

Claudio

MONTEVERDI

Selva morale et spirituale Salmi II

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

herausgegeben von / edited by
Barbara Neumeier, Uwe Wolf

Urtext

Partitur / Full score



Carus 27.803

Inhalt / Contents

Vorwort	III
Foreword	XI
Die vertonten Texte mit Übersetzungen / The singing texts with translations	XIX
Abbildungen / Facsimiles	XXIII
1. Dixit Dominus Secondo à 8 voci SV 264	2
2. Confitebor Secondo à 3 voci SV 266	46
3. Confitebor Terzo alla francese à 5 voci SV 267	56
4. Beatus Secondo à 5 voci SV 270	66
5. Laudate Pueri Secondo à 5 voci SV 271	78
6. Laudate Dominum Secondo à 8 voci SV 273	93
7. Laudate Dominum Terzo à 8 voci SV 274	110
8. Memento à 8 voci da Capella SV 276	120
Kritischer Bericht	139

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 Secondo (Carus 27.418), Confitebor Secondo (Carus 27.419), Confitebor Terzo (Carus 27.420),
Beatus Secondo (Carus 27.421), Laudate Pueri Secondo (Carus 27.422), Laudate Dominum Secondo (Carus
27.423), Laudate Dominum Terzo (Carus 27.416), Memento (Carus 27.424).

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 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 Gliederung 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. XXIII).

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 I. 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 exponiert platzierte 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).

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

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

² Bücher mit Madrigalen bzw. Canzonetten 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^{Bo}.

⁸ Vgl. dazu John Whenham, „Monteverdi's ‚Selva morale e[*t*] spirituale‘ (1641): Some Anomalies Explored through the Five Exemplars“, in: *Music and Letters* 95 (2014), S. 539f.

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

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

¹¹ So vor allem im *Dixit Dominus Primo*. Allerdings tritt auch hier der Psalmtone 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.

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

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 Vesperbücher¹² 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 gebraucht¹³ 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.¹⁴ Im Gottesdienst waren zu Monteverdis Zeit tropierte Texte (eigentlich) nicht gestattet, auch dies deutet auf die Privatandachten am Wiener Kaiserhof.¹⁵ Die Hymnen und Marianischen Antiphonen finden sich im Band *Motetti, Hinni, Salve Regina* (Carus 27.804).

Besetzung

Monteverdi stand in San Marco ein beachtliches Ensemble mit bis zu 35 festbesoldeten Sängern zur Verfügung. Hinzu kamen die beiden Organisten und bis zu 14 weitere Instrumentalisten.¹⁶ 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*. In diesen Stimmbüchern enthaltene Tutti-Stimmen duplizieren dabei in den Tutti-Abschnitten die entsprechenden Solo-Stimmen.

Auch bei den anderen Stücken mit Tutti-Anweisungen¹⁷ sollten vermutlich zusätzliche Stimmen, etwa Chor und/oder zusätzliche Instrumente hinzutreten, auch wenn solche Tutti-Stimmen nicht gesondert erhalten sind. 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.¹⁸ 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. X gibt Auskunft über die benötigten Stimmen.

Keine Angaben über chorische oder solistische Ausführung enthalten in diesem Band das *Laudate Pueri Secondo* und das *Memento*. Bei letzterem legt der Zusatz *da Capella* eine chorische Aufführung nahe, das *Laudate Pueri Secondo* kann über weite Strecken chorisch musiziert werden, erfordert aber in Vers 9 zwei Tenor-Solisten. Ausdrücklich für chorische Besetzung ist das *Beatus Secondo* bestimmt; dort wird bereits im Titel auf die gewünschte chorische Besetzung hingewiesen (*à 5. voci qual si può cantare ridoppiato & forte o come piacerà*). Nur einen bescheidenen, dreistimmigen Tutti-Anteil gibt es beim *Confitebor Secondo*.

Die Hymnen, *Salve Regina*-Vertonungen und Solo-Motetten sind für Solisten bestimmt, wobei die liedhaften Hymnen durchaus auch chorisch aufgeführt werden können.¹⁹

Einige Psalmen enthalten in der Tavola Hinweise auf zusätzliche Instrumente, meist vier *Viole*²⁰ 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. Wahrscheinlich existierten Fassungen, bei denen diese Instrumentalstimmen ausgeführt waren. Dass

¹² Siehe Koldau (wie Fußnote 9), S. 510ff.

¹³ Advents- und Weihnachtszeit: *Alma redemptoris mater*, Fastenzeit: *Ave Regina caelorum*, Osterzeit: *Regina caeli*, im verbleibenden Kirchenjahr: *Salve Regina*.

¹⁴ Näheres dazu im Band *Motetti, Hinni, Salve Regina*, Carus 27.804.

¹⁵ 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.

¹⁶ 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.

¹⁷ In diesem Band ferner bei Nr. 1–3 und 6–7.

¹⁸ Siehe dazu Jeffrey Kurtzman, *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, Oxford 1999, S. 376ff.

¹⁹ 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 unbekannteren Empfänger (Don Ascanio Pio di Savoia?).

²⁰ Der gelegentlich verwendete Terminus „Viola“/„Viola da braccio“ meint nicht nur Bratschen, sondern wohl allgemein Angehörige der Violinfamilie.

solche Hinweise aber so vereinzelt bleiben, spricht weniger für einen Verlust der Tutti-Stimmbücher oder eine eigenmächtige Entscheidung des Verlegers, diese nicht zu drucken,²¹ 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 bedingt 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 Zinken²² (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.²³

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 Truhengorgel. 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.²⁴ Zur Zeit der *Selva* dürfte sich auch eine Verdoppelung der Basslinie durch ein Melodieinstrument, in der Regel einen Violone, bereits durchgesetzt haben.²⁵

Anders als bei der *Marienvesper* gibt es in der *Selva* wenig extreme Lagen. Insgesamt bietet es sich daher an, für Aufführungen den historischen hohen Stimmtton anzuwenden (etwa ein Halbton über dem heute üblichen, ca. $a^1=466$ Hz). Insbesondere bei größeren Besetzungen hilft der hohe Stimmtton den Violinen zu mehr Präsenz. Aufführungen im heutigen Stimmtton 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 à 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.²⁶

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. X) 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 Bekennergedenktage²⁷ 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.²⁸

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.²⁹ Andererseits gab es Vespere an wichtigen Heiligenfesten, 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. X).³⁰

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,³¹ könnte aber auch auf eine besondere Vorliebe des Wiener Kaiserhofes abzielen (s.o.). Eine mögliche Verwendung für die Solo-Motetten bieten unter anderem die verschiedentlich bezeugten Darbietungen von Motetten oder Instrumentalwerken zwischen den Vesperpsalmen.³²

²¹ So Whenham 2014 (wie Fußnote 8), S. 517.

²² 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 16), S. 87.

²³ Bei den *da Capella*-Psalmen kann sehr gut der 2. Chor von nur einer Singstimme und Instrumenten ausgeführt werden.

²⁴ Moore (wie Fußnote 16), S. 83.

²⁵ Siehe das Vorwort Heinrich Schütz' zu den *Musikalischen Exequien* von 1636, abgedruckt in: *Schriftstücke von Heinrich Schütz*. Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Kremt nach den Quellen erarbeiteten Textübertragung, hrsg. von Michael Heinemann, Köln 2010 (Schütz-Dokumente, Band 1), S. 193.

²⁶ Die Messe sowie die Austauschsätze sind in Carus 40.671 (*Missa in F*) enthalten.

²⁷ Nach Koldau (wie Fußnote 9), S. 115, lässt sich auch die Wahl der Vespere für Bekenner und Märtyrer (s.u.) zwanglos mit Wien in Verbindung bringen.

²⁸ 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.

²⁹ Siehe Moore (wie Fußnote 16), S. 133f. und 214f. (Übersicht über diese Feiertage).

³⁰ Siehe Whenham 2007 (wie Fußnote 8), S. 199ff., bes. S. 202f.

³¹ 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.).

³² 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).

Überlieferung

Die wichtigste und einzige authentische Quelle für die Stücke der *Selva* ist der Druck von 1641, von dem heute noch fünf Exemplare bekannt sind (siehe Kritischer Bericht). Einem dieser Exemplare (heute in Bologna) ist noch eine frühere Titelfassung beigegeben, die auf 1640 datiert und den Inhalt der beiden späteren Titelblätter in sich vereint. Da in der Vergangenheit 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*.³³ Die Exemplare enthalten jedoch alle in unterschiedlicher Häufigkeit Korrekturen: sowohl Rasuren als auch handschriftliche Einträge. 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.

Neben den Druckexemplaren gibt es auch eine handschriftliche Überlieferung, die allerdings mit hoher Wahrscheinlichkeit 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.

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 kleingedruckt.

Taktstriche sind im Druck von 1641 nur sporadisch anzutreffen. Sie wurden damals nur gesetzt, wenn sie zur Orientierung als notwendig erachtet wurden. Dies ist der Fall bei einigen rhythmisch ungewohnten Dreiertakten 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.

Nur beim *Credidi da Capella* (in *Salmi I*, Carus 27.802) zeichnet Monteverdi ein ♩ vor, allen anderen hingegen ein ♩ . Dies korrespondiert mit den deutlich längeren Notenwerten.

Das von Monteverdi verwendete Verzierungszeichen „t.“ für *trillo* wurde unverändert beibehalten und nicht durch das heute geläufige tr ersetzt. Die Interpretation dieses Zeichens ist nicht ganz eindeutig; die Ausführung wird sowohl als Tonwechseltriller als auch als schnelle Tonwiederholung beschrieben (wie auch die Bezeichnung für beide Ausführungsarten zwischen *tremolo* und *trillo* schwankt). Die Verwendung Monteverdis scheint eher auf die Tonrepetition zu deuten.³⁴

Alle Stücke erscheinen in der vorliegenden Ausgabe untransponiert.

Zur Notation der Taktarten

Wie bereits erwähnt, unterscheidet Monteverdi eine *stile antico*-Komposition von den übrigen, indem er diese unter dem *alla breve* Zeichen notiert. Ob Monteverdi tatsächlich noch ein *tactus alla breve* (2/1-Takt)³⁵ 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.³⁶ Wie weit das auch auf den betont historisierenden Psalm *Credidi* zutrifft, muss offen bleiben.

³⁴ Siehe dazu: Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, 2 Bde., Kassel 1992, Bd. 1, S. 262ff. sowie Bd. 2, S. 91 (Ausführungstabelle nach Rognoni 1620).

³⁵ 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 Zweiganzettakt.

³⁶ Siehe Wolf 1992 (wie Fußnote 34), Bd. 1, S. 27ff.

³³ Siehe Vorwort und Kritischen Bericht Carus 27.801.

Als Dreiertakt verwendet Monteverdi in der *Selva* nur noch den Dreiganzetakt.³⁷ Als Signum für den Dreiganzetakt dominiert Φ_3 . Dieses Zeichen gibt – proportional gedeutet – eine zweifache Beschleunigung gegenüber \mathcal{C} an: Zum einen geben die Zahlen $\frac{3}{1}$ 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,³⁸ wie auch insgesamt die Taktzeichen offenbar losgelöst von ihren ursprünglichen Bedeutungen verwendet wurden (Monteverdi notiert unter Φ_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 ($\mathcal{C} \rightarrow \circ$, $\Phi \rightarrow \Phi$), 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_3 das Φ_3 . Hiermit wird die Beschleunigung des geraden Taktes wieder herausgenommen (bedeutet rechnerisch Φ eine Verdopplung gegenüber \mathcal{C} , so bedeutet $\frac{3}{2}$ im Gegenzug eine halbierte Beschleunigung gegenüber $\frac{3}{1}$). Da Monteverdi jedoch hier die zweite Beschleunigungsmöglichkeit fehlt (der Kreis müsste doppelt durchstrichen sein, um das Tempo gegenüber Φ 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.

Hinweise zu den einzelnen Kompositionen des vorliegenden Bandes

1. Dixit Dominus Secondo

Dixit Secondo à 8 voci concertato con gli stessi istromenti del primo & nel medesimo modo (Zweites Dixit zu 8 Stimmen, konzertant mit den gleichen Instrumenten wie im ersten Dixit und auf die gleiche Weise).

Bereits im ausführlichen Werktitel in der *Tavola* nimmt Monteverdi Bezug auf das erste *Dixit Dominus* und legt damit einen Vergleich der beiden ersten Psalmvertonungen der Sammlung nahe. In der Tat verwendet auch das *Dixit Dominus Secondo* den achtstimmigen Vokalsatz und darüber hinaus die beiden Violinen, die in der *Selva* bei etlichen weiteren Psalmen eine mitunter exponierte Rolle spielen. Darüber hinaus legt der Titel („mit den gleichen Instrumenten wie im ersten Dixit“) nahe, dass auch beim zweiten *Dixit Dominus* die Mitwirkung weiterer Instrumente zumindest als Verstärkung in den Tutti-Passagen intendiert war.

³⁷ Eine versehentlich stehengebliebene Passage im Dreihalbetakt im *Dixit Dominus Primo* (siehe Kritischen Bericht) könnte bedeuten, dass diese Einheitlichkeit das Ergebnis einer nachträglichen Textredaktion ist.

³⁸ Siehe ausführlich Wolf 1992 (wie Fußnote 34), Bd. 1, S. 82ff.

Beim Vergleich der beiden Kompositionen vermittelt die zweite Dixit-Vertonung den Eindruck, als wolle Monteverdi durch die unterschiedliche Behandlung der einzelnen Abschnitte und Textverse die vielfältigen Möglichkeiten demonstrieren, die der erste Vesperpsalm dem Komponisten bot. Natürlich gibt es Parallelen in der Textausdeutung – so das repetierende „in die irae suae reges“ oder das im *Dixit Primo* trompetenhaft vorgebrachte „inimicos“³⁹ sowie das jubilierende „exaltabit“ in Vers 7. Insgesamt jedoch erweist sich der Aufbau des *Dixit Dominus Secondo* zu Beginn als klarer und in größere, kompaktere Abschnitte gegliedert. Demgegenüber gestaltet Monteverdi das den Psalmtext abschließende „De torrente“ wesentlich ausführlicher und mit auffälliger satztechnischer Virtuosität, bevor die Doxologie dann zunächst regelrecht intim mit einem Duett der beiden Sopranstimmen einsetzt und erst im „semper, et in saecula“ zum Tutti-Abschluss kommt.⁴⁰

Außergewöhnlich für die *Selva*-Psalmen ist der in einigen Stimmen zu Beginn abgedruckte Zusatz „Alquanto presto à 4“, der als eine aufführungspraktische Anweisung verstanden werden kann, die einleitenden Takte vor dem ersten Tutti-Einsatz nicht zu „schwergewichtig“ und „hymnisch“ zu interpretieren.

2. Confitebor Secondo

Confitebor Secondo à 3 voci concertato con due Violini (Zweites Confitebor zu drei Stimmen, konzertant mit zwei Violinen).

Die zweite Vertonung des Psalms *Confitebor* ist als variierte Strophenform angelegt. Zunächst werden je zwei Psalmverse von Sopran und Tenor über einen jeweils weitgehend identischen Basso continuo vorgetragen. Der Vokalbass übernimmt dann drei Verse, erneut über demselben Bass; der rezitativische Einschub verschiebt sich dabei in den dritten Vers. Es folgen erneut drei Verse, nun aber *a tre*, wiederum über weitgehend demselben Bassmodell. Alle Psalmverse sind dabei ausgesprochen liedhaft gesetzt, in einfachen Melodien im Dreiertakt. Erst in der Doxologie wird dies verlassen. Der blockhafte Beginn der Doxologie, verbunden mit der Beischrift „Tutti“ lässt vermuten, dass hier Ripieni hinzutreten sollten, ähnlich wie bereits bei dem blockhaften Einschub in T. 164–168. Beide Tutti-Blöcke sind in den Violinen und Singstimmen vor Beginn mit Abteilungsstrichen (in den Singstimmen zumeist doppelt) abgegrenzt; den einzigen in diesem Stück.

3. Confitebor Terzo

Confitebor Terzo alla francese à 5 voci qual si puo concertare se piacerà con quattro viuole da braccio lasciando la parte del Soprano alla voce sola (Drittes Confitebor auf französische Art zu fünf Stimmen, dass man, wenn man möchte, auch mit vier Viole da braccio konzertieren und [nur] den Sopran mit einer Stimme überlassen kann).

Unklar ist, was Monteverdi genau unter „alla francese“ (nach französischer Art) versteht. Ganz offenbar hat es nichts zu tun mit den *Canzoni alla francese*, wie wir sie bei Giovanni Gabrieli und vielen anderen als instrumentale Gattung meist polyphoner Anlage mit dem typischen „Canzonen-Puls“ ♪♪♪ zu Anfang finden. Giulio Cesare Monteverdi schreibt im Vorwort zu den *Scherzi musicali* von 1607, sein Bruder habe den „canto francese moderno“ 1599 aus dem belgischen Spa nach

³⁹ Jerome Roche, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford 1984, S. 136.

⁴⁰ Eine ausführliche Analyse des Werks unter der Rubrik „Concertato-Psalmen“ bietet Koldau (wie Fußnote 9), S. 172–200.

Italien gebracht.⁴¹ Betrachtet man das dritte *Confitebor* und die beiden Madrigale „alle francese“ aus dem 8. Madrigalbuch (*Dolcissimo uscignolo* und *Chi vuol haver felice*) so fällt vor allem der Wechsel aus solistischen und chorischen Bestandteilen auf, wobei über weite Strecken der Chor die jeweils vorangegangene Passage des Solisten wiederholt. Eine enge, auch melodische Verwandtschaft besteht dabei zwischen dem *Confitebor Terzo* und dem Madrigal *Chi vuol haver felice a 5 voci, cantato a voce pieno, alle francese*. Auch wenn kein direkter Parodiebezug besteht, so ist der Psalm doch ganz offensichtlich dem Madrigal nachgebildet.

Monteverdi schlägt im Titel sowohl die Ausführung mit Vokalstimmen und Continuo als auch mit vier „viuole da braccio“ statt der vier Unterstimmen vor. In der Lüneburger Handschrift (siehe Kritischer Bericht) ist diese Empfehlung realisiert, indem dort nur die Oberstimme textiert wurde.

Im Melisma über „Patri“, T. 121f., sind im Sopran zu viele Noten notiert (T. 122, Noten 5–8 sind im Druck von 1640 16tel statt 32tel); wir bieten zwei verschiedene Möglichkeiten, diese Takte auszugleichen. Uneinheitlich sind die Takte 76 und 147 notiert; sowohl für ein Angleichen (Ossia in T. 147) als auch für das Belassen des Unterschiedes lassen sich Argumente vorbringen.

4. Beatus Secondo

Beatus Secondo a 5. voci qual si puo cantare ridoppiato & forte o come piacerà (Zweites Beatus zu fünf Stimmen, welche man verdoppelt und forte singen kann, oder wie man möchte).

Die Besetzungsbeischrift beim zweiten *Beatus vir* ist schwer zu übersetzen und zu verstehen. Es ist eine Komposition ohne obligate Instrumente und ohne solistische Teile, eine fünfstimmige Motette also, die eine chorische Besetzung nahelegt. Ob „ridoppiato“ die mehrfache Vokalbesetzung oder aber die Möglichkeit instrumentaler Verstärkung der Singstimmen meint, bleibt unklar. Typisch für die motettische Anlage ist die Eigenthematik der Verse, deren Themen meist in kurzen Imitationen durchgeführt werden. Die Wiederkehr des ersten Verses vor Beginn der Doxologie greift das Anfangsmotiv auf, allerdings in doppelten Notenwerten und nicht imitatorisch, sondern nun klangprächtig homophon, wie auch das nachfolgende „Gloria Patri“. Ein letzter imitatorischer Abschnitt mit dem zweiten Vers der Doxologie beschließt die Komposition.

5. Laudate Pueri Secondo

Laudate Pueri Secondo à 5. voci (Zweites Laudate Pueri zu fünf Stimmen).

Wie bei dem zweiten *Beatus vir* handelt es sich auch hierbei um eine motettische Komposition ohne obligate Instrumente und – über weite Strecken – ohne explizit solistische Teile. In Vers 9, dem letzten vor der Doxologie gibt es dann aber doch ein ausgedehntes, virtuosos Duett der beide Tenöre, das sicher für Solisten bestimmt ist. Überraschend ist in diesem Zusammenhang der einzige Hinweis auf einen Besetzungswechsel in diesem Satz: Ein „Tutti“ zu Beginn von Vers 7. Dieses rätselhafte „Tutti“ steht nicht – wie sonst meist – bei einem blockhaften Abschnitt, sondern vielmehr an einer Stelle mit einem besonders aufgelockerten Satz. Möglicherweise ist dieses „Tutti“

auch hier Rest einer ursprünglich opulenter besetzten Fassung, auf die auch der Titel im Continuo-Stimmbuch (*Laudate Secondo A 5. voci con Instrumenti*) hindeuten könnte. Solche Hinweise auf ursprünglich größere Besetzungen finden sich auch an anderer Stelle innerhalb der *Selva* (s.o.).

Einige Probleme bereitet bei dieser Komposition die Vorzeichensetzung innerhalb imitatorischer Abschnitte, besonders ausgeprägt ist dies zu Beginn von Vers 3 (ab T. 37 mit Auftakt). Das erste Intervall ist meist eine kleine, mal aber auch eine große Terz, nach der Tonwiederholung folgt entweder ein Ganz- oder ein Halbton. Dies lässt sich nicht gänzlich beheben (siehe T. 40f. im T II), wir schlagen aber mit klein ergänzten Vorzeichen eine Reduktion auf zwei verschiedene Varianten in Abhängigkeit zum Anfangston vor; nur T. 40f. kann nicht an die anderen Einsätze mit *a* angeglichen werden.

Auffällig ist an diesem Psalm auch die tiefe Lage, und – typisch für diese Zeit – der große Tonumfang des Basses von fast 2 Oktaven. Es empfiehlt sich ein hoher Stimmton und eine instrumentale Verstärkung des Basses, da Höherentavierung der extremen Tiefen teilweise zu satztechnischen Problemen führen würde (z.B. T. 53ff.).

Die dynamischen Zeichen in der Orgelstimme zeigen den Wechsel zwischen Tutti und Soli an und sind nicht auf die anderen Stimmen zu übertragen.

6. Laudate Dominum Secondo

Laudate Dominum Secondo à 8 voci & due violini (Zweites Laudate Dominum zu 8 Stimmen und zwei Violinen).

Im zweiten *Laudate Dominum* entwickelt Monteverdi eine rondoartige Anlage, die sich von den anderen Psalmvertonungen der *Selva* deutlich unterscheidet.⁴² Auch dieses Werk gehört mit den beiden Violinen und in der Satztechnik zweifellos dem neuen *stile concertato* an – so wie das *Laudate Dominum Primo* SV 272 und anders als das *Laudate Dominum Terzo* SV 274 –, auch wenn der „concertato“-Hinweis in den Titelüberschriften der Quellen durchweg fehlt.⁴³ Rondoartig und von geradezu leitmotivischer Eindringlichkeit ist der „Laudate Dominum“-Ruf von Beginn an präsent. Die zweite, umfangreichere Hälfte (ab T. 54) bleibt der Doxologie vorbehalten, die zweimal durch „Laudate“-Einwürfe der beiden Oberstimmen unterbrochen wird und im dritten Einschub (ab T. 85) durch das Textwort „semper“ das „Laudate Dominum“ schließlich in sich aufnimmt. Den „concertato“-Charakter mit selbständig geführten Violinen erfüllt hingegen der Abschnitt, in dem Vers 2 geschlossen vorgetragen wird.

Die in der vorliegenden Ausgabe erfolgte Aufteilung des achttimmigen Chorsatzes auf zwei Chöre kommt zu einem sichtbar überzeugenden Ergebnis. Dies ist jedoch nur dann zu erreichen, wenn man den *Alto Secondo* dem Chor I zuordnet und den *Alto Primo* dem Chor II. Dem widerspricht allerdings die Stimmposition in der gedruckten Quelle, die *Alto Secondo* und *Basso Secondo* in einem Stimmbuch zusammenfasst.

⁴¹ Siehe Massimo Ossi, „The Mantuan Madrigals and the *Scherzi musicali*“, in: *The Cambridge Companion to Monteverdi* (wie Fußnote 11), S. 95ff., bes. 101.

⁴² Roche 1984 (wie Fußnote 39), S. 136ff., zieht wegen der formalen Ähnlichkeit und der vergleichbaren Behandlung der Violinen eine Parallele zu den um 1625 entstandenen Motetten Alessandro Grandis, der in Venedig bei Monteverdi tätig war. Roche leitet daraus und aus anderen stilistischen Eigenschaften auch die Vermutung ab, dass das *Laudate Dominum Secondo* nach 1625 entstanden sein müsste.

⁴³ Vgl. die Übersicht bei Koldau (wie Fußnote 9), S. 119, wo allerdings die beiden Violinen in der Besetzung nicht erwähnt sind.

7. Laudate Dominum Terzo

Laudate Dominum Terzo à 8 voci (Drittes Laudate Dominum zu 8 Stimmen).

Etliche Stellen in diesem Psalm erinnern an die Psalmen der *Marienvesper* von 1610, so der Rezitationston der Soprane zu einem laufenden Bass T. 34ff. oder der Falsobordone T. 60ff., aber auch die Virtuosität der Sopranstimmen. Nachdem der Psalmtext einmal in der Aufteilung zwischen zwei Sopranen und den sechs Unterstimmen abgehandelt wurde, erklingt der komplette Text ein zweites mal, nun im achtstimmigen Tutti. Die abschließende Doxologie wird schließlich von den beiden Sopranen und dem Bc allein bestritten und geht am Ende von der Drei- über die Zwei- zur Einstimmigkeit des Schlusstones.

Im Druck von 1641 findet sich keinerlei Hinweis auf die Doppelchörigkeit der Komposition, die jedoch ab T. 89 evident ist. Offenbar sind zudem die Stimmen im Druck von 1641 teilweise vertauscht: die Stimmen des ersten Chores stehen in den Stimmbüchern *Soprano Primo, Alto e Basso Secondo* und *Tenore Secondo*, die des zweiten entsprechend in *Soprano Secondo, Alto Primo, Tenore Primo* und *Basso Primo*. Wir ordnen die Stimmen entsprechend der doppelchörigen Anlage der T. 89ff.

8. Memento à 8 da Capella

Memento à 8 voci da Capella (Memento zu 8 Stimmen da Capella).

Memento Domine ist der 5. Psalm der Bekennervespern und in Venedig auch der Vesper zum Fest der Geburt Johannes des Täufers. Wie das *Credidi del Quarto Tono* SV 275 gibt sich auch diese Psalmvertonung durch den Zusatz „da Capella“ im Titel und die einstimmige Intonation als *stile antico*-Werk zu erkennen, und es erscheint nicht zufällig, dass dieser Psalm zusammen mit dem *Credidi* am Ende der jeweiligen Vespern steht. Der Hinweis auf den vierten Psalmton erfolgt jedoch beim *Memento* nicht in der Tavola, sondern lediglich in einigen wenigen Stimmbüchern. Im Unterschied zum *Credidi* ist das *Memento* nicht im alla breve-Takt notiert. Der textreiche Psalm wird überwiegend homophon, in kleinen Notenwerten und stets syllabisch vorgetragen – einzig das Textwort „effloreat“ veranlasst Monteverdi zu einer kleinen melismatischen Ausweichung.

Beide da Capella-Psalmen zeichnen sich durch die übereinstimmende Disposition in einen Hochchor und einen Tiefchor 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 Uniwersytet Wrocławski für die Erlaubnis, Seiten aus ihrem Druckexemplar im Faksimile wiederzugeben.

Stuttgart, November 2016 Barbara Neumeier/Uwe Wolf

Vespern, die von der *Selva* abgedeckt werden.⁴⁴

	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) ⁴⁵	Laudate Dominum	[In exitu Israel] auch: Laudate Dominum
Hymnus	Sanctorum meritis	Deus tuorum militum	Iste confessor	Ut queant laxis	[nicht in der <i>Selva</i> enthalten]	[nicht in der <i>Selva</i> enthalten]
Canticum	Magnificat					
Marian. Antiphon	Salve Regina					

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

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

Titel	Werknr.	Besetzung	Carus
Messe, Messsätze			
Messa à 4 da Capella	SV 257	SATB, Bc	in 40.671
Gloria à 7	SV 258	Soli e Coro SSATTB, 2 VI, [4 Va ⁴⁶ 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 266	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, 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	Soli 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
Hymnen⁴⁷			
Sanctorum meritis Primo à voce sola	SV 277	S, 2 VI, Bc	in 27.804; 27.425
Sanctorum meritis (Deus tuorum militum / Iste confessor) ⁴⁸ Secondo à voce sola	SV 278	T, 2 VI, Bc	in 27.804; 27.426
Iste confessor (Ut queant laxis)	SV 279	SS, 2 VI, Bc	in 27.804; 27.427
Deus tuorum militum	SV 280	TTB, 2 VI, Bc	in 27.804; 27.428
Magnificat			
Magnificat Primo à 8	SV 281	Soli SSBB, Coro SATB, SATB, 2 VI, [4 Va o Trb ad lib.,] Bc	40.437
Magnificat Secondo à 4 in genere da Capella	SV 282	Coro SATB, Bc	40.438
Salve Regina			
Salve Regina (Audi coelum) con dentro un Ecco	SV 283	Soli TT, 2 VI, Bc	in 27.804; 27.429
Salve Regina à 2	SV 284	Soli SS/TT, Bc	in 27.804; 27.430
Salve Regina à 3	SV 285	Soli A T/S B, Bc	in 27.804; 27.431
Motetten			
Ab aeterno. Motetto à voce sola in Basso	SV 262	Solo B, Bc	in 27.804; 27.432
Jubilet à voce sola in Dialogo	SV 286	Solo S (oder SS), Bc	in 27.804; 27.433
Laudate Dominum in sanctis à voce sola	SV 287	Solo S/T, Bc	in 27.804; 27.434

⁴⁴ Siehe dazu Übersichten bei Koldau (wie Fußnote 9), S. 509, und Kurtzman (wie Fußnote 18), S. 500ff.

⁴⁵ Hier weicht die venezianische Psalmfolge von derjenigen des römischen Breviers ab, siehe Koldau (wie Fußnote 9), S. 126.

⁴⁶ Violo oder Violo da braccio wird von Monteverdi als Sammelbegriff für Streicher (wohl der Violinfamilie) verwendet.

⁴⁷ Die Hymnen sind sowohl solistisch als auch chorisches aufführbar.

⁴⁸ 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. XXIII).

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 I. 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).

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

⁷ See Critical Report, exemplar A⁸⁰.

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

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

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

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.

¹ See Manfred H. Statkus, *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).

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

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 books¹², 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 year¹³ 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 1610.¹⁴ Troped texts were (actually) not permitted in church services during Monteverdi's time; this also suggests private devotions at the Imperial Viennese Court.¹⁵

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.¹⁶ 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*. The tutti voices contained in these part-books duplicate the respective solo voices in the tutti sections.

The other pieces containing tutti indications¹⁷ should presumably also be reinforced with additional choir and/or instruments, even if such separate tutti parts have not survived. 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.¹⁸ 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. XVIII provides detailed information regarding the required voices.

This volume does not contain any indications as to whether the *Laudate Pueri Secondo* and the *Memento* should be performed chorally or soloistically. In the second mentioned, the added indication *da Capella* suggests a choral performance. Longer passages of the *Laudate Pueri Secondo* can be performed chorally but verse 9 requires two tenor soloists. The *Beatus Secondo* is most certainly composed for choral performance; the title already contains the required choral ensemble (*a 5. voci qual si puo cantare ridoppiato & forte o come piaceà*). There is only one modest three-part tutti section in the *Confitebor Secondo*.

The hymns, *Salve Regina*-settings and solo motets are intended for solo performance, although the songlike hymns could indeed be performed by a choir.¹⁹

For some psalms, the Tavola contains references to additional instruments, usually four *viole*²⁰ 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

¹² See Koldau (footnote 9), pp. 510ff.

¹³ Advent and Christmas: *Alma redemptoris mater*, Lent: *Ave Regina caelorum*, Easter: *Regina caeli*, the remaining church year: *Salve Regina*.

¹⁴ For more detail see the volume *Motetti, Hinni, Salve Regina*, Carus 27.804.

¹⁵ 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.

¹⁶ 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.

¹⁷ In this volume also nos. 1–3, 6–7.

¹⁸ See Jeffrey Kurtzman, *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, (Oxford, 1999), pp. 376ff.

¹⁹ 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?).

²⁰ The term “Viola da braccio” which is occasionally used does not only refer to violas but presumably to members of the violin family in general.

not to print them,²¹ but rather it illustrates the adaptation of the pieces even before publication, in order to perform them without additional 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 cornetti²² 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.²³

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.²⁴ 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.²⁵

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 à 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*.²⁶

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. XVIII), 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 confessors²⁷ 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.²⁸

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.²⁹ 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. XVIII).³⁰

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,³¹ 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.³²

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

²¹ See Whenham 2014 (footnote 8), p. 517.

²² 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 16), p. 87.

²³ In the *da Capella*-psalms, the 2nd choir can very well be performed by only one voice with instrumental accompaniment.

²⁴ Moore (footnote 16), p. 83.

²⁵ 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.

²⁶ The Mass as well as the alternate movements are published in Carus 40.671.

²⁷ 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.

²⁸ 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.

²⁹ See Moore (footnote 16), pp. 133f. and pp. 214f. (summary of these feast days).

³⁰ See Whenham 2007 (footnote 8), pp. 199ff., esp. pp. 202f.

³¹ 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).

³² 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).

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 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*.³³ 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.

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 sig-

nature 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, 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.

It is only in the *Credidi da Capella* (in *Salmi I*, Carus 27.802) that Monteverdi places a ♩ all others are marked ♩ . This corresponds with markedly longer note values. This is therefore the only piece in which we placed bar lines every 2 whole notes.

The ornament symbol “t.” for *trillo* which Monteverdi used was retained unchanged and not replaced by the tr symbol which is customary today. The interpretation of this symbol is not entirely unambiguous; its execution is described both as a trill between two alternating notes and as a rapid repetition of a single pitch (just as the description for the two modes of execution vacillates between *tremolo* and *trillo*). Monteverdi’s use seems to rather to indicate the repetition of a pitch.³⁴

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)³⁵ 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).³⁶ The question as to how far this is applicable to the emphatically historicized psalm *Credidi* must be left unanswered.

The only triple meter used by Monteverdi in the *Selva* is the 3/1 meter.³⁷ In the psalms, the time signature for this is $\text{♩} \frac{3}{1}$. 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

³⁴ See Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, two volumes, (Kassel, 1992), vol. 1, pp. 262ff. as well as vol. 2, p. 91 (Table of execution according to Rognoni, 1620).

³⁵ 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.

³⁶ See Wolf 1992 (footnote 34), vol. 1, pp. 27ff.

³⁷ 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.

³³ See Foreword and Critical Report, Carus 27.801.

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,³⁸ just as the time signatures overall were clearly dissociated from their original meanings (e.g., under Φ_1^3 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 Φ). Whereas the mensural symbols were basically still corresponding during the 16th century ($\mathfrak{C} \rightarrow \text{O}$, $\mathfrak{C} \rightarrow \Phi$), some 17th century composers began using Φ after \mathfrak{C} , in order to indicate the additional acceleration of the triple meter.

In the *Credidi*, Monteverdi uses Φ_2^3 instead of Φ_1^3 , thus cancelling the acceleration of the duple meter (whereas \mathfrak{C} is the arithmetic doubling of \mathfrak{C} , by contrast $\frac{3}{2}$ signifies half the tempo of $\frac{3}{2}$). 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 \mathfrak{C}), 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.

Concerning the Individual Compositions in the Present Volume

1. Dixit Dominus Secondo

Dixit Secondo à 8 voci concertato con gli stessi istromenti del primo & nel medesimo modo (Second Dixit for 8 voices, concertante with the same instruments as in the first Dixit and in the same manner).

Monteverdi already refers to the first *Dixit Dominus* in the detailed work title in the Tavola, thus suggesting a comparison of the collection's first two settings of the Psalm. In fact, the *Dixit Dominus Secondo* also makes use of an eight-part vocal setting and, in addition, the two violins which at times play an exposed role in a number of other Psalms in the *Selva*. Furthermore, the title ("with the same instruments as in the first Dixit") suggests that the second *Dixit Dominus* was intended to be accompanied by additional instruments, at least as reinforcement in the tutti passages.

When comparing the two compositions, the second setting of the Dixit gives the impression that Monteverdi, by treating the individual sections and text verses in differing manners, wanted to demonstrate the manifold possibilities which the first Vesper Psalm offered to the composer. There are, naturally, parallels in the interpretation of the text – for example, the repetitive "in die irae suae reges" or, in the *Dixit Primo*, the trumpet-like rendering of "inimicos"³⁹ as well as the jubilant "exaltabit" in verse 7. However, the overall design of the *Dixit Dominus Secondo* turns out to be divided initially into clearer, larger and

more compact sections. By contrast, Monteverdi fashions the "De torrente" which closes the Psalm text considerably more expansively and with conspicuous compositional virtuosity before the doxology opens with an absolutely intimate duet for the two soprano voices, leading to a tutti conclusion in the "semper, et in saecula."⁴⁰

What is unusual for the *Selva* Psalms is the addendum "Alquanto presto à 4" at the beginning of some of the parts; this can be understood as a practical performance instruction that the interpretation of the introductory measures before the first tutti entry should not be too "heavyweight" or "eulogistic."

2. Confitebor Secondo

Confitebor Secondo à 3 voci concertato con due Violini (Second Confitebor in three voices, concertante with two violins).

The second setting of the psalm *Confitebor* is structured in varied strophic form. It begins with two psalm verses respectively being performed by soprano and tenor over a largely identical basso continuo line. Then the vocal bass sings three verses, once again over the same basso continuo; here, the recitative insert shifts to the third verse. The following three verses are sung by three singers, once more over largely the same bass line. All the psalm verses are set in a pronouncedly songlike manner, with simple melodies in triple meter. This continues until the doxology. The block-like beginning of the doxology in combination with the inscription "Tutti" suggests that the ripienos should join in here, much like the block-like insert in mm. 164–168. The beginnings of both tutti blocks are marked in the violin and vocal parts by dividing lines (in the vocal parts mostly double lines), the only ones in this piece.

3. Confitebor Terzo

Confitebor Terzo alla francese à 5 voci qual si puo concertare se piacerà con quattro viuole da braccio lasciando la parte del Soprano alla voce sola (Third Confitebor in the French manner in five parts which, if one wishes, can also be performed with four concertizing violas da braccio, [only] having the soprano part sung).

It is not clear what exactly Monteverdi meant by "alla francese" (in the French manner). Quite clearly it has nothing to do with the *Canzoni alla francese* that we know from Giovanni Gabrieli and many others as an instrumental genre of generally polyphonic structure with the typical "Canzona pulse" ♪♪♪ at the beginning. In the foreword to the *Scherzi musicali* of 1607, Giulio Cesare Monteverdi writes that his brother brought the "canto francese moderno" to Italy from Spa in Belgium in 1599.⁴¹ If one examines the third *Confitebor* and the two madrigals "alla francese" from the 8th Book of Madrigals (*Dolcissimo uscignolo* and *Chi vuol haver felice*), what is conspicuous is the alternation of soloistic and choral components in which the choir for the most part repeats the passage after it has been sung by the soloist. There is a close, also melodic, relationship between the *Confitebor Terzo* and the madrigal *Chi vuol haver felice a 5 voci, cantato a voce pieno, alle francese*.

³⁸ See in detail Wolf 1992 (footnote 34), vol. 1, pp. 82ff.

³⁹ Jerome Roche, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, (Oxford, 1984), p. 136.

⁴⁰ An extensive analysis of the work is presented by Linda Maria Koldau in the category "Concertato Psalms" in: *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, (Kassel, 2001), pp. 172–200.

⁴¹ See Massimo Ossi, "The Mantuan Madrigals and the *Scherzi musicali*", in: *The Cambridge Companion to Monteverdi* (footnote 11), pp. 95ff., esp. 101.

Even if no direct parodic relationship exists, the psalm's construction is quite evidently modelled on the madrigal.

In the title, Monteverdi suggests a performance either with voices and continuo or with four "violetti da braccio" replacing the four lower voices. In the Lüneburg manuscript this recommendation was realized in that only the uppermost voice is underlaid with text (see Critical Report).

In the melisma on the word "Patri" (mm. 121 ff.) there are too many notes in the soprano part. (m. 122: the notes 5–8 were notated as 16th notes instead of 32nd notes in the printing of 1640); we offer two different alternatives for amending these measures. Measures 76 and 147 are not consistent in their notation; arguments can be made both in favor of an alignment (ossia in m. 147) and in favor of retaining the inconsistency.

4. *Beatus Secondo*

Beatus Secondo a 5. voci qual si puo cantare ridoppiato & forte o come piacerà (Second Beatus for five voices which can be sung doubled and forte or as one pleases).

The scoring indications for the second *Beatus vir* are difficult to translate and to understand. It is a composition without obbligato instruments and without soloistic sections, i.e., a five-part motet which suggests choral scoring. It remains unclear whether "ridoppiato" refers to vocal doubling or to the option of instrumental reinforcement of the vocal parts. It is typical of the motet structure that each verse has its individual theme which is usually developed in short imitations. In the recurrence of the first verse before the beginning of the doxology, the opening motive is sounded again, albeit in double note values and not in imitation, but rather in homophonic splendor – this applies also to the "Gloria Patri" which follows. The composition closes with one final imitational section for the second verse of the doxology.

5. *Laudate Pueri Secondo*

Laudate Pueri Secondo à 5. voci (Second *Laudate Pueri* for five voices).

Like the second *Beatus vir* this is a motetic composition without obbligato instruments and – for the most part – without explicitly soloistic sections. However, verse 9 – the last verse before the doxology – is in fact an extended and virtuosic duet for the two tenors, which was certainly intended for soloists. What is surprising in this connection is the only reference to a change in scoring in this movement: there is a "tutti" at the beginning of verse 7. This mysterious "tutti" is not – as is mostly the case – written over a block-like section, but rather at a passage which is particularly transparent. Possibly this "tutti" is also a remnant of an original version with more opulent scoring, for which the title in the continuo part-book – *Laudate Secondo A 5. voci con Instrumenti* – could also be an indication. Such indications of originally larger scoring can also be found at other places in the *Selva* (see above).

The placement of accidentals within the imitative sections poses a number of problems, most particularly at the beginning of verse 3 (from the upbeat to m. 37). The first interval is usually a minor, but sometimes a major, third, and the repeated note is followed either by a whole tone or by a semitone. This cannot be entirely corrected (see mm. 40 ff. in Part II), but we use accidentals in small type to suggest a reduction to two different

variants, depending on the beginning tone; only mm. 40 ff. cannot be aligned with the other entries beginning on a.

Another remarkable characteristic of this psalm is also its low register and – typical for the time – the large range of the bass spanning almost 2 octaves. Tuning at high pitch and an instrumental reinforcement of the bass are recommended, since transposing the extremely low notes an octave up can lead to problems in voice leading (mm 53 ff.).

The dynamic markings in the organ part serve to indicate the alternation between tutti and solo and should not be transferred to the other parts.

6. *Laudate Dominum Secondo*

Laudate Dominum Secondo à 8 voci & due violini (Second *Laudate Dominum* for 8 voices and 2 violins).

In the second *Laudate Dominum*, Monteverdi developed a rondo-type structure which is in marked contrast to the other psalm settings of the *Selva*.⁴² This work, with its two violins and its compositional technique, clearly belongs to the new *stile concertato*, like the *Laudate Dominum Primo* SV 272 and unlike the *Laudate Dominum Terzo* SV 274, even though the reference to "concertato" is missing in the titles of all the sources.⁴³ The cry "Laudate Dominum" dominates from the beginning, rondo-like and of an almost Leitmotiv-type intensity. The second, more expansive half (starting m. 54) is reserved for the doxology, which is twice interrupted by interjections of "Laudate" in the two upper voices; in the third interjection (from m. 85), the doxology finally incorporates the "Laudate Dominum" by means of the text word "semper." The section in which verse 2 is performed without interruption complies with the "concertato" character with independent violin parts.

The division of the eight-part choral setting into two choirs leads to a manifestly convincing result. It can, however, only be achieved if the *Alto Secondo* is allocated to Choir I and the *Alto Primo* to Choir II. However, this is in contradiction with the vocal disposition in the printed source, which combines the parts for *Alto Secondo* and *Basso Secondo* in one part book.

7. *Laudate Dominum Terzo*

Laudate Dominum Terzo à 8 voci (Third *Laudate Dominum* for 8 voices).

Several passages in this psalm are reminiscent of the psalms in the *Vespers* of 1610, for example, the recitation tone of the sopranos accompanied by a running bass in mm. 34 ff., or the falsobordone in mm. 60 ff., but also the virtuosity of the soprano parts. After the psalm text is sounded once in a division between two sopranos on the one hand and the six lower voices on the other, the complete text is heard once again, but now in eight-part tutti. The closing doxology, finally, is sung by only the two sopranos with basso continuo, and it is reduced at the end from three to two parts down to the monody of its final note.

⁴² Roche 1984 (footnote 39), pp. 136 ff., draws a parallel – on the basis of the formal similarity and the similar treatment of the violins – to the motets of Alessandro Grandi who worked in Venice with Monteverdi, which were composed around 1625. From this and other stylistic properties, Roche derives the hypothesis that the *Laudate Dominum Secondo* must have been composed after 1625.

⁴³ Cf. the overview in Koldau (footnote 9), p. 119, where, however, the two violins are not mentioned in the instrumentation list.

The 1641 print displays no reference whatsoever to this composition being for double choir, but this is evident from m. 89 onwards. It is also obvious that some of the parts were interchanged in the print of 1641: the parts for the first choir are found in the part books *Soprano Primo*, *Alto e Basso Secondo* and *Tenore Secondo*, whereas the second choir parts are, respectively, *Soprano Secondo*, *Alto Primo*, *Tenore Primo* and *Basso Primo*. We have allocated the parts in accordance with the double-choir disposition of mm. 89 ff.

8. Memento à 8 da Capella

Memento à 8 voci da Capella (Memento for 8 voices a capella).

Memento Domine is the 5th psalm of the vespers for confessors of the faith, and in Venice also for the Feast of the Nativity of John the Baptist. Like the *Credidi del Quarto Tono* SV 275, this psalm setting identifies itself as a composition *in stile antico* by the addendum “da Capella” in the title and by its monodic intonation, and it does not seem coincidental that this work is placed together with the *Credidi* at the end of each respective vesper. In the *Memento*, however, the reference to the fourth psalm tone is not found in the Tavola but only in a few part-books. Unlike the *Credidi*, the *Memento* is not notated alla breve. The psalm, with its wealth of text, is performed for the most part homophonically, in small note values, and always syllabically – only the word “effloreat” prompts Monteverdi to a small melismatic digression.

Both “da Capella” psalms are characterized by the corresponding scoring of one high choir and one low choir (SATB, ATTB). In addition to a purely vocal performance or a performance with voices and doubling instruments, a vocal Choir I and a Choir II consisting of one voice and three trombones can also be recommended.

* * *

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, November 2016 Barbara Neumeier/Uwe Wolf
Translation: David Kosviner

Vespers covered by the *Selva* ⁴⁴

	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) ⁴⁵	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 à 4 da Capella	SV 257	SATB, Bc	in 40.671
Gloria à 7	SV 258	Soli e Coro SSATTB, 2 VI, [4 Va ⁴⁶ 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 266	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, 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
Hymns⁴⁷			
Sanctorum meritis Primo à voce sola	SV 277	S, 2 VI, Bc	in 27.804; 27.425
Sanctorum meritis (Deus tuorum militum / Iste confessor) ⁴⁸ 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

⁴⁴ See the overviews in Koldau (footnote 9), p. 509, and Kurtzman (footnote 18), pp. 500ff.

⁴⁵ Here the Venetian sequence of psalms diverges from that of the Roman breviary, see Koldau (footnote 9), p. 126.

⁴⁶ Viole or Viole da braccio was used by Monteverdi as a collective term for strings (probably of the violin family).

⁴⁷ The hymns can be performed either soloistically or chorally.

⁴⁸ 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 Secundo. 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 Melchisedech.	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./3. Confitebor Secundo/Terzo. 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 Rate 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...

4. Beatus Secondo. 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 justus, 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...

5. Laudate Pueri Secondo. 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	Er richtet den Geringen aus dem Staube auf, und erhebt den Armen aus dem Kote,	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...

6./7. Laudate Dominum Secundo/Terzo. Psalm 113 (Vulgata 112)

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 in aeternum.	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...

8. Memento. Psalm 131

1	Memento Domine David. Et omnis mansuetudinis ejus.	Gedenke, Herr Davids. Und all seiner Geduld.	Lord, remember David. And all his meekness.
2	Sicut juravit Domino, votum vovit Deo Jacob:	Wie er den Herrn geschworen, dem Gott Jakobs gelobet hat:	How he sware unto the Lord, he vowed a vow unto the God of Jacob:
3	Si introiero in tabernaculum domus meae, si ascendero in lectum strati mei.	Nicht will ich in das Gezelt meines Hauses treten, will nicht das Lager meines Bettes besteigen.	Surely I will not come into the tabernacle of mine house, nor go into my bed.
4	Si dedero somnum oculis meis, et palpebris meis dormitationem.	Will meinen Augen keinen Schlaf gönnen, noch meinen Augenliedern Schlummer.	I will not give sleep to mine eyes or slumber to mine eyelids.
5	Et requiem temporibus meis: donec inveniam locum Domino, tabernaculum Deo Jacob.	Und meinen Schläfen keine Ruhe, bis ich eine Stätte gefunden für den Herrn, eine Wohnung für den Gott Jacobs.	I will not give the temples of mine head any rest, until I find out a place for the Lord, an habitation for the God of Jacob.
6	Ecce audivimus eam in Ephrata: invenimus eam in campis silvae.	Siehe, wir hörten von ihr in Ephrata, wir fanden sie im Waldgefilde.	Lo, we heard of it in Ephratah, we found it in the fields of the wood.
7	Introibimus in tabernaculum ejus. Adorabimus in loco ubi steterunt pedes ejus.	Lasset uns in sein Zelt eingehen, anbeten an dem Orte, wo seine Füße standen.	We will go into his tabernacle, we will worship in his footprints.
8	Surge, Domine, in requiem tuam, tu et arca sanctificationis tuae.	Erhebe dich, Herr, zu deiner Ruhe, du und die Lade deiner Heiligkeit.	Arise, O Lord, into thy rest, thou and the ark of thine holiness.
9	Sacerdotes tui induantur justitiam et sancti tui exsultent.	Deine Priester mögen sich in Gerechtigkeit kleiden, deine Heiligen frohlocken.	Let thy priests be clothed with righteousness, and let thy Saints shout for joy.
10	Propter David servum tuum, non avertas faciem Christi tui.	Um Davids, deines Dieners, willen weise das Antlitz deines Gesalbten nicht ab.	For thy servant David's sake, turn not away the face of thine anointed.
11	Juravit Dominus David veritatem, et non frustrabitur eam: de fructu ventris tui ponam super sedem tuam.	Der Herr schwor David getreue Verheißung, und wird sie nicht brechen: Von deines Leibes Frucht werde ich auf deinen Thron setzen.	The Lord hath sworn in truth unto David, and he will not turn from it: Of the fruit of thy body will I set upon thy throne.
12	Si custodierint filii tui testamentum meum et testimonia mea haec, quae docebo eos.	Wenn deine Söhne meinen Bund bewahren und diese meine Zeugnisse, welche ich sie lehre.	If thy children will keep my covenant, and my testimony that I shall teach them.
13	Et filii eorum usque in saeculum, sedebunt super sedem tuam.	So sollen auch ihre Söhne für und für auf deinem Throne sitzen.	Then their children for ever shall sit upon thy throne.
14	Quoniam elegit Dominus Sion: elegit eam in habitationem sibi.	Ja, der Herr hat Sion auserwählt, hat es auserwählt zu seiner Wohnung.	For the Lord hath chosen Zion. He hath chosen it for his habitation.
15	Haec requies mea in saeculum saeculi: hic habitabo quoniam elegit eam.	Dies ist meine Ruhestätte auf ewig, hier will ich wohnen, denn ich habe sie erkoren.	This is my rest for ever, here I will dwell, for I have chosen it.
16	Vidua ejus benedicens benedicam: pauperes ejus saturabo panibus.	Seine Witwen will ich reichlich segnen, seine Armen mit Brot sättigen.	I will abundantly bless her widows. I will satisfy her poor with bread.
17	Sacerdotes ejus induam salutari et sancti ejus exsultatione exsultabunt.	Seine Priester will ich mit Heil kleiden, seine Heiligen sollen frohlockend jubeln.	I will clothe her priests with salvation and her saints shall shout aloud for joy.
18	Illuc producam cornu David, paravi lucernam Christo meo.	Dort will ich Davids Horn wachsen lassen, eine Leuchte bereiten meinem Gesalbten.	There will I make the horn of David to bud, I have ordained a lamp for mine anointed.
19	Inimicos ejus induam confusione. Super ipsum autem effloreat sanctificatio mea.	Seine Feind will ich in Schmach hüllen, über ihm aber soll meine Heiligung erblühen.	His enemies will I clothe with shame, but upon him shall my sanctification flourish.
Dox	Gloria Patri...	Ehre sei dem Vater...	Glory be to the Father...

1. Dixit Dominus Secundo

à 8 voci concertato con gli stessi istromenti
del primo & nel medesimo modo
SV 264

Claudio Monteverdi
1567–1643

Vers 1

Alquanto presto à 4

Violino I

Violino II

Soprano I

Di - xit, di - xit Do - mi - nus, di - xit, di -

Soprano II

Di - xit, di - xit Do - mi - r

Alto I

Alto II

Tenore I

Di - xit, di -

di - xit, di - xit Do - mi - nus,

Tenore II

di - xit Do - mi - nus, di - xit Do - mi - nus

Basso I

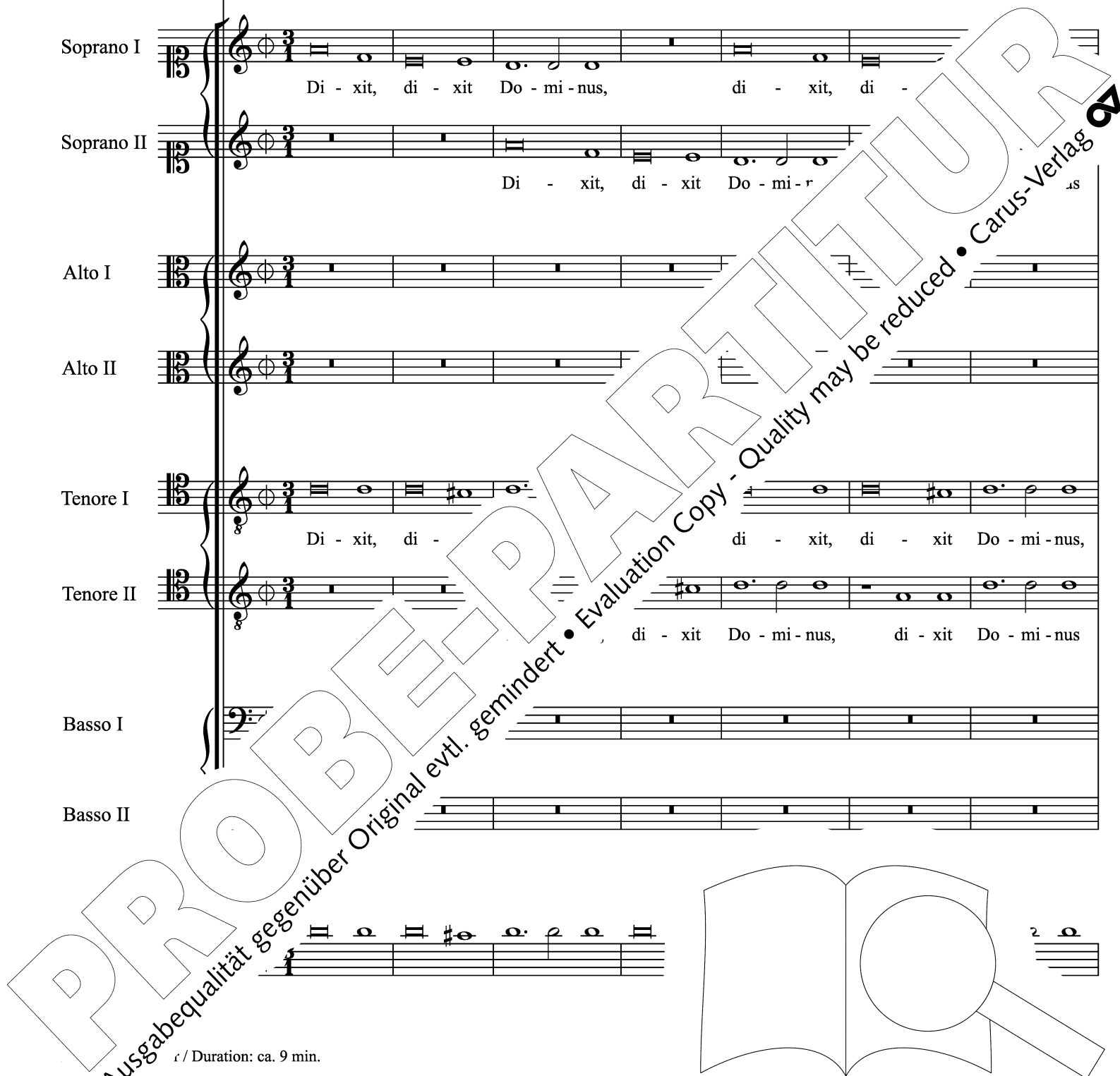
Basso II

r / Duration: ca. 9 min.

© 20 Carus-Verlag, Stuttgart – CV 27.803

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

edited by Barbara Neumeier



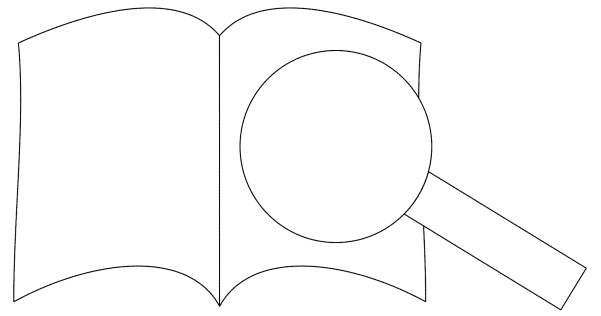
di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o, di - xit, di - xit, di - xit:

Do - mi - no me - o, di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o, di - xit, di

di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - xit, di - xit:

Do - mi - no me - o, di - xit Do - mi - no me - o, di - xit, di - xit:

[4] #



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

Tutti

Se - de a dex - tris me - is. Do - nec po -

Se - de a dex - tris me - is.

Se - de a dex - tris me - is. Do - nec po -

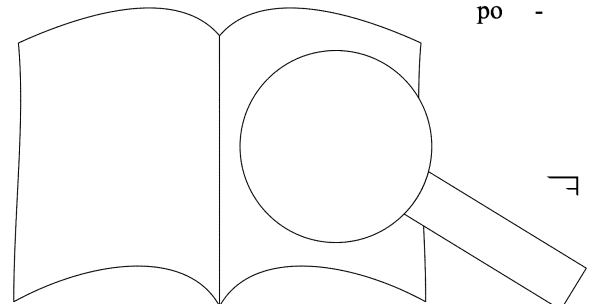
Se - de a dex - is. Do - nec po -

Se - de a me - is. Do - nec po -

Se - de tris me - is. Do - nec po -

dex - tris po -

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



nam in - i - mi - cos tu - os, in - i - mi - cos tu - os, in - i - mi - cos, do - nec po - nam,

nam in - i - mi - cos tu - os, in - i - mi - cos tu - os, do - nec po - r

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

nam in - i - mi - cos tu - os, in - i - mi - cos tu - os, do - nec po - nam,

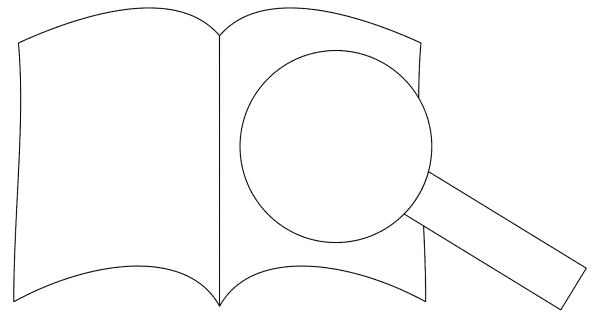
nam in - i - mi - cos tu - os, in - i - mi - cos tu - os, do - nec po - nam,

nam in - i - mi - cos tu - os, in - i - mi - cos tu - os, do - nec po - nam,

nam in - i - mi - cos tu - os, do - nec po - nam,

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

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



do - nec po - nam in - i - mi - cos tu - os, in - i - mi - cos tu - os, in - i - mi - cos tu - os,

do - nec po - nam in - i - mi - cos tu - os, in - i - mi - cos tu -

do - nec po - nam in - i - mi - i - os,

do - nec po - nam in - i - mi - cos tu - os,

do - nec po - nam in - i - mi - cos tu - os, - os, in - i - mi - cos tu -

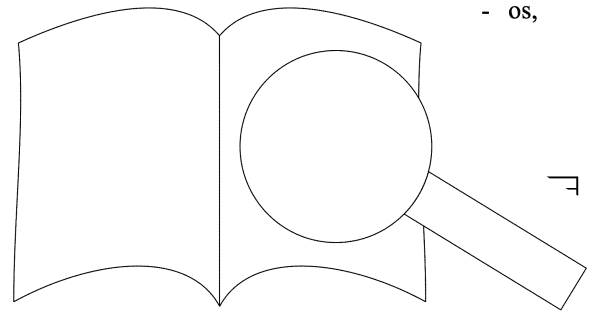
do - nec po - nam in - i - mi - cos tu i - mi - cos, in - i - mi - cos tu - os,

do - nec po mi - cos tu - os, in - i - mi - cos tu - os,

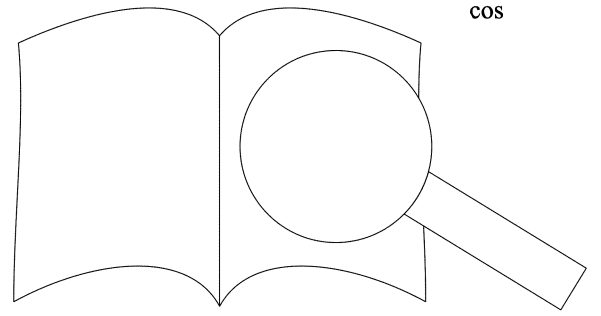
in - i - mi - os,

in - i - mi - os,

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



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



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

Musical notation for the piano introduction, consisting of two staves with treble clefs. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand.

in - i - mi - cos tu - os sca - bel - lum pe - dum tu - o - - - rum.

tu - os sca - bel - lum pe - dum tu - o - - - rum.

Musical notation for the first vocal line, including lyrics and a piano accompaniment staff below.

in - i - mi - cos tu - os sca - bel - lum pe - dum tu - o - - - rum.

in - i - mi - cos tu - os sca - bel - lum pe - dum tu - o - - - rum.

Musical notation for the second vocal line, including lyrics and a piano accompaniment staff below.

tu - os sca - bel - lum pe - - - - rum.

tu - os sca - bel - - - - rum.

Musical notation for the third vocal line, including lyrics and a piano accompaniment staff below.

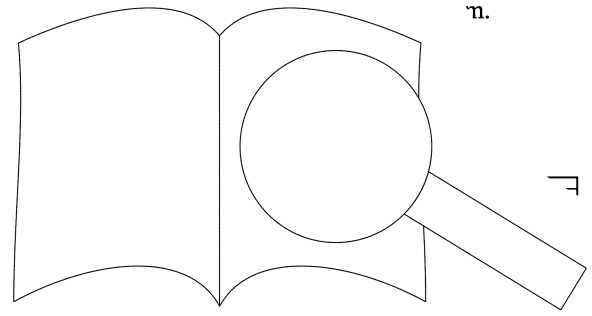
in - i - mi - cos tu - - - - dum tu - o - - - - rum.

in - i - mi - cos tu - - - - lum pe - dum tu - - - - rum.

Musical notation for the fourth vocal line, including lyrics and a piano accompaniment staff below.

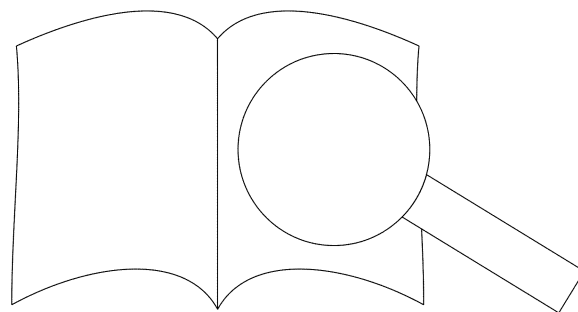
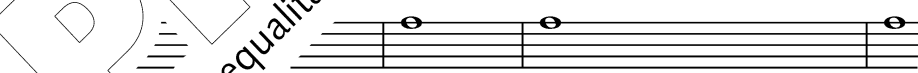
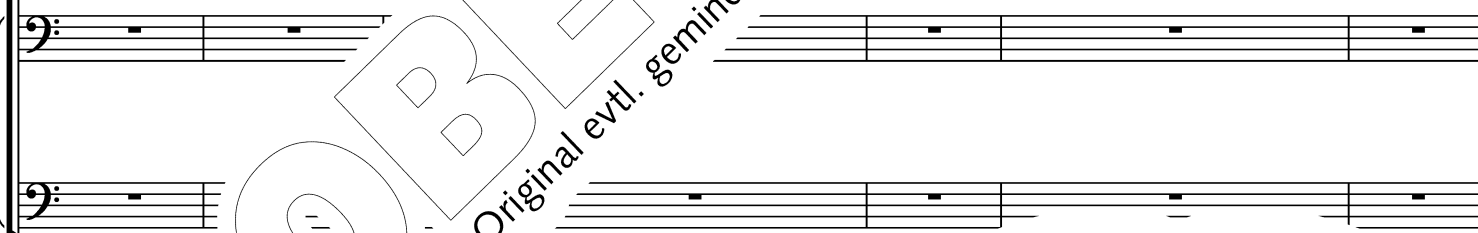
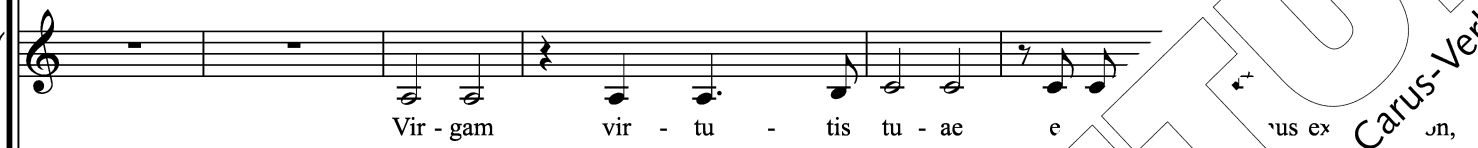
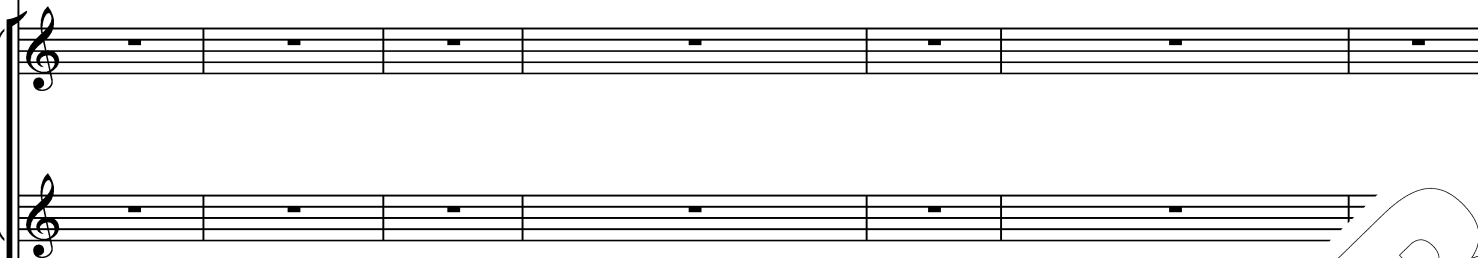
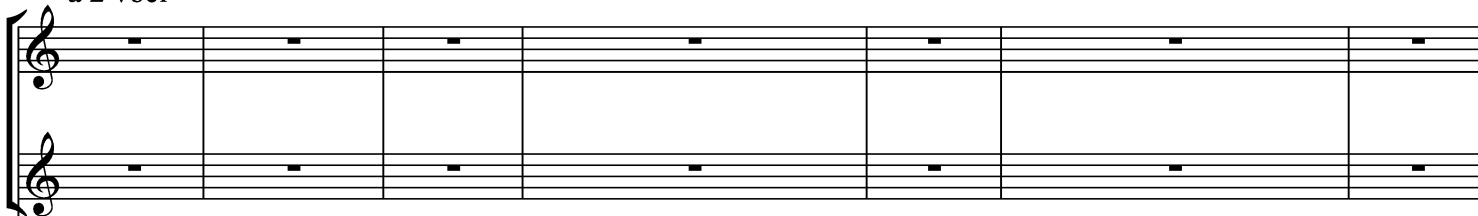
Musical notation for the piano accompaniment at the bottom of the page, including a treble clef staff and a bass clef staff.

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



Vers 2

44 à 2 voci

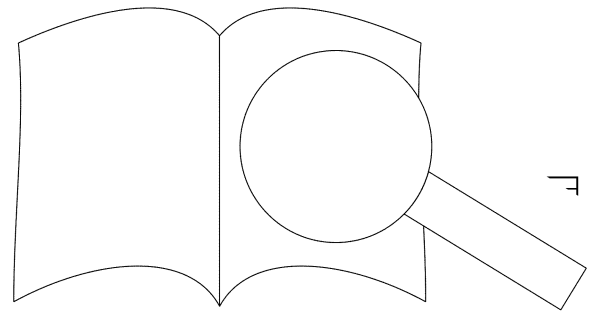


Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e-mit-tet Do-mi-nus ex Si - on:
 vir - tu - tis tu - ae e-mit-tet Do-mi-nus ex Si - on, e-mit-tet Do-mi-nus

vir - gam

Do - mi - na - re, .. - na - re

Do - mi - r - do - mi - na -



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

do - mi - na - re, do -

do - mi - na - re, do

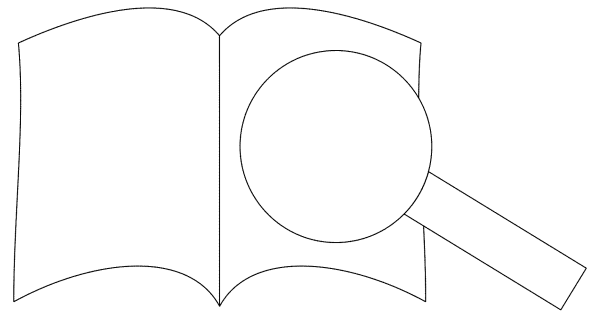
vir - gam vir - tu -

vir - tu - tis tu - ae e - mit - on,

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

re in r di - o

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



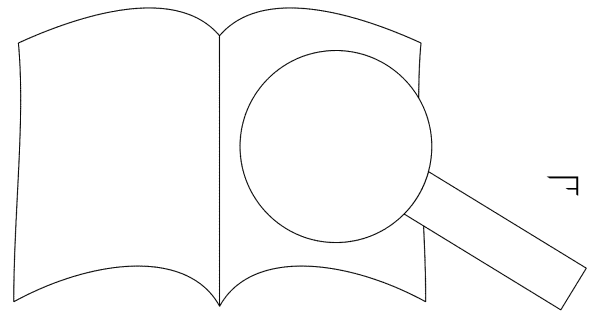
- mi - na - re, do - mi - na -
 - na - re, do - mi - na

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

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

I - re in me - di - o in - i - mi -
 r - re in me - d'

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



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

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

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

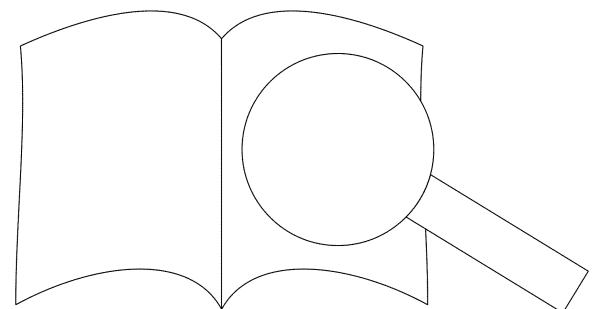
in me-di - o in - i - mi - co - rum, - ni - co - rum,

do - mi - na - re, - na - re

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

co - rum, - mi - co - rum, do - mi - na -

ir rum, do - mi -



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

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

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

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

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

re in me-di -

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

- rum, do - mi -

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

do - mi - na - re

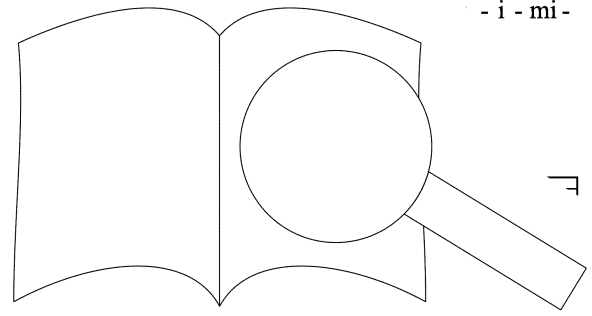
re,

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

r

do - mi

- i - mi -



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

o in - i - mi - 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 - -

re in me - di - o in - i - mi - co - rum tu

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

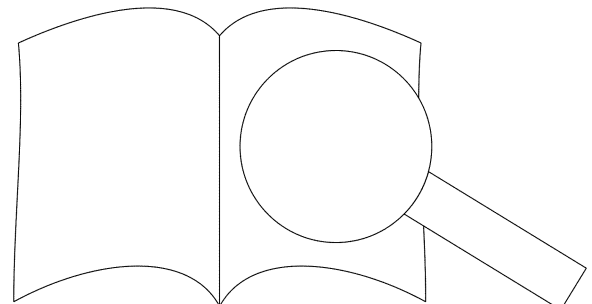
na - re in me - di - o in - - - o - - - rum.

in me - di - o in - i - mi - co tu - o - - rum.

in me - di - o in - i - mi - co - - - rum tu - o - - rum.

co - in - i - mi - co - rum

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



Vers 3

à 4 voci

78

Alto

In di - e vir - tu - tis tu - ae in splen - do - ri - bus

Te - cum prin - ci - pi - um in di - e

in splen - do - ri - bus san - cto - rum: ex

Tenore

In di - e vir - tu - tis tu - ae in splen - do - ri - bus

Te - cum prin - ci - pi - um in di - e

in splen - do - ri - bus

Basso continuo

#

84

ex u - te - ro an - te lu - ci -

ge - nu - i, ge - nu - i te,

u - te - ro

- ci - fe - rum

ge - nu -

ex u - te

- fe - rum

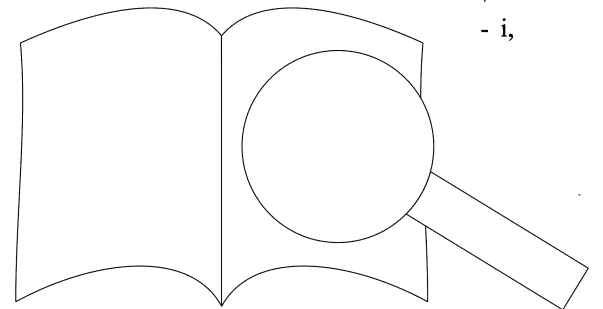
ge - nu - i,

ge - nu - i te,

an - te lu - ci -

- i,

#



Vers 4

Tutti
Violino

100

Violino musical notation consisting of two staves with notes and rests.

Soprano

Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit e - um:

Alto

Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni - te

Tenore

Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit e - um:

Basso

Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit e - um:

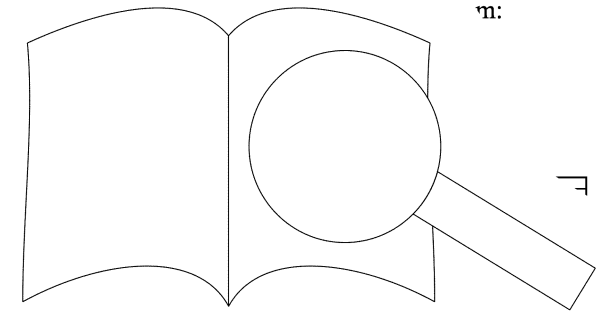
Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit e - um:

Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit e - um:

Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit e - um:

Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit e - um:

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



tu, tu, tu, tu

tu, tu, tu,

tu es sa - cer - dos in ae - ter - num, tu in . . . am,

tu es sa - cer - dos in ae - ter - num, . . . s in ae - ter - num,

tu, tu es sa tu

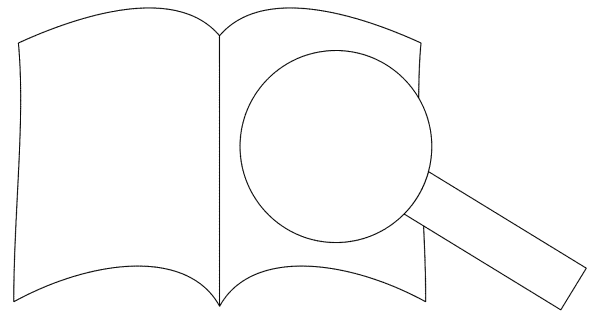
tu, tu ae - ter - num, tu

tu, tu

tu, tu

tu, tu

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



es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech,

es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech,

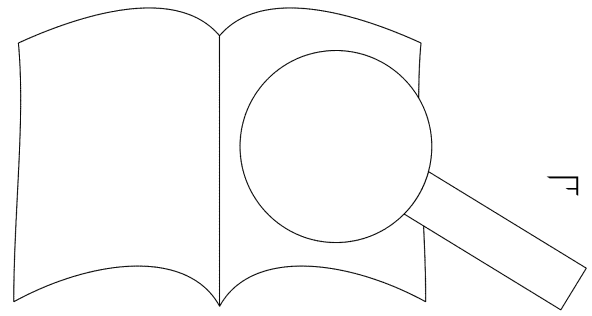
es sa - cer - dos in ae -

sa - cer - dos in ae -

es sa - cer - dos in ae - ter - num,

es sa - cer - dos in ae - ter - num,

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



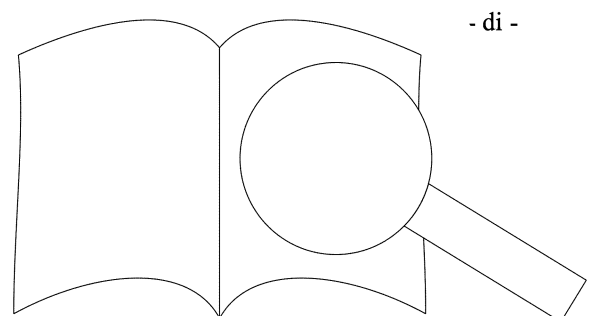
es sa-cer-dos in ae-ter-num,

ter-num se-cun-dum or-di-nem Mel-chi-se-dech,

es sa-cer-dos in ae-ter-num se-cun-dum or-di-

es sa - di -

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



es sa - cer - dos in ae - ter - num,

es sa - cer - dos in ae - ter - num,

es sa - cer - dos in ae -

es sa - cer - dos in ae -

es sa - cer - dos .

es sa - cer - dos .

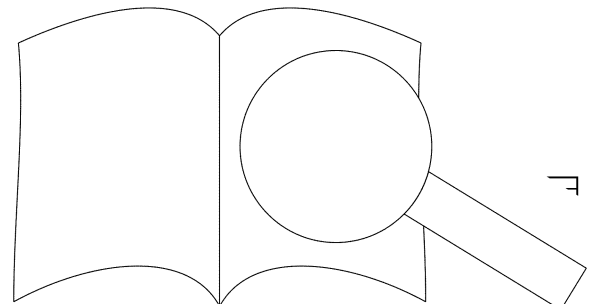
um or - di - nem Mel - chi - se -

num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se -

nem Mel - chi

nr ch,

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



es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se -

ter - num, es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel

ter - num, es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di

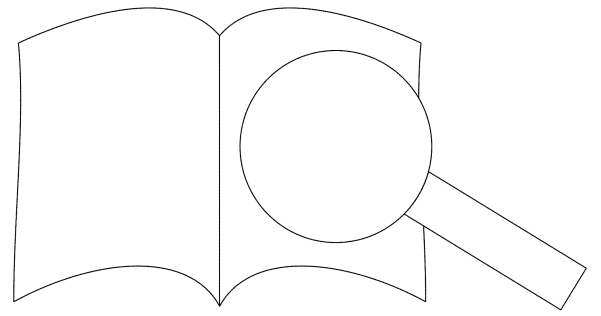
dech, es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cu

dech, es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

es sa - ce

es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

es sa - cer - dos in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.



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

Vers 5

129 Tutti

p

p
Do - mi - nus a dex - tris tu - is, a dex - tris, a dex - tris tu - is,

p
Do - mi - nus a dex - tris tu - is, a dex - tris, a dex - tris

p
Do - mi - nus a dex - tris tu - is, a dex - tris, is,

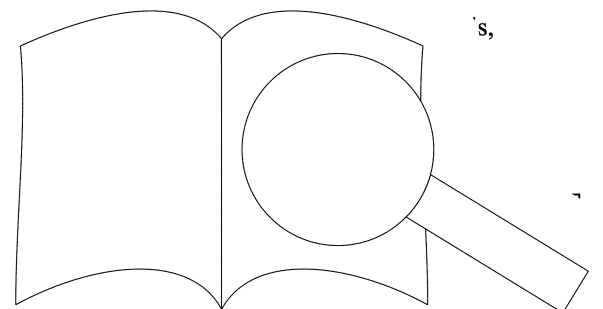
p
Do - mi - nus a dex - tris tu - is, a , s tu - is,

p
Do - mi - nus a dex - tris a dex - tris tu - is,

p
Do - mi - nus dex dex - tris, a dex - tris tu - is,

p
Do - mi - nus is tu - is, a dex - tris, a dex - tris tu - is,

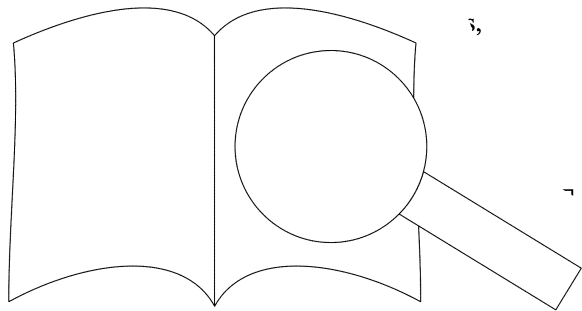
p
a dex - tris tu - is, a dr s,

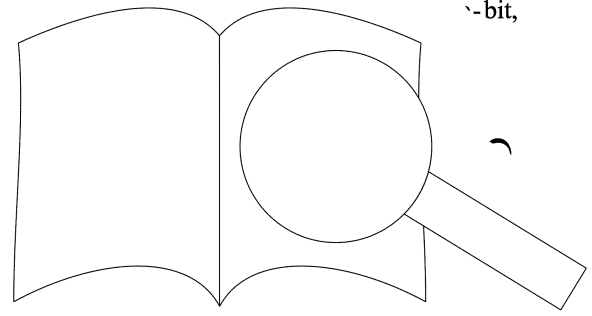


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

142 Tutti

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





PROBEEPARTEI • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Tutti

p

p

p

con - fre - git re - ges, ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru -

p

con - fre - git re - ges, ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus,

p

con - fre - git re - ges, ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru -

p

con - fre - git re - ges, ju - di - ca - bit ir bi im - ple - bit ru -

p

con - fre - git re - ges, ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru -

p

con - fre - git re - ges, ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru -

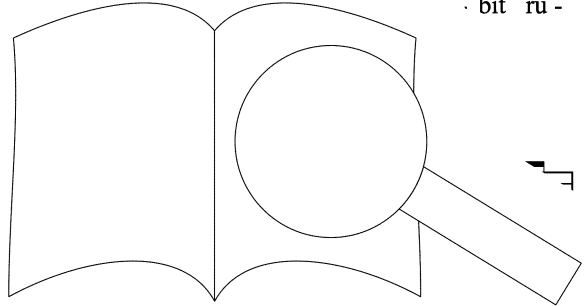
p

con - fre - git re - ges, ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru -

p

ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru -

[#]



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

i - nas, im - ple - bit, im - ple - bit ru - i - nas:

i - nas, im - ple - bit, im - ple - bit ru - i - nas: con -

i - nas, im - ple - bit, im - ple - bit ru - i -

i - nas, im - ple - bit, im - ple - bit ru - i - nas. con - quas - sa - bit,

i - nas, im - ple - bit, im -

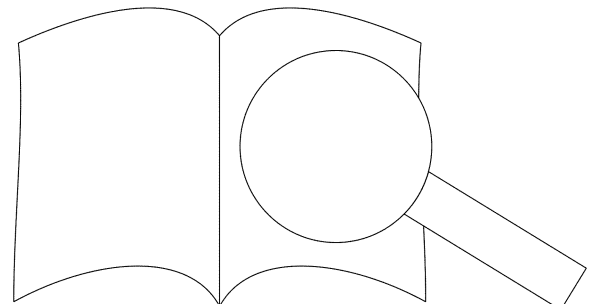
i - nas, im - ple - bit ru - i - nas: con - quas - sa - bit,

i - nas, im - ple - bit ru - i - nas:

i -

oit, im - ple - bit ru

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



con-quas - sa - bit, con-quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra,

con-quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra, con-quas - sa - bit, con-quas - sa - bit

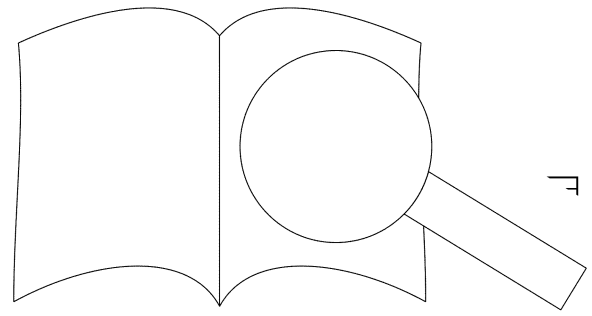
con-quas - sa - bit, con-quas - sa - bit ca - pi - ta in

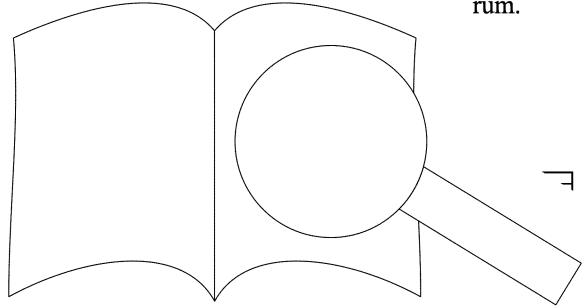
con-quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra, con-quas - sa - bit ca - pi - ta in

con-quas - sa - bit, con-quas - sa - bit ter - ra,

con-quas - sa - bit ca - pi - ta ter - ra, con-quas - sa - bit, con-quas - sa - bit ca - pi - ta in

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





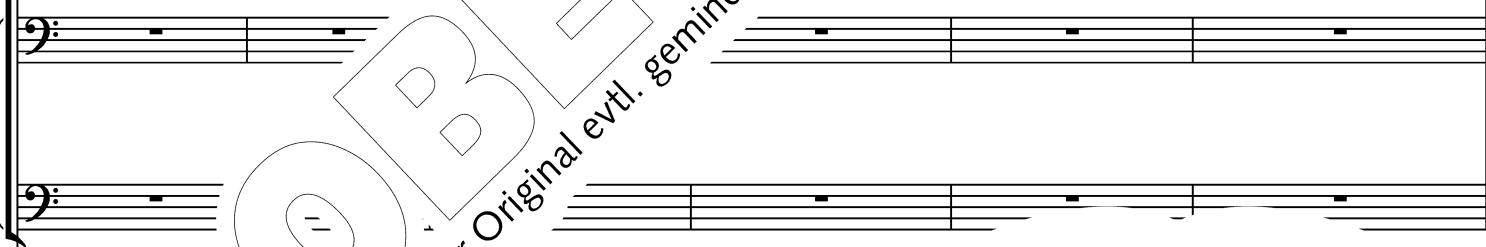
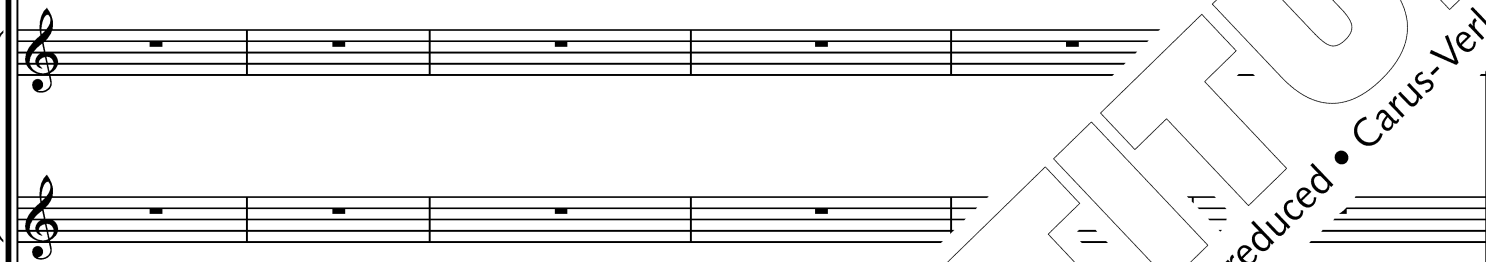
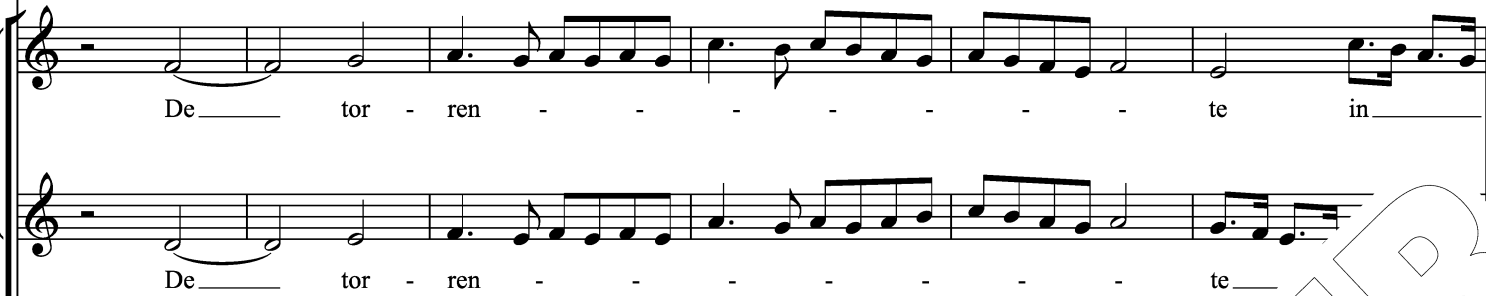
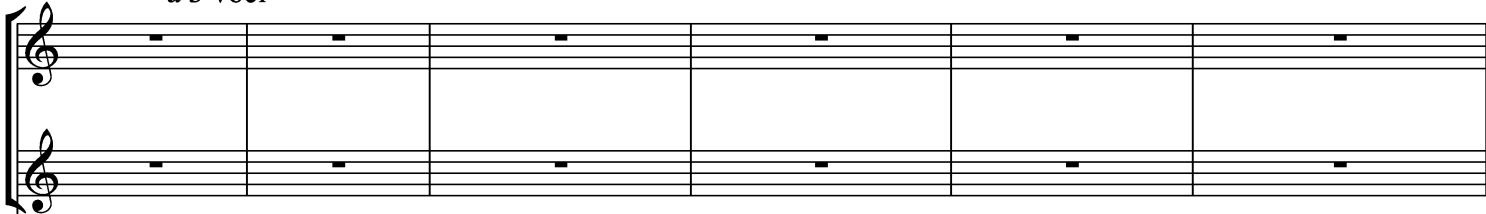
PROBENPARTITUR

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

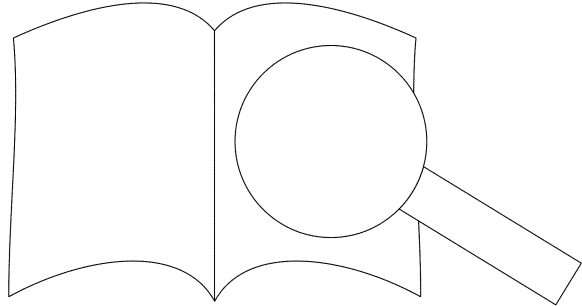
Vers 7

à 3 voci

173



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

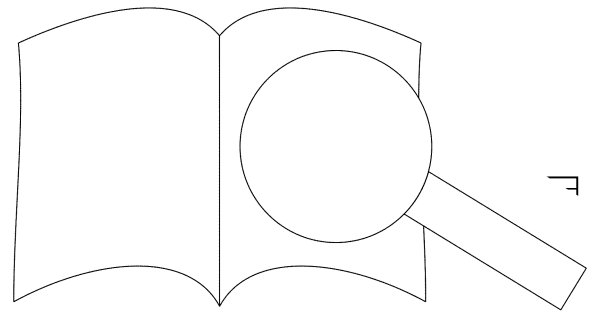


vi - a bi - bet:

Pro - pter - e - a,

vi - a bi - bet:

Pro - pter - e - a,



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

Musical notation for two staves, likely vocal or instrumental parts, showing a melodic line with a sharp sign and a dotted note.

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

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

pro - pter - e - a,

pro - pter - e - a,

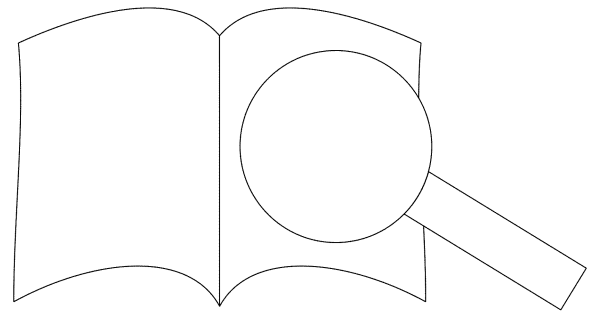
pro - pter - e - a,

ca - put,

pro - pte.

Musical notation for two staves, likely a continuation of the previous parts.

Musical notation for a single staff with a sharp sign.



PROBE-PARTITUR

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

ex-al - ta - - - - - bit ca - put,

ex-al - ta - - - - - bit ca - put

- bit ca - put,

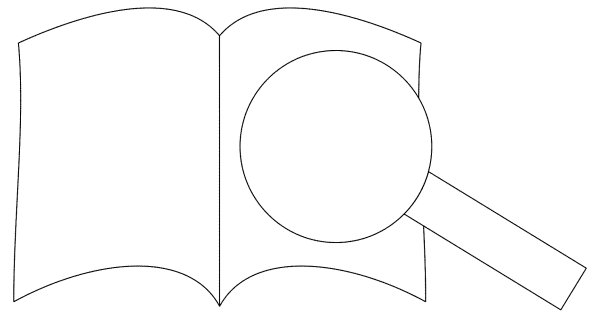
- bit ca - put,

ex-al - ta - - - - - bit ca-put, ex-al - ta - - -

ex-al - ta - - -

ca - - - t

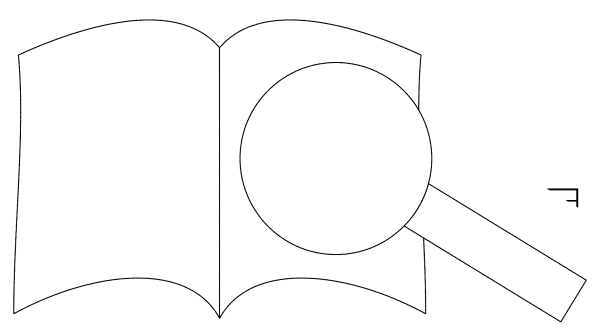
ex-al - ta - - -



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



ex - al - ta - - - - - bit ca - - - put.

ex - al - ta - - - - - bit ca - - - put.

ex - al - ta - - - bit, ex - al - ta - bit

- bit, ex - al - ta - - - - - a - - - put.

- - bit, ex - - - - - ca - - - put.

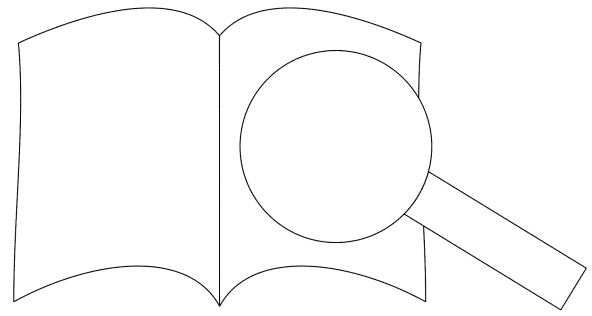
al - ta - - - bit. ta - bit ca - - - put.

- - - - - bit ca - - - put.

ex - - - - -

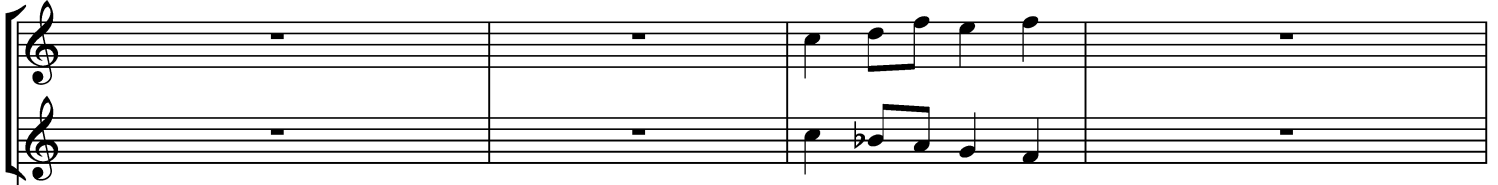
- - - - -

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



Doxologie

203 à 2 voci e 2 violini

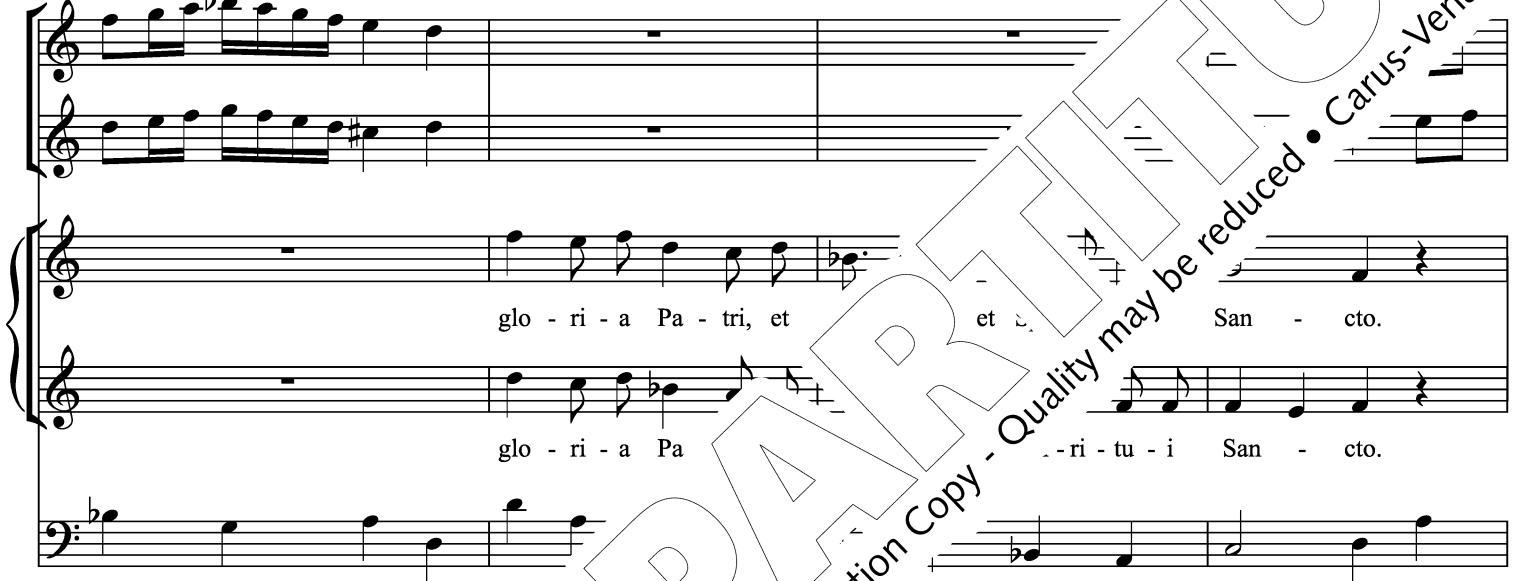


Soprano



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

207

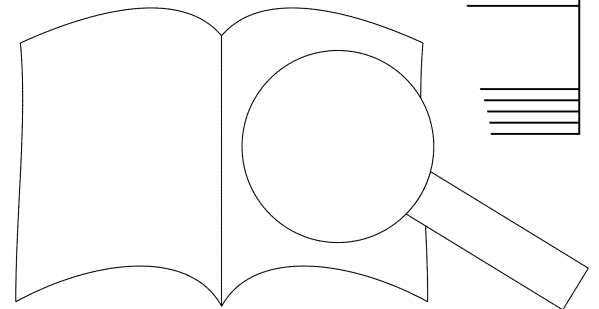


glo - ri - a Pa - tri, et et San - cto.
glo - ri - a Pa - tri - tu - i San - cto.

211



Sic - ut,
Sic - ut,

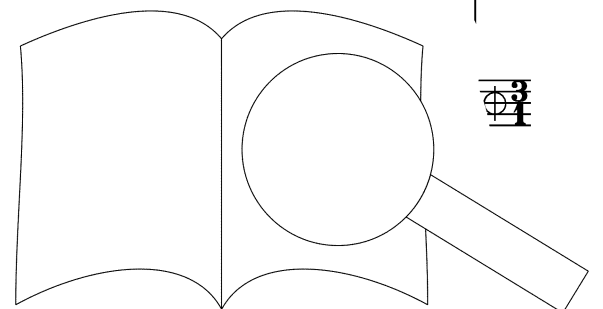


e - rat in prin - ci - pi - o, sic - ut, sic - ut e - rat, e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,
e - rat in prin - ci - pi - o, sic - ut, sic - ut e - rat, e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,

et nunc, et sem nunc,
et nunc, et nunc,

b # b # b # b #

et nunc, et sem et nunc, et sem
et nunc, et sem



Tutti
Violino

Musical notation for Violino, consisting of two staves in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Soprano

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

Alto

Sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, - p^r in
Sem - per, et in sae - cu - la, et in sae - cu - lo - rum,

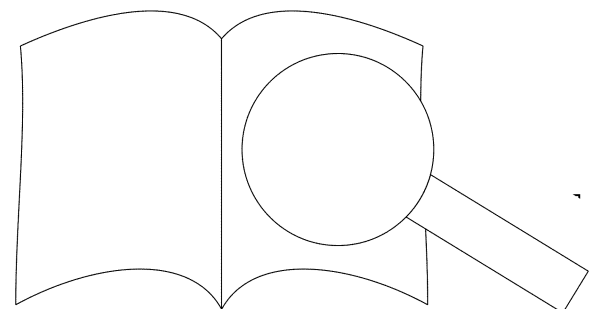
Tenore

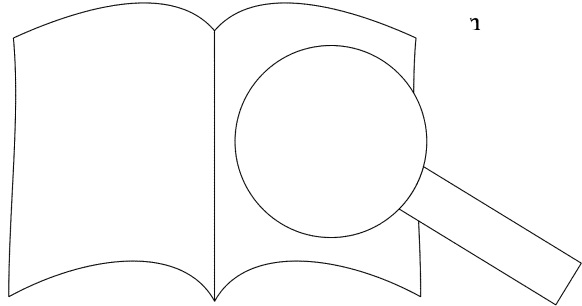
Sem - per, et sae - cu - lo - rum,
Sem - per, et in sae - cu - lo - rum, sem - per, et in

Basso

Musical notation for Basso, consisting of two staves in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

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

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

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

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

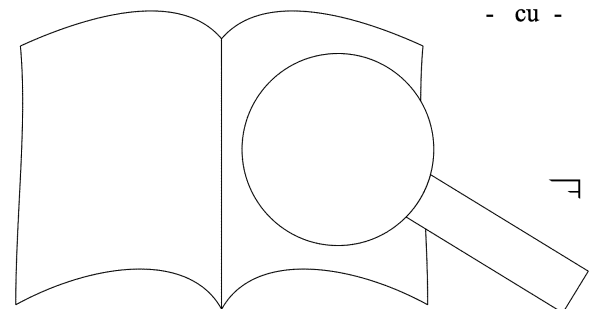
sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sem -

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

lo - rum, sem per, cu - la sae - cu - lo - rum,

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

o - rum, sem - cu -



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

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - men.

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

sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - en.

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

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

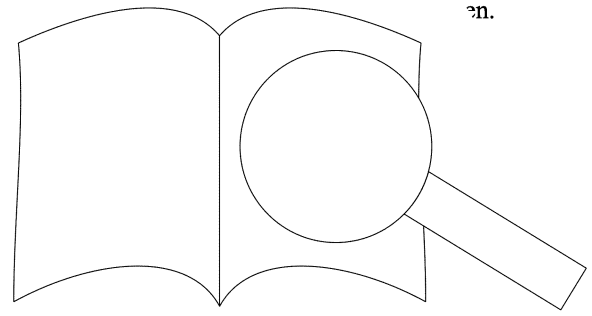
sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - men.

sem - per, et in sae - cu - lo - rum. A - - - men.

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

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

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



2. Confitebor Secundo

à 3 voci concertato con due violini

SV 266

Claudio Monteverdi

1567-1643

Vers 1

Violino I

Violino II

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

Tenore

Basso

Basso continuo

7

ne in to - to cor -

14

in ii ju - sto - rum

21

Vers 2

ga - ti - o - ne.

- gna

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

28

35

Vers 3

42

49

Vers 4

Vers 5

83

Musical score for measures 83-89. It features a vocal line for the Bass (labeled 'nus. Basso') and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Es - cam de - dit ti - men - ti - bus se. Me - mor,'. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). There are two sharp signs (#) below the piano part.

90

Musical score for measures 90-96. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'me - mor e - rit in sae - cu'. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). There are two sharp signs (#) below the piano part.

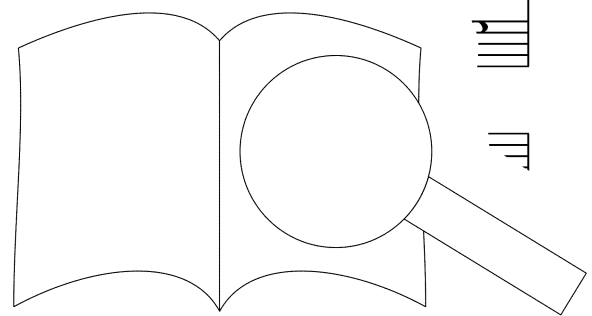
97

Musical score for measures 97-103. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'te - sta - men - ti : Vir - tu - tem o - pe - rum su - o -'. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). There is one sharp sign (#) below the piano part.

104

Musical score for measures 104-108. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'an - nun - ti -'. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). There is one sharp sign (#) below the piano part.

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



111

Vers 7

Ut det il - lis,

117

ut det il - lis he-re-

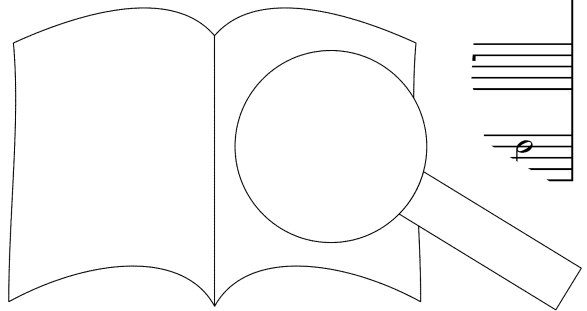
123

o - pe - ra ma - nu - um e ve - ri - tas

130

Soprano

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



137

con - fir - ma - ta in sae - cu - lum
 in sae - cu - lum sae - cu -
 da - ta e - jus in sae - cu - lum sae - cu -

144

Vers 9

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

151

o - nem mi - sit
 Mi - sit D su - o:
 Man - da - vit in ae - ter -

159

in - sta - men - - -
 - num te - sta - men - - -
 ii. - ter - num te - sta - men - - -

Tutti

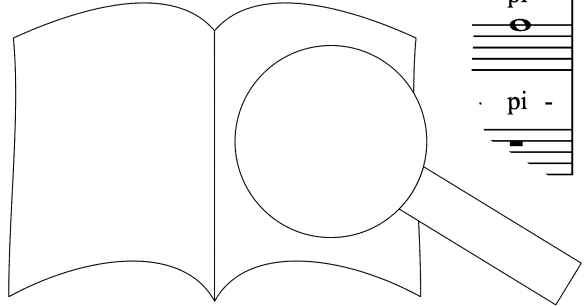
à 3

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

ri - bi - le, - le no - men
 ri - bi - le, ri - bi - le no - men
 ri - bi - le.

Vers 10

In - i - ti - um - pi -
 In - i - ti - um pi -
 - i - ti - um



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

184

en - ti - ae. In - tel - le - ctus bo - nus
 en - ti - ae. Bo - nus,
 ti - mor Do - mi - ni. In - tel - le - ctus bo - nus

191

fa - ci - en - ti - bus - da - ti - o
 bo - nus o - mni - bus fa - ci - en - ti - Lau - da - ti - o
 fa - ci um. Lau - da - ti - o

198

e m cu -

lum, in sae - cu - lum sae - cu - li,
 lum, in sae - cu - lum sae - cu - li,
 lum, in sae - cu - lum sae - cu - li,

in sae - cu - lum li.
 in sae - cu -
 in sae - cu - li.

Glo - ri - a Pa - tri, - i
 Glo - ri - a Pa - tri, - i
 Glo - ri - a Pa - tri, - i

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

San - cto. Sic-ut e - rat in prin - ci - pi-o et nunc et sem - -

San - cto. Sic-ut e - rat in prin - ci - pi-o et nunc et sem - -

San - cto. Sic-ut e - rat in prin - ci - pi-o et nunc et sem - -

per, et in sae - lo - rum,

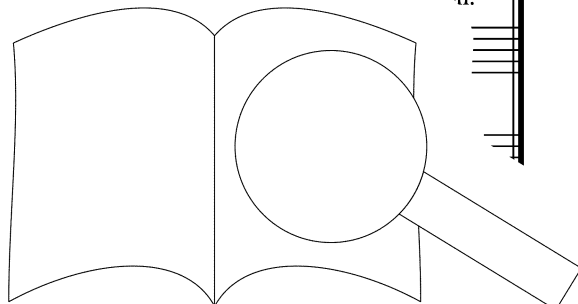
per, et in sae - cu - la sae - cu - lo in sae - cu - la

per, et in sae - cu - la

la sae - cu - lo rum. A

lo - - - - - n.

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



3. Confitebor Terzo

alla francese à 5 voci qual si può concertare se piacerà
con quattro viole da braccio lasciando la parte del Soprano alla voce sola
SV 267

Claudio Monteverdi
1567–1643

Vers 1
Solo

Soprano I
Soprano II (Violino I)
Alto (Violino II)
Tenore (Viola)
Basso (Violoncello)
Basso continuo

Con-fi-te-bor ti - bi Do - mi - ne in to-to cor - de me - o:

Detailed description: This system contains the first five staves of the musical score. The Soprano I staff has a melodic line with lyrics. The other vocal staves (Soprano II, Alto, Tenore, Basso) are empty. The Basso continuo staff has a rhythmic accompaniment.

5

in con-si - li - o ju - sto - rum et con - gre

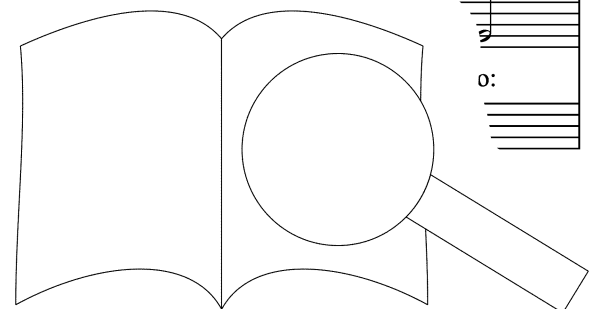
Detailed description: This system contains staves 6 through 10. The Soprano I staff continues the melodic line with lyrics. The other vocal staves remain empty. The Basso continuo staff continues the accompaniment.

10 Tutti

Con-fi-te-bor ti - in to-to cor - de me - o:
Con-fi-te-bor - ne in to-to cor - de me - o:
Con-fi - ti - mi - ne in to-to cor - o:
Do - mi - ne in to o:

Detailed description: This system contains staves 11 through 15. All five vocal staves now have parts with lyrics. The Basso continuo staff continues the accompaniment.

A. er / Duration: ca. 7 min.



in con-si - li - o ju - sto - rum et con - gre - ga - ti - o - ne.
 in con-si - li - o ju - sto - rum et con - gre - ga - ti - o - ne.
 in con-si - li - o ju - sto - rum et con - gre - ga - ti - o - ne.
 in con-si - li - o ju - sto - rum et con - gre - ga - ti - o - ne.
 in con-si - li - o ju - sto - rum et con - gre - ga - ti - o - ne.

Vers 2

à 2

Ma - gna o - pe - ra Do - mi - ni: ex - qui - si - ta in
 Ma - gna o - pe - ra Do - mi - ni: ex - qui - si -
 us, in

Vers 3

Tutti

o - mnes vo - lun - ta
 o - mnes vo - lv
 us. Con - fes - si - o
 jus. Con - fes - si - o

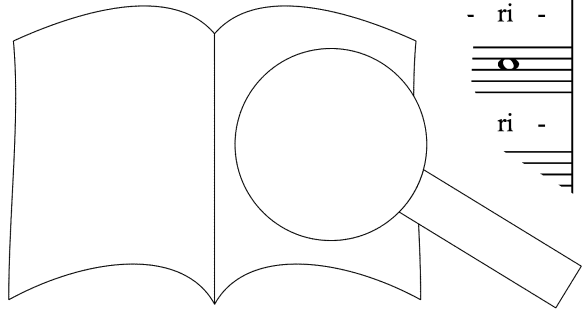


et ma - gni - fi - cen - ti - a o - pus e - jus
 et ma - gni - fi - cen - ti - a o - pus e - jus
 et ma - gni - fi - cen - ti - a o - pus e - jus
 et ma - gni - fi - cen - ti - a o - pus e - jus
 et ma - gni - fi - cen - ti - a o - pus e - jus

et ju - sti - ti - a e - jus ma - net in sae - cu - lum
 et ju - sti - ti - a e - jus ma - net in sae -
 et ju - sti - ti - a e - jus ma - net cu - li.
 et ju - sti - ti - a e - jus r - nae sae - cu - li.
 et ju - sti - ti - a a - lum sae - cu - li.

Vers 4

Me - mo - ri - bi - li - um su - o - rum, mi - se - ri -
 Me mi - ra - bi - li - um su - o - rum, mi - se - ri -
 - cit mi - ra - bi - li - u - ri -
 am fe - cit mi - ra - bi - li - u - ri -



Vers 5

cors et mi - se - ra - - tor Do - mi - nus. Es - cam de - dit ti - men - ti - bus

cors et mi - se - ra - - tor Do - mi - nus. Es - cam de - dit ti - men - ti - bus

cors et mi - se - ra - - tor Do - mi - nus. Es - cam de - dit ti - men - ti - bus

cors et mi - se - ra - - tor Do - mi - nus. Es - cam de - dit ti - men - ti - bus

Es - cam de - dit ti - men - ti - bus

se. Me - mor e - rit, me - mor e - rit in sae - cu - lum te - sta -

se. Me - mor e - rit in sae - cu - lum te - sta -

se. Me - mor e - rit in sae - cu - lum te - sta -

se. Me - mor e - rit in sae - cu - lum te - sta -

se. Me - mor e - rit in sae - cu - lum te - sta -

se. Me - mor e - rit in sae - cu - lum te - sta -

Vers 6

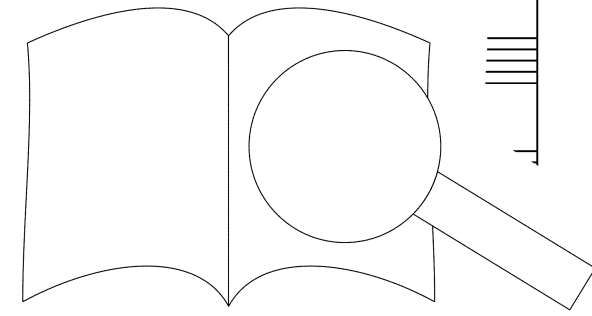
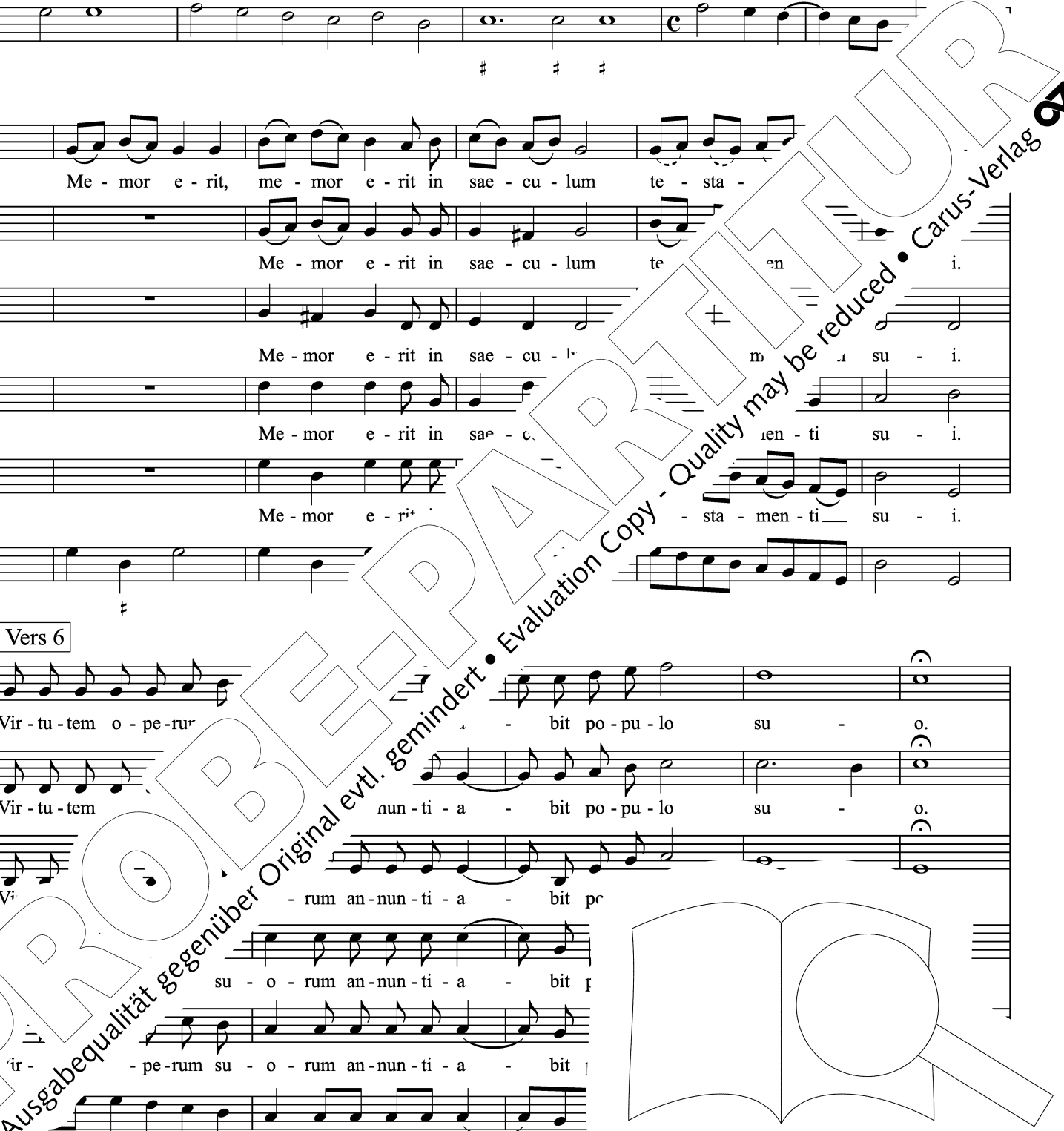
Vir - tu - tem o - pe - rur - - bit po - pu - lo su - o.

Vir - tu - tem nun - ti - a - bit po - pu - lo su - o.

Vir - tu - tem - rum an - nun - ti - a - bit po - pu - lo su - o.

Vir - tu - tem su - o - rum an - nun - ti - a - bit po - pu - lo su - o.

Vir - tu - tem - pe - rum su - o - rum an - nun - ti - a - bit po - pu - lo su - o.

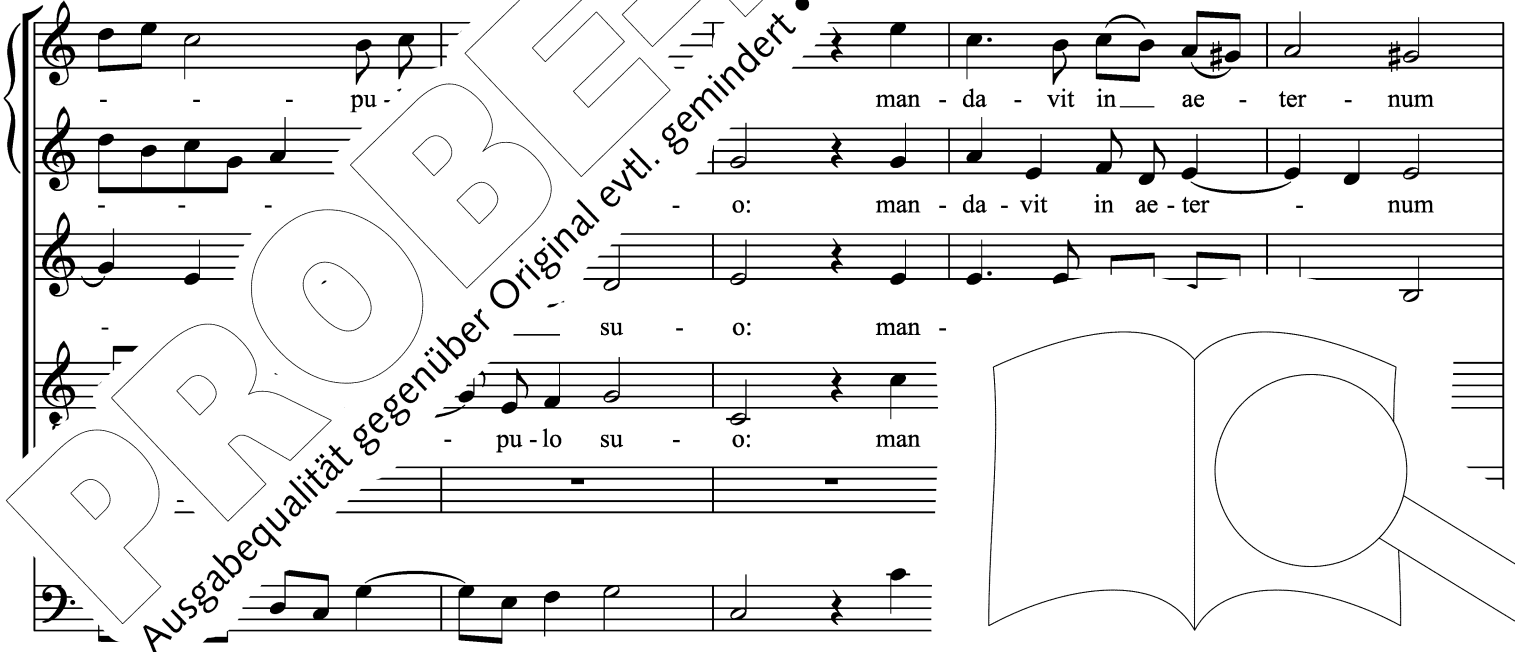


fa - cta in ve - ri - ta - te et ae - qui - ta - te, in ve - ri -
 fa - cta in ve - ri - ta - te et ae - qui - ta - te, in ve - ri -
 fa - cta in ve - ri - ta - te et ae - qui - ta - te, in ve - ri -
 fa - cta in ve - ri - ta - te et ae - qui - ta - te, in ve - ri -
 fa - cta in ve - ri - ta - te et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

Vers 9

ta - te et ae - qui - ta - te. Re - dem - pti - o - nem
 ta - te et ae - qui - ta - te. Re - dem - r i
 ta - te et ae - qui - ta - te. Re - n . sit po -
 ta - te et ae - qui - ta - te. ai - sit po -
 ta - te et ae - qui - ta - te.

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



te - sta - men - - tum, te - sta - men - tum, te - sta - men - tum su - um.

te - sta - men - - tum, te - sta - men - tum, te - sta - men - tum su - um.

te - sta - men - - tum, te - sta - men - tum.

te - sta - men - tum, te - sta - men - tum, te - sta - men - tum su - um.

Te - sta - men - - tum, te - sta - men - tum.

Tutti

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

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

San - ctum, ctum

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

San - ctum, san - ctum,

Vers 10

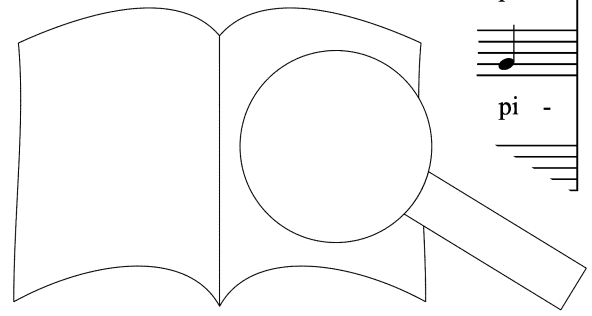
et ter - ri - bi - le, ter - ri - b' - jus. In - i - ti - um sa - pi -

et ter - ri - bi - le, - men e - jus. In - i - ti - um sa - pi -

et - men e - jus. - pi -

-le no - men e - jus. pi -

et tr e, ter - ri - bi - le no - men e - jus.

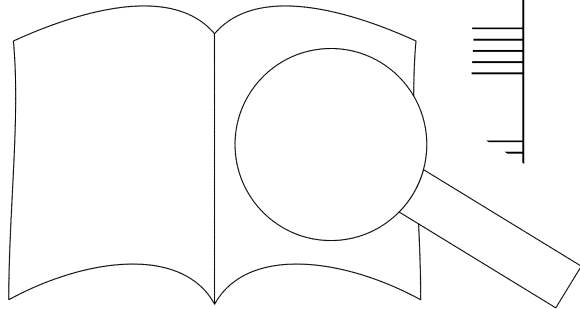
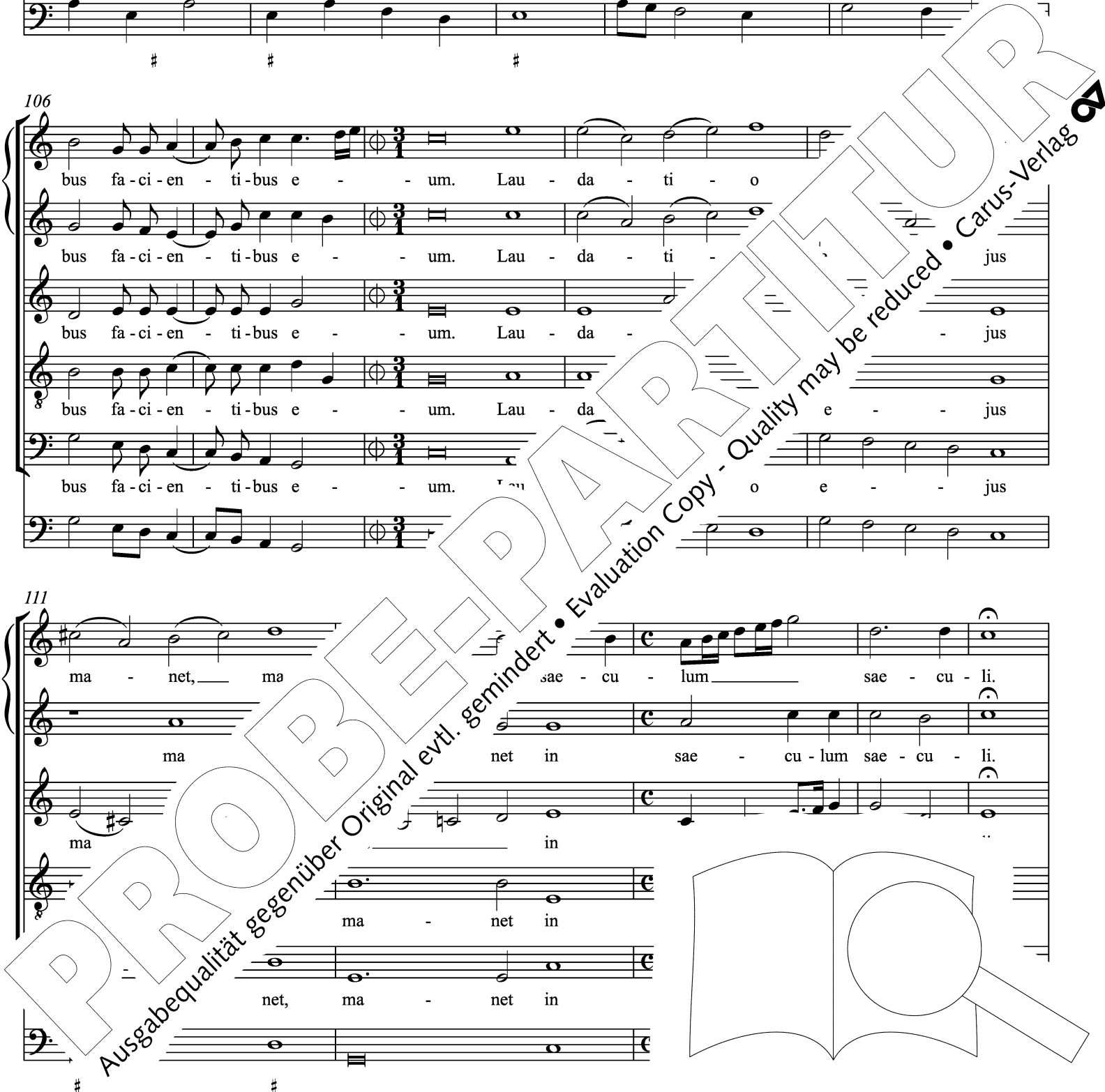


PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

en - ti - ae ti - mor Do - mi - ni. In - tel - le - ctus bo - nus o - mni -
 en - ti - ae ti - mor Do - mi - ni. In - tel - le - ctus bo - nus o - mni -
 en - ti - ae ti - mor Do - mi - ni. In - tel - le - ctus bo - nus o - mni -
 en - ti - ae ti - mor Do - mi - ni. In - tel - le - ctus bo - nus o - mni -
 In - tel - le - ctus bo - nus o - mni -

bus fa - ci - en - ti - bus e - - um. Lau - da - ti - o
 bus fa - ci - en - ti - bus e - - um. Lau - da - ti - o
 bus fa - ci - en - ti - bus e - - um. Lau - da - ti - o
 bus fa - ci - en - ti - bus e - - um. Lau - da - ti - o
 bus fa - ci - en - ti - bus e - - um. Lau - da - ti - o
 bus fa - ci - en - ti - bus e - - um. Lau - da - ti - o

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



Doxologie

Soprano I
Solo

116

Glo - ri - a Pa -

120

Pa - tri, glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

125

et Spi - ri - tu

129

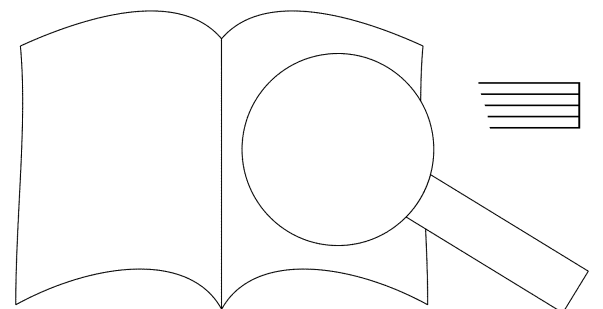
et Spi - ri - tu - i San - cto.

132

Sic - ut e - rat in et nunc et sem - per,

136

in sae - cu - la sae



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

140 Tutti

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

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

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

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

144

nunc et sem-per, et in sae-cu-la sae-cu-lorum

nunc et sem-per, et in sae-cu-la sae-cu-lorum

nunc et sem-per, et in sae-cu-la sae-cu-lorum

nunc et sem-per, et in sae-cu-la sae-cu-lorum

Nunc et sem-per, et in sae-cu-lorum. A - - -

147

men, sae-cu-lorum. A - - - men.

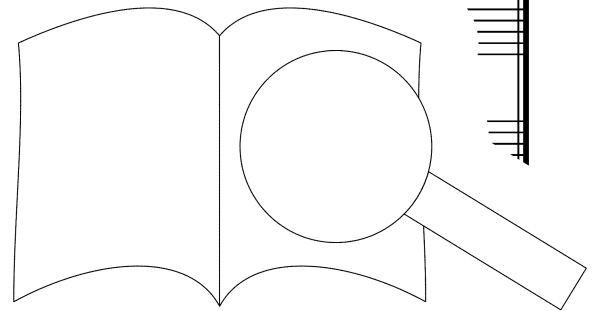
men, sae-cu-lorum. A - - - men.

men, sae-cu-lorum. A - - - men.

cu-lo-rum.

sae-cu-lorum.

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



4. Beatus Secondo

à 5 voci qual si può cantare ridoppiato & forte o come piacerà
SV 269

Claudio Monteverdi
1567–1643

Vers 1

Soprano

Alto

Tenore I

Tenore II

Basso

Basso continuo

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

In man - da - tis

In man - da - tis

5

Vers 2

Pot - ens in ter - ra e - rit se - men

e - jus, in man - da - tis e - jus vo - let_ ni - ra e - rit se - men

In man - da - tis e - jus vo - let_ ni - ra e - rit se - men

vo - let, in man - da - tis e - jus vo - let_ ni - ra e - rit se - men

Pot - ens in ter - ra e - rit se - men

9

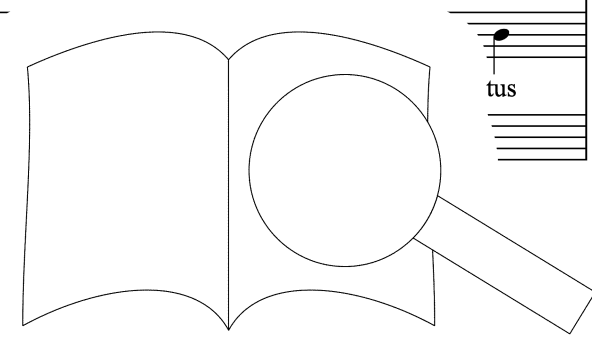
ge - ne - ra - ti - o re - cto - rum be - ne - di - tus

e - rit se - men Be - a - tus, be -

e - re - cto - rum be - ne - di - tus

- ti - o re - cto - rum be - r

Au... / Duration: ca. 5 min.



Vers 3

Glo - - - ri - a

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

Glo - - - ri - a

vir. Glo - ri - a, glo -

Glo - - - ri - a, glo -

- - - ri - a et di - vi - ti - ae in do

- - - ri - a et di - vi - ti - e - jus.

- ri - a, glo - ri - a et di - vi - ti - ae - - - jus, et ju -

6 6

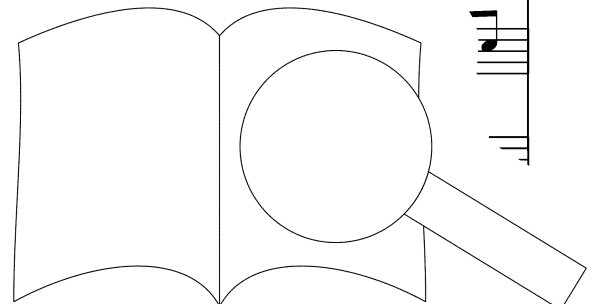
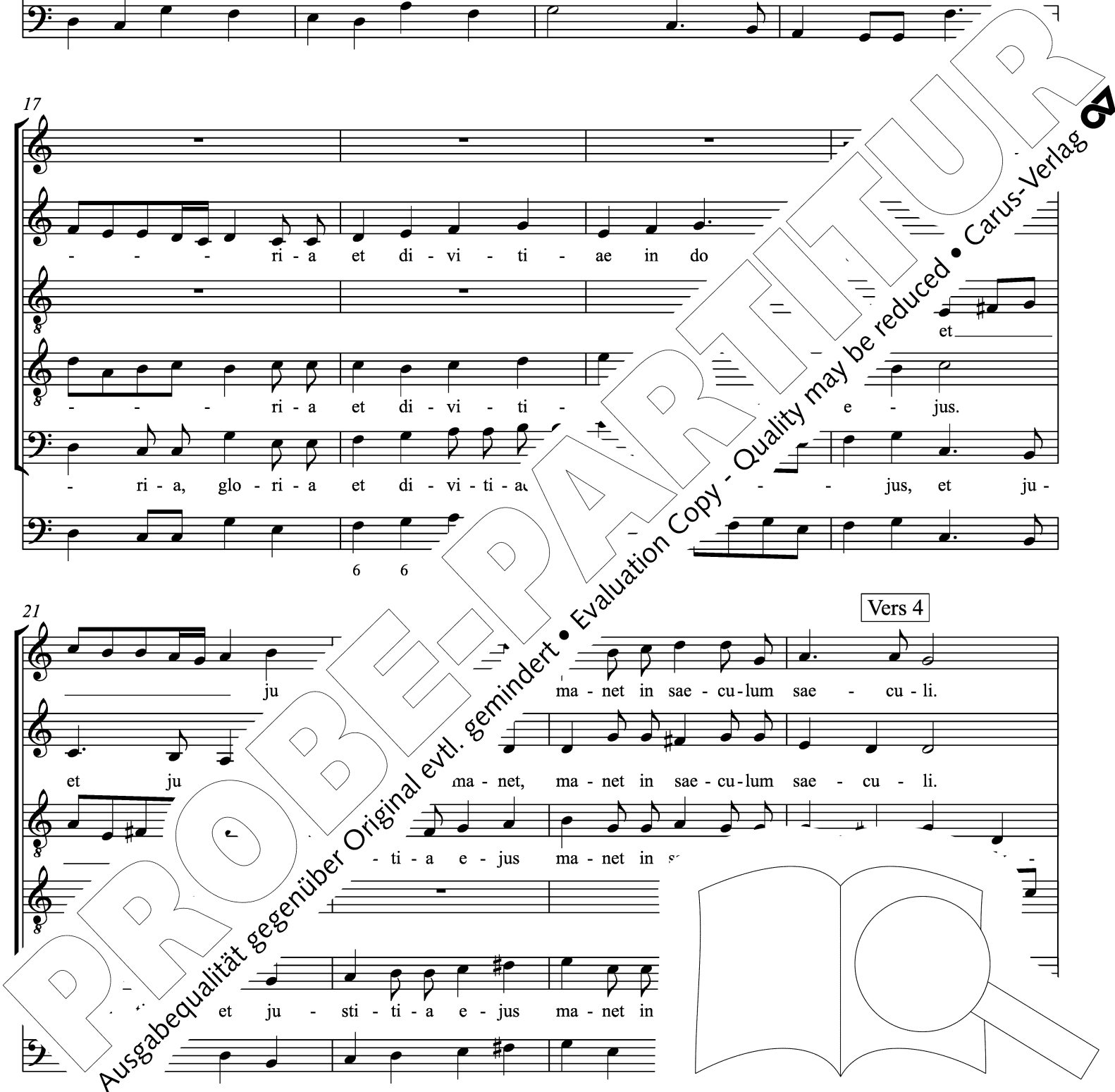
Vers 4

ju ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li.

et ju ma - net, ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li.

- ti - a e - jus ma - net in s

et ju - sti - ti - a e - jus ma - net in



or - - tum, ex or - - tum est in te - - ne -
 - tum est in te - - ne - bris, in te - - ne - bris
 Ex - or - - tum est in te - - ne -

Lu - - - men
 Lu - - - men
 bris lu
 lu - - - men,
 bris lu - - - men re - - -

et mi-se - ra - tor,
 - ri - cors et mi-se - ra - tor, mi - se - ri - cors et mi - se -
 - se - ri - cors et mi - se -
 ctis: mi - se - ri - cors et mi - se
 ctis:

mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor, et ju - stus.
 ra - tor, mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor, et ju - stus.
 mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor, et ju - stus.
 ra - tor. Be - a - tus, be - a - tus vir, be - a - tus
 ra - tor, mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor, et ju - stus. Be - a - tus, be - a - tus

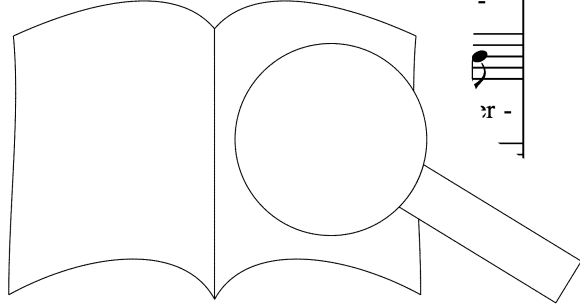
6# 5 6 #

Vers 5

Ju - cun - - - dus ho - m
 Ju - cun - dus ju - cun -
 vir qui ti - met Do - mi - num. Ju - dus ho - mo,
 vir, be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num. dus ho - mo qui

6 7 6

mi - se - re - tur et com - mo - dat.
 mo qui mi - se - re - tur et
 re - tur et com - mo - dat,



Vers 6

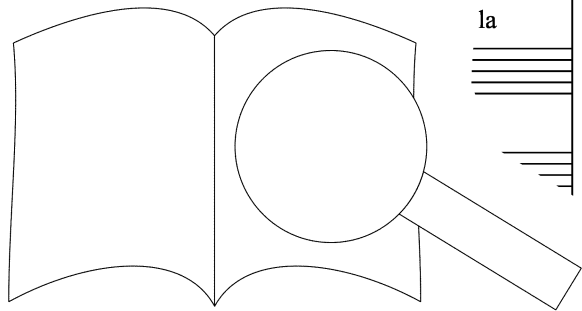
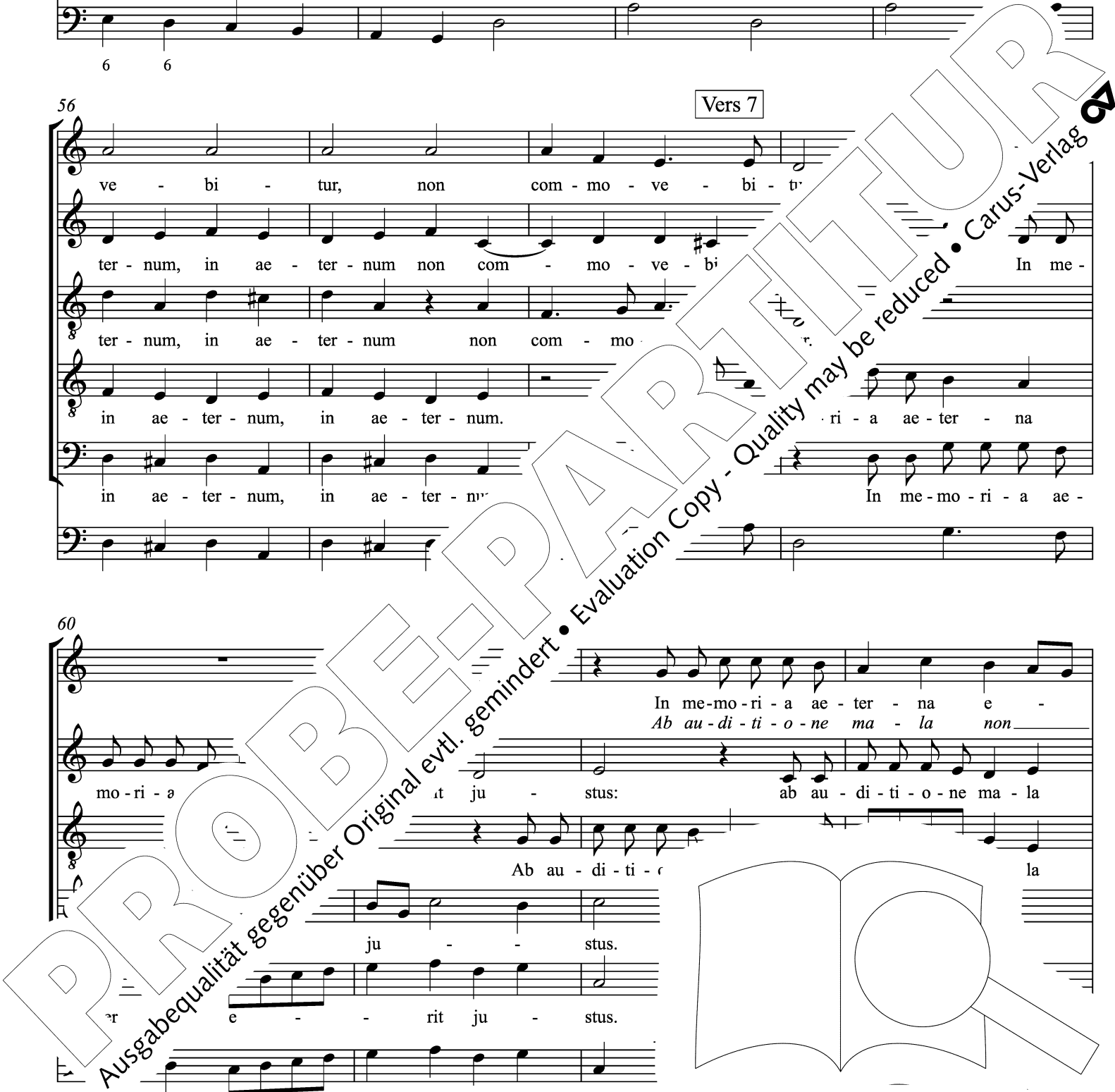
Qui - a in ae - ter - num non com - mo -
 Qui - a in ae - ter - num, in ae -
 po - net ser - mo - nes su - os in ju - di - ci - o. In ae -
 mo - nes su - os in ju - di - ci - o. Qui - a in ae - ter - num,
 su - os in ju - di - ci - o. Qui - a in ae - ter - num,

6 6

Vers 7

ve - bi - tur, non com - mo - ve - bi - tur
 ter - num, in ae - ter - num non com - mo - ve - bi - tur In me -
 ter - num, in ae - ter - num non com - mo -
 in ae - ter - num, in ae - ter - num. ri - a ae - ter - na
 in ae - ter - num, in ae - ter - num. In me - mo - ri - a ae -

In me - mo - ri - a ae - ter - na e -
 Ab au - di - ti - o - ne ma - la non
 mo - ri - a it ju - stus: ab au - di - ti - o - ne ma - la
 Ab au - di - ti - o - ne ma - la
 ju - stus.
 er e - rit ju - stus.



rit ju - stus. Be -
 ti - me - bit.

non ti - me - bit. Be - a - tus, be - a - tus vir, be - a - tus

non ti - me - bit. Be - a - tus, be - a - tus

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

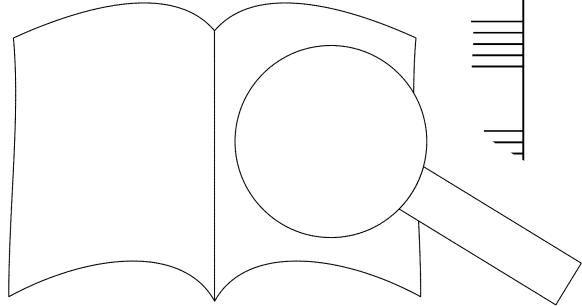
Be - a - tus, be - a - tus vir,

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

vir. cor e - jus spe -
 ra - tum cor e - jus spe -
 be - a - tus vir, be - a - tus vir) - mi - num.

Vers 8

tum est cor e - jus,
 Con - fir - ma - tum est cor
 ra - ra ius,
 Con - fir - ma - tum est cor
 Con - fir - ma - tum est cor e - jus,



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

non com - mo - ve - bi - tur do - nec de - spi - ci - at,
 e - jus, non com - mo - ve - bi - tur
 non com - mo - ve - bi - tur, non com - mo - ve - bi - tur
 non com - mo - ve - bi - tur do - nec de -
 non com - mo - ve - bi - tur

do - nec de - spi - ci - at in - i - mi - cos, in - i - mi - cos su
 in - i - mi - cos, in - i - mi - cos su - os,
 do in - i - mi - cos,
 spi - ci - at in - i - mi - cos, in - i - mi - cos os.
 do - nec de - spi - ci - at

Vers 9

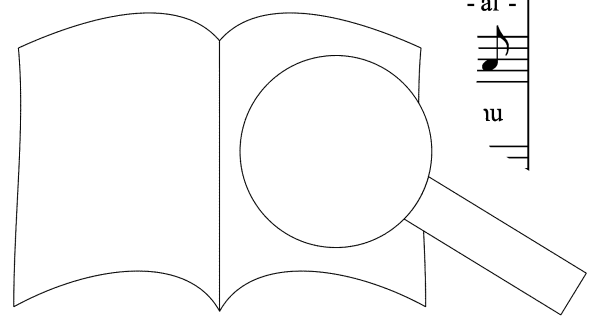
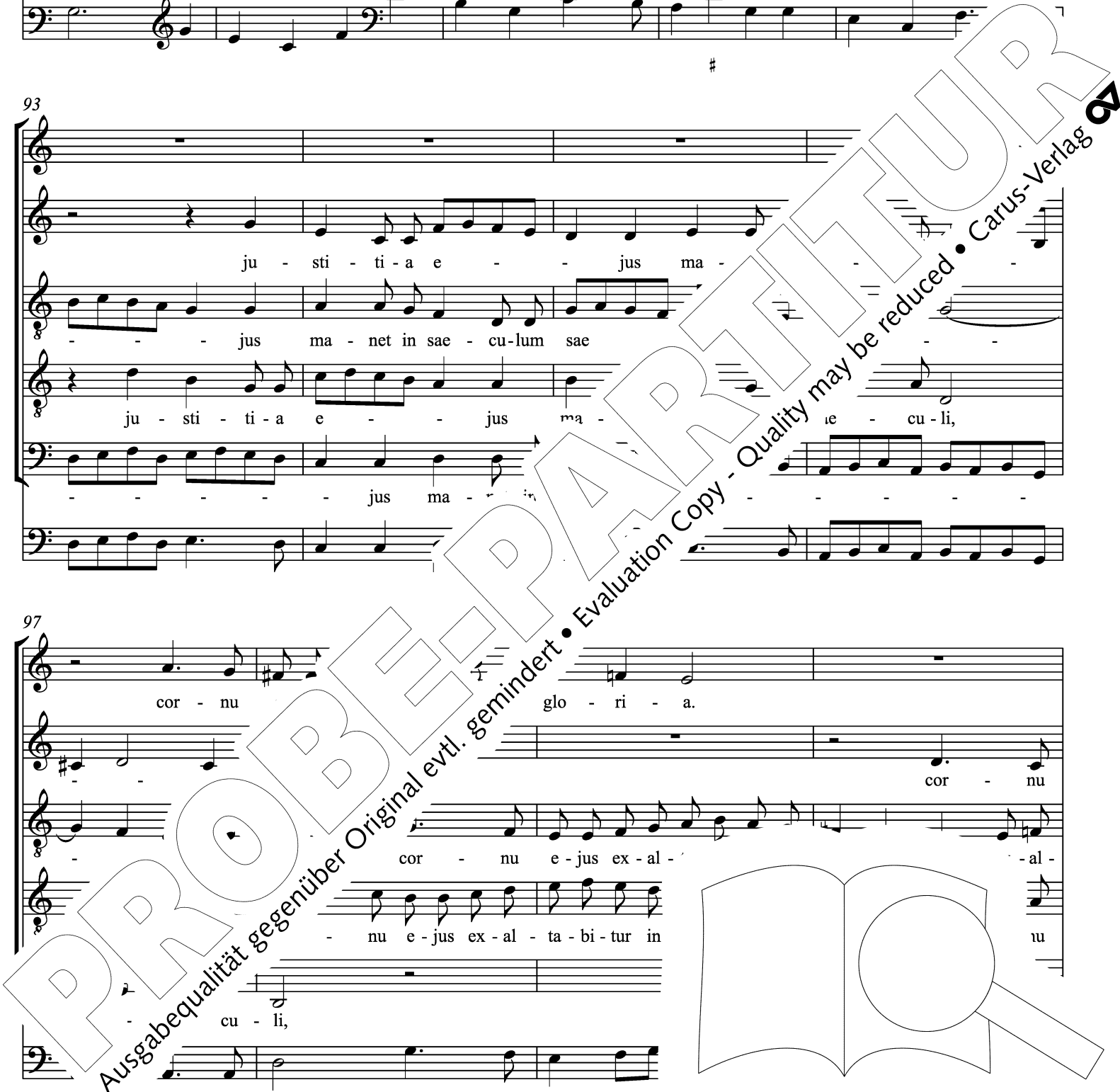
spi - ci
 in - mi - cos su - os. Dis - per - sit,
 Dis - per - sit,
 sit,
 sit,
 n - os, in - i - mi - cos su - os



dis - per - sit de - - - - dit pau - pe - ri - bus,
 dis - per - sit de - - - - dit pau - pe - ri - bus,
 ju - sti - ti - a e - - - -
 dis - per - sit de - dit pau - pe - ri - bus,
 ju - sti - ti - a e -

ju - sti - ti - a e - - - jus ma -
 - - - jus ma - net in sae - cu - lum sae
 ju - sti - ti - a e - - - jus ma - ie - cu - li,
 - - - jus ma -

cor - nu glo - ri - a.
 cor - nu
 cor - nu e - jus ex - al - - al -
 - nu e - jus ex - al - ta - bi - tur in
 cu - li,

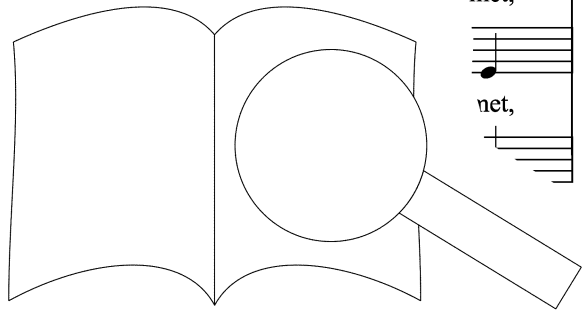


Vers 10

Pec - ca - tor vi - de - bit et i - ra - sce - tur, i - ra - sce -
 e - jus ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a. Pec - ca - tor vi - de - bit et i - ra - sce - tur, i - ra -
 ta - bi - tur in glo - ri - a.
 e - jus ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a. Pec -
 ta - bi - tur in glo - ri - a.

- tur,
 sce - tur, et i - ra -
 ca - tor vi - de - bit et i - ra - sce - tur, i - ra - sce -
 Pec - ca - tor vi - de - bit et
 - ra - sce - tur,

et i - ra - sce - tur, i - ra - sce - tur, i - ra - sce - tur, den - ti - bus su - is fre -
 sce - tur, i - ra - sce - tur, den - ti - bus su - is fre -
 den - ti - bus su - is met,
 i - ra - sce - tur, den - ti - bus su - is net,
 den - ti - bus su - is



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

met et ta - be - scet.

met, fre - met et ta - be - scet.

fre - met et ta - be - scet.

fre - met, fre - met et ta - be - scet.

met, fre - met et ta - be - scet.

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

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

Per

De - si - de -

de - si -

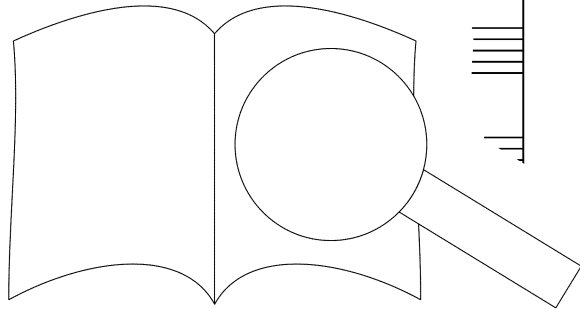
Be - a - tus, be - a - tus vir,

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

Be - a

per - i - bit. Be - a

- ca - to - rum per - i - bit. Be - a



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

Doxologie

be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num. Glo - ri - a Pa - tri, et
 be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num. Glo - ri - a Pa - tri, et
 be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num. Glo - ri - a Pa - tri, et
 be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num. Glo - ri - a Pa - tri, et
 be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num. Glo - ri - a Pa - tri, et

Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. Si
 Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - ut
 Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San -
 Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San
 Fi - li - o, et Spi - ri -
 Sic - ut e - rat in prin -

o et nunc in sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum.
 e - rat in p sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum.
 o et nunc et sem - per
 sae - cu -



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

A - - - men, et

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

Et in sae-cu - la sae-cu -
 la sae-cu - lo - - - rum, et in sae-cu - la sae-cu -
 - in sae-cu - la sae-cu - lo - - - rum. A - - - men,

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

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

lo - rum. A - - - me

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

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

men,

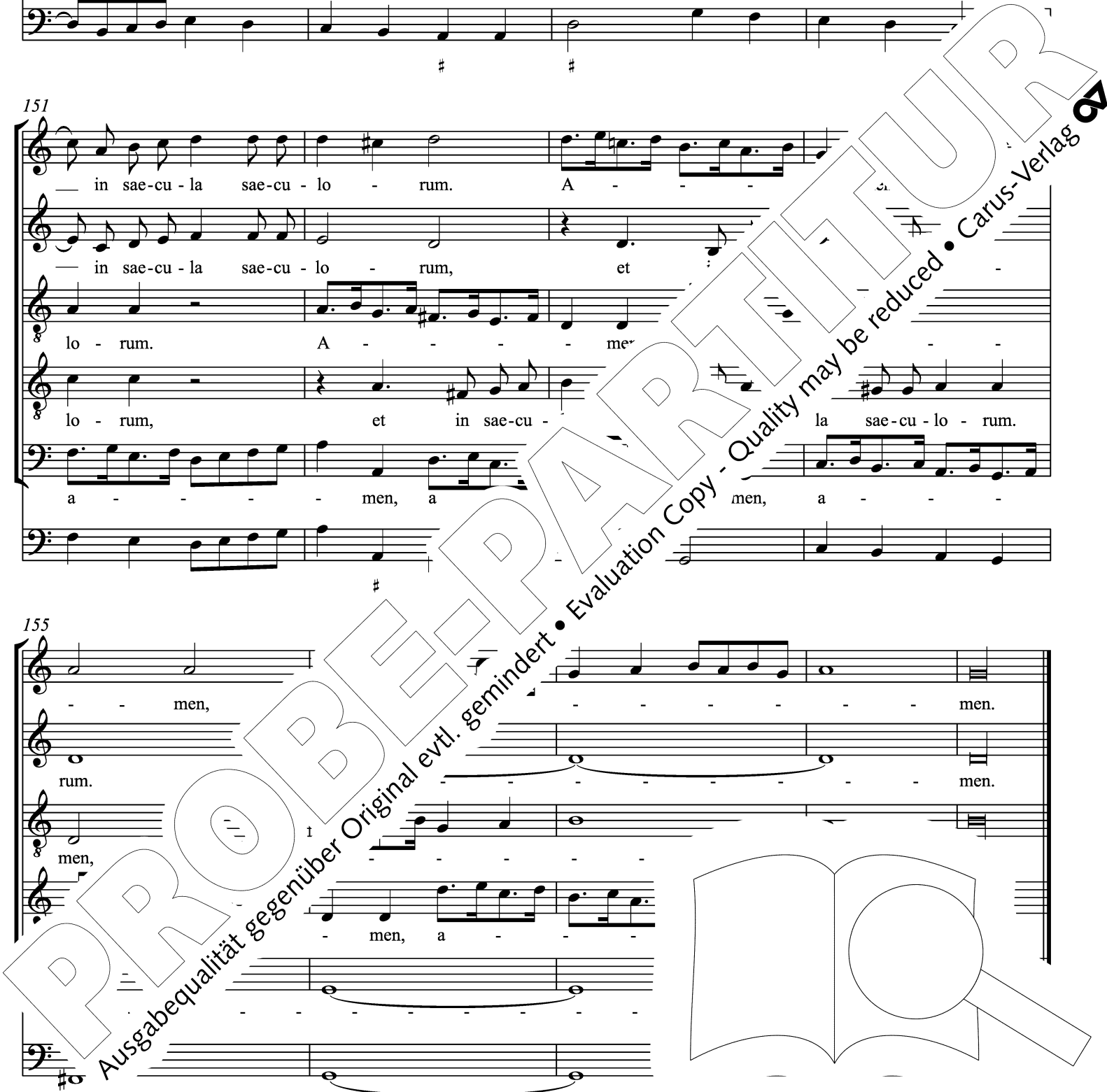
rum.

men,

men, a - - -

men.

men.



5. Laudate Pueri Secundo

à 5 voci
SV 271

Claudio Monteverdi
1567–1643

Vers 1

Soprano
Lau - da - te, lau - da - te, lau - da - te pu - e - ri Do - mi -

Alto
Lau - da - te, lau - da - te, lau -

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

Tenore II
Lau - da - te, lau - da - - - te,

Basso

Basso continuo

5
num, lau - da - te no - men Do - mi - ni.
da - te pu - e - ri Do - mi - num, lau - da - te no - men Sit no - men
Do - mi - num, lau - da - te no - men Do - r no - men, sit no - men
lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num, - mi - ni.
Sit no - men, sit

11
Do - mi - ni be - ctum, sit no - men Do - mi - ni be - ne - di - ctum,
Do - u, sit no - men, sit no - men Do - mi - ni sit no - men, sit no - men
- ne - di - ctum be - ne -
- mi - ni, sit

A. / Duration: ca. 8 min.

