

JOHANN JOSEPH FUX

(um 1660–1741)

Laudate pueri (K 86)

Kritischer Bericht

von Sophie Gneißl

nach A-Wn Mus.Hs. 16961 und A-GÖ 1981

Fux concertato Nr. 6

Austrian Centre for Digital Humanities and Cultural Heritage

Österreichische Akademie der Wissenschaften

2022

www.fux-online.at

https://doi.org/10.1553/fux_concertato_06

 CC-BY-NC 4.0 de



KRITISCHER BERICHT

Johann Joseph Fux, „Laudate pueri“ (K 86)

Quellenbeschreibung

Die Psalmvertonung „Laudate Pueri“ K 86 ist in insgesamt drei Quellen überliefert. Bei zweien handelt es sich um abschriftliches Stimmenmaterial, bei der dritten um eine spartierte Abschrift, die Köchel im Jahr 1867 anfertigen ließ.¹ Im Folgenden werden die Quellen beschrieben und anschließend bewertet.

Quelle A: A-Wn Mus. Hs. 16961 (Abschrift aus der Wiener Hofkapelle), Stimmen
Digitalisat: <http://data.onb.ac.at/rep/1000921D>

Aufschrift auf zeitgenössischem Umschlag in brauner Tinte: „Laudate Pueri | a 4. Voci | con | 2. Violini, e. 2. Tromboni | in Concert. | Partes. 28.“

Weiter unten mittig mit brauner Tinte: „Del. Sig^{te}: Fux, Maestro di Cap^{la}: di S[ua]: M[aestà]: C[ae-sarea]“

Über dem Titel mittig weißer Aufkleber mit Signatur „16961“, dieselbe Signatur wurde auch unten links mit Bleistift vermerkt. Rechts daneben mit Bleistift „25 Bl. 18 Aufлагestimmen“

Oben rechts die Vorsignatur „N.65.A.173.N.66“, darunter in schwarzer Tinte von anderer Hand doppelt durchgestrichen „15“, darunter in schwarzer Tinte von Rötel doppelt durchgestrichen „3“, daneben mit Rötel „20“.

In der linken oberen Ecke sind acht Aufführungsdaten aufgelistet: „1. Gen: 1736 [braune Tinte] | 9. Juny 737. [Bleistift] | 25. May 738. [Bleistift] | 25. July – [Bleistift] | 30. April 739 [Rötel] | 24. Luglio — [Bleistift] | 1. Feb^o 1740. [Bleistift] | 25. May. – [Bleistift]“².

Der Umschlag ist innen an der Falz mit Gewebeband verstärkt und befindet sich in einem Papp-einband mit der Signatur „16961“. Er wird in einem braunmarmorierten Kartonschuber aus dem 19. Jahrhundert aufbewahrt.

Von den ursprünglich 28 Stimmen sind heute 18 erhalten (nach originaler Stimmenbezeichnung; Umfang Einzel-/Doppelblatt): Soprano Conc^{to} (EB: 1–1v), Alto Conc^{to}: (DB: 2–3v), Tenore Conc^{to}: (DB: 4–5v), Basso Conc^{to}: (DB: 6–7v), Soprano Rip^{no}: (EB: 8–8v), Alto Rip^{no}: (EB: 9–9v), Tenore Rip^{no}: (EB: 10–10v), Basso Rip^{no}: (EB: 11–11v), Violino 1^{mo}: Conc^{to}: (EB: 12–12v), Violino 2^{do}: Conc^{to}: (EB: 13–13v), Cornetto Rip^{no}: (EB: 14–14v), Trombone 1^{mo}: Conc: (EB: 15–15v), Trombone 2^{do}: Conc: (EB: 16–16v), Fagotto Conc: (EB: 17–17v), Violoncello. (DB: 18–19v), Violone. (DB: 20–21v), Organo. (DB: 22–23v), M:D:C: (DB: 24–25v)

Welche zehn Stimmen skartiert wurden, kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden. Naheliegend ist jeweils ein weiteres Exemplar der Vokalstimmen, dazu Verdoppelungen der beiden Violinen, somit wäre die Zahl zehn erreicht. Da die Folierung keine Lücken aufweist, wurde sie nach der Skartierung vorgenommen. Die Folionummern wurden mit Bleistift in die untere äußere Ecke geschrieben.

Papierformat: Hochformat, ca. 27,5 x 22,5 cm.

Zehn Notenzeilen pro Seite mit brauner Tinte handrastriert

An den Ecken und am oberen sowie unteren Rand weisen die Blätter Gebrauchsspuren auf.

Nicht auf allen Blättern sind Wasserzeichen zu erkennen. Auf den Doppelbögen und manchen Einzelblättern sind drei größer werdende Mondsicheln abgebildet. Wie Martin Eybl nachweist,

¹ Vgl. Martin Czernin, „Die Fux-Manuskripte des Ludwig Ritter von Köchel im Bestand der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 47, 1999, S. 53–94, hier S. 53–55.

² Zu den Aufführungsdaten siehe *Anmerkungen zum Werk*.

handelt es sich dabei um italienisches Papier.³ Die Wasserzeichen der Alto- und Basso-ripieno-Stimmen ergeben zusammen ein rundes Wappen. Bei der Soprano-ripieno-Stimme sind drei Buchstaben (IGS?) zu sehen. Diese Buchstabenkombination gibt auch Walter Gleißner in seiner Übersicht der Wasserzeichen an.⁴

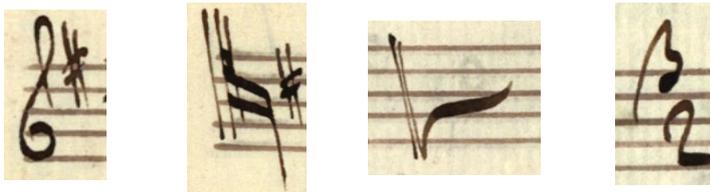
Diese Quelle wurde von zwei Kopisten angefertigt. Die Vokal-ripieno-Stimmen können aufgrund folgender Charakteristika Schreiber D nach der Schreibersystematik von Johannes Prominczel⁵ zugeordnet werden:

Bass- und C-Schlüssel, Schlusstrich, Drei-Halbe-Takt



Die übrigen Stimmen weisen folgende Merkmale auf und stimmen mit denen Merkmalen von Schreiber B (nach Prominczel) überein:

Violin- und C-Schlüssel, Schlusstrich, Drei-Halbe-Takt



In der Übersicht von Gleißner⁶, auf der die Einteilung von Prominczel aufbaut, kann für Schreiber B auch eine Textschriftprobe verglichen werden. Es handelt sich bei dieser Quelle um denselben Schreiber, der auch bei Gleißners Probe den Text schrieb. Wie Prominczel aufzeigt, bedeutet das allerdings nicht zwangsläufig, Schreiber B hätte auch den Text selbst geschrieben, da die Aufgaben häufig aufgeteilt wurden.⁷

Prominczel grenzt die Hauptschaffensperiode von Schreiber B auf 10 Jahre ein. Da keine Kopien von Ziani von diesem Schreiber überliefert sind, vermutet Prominczel, dass er hauptsächlich zwischen 1715 und 1725 tätig war.⁸ Auch das Wasserzeichen mit den drei Mondsicheln, das ebenfalls bei K 86 zu erkennen ist, passt zu der Annahme, dass diese Quelle zwischen 1715 und 1725 entstand.

³ Martin Eybl: *Johann Joseph Fux. Triosonaten*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 2000 (Sämtliche Werke: Serie 6, Instrumentalmusik 4), S. 105.

⁴ Walter Gleißner: *Die Vespere von Johann Joseph Fux. Ein Beitrag zur Geschichte der Vesperversorgung*, Dissertation Johannes-Gutenberg-Universität Mainz 1981, S. 254.

⁵ Johannes Prominczel: „Die Hofkopisten der Hofkapelle von Kaiser Karl VI., Anhangtabelle Kopisten“, bislang unpubliziertes Vortragsmanuskript von der Tagung *Werkstatt und Label. Kompositorische Produktionsprozesse in der Frühen Neuzeit*, Marburg, 9. Oktober 2014, das der Autor freundlicherweise zur Verfügung stellte.

⁶ Gleißner, *Die Vespere* (wie Anm. 4), S. 237, 240.

⁷ Johannes Prominczel: „Die Hofkopisten der Hofkapelle von Kaiser Karl VI.“, bislang unpubliziertes Vortragsmanuskript von der Tagung *Werkstatt und Label. Kompositorische Produktionsprozesse in der Frühen Neuzeit*, Marburg, 9. Oktober 2014, das der Autor freundlicherweise zur Verfügung stellte, [S. 3].

⁸ Prominczel, „Die Hofkopisten“ (wie Anm. 7), [S. 17–18].

Quelle B: A-GÖ 1981 (Abschrift aus dem Stift Göttweig), Stimmen

Aufschrift auf zeitgenössischem Umschlag in schwarzbrauner Tinte: „Laudate Pueri | a | Canto. Alto. | Tenore. Baſo | Violino. 2bus | Trombon. 2bus | Fagotto. | Violoncello. | Con organo. | O[mnia]: A[d]: M[aiorem]: D[ei]: gl[oriam]: B[eatae]: M[ariae]: V[irginae]: ss[anctorum]: A[nge-lorum]: ss[anctorum]: O:[mnum]“ rechts darunter steht „Authore D[omi]no. Josepho Fux“

Unterhalb befindet sich wegen Schimmelfraß ein Loch mit ca. 4–5cm Durchmesser. Dort steht „Descr[ipsit] P[ater Mau]rus“, darunter „P. Gott[wic ...]“ und nach dem Loch die Jahreszahl „[1]745“. Links neben diesem Loch ist ebenfalls durch Schimmelfraß ein weiteres Loch, das sich bis auf die Rückseite des Umschlags zieht. Um die Löcher hat sich das Papier schwarz-gräulich verfärbt. Rechts und links in den oberen Ecken steht mit Bleistift die Signatur „1981“.

Auf der Rückseite des Umschlags unterhalb der Mitte links in schwarzer Tinte „prod: 31. decembris 1748“, daneben mit Bleistift „29. Marty 748“. Darunter ist ein weiteres Loch durch Schimmelfraß, um das sich das Papier gräulich färbt. Daneben ist das vorher schon beschriebene große, sich über beide Seiten erstreckende Loch mit vielen Rissen an den Rändern des Lochs.

Papierformat: Hochformat, ca. 33,5 x 23,5 cm

Wasserzeichen: eine Hälfte eines Wappens (nicht eindeutig zu bestimmen)
Zwölf Notenzeilen pro Seite mit brauner Tinte handrastriert, Rastralhöhe: 1,2 cm, Rastralspiegel: ca. 30,9–31,1 cm, ungefähre Abstand zwischen den Rastralen 1,5 cm, die unteren Zeilen meist leicht gebogen

Auf jeder Seite befindet sich oben mittig ein Kreuz mit schwarzbrauner Tinte (mit Ausnahme der Blätter, die an dieser Stelle ein Loch haben), wie für den Schreiber Pater Maurus Brunnmayr typisch.⁹ Brunnmayr war Mönch im Kloster von Göttweig und kopierte dort viele Werke vor allem von österreichischen Klosterkomponisten. Neben Musikhandschriften fertigte er auch eine Kopie von Fux' theoretischem Werk *Gradus ad Parnassum an*.¹⁰

Es gibt keine Folierung bzw. Paginierung. Alle Blätter sind beidseitig beschrieben und weisen an den Rändern Abnutzungsspuren auf und an manchen Stellen gibt es gräuliche und bräunliche Flecken. Das Papier ist leicht bräunlich, fol. 1 ist dunkler als die übrigen Blätter. Die Tintenfarbe ist schwarz, manchmal gegen Ende des Blattes etwas heller. Bei fol. 10 gibt es mehrere Falten im Blatt und es ist mittig rechts eingerissen. Auf fol. 10v sind die obersten 5 Zeilen beschrieben, dann folgen 8 leere und in der letzten Zeile ist, auf den Kopf gestellt, der Beginn eines anderen Werks. Es befindet sich dort nochmal ein Kreuz und die Angabe „Violino 2do:“. Über der Notenzeile steht „Andte.“. Es handelt sich dabei nicht um den Beginn der zweiten Violino-Stimme dieses Werks.¹¹

Im Folgenden werden die einzelnen Stimmen mit originaler Stimmbezeichnung und in der Reihenfolge, in der sie sich im Umschlag befinden, genannt (bei manchen Blättern befindet sich ein Loch an der Stelle der Stimmbezeichnung, weswegen sie in eckigen Klammern ergänzt wird): „Organo, [Soprano], Alto, Tenore, Baſo, [Violino Pri]mo, [Violino Secun]do, Trombone 1mo, Trombone 2do, Fagotto“

Abgesehen von den Löchern bei den Stimmbezeichnungen gibt es weitere Löcher, die entsprechenden Stellen sind in der Tabelle auf S. 11 angeführt.

Von den am Umschlag angekündigten Instrumenten fehlt die Violoncellostimme. Außerdem ist anzunehmen, dass die Blätter nach dem Entstehen der Löcher umsortiert worden sind, da Blätter mit Löchern an denselben Stellen sich nicht unmittelbar hintereinander befinden.

⁹ Vgl. A-GÖ 437, A-GÖ 1130, A-GÖ 161.

¹⁰ Friedrich Wilhelm Riedel: „Die Excerpta ex Gradu ad Parnassum 1745 von P. Maurus Brunnmayr OSB“, in: Beer, Axel (Hrsg.) *Festschrift Hellmut Federhofer zum 100. Geburtstag*, Tutzing 2011 (Studien zur Musikwissenschaft 45) S. 349–399, hier S. 350–351.

¹¹ Eine Transkription der Noten befindet sich auf S. 13.

Quelle C: A-Wgm XVII 55.740, Bd. IX, S. 185–211 Partiturabschrift

Ludwig Ritter von Köchel ließ Ende der 1860er Jahre insgesamt 21 Sammelbände mit Werken von Fux anfertigen, wobei er selbst meist nur den Titel notierte und die Spartierung von einem seiner Kopisten vorgenommen wurde. Auch für K 86 hat Köchel nicht selbst kopiert, sondern lediglich den Titel geschrieben. Martin Czernin ordnet der Schrift des Notentexts den Schreiber 2 in seiner Systematik zu.¹²

Auf dem Deckblatt steht mit dünner, schwarzer Tinte: „Johann Josef Fux | „Laudate Pueri“ D maj | Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Trombonen | Violoncell, Orgel.“

Mittig weiter unten: „Nach den Stimmen im Stifte Göttweig von J. 1745 | 1867 K[ö]ch[e]l“, am unteren Rand mit Bleistift: „II Vespern 22 27“

Die Quelle ist auf 12-zeiligem Notenpapier im Querformat notiert. Für K 86 wurden 11 Notenzeilen verwendet, die oberste wurde jeweils frei gelassen. Die Partitur ist wie für das 19. Jahrhundert typisch folgendermaßen angeordnet: Tromboni I – Tromboni II – Fagotto – Violino I – Violino II – Soprano – Alto – Tenore – Basso – Violoncello – Orgel.

Es wurden sehr oft Abkürzungen verwendet, so spielt das Violoncello ab Takt 2 „col Orgel“ und wird nur für die wenigen Takte, in denen es sich von der Orgel unterscheidet, extra notiert. Auch in anderen Stimmen (Violino I und II) kommen diese Schreibweisen vor, nicht allerdings in den Colla Parte-Stimmen. Sie sind immer vollständig ausgeschrieben. Der Organo-Stimme wurde ein bezifferter Bass unterlegt.

Quellenvergleich

Keine der drei Quellen ist fehlerfrei (siehe Einzelanmerkungen). Ein auffälliger Unterschied ist die ungleiche Anzahl an Stimmen. Bei Quelle B gibt es keine Ripieno-Stimmen, weder für die Vokalistinnen noch die Instrumentalstimmen (Cornetto, Trombone I und II, Fagotto). Auch die Bassstimme ist in Göttweig nur einmal als Organo überliefert, obwohl die Violoncello-Stimme im Titel erwähnt ist, während sie in Wien vierfach (Violoncello, Violone, Organo und MDC) erhalten ist. Da barocke Werke nicht an eine bestimmte Besetzung gebunden sind, überrascht die unterschiedliche Quellenlage in diesem Fall nicht.

Die Textierung ist in den Quellen A und B fast identisch. Im letzten Teil ist die Aufteilung des Worts „Amen“ unterschiedlich. In Quelle B und C sind Textwiederholungen an manchen Stellen durch Abkürzungen abgekürzt worden.

Bei Stellen, an denen sich Quelle A von Quelle B unterscheidet, stimmt Quelle C mit Quelle B überein. Eine Ausnahme bildet die dritte Halbe in Takt 102. Hier ist in der ersten Violine in den beiden Stimmabschriften statt *h'* ein *cis* notiert (vgl. Violine II und Sopran). In Quelle B wurde dieser Fehler zu einem späteren Zeitpunkt bemerkt und mit Bleistift ausgebessert. Zur besseren Identifizierung ist der Buchstabe „h“ auch noch über die Notenzeile geschrieben. In Quelle A wurde dieser Fehler nicht korrigiert. In Köchels Abschrift steht an dieser Stelle der richtige Ton *h'*. Es kann also sein, dass Köchels Kopist im Zuge des Spartierens diesen Fehler bemerkte und daraufhin in der Göttweiger Stimme ausbesserte.

Die Bezifferung des Generalbasses ist in Quelle A ausführlicher als in Quelle B. In der Textaufteilung unterscheiden sich die beiden Quellen an wenigen Stellen voneinander.

¹² Martin Czernin: „Die Fux-Manuskripte des Ludwig Ritter von Köchel im Bestand der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 47 (1999), S. 53–94, hier S. 53–54.

Quellenbewertung

Czernin wies 1999 darauf hin, dass Köchel seine Abschrift (Quelle C) nach der Göttweiger Quelle fertigte¹³, obwohl er zum Zeitpunkt des Verfassens des Werkverzeichnisses bereits wusste, dass es zu dem Werk auch eine Wiener Quelle gibt. Czernins Ergebnis kann durch den Quellenvergleich zwischen Quelle B und Quelle C eindeutig bestätigt werden, beispielsweise anhand der korrigierten Note in Takt 102 sowie den übereinstimmenden Abkürzungen bei Textwiederholungen.

Mehrere Punkte sprechen für einen geringen Quellenwert von Quelle C. Einerseits ist sie die Abschrift einer ebenfalls bekannten Abschrift. Zweitens entstand sie im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und somit wesentlich später als das Werk komponiert wurde. Sie liefert somit keine zusätzlichen Informationen über die Intention des Komponisten oder über Aufführungspraktiken des Barocks, sondern ist lediglich für eine Rezeptionsgeschichte des 19. Jahrhunderts interessant. Darüber hinaus ist es nicht notwendig, auf Köchels Abschrift zurückzugreifen, da zwei Quellen zur Verfügung stehen, die aufgrund ihrer zeitlichen Nähe zur Komposition einen höheren Quellenwert aufweisen.

Das Verhältnis dieser beiden anderen Quellen kann nicht zweifelsfrei bestimmt werden. Es ist höchst unwahrscheinlich, dass Quelle A von Quelle B abgeschrieben wurde, da Fux Hofkapellmeister in Wien war und Quelle A aus dem Besitz der Hofmusikkapelle stammt. Deswegen ist es wahrscheinlich, dass diese Quelle vom Autograph abgeschrieben wurde. Theoretisch ist auch eine weitere Quelle denkbar, die zwischen Autograph und Quelle A liegt.

Umgekehrt lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, ob Quelle B von Quelle A abgeschrieben wurde. Es gibt keine eindeutigen Fehler, die von Quelle A übernommen wurden, an denen man dieses Verhältnis festmachen könnte.

Es könnten auch beide Stimmen vom Autograph abgeschrieben worden sein. Beispielsweise könnte die Stelle aus Takt 102 im Autograph von Fux undeutlich notiert worden sein und deswegen schlich sich der Fehler in beiden Quellen ein.

Aber auch aus zeitlicher Sicht ist es naheliegend, dass Quelle A, die näher an Fux' Schaffen war, als Vorlage für Göttweig diente. Außerdem sind in Quelle B einige Stellen wegen Löcher nicht lesbar, sodass sie als Vorlage nicht in Frage kommt. Aus diesen Gründen folgt die vorliegende Edition der Quelle A. Unterschiede zwischen den beiden Quellen sind den Einzelanmerkungen zu entnehmen.

¹³ Czernin, „Die Fux-Manuskripte“ (wie Anm. 12), hier S. 58.

Anmerkung zur Edition

Die vorliegende Edition des Psalms „Laudate Pueri“ K 86 von Johann Joseph Fux ist die erste moderne Edition und richtet sich dezidiert an die Praxis, weswegen neben einer Partitur für Ensembleleitung, Gesangsstimme und Orgel auch Einzelstimmen (Violino I und II, Cornetto, Trombone I und II, Fagotto, Violoncello/Violone) zur Verfügung gestellt werden.

In der Partitur sind Herausgeberzusätze mit eckigen Klammern gekennzeichnet, so ist es der Ensembleleitung möglich, Diskrepanzen in den Quellen zu erkennen und gegebenenfalls zu eigenen Interpretationen zu gelangen. Unklare Fälle sowie das Klangbild nicht unmittelbar beeinträchtigende Unterschiede zwischen originalem und ediertem Text werden in den Einzelanmerkungen dokumentiert. Aus Gründen der Übersichtlichkeit wird in den Einzelstimmen auf die Kennzeichnung von Herausgeberzusätzen verzichtet.

Die originalen Schlüssel (c1 im Sopran, c3 im Alt und c4 im Tenor) wurden dem heute gültigen Gebrauch angepasst und in g2-Schlüssel bzw. in oktavierenden g2-Schlüssel im Tenor übertragen. Bei zwei Stellen wechselt die Orgel-Stimme in den c3- bzw. c4-Schlüssel. Dabei handelt es sich um einen fugierten Einsatz, bei der die Orgel-Stimme mit dem einsetzenden Vokalsolisten mitspielt. In der Edition wurde auf den Schlüsselwechsel verzichtet, stattdessen wurden verbale Hinweise ergänzt.

Akzidenzien werden nach den heute geltenden Regeln verwendet und ihr Gebrauch wird stillschweigend dem modernen Usus angepasst: Vorzeichen gelten statt nur für die jeweilige Note für den ganzen Takt, ein im Sinne eines Auflösungszeichens verwendetes originales # oder ♭ erscheint in der Edition als ♯. Gelegentlich werden in Übereinstimmung mit den Quellenbefunden auch Vorzeichen zur Warnung oder Erinnerung gesetzt. Verlängerungspunkte jenseits des Taktstriches werden durch Haltebogen mit angebundener Note wiedergegeben, Überbindungen bei Systemumbrüchen können in größere Einheiten umgeschrieben werden. Für Dynamikangaben werden die heute üblichen Abkürzungsformen (**f**, **p**, **pp** statt *for.*, *pia.*, *pianopiano* etc.) verwendet. Notenbezogene Vortragszeichen werden getreu der Editionsquelle (ggf. vereinheitlicht) wiedergegeben.

Cornetto, Posaune I und II sowie Fagott werden nicht als eigene Systeme in die Partitur aufgenommen, sie verdoppeln in Tutti-Teilen die Gesangsstimmen. In den Takten, in denen sich die Posaunen und das Fagott von den Gesangsstimmen lösen, werden sie in der Continuo-Stimme notiert und durch verbale Hinweise wird gekennzeichnet, an welchen Stellen sie die Continuo-Gruppe verstärken.

Wie Howard Weiner zeigt, handelt es sich bei der Bezeichnung „Trombone I“ nicht wie vielleicht angenommen um eine Alt-Posaune in *Es*. Diese war im 18. Jahrhundert in Wien nicht in Verwendung. Stattdessen waren am Wiener Hof beide, sowohl die Alt- wie auch die Tenorposaunen, in *B* gestimmt.¹⁴ Da diese Instrumente einen Tonumfang bis zum *F* haben, ist es möglich, den tiefsten Ton der Passage (ein *A* in *T*. 47–48) auch auf der Altposaune wie notiert zu spielen.¹⁵

Außerdem pausiert an diesen Stellen auch der Cornetto, der diese Stellen nur oktaviert mitspielen könnte. Bei einer Altposaune in *Es* müsste diese Stelle ebenfalls oktaviert werden und dann stellte sich die Frage, warum ein Instrument oktavierend mitspielt, während das andere, das auch oktavierend könnte, pausiert. Aus diesen Gründen wird für die Aufführungspraxis empfohlen, beide Trombone-Stimmen mit Instrumenten in *B* aufzuführen.

Die Balkung, Bogensetzung und Continuo Bezifferung wurden von Quelle A komplett übernommen. Notationsbedingte Unterschiede zwischen den Instrumentalstimmen und den Gesangsstimmen werden nicht dokumentiert, da die Partitur die Gesangsstimmen wiedergibt. In Quelle B

¹⁴ Howard Weiner: „When is an Alto Trombone an Alto Trombone? When is a Bass Trombone a Bass Trombone? – The Makeup of the Trombone Section in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Orchestras” in: *Historic Brass Society Journal* 17 (2005), S. 37–79, hier S. 59–60.

¹⁵ Für diesen Hinweis danke ich ganz herzlich Mag. Bernhard Reiner.

unterscheidet sich die Balkung unsystematisch an einigen Stellen von Quelle A. Auch diese Stellen wurden nicht in die Einzelanmerkungen aufgenommen.

An mehreren Stellen sind in den Gesangsstimmen in Quelle B Achtel nicht gebunden, wobei die Balkung der Quelle A entspricht. Abweichungen in der Bogensetzung können in den Einzelanmerkungen nachgelesen werden.

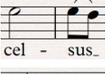
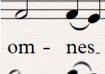
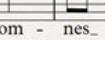
Bei mehreren Ziffern der Continuo-Bezifferung pro Ton kann die graphische Position synoptisch ungenau sein, es ist meistens jedoch eindeutig, welcher rhythmischen Einheit eine Ziffer gilt. In Takt 11 sind senkrechte Striche unter den Noten notiert. Sie werden in der Edition als „1“ übertragen und sind als „tasto solo“ Angabe zu verstehen. Die Verwendung des senkrechten Striches für eine „tasto solo“ Angabe ist bei fugierten Einsätzen besonders häufig.¹⁶ Die dazugehörige Parallelstelle ist Takt 129. Hierbei handelt es sich ebenfalls um einen fugierten Einsatz, bei dem die Continuo-Stimme die Stimme der einsetzenden Vokalsolisten mitspielt. In Quelle A ist an dieser Stelle keine Continuo-Bezifferung, in Quelle B senkrechte Striche. An dieser Stelle wird in der Edition die Continuo-Bezifferung aus Quelle B übernommen und in runden Klammern als „1“ notiert.

Tempoangaben finden sich in beiden Quellen, aber jeweils nur in den Stimmen, die an dieser Stelle singen bzw. spielen. Eine Ausnahme stellt Takt 112 dar: Hier fehlt in den Continuo-Stimmen und der Alto-Stimme die *Andante*-Bezeichnung. Sie ist nur in der Tenor- und Bassstimme notiert, obwohl Alto und Continuo-Gruppe an dieser Stelle ebenfalls spielen. In der Edition werden Tempoangaben oberhalb des Notensystems für alle Stimmen notiert, in den Einzelanmerkungen ist nachzulesen, in welchen Stimmen sie nicht angegeben wurden.

¹⁶ Friedrich Wilhelm Federhofer „Striche in der Bedeutung von ‚tasto solo‘ oder der Ziffer ‚1‘ bei Unisonostellen in Continuo-Stimmen“ in *Neues Augsburger Mozartbuch* (Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben, 62./63. Band), Augsburg 1962, S. 497–502, hier S. 499–500.

Einzelanmerkungen

Bei der Position werden die Zeichen (Pausen und Noten, nicht jedoch Klammern, Vorzeichen, Bögen und Punktierungen) im Takt gezählt. Unterschiede aus Quelle C gegenüber den Quellen A und B wurden nicht in die Einzelanmerkungen aufgenommen, da die Quelle für die Edition eine untergeordnete Rolle spielt. Einzig die schon erwähnte Stelle aus Takt 102 ist hier vermerkt.

Takt.Zeichen	System	Quellen	Lesarten, Bemerkung
9.5	Org	B	ohne Bezifferung
10.2	Org	B	ohne Bezifferung
11.1–4	Org, MDC	A, B	Wechsel c3-Schlüssel
12.4–5	B conc	B	kein Bindebogen
26.7–9	B conc	B	Rhythmus 
26.10–12	B conc	A	Rhythmus 
29.2–3	A conc	B	Textaufteilung 
29.3–30.2	T conc	B	Textaufteilung 
30.2–3	A conc	B	Textaufteilung 
30.5–31.2	T conc	B	Textaufteilung 
31.2–3	A conc	A, B	kein Bindebogen
31.3–32.1	S conc	B	Textaufteilung 
31.4–5	T conc	B	kein Bindebogen
32.4–5	T conc	B	kein Bindebogen
32.5–33.2	S conc	B	Textaufteilung 
35.1	VI I	B	zwei Achtel <i>d</i> '' statt einer Viertel <i>d</i> ''
37.1-2	B conc	B	mit Bindebogen
38	Trb I, II	A	Wechsel zum f4-Schlüssel
46.2–3	T conc	B	kein Bindebogen
48.6–7	T conc	B	kein Bindebogen
50.3–4	T conc	B	kein Bindebogen
52.1–2	T conc	B	mit Bindebogen
56	Trb I, II	A	Wechsel zum c3- bzw. c4-Schlüssel
56.4	S rip, Cnto	A	falscher Ton <i>zis</i> ''
58.7	VI I	B	falscher Ton <i>a</i> '
59.3–4	A conc, B conc	B	kein Bindebogen
59.6–7	S conc, T conc	B	kein Bindebogen
60.2–3	B rip	A	kein Bindebogen

60.2–4	B conc	B	Bindebogen bis zur 4. Note
61.2	VI I, II	A, B	ohne Tempobezeichnung
62.2	Org	B	ohne Bezifferung
64.3–4	S conc	B	kein Bindebogen
64.4–5	A conc	B	kein Bindebogen
65.4–5	A conc	B	mit Bindebogen
72.3–4	B conc	B	kein Bindebogen
76.4	Org	B	ohne Bezifferung
77.1–2	T conc	A	kein Bindebogen
83.5–8	B conc	B	keine Bindebögen
100.2	A rip	A	falscher Ton <i>cis</i> '
102.3	VI I	B	mit Tinte <i>cis</i> “, mit Bleistift <i>h</i> ‘ ausgebessert (wie in VI II) und „ <i>h</i> “ darüber geschrieben
102.3	VI I	A	falscher Ton <i>cis</i> ”
102.3	VI I	C	richtiger Ton <i>h</i> '
106.2–5	Trb I	B	mit Bindebogen
110.1–2	A conc	B	mit Bindebogen
110.1–2	T conc	B	mit Bindebogen
112	S conc, A conc, Vc, Vlne, Org, MDC	A, B	ohne Tempoangabe
124	B conc	B	mit Bindebogen
127	A conc	B	mit Bindebogen
129	Org	A	ohne Bezifferung
134.1–2	B conc	B	mit Bindebogen
139.1–2	T conc	B	eine Ganze statt zwei Halben ¹⁷
139.3–4	A conc	B	andere Textaufteilung „men, A-“
143.5–144.1	VI II	B	keine Überbindung in Takt 144 zu sehen (143 nicht erhalten wegen Loch)
146.2–3	B conc	B	andere Textaufteilung: kein zusätzliches „Amen“
148.2-149.1	A conc	B	andere Textaufteilung „men, A-“
148.2-149.1	B conc	B	andere Textaufteilung: keine weiteren Sil- ben, bleibt auf „A-“
155.2–3	A conc	B	andere Textaufteilung: kein zusätzliches „Amen“
155.2–3	T conc, B conc	B	mit Bindebogen

¹⁷ Nach dem Notenkopf fängt ein Loch an, trotzdem müsste man den Anfang des Notenhalses schon sehen können, wenn er da wäre.

In der folgenden Tabelle werden die Stellen aufgelistet, die wegen Löcher in Quelle B nicht lesbar sind.

Takt.Zeichen	System	Anmerkung
1-9.2	VI I, VI II	Pause
10.6	S conc	
12.3-13.1	VI I, VI II	
12.4	S conc	
14.3	VI I	
15	VI II	
24.5-6	VI II	
24.7-8	VI I	
33.5	VI II	
58	T conc	
58.1-2	B conc	
59.5 – 60.3	A conc	Text nicht erkennbar
60.1	A conc	
63	A conc	
67.1-8	B conc	
69.4-10	T conc	
72.1-2	B conc	
95	A conc	
133.3-4	S conc	
133.4-134.2	VI II	
133.4-134.3	VI I	
134.1	S conc	
135-136.1	B conc	
136.2-137.1	VI II	
136.3-137	S conc	
136.3-138	VI I	
141-142.1	B conc	
143.1 -145.5	T conc	
143.4-5	S conc	
143.5	VI I, VI II	
149.5	S conc	
150.3-5	VI I	
150.5	T conc, VI II	

Abkürzungen

A	Alt
B	Bass
Cnto	Cornetto
conc	concertato
MDC	Maestro di Cappella
Org	Orgel
rip	ripieno
S	Sopran
T	Tenor
T.	Takt
Trb	Trombone (Posaune)
Vc	Violoncello
VI	Violine
Vlne	Violone

Notenincipit auf fol. 11v in Quelle B

