußnote 3.

³² Siehe Moore (wie Fußnote 17), S. 133f. und S. 214f. (Übersicht über diese Feiertage).

³³ Siehe Whenham 2007 (wie Fußnote 11), S. 199ff., bes. S. 202f.

³⁴ 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.).

³⁵ Siehe dazu John Whenham, *Monteverdi: Vespers 1610*, Cambridge 1997 (Cambridge Music Handbook), S. 20. Auf Orgelspiel zwischen den Psalmen weist Adriano Banchieri hin, siehe: *L'Organo Suonarino*, 2. Auflage, Venedig 1611, S. 45, Reprint (zusammen mit den Auflagen von 1605 und 1638) Amsterdam o.J. (Bibliotheca Organologica, XXVII).

Exemplare bekannt sind (siehe Kritischer Bericht). Einem dieser Exemplare (heute in Bologna) ist noch eine frühere Titelfassung beigegeben, die auf 1640 datiert und den Inhalt der beiden späteren Titelblätter in sich vereint. Da in der Vergangenheit 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*.³⁶ 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 der Offizin zugeordnet werden. Von deren Mitarbeitern stammen sicher zwei Ergänzungen an den Bogenkennzeichnungen (siehe Kritischer 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 zum anderen 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.³⁷

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). Ein Stimmensatz zum *Beatus Primo* in der Düben-Sammlung scheint wiederum auf diese Partitur zurückzugehen (siehe Kritischer Bericht).

Zur Edition

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

Die Edition folgt der Hauptquelle so weit als möglich. Taktzeichen und Notenwerte werden unverändert wiedergegeben (bei divergierenden Taktzeichen 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 kleingestochen.

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 (z. B. Nr. 2, T. 35ff. u.ö.) 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.

Die Stücke *da Capella*, im vorliegenden Band das *Credidi*, sind unter dem Taktzeichen ♩ notiert; alle anderen hingegen unter ♩ . Dies korrespondiert mit den deutlich längeren Notenwerten dieser Stücke. Bei diesen Stücken setzen wir die Taktstriche im Abstand von 2 Ganzen (zur Ausführung siehe unten).

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)³⁸ vorschwebte, erscheint allerdings fraglich, wird doch seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert berichtet, dass die Kapellen unter ♩ nicht mehr *alla breve*, sondern unter einem beschleunigten Taktschlag *alla semibreve* (2/2-Takt) singen.³⁹ 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.⁴⁰ Als Signum für den Dreiganzetakt dominiert ♩ . Dieses Zeichen gibt – proportional gedeutet – eine zweifache Beschleunigung gegenüber ♩ an: Zum einen geben die Zahlen $\frac{3}{2}$ an, dass drei Ganze solange dauern wie vorher eine Ganze, zum anderen bedeutet die Durchstreichung des Kreises eine Verdoppelung des Tempos gegenüber dem undurchstrichenen Halbkreis zu Anfang (drei Ganze im Dreier entsprechen dann einer Halben im geraden Takt). Doch kann von einer strengen proportionalen Deutung kaum mehr ausgegangen werden,⁴¹ wie auch insgesamt

³⁶ Siehe Vorwort und Kritischen Bericht Carus 27.801.

³⁷ *Beatus Primo* T. 248, siehe Kritischen Bericht.

³⁸ Die historische Bedeutung des Terminus unterscheidet sich von der heutigen und gibt an, dass ein (im 17. Jahrhundert stets zweizeitiger) Takt eine Brevis umfasst, bezeichnet also – modern gesprochen – den Zweiganze-Takt.

³⁹ Siehe 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. 27ff.

⁴⁰ Eine versehentlich stehengebliebene Passage im Dreihalbetakt im *Dixit Dominus Primo* (siehe Kritischen Bericht) könnte bedeuten, dass diese Einheitlichkeit das Ergebnis einer nachträglichen Textredaktion ist.

⁴¹ Siehe ausführlich Wolf 1992 (wie Fußnote 39), S. 82ff.

die Taktzeichen offenbar losgelöst von ihren ursprünglichen Bedeutungen verwendet wurden (Monteverdi notiert unter Φ_1^3 z.B. im *Beatus Primo*, T. 142ff., Folgen von punktierten Breven, die ohnehin aufgrund des perfekten Metrums Φ dreizeitig wären). Während im 16. Jahrhundert die Mensurzeichen noch grundsätzlich korrespondierten ($\mathcal{C} \rightarrow \circ$, $\mathcal{C} \rightarrow \Phi$), gehen einige Komponisten im 17. Jahrhundert dazu über, auf das \mathcal{C} das Φ folgen zu lassen, um das zusätzlich beschleunigte Tempo der Dreier anzudeuten.

Im *Credidi* setzt Monteverdi statt des Φ_1^3 das Φ_2^3 . Hiermit wird die Beschleunigung des geraden Taktes wieder herausgenommen (bedeutet rechnerisch \mathcal{C} eine Verdopplung gegenüber \mathcal{C} , so bedeutet $\frac{3}{2}$ im Gegenzug eine halbierte Beschleunigung gegenüber $\frac{3}{4}$). Da Monteverdi jedoch hier die zweite Beschleunigungsmöglichkeit fehlt (der Kreis müsste doppelt durchstrichen sein, um das Tempo gegenüber \mathcal{C} zu halbieren), ist der Dreier im *Credidi* rechnerisch im Verhältnis zum geraden Takt nur halb so schnell (drei Ganze im Dreier entsprächen zwei Ganzen im geraden Takt). Vermutlich aber geschah die Wahl des Signum in beiden Fällen mehr um der Konvention zu gehorchen, denn als konkrete Tempoangabe.

Um eine weitere Beschleunigung des Tempos zu erzielen, verwendet Monteverdi den Umschwung zum nächst kleineren Dreier innerhalb eines Dreiertaktes, also Passagen in 3/2-Bewegung innerhalb der trotzdem als solche klar zu erkennenden Dreiganzetakte (siehe z.B. *Confitebor Primo*, T. 59ff.).

Hinweise zu den einzelnen Kompositionen des vorliegenden Bandes

1. Dixit Dominus Primo

Dixit Dominus Primo A 8 voci concertato con due violini & quattro viole o Tromboni qual se portasse l'accidente anco si ponno lasciare (Erstes Dixit Dominus zu 8 Stimmen, konzertant mit zwei Violinen und vier Violon oder Posaunen, die man im Notfall auch weglassen kann)

Als der alle Vespere eröffnende Psalm wurde *Dixit Dominus* besonders häufig – und auch besonders prächtig – vertont. Auch innerhalb der *Selva* stellen die beiden *Dixit* die umfangreichsten Psalmvertonungen dar. Das *Dixit Dominus Primo* lässt erkennen, dass es eine frühere Form gegeben haben muss; dies legt die nach T. 112 wohl versehentlich aus der Satzvorlage übernommene Anweisung „Sinfonia tacet“ im Tenore I-Stimmbuch nahe (s.o.). Auch die im Titel erwähnten, im Druck aber nicht mit eigenen Stimmen vorhandenen „quattro viole o Tromboni“ weisen darauf hin. Dass es sich hierbei nicht allein um Verstärkung der Stimmen in den Tutti-Passagen gehandelt hat, geht aus der Angabe „à 2 Tenori & 3 Tromboni“ in T. 166, also außerhalb der Tutti-Stellen, hervor. Diese Besetzungsangaben wurden im Stimmenmaterial berücksichtigt und behutsam auf ähnliche Stellen des Psalms übertragen.

Eine abweichende, möglicherweise frühere Form des *Dixit Dominus Primo* befindet sich in der posthum veröffentlichten Sammlung *Messe a quattro voci, et salmi*, Venedig 1650 (dort ebenfalls das *Dixit Dominus Primo*). Diese Komposition entspricht in weiten Teilen derjenigen von 1641 (allerdings nicht zu Anfang), enthält aber über den Bc hinaus keinerlei instrumentale Bestandteile (auch nicht die beiden Violinen), kann also wenig über die instrumentale Erweiterung aussagen.

Ein Rätsel gibt auch der Anfang der Komposition auf. Im Stimmbuch des Basso continuo steht zu Anfang „Tutti“ und erst in T. 6 „Sop. Solo“ (wie in der Edition), obwohl auch die Takte davor

lediglich von Sopran und Bc vorgetragen werden. Allerdings entspricht der Rhythmus dem ritornellartig wiederkehrenden „Dixit...“ T. 17ff. und T. 62ff. Der Notentext steht zudem nicht nur im Sopran I, sondern auch – allerdings in halben Notenwerten (3/2-Takt) im Alto II (in zwei Exemplaren handschriftlich durch Pausen ersetzt). Wurden die ersten Takte in der ursprünglichen Komposition unisono im Tutti vorgetragen? (Gab es eine Fassung mit dem – aktuelleren – 3/2-Takt am Anfang?). Und soll in der vorliegenden Fassung der 1. Einsatz im Tutti der Soprane gesungen werden? Oder sind dies Reste einer früheren Fassung mit einem Tutti-Beginn, in der vorliegenden Fassung aber ist der Anfang vom Solo-Sopran zu singen? Diese Fragen können nach der Quellenlage nicht beantwortet werden und laden zum Experimentieren ein.

2. Confitebor Primo

Confitebor Primo a 3 voci con 5 altre voci ne ripieni (Erstes Confitebor zu 3 Stimmen mit 5 weiteren Stimmen im ripieno)

Das *Confitebor Primo* gehört zu den Stücken mit vollständig überliefertem, selbständigem Tuttichor; hier als „ripieno“ (Sopran I, II, Tenore) bzw. „capella“ (Alto, Basso) bezeichnet. Der Einsatz dieser fünf ripieni-Stimmen beschränkt sich auf fünf blockartige Tutti-Passagen von wenigen Takten, während ein Großteil des musikalischen Geschehens in den drei Solo-Stimmen stattfindet. In diesen Soloabschnitten dominieren Dreiermetren; hier werden immer wieder neue melodische Linien imitatorisch gestaltet. Die achtstimmigen Tutti-Passagen wirken hingegen wie ein Refrain; sie gehorchen dem gleichen harmonischen Schema, bei dem auf die Anfangstonart G-Dur unvermittelt eine Wendung nach Es-Dur erfolgt, bevor über F-Dur und A-Dur jeweils die abschließende Kadenz erreicht wird. Der unvermittelte Einsatz der vollstimmigen blockhaften Textur unterstreicht in Vers 2 die Textzeile „magna opera Domini“, in Vers 9 die Zeile „sanctum et terribile nomen eius“ und in der Doxologie die Worte „Gloria Patri“.

Da keine obligaten Instrumente vorgesehen sind, fehlt dem Titel der Zusatz „concertato“; eine instrumentale Verdoppelung des ripieno kann dessen Wirkung allerdings nochmals verstärken. In T. 59ff. findet sich ein im früheren 17. Jahrhundert innerhalb von 3/1-Takten häufig anzutreffender wechselnder Dreiertakt in Form von Abschnitten im 3/2-Takt innerhalb des 3/1-Taktes, um eine Beschleunigung anzuzeigen.

3. Beatus Primo

Beatus Primo à 6. voci concertato con due violini & 3 viole da braccio overo 3 Tromboni quali anco si ponno lasciare (Erstes Beatus zu 6 Stimmen, konzertant mit zwei Violinen und 3 Violon oder 3 Posaunen, die man auch weglassen kann)

Wie auch in den anderen *Beatus*-Vertonungen (SV 269, SV 195) setzt Monteverdi die Anfangsworte des „gesegneten, gottesfürchtigen Menschen“ als eine Art Ritornell ein. Das Stück folgt insgesamt einer ABA'-Struktur mit anschließender Doxologie, wobei die A-Teile einer Faktur folgen, die durch einen regelmäßig fortschreitenden Ostinatobass gekennzeichnet sind und einen Abschnitt im Dreiertakt rahmen. Auf die Verbindung dieser Stilelemente mit venezianischen Liederbüchern der 1620er und 1630er Jahre und konkret auf die Verwandtschaft des Ostinatobasses mit dem Duett *Chiome d'oro* aus Monteverdis siebtem Madrigalbuch (1619) ist in der einschlägigen Literatur mehrfach hingewiesen worden.⁴²

⁴² Vgl. Whenham 2007 (wie Fußnote 11), S. 209f.

Angemerkt sei, dass das markante *Beatus vir*-Motiv am Taktende teils punktiert, teils nicht punktiert erscheint – und dies gleichzeitig unterschiedlich in Sopran I, Sopran II sowie den teils *colla parte* spielenden Violinen. Diese Unterschiede tauchen auch in den handschriftlichen Quellen auf und wurden bewusst nicht angeglichen.

In der Titelbeischrift findet sich der Hinweis auf die Mitwirkung von drei zusätzlichen Violinen-Instrumenten (zusätzlich zu den beiden obligaten Violinen) bzw. Posaunen. Diese Instrumente (zum Terminus „*Viola da braccio*“ s. Anm. 23) sollten wohl als homogenes Consort drei der Singstimmen verdoppeln. Der Einsatz mit den tieferen Stimmen liegt nahe. So könnten die Altstimme und die beiden Tenorstimmen *colla parte* mitgeführt werden. Denkbar ist allerdings noch das zusätzliche Mitführen der Bassstimme – bei Ausführung mit „*viola da braccio*“ in den Mittelstimmen – etwa mit einem Violone oder (bei Ausführung mit Blasinstrumenten) ggf. mit einem Blasinstrument in Basslage wie etwa einem Fagotto bzw. Dulzian. Des Weiteren ist es nicht abwegig, bei *colla parte*-Instrumentierung auch die beiden Sopranstimmen zusätzlich mit Instrumenten, etwa Zinken, die sich sehr weich mit der menschlichen Stimme klangvoll vermischen, zu besetzen. Dies würde sich mit der erwähnten Anweisung „*con strumenti*“ in einigen Stimmbüchern decken, nicht aber mit der präzise zusammenzählenden Anweisung „*con 5. Instrumenti*“ des Basso-continuo-Stimmbuches.

4. Laudate pueri Primo

Laudate pueri Primo A 5. concertato con due violini (Erstes Laudate pueri zu 5 Stimmen, konzertant mit zwei Violinen)

Auch bei diesem Psalm benutzt Monteverdi den ersten Halbsatz des Psalms, das eröffnende Tenorduett „Laudate pueri, laudate Dominum“, als Ritornell, das zwischen Vers 2 und 3 (T. 43ff.) und zwischen Vers 4 und 5 (T. 104ff.) – jeweils leicht abgewandelt – wiederholt wird. Den größten Teil des Psalms bestreitet eine Gruppe aus zwei Violinen, zwei Sopranen, Bass und Bc (die Verse 4–6 und 8–9). Herausgehoben sind die beiden Tenorstimmen, die Vers 1, die Ritornelle und die virtuose Doxologie übernehmen. Violinen, Bass und Sopran bestreiten Vers 3 und nur zu Vers 7 und dem Ende der Doxologie tritt das Tutti hinzu. Der zweite Sopran ist durchweg recht tief (eher Mezzo), im Tutti aber in Altlage geführt, wohl um das Tutti mit der Chorbesetzung SATTB ausführen zu können. In T. 107 sind die beiden Tenöre im Einklang geführt; dies könnte Absicht sein (im Sinne einer Verdichtung), aber auch auf einem Versehen beruhen. Wir geben die originale Lesart und ergänzen im Kleinstich die zweistimmige Lösung, wie sie in einem der Druckexemplare handschriftlich eingetragen ist.

5. Laudate Dominum omnes gentes Primo

Laudate Dominum omnes gentes Primo a 5. voci concertato con due violini & un choro a quattro voci qual potrası e cantare e sonare con quattro viole o Tromboni & anco lasciare se acadesse il bisogna (Erstes Laudate Dominum zu 5 Stimmen, konzertant mit zwei Violinen, und einem vierstimmigen Chor, den man sowohl singen als auch mit vier Violinen oder Posaunen spielen kann, und auch auslassen kann, wenn es nötig ist)

Im *Laudate Dominum Primo* sind – ähnlich wie im *Dixit Dominus Primo* und *Beatus Primo* – neben den beiden Violinen weitere Instrumente vorgesehen: Ein Chor zu vier Stimmen, der mit vier Instrumenten verdoppelt oder aber auch ganz weggelassen werden kann. Anders als bei den beiden anderen genannten Psalmen mit Posaunen oder Violinen ist zumindest ein Teil die-

ser Stimmen auch in den gedruckten Stimmbüchern enthalten: Die Stimmen von Alto, Tenore und Basso. Die beiden tieferen Stimmen verdoppeln jeweils lediglich die entsprechenden anderen Stimmen in den Tutti-Passagen (der Tenor mal Tenore I, mal Tenore II). Aus verschiedenen Stimmführungsgründen ist es wahrscheinlich, dass die nicht im Druck enthaltene vierte Stimme dieses *choro a quattro* schließlich einen der Soprane in den Tutti verdoppeln sollte; wir haben uns für Sopran II entschieden. Der Chor ist so noch gut auf Alt- zwei Tenor und einer Bassposaune aufführbar. Für die Streicherbesetzung kann das normale Streicherensemble (2 Violinen, Viola, Violoncello) verwendet werden.

6. Credidi del Quarto Tuono

Credidi del Quarto Tuono à 8. voci da Capella (Credidi im 4. Ton zu 8 Stimmen da Capella)

Dieser Psalm gibt sich schon äußerlich als *stile antico*-Komposition zu erkennen: Die Angabe des Psalmtones, die einstimmige Intonation, die Notation im *alla breve*-Takt sind typische Merkmale dieses Stils. Vermutlich ist es kein Zufall, dass es sich bei beiden *da Capella*-Psalmen der *Selva* um die letzten Psalmen der jeweiligen Vespere handelt (*Credidi* ist der 5. Psalm der Märtyrer-Vespere, *Memento Domini* der 5. Psalm der Bekennervespere und in Venedig auch der Vesper zum Fest der Geburt Johannes des Täufers, s.u.).

Beide *da Capella*-Psalmen zeichnen sich auch durch die übereinstimmende Chordisposition aus (SATB, ATTB). Hier bietet sich neben der rein vokalen Aufführung oder der Besetzung mit Singstimmen und Instrumenten *colla parte* auch eine Ausführung mit einem vokalen Chor I sowie einer Singstimme und drei Posaunen für Chor II an.

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

Stuttgart, Februar 2016

Barbara Neumeier/Uwe Wolf

Vespern, die von der *Selva* abgedeckt werden.⁴³

	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) bzw. Memento Domini (Venedig) ⁴⁴	Laudate Dominum	[In exitu Israel] auch: Laudate Dominum
Hymnus	Sanctorum meritis	Deus tuorum militum	Iste confessor	Ut queat 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 ⁴⁵ oder Trb ad. lib.], Bc	40.436
Crucifixus à quattro voci	SV 259	ATTB, Bc	in 40.671
Et resurrexit à 2	SV 260	SS (TT), 2 VI, Bc	in 40.671
Et iterum à 3	SV 261	AAB, [4 Va o Trb ad. lib.], Bc	in 40.671
Psalmen			
Dixit Primo à 8	SV 263	Soli e Coro SSAATTBB, 2 VI, [4 Va o Trb ad lib.], Bc	in 27.802; 27.411
Dixit Secondo à 8	SV 264	Soli e Coro SSAATTBB, 2 VI, [4 Va o Trb ad lib.], Bc	in 27.803; 27.418
Confitebor Primo à 3	SV 265	Soli ATB, Coro SSATB, Bc	in 27.802; 27.412
Confitebor Secondo à 3	SV 267	Soli e coro STB, 2 VI, Bc	in 27.803; 27.419
Confitebor Terzo alla francese à 5	SV 267	Soli SS, Coro SSATB, [4 Va o Trb ad lib.], Bc	in 27.803; 27.420
Beatus Primo à 6	SV 268	Soli (o coro) SSATTB, 2 VI, [3 Va o Trb ad lib.], Bc	in 27.802; 27.413
Beatus Secondo à 5	SV 269	Coro SATTB, Bc	in 27.803; 27.421
Laudate pueri Primo à 5	SV 270	Soli SSTTB, Coro SATTB, 2 VI, Bc	in 27.802; 27.414
Laudate pueri Secondo à 5	SV 271	Soli TT, Coro SATTB, 2 VI, Bc	in 27.803; 27.422
Laudate Dominum Primo à 5	SV 272	Soli SSTTB, Coro SATB ad lib., 2 VI, [4 Va o Trb ad lib.], Bc	in 27.802; 27.415
Laudate Dominum Secondo à 8	SV 273	Soli SSTT, Coro SATB, SATB, 2 VI, Bc	in 27.803; 27.423
Laudate Dominum Terzo à 8	SV 274	Solo SS, Coro SATB, SATB, Bc	in 27.803; 27.416
Credidi à 8 da cappella	SV 275	Coro SATB, ATTB, Bc	in 27.802; 27.417
Memento à 8 da cappella	SV 276	Coro SATB, ATTB, Bc	in 27.803; 27.424
Hymnen⁴⁶			
Sanctorum meritis Primo à voce sola	SV 277	S, 2 VI, Bc	in 27.804; 27.425
Sanctorum meritis (Deus tuorum militum / Iste confessor) ⁴⁷ 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 SSSB, 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
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

⁴³ Siehe dazu Übersichten bei Koldau (wie Fußnote 9), S. 509, und Kurtzman (wie Fußnote 21), S. 500ff.

⁴⁴ Hier weicht die venezianische Psalmfolge von derjenigen des römischen Breviers ab, siehe Koldau (wie Fußnote 9), S. 126.

⁴⁵ Viole oder Viole da braccio wird von Monteverdi als Sammelbegriff für Streicher (wohl der Violinfamilie) verwendet.

⁴⁶ Die Hymnen sind sowohl solistisch als auch chorisches aufführbar.

⁴⁷ 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, both of which 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 page dated 1640 which has survived by chance⁷ contains the Italian wording (*morale e spirituale*), whereas for the final title Monteverdi (or the printer) decided on the Latin "et" instead of the Italian "e." It has been surmised that the title conceals an anagram which would make the "t" necessary,⁸ but a conclusive solution of such an anagram has not been discovered to date. It is also possible that purely typographical considerations caused the typesetter to set "et" on the middle line of the title page instead of just a single "e" (see facsimile p. XXI).

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*, 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. 116).

Part B contains mainly music for Vespers, followed by two more solo motets and the *Pianto della Madonna* at the end of the collection. Alone by reason of their scope, but also considering their musical significance and variety, the Vesper psalms can be regarded as the core of the *Selva*. They are characterized by a great diversity of styles and scoring. In contrast to the Vesper psalms of the *Vespro della Beata Vergine*, the psalm tones in the *Selva* recede into the background, but they do shine through here and there, and not only in the *da Capella* pieces, in which Monteverdi indicates the respective psalm tones.¹¹

In the Tavola (the table of contents containing much additional information about the pieces), Monteverdi makes a distinction between compositions *da Capella* (in the old style; Monteverdi always spells "Capella" with one "p") and *concertato* (with

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 and 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 A⁸⁰.

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

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

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

¹¹ This occurs most particularly in the *Dixit Dominus Primus*. Nevertheless, even in this case the psalm tone is far less prominent than in another version of this psalm-composition which was published in the posthumous collection of 1650, see: John Whenham, "The Venetian sacred music," in: *The Cambridge Companion to Monteverdi*, ed. by John Whenham and Richard Wistreich, Cambridge, 2007, pp. 210f.

obbligato instruments); however, not all pieces are assigned to one or the other category.¹²

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. All hymns are strophically composed. As was typical for that time, only the odd verses were set (in the case of *Sanctorum meritis* also the closing sixth verse, respectively). The seamlessly integrated ritornellos between the verses make it clear that the setting was not meant to be performed alternately: rather, the ritornellos seem to replace the missing verses, during which one could pray in silence.

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 books¹³, 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 year¹⁴ 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 1610.¹⁵ Troped texts were (actually) not permitted in church services during Monteverdi's time; this also suggests private devotions at the Imperial Viennese Court.¹⁶

Scoring

At San Marco, Monteverdi had a substantial group of up to 35 salaried singers at his disposal, as well as two organists and up to 14 additional instrumentalists.¹⁷ These impressive forces makes its mark in the compositions of the *Selva* with their distinctive tutti blocks. Unlike the print of 1610, the distinction between soloistic sections and choral tutti sections is a notated component of the compositions in the *Selva*, although as a rule it is the tutti sections, not the solo sections, which are explicitly indicated. The fact that the indication "tutti" in the part-books signifies not only that all soloists sing at the same time, but also that additional forces are to be deployed is evident from the extant copies of a number of psalms in which the scoring was so reduced that additional voices for the tutti sections could be accommodated in the 10 part-books, for example, in the *Confitebor Primo* and the *Laudate Dominum Primo*.¹⁸ The tutti voices contained in these part-books duplicate the respective solo voices in the tutti sections.

The other pieces containing tutti indications¹⁹ should presumably also be reinforced with additional choir and/or instruments, even if such separate tutti parts have not survived.²⁰ Even though Monteverdi could not take for granted that other Italian churches would offer similarly felicitous performance conditions as was the case in Venice, many North Italian churches did have 15 to 25 singers at their disposal.²¹ Since the additional instruments are always marked optional – occasionally also the additional tutti voices – it can be assumed that more modest performance

situations were also considered. The required number of solo and tutti voices varies strongly between the individual psalms; the table on p. XVI provides detailed information regarding the required voices.

Most of the pieces composed for only one choir or ensemble contain no indications with respect to choral or soloistic performance; in this volume the *Beatus Primo* and the *Credidi*. In the latter, the addendum *da Capella* suggests a choral performance, whereas the setting of the *Beatus Primo* suggests either a soloistic performance or, if need be, a small choral ensemble. On the other hand, the *Beatus Secondo* dispenses with soloists entirely (contained in *Salmi II*, Carus 27.803). In this case, the desired choral performance is expressly indicated (*a 5. voci qual si puo cantare ridoppiato & forte o come piacerà*).

The hymns, *Salve Regina*-settings and solo motets are intended for solo performance, although the songlike hymns could indeed be performed by a choir.²²

For some psalms, the Tavola contains references to additional instruments, usually four *viole*²³ or trombones. However, with the exception of the *Magnificat concertato* and the *Laudate Dominum* their participation is mentioned but not separately notated. It must be assumed that they, too, joined in the tutti sections to reinforce the lower range of the instrumental ensemble, which otherwise consisted only of two violins. The *Dixit Dominus Primo*, on the other hand, contains evidence that solo vocal sections could also be doubled by instruments (inscription for verse 4, mm. 166ff.). It is probable that versions existed in which these instrumental parts were notated. This is also suggested by the indication *Sinfonia tacet*, which was left unintentionally in the Tenore I part-book and also in the *Dixit Dominus Primo* after m. 112. The fact that these references are found only occasionally is less an indication that tutti part-books were lost, or that publishers decided arbitrarily not to print them,²⁴ but rather it illustrates the adaptation of the pieces even before publication, in order to perform them without additional

¹² Of the pieces contained in the present volume, only no. 6 belongs to the group of *da Capella* settings; nos. 1 and 3–5 bear the addendum "concertato" and no. 2 is not assigned to any group, as it is neither composed in the old style, nor does it contain obbligato instrumental parts.

¹³ See Koldau (footnote 9), pp. 510ff.

¹⁴ Advent and Christmas: *Alma redemptoris mater*, Lent: *Ave Regina caelorum*, Easter: *Regina caeli*, the remaining church year: *Salve Regina*.

¹⁵ For more detail see the volume *Motetti, Hinni, Salve Regina*, Carus 27.804.

¹⁶ 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.

¹⁷ Documented in a list dated March 1643, see James H. Moore, *Vespers at St. Mark's. Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli* (Ann Arbor, 1981), volume I, p. 89. Concerning the development of the ensemble during Monteverdi's time, see pp. 75–89.

¹⁸ Regarding peculiarities of the *Laudate Dominum Primo*, see also below in the section concerning this Psalm.

¹⁹ In this volume also nos. 1, 2, 4 and 5.

²⁰ The tutti voices of no. 2 have survived (and they also have independent melodic lines).

²¹ See Jeffrey Kurtzman, *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, (Oxford, 1999), pp. 376ff.

²² 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. 397ff., letter dated 23 February 1630 from Monteverdi to an unknown recipient (Don Ascanio Pio di Savoia?).

²³ The term "Viola da braccio" which is occasionally used does not refer to violas but presumably to members of the violin family.

²⁴ See Whenham 2014 (footnote 8), p. 517.

instruments. The extant versions therefore render only a partial impression of the opulence of church music at San Marco.

Apart from the violins, viols and trombones mentioned by Monteverdi, other instruments can of course also be included – particularly cornetti,²⁵ still widely in use around the middle of the century (not only to reinforce the choir but also to replace the obbligato violins) and the fagotto, already popular at the time (in the one-piece version now known as the dulcian). The instruments doubling the choir can be used not only to reinforce, but also to replace certain voices that are not sufficiently represented, or to achieve a particular tone color.²⁶

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.²⁷ 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.²⁸

In contrast to the Vespers from 1610, the *Selva* is not characterized by extreme vocal ranges. Overall, it lends itself for performance today using the historically higher tuning (about a half tone above today's tuning, ca. $a^1 = 466$ Hz). Especially with large ensembles the higher tuning enhances the presence of the violins. However, performances at the accepted $a^1 = 440$ Hz tuning) also do not pose any problems.

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*.²⁹

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 confessors³⁰ and – as the only concrete feast day – the Feast of the Birth of John the Baptist (24 June).

The psalms and the *Magnificat* can of course not only be combined with the hymns contained in the *Selva*, but can be used for a multitude of feast days, since single missing psalms can also be chanted; a mixture of figural and chanted rendition of

the psalms would in any case correspond more closely to the practice of Monteverdi's time.³¹

Particularly in San Marco, the use of *concertato* psalms was restricted on high feast days, since on feast days on which the *Pala d'oro* – a splendid altarpiece made of gold and precious stones – was opened only simple double-choir psalms were performed.³² On the other hand, there were Vespers on important Saints' Days which were celebrated in San Marco with elaborate concertante music, in the presence of the Doge. For these, the psalms of the *Selva* (including the series of psalms for male saints) and also the hymns were perfectly suited (see the table on p. VI).³³

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,³⁴ 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.³⁵

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 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

²⁵ In a memorandum dated 1640, regret is expressed that cornetti had not been heard in church music for a long time; possibly the cornettists were among the victims of the plague epidemic of 1630/31. In 1640 as well as 1643, scholarships were awarded to members of the *cappella* that they might learn to play the cornetto; see Moore (footnote 17), p. 87.

²⁶ In the *da Capella*-psalms, the 2nd choir can very well be performed by only one voice with instrumental accompaniment.

²⁷ Moore (footnote 17), p. 83.

²⁸ See Heinrich Schütz's preface to the *Musikalische Exequien* of 1636, reprinted in: *Schriftstücke von Heinrich Schütz*. Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragung, ed. by Michael Heinemann, (Cologne, 2010) (Schütz-Dokumente, volume 1), p. 193.

²⁹ The Mass as well as the alternate movements are published in Carus 40.671.

³⁰ According to Koldau (footnote 9), p. 115, the choice of the Vespers for martyrs and confessors (see below) can also effortlessly be linked to Vienna.

³¹ See Uwe Wolf, "Et nel fine tre variate armonie sopra il Magnificat. Bemerkungen zur Vertonung des Magnificat in Italien im frühen 17. Jahrhundert," in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 2 (1993), p. 39, esp. footnote 3.

³² See Moore (footnote 17), pp. 133f. and pp. 214f. (summary of these feast days).

³³ See Whenham 2007 (footnote 11), pp. 199ff., esp. pp. 202f.

³⁴ According to Koldau (footnote 9), 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).

³⁵ 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).

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 *Vespro della beata Vergine*.³⁶ 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.³⁷

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. Jacobi’s Church in Hamburg, Matthias Weckmann (1616–1674). A set of parts for the *Beatus Primo* in the Düben collection seems in turn to be based on this score (see Critical Report).

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 necessary for orientation. This is the case in some rhythmically unusual triple meters (e.g., no. 2, mm. 35ff. and elsewhere), 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 *da Capella*-pieces – in this volume the *Credidi* – are notated in the time signature ♩ ; all others in ♩ . This corresponds to the significantly longer note values in these pieces. In these compositions, we have set the barlines two whole notes apart (see below for the implementation).

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)³⁸ seems questionable, since reports from the end of the 16th century onwards mention that performers sang ♩ no longer as *alla breve*, but as an accelerated beat *alla semibreve* (2/2 meter).³⁹ 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 triple meter used by Monteverdi in the *Selva* is the 3/1 meter.⁴⁰ In the psalms, the time signature for this is ♩ . This symbol – understood proportionally – indicates a twofold acceleration by comparison to ♩ : on the one hand, the numbers $\frac{3}{1}$ indicate that three whole notes now have the duration of one whole note previously; on the other hand, the line through the circle signifies a doubling of the tempo by comparison to the semicircle not struck through at the beginning (i.e., three whole notes in triple meter have the same length as one half note in duple meter). It is no longer possible, however, to assume a strictly proportional interpretation,⁴¹ just as the time signatures overall were clearly dissociated from their original meanings (e.g., under ♩ in the *Beatus Primo*, mm. 142ff., Monteverdi notates series of dotted breves which would in any event contain three beats due to the *tempus perfectum* ♩). Whereas the mensural symbols were basically still corresponding during the 16th century ($\text{♩} \rightarrow \text{♩}$, $\text{♩} \rightarrow \text{♩}$), some 17th century composers began using ♩ after ♩ , in order to indicate the additional acceleration of the triple meter.

³⁶ See Foreword and Critical Report, Carus 27.801.

³⁷ *Beatus Primo* m. 248, see Critical Report.

³⁸ 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.

³⁹ See Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, 2 volumes (Kassel, 1992), vol. 1, pp. 27ff.

⁴⁰ An accidentally surviving passage in 3/2 meter in the *Dixit Dominus Primo* (see Critical Report) could signify that this unified notation is the result of subsequent text editing.

⁴¹ See in detail Wolf 1992 (footnote 39), pp. 82ff.

In the *Credidi*, Monteverdi uses $\phi\frac{3}{2}$ instead of $\phi\frac{3}{1}$, thus cancelling the acceleration of the duple meter (whereas ϕ is the arithmetic doubling of c , by contrast $\frac{3}{2}$ signifies half the tempo of $\frac{3}{1}$). Since Monteverdi does not have a second indication of acceleration (the circle would need to be struck through twice in order to halve the tempo with respect to ϕ), the triple meter in the *Credidi* is arithmetically only half as fast in relation to the duple meter (three whole notes in triple meter correspond to two whole notes in duple meter). In both cases, the choice of signature was probably made more in order to follow convention than as a concrete indication of tempo.

To obtain a further acceleration of the tempo, Monteverdi uses a change to the next shorter compound beat within the triple meter, i.e., passages in 3/2-movement within measures of three whole notes which are nevertheless clearly recognizable as such (see, for example, *Confitebor Primo*, mm. 59ff.).

Concerning the Individual Compositions in the Present Volume

1. Dixit Dominus Primus

Dixit Dominus Primo A 8 voci concertato con due violini & quattro viole o Tromboni qual se portasse l'accidente anco si ponno lasciare (First Dixit Dominus, in 8 voices, concertato with two violins and four viols or trombones which can be omitted if necessary)

As it opens all Vespers, the psalm *Dixit Dominus* was set particularly frequently – and with particular splendor. Also within the *Selva*, the two *Dixit* represent the most substantial psalm settings. It is clear from the *Dixit Dominus Primo* that there must have been an earlier version; this is suggested by the indication “Sinfonia tacet” after m. 112 in the Tenore part-book (see above), which must have been accidentally copied from the original. The “quattro viole o Tromboni” which are mentioned in the title, but for which no printed parts are supplied, point in this direction. The fact that these did not merely serve to double the tutti passages can be deduced from the indication “à 2 Tenori & 3 Tromboni” in m. 166, i.e., outside the tutti passages. These scoring indications were taken into consideration in the performance material and carefully transferred to comparable passages of the psalm.

Possibly, an earlier version of the *Dixit Dominus Primo* can be found in the posthumously published collection *Messe a quattro voci, et salmi*, Venice, 1650 (where it is also the *Dixit Dominus Primo*). This composition corresponds in substantial sections to that of 1641 (not, however, the beginning), but contains no instrumental parts at all, apart from the basso continuo (not even the two violins); it therefore provides no further information regarding the instrumental expansion.

The beginning of the composition poses a riddle. In the basso continuo part-book, the beginning is marked “Tutti,” and only in m. 6 “Sop. Solo” (as in the edition), even though the preceding bars are also performed solely by soprano and basso continuo. However, the rhythm corresponds to the ritornello-like repetition of “Dixit...” in mm. 17ff. and 62ff. In addition, the music text is found not only in Soprano I, but also – albeit in halved note values (3/2 measure) in Alto II (this is replaced in two exemplars by handwritten rests). Were the first measures in the original composition performed in unison and tutti? (Was there in fact a version with the – more up-to-date – 3/2 measure in the beginning?) And should the first entry in the present version be sung by soprano tutti? Or are these the remainders

of an earlier version with a tutti opening, but the beginning here should be sung by soprano solo? These questions cannot be answered on the basis of the sources, and invite experimentation.

2. Confitebor Primo

Confitebor Primo a 3 voci con 5 altre voci ne ripieni (First Confitebor for 3 voices with 5 additional voices)

The *Confitebor Primo* is one of the pieces of which the complete, autonomous tutti choir has survived; here it is marked “ripieno” (Soprano I, II, Tenore) and “capella” (Alto, Basso) respectively. The use of these five ripieni voices is limited to five block-like tutti passages of only a few measures, whereas most of the musical action takes place in the three solo voices. In these solo sections, triple meter dominates as ever new melodic lines are treated in imitative fashion. The eight-part tutti passages, on the other hand, evoke the effect of a refrain, all following the same harmonic scheme in which the opening key of G major is followed by an abrupt change to E-flat major, moving through F major and A major to the respective final cadence. The sudden entry of the full-throated block-like texture emphasizes in verse 2 the text “magna opera Domini,” in verse 9 the line “sanctum et terribile nomen eius,” and in the Doxology the words “Gloria Patri.”

Since no provision was made for obbligato instruments, the addendum “concertato” is missing in the title; however, the instrumental doubling of the ripieno can serve to enhance its effect.

In mm. 59ff. we find within the 3/1 meter an alternation of sections of 3/2 meter within the 3/1 meter, a practice that was common in the early 17th century to indicate acceleration.

3. Beatus Primo

Beatus Primo à 6. voci concertato con due violini & 3 viole da braccio overo 3 Tromboni quali anco si ponno lasciare (First Beatus for 6 voices, concertato with two violins and 3 viols da braccio or 3 trombones, which can be also omitted)

As in his other *Beatus*-settings (SV 269, SV 195), Monteverdi sets the opening words of the “blessed, God-fearing man” as a kind of ritornello. As a whole, the piece is in ABA' form, followed by a Doxology; the A-sections, framing a section in triple meter, are characterized by an evenly progressing ostinato bass. The connection of these stylistic elements with the Venetian song books of the 1620s and 1630s and, more precisely, the relationship of the ostinato bass with the duet “Chiome d'oro” from Monteverdi's Seventh Book of Madrigals (1619) has frequently been mentioned in pertinent literature.⁴²

It must be remarked that the distinctive *Beatus vir* motive at the end of the measure is dotted in some cases and not in others – and this simultaneously in Soprano I, Soprano II as well as the violins which at times double the sopranos. These divergences also appear in the handwritten sources and were deliberately not adjusted.

The subtitle makes reference to the participation of three additional violin instruments (in addition to the two obbligato violins) or trombones. These instruments (concerning the term “viole da braccio,” see footnote 23) were presumably intend-

⁴² See Whenham 2007 (footnote 11), pp. 209f.

ed as a homogeneous consort doubling three of the voices. It seems reasonable to use them with the lower voices. On the other hand, it would be possible to double the bass voice – if the “violetti da braccio” double the middle voices – with a violone, for example, or – in a performance with wind instruments – possibly with a bass wind instrument such as a bassoon or dulcian. Furthermore, if voices are doubled by instruments, it does not seem far-fetched to additionally double the two soprano voices with instruments such as cornetti, which blend smoothly and sonorously with the human voice. This would correspond to the aforementioned instruction “con strumenti” found in some of the part-books, but not to the very precisely enumerated instruction “con 5. Instrumenti” found in the basso continuo part-book.

4. Laudate pueri Primo

Laudate pueri Primo A 5. concertato con due violini (First Laudate pueri for 5 voices, concertato with 2 violins)

Also in this psalm, Monteverdi uses the first half sentence of the psalm, the opening tenor duet “Laudate pueri, laudate Dominum,” as a ritornello that is repeated – with slight variations each time – between verses 2 and 3 (mm. 43ff.) and between verses 4 and 5 (mm. 104ff.). The greater part of the psalm is performed by an ensemble consisting of two violins, two sopranos, bass and basso continuo (verses 4–6 and 8–9). The two tenor voices who perform verse 1, the ritornelli and the virtuoso Doxology are particularly emphasized. Verse 3 is scored for violins, bass and soprano, and the tutti only joins in verse 7 and at the end of the Doxology. The second soprano is kept in a low register throughout (more mezzo-soprano), but in the tutti sections it moves in the alto range – presumably to achieve a SATTB scoring in the choral tutti.

In m. 107, both tenors sing in unison; this could be deliberate (in the sense of a densification); it could, however, be an error. We have printed the original version and supplemented it with the two-part alternative, which appears handwritten in one of the print exemplars, in small type.

5. Laudate Dominum omnes gentes Primo

Laudate Dominum omnes gentes Primo a 5. voci concertato con due violini & un choro a quattro voci qual potersi e cantare e sonare con quattro viole o Tromboni & anco lasciare se accade il bisogno (First Laudate Domino for 5 voices, concertato with two violins and a four-part choir which can be both sung as well as played with four viols or trombones, which can be omitted if necessary)

Like the *Dixit Dominus Primo* and the *Beatus Primo*, the *Laudate Domino Primo* makes provision for instruments in addition to the two violins: a four-part choir which can be doubled with four instruments or omitted entirely. Unlike the two other aforementioned psalms with trombones or viols, at least some of these parts are actually contained in the part-books: the parts of the Alto, Tenore and Basso. The two lower voices only double the corresponding other voices in the respective tutti passages (the tenor sometimes doubles Tenore I, sometimes Tenore II). For various considerations of voice leading, it is likely that the fourth voice, which is not contained in the print, ultimately would have doubled one of the sopranos in the tutti; we have decided on Soprano II. In this way, the choir can easily be performed by an alto trombone, two tenor trombones and one bass trombone. For a performance with strings, the normal string ensemble (2 violins, viola and violoncello) can be used.

6. Credidi del Quarto Tuono

Credidi del Quarto Tuono à 8. voci da Capella (Credidi on the 4th tone for 8 voices da Capella)

This psalm already identifies itself outwardly as a composition in *stile antico*. The indication of the psalm tone, the monodic intonation and the notation in *alla breve* meter are all typical characteristics of this style.

It is presumably no coincidence that each of the two *da Capella* psalms from the *Selva* is the last psalm of the respective Vespers (*Credidi* is the 5th psalm of the Martyr Vespers, *Memento Domini* is the 5th psalm of the Confessor Vespers, and in Venice, it is also the Vesper for the Feast of the Birth of St. John the Baptist, see below).

Both *da Capella* psalms are characterized by their corresponding vocal scoring (SATB, ATTB). In addition to a purely vocal performance or a performance with voices and doubling instruments, a performance by a vocal ensemble constituting choir I and a voice, and three trombones constituting choir II would be a possible option.

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

Stuttgart, February 2016
Translation: David Kosviner

Barbara Neumeier/Uwe Wolf

Vespers covered by the *Selva* ⁴³

	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) ⁴⁴	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
Masses, 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 ⁴⁵ 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
Psalms			
Dixit Primo à 8	SV 263	Soli e Coro SSAATTBB, 2 VI, [4 Va o Trb ad lib.], Bc	in 27.802; 27.411
Dixit Secondo à 8	SV 264	Soli e Coro SSAATTBB, 2 VI, [4 Va o Trb ad lib.], Bc	in 27.803; 27.418
Confitebor Primo à 3	SV 265	Soli ATB, Coro SSATB, Bc	in 27.802; 27.412
Confitebor Secondo à 3	SV 267	Soli e coro STB, 2 VI, Bc	in 27.803; 27.419
Confitebor Terzo alla francese à 5	SV 267	Soli SS, Coro SSATB, [4 Va o Trb ad lib.], Bc	in 27.803; 27.420
Beatus Primo à 6	SV 268	Soli (o coro) SSATTB, 2 VI, [3 Va o Trb ad lib.], Bc	in 27.802; 27.413
Beatus Secondo à 5	SV 269	Coro SATTB, Bc	in 27.803; 27.421
Laudate pueri Primo à 5	SV 270	Soli SSTTB, Coro SATTB, 2 VI, Bc	in 27.802; 27.414
Laudate pueri Secondo à 5	SV 271	Soli TT, Coro SATTB, 2 VI, Bc	in 27.803; 27.422
Laudate Dominum Primo à 5	SV 272	Soli SSTTB, Coro SATB ad lib., 2 VI, [4 Va o Trb ad lib.], Bc	in 27.802; 27.415
Laudate Dominum Secondo à 8	SV 273	Soli SSTT, Coro SATB, SATB, 2 VI, Bc	in 27.803; 27.423
Laudate Dominum Terzo à 8	SV 274	Solo SS, Coro SATB, SATB, Bc	in 27.803; 27.416
Credidi à 8 da cappella	SV 275	Coro SATB, ATTB, Bc	in 27.802; 27.417
Memento à 8 da cappella	SV 276	Coro SATB, ATTB, Bc	in 27.803; 27.424
Hymns⁴⁶			
Sanctorum meritis Primo à voce sola	SV 277	S, 2 VI, Bc	in 27.804; 27.425
Sanctorum meritis (Deus tuorum militum / Iste confessor) ⁴⁷ 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

⁴³ See the overviews in Koldau (footnote 9), p. 509, and Kurtzman (footnote 21), pp. 500ff.⁴⁴ Here the Venetian sequence of psalms diverges from that of the Roman breviary, see Koldau (footnote 9), p. 126.

⁴⁵ Viole or Viole da braccio was used by Monteverdi as a collective term for strings (probably of the violin family).

⁴⁶ The hymns can be performed either soloistically or chorally.

⁴⁷ This and the following hymn are extant in several original text versions.

Die vertonten Texte mit Übersetzungen / The Singing Texts with Translations

Die von Monteverdi vertonten Texte entstammen der *Vulgata* genannten lateinischen Bibel. Diese geht in Bezug auf das Alte Testament nicht etwa auf den hebräischen „Urtext“ zurück, sondern basiert auf einer Übersetzung desselben ins Griechische, der sogenannten *Septuaginta*. Dadurch kommt es teilweise zu deutlichen inhaltlichen Unterschieden zwischen heute gängigen Bibelübersetzungen und dem von Monteverdi vertonten Text. Für das Verständnis von Monteverdis Texten – und seinem Umgang damit – sind heutige Bibelübersetzungen also u. U. wenig hilfreich. Um einen deutschen Text bieten zu können, der möglichst nahe an der *Vulgata* ist, zugleich aber auch in der Tradition der katholischen Textausdeutung steht, wurde auf die deutsche Übersetzung des römischen Breviers von Ferdinand Janner (1836–1895) zurückgegriffen.¹

The texts which Monteverdi set are derived from the Latin Bible, which is called the *Vulgate*. With regard to the Old Testament, this translation cannot be traced back to the “original” Hebrew text, but is based on a translation of the same text into Greek, the so-called *Septuagint*. Therefore, as regards the content, in some cases clear discrepancies occur between the biblical translations of today and those which Monteverdi set. For an understanding of Monteverdi’s texts – and how he treated them – today’s translations of the Bible are therefore, under certain circumstances, of little help. In order to present an English text which is as faithful as possible to that of the *Vulgate*, but also in the tradition of a Catholic interpretation of the text the English translation of the Roman Breviary by John, The Marquess of Bute (London, 1879)¹ was consulted.

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

¹ *The Roman Breviary: reformed by order of the Holy Œcumenical Council of Trent, [...] together with the Offices since granted. Translated out of Latin into English by John, Marquess of Bute* [John Patrick Crichton Stuart], Edinburgh; London, 1879 (the edition from 1908 was used here). The translator adhered closely to the text of the King James Bible, though in general deviations appearing in the text refers more closely to the *Vulgate*. Psalm 110:6 represents an exception. To achieve a version which is closer to the sense of the *Vulgate* we chose the version by John David Chambers in *The Psalter, Or, Seven Ordinary Hours of Prayer According to the Use of the Illustrious and Excellent Church of Sarum*, London, 1852.

1. **Dixit Dominus Primo.** Psalm 110 (Vulgata 109)

1	Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis. Donec ponam inimicos tuos, scabellum pedum tuorum.	Es sprach der Herr zu meinem Herrn: Setze dich zu meiner Rechten, bis ich deine Feinde hinlege als Schemel für deine Füße.	The Lord said unto my Lord, sit thou at my right hand, until I make thine enemies thy footstool.
2	Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum.	Das Zepter deiner Macht wird der Herr von Sion ausgehen lassen: Herrsche inmitten deiner Feinde.	The Lord shall send the rod of thy strength out of Zion: rule thou in the midst of thine enemies.
3	Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum genui te.	Bei dir ist Herrschaft am Tage deiner Macht im Glanze der Heiligen; ich habe dich aus meinem Schoße gezeugt vor dem Morgensterne.	Thine shall be the dominion in the day of thy power, amid the brightness of the saints: from the womb, before the day star have I begotten thee.
4	Juravit Dominus, et non poenitebit eum: tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.	Der Herr hat geschworen, und es wird ihn nicht gereuen: Auf ewig bist du Priester nach der Ordnung des Melchisedechs.	The Lord hath sworn, and will not repent; thou art a priest for ever after the order of Melchizedek.
5	Dominus a dextris tuis, confregit in die irae suae reges.	Der Herr zerschmettert zu deiner Rechten Könige am Tage seines Zornes.	The Lord at thy right hand shall strike through kings in the day of his wrath.
6	Judicabit in nationibus, implebit ruinas: conquassabit capita in terra multorum.	Er wird Gericht halten über die Völker, er wird Trümmer aufhäufen, die Häupter im Lande vieler zerschmettern.	He shall judge among the nations, he shall fill them with ruin: and shake to pieces the heads of many on the earth.
7	De torrente in via bibet: propterea exaltabit caput.	Aus dem Bache am Wege wird er trinken; darum wird er das Haupt erheben.	He shall drink of the brook in the way: therefore shall he lift up the head.
Dox	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.	Ehre sei dem Vater, und dem Sohn und dem Heiligen Geiste: Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.	Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Ghost. As it was in the beginning, is now and ever shall be, world without end. Amen.

2. **Confitebor Primo.** Psalm 111 (Vulgata 110)

1	Confitebor tibi Domine in toto corde meo, in consilio justorum, et congregatione.	Ich will dich preisen, Herr, aus ganzem Herzen, im Räte der Gerechten und der Gemeinde.	I will praise thee, o Lord, with my whole heart, in the assembly of the upright, and in the congregation.
2	Magna opera Domini: exquisita in omnes voluntates ejus.	Groß sind die Werke des Herrn: auserwählt nach seinem ganzen Liebeswillen.	The works of the Lord are great, meet to serve for the doing of his will.
3	Confessio et magnificentia opus ejus, et justitia ejus manet in saeculum saeculi.	Lobwürdig und herrlich ist sein Tun; und seine Gerechtigkeit währt in Ewigkeit.	His work is honorable and glorious, and his righteousness endureth for ever.
4	Memoriam fecit mirabilium suorum, misericors et miserator Dominus.	Er hat ein Gedächtnis seiner Wunder gestiftet, gnädig und barmherzig ist der Herr.	He hath made a memorial of his wonderful works, the Lord is gracious and full of compassion.
5	Escam dedit timentibus se; memor erit in saeculum testamenti sui.	Speise gab er denen, die ihn fürchten, gedenkt auf ewig seines Bundes.	He hath given meat unto them that fear him, he will ever be mindful of his covenant.
6	Virtutem operum suorum annuntiabit populo suo.	Er wird die Kraft seiner Werke seinem Volke kund tun.	He will show his people the power of his works.
7	Ut det illis hereditatem gentium. Opera manuum ejus veritas et judicium.	Damit er ihnen das Erbe der Völker gibt. Die Werke seiner Hände sind Treue und Recht.	That he may give them the heritage of the heathen. The works of his hands are verity and judgment.
8	Fidelia omnia mandata ejus. Confirmata in saeculum saeculi: facta in veritate et aequitate.	Zuverlässig sind alle seine Satzungen, festgestellt auf immer und ewig, gegeben in Treue und Billigkeit.	All his commandments are sure; they stand fast for ever and ever, being done in truth and uprightness.
9	Redemptionem misit [Dominus] populo suo; mandavit in aeternum testamentum suum. Sanctum et terribile nomen ejus.	[Der Herr] hat seinem Volke Erlösung gesandt, auf ewig seinen Bund bestellt. Heilig und furchtbar ist sein Name.	[The Lord] sent redemption unto his people. He hath commanded his covenant for ever. Holy and terrible is his name.
10	Initium sapientiae timor Domini. Intellectus bonus omnibus facientibus eum. Laudatio ejus manet in saeculum saeculi.	Die Furcht des Herrn ist der Weisheit Anfang. Gute Einsicht wird allen, die sie üben. Sein Ruhm währt ewig.	The fear of the Lord ist the beginning of wisdom. A good understanding have all they that do his commandments. His praise endureth for ever.
Dox	Gloria Patri...	Ehre sei dem Vater...	Glory be to the Father...

3. **Beatus Primo** Psalm 112 (Vulgata 111)

1	Beatus vir qui timet Dominum in mandatis ejus volet nimis.	Glücklich der Mann, der den Herren fürchtet, der an seinen Geboten inniges Wohlgefallen hat.	Blessed is the man that feareth the Lord. That delighteth greatly in his commandments.
2	Potens in terra erit semen ejus, generatio rectorum benedicetur.	Mächtig auf Erden wird sein Same sein. Das Geschlecht der Frommen wird gesegnet.	His seed shall be mighty upon earth. The generation of the upright shall be blessed.
3	Gloria et divitiae in domo ejus, et justitia ejus manet in saeculum saeculi.	Ehre und Reichtum sind in seinem Hause, und seine Gerechtigkeit bleibt ewig.	Glory and riches shall be in his house and his righteousness endureth for ever.
4	Exortum est in tenebris lumen rectis, misericors et miserator et justus.	Den Frommen geht ein Licht auf in der Finsternis, der Gnädige und Barmherzige und Gerechte.	Unto the upright there ariseth light in the darkness. He is gracious, and full of compassion, and righteous.
5	Jucundus homo qui miseretur et commodat, disponet sermones suos in judicio.	Glücklich der Mann, der barmherzig ist, und darleiht, er wird seine Sachen im Gericht schlichten.	Happy is the man that showeth favor and lendeth; he will guide his words with discretion.
6	Quia in aeternum non commovebitur.	Denn ewig wird er nicht wanken.	Surely he shall not be moved for ever.
7	In memoria aeterna erit iustus, ab auditione mala non timebit. Paratum cor ejus sperare in Domino.	In ewigem Gedächtnis wird der Gerechte sein, sich nicht fürchten vor böser Kunde. Sein Herz ist bereit, auf den Herrn zu hoffen.	The righteous shall be in everlasting remembrance. He shall not be afraid of evil tidings. His heart is ready, trusting in the Lord.
8	Confirmatum est cor ejus, non commovebitur donec despiciat inimicos suos.	Sein Herz steht fest, er wird nicht wanken, bis er auf seine Feinde niederschaut.	His heart is established, he shall not be afraid until he see his desire upon his enemies.
9	Dispersit dedit pauperibus, justitia ejus manet in saeculum saeculi, cornu ejus exaltabitur in gloria.	Reichlich gibt er den Armen, seine Gerechtigkeit währt ewig, sein Horn wird in Ehren erhöht.	He hath dispersed, he hath given to the poor. His righteousness endureth for ever. His horn shall exalted with honor.
10	Peccator videbit et irascetur, dentibus suis fremet et tabescet. Desiderium peccatorum peribit.	Der Sünder wird es sehen und erzürnen und mit den Zähnen knirschen und vergehen. Das Begehren der Sünder wird zunichte.	The wicked shall see it, and be grieved; he shall gnash his teeth, and melt away. The desire of the wicked shall perish.
Dox	Gloria Patri...	Ehre sei dem Vater...	Glory be to the Father

4. **Laudate Pueri Primo** Psalm 113 (Vulgata 112)

1	Laudate pueri Dominum. Laudate nomen Domini.	Lobet den Herrn, ihr Diener. Lobet den Namen des Herrn.	Praise the Lord, O ye his servants, praise the name of the Lord.
2	Sit nomen Domini benedictum, ex hoc nunc, et usque in saeculum.	Der Name des Herrn sei gepriesen, von nun an bis in Ewigkeit.	Blessed be the name of the Lord from this time forth and for evermore.
3	A solis ortu usque ad occasum, laudabile nomen Domini.	Vom Aufgang der Sonne bis zu ihrem Niedergang sei der Name des Herrn gelobt.	From the rising of the sun unto the going down of the same the Lord's name is to be praised.
4	Excelsus super omnes gentes Dominus, et super coelos gloria ejus.	Hoherhaben über alle Völker ist der Herr, die Himmel überragt seine Herrlichkeit.	The Lord is high above all nations, and his glory above the heavens.
5	Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat,	Wer ist wie der Herr, unser Gott, der in der Höhe thront,	Who is like unto the Lord our God, who dwelleth on high,
6	et humilia respicit in coelo et in terra?	der tief herabschaut im Himmel und auf Erden?	and beholdeth what is lowly in heaven, and in the earth?
7	Suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem	Der den Geringen aus dem Staube aufrichtet, und den Armen aus dem Kote erhebt,	He raiseth up the poor out of the dust, and lifteth the needy out of the dunghill;
8	ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui.	um ihn neben die Fürsten, neben die Fürsten seines Volkes zu setzen.	that he may set him with princes, even with the princes of his people.
9	Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem.	Der die Unfruchtbare im Hause wohnen lässt, als fröhliche Mutter von Kindern.	He maketh the barren woman to keep house, and to be a joyful mother of children.
Dox	Gloria Patri...	Ehre sei dem Vater ...	Glory be to the Father...

5 Laudate Dominum omnes gentes Primo Psalm 117 (Vulgata 116)

1	Laudate Dominum omnes gentes; laudate eum, omnes populi.	Lobt den Herrn, alle Völker, lobet ihn alle Nationen.	O praise the Lord, all ye nations, praise him, all ye people.
2	Quoniam confirmata est super nos misericordia ejus, et veritas Domini manet.	Denn gewaltig erwies sich über uns seine Huld, und die Treue währt in Ewigkeit.	For his merciful kindness is great toward us and the truth of the Lord endureth for ever.
Dox	Gloria Patri...	Ehre sei dem Vater...	Glory be to the father...

6 Credidi del Quarto Tuono Psalm 116,10–19 (Vulgata 115, 10–19)

1	Credidi propter quod locutus sum. Ego autem humiliatus sum nimis.	Ich glaubte, darum redete ich, doch ich war sehr gebeugt.	I believed, therefore have I spoken; but I was greatly afflicted.
2	Ego dixi in excessu meo: omnis homo mendax.	Ich sprach in meiner Bestürzung: Alle Menschen sind trügerisch.	I said in my haste: All men are liars.
3	Quid retribuam Domino, pro omnibus quae retribuit mihi?	Was soll ich dem Herrn vergelten für alles, was er mir erwiesen hat?	What shall I render unto the Lord for all his benefits toward me?
4	Calicem salutaris accipiam et nomen Domini invocabo.	Ich will den Kelch des Heils ergreifen, und den Namen des Herrn anrufen.	I will take the cup of salvation and call upon the name of the Lord.
5	Vota mea Domino reddam coram omni populo ejus.	Meine Gelübde will ich dem Herrn bezahlen angesichts seines ganzen Volkes.	I will pay my vows unto the Lord in the presence of all his people.
6	Pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum ejus.	Kostbar in den Augen des Herrn ist der Tod seiner Heiligen.	Precious in the sight of the Lord is the death of his saints.
7	O Domine quia ego servus tuus. Ego servus tuus, et filius ancillae tuae. Disrupisti vincula mea.	O Herr, ich bin ja dein Diener, ich bin dein Diener und der Sohn deiner Magd. Du hast meine Bande gelöst.	O Lord, truly I am thy servant. I am thy servant and the son of thine handmaid. Thou hast loosed my bonds.
8	Tibi sacrificabo hostiam laudis et nomen Domini invocabo.	Dir will ich ein Lobopfer darbringen, und den Namen des Herrn anrufen.	I will offer to thee the sacrifice of thanksgiving, and will call upon the name of the Lord.
9	Vota mea Domino reddam in conspectu omnis populi ejus	Meine Gelübde will ich dem Herrn bezahlen angesichts seines Volkes,	I will pay my vows unto the Lord, in the presence of all his people,
10	in atriis domus Domini in medio tui Hierusalem	in den Vorhöfen des Herrn, in deiner Mitte, Jerusalem.	in the courts of the Lord's house, in the midst of thee, O Jerusalem.
Dox	Gloria patri...	Ehre sei dem Vater...	Glory be to the Father...

1. Dixit Dominus Primo

à 8 voci concertato con due violini & quattro viole o Tromboni quali se portasse l'accidente anco si ponno lasciare
SV 263

Claudio Monteverdi
1567–1643

Vers 1

Violino I

Violino II

Soprano I

Soprano II

Alto I

Alto II

Tenore I

Tenore II

Basso I

Basso II

Basso continuo

6 Soprano I solo*

Se - de, se - de, se - de a

11

de, se - de a dex

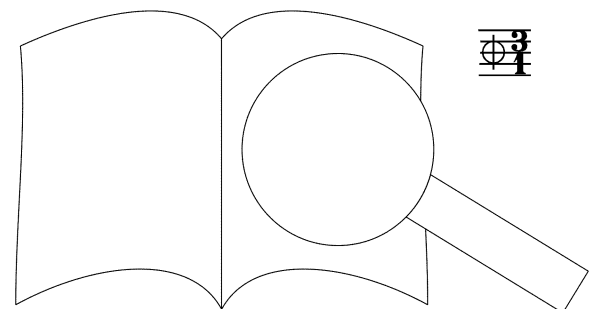
* See the Critical Report.

Auffüh. duration: ca. 11 min.

© 2016 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 27.802

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

17 Tutti Violino

Soprano

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o:

Alto

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o:

Tenore

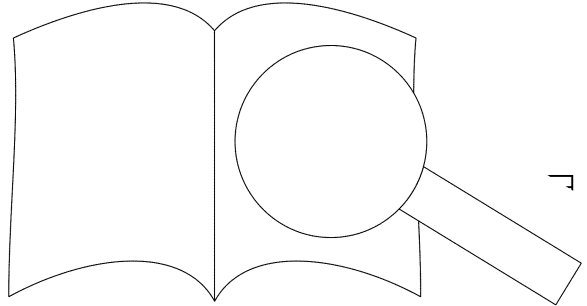
Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no a dex - tris me - is,
Se - de a dex - tris

Basso

Di - xit me - o: Se - de a dex - tris me - is,
Do - mi - ni me - o: Se - de a

PROBEPARTITUR

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



se - de a dex - tris me - is, se - de a dex - tris me - is.

me - is, se - de a dex - tris me - is, se - de a dex - tris me - is.

se - de a dex - tris me - is, se - de a dex - tris me

a dex - tris me - is, se - de a dex - tris, a dex

is, se - de a dex - tris me - is, a

de a dex - tris me - is, se - de - is.

se - de a dex - tris me - e tris me - is.

se - de a dex - tris me - x - tris me - is.

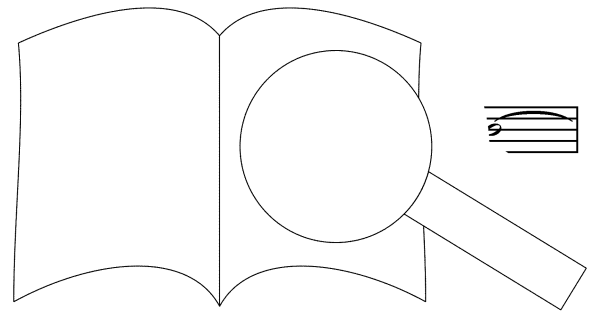
33 Soprano I solo

Se - de a Do - nec po - nam i -

Basso continuo

4

cos, i - ni - mi - cos



48

55

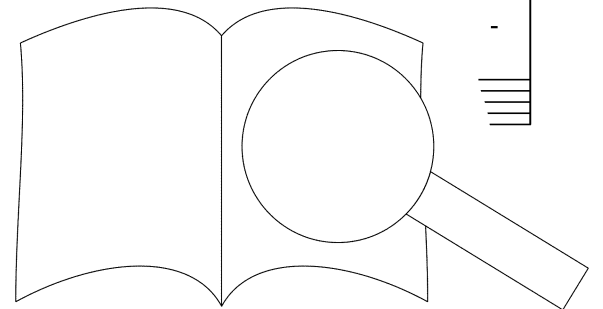
62 Tutti Violino

Soprano

Alto

Tenore

Basso



Musical staff with treble clef, showing notes and rests.

is. Do - nec po - nam in - i - mi - cos, in - i - mi - cos tu -

is. Do - nec po - nam

is. Do - nec po - nam in - i - mi -

is. Do - nec po - nam

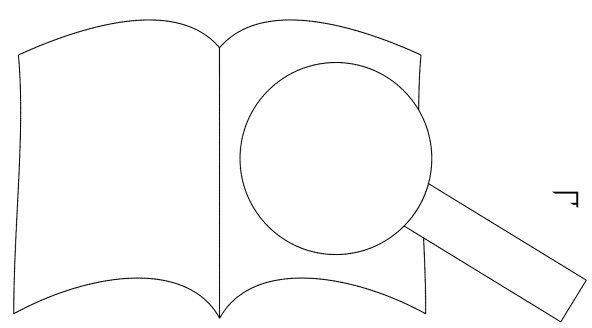
is. Do - nec po - nam mi - cos, in - i - mi - cos tu -

is. Do - nec po - na

is. Do - na in - i - mi - cos, in - i - mi - cos tu -

is. - nam

Musical staff with bass clef, showing notes and rests.



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

os, in - i - mi - cos, in - i - mi - cos tu - os,

- i - mi - cos, in - i - mi - cos tu - os,

os, in - i - mi - cos, in - tu

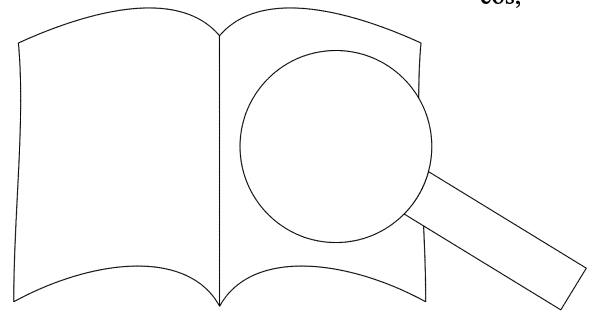
in - i - mi - cos, in - i - mi - cos tu - os, i - i - mi - cos, in -

os, in i - mi - cos tu - os,

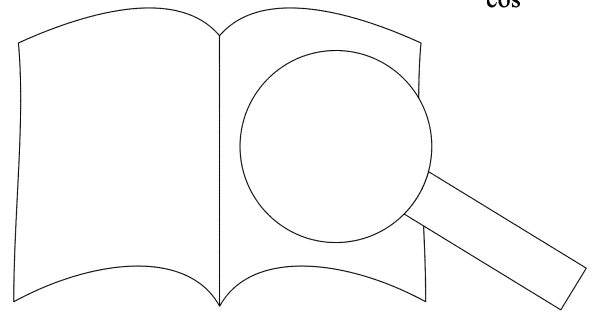
in - i - mi in - i - mi - cos,

os,

in - cos tu - os, - cos,

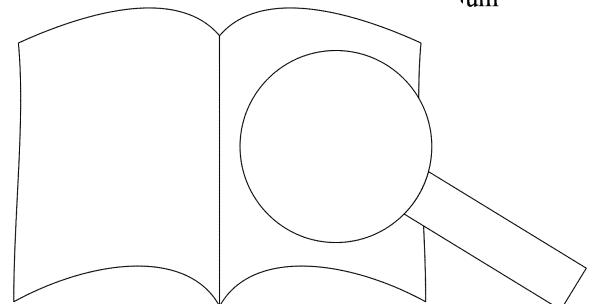


PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

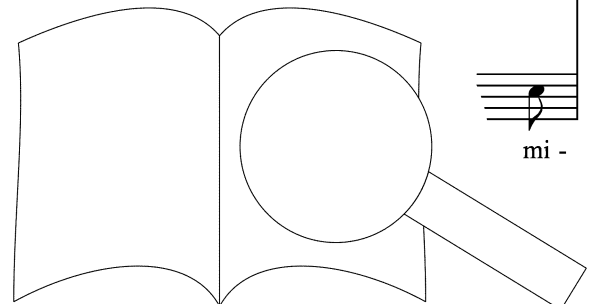
PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



sca-bel-lum pe - dum tu - o - - rum.
 pe - dum tu - o - - rum.
 sca-bel-lum pe - dum tu - o - - rum.
 pe - dum tu - o - - rum.
 sca-bel-lum pe - dum tu - o - - rum. Vir - tis
 dum tu - o - - rum. Vir - tu - tis
 sca-bel-lum pe - dum tu - o - - rum.
 pe - dum tu - o - - rum.

e - mit -
 ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on, mi -

ass-



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

100

e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - - on: do - mi - nus ex Si - - - - on: do - mi - na -

104

na - - - re in me - di - o in - i - mi - co - rum, do - re in me - di - o in - i - mi - co - rum, in me - di - o in - i - mi - co -

108

Violino

Tutti

Soprano

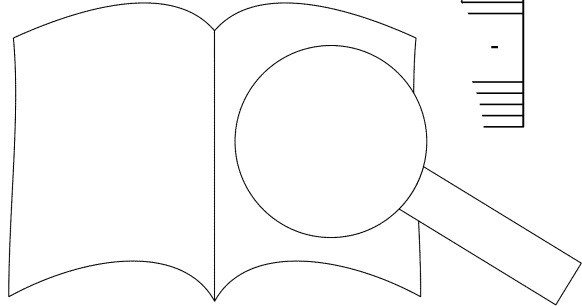
Alto

Tenore

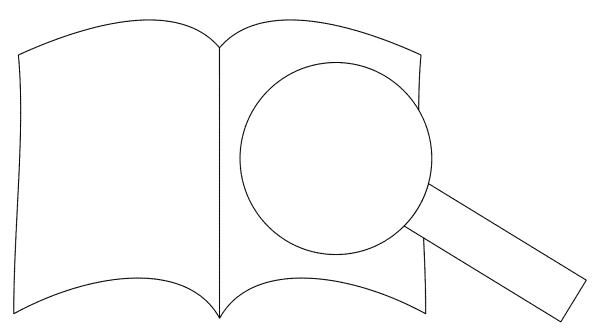
Basso

mi - na - re in n tu - o - rum. Vir - gam vir -
- co - rum tu - o - rum. Vir - gam vir -

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



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



123

Soprano

e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on,

e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on,

e - mi - tet Do - mi - nus ex Si - on,

e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on,

Tenore I

mit - tet

Do - mi - nus ex

Si - on,

Basso continuo

130

Tutti

Violino

Soprano

e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on, e - mit - tet, e - mit - tet,

na - re,

e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on, e - mit - tet, e - mi'

na - re,

Alto

e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on, e - mit -

na - re,

e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - mit

do - mi - na - re,

Tenore

e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on, e - mit - tet,

do - mi - na - re,

e - mit - tet

e - mit - tet, e - mit - tet,

do - mi - na - re,

Basso

Si - on, e - mit - tet, e - mit - tet

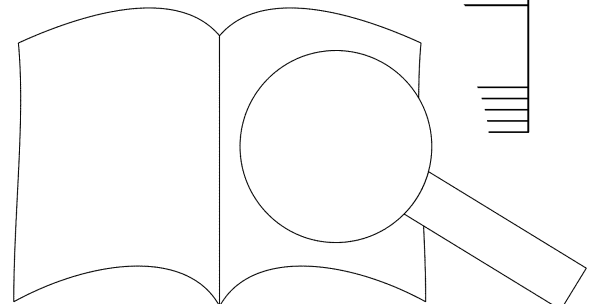
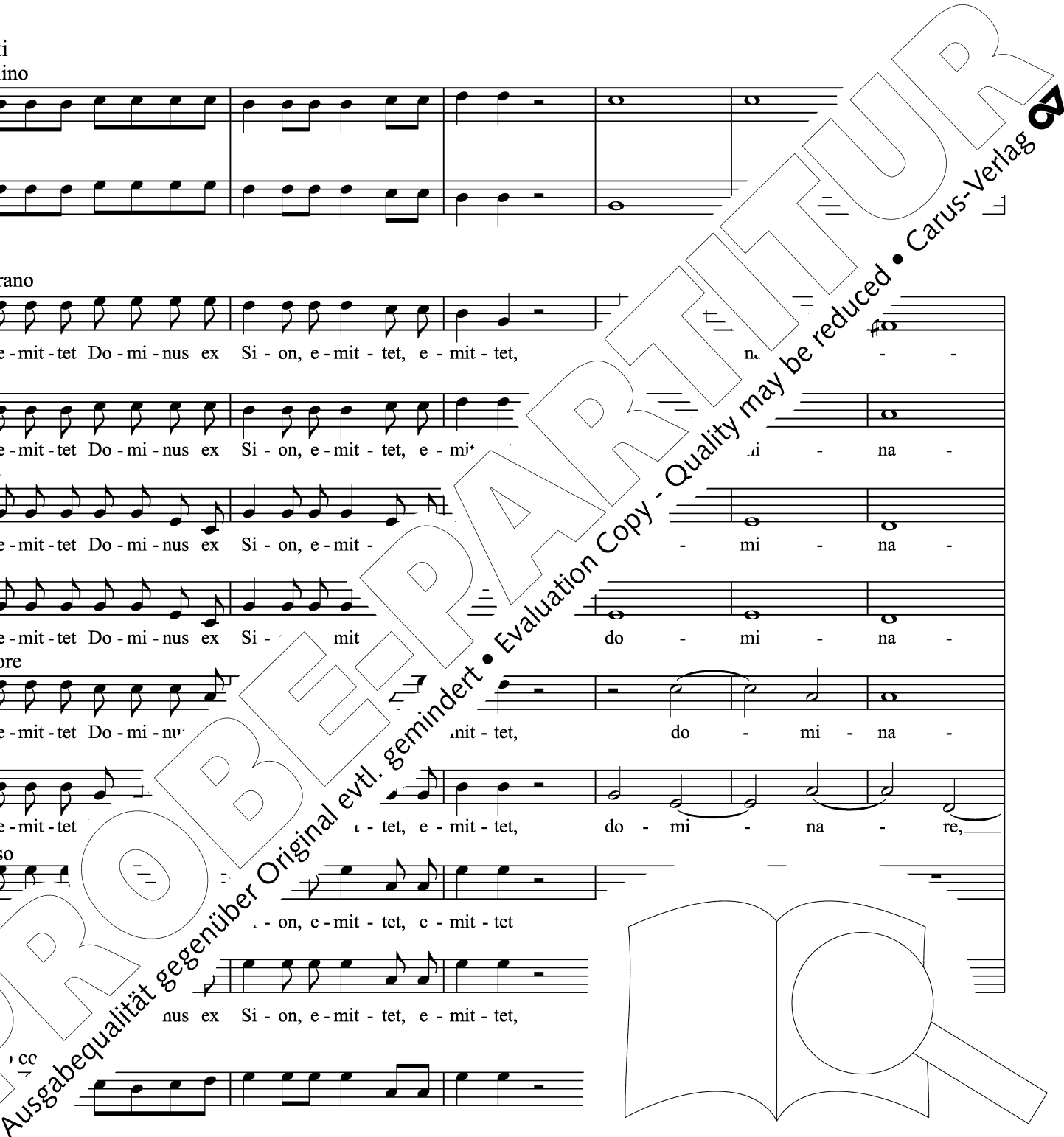
nus ex Si - on, e - mit - tet, e - mit - tet,

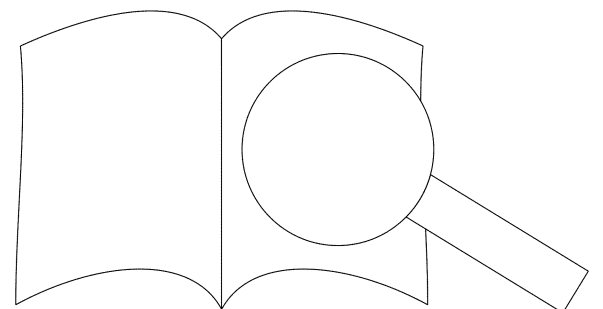
cc

>

>

>





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

in me-di-o in-i-mi-co - rum, do - - mi - na - re in me-di-o in-i-

in me-di-o in-i-mi-co - - - rum, in

co - rum, in me-di-o in-i-mi-co - rum,

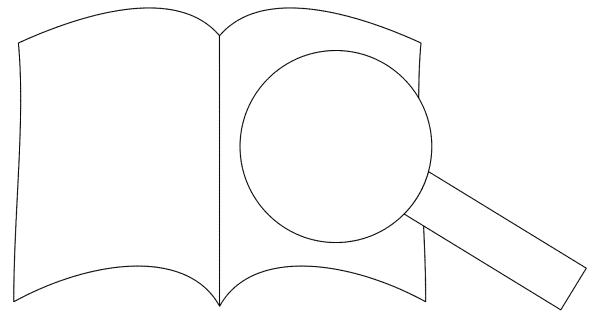
co - rum, in me-di-o in-i-mi-co me-di-o in-i-mi-

do - mi - na - re i - mi - co - rum,

do - mi - - na me-di-o in-i-mi-co - - -

mi - - - na - - -

do - - - na - - -



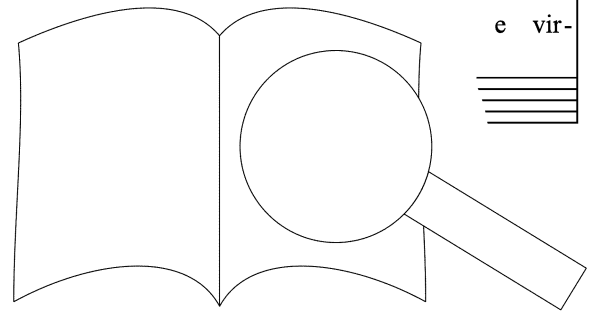
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

co - rum, in me-di - o in - i - mi - co - rum tu - o - - rum.
 co - rum, in me-di - o in - i - mi - co - rum tu - o - - rum.
 - mi - na - re in me-di - o in - i - mi - co - rum tu - o - - rum
 co - rum, in me-di - o in - i - mi - co - rum tu - o - - rum.
 in me-di - o in - i - mi - co - rum, in me-di - o in - i - mi -
 rum, in me-di - o in - i - mi - co - rum, in me-di - o - - rum.
 re in me-di - o in - i - mi - co - rum.
 in me-di - o in - i - mi - co - rum, - - - - - i - co - rum tu - o - - rum.

Vers 3

à 4 voci

am prin - ci - pi - um in di - e vir -
 Te - cu in di - e vir - tu - tis tu - ae in splen - do - ri - bus san -
 Basso e vir -
 Te - cum prin - ci
 as



tu-tis tu - ae in splen-do - ri - bus san - cto - rum: ex u - te - ro, ex u - te - ro an -
 cto - rum: ex u - te - ro an - te lu - ci - fe - rum ge -
 tu-tis tu - ae ex u - te - ro
 in splen-do - ri - bus san - cto - rum: ex u - te - ro, ex

te lu - ci - fe - rum, an - te lu - ci - fe - rum, an - te lu - ci - fe - rum
 - nu - i te, an - te lu - ci - fe - rum, an - te lu - ci - fe - rum, an - te lu - ci - fe
 an - te lu - ci - fe - rum ge - nu - i te, an - te lu - ci - fe - rum ge - nu - i
 u - te - ro an - te lu - ci - fe - rum, ge - nu - i

Vers 4

à 2 Tenori & 3 Tromboni *

te.
 te.
 Tenore I Ju - ra - vit poe - ni - te - bit e - um: tu es sa - cer -
 Tenore II Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non noe - ni - te - bit e -

*Siehe Vorwort und Kritischer Bericht. / See the Foreword and Critical Report.
Carus 27.802

172 Tenore I

dos in ae-ter - num, in ae-ter - num se - cun - dum

Tenore II

um: tu es sa - cer - dos in ae-ter - num, in ae-ter - num se - cun - dum

178

or - di - nem Mel - chi - se - dech, se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

or - di - nem Mel - chi - se - dech, se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

Vers 5

184 Tutti Violino

à 2 voci

Soprano

Do - mi - nus, Do - mi - nus a tu -

Do - mi - nus, Do - mi - nus tris tu -

Alto

Do - mi - nus, Do - mi -

Tenore

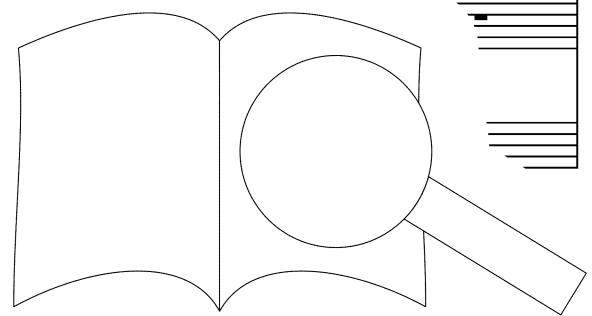
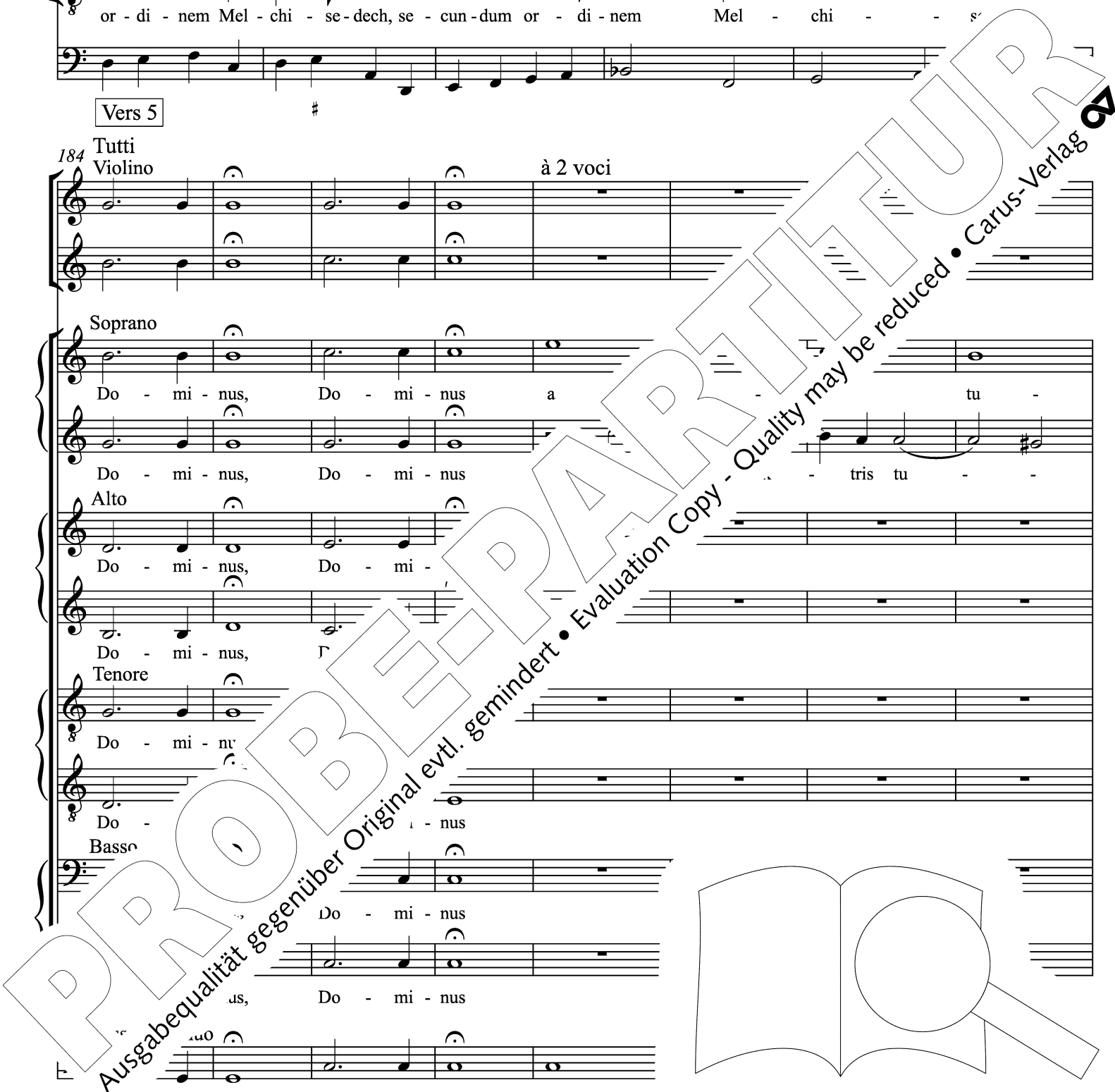
Do - mi - nus

Basso

Do - mi - nus

us, Do - mi - nus

us, Do - mi - nus



Tutti

is, a dex-tris tu-is, con-fre-git, con-fre-git, con-fre-git, con-fre-git in di-e i-rae su-ae

is, a dex-tris tu-is, con-fre-git, con-fre-git, con-fre-git, con-fre-git in

a dex-tris tu-is, con-fre-git, con-fre-git, con-fre-git, tu-ae

a dex-tris tu-is, con-fre-git, con-fre-git, con-fre-git, di-e i-rae su-ae

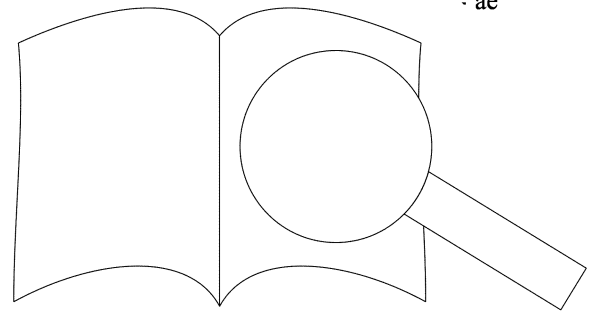
a dex-tris tu-is, con-fre-git, con-fre-git, con-fre-git in di-e i-rae su-ae

a dex-tris tu-is, con-fre-git, con-fre-git, con-fre-git in di-e i-rae su-ae

a dex-tris tu-is, con-fre-git, con-fre-git, con-fre-git in di-e i-rae su-ae

a dex-tris tu-is, con-fre-git, con-fre-git, con-fre-git in di-e i-rae su-ae

a dex-tris tu-is, con-fre-git, con-fre-git, con-fre-git in di-e i-rae su-ae

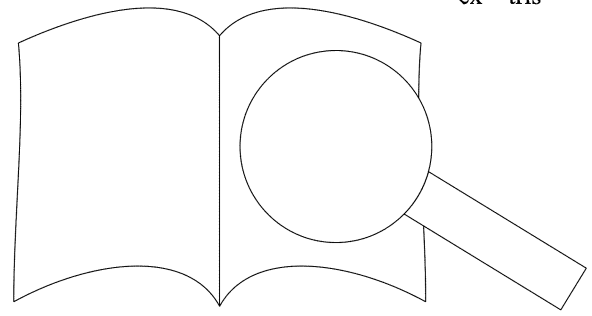


PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

à 2 voci

Tutti

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



Vers 6

tu - is. Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, in na - ti - o - ni - bus,

tu - is. Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, in na - ti - o -

tu - is. Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, ti -

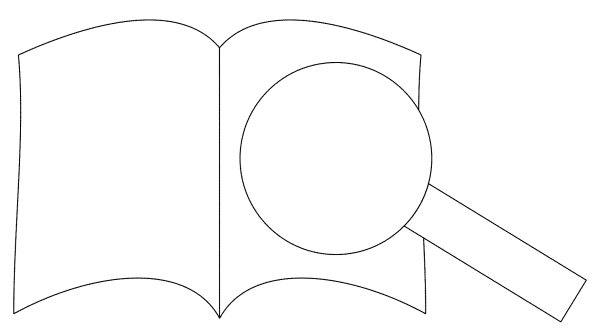
tu - is. Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, - ni - bus,

tu - is. Ju - di - ca - bit, na - ti - o - ni - bus,

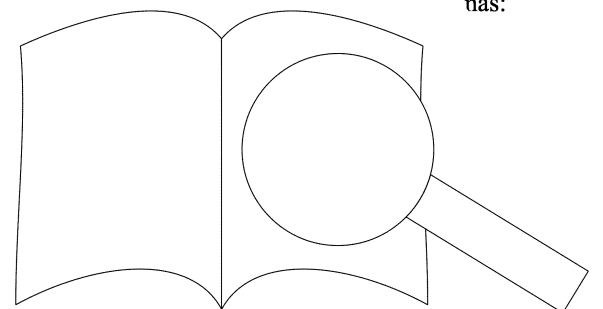
tu - is. Ju - di - ca - bit in in na - ti - o - ni - bus,

tu - is. Ju - di ti - o - ni - bus, in na - ti - o - ni - bus,

tu - in na - ti - o - ni - bus,



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



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

Tutti

Two staves of musical notation in treble clef, common time. The first staff has a whole rest, and the second staff has a whole rest. The music begins in the third measure with a series of eighth notes.

Two staves of musical notation. The first staff contains the lyrics: "A dex - tris tu - is, a dex-tris tu - is. Con - quas-sa - bit". The second staff contains the lyrics: "A dex - tris tu - is, a dex-tris tu - is. Cor".

Two staves of musical notation. The first staff contains the lyrics: "A dex - tris tu - is, a dex-tris tu - is. Cor". The second staff contains the lyrics: "A dex-tris tu - is quas-".

Two staves of musical notation. The first staff contains the lyrics: "A dex-tris tu - is". The second staff contains the lyrics: "A dex-tris tu - is bit, con - quas-".

Two staves of musical notation. The first staff contains the lyrics: "A dex-tris tu - is". The second staff contains the lyrics: "Con - quas-sa - bit,".

Two staves of musical notation. The first staff contains the lyrics: "A dex-tris tu - is. Con - quas - sa - bit,".

Two staves of musical notation. The first staff contains the lyrics: "A dex-tris tu - is. Con - quas - sa - bit,".

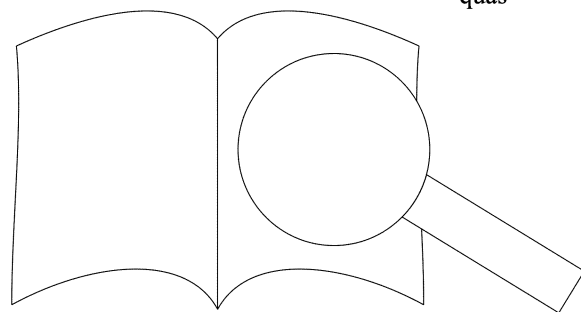
Two staves of musical notation. The first staff contains the lyrics: "A dex-tris tu - is. Con - quas - sa - bit, con - quas-".

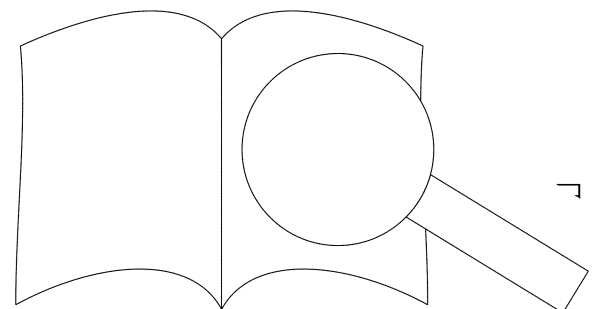
Two staves of musical notation. The first staff contains the lyrics: "A dex-tris tu - is. Con - quas - sa - bit, con - quas-".

Two staves of musical notation. The first staff contains the lyrics: "A dex-tris tu - is. Con - quas - sa - bit, con - quas-".

Two staves of musical notation. The first staff contains the lyrics: "A dex-tris tu - is. Con - quas - sa - bit, con - quas-".

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





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

Vers 7

à 2 voci

228

Soprano I

De tor - ren - te, de tor - ren - te, de tor - ren - te in vi - a bi -

Soprano II

De tor - ren - te, de tor - ren - te in vi - a bi -

The musical score for measures 228-231 features two vocal staves (Soprano I and Soprano II) and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "De tor - ren - te, de tor - ren - te, de tor - ren - te in vi - a bi -". The music is in a major key with a 4/4 time signature.

232

bet: pro - pter - e - a ex - al - ta

bet:

The musical score for measures 232-235 features two vocal staves and a piano accompaniment staff. The lyrics for Soprano I are: "bet: pro - pter - e - a ex - al - ta". The music continues with a piano accompaniment.

236

- bit ca - put, pro -

pro - pter - e - a ex - al - bit

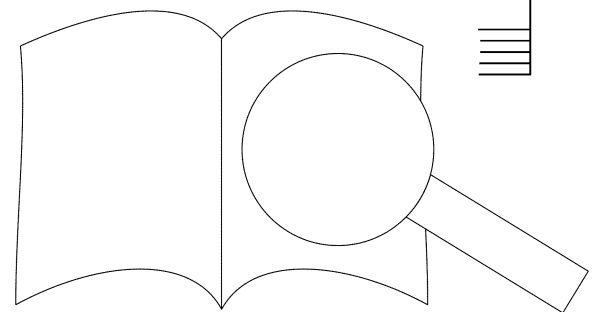
The musical score for measures 236-239 features two vocal staves and a piano accompaniment staff. The lyrics for Soprano I are: "- bit ca - put, pro -". The lyrics for Soprano II are: "pro - pter - e - a ex - al - bit".

240

pter - e - a

al - ta

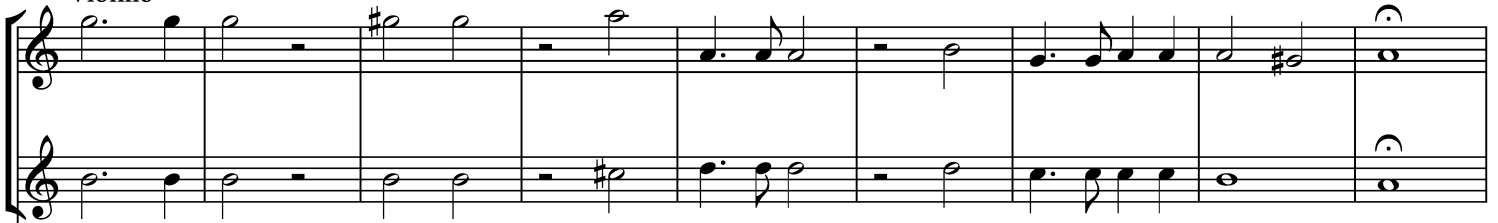
The musical score for measures 240-243 features two vocal staves and a piano accompaniment staff. The lyrics for Soprano I are: "pter - e - a". The lyrics for Soprano II are: "al - ta".



Doxologie

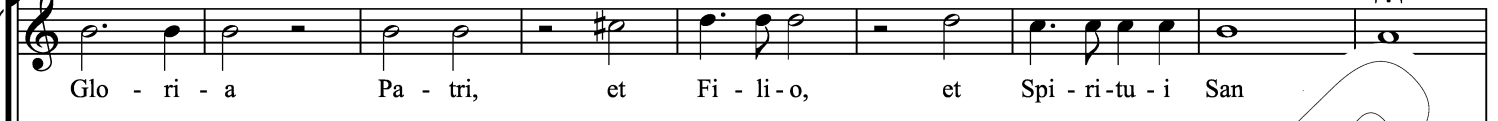
Tutti

245 Violino



Violino musical score consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in G major and 4/4 time. It features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line.

Soprano



Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San



Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

Alto



Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, . . . cto.

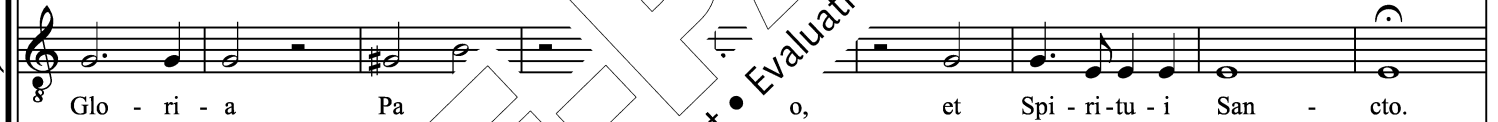


Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li . . . i San - cto.

Tenore



Glo - ri - a Pa - tri, Spi - ri - tu - i San - cto.



Glo - ri - a Pa et Spi - ri - tu - i San - cto.

Basso



Glo - ri - a et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

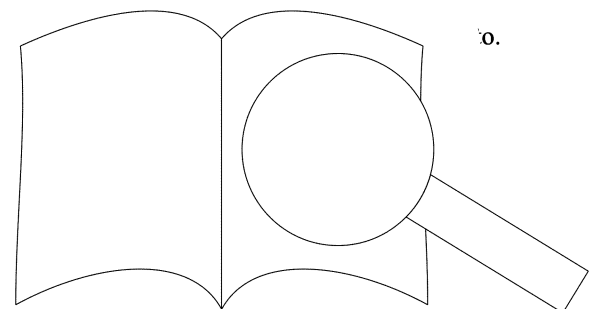


. tri, et Fi - li - o, o.

4ss



Piano accompaniment for the vocal parts, showing the bass line and some chords. It includes a sharp sign (#) at the end of the line.



254 à 2 voci
Tenore I

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi -

Tenore II

Sic - - - - ut e - rat

260

o, et nunc, et, et nunc, et ser

et nunc, et, et,

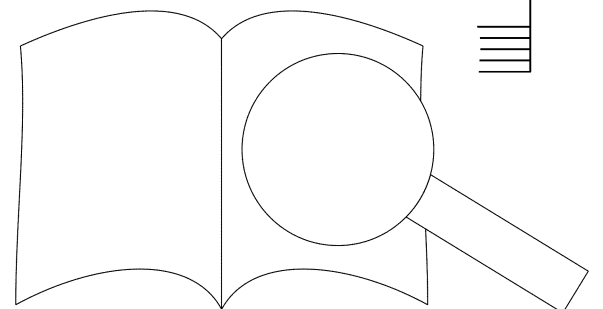
265

per, et et sem - -

et nunc, et,

270

per, et per,



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

277 Tutti
Violino

à 2 voci

Violino musical score for measures 277-282. It consists of two staves, each with a treble clef. The music is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes.

Soprano

Soprano vocal line for measure 277. The staff has a treble clef and the lyrics "et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, in sae - cu - la sae - cu - lo - rum," are written below the notes.

Soprano vocal line for measure 278. The staff has a treble clef and the lyrics "et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, in sae - cu - la sae - cu - lo - rum," are written below the notes.

Alto

Alto vocal line for measure 277. The staff has a treble clef and the lyrics "et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, in sae - cu - la sae - cu - lo - rum" are written below the notes.

Alto vocal line for measure 278. The staff has a treble clef and the lyrics "et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, in sae - cu - la sae" and "um," are written below the notes.

Tenore

Tenore vocal line for measure 277. The staff has a treble clef and the lyrics "et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, in" are written below the notes.

Tenore vocal line for measure 278. The staff has a treble clef and the lyrics "et in sae - cu - la sae - cu" and "- cu - lo - rum," are written below the notes.

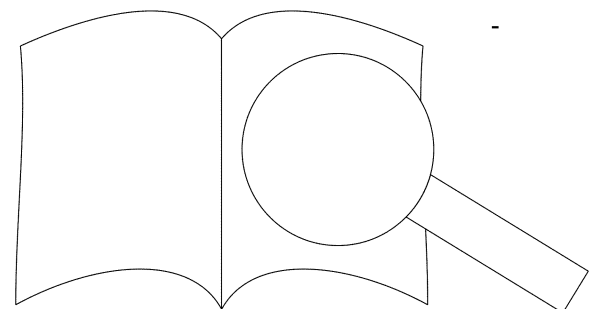
Basso

Basso vocal line for measure 277. The staff has a bass clef and the lyrics "et in sae - cu." and "sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - -" are written below the notes.

Basso vocal line for measure 278. The staff has a bass clef and the lyrics "- lo - rum, in sae - cu - la sae - cu -" are written below the notes.

ssr

Musical notation for the 'ssr' marking, showing a series of eighth notes on a single staff.



Tutti

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

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

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

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

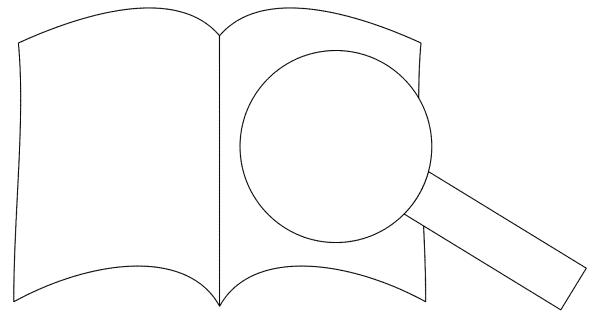
et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

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

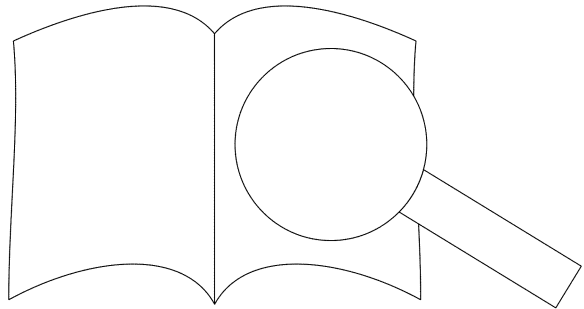
men a sae - cu - lo - rum, in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

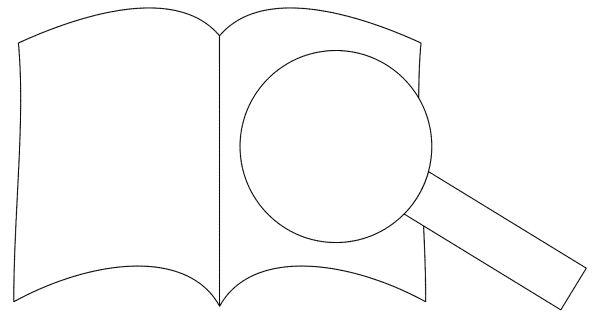
In sae - cu - la sae - cu - lo - rum

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



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





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

2. Confitebor Primo

à 3 voci con 5 altre voci ne ripieni

SV 265

Claudio Monteverdi

1567-1643

Vers 1

à 3

Alto

Con - fi - te - bor ti - bi Do - -

Tenore

Con - fi - te - bor ti - bi Do - - - - -

Basso

Con - fi - te - bor ti - bi Do - - - - -

Soprano I
in ripieno

Soprano II
in ripieno

Alto
in ripieno

Tenore
in ripieno

Basso
in ripieno

Basso continuo

5 Alto

to - to, to - to cor - de me - o,

Tenore

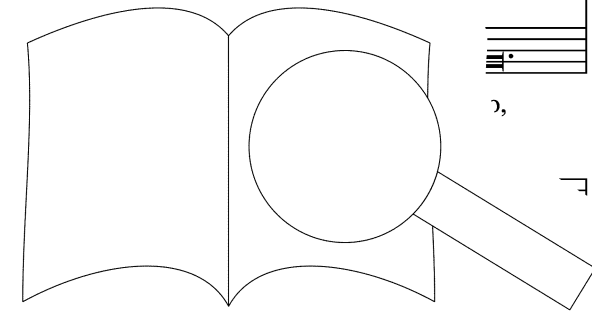
in to - to, to - to - o,

- ne in to - to, to

,,

b

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



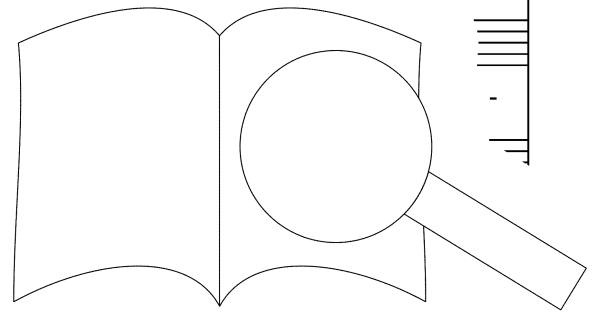
in con - si - li - o ju - sto - - - - - rum,
 in con - si - li - o ju - sto - - - - - rum,
 in con - si - li - o ju - sto - - - - - rum,

et con - gre - ga - ti - o - - - - ne, et con - gre - ga
 et con - gre - ga - ti - o - - - - ne, et con - gre - ga
 et con - gre - ga - ti - o - - - - ne, et con - gre - ga

Vers 2

Tutti

o - - - - ne. Ma - gna o ex - qui - si - ta in o -
 o - - - - ne. M - ni: ex - qui - si - ta in o -
 o - - - - ne. -ra Do - mi - ni: ex - qui - si - ta in o -
 Soprano in ripieno
 Ma - gna o - pe - ra Do - mi - ni: ex - qui - si - ta in o -
 Alto in ripieno
 Ma - gna o - pe - ra Do - mi - ni: ex - qui - si - ta in o -
 Tenor
 Ma - gna o - pe - ra
 Ma - gna o - pe - ra



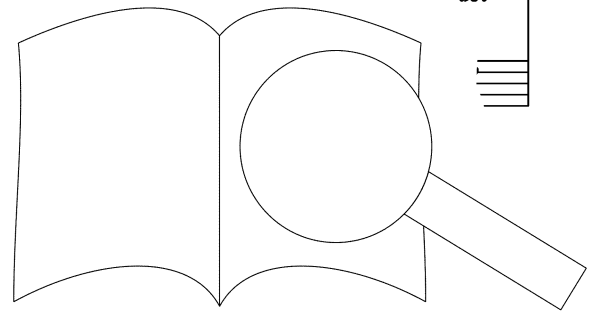
o - pe - rum su - o - rum an - nun - ti - a - bit po - pu - lo su - o, po - pu - lo su - o, an - nun - ti -
 rum an - nun - ti - a - bit po - pu - lo su - o, an - nun - ti - a - bit po - pu - lo su - o,
 rum an - nun - ti - a - bit po - pu - lo su - o, an - nun - ti - a - bit po - pu - lo su - o,

4 #

Alto
 a - bit, an - nun - ti - a - bit po - pu - lo su - Ut
 Tenore
 an - nun - ti - a - bit po - pu - lo su - Ut det
 Basso
 an - nun - ti - a - bit po - pu - lo su Ut det

Soprano in ripieno
 Ut det
 Ut det
 Alto in ripieno
 Ut det
 Tenore in ripie
 det
 B-

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



il - lis he-re-di-ta - tem gen - ti-um: o - pe-ra ma - nu-um e - jus ve - ri-tas

il - lis he-re-di-ta - tem gen - ti-um: o - pe-ra ma - nu-um e - jus ve - ri-tas

il - lis he-re-di-ta - tem gen - ti-um: o - pe-ra ma - nu-um e - jus ve - ri-tas

il - lis he-re-di-ta - tem gen - ti-um: o - pe-ra ma - nu-um e - jus ve - ri-tas

il - lis he-re-di-ta - tem gen - ti-um: o - pe-ra ma - nu-um e - jus ve - ri-tas

il - lis he-re-di-ta - tem gen - ti-um: o - pe-ra ma - nu-ur

il - lis he-re-di-ta - tem gen - ti-um: o - pe-ra ri-tas

♯ ♯ ♯

Vers 8

à 3

et ju - di - ci - um. Fi - de - li a. li - a.

et ju - di - ci - um. - de - li - a, fi -

et ju - di - ci - um. a, fi - de - li - a.

et ju - di - ci

et ju -

et

ci - um.

di - ci - um.

#



114

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

Con-fir - ma - ta in sae - cu-lum

de - li - a o - mni - a, o - mni - a man - da - ta e - - - jus.

b b

119

sae - cu - li, con - fir - ma - ta in sae - cu - lum sae - cu - li. Fi - de - li - a o

Con - fir - ma - ta in sae - cu - lum sae - cu - li. Fi - de -

Con - fir - ma - ta in sae - cu - lum sae - cu - li. Fi

a

123

o - mni - a man - da - ta e - - - con - fir -

o - mni - a man - da - ta e - jus, cor cu - lum sae - cu - li, con - fir -

o - mni - a man - da - ta - - - con - fir - ma - ta in sae - cu - lum

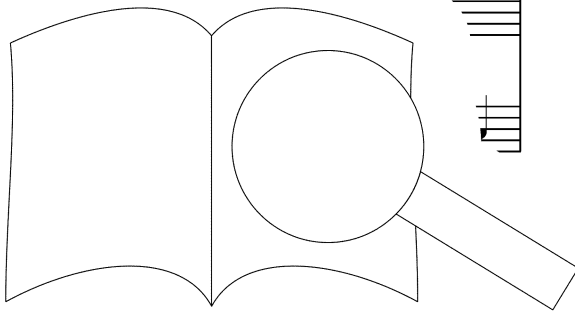
128

ma - ta sae - cu - li: fa - cta in ve - ri -

cu - lum sae - cu - li:

sae - cu - lum sae - cu - li:

b



ta - te et ae - qui - ta - te. Re - dem - pti - o -

fa - cta in ve - ri - ta - te et ae - qui - ta - te.

ae - qui - ta - te. Re - dem - pti - o - nem mi - sit Do - mi -

nem mi - sit Do - mi - nus po - pu - lo su - o, re - dem - pti - o - nem mi

Re - dem - pti - o - nem mi - sit Do - mi - nus po - pu - lo su -

nus, re - dem - pti - o - nem mi - sit

nus po - pu - lo su - o: man -

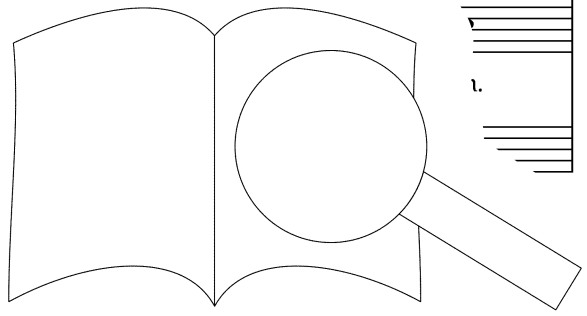
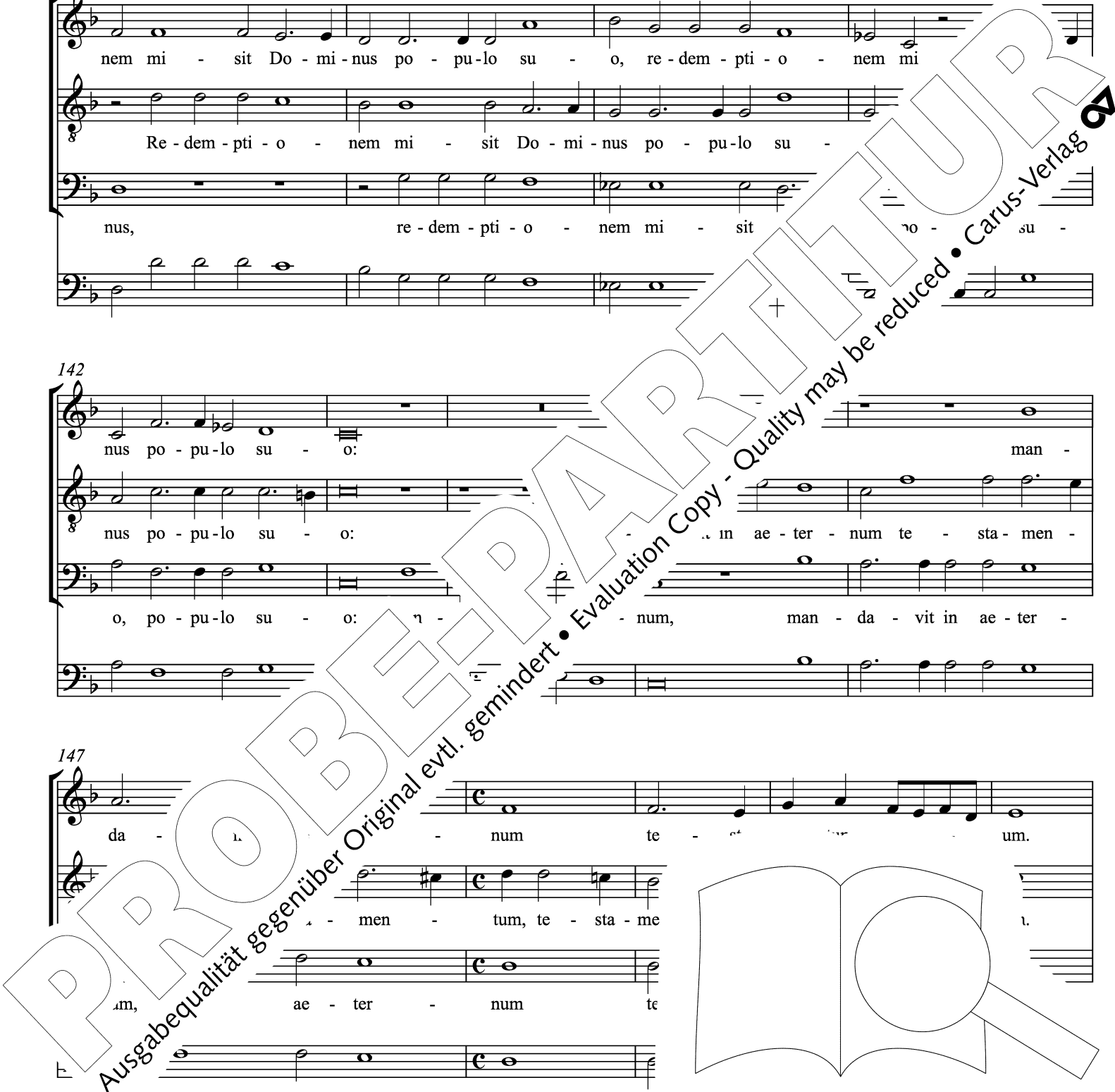
nus po - pu - lo su - o: in ae - ter - num te - sta - men -

o, po - pu - lo su - o: - num, man - da - vit in ae - ter -

da - num te - sta - men - tum.

men - tum, te - sta - me

am, ae - ter - num te



152 **Tutti**

Alto
Tenore
Basso
Soprano in ripieno

San - ctum, san - ctum et ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le, san - ctum et ter -

San - ctum, san - ctum et ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le, san - ctum et ter -

San - ctum, san - ctum et ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le, san - ctum et ter -

San - ctum et ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le, san - ctum et ter -

Alto in ripieno San - ctum et ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le, san - ctum

Tenore in ripieno San - ctum et ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le, san -

Basso in ripieno San - ctum et ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le

Basso continuo **Tutti** San - ctum et ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le, ter

158

ri - bi - le no - men e

ri - bi - le no - men In - i - ti - um sa - pi -

ri - bi - le no - r jus.

ri - bi - le - jus.

ri - bi - le e - jus.

ri - men e - jus.

men e - -

no - men e - -

163

Alto

In - i - ti - um sa - pi - en - ti - ae ti - mor Do - mi -
 en - ti - ae ti - mor Do - mi - ni, in - i - ti - um sa - pi - en - ti - ae ti - mor Do - mi -
 ni. In - tel - le - ctus, in - tel - le - ctus, in - tel - le - ctus bo - nus o -
 ni. In - tel - le - ctus, in - tel - le - ctus bo - nus o - mni - bus

167

en - ti - bus e - um, fa - ci - en - ti - bus e
 bo - nus o - mni - bus fa - ci - en - ti - bus e - da - ti - o, lau - da - ti - o
 o - mni - bus fa - ci - ti - bus

171

- net, ma - net in
 Lau -
 lau -

175

- net, ma - net in
 Lau -
 lau -



da - ti - o, lau - da - ti - o e - jus ma - net, ma - net, ma - net in sae - cu - lum sae - cu -

da - ti - o, lau - da - ti - o e - jus ma - net, ma - net, ma - net in sae - cu - lum sae - cu -

li, lau - da - ti - o, lau - da - ti - o e - jus,

li, lau - da - ti - o, lau - da - ti - o e - jus

Lau - da - ti - o, lau - da - ti - o e - jus ma - net, lau -

da - ti - o, lau - da - ti - o e - jus ma - net, lau - e - jus ma - net, ma -

net, da - ti - o e - jus ma - net, ma -

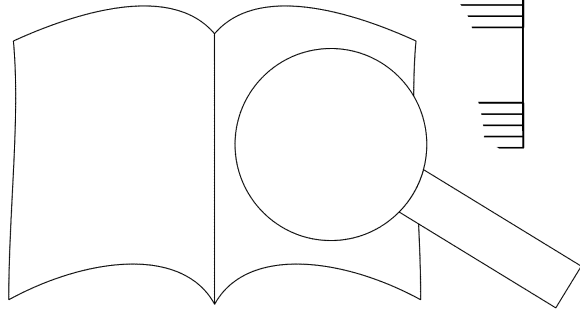
e - jus ma - net, ma - net

net, net in sae - cu - lum sae - cu - li.

ma - net in sae -

ma - net in sae -

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



Doxologie

195

Tutti
Alto

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - ut

Tenore

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - ut

Basso

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - ut

Soprano in ripieno

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - ut

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - ut

Alto in ripieno

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San

Tenore in ripieno

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu cto. Sic - ut

Basso in ripieno

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu cto. Sic - ut

Basso continuo

200

e - rat in prin - ci - pi - o, et sem -

e - rat in prin - ci - pi - nunc, et sem -

e - rat in prin - et nunc, et sem -

e - rat in et nunc, et sem -

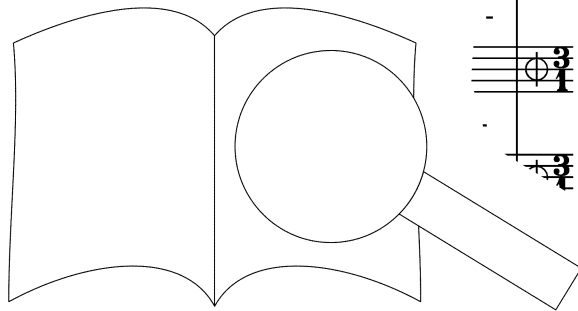
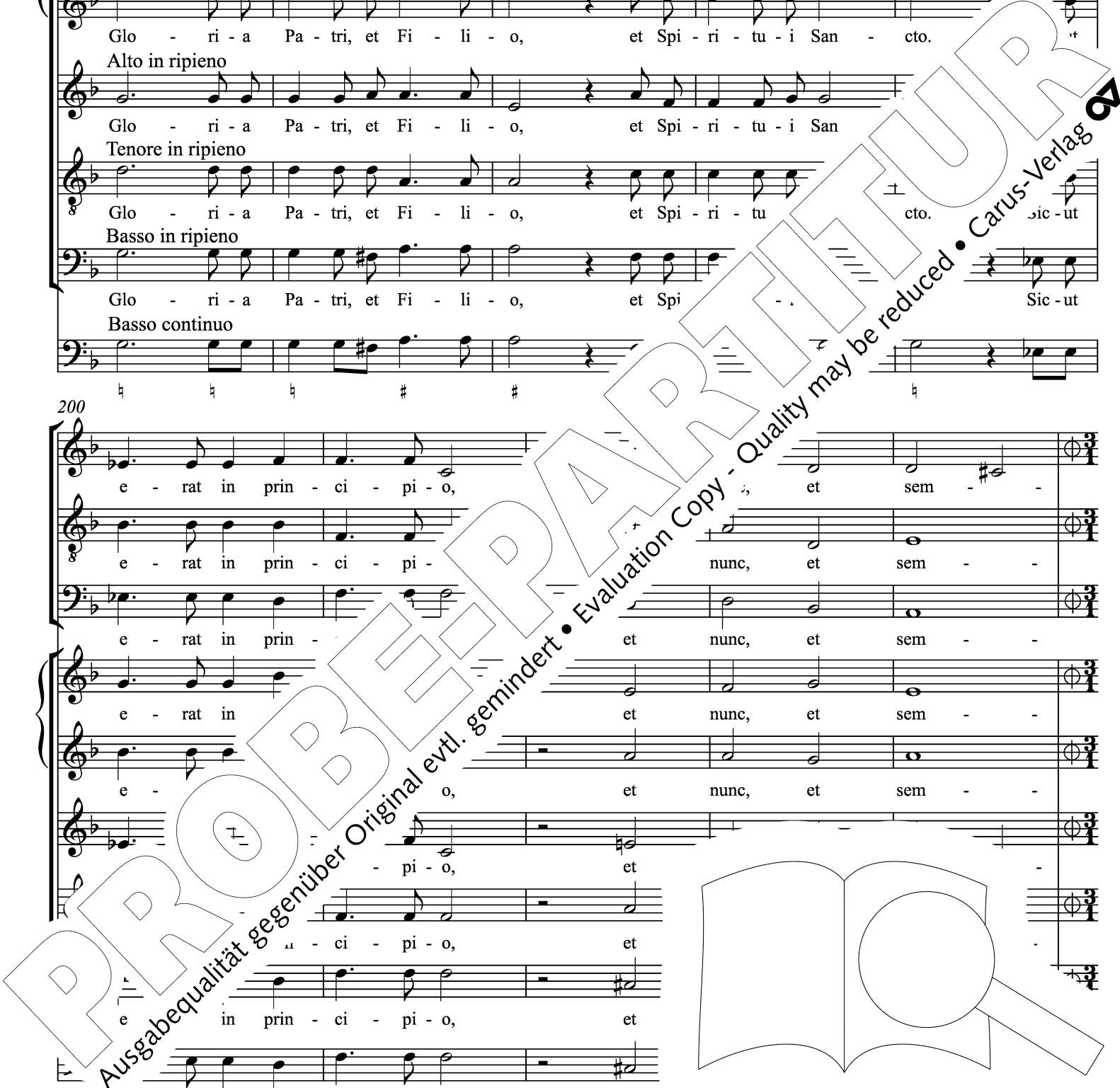
e - o, et nunc, et sem -

- pi - o, et

- ci - pi - o, et

e in prin - ci - pi - o, et

et



à 3

per. Sem - per glo - ri - a,

per. Sem - per glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

per.

per.

per.

per.

per.

per.

Alto
glo - ri - a et Spi - ri - tu - i San -

Tenore

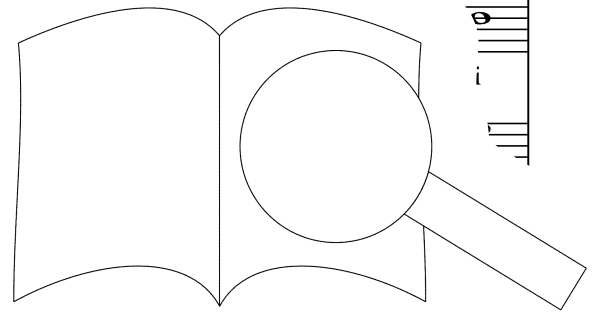
Basso

Basso continuo
Sem - per glo - ri - a, glo - ri - a

sem - per glo - ri - a, glo - tu - i

sem - per glo - ri - a,

tri, - li - o, sem - per glo - ri - a,



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

Alto

Tutti

San - - - cto. Sem - per, sem - per, sem - per et in sae - cu - la,

Tenore

San - - - cto. Sem - per, sem - per, sem - per et in sae - cu - la,

Basso

San - - - cto. Sem - per, sem - per, sem - per et in sae - cu - la,

Soprano in ripieno

Sem - per, sem - per, sem - per et in sae - cu - la,

Alto in ripieno

Sem - per, sem - per, sem - per et in sae -

Tenore in ripieno

Sem - per, sem - per, sem - per et

Basso in ripieno

Sem - per, sem - per, sem

Sem - per, sem - per, cu - la,

♯ # ♯ ♯ ♯

in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - men.

in sae - cu - la sae - cu - lo rum. A - - - men.

in sae - cu - la sae - lo A - - - men.

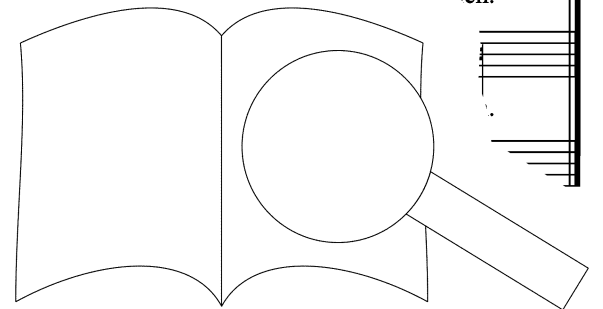
in sae - cu rum. A - - - men.

in sae - cu rum. A - - - men.

- cu - lo - rum. men.

la sae - cu - lo - - -

- cu - la sae - cu - lo - rum.



3. Beatus Primo

à 6 voci concertato con due violini & 3 viole da braccio
ovvero 3 Tromboni quali anco si ponno lasciare
SV 268

Claudio Monteverdi
1567–1643

Vers 1

Violino I

Violino II

Soprano I
Be - a - tus, be - a - tus vir, be - a - tus, be - a - tus vir, be - a - tus

Soprano II
Be - a - tus, be - a - tus vir, be - a - tus

Alto
Be - a - tus, be - a - tus vir,

Tenore I
Be - a - tus, be - a - tus vir

Tenore II
Be - a - tus, be - a - r'

Basso
Be - a - tus,

Basso continuo

4

vir qui ti - met Do - mi - num. Be - a - tus, be - a - tus

vir qui ti - met Do -

in man - da - tis e - jus vo - let

in man - da - tis e - jus vo -

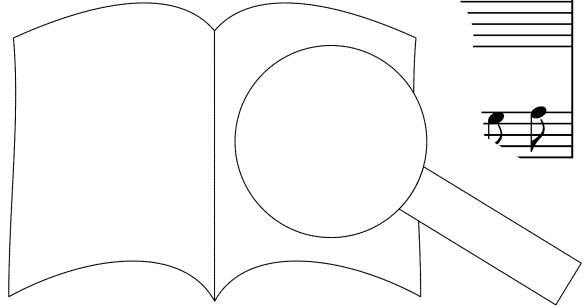
Aufführ... , Duration: ca. 8 min.

vir, be - a - tus, be - a - tus vir.
 Be - a - tus, be - a - tus vir.
 Be - a - tus, be - a - tus vir.
 Be - a - tus, be - a - tus vir.
 Be - a - tus, be - a - tus vir.
 be - a - tus, be - a - tus vir.

Vers 2

a e - rit se - men e - jus,
 in ter - ra e - rit se - men e - jus,
 Pot - ens in
 ens in

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



ter - ra e - rit se - men e - jus,
 ter - ra e - rit se - men e - jus, ge - ne - r
 se - - men e - jus:

be - ne - di - ce - tur, ge - ne - ra - Be - a - tus, be - a - tus
 be - ne - di - ce - cto - rum.
 be - ne - di - ce - tur.
 cto - rum be - ne

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

vir, be - a - tus, be - a - tus vir.

Be - a - tus, be - a - tus vir.

Be - a - tus, be - a - tus vir.

Be - a - tus, be - a - tus vir.

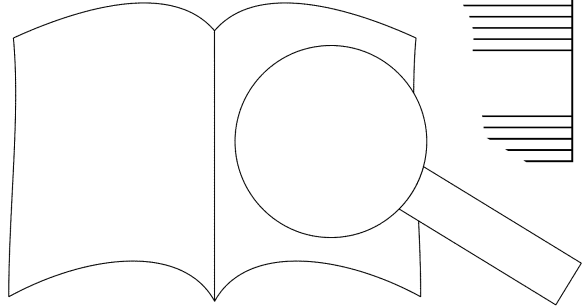
Vers 3

Glo - ri - a et di - vi - ti -

di - vi - ti -

Glo - ri -

Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri -



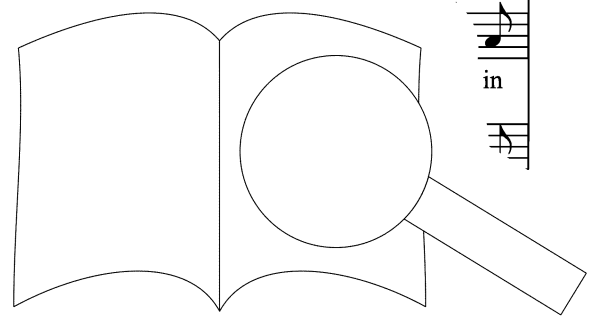
PROBEPARTITUR

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

ae.
ae,
glo - ri - a et di - vi - ti - ae in do - mo e - jus,
glo - ri - a et di - vi - ti - ae in do - mo, in do - mo e - jus,

vi - ti - ae in do - mo e - jus. Be - tus.
do - mo, in do - mo e - vir,
- net in
in
et ju - sti -

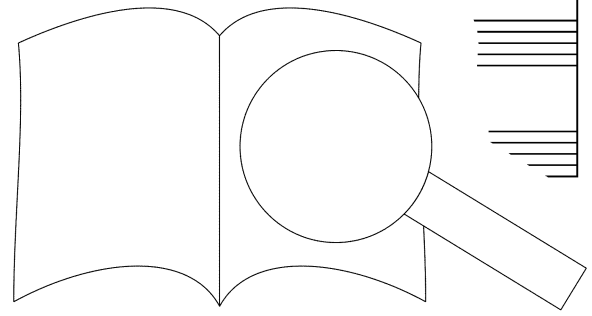
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



be - a - tus, be - a - tus vir, be - a - tus, be - a - tus vir,
 be - a - tus, be - a - tus vir, be -
 Be - a - tus, be - a - tus vir.
 sae - cu - lum sae - cu - li. Be - a - tus, be - a - tus vir.
 sae - cu - lum sae - cu - li. Be - a - tus, be - a - tr
 sae - cu - lum sae - cu - li. Be - a - tus, '

be - a
 a

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



Ex - or - tum est,

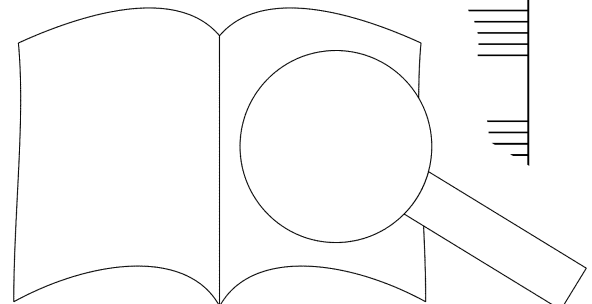
Ex - or - tum est,

Ex - or - tum est in te - ne - bris et mi - se - ra - tor.

Ex - or - tum est in te - et mi - se - ra -

Mi - se -

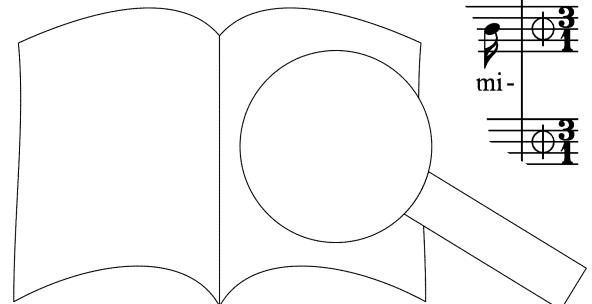
lu - men, lu - men re - ctis:



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

tor.
mi - se - ra - tor, et ju -
mi - se - ra -
mi - se - ra - tor, mi - se - ra - tor, se.

Be - a - tus, be - a - tus vir. - a -
tus vir.
tus vir.
tus vir.
- a - tus, be - a - tus vir, be -
Be - a - tus, be - a - tus vir,
Be - a - tus, be - a - tus vir.



Ju - cun - dus, ju - cun - dus, ju - cun - dus ho - mo

Ju - cun - dus, ju - cun - dus, ju - cun - dus ho - mo

num.

num.

qui mi - se -

qui mi - se -

Ju - cun - dus - tur,

Ju - cun - ur,

re - tur et com - mo - dat, ser - mo - nes

re - tur et com - mo - dat, ser - mo - nes

dis - po - net ser - mo - nes

dis - po - net ser -

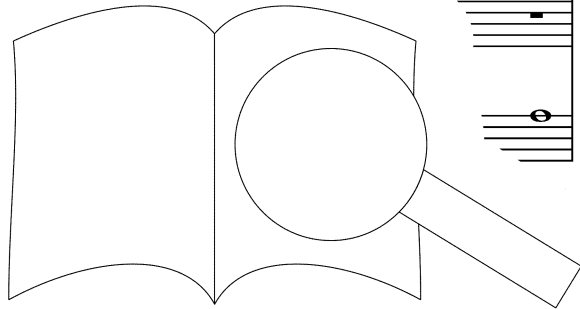
Vers 6

su - os in ju - di - ci-o. ae - ter - num

su - os in ju - di -

Qui - a in ae - ter - num, q

Qui - a in ae - ter - num, q



non com - mo - ve - bi - tur.

non com - mo - ve - bi - tur.

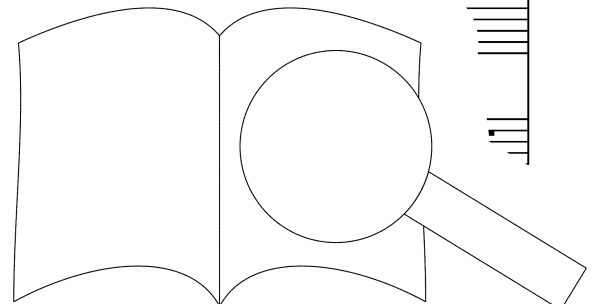
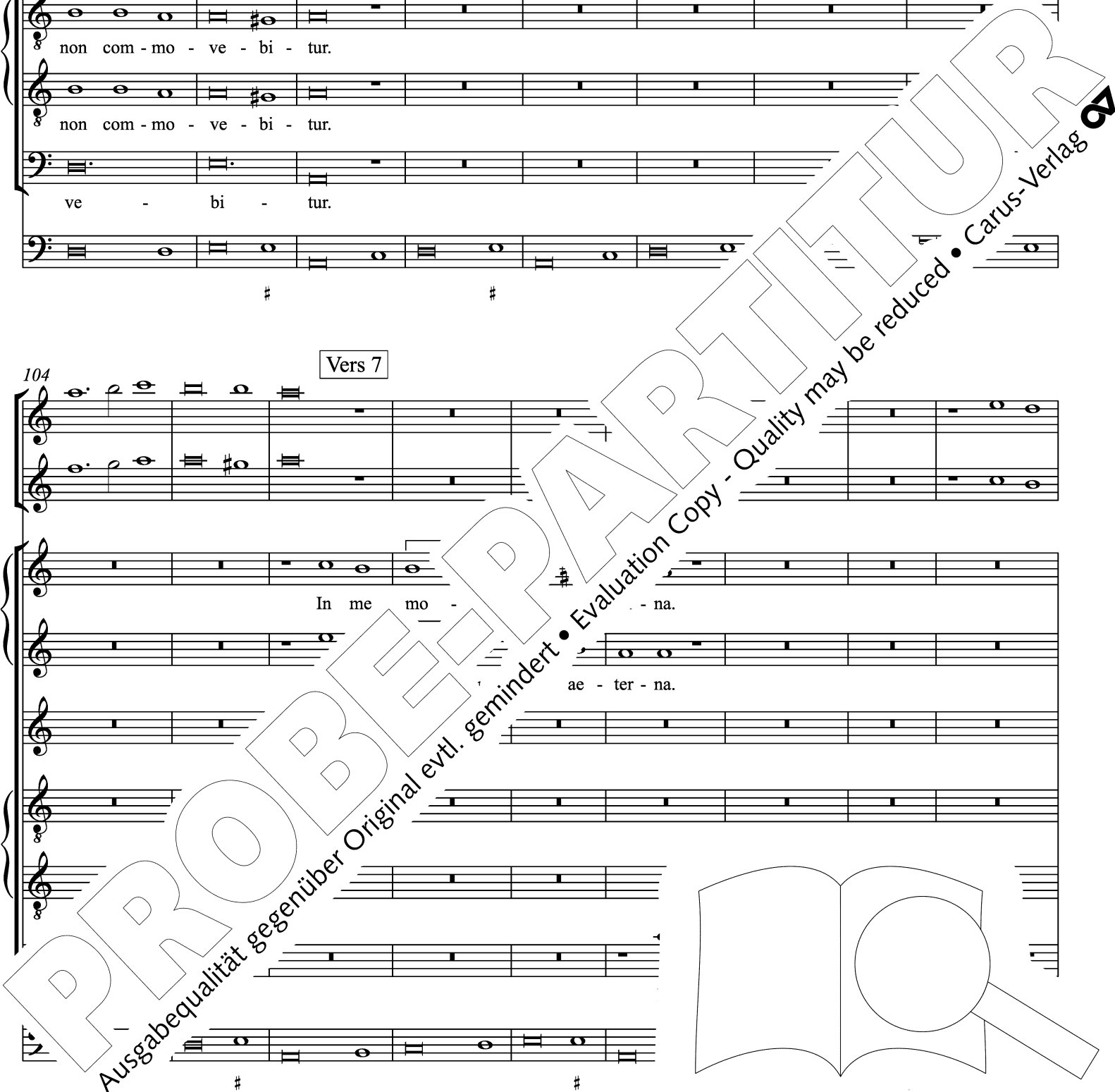
non com - mo - ve - bi - tur.

ve - bi - tur.

Vers 7

In me mo - na.

ae - ter - na.



Ab au - di - ti - o - ne ma - la non ti - me - bit, non ti - me
 Ab au - di - ti - o - ne ma - la non.
 ab au - di - ti - o - ne ma - la, ma - la

ra - tum, pa - ra - tum, pa - ra - tum cor e - jus.
 ra - tum, pa - ra - tum, pa - ra - tum cor e - jus.

Spe -
 Spe -

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

Con - fir - ma - tum est
 Con - fir - ma - tum est
 ra - re, spe - ra - re, spe - ra - re in Do - mi - no.
 ra - re, spe - ra - re, spe - ra - re in Do - mi - no.

non cor - ve - bi -
 nor. - mo - ve - bi -
 Cor non com - nec de -
 non com - mo - ve -
 non com - mo - ve - bi - tur do -

tur.

tur.

spi - ci - at in - i - mi - cos su - os.

in - i - mi - cos su - os.

mi - cos, in - i - mi - cos su - os.

##

rs

Dis - per - sit, dis - per - sit, de - dit,

Dis - per - sit, dis - per - sit, de - dit,

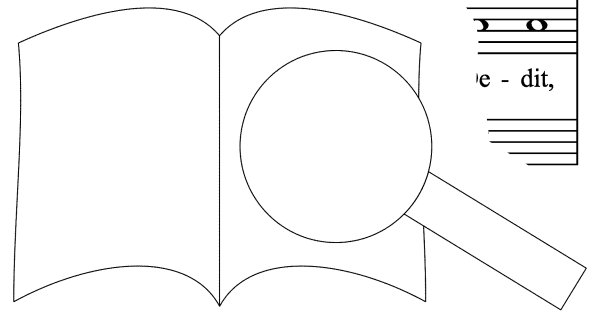
De - dit,

e - dit,

##

PROBE PARTITUR

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



de - dit pau - pe - ri - bus, ju - sti - ti - a e - jus
 de - dit pau - pe - ri - bus, ju - sti - ti - a e
 ju - sti - ti

cor - - nu e - jus
 cor - - nu e - jus
 ma - net in u li, cor - nu
 1 sae - cu - li, nu
 u - lum sae - cu - li,

ex - al - ta - bi - tur in

e - jus ex - al - ta - bi - tur, ex - al - tr

e - jus ex - al - ta - bi - tur,

ex - al - ta - bi - tr

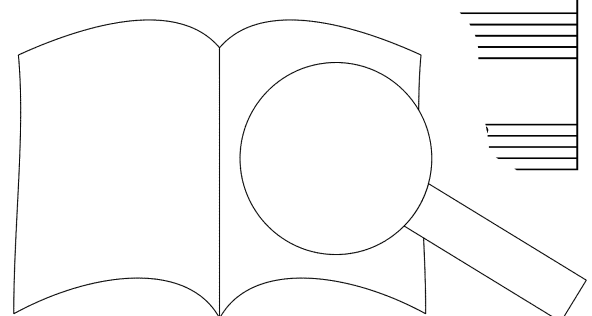
glo

glo

- a, ex - al - ta - bi - tur in glo

PROBEPARTITUR

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





ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a.

ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a.

ex - al - ta - bi - tur in glo -

ex - al - ta - bi - tur in glo

ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a,



PROBE-PARTITUR

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

Be - a - tus, be - a - tus vir, be - a - tus, be - a - tus

Be - a - tus, be - a - tus

Be - a - tus, be - a - tus

ri - a. Be - a - tus

in glo - ri - a. a - tus

Vers 10

vir, be - a - tus vir qui ti - met - mi -

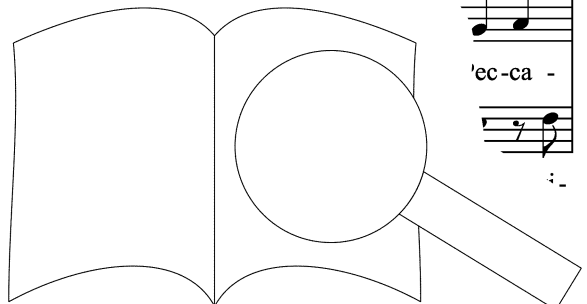
vir, be - a - tus vir

vir, be - a - tus

vir, be - a - tus

ti - met Do - mi - num.

vir qui ti - met Do - mi - num.

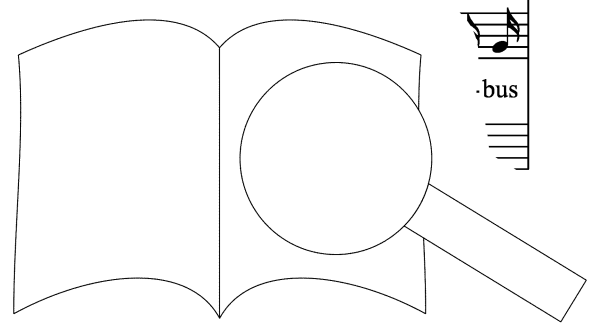


PROBEPARTITUR

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

I - ra - sce - tur, i - ra - sce - tur,
 I - ra - sce - tur, i - ra - sce - tur,
 I - ra - sce - tur, i - ra -
 I - ra - sce - tur, i - ra - sce - tur,
 tor vi - de - bit, et i - ra - sce - tur,
 de - bit, et i - ra - sce - tur, i - ra - sce - tur,

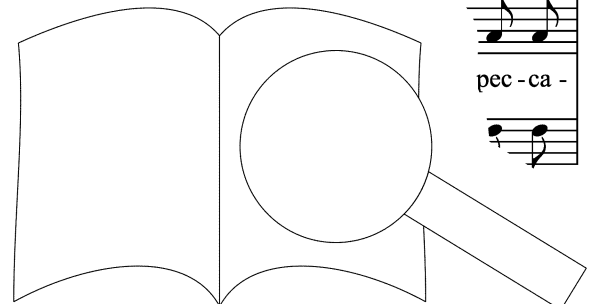
sce - tur,
 den - ti - bus, den - ti - bus su - is
 den - ti - bus, den - ti - bus su - is
 den - ti - bus, den - ti - bus
 su - is
 den - ti - bus, den - ti - bus su - is
 den - ti - bus



fre - met et ta - be -
 fre - met et ta - be -
 su - is fre - met et ta - be -
 fre - met

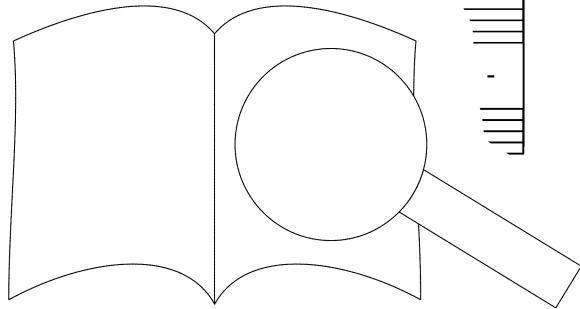
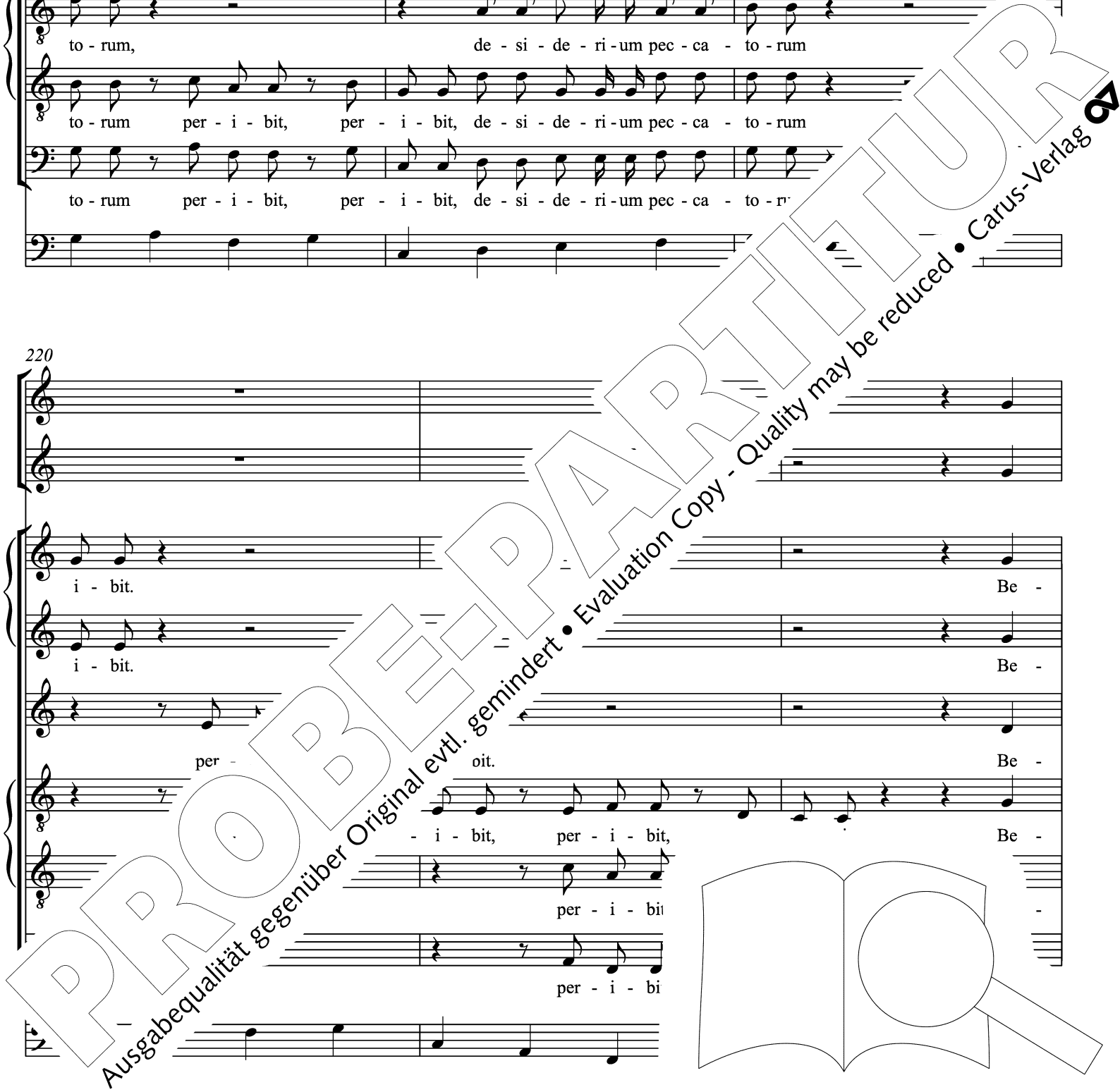
scet. De - si - de - ri - um pec - ca -
 scet. De - si - de - ri - um pec - ca -
 scet. De - si - de - ri - um pec - ca -
 scet. ri - um pec - ca -
 pec - ca -

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



to - rum, de - si - de - ri - um pec - ca - to - rum per - i - bit, per -
 to - rum, de - si - de - ri - um pec - ca - to - rum per - i - bit, per -
 to - rum
 to - rum, de - si - de - ri - um pec - ca - to - rum
 to - rum per - i - bit, per - i - bit, de - si - de - ri - um pec - ca - to - rum
 to - rum per - i - bit, per - i - bit, de - si - de - ri - um pec - ca - to - rum

i - bit. Be -
 i - bit. Be -
 per - oit. Be -
 - i - bit, per - i - bit, Be -
 per - i - bi
 per - i - bi



a - tus vir qui ti - met Do - mi - num. Glo - ri - a

a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

a - tus vir qui ti - met Do - mi - num. Glo - ri - a

a - tus vir qui ti - met Do - mi - num. G!

a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

a - tus vir qui ti - met Do - mi

Pa - tri, glo - ri - a, et Spi - ri - tu - i

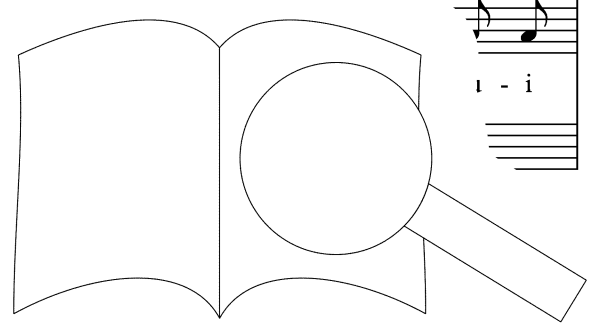
Pa - tri, Glo - ri - a, et Spi - ri - tu - i

Pa - tri, a, et Fi - li - o, glo - ri - a, et Spi - ri - tu - i

ri - a, et Fi - li -

Glo - ri - a, et Fi - li -

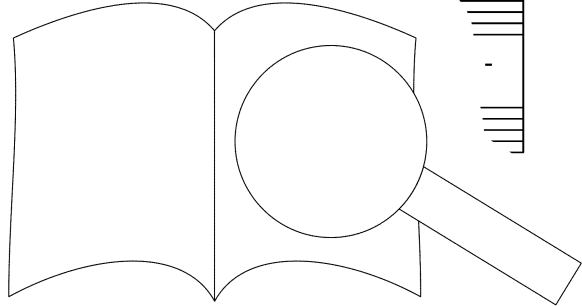
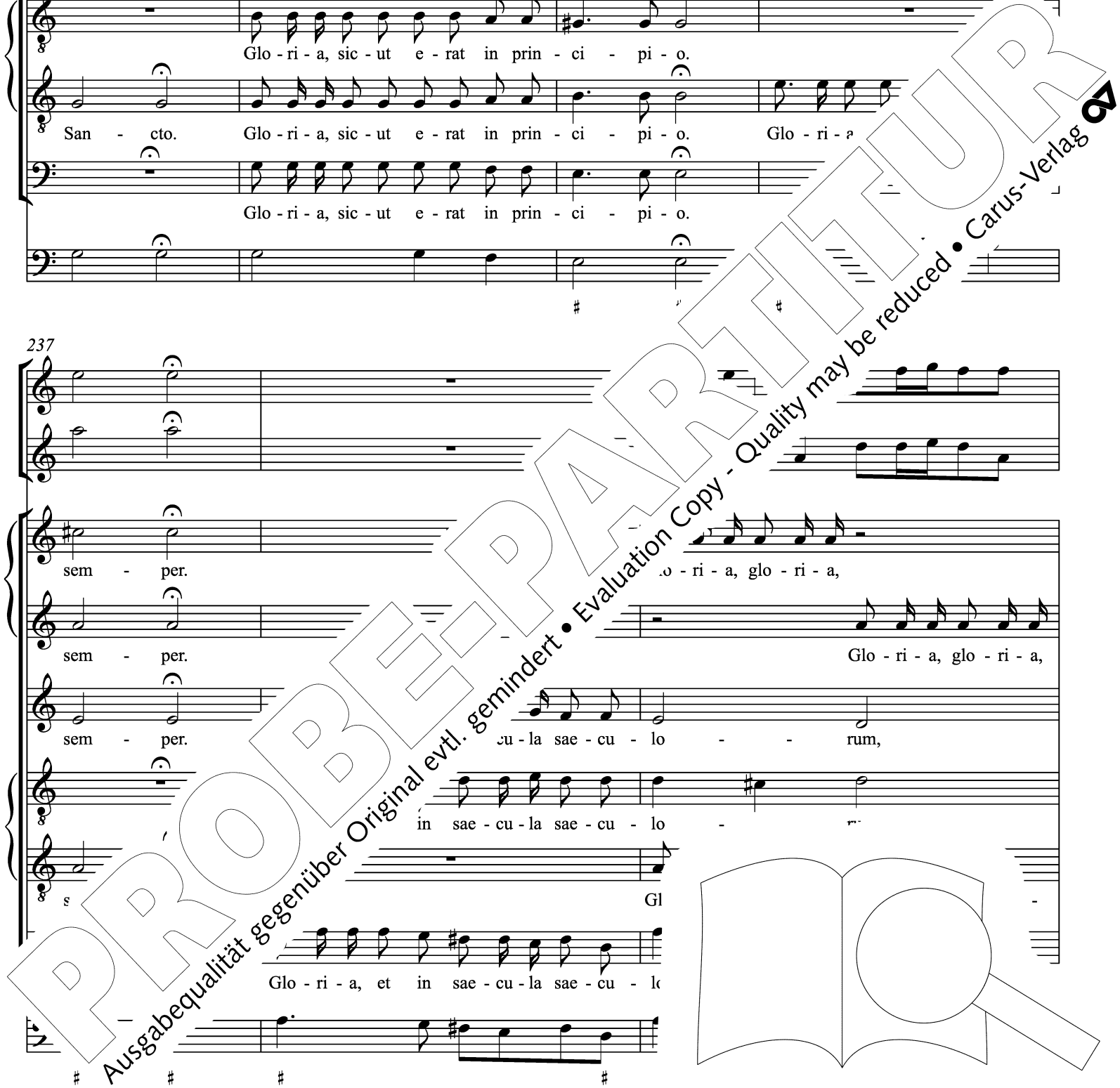
i - i



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

San - cto. Glo - ri - a, et nunc, et
 San - cto. Glo - ri - a, et nunc, et
 San - cto. Glo - ri - a, sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o. Glo - ri - a, et nunc, et
 Glo - ri - a, sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o.
 San - cto. Glo - ri - a, sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o. Glo - ri - a
 Glo - ri - a, sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o.

sem - per. Glo - ri - a, glo - ri - a,
 sem - per. Glo - ri - a, glo - ri - a,
 sem - per. cu - la sae - cu - lo - - rum,
 in sae - cu - la sae - cu - lo - - rum,
 Glo - ri - a, et in sae - cu - la sae - cu - lo - - rum

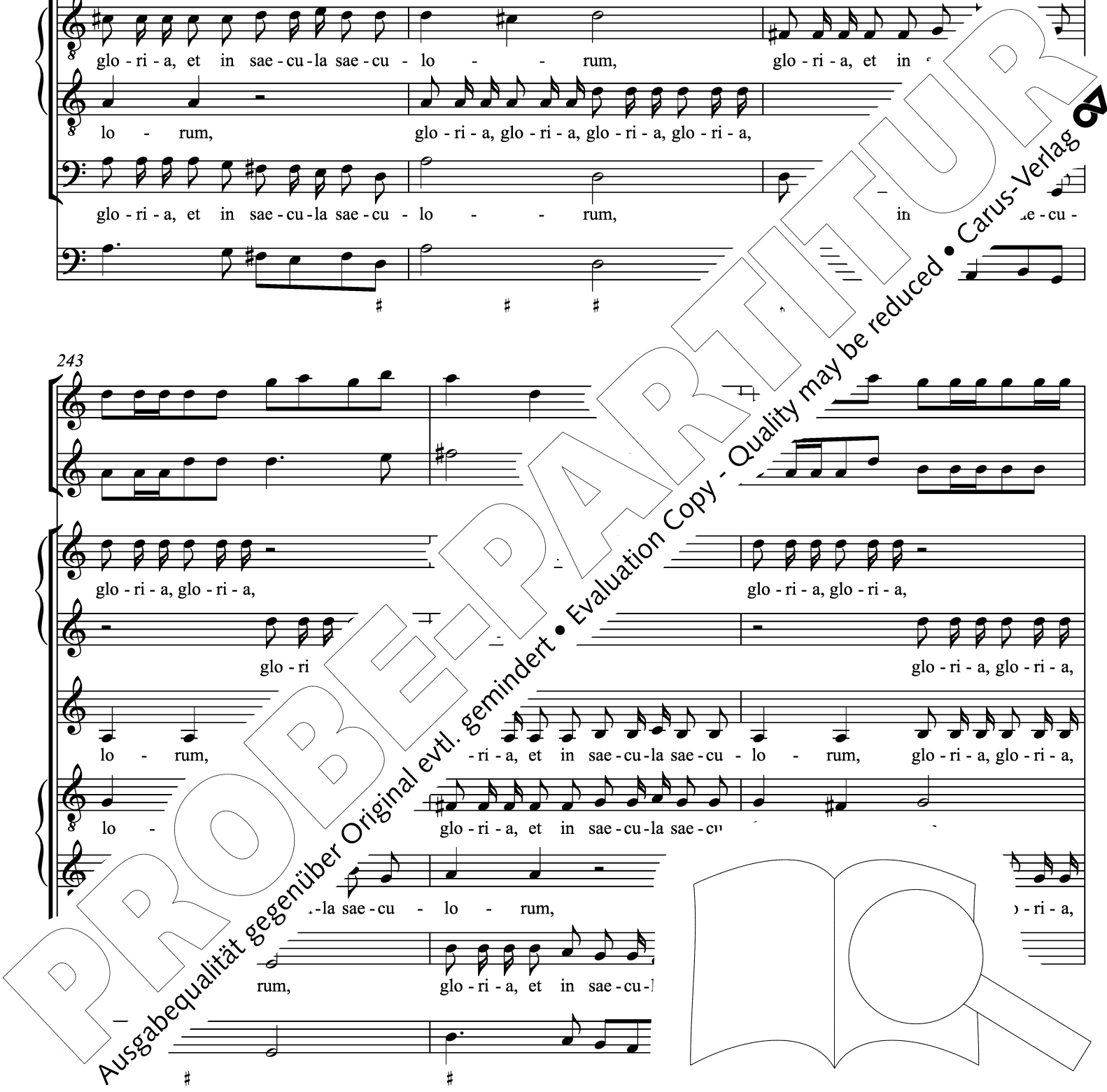


Piano accompaniment for measures 240-242, featuring a treble and bass clef staff with rhythmic patterns.

Vocal staves and piano accompaniment for measures 240-242. The lyrics are: glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, in sae - cu -

Piano accompaniment for measures 243-245, featuring a treble and bass clef staff with rhythmic patterns.

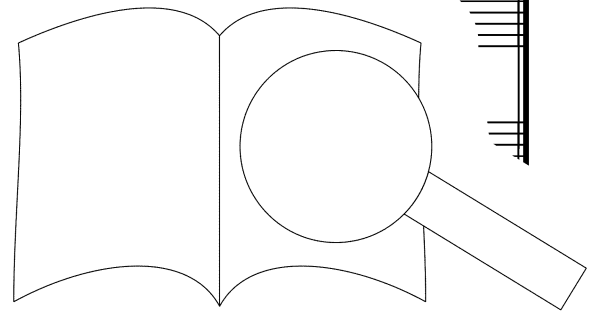
Vocal staves and piano accompaniment for measures 243-245. The lyrics are: glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, glo - ri - a, et in sae - cu - lo - rum, glo - ri - a, et in sae - cu -



glo - ri - a, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, et in sae - cu - la sae - cu -
 glo - ri - a, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, et in sae - cu - la sae - cu -
 glo - ri - a, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.
 glo - ri - a, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.
 glo - ri - a, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, et i
 glo - ri - a, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri

lo - rum. A - - - - - men.
 lo - rum. - - - - - men.
 - - - - - men, a - - - - - men.
 - - - - - men.
 A - - - - -
 A - - - - -

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



4. Laudate Pueri Primo

à 5 concertato con due violini
SV 270

Claudio Monteverdi
1567–1643

Vers 1

Violino I

Violino II

Soprano I

Soprano II (Alto)

Tenore I
Lau - da - te pu - e - ri, lau - da - te pu - e - ri, Do - mi -

Tenore II
Lau - da - te Do - mi - num, Do - mi -

Basso

Basso continuo

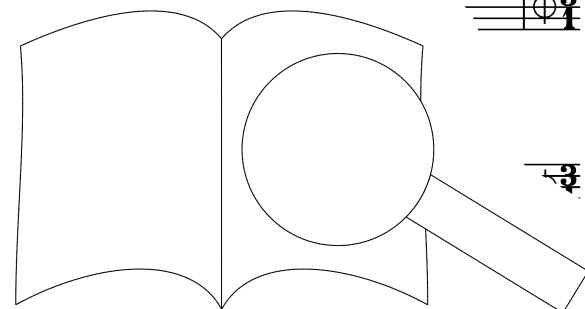
Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features seven staves: Violino I and II (treble clef, C-clef), Soprano I and II (Alto clef, C-clef), Tenore I and II (treble clef, C-clef), Basso (bass clef, C-clef), and Basso continuo (bass clef, C-clef). The vocal parts have lyrics: Tenore I: 'Lau - da - te pu - e - ri, lau - da - te pu - e - ri, Do - mi -'; Tenore II: 'Lau - da - te Do - mi - num, Do - mi -'. The basso continuo part has a sharp sign (#) under the final note.

7 Tenore
num, lau - e - ri pu - e - ri Do - mi - num.

8 lau - da - te pu - e - ri

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, starting at measure 7. It features three staves: Tenore (treble clef, C-clef), another Tenore (treble clef, C-clef), and Basso continuo (bass clef, C-clef). The lyrics are: Tenore: 'num, lau - e - ri pu - e - ri Do - mi - num.'; another Tenore: 'lau - da - te pu - e - ri'. The basso continuo part has a sharp sign (#) under the final note.

♩ / Duration: ca. 8 min.



Vers 2

15

Violino

Soprano

Sit no - men, sit no - men Do - mi - ni, sit no - men

Sit no - men, sit no - men Do - mi - ni, sit no - men

22

Do - mi - ni be - ne - di - ctum,

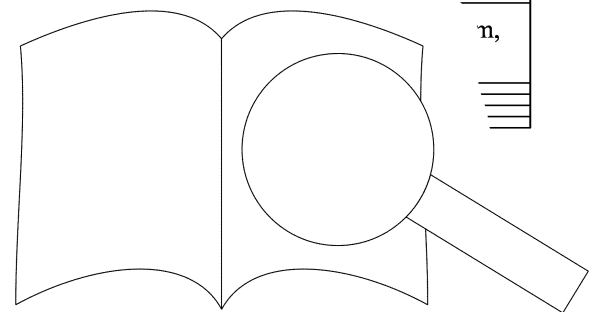
Do - mi - ni be - ne - di - ctum,

29

et us - que,

nunc, et us - que,

n,



36

us - que, us - que in sae - cu - lum.
us - que, us - que in sae - cu - lum.

43

Tenore

Lau-da-te pu - e - ri, lau - da - te no - men, no - men, no - men Do - mi -
Lau-da-te pu - e - ri, lau - da - te no - men, no - men, no - men - te

50

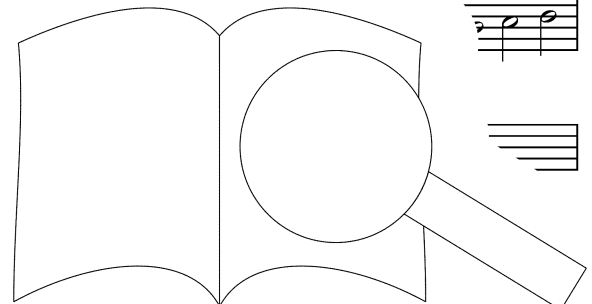
Basso

no - men Do - mi - ni.
no - men Do - mi - ni.
A so - lis, a so - lis or - tu,

58

Violino

a so - lis or -



us - que, us - que ad oc - ca - sum, us - que ad oc -

Vers 4

Violino

Soprano

Basso

Ex - cel - ses

gen - tes,

ca - sum, lau - da - bi - le, lau - da - bi - le no - men I

su - per o - mnes gen - tes Do - mi - nus et su - per

su - per o - mnes gen - te

per o - mnes gen - tes,

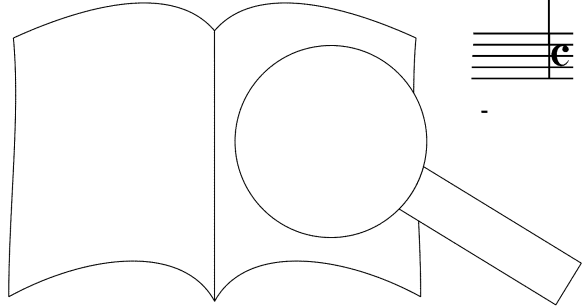
Piano accompaniment for measures 90-96, consisting of two staves (treble and bass clef) with various chords and melodic lines.

Vocal staves for measures 90-96. Includes two soprano parts and two bass parts. Lyrics: "coe - los. et su - per, su - per coe - los glo - ri - a, glo - ri - a".

Piano accompaniment for measures 97-103, consisting of two staves (treble and bass clef).

Vocal staves for measures 97-103. Includes two soprano parts and two bass parts. Lyrics: "glo - ri - a, et su - per coe - los glo - ri - a e -", "glo - ri - jus, et su - per", "et su - per".

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



Violino

Violino musical notation for measures 104-106, consisting of two staves in C major and common time.

Soprano

jus.

jus.

Tenore

Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num: lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te pu - e - ri

Basso

Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num: lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te

jus.

Tenore

Do - mi num: lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te, lau - da - te, lau - d'

Do - mi num: lau - da - te no - men Do - mi - ni, lau - da - te,

Vers 5

Violino

Soprano

Quis sic - ut De

De - us, De - us no -

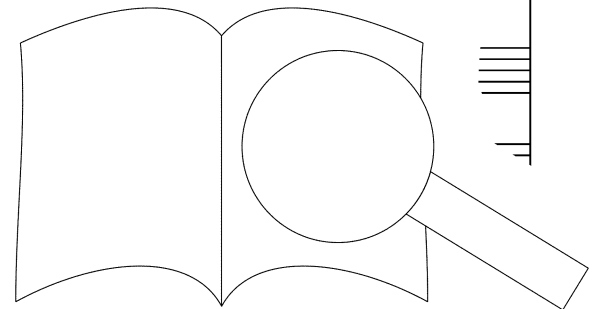
Quis sic - ut

ster,

De - us, De - us no -

Tenore

Quis sic - ut Do -



* Siehe Vorwort. / See Foreword.

Violino

Musical notation for Violino, measures 116-120. The score consists of two staves with treble clefs, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Soprano

ster, qui in al - tis, in al - tis ha - bi - tat,

ster, qui in al - tis, in al - tis ha - bi - tat,

Basso

De - us, De - us no - ster, qui in al - tis, in al - tis ha - bi -

Musical notation for Soprano and Basso, measures 116-120. The Soprano part is on a treble clef staff, and the Basso part is on a bass clef staff. Both parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Vers 6

re - spi - cit in coe - lo,

re - spi - cit in coe - lo,

coe - lo,

tat, et hu - mi - li - a,

et hu - mi - li -

Musical notation for Soprano and Basso, measures 121-125. The Soprano part is on a treble clef staff, and the Basso part is on a bass clef staff. The lyrics are written below the vocal lines.

re - spi - cit in coe -

in ter -

i - a,

re - spi - cit in coe -

ter -

- mi - li - a,

re - spi - cit in coe

Musical notation for Soprano and Basso, measures 126-130. The Soprano part is on a treble clef staff, and the Basso part is on a bass clef staff. The lyrics are written below the vocal lines. A large watermark 'PROBE PARTITUR' is overlaid on the page.