

JOHANN JOSEPH FUX

(um 1660–1741)

Laetare turba

E 80

Kritischer Bericht

Edition: Ramona Hocker

nach CZ-Kb K I 137, D-MEIr Ed 126t und einer Quelle in Privatbesitz

Fux concertato Nr. 3

Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen

Österreichische Akademie der Wissenschaften

2018

www.fux-online.at

 CC-BY-NC 4.0 de

 CONCERTATO

KRITISCHER BERICHT

Johann Joseph Fux, „Laetare turba“ (E 80 / FuxWV IV.4.59)

Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe bietet eine dezidiert auf die Musikpraxis ausgerichtete Neuedition der Motette „Laetare turba“ (E 80 / FuxWV IV.4.59)¹ von Johann Joseph Fux. Gegenüber der 1961 von Hellmut Federhofer vorgelegten wissenschaftlichen Edition² wurde eine Neukollationierung und Neubewertung der Quellen vorgenommen. Zudem konnte eine Federhofer unbekannte Quelle aus Privatbesitz in Quellenbewertung und Edition mit einbezogen und die Quellenliste um eine weitere, verschollene Handschrift erweitert werden.³

Die Edition besteht aus einer Partitur für die Ensembleleitung, die solistische Gesangsstimme und Orgel. Ergänzend dazu werden Einzelstimmen für Violinen, Violoncello und Violone angeboten. In der Stimme für die Streicherbässe (Violoncello, Violone) ist zur besseren Orientierung in den Rezitativen die Gesangsstimme im Kleinstich mit abgedruckt. Die Partitur soll der Ensembleleitung ermöglichen, Diskrepanzen in den Quellen zu erkennen und gegebenenfalls zu eigenen Interpretationen zu gelangen. Aus Gründen der Übersichtlichkeit wird in den Einzelstimmen auf die Kennzeichnung von Herausgeberzusätzen sowie weitgehend auf die typographische Auszeichnung des Sekundärquellenbefundes verzichtet.

Der in einer modernen Partitur ungebrauchliche c-Schlüssel im Tenor (c4) wurde durch den heute üblichen oktavierenden g2-Schlüssel ersetzt. Die Tonartenvorzeichnung folgt der Leitquelle. 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 Auflösungszeichen verwendetes originales # oder ♭ erscheint in der Edition als ♯. Gelegentlich werden in Übereinstimmung mit den Quellenbefunden auch Vorzeichen zur Warnung oder Erinnerung gesetzt. Die Balkensetzung entspricht im Allgemeinen dem Original, kann aber vereinheitlicht werden, wenn die Balkung in den Quellen ohne ersichtlichen Grund voneinander abweicht. Die Bogensetzung erfolgt nach den Quellen. 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. Triller werden in der Edition mit „tr“ wiedergegeben; die Ausführung erfolgt nach barocken Gepflogenheiten.

Die Continuobezifferung der Editionsquelle wird grundsätzlich beibehalten, eine durchgehende Bezifferung wird allerdings nicht angestrebt. Stillschweigende Normalisierungen betreffen heute nicht mehr übliche Schreibweisen wie Erhöhungen bzw. Erniedrigungen statt Auflösungszeichen (also δ statt $\sharp 6$) oder ein ♭ statt eines Auflösungszeichens, das in der Edition mit ♯ wiedergegeben wird. Mit

¹ Die bisherige Werkverzeichnisnummer E 80 stammt aus Hellmut Federhofer „Unbekannte Kirchenmusik von Johann Joseph Fux“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 43 (1959), Köln 1960, S. 25 und 31; Ergänzung zum Quellenbefund in: Hellmut Federhofer u. Friedrich Wilhelm Riedel, „Quellenkundliche Beiträge zur Johann Joseph Fux-Forschung“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 21, 1964, S. 111–140, hier S. 130. – Da der zweite Band des neuen Fux-Werkeverzeichnisses noch nicht erschienen ist, handelt es sich bei der FuxWV-Nummer um eine vorläufige Angabe. Ich danke Thomas Hochradner, Salzburg, für die diesbezüglichen Informationen. Zur neuen Systematik der Fux'schen Werke vgl. Thomas Hochradner, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux (? 1660–1741). Völlig überarbeitete Neufassung des Verzeichnisses von Ludwig Ritter von Köchel (1872)*, Bd. 1, Wien 2016 (= FuxWV).

² Johann Joseph Fux, *Motetten und Antiphonen für Sopran mit Instrumentalbegleitung*, hg. von Hellmut Federhofer (Johann Joseph Fux. Sämtliche Werke III/1), Graz 1961, S. 176–186 [im Folgenden: *Fux-GA*].

³ Für den Hinweis auf die Quelle in Privatbesitz danke ich Thomas Hochradner, Salzburg, sehr herzlich. Der Besitzer hat auf freundliche und entgegenkommende Weise Reproduktionen des Manuskripts zur Verfügung gestellt und somit eine Neubewertung des Quellenbestandes überhaupt erst ermöglicht, wofür ich ihm einen besonderen Dank aussprechen möchte.

eckigen Klammern ausgezeichnete Herausgebereingriffe beschränken sich auf Berichtigungen und notwendige Ergänzungen (Tongeschlecht, einheitliche Behandlung von Parallelstellen).

An dynamischen Angaben finden sich Forte, Piano und Pianissimo/Pianopiano. In den zeitgenössischen Materialien sind sie nur in den Streichern notiert. Explizite Dynamikangaben stehen im Zusammenhang mit der Besetzung: Die Streicher spielen als obligate Begleitung der Singstimme stets leise, Forte-Angaben finden sich nur in den instrumentalen Zwischenspielen. In der Edition werden die Dynamikangaben in den Continuo-Stimmen ergänzt. Generelle Lautstärkebezeichnungen am Satzbeginn sind nicht immer vorhanden; vielmehr ist von einer Art „Grundlautstärke“ auszugehen, von der dann die Abweichungen stellenweise angezeigt werden. Diese dynamischen Abstufungen gelten zeitweise für die jeweils gekennzeichneten Abschnitte und nicht bis zur nächsten Lautstärkeangabe.

Quellen

Derzeit sind fünf Quellen für die Motette „Laetare turba“ bekannt; drei davon sind erhalten, die übrigen zwei sind lediglich durch Inventare nachweisbar. Diese Quellen werden im Folgenden, soweit möglich, beschrieben und im Hinblick auf die vorliegende Edition bewertet.

Quelle A: CZ-Kb 137 (Schlossarchiv Krumau/Český Krumlov); Stimmenkopien

Stimmen: Tenore solo. (c4); Violino Primo. (g2); Violino 2.^{do}. (g2); Violoncello. (f4); Violone. (f4); Organo (f4).

Originaler Umschlag mit Titel: „Motetto. | De uno Sancto. | à | Tenore Solo. | 2. Violini. | [links:] Parti. 6. [rechts:] Del Sig: Giov: Gios: | Fux, Maestro di | Cap:la di S:C: e C: M:“, Wasserzeichen: „MD“

Rechts oben mit Bleistift „N^o 38“, überschrieben mit Tinte: „Nr^e 137“. Darunter mit Bleistift: „354 | [von anderer Hand:] K I“.

Unter „2. Violini“ mit Bleistift: „10 listů“ [= 10 Blätter, entsprechend der aktuellen Blattanzahl]

Auf jeder Stimme oben mittig mit brauner Tinte (evtl. dünnere Feder): „Nr. 137“; auf der Tenorstimme roter Rundstempel des Archivs.

Zeitgenössischer Umschlag aus 1 Doppelblatt, wahrscheinlich gleiches Papier wie die Stimmen, im Falz stark ausgerissen, ca. 46 x 28 cm. Das Papier der ersten Umschlagseite ist am rechten und unteren Rand dunkler.

Sechs Stimmen im Hochformat, ca. 23 x 27,8 cm, 10-zeilig rastriert, Ränder leicht gebräunt und abgegriffen. Relativ dickes, hochwertiges, beigefarbenes Papier, Tinte leicht auf die Rückseite durchgeblutet. Wasserzeichen schlecht erkennbar, Herz mit Buchstaben FKC. Umschlag mit Wasserzeichen LM (ND?)⁴

T, Vln, Vc, Org: jeweils 1 Doppelblatt; VI I und II: jeweils 1 Einzelblatt.

Schreiber: aus der Wiener Hofkapelle, wahrscheinlich Schreiber C aus der Systematik von Johannes Prominczel.⁵

Keine Aufführungsdaten, keine Datierung. In den sorgfältig ausgeführten Stimmen sind keine Einträge und nur wenige Korrekturen (T. 134.5+14, 135.1: jeweils $\frac{1}{2}$ vor *b*). Auf der ersten Seite der Orgelstimme finden sich in der Bezifferung Reste von Bleistifteintragen, die mit Tinte nachgezogen wurden; es ist jedoch kein signifikanter Unterschied zur Tintenfarbe des übrigen Notats erkennbar.

Das Rezitativ auf der jeweils zweiten Seite der Cello-, Violone- und Orgelstimme ist mitsamt der textlosen Tenorstimme notiert. In der zweiten Arie ist der Da capo-Teil nicht ausgeschrieben.

⁴ Vgl. Federhofer, in: *Fux-GA* III/1 (wie Anm. 2), S. 191.

⁵ 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.

Quelle B: D-MEIr Ed 126t (Max Reger-Archiv Meiningen), fol. 1–7v, 1727; Partiturrkopie

Besetzung: S, VI I-II, Bc

Erstes Stück in einem aus sechs Fux-Motetten zusammengebundenen Band, das neben E 80 zudem die Werke E 97, E 57, E 98, E 99 und E 100 enthält. Originaler, wahrscheinlich in Wien gefertigter Ledereinband. Vorsatzblatt mit Initialen und Jahreszahl „A.V.D.S. | 1727“ [Anton Ulrich Dux Saxoniae], links Signatur Ed/126 t Blauer Stempel „Staatliche Museen Meiningen, Inv.-Nr. XI 4722/V NHs 64“. Insgesamt 84 mit Bleistift nummerierte Blätter. Keine Gebrauchsspuren.⁶ Originaler Titel: „Motetto. | à | Canto Solo. | con | 2 Violini e | Contrabasso. | Del Sig^{re} Giov: Giuseppe Fux. M[ae]stro di | Cap:^{la} di S:M:C: e Catt:^a“. Rechts daneben ovaler Stempel „Hof Capell zu Meiningen“, mit Tinte durchgestrichen (X). Links unten später angebrachte Signatur „F. N^o 6“.

Entstehungszeit der Quelle: 1726–1727, im Zuge des Wien-Aufenthalts von Herzog Anton Ulrich; mit der auf dem Vorsatzblatt gegebenen Jahreszahl konvergieren Tagebucheinträge des Herzogs sowie Kopistenrechnungen.⁷

Provenienz: Schlossbibliothek des Herzogs Anton Ulrich von Sachsen-Coburg-Meiningen (1687–1763), Meiningen; ab 1831 Bibliothek der Hofkapelle, unter Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen (1826–1914) öffentliche Schlossbibliothek Meiningen; nach 1945 Landestheater Meiningen; seit 1958 Max-Reger-Archiv Meiningen.

Gelbliches, dickes, hochwertiges Papier mit abgeschnittenem herzförmigem Ornament und verschnörkeltem „I P M“ als Wasserzeichen,⁸ Querformat, ca. 30,5 x 23,0 cm, zehnzeilig rastriert. Foliierung mit Bleistift auf den recto-Seiten in der rechten oberen Ecke; die Motette E 80 befindet sich auf fol. 1r–7v. Rastrierung und Notation mit dunkelbrauner Tinte.

Schreiber: aus der Wiener Hofkapelle, wahrscheinlich Schreiber P aus der Systematik von Prominczel.⁹ Partitur bzw. Spartierung, vierzeilig, 5. und 10. Zeile bleiben bei den Randsätzen leer; für das Rezitativ und die Continuo-Arie („Hodie splendens – Mortales plaudite“) auf fol. 4r–v werden alle System für das Notat verwendet. Keine explizite Angabe der Besetzung [VI I, VI II, S, Bc], Schlüsselung: g², g², c¹, f⁴. Die gleichlautenden Bassi sind in einem System zusammengefasst.

Sorgfältig geschriebene Partitur ohne weitere Eintragungen; jedoch sind dem Schreiber beim Kopieren einige Fehler unterlaufen, die er selbst korrigiert hat:

T. 42.2 Bc korrigiert aus c

T. 62.2 Bc radiert

T. 64.1 Bc nach 1. Ton radiert

T. 71–76 S radiert (fälschlich T. 63–68)

T. 92.1+3 Vc Ziffern 6/4 – 5/3 (statt T. 92.5+7) radiert

T. 127.2–3 VI II radierte ganze Pause

T. 128.2–132 VI II radiert (fälschlich T. 131–135; Pausen übersehen)

T. 136–137 VI II radiert (fälschlich T. 137–138 1. Hälfte, aufgrund Doppelzählung der Takte Pausen verzählt?)

T. 141.7 S Akzidenz ♭ eingefügt

Unkorrigiert bleiben die durch die Rasur falschen Pausenwerte in T. 126, VI II.

⁶ Maßangaben, Beschreibung des Wasserzeichens, Wiedergabe der Aufschriften auf dem Deckblatt und Provenienzfolge nach Federhofer, *Fux-GA III/1* (wie Anm. 4), S. 191 und RISM (ID 201009322), vgl. <https://opac.rism.info/search?id=201009322> (aufgerufen am 10.11.2017) sowie Rudolf Walter, in: *Johann Joseph Fux, Offertoriumsmotetten für vier und fünf Vokalstimmen und Instrumentalbegleitung* (Johann Joseph Fux. Sämtliche Werke III/4), Graz 1996, S. 273.

⁷ Datierung laut Vorsatzblatt, vermutlich bezieht sich ein Tagebucheintrag des Herzogs („Vor/Motetten/von Fux u. andern meistern“) auf das Konvolut ED 126t. Vgl. Lawrence Bennett, „A little-known Collection of early-eighteenth-century Vocal Music at Schloss Elisabethenburg, Meiningen“, in: *Fontes Artis Musicae* 48, No. 3 (July–September 2001), S. 250–302, hier S. 260.

⁸ Wasserzeichen nach Walter, *Fux-GA III/4* (wie Anm. 6), S. 273; Federhofer, *Fux-GA III/1* (wie Anm. 2), gibt bei den Buchstaben nur „P“ an.

⁹ S. Prominczel, „Die Hofkopisten“ (wie Anm. 5).

Zudem fällt auf, dass die Takte 101, 104 und 105 nicht synoptisch notiert sind, d.h. gleichzeitig erklingende Töne von S und Bc sind in der Horizontalen gegeneinander verschoben.

Für den gesamten Eingangssatz (fol. 1v–3v) war die Partitur ursprünglich auf fünf Systeme (Schlüsselung: g2, g2, c1, c3, f4) angelegt; die Schlüsselung wurde in der jeweils vierten Zeile korrigiert (c3 → f4) und in der fünften Zeile getilgt;¹⁰ zudem wurde die geschweifte Systemklammer an ihrem unteren Ende verkürzt.

In der zweiten Arie ist der Da capo-Teil nicht ausgeschrieben.

Quelle C: Privatbesitz, Deutschland; Stimmenkopien

Sieben Stimmen im Hochformat auf bräunlichem Papier, mit schwarzbrauner Tinte beschrieben, unpaginiert: Tenore Solo. (6 Seiten; c4); Violino Imo (2 Seiten; g2); Violino 2do. (2 Seiten; g2); Violoncello. (4 Seiten; f4); Violone. (4 Seiten; f4); M:D:C: (4 Seiten; f4); Organo. (4 Seiten; f4).

Originaler, an den Rändern ausgefranst bzw. eingerissener Umschlag mit Titel: „Laetare Turba. | â 3. | Tenore Solo | 2 Violin Con | Organo.“ Rechts unten: „Del Sig^{re}: | Gio Giuseppe Fux | Maestro di Capla | di : S: M: C:“; keine Datierung, keine Aufführungsdaten und keine Besitzvermerke oder Signaturen.

Schreiber: unbekannt, kein bekannter Schreiber aus der Wiener Hofkapelle; es handelt sich offensichtlich um einen geübten, aber keinen professionellen Notenschreiber, dem teilweise Kopierfehler unterlaufen, die nicht korrigiert wurden. Die Stimmen weisen keine weiteren Eintragungen auf.

Provenienz: unklar. Da keinerlei Besitzvermerke vorhanden sind und die Titelangaben divergieren, ist nicht davon auszugehen, dass es sich bei dieser Quelle um die verloren gegangene Herzogenburger Handschrift (Quelle D) handelt.

Beim Rezitativ wurde nur in Org und MDC der Tenorpart zusätzlich mitsamt Textierung notiert. Der Da capo-Teil in der zweiten Arie wurde in allen Stimmen ausgeschrieben, wobei – wahrscheinlich durch Schreibversehen – kleinere Abweichungen zu beobachten sind. Möglicherweise diente die Orgelstimme als Vorlage für das Violoncello und die MDC-Stimme für den Violone, denn in T. 41.2 könnten die genau zwischen diesen Paaren auftretenden Divergenzen in der Tonhöhe (*G* versus *F*) auf eine solche Vorgangsweise beim Kopieren hindeuten – außer die Stimmen wurden komplett von den bereits fehlerhaften Vorlagen abgeschrieben.

Quelle D: [A-H verschollen] (Stift Herzogenburg); Stimmenkopien

Die vor 1750 angefertigte Handschrift ist verschollen und nur noch über zwei Mitte des 18. Jahrhunderts angelegte Inventare nachweisbar.¹¹

Neben eines viertaktigen Incipits aus der Orgelstimme (mit Zusatz „Allegro“) nennt der erste Katalog auf S. 230 unter Nr. 19 folgenden Titel: „Motteta de o[m]ni S[an]cto | ò Sancta | Tenor Solo | 2 Violini | 1 Violon, 1 Violoncello 1 Fagotto con | Organo | parti 7. | Del Maestro Fux“. Im zweiten Katalog, fol. 95v, Nr. 14, ist der Titel leicht modifiziert: „Motteta de o[m]ni Sancto v[el] S[an]cta | â | Tenore Solo | 2 Violini | Organo, Violone, Violoncello | ê Fagotto parti 7. | Del Sig^{re} Maestro Fux.“¹²

¹⁰ Notiert wurden Schlüssel, Generalvorzeichnung und Systemklammer. Die eher im System befindliche Position des Schlüssels lässt einen c3-Schlüssel vermuten, die Platzierung des ♭-Vorzeichen würde jedoch eher einen c4-Schlüssel nahelegen.

¹¹ Beide Kataloge haben den gleichen Titel: CATALOGUS Selectiorum Musicalium chori Ducumburgensis [...]; einer wurde 1751 angelegt, der andere ist undatiert; die am Ende eingetragene Jahreszahl 1774 bezieht sich wohl auf die Nachträge. Vgl. Hellmut Federhofer, *Unbekannte Kirchenmusik von Johann Joseph Fux*, Sonderdruck aus: *KmJb* 43, 1959, S. 4 Anm. 25. Hug nimmt in seine Repertoirelisten nur erhaltene Werke auf, weshalb E 80 keine Erwähnung findet. Vgl. Raimund Hug, *Georg Donberger (1709–1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg*, Teil 1: Text (Kirchenmusikalische Studien 5), Sinzig 2007, S. 142–154 und S. 216–244.

¹² Angaben nach Federhofer, *Fux-GA* III/1 (wie Anm. 2), S. 191, Anm. 5.

Quelle E: [Provenienz B-Bg, verschollen] (Cathedralis SS. Michaelis et Gudulae, Brüssel); Stimmenkopien

Die im 18. Jahrhundert angefertigte Handschrift konnte bislang nicht aufgefunden werden. Edmond Vander Straeten zitiert den Katalog von Jean-François Libau, eines an der Kathedrale St. Michael und St. Gudula in Brüssel tätigen Priesters, der selbst angekaufte Musikalien sowie selbst verfasste Werke verzeichnet. Nach derzeitigem Forschungsstand ist der Katalog wahrscheinlich nicht erhalten; Vander Straeten¹³ gibt keine näheren Auskünfte zu dessen Standort und er ist nicht in den Beständen der Bibliothèque royale de Belgique nachweisbar.¹⁴

In Vander Straetens Übertragung¹⁵ lautet der Eintrag folgendermaßen: „Laetare turba, tenore solo et instr., de Joan. Jos. Fux. | Ouvrage non cite par M. Fétis.”¹⁶

Neben „Laetare turba“ enthält der Katalog Einträge zu weiteren mindestens fünf, von Fétis nicht erfassten Kirchenmusikwerken von Fux.¹⁷

Über Libau ist kaum Näheres zu ermitteln; die aus dem Exlibris seiner 1764 zusammengestellten Sammlung von Präludien und Versetten sowie seine Nennung unter an St. Gudula Wohnhaften in den siebziger bis neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts sind die einzigen erhaltenen Informationen zu seiner Person.¹⁸ Da er anscheinend in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aktiv war, hat er wohl die sechs in seinem Katalog befindlichen Fux-Handschriften auch in dieser Zeit erworben oder anfertigen lassen. Es ist unklar, was mit der Musikaliensammlung nach seinem Tod geschah. Offensichtlich ging sie nicht in den Besitz von St. Michael und St. Gudula über, denn in diesem Fall müssten die Werke erhalten geblieben und mit den übrigen Musikalien aus der Kirche 1929 dem Conservatoire Royal in Brüssel übergeben worden sein.¹⁹ Unter den dort erhaltenen fünf Kirchenmusikwerken von Fux stammen zwei – die Motetten E 56 und E 57 – aus St. Michael und St. Gudula. In den 1850er bzw.

¹³ Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten* [...], Bd. 6, Leipzig 1902, [S. 163](#) verweist auf das „mit Vorsicht zu gebrauchen[de]“ (ebd., Bd. 1, Leipzig 1900, S. 13) Hauptwerk des Autors, Edmond Vander [Van der] Straeten, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle. Documents inédits et annotés* [...], Bd. 1, Brüssel 1867, [S. 85](#). – Allerdings handelt es sich hierbei um einen Wiederabdruck bereits mehrfach veröffentlichter Arbeiten (S. X): Sie erschienen erstmals als sukzessive Artikel in den Jahren 1863–1867 im *Messenger des Sciences historiques ou Archives des Arts et de la Bibliographie de Belgique*, der Katalog Libaus wird in der 1864 erschienenen Folge beim Eintrag zu Joseph Van Helmont abgedruckt ([S. 219–224](#)). Die Musikgeschichte erschien auch unter dem Titel *Curiosités de L’Histoire Musicale des Anciens Pays-Bas* [...], Paris und Brüssel 1867 (der Katalog Libaus befindet sich auch hier auf [S. 85–89](#)). Detaillierte archivalische Informationen zu Vander Straetens Quellen oder Signaturen finden sich jedoch nirgends.

¹⁴ Die Bestände von St. Gudula und Michel befinden sich größtenteils in der Bibliothèque royale in Brüssel; in keinem der einschlägigen Kataloge ist Libaus Inventar oder sein Nachlass erwähnt. Es ist also davon auszugehen, dass Libaus Nachlass nicht von St. Gudula übernommen wurde, sondern wahrscheinlich verstreut bzw. verloren gegangen ist. Vgl. Paul de Ridder, *Inventaris van het oud archief van de kapittelkerk van Sint-Michiël en Sint-Goedele te Brussel*, 3 Bde., Brüssel 1987 sowie Robert Wangermée, *Les Maîtres de Chant des XVIIe et XVIII siècles à la collégiale des SS. Michel et Gudule à Bruxelles* (Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts. Mémoires, Collection in-8°. Deuxième série, Tome VI), Brüssel 1950. Ich danke Dr. Marie Cornaz von der Bibliothèque royale in Brüssel für die Bestätigung, dass derzeit keine weiteren Quellen bekannt sind, die auf Libau und dessen Nachlass deuten.

¹⁵ Es liegt keine diplomatische Übertragung vor; auch der Titel des Kataloges („Liste de musique d’église appartenant à J.-F. Libau, prêtre de Sainte-Gudule, achetée“) stammt in dieser Form ziemlich sicher von Vander Straeten. Es ist unklar, ob der Katalog beispielsweise noch Incipits enthielt.

¹⁶ Vander Straeten, in: *Messenger* (wie Anm. 13), S. 223. Mit den regelmäßig anbrachten Verweisen auf Fétis, dem Vander Straeten in der Einleitung zahlreiche Fehler zum Vorwurf macht, bezieht er sich auf die erste Auflage von François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd. 4, Brüssel 1837, hier [S. 220–224](#) zu Fux.

¹⁷ Somit sind sechs Werke mit dem Namen „Fux“ versehen, zudem ist bei einigen direkt darauf folgenden Einträgen unklar, ob sich diese auch auf Fux beziehen.

¹⁸ Erstmals zitiert bei Vander Straeten, in: *Messenger* (wie Anm. 16), S. 217: „Ex libris Joannis Francisci Libau, sacerdotis necnon capellani ecclesiae collegialis DD. Michaelis et Gudulae Bruxellis, collegii minoris Sancti Spiritus Lovanii alumni. Anno 1764“. Vgl. auch *Den Grooten Brugschen Comptoir-Almanach voor het Jaer MDCC. LXXXV.*, [S. 101](#) „Hr. Joannes Franciscus Libau.“ (in der Rubrik „Residerende Capellaenem der voorzegde Kerke. [= „Parochiale Kerke van den HH. Michaël en Gudula“) sowie gleichlautend im *Comptoir-Almanach* [...] MDCC. XC., [S. 96](#) und *Comptoir-Almanach* [...] MDCC. XCII., [S. 96](#).

¹⁹ Zur Musikaliensammlung vgl. Charles Van den Borren, „Le Fonds de Musique ancienne de la Collégiale SS. Michel et Gudule, à Bruxelles“, in: *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 52e Année, 1928–1929, S. 127–135; René Lenaerts, „The ‚Fonds Ste Gudule‘ in Brussels: an important collection of eighteenth century Church Music“, in: *Acta Musicologica* 29, Fasc. 4, Okt.–Dez. 1957, [S. 120–125](#).

frühen 1860er Jahren muss der Katalog jedenfalls zugänglich gewesen sein, so dass Vander Straeten (1826–1895) eine Übertragung anfertigen konnte; zum Verbleib der dort verzeichneten Musikalien äußert er sich allerdings nicht.²⁰

Aufgrund des Textincipits – E 80 ist eine freie Textdichtung, weswegen Verwechslungen mit anderen Werken sehr unwahrscheinlich sind –, der auch bei den übrigen Fux-Werken des Katalogs zuverlässigen Autorzuordnung und der Besetzungsangaben kann davon ausgegangen werden, dass sich E 80 tatsächlich in der Sammlung von Libau befand. Solange Provenienz und Schreiber von Quelle C nicht sicher nachgewiesen werden können, die Geschichte der Musikalien Libaus unklar ist und die Handschriften verschollen sind, ist nicht völlig ausgeschlossen, dass es sich bei der Brüsseler Handschrift um Quelle C handeln könnte, die nach einer Auflösung der Sammlung als Einzelquelle erhalten ist.

Quellenvergleich

Die Komposition ist nicht im Bestand der Wiener Hofkapelle nachgewiesen, zudem ist lediglich die Kopie aus dem Besitz des Herzogs Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen datiert (1727). Anhand des erhaltenen Quellenbestandes kann nicht rekonstruiert werden, für welchen Auftraggeber und Anlass Fux das Werk komponiert hat.

Die Quellen A und B sind – wie Schriftvergleiche zeigen – Wiener Provenienz; die Herkunft der Quellen C, D und E kann auf Basis des jetzigen Forschungsstandes nicht festgestellt werden.

Keine der drei Quellen ist völlig fehlerfrei (s. Einzelanmerkungen), die von Wiener Kopisten geschriebenen Manuskripte (Quelle A und B) bieten erwartungsgemäß ein sauberes und mit Ausnahme weniger Details verlässliches Notat. Die Rasuren in der Meininger Partitur könnten darauf hindeuten, dass die Vorlage ein anderes Aussehen hatte, also dass der Schreiber die Partitur aus Stimmen spartierte. Allerdings ist es auffällig, dass die Fehler gerade bei Mehrtaktpausen entstanden, während für solche Fehler anfällige Wiederholungen, Sequenzen und Analogien korrekt sind. Quelle C weist die meisten unkorrigierten Fehler auf, insbesondere fallen die im ersten Durchgang der Arie fehlenden Töne im Tenor T. 100.1–4 ins Auge, durch die sich das Folgende um eine Viertel nach vorne verschiebt. Generell bestehen zwischen dem Arienbeginn und dem ausgeschriebenen Da capo einige Inkonsistenzen bei den Tonhöhen, in der Bogensetzung und in der Bezifferung.

Quelle B ist als einzige in Partiturform notiert; das sechs Fux-Motetten umfassende Konvolut wurde nicht für Aufführungen zusammengestellt, sondern es sollte die Musiksammlung des Meininger Herzogs bereichern. Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen weilte 1725–1728 in Wien und ließ von Schreibern, die für die Hofkapelle arbeiteten, Kopien von Opern, Oratorien und kleineren Kirchenmusikwerken anfertigen.²¹ Alle sechs in D-MEIr Ed 126t enthaltenen Werke sind nicht aus Wiener Quellen bekannt, zudem sind vier (E 97, E 98, E 99, E 100) unikal in dieser Handschrift überliefert. Da keine Aufführung intendiert war, wurden wahrscheinlich keine durch andere Aufführungsbedingungen diktierte Modifikationen, z. B. in der Besetzung, vorgenommen. Vielmehr ist davon auszugehen, dass der Schreiber seine – in Wien befindliche – Vorlage wortgetreu übernahm.

Die Quellen zeigen charakteristische Unterschiede bei der Besetzung, beim Tempo, bei der Textierung, bei der Vorzeichnung des Rezitativs, in der Verwendung dynamischer Vorschriften und bei der Bezifferung. Am auffälligsten sind die Unterschiede in der Besetzung: Quelle B sieht als Solostimme einen Sopran vor, in allen übrigen Quellen ist das Solo mit Tenor besetzt. Auf die musikalische Faktur insgesamt und die anderen Stimmen hat diese Änderung aufgrund der Oktavversetzung keinen Einfluss. Die Generalbassstimme ist unterschiedlich zusammengesetzt: Eine Stimme für den am Tasteninstrument agierenden Maestro di Cappella ist ausschließlich in Quelle C vorhanden, der Katalogeintrag zu Quelle D gibt zudem ein Fagott an. In Quelle B sind die Bassi auf ein System zusammengezogen,

²⁰ Eitner, *Quellen-Lexikon* (wie Anm. 13), Bd. 6, S. 163, hält fest, dass der Fundort des Kataloges fehlt, auch konnte er die Musikalien in Brüssel nicht auffindig machen („Wo die Werke selbst hingekommen sind, ist unbekannt; in Brüssel liegen sie nicht.“) Die bei Vander Straeten genannten Fux-Werke nimmt er nicht in seinen eigenen Fux-Artikel auf.

²¹ Vgl. Bennett, „A little known collection“ (wie Anm. 7), S. 254f. und 265–283.

dabei finden sich keine näheren Angaben zur Besetzung. Es ist zu vermuten, dass das Fagott – ähnlich wie in anderen Solomotetten von Fux, so z. B. in „Plaudite, sonat tuba“ (K 165) – nur während der instrumentalen Tutti die Basslinie verstärkt, jedoch während des Rezitativs, in der Continuo-Arie und während vokaler Passagen mit Beteiligung der Instrumente schweigt.²² Da barocke Werke nicht für eine bestimmte Besetzung geschaffen sind, unterliegt ihre klangliche Ausführung einer gewissen Flexibilität, die sich auch im Quellenbefund des vorliegenden Werkes spiegelt.

Quelle B unterscheidet sich zudem bei der Textierung von den übrigen erhaltenen Quellen; allein hier findet sich mit „Aloysius“ in T. 80 des Rezitativs ein konkreter Name und damit ein Hinweis auf einen möglichen Aufführungskontext (vgl. dazu die Einleitung zu dieser Edition). Da dieses in Partitur geschriebene Werk am protestantischen Meininger Hof ziemlich sicher nicht zur Aufführung kam, ist davon auszugehen, dass die Vorlage wörtlich übernommen wurde. In den Quellen A und C ist an der betreffenden Stelle mit „N:“ ein textlicher Platzhalter gesetzt, an den ein beliebiger, zum jeweiligen Anlass passender Heiligename eingesetzt werden konnte. Auch die Aufschrift am Titelblatt von Quelle A („De uno Sancto“) weist auf die Wiederverwendbarkeit der Komposition hin. Es finden sich jedoch keinerlei Spuren von Einträgen – eventuell als Gedächtnisstütze für den Sänger – so dass nicht rekonstruiert werden kann, zu welchen Festtagen die Motette aufgeführt wurde. Die verschollene Herzogenburger Abschrift lässt auch einen Platzhalter vermuten, denn ihr im Inventar aufgeführter Titel („Motetta de omni Sancto o Sancta“) lässt die Zuordnung im Kirchenjahr ebenfalls offen. Für die ebenfalls nicht bekannte Brüsseler Quelle ist aufgrund fehlender Angaben zum Anlass im Katalog keine Aussage möglich.

Geht man von der Annahme aus, dass die Besetzung mit Sopran und der Name „Aloysius“ nicht Fux' ursprünglicher Fassung entsprachen, dann könnten diese Modifikationen durch eine bei den Jesuiten stattgefundenen Aufführung anlässlich der 1727 abgehaltenen Feiern zur Heiligsprechung von Aloysius motiviert sein. Federhofer vermutet hingegen in der Lesart „Aloysius“ die ältere Fassung und folgert, dass der Name in den übrigen ihm bekannten Quellen (A, D) durch den Platzhalter ersetzt wurde. Eine nähere Betrachtung der Stelle lässt jedoch Zweifel an Federhofers These aufkommen, denn die Textierung „Aloysius“ passt sich nur mühsam dem notierten Rhythmus (♩. ♪♪.) an. Es ist fraglich, ob Fux, der in den *Gradus* eine enge Orientierung der Musik am Text fordert,²³ den für das Rezitativ zentralen Namen derart holprig vertont hat. Deshalb sollte eine umgekehrte Argumentation in Betracht gezogen werden, nämlich eine erst in der Vorlage für Quelle B nachträglich modifizierte Textierung. Die überlieferten Quellen erlauben keine verlässlichen Aussagen zu Fux' Autograph. Wenn die Komposition für einen bestimmten Anlass bei Fux bestellt wurde, dann wurde möglicherweise der entsprechende Heiligename in der Partitur und den daraus erstellten Stimmen notiert; der punktierte Rhythmus könnte auf einen bestimmten Namen (z. B. Michael oder auch Aloysius' ‚Zwilling‘ Stanislaus) hinweisen. In der weiteren Überlieferung wurde der Name ersetzt (Quelle B) oder völlig getilgt (Quellen A, C, D). Es ist jedoch trotz des markanten Rhythmus' nicht völlig auszuschließen, dass bei Fux bereits ein Platzhalter stand.²⁴

Die Meininger Partitur sowie Quelle C weisen am Ende des Rezitativs mit „aethera“ (statt „coelum“) eine weitere textliche Variante auf. In Quelle B ist zudem im Schlusssatz der Text des Alleluja-Melis-

²² Da die Fagottstimme in keiner der überlieferten Quellen erhalten ist, wurde in der vorliegenden Edition im Unterschied zu Federhofer auf eine Rekonstruktion verzichtet. Die Besetzung der Bassgruppe ist variabel und an die jeweiligen Aufführungsbedingungen – Raumgröße, Stärke der Solostimme, Besetzungstärke der Streicherstimmen – anzupassen; Ziel ist eine klangliche Balance, ähnlich wie in den am Wiener Hof gespielten Opern. Vgl. dazu Dagmar Glüxam, *Anmerkungen zu den Besetzungspraktiken in den Opern von Johann Joseph Fux und seinen Zeitgenossen* (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 29), Graz 2006, S. 2.

²³ Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725, S. 274: „In recitativo sermone quotidiano finitimo, Musica voce aliquantum remissa instruenda est.“ In der deutschen Übersetzung von Lorenz Mizler, Leipzig 1742, S. 193: „Im Recitativ, als welcher mit der ordentlichen Aussprache überein kommen soll, ist die Musik so zu setzen, das die Töne ein wenig erniedriget werden.“ Auch wenn der zweite Satzteil auf die Melodie abzielt, ist unter die „ordentliche Aussprache“ auch der Rhythmus zu subsumieren.

²⁴ Die ebenfalls im Meininger Konvolut Ed 126t überlieferte Motette E 100 enthält einen solchen Platzhalter: „O Sancte N; lumen ecclesiae [...]“.

mas an einer Stelle anders verteilt (T. 150–154). Bemerkenswert ist überdies die nur aus einem \flat bestehende „lydische“ Generalvorzeichnung des Rezitativs in den Quellen B und C.

Die Taktvorzeichnungen sind bis auf den ersten Satz zwischen allen erhaltenen Quellen konsistent. Es ist auffällig, dass in Quelle C die Taktart mit „3“ vorgezeichnet wird, das Notat jedoch dem auch in Quelle A überlieferten $\frac{3}{4}$ -Takt entspricht. Quelle B weist hingegen den umgekehrten Sachverhalt auf: die Vorzeichnung lautet „3/4“, notiert sind allerdings doppelt so lange Takte.

Bei den Tempoangaben stimmen wiederum Quelle B und C überein, denn in beiden Manuskripten findet sich statt der differenzierenden Tempi aus Quelle A (Andante – [Recitativo] – Un poco Allegro – Presto) einheitlich über allen Arien „Allegro“.

Auch in der akzidentiellen Schicht des Notentextes unterscheiden sich die erhaltenen Quellen voneinander: Die Quellen B und C haben eine fast identische, gegenüber Quelle A weniger dichte Bezifferung im Continuo. Die Setzung von Bindebögen erfolgt weitgehend unabhängig voneinander – insbesondere in der ersten Arie fällt auf, dass die Zweiunddreißigstel in den Verzierungen der ersten Violine nur in der Meininger Partitur mit Bögen versehen sind. Dafür fehlen in Quelle B die in den anderen beiden Abschriften weitgehend übereinstimmend gesetzten Dynamikbezeichnungen völlig. Dass in der ganzen Motette keinerlei dynamische Abstufungen explizit vorgeschrieben sind, wäre zumindest ungewöhnlich, weil in vergleichbaren Fux-Werken auch in den Wiener Quellen regelmäßig Dynamikangaben notiert sind. Sie dienen dazu, die klangliche Balance zwischen begleitenden Streicherstimmen und solistischer Vokalstimme auszutarieren: Agieren beide Parteien in der Gleichzeitigkeit, werden die Streicher dynamisch zurückgenommen, um die Singstimme nicht zu überdecken. Dahingegen sind rein instrumentale Ritornelle oder Zwischenspiele häufig im Forte zu spielen.²⁵ Es stellt sich also die Frage, ob es sich bei den Dynamikbezeichnungen in den Quellen A und C tatsächlich – wie Federhofer vermutete – um spätere Zusätze handelt, oder ob sie in der mutmaßlichen Vorlage für Quelle B nicht existierten beziehungsweise der sonst zuverlässige Schreiber sie in seiner Partiturskopie schlichtweg einsparte.

Quellenbewertung

Zusammenfassend kann als Ergebnis des Quellenvergleichs festgestellt werden, dass die Meininger Partitur (Quelle B) bei fast allen bislang genannten Parametern – Besetzung, Textierung, Tonartvorzeichnung im Rezitativ, Dynamik – signifikant von Quelle A (und soweit aus dem Inventareintrag rekonstruierbar, auch Quelle D) abweicht. Quelle C mit ihrer unklaren Provenienz bietet eine Schnittmenge aus den Quellen A und B: Sie hat mit Quelle B einige Lesarten bei den Tonhöhen gemeinsam (T. 67 Bc, T. 114.3 Bc, T. 115 Vorzeichen der Singstimme, T. 134 Vorzeichen/Bezifferung), ebenso stimmen die einfacheren Tempoangaben, die Generalvorzeichnung des Rezitativs und die dort zu findende Textvariante „aethera“ überein. Dahingegen teilt sie mit Quelle A (und, soweit aus dem Incipit ersichtlich, Quelle D) die Besetzung der Singstimme, den Platzhalter im Rezitativ, die Dynamikangaben, den Verzicht auf die Bindebögen in der ersten Violine im Anfangssatz, den Rhythmus im Rezitativ im ersten Takt, die richtigen Töne in T. 120 (VI I) sowie die Textunterlegung im Schlusssatz (T. 152, 154, 156). Quelle A weist in den meisten der genannten Fälle die *lectio difficilior* auf und könnte deshalb möglicherweise eine weniger durch die Überlieferung geglättete Fassung bieten.²⁶

Für die verschollenen Quellen ist keine verlässliche Bewertung möglich; auch mögliche Abhängigkeiten sind aus den Inventareinträgen nicht klar zu rekonstruieren, weil die Kollationierung nicht nur den substanziellen, sondern auch den akzidentiellen Bereich des Notentextes berücksichtigen muss. Quel-

²⁵ Neben expliziten Dynamikvorschriften können Abstufungen in der Lautstärke auch durch eine verstärkte Besetzung erreicht werden; im vorliegenden Solowerk sind allerdings keine Ripienostimmen vorgesehen, aber der im Herzogenburger Inventar erhaltene Hinweis auf ein den Bass verdoppelndes Fagott (s. oben) entspricht dieser Praxis einer klanglichen Verstärkung der rein instrumentalen Passagen.

²⁶ Federhofer, *Fux-GA* III/1, S. IX (wie Anm. 2) geht dahingegen von einer Anreicherung im Zuge der Überlieferung aus und wählt die Meininger Partitur als Leitquelle für seine Edition.

le D steht in der Besetzung und mit dem textlichen Platzhalter Quelle A nahe. Für Quelle E sind nur sehr sporadische Angaben zur Besetzung („tenore solo et instr.“) und keine Hinweise zur Textierung erhalten. Durch die Besetzung der Solostimme mit Tenor besitzt sie immerhin eine Gemeinsamkeit mit den Quellen A und C. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass die Quellen D und E – ähnlich wie Quelle C – eine ‚Mischfassung‘ von A und B beinhalten.

Der Quellenvergleich zeigt, dass die drei erhaltenen Quellen nicht direkt miteinander verwandt sind: Keine der Handschriften kann einer anderen als Vorlage gedient haben. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Quellen (s. Einzelanmerkungen) sind nicht in einem hinreichenden Maße aussagekräftig, um verlässliche Aussagen über Abhängigkeiten geben zu können und die unsichere Provenienz der Quellen A und C erlaubt ebenfalls keine verlässliche Konstruktion eines einigermaßen gesicherten Stemmas.

Möglicherweise gründen die Quellen A und B auf zwei unterschiedlichen Überlieferungssträngen, allerdings erschwert Quelle C eine klare Trennung. Es könnten also mehrere Stimmenabschriften von Fux’ autographen Partitur existiert haben, die bereits innerhalb Wiens eigene Überlieferungsstränge begründeten.

Zudem kann aus den überlieferten, im Bereich der Aufführungspraxis angesiedelten Materialien kein Rückschluss auf Fux’ Kompositionsautograph gezogen werden: Mindestens einer der möglichen Stränge geht auf eine Abschrift bereits vorhandener Stimmen zurück und es ist unklar, welche Änderungen zu welchem Zeitpunkt gegenüber dem Autograph vorgenommen wurden. Es existieren keine sicheren Belege, ob eher der mit Quelle A oder der mit Quelle B verbundene Überlieferungsstrang den mutmaßlichen Befund der Partitur wiedergibt. Dass je nach Anlass und verfügbaren Musikern Umbesetzungen und Textänderungen stattfanden, war jedoch eine übliche Praxis – zumal die genannten Modifikationen nicht die Werkstruktur betreffen.

Somit ist auf Basis des geschilderten Quellenbefundes keine eindeutige Entscheidung für einen der beiden Stränge möglich, da aus keinem ein verlässlicher Rückschluss auf Fux’ Intentionen gezogen werden kann. Als mögliche Leitversionen für die Edition bieten sich die Quellen A und B an, da die Rolle von Quelle C aufgrund ihrer Ambivalenzen in den Lesarten unklar ist. Zudem weist C eine höhere Fehlerquote auf, sie ist aber für Details durchaus als Vergleichsquelle heranzuziehen. Weil die vorliegende Edition dezidiert auf die Bedürfnisse der Praxis ausgerichtet ist, wurde Quelle A als Leitfassung gewählt: Diese Stimmen wurden – im Gegensatz zur Meininger Partitur – für Aufführungszwecke hergestellt. Insofern korrelieren die Intentionen der modernen Edition und der dafür primär herangezogenen Quelle.

Die Taktzählung erfolgt nach der Leitquelle A. Bei der Positionsangabe werden die Zeichen im Takt (Noten und Pausen, nicht jedoch Klammern, Vorzeichen, Bögen, Punktierungen) gezählt. Bei Unklarheiten oder zur genaueren Positionsbestimmung der Generalbassziffern können detaillierte Angaben, die sich am Metrum orientieren, hinzutreten. Zur besseren Übersicht sind editorische Eingriffe grau hinterlegt.

Die Orthographie und die Groß-Kleinschreibung folgt im Wesentlichen der hier sehr zuverlässigen und konsistenten Quelle A, bis auf die ungewöhnliche Form „condemnite“ (statt „contemnite“) wurde die Lautung beibehalten.²⁷ Zur besseren Orientierung wurden bei Textwiederholungen Satzzeichen eingefügt.

Die Befunde aus den Quellen B und C werden, soweit es sich um Fehler und durch Schreibpraxis bedingte Abweichungen handelt, im Kritischen Bericht dokumentiert. Die Struktur und das Klangbild betreffende Varianten sowie für die Aufführungspraxis relevante Zusätze (wie die Bindebögen der Violine im ersten Satz) aus den anderen Quellen werden in den Notentext integriert und durch Graudruck abgehoben. Da die Quellen B und C bei den akzidentiellen Details weitgehend übereinstimmen, ist eine zusätzliche Differenzierung im Notenbild nicht erforderlich. Editorische Zusätze erscheinen einheitlich in eckigen Klammern; offensichtliche Fehler werden ohne weitere Kennzeichnung korrigiert und in den Einzelanmerkungen dokumentiert. Aus den Diskrepanzen zwischen zeitgenössischen Schreibgewohnheiten und moderner Edition resultierende Modifikationen bei den Schlüsseln, in der Balken- und Akzidenziensetzung werden stillschweigend vorgenommen. Akzidenzien gelten in den Quellen üblicherweise nur für den jeweils folgenden Ton, allerdings wird teilweise bei Wechselnoten oder innerhalb einer gebalkten Notengruppe auf eine Wiederholung des Vorzeichens verzichtet. Insbesondere Quelle C verfährt in dieser Hinsicht inkonsequent. Bei aus dem Kontext eindeutig lösbaren Stellen wurde auf eine detaillierte Dokumentation verzichtet.

Bereits im Notentext gekennzeichnete Befunde werden nur dann aufgenommen, wenn die drei Quellen unterschiedliche Lösungen bieten. Wenn hingegen die Quellen B und C übereinstimmend eine von A abweichende und im Kontext sinnvolle Lesart haben, wird diese für gewöhnlich ohne weitere Kommentierung in den Einzelanmerkungen in der Partitur im Graudruck wiedergegeben.

Die in Quelle A dichtere Generalbassbezeichnung dürfte auch dem heutigen Gebrauch in der Praxis entgegenkommen. Zusätzliche, in A nicht enthaltene Ziffern aus den anderen Quellen werden – soweit sie sinnvoll sind und das Bild des mehrstimmigen Satzes eindeutig widerspiegeln – ohne weitere Auszeichnung in den Notentext integriert. Die durch die geringere Dichte der Bezifferung bedingten zahlreichen Unterschiede zwischen den beiden Quellenstränge A – B/C werden im Folgenden in einer eigenen Tabelle dokumentiert, um die den übrigen Notentext betreffenden Einzelanmerkungen zu entlasten. Ausgenommen davon sind Stellen, an denen sich der edierte Notentext von der in Quelle A gegebenen Lesart unterscheidet.

Folgende, bereits oben ausgeführte Unterschiede zwischen den Quellen werden nicht in die Einzelanmerkungen aufgenommen: Die in Quelle B grundsätzlich fehlenden Dynamikangaben, das in den Quellen B und C für alle drei Arien einheitliche Tempo „Allegro“ sowie die in den Quellen A und C im ersten Satz nicht vorhandenen Bindebögen in der ersten Violine.²⁸

²⁷ T. 108.4 und 112.1. Die Quellen B und C bieten hingegen die Schreibweise „contemnite“.

²⁸ T. 3.5–6, 4.6–7, 5.6–7, 6.6–6, 7.6–7, 20.5–6, 24.5–6, 35.5–6, 36.6–7, 37.6–7, 59.6–7, 60.6–7, 63.6–7, 64.6–7.

Takt.Zeichen	Quelle(n)	Stimme(n)	Anmerkung
Laetare turba			
1	C	T, VI I-II	ohne Tempoangabe
1-76	C	alle	Angabe Taktart „3“ (statt $\frac{3}{4}$)
1-76	B	alle	Taktstriche nur alle zwei Takte (doppeltaktig; Takt umfasst 6 Viertel statt wie vorgezeichnet $\frac{3}{4}$)
5.5	C	VI I	ohne Triller
6.5, 7.5	A, C	VI I	ohne „t“ [Triller]
7.1-8.3	A	Vc, Vlne, Org	c4-Schlüssel
8.1-2	A	Org	ohne Bezifferung
11	C	T	fehlende Textsilbe „ta“
20.4	C	VI I	ohne Triller
24.4	C	VI I	ohne Triller
26.2	C	T	Ton <i>a</i>
27.3-28.1	B	S	Silbe „con“ auf T. 27.3, T. 27.1-2 mit Bindebogen und Textsilben („di-em“)
34.1-2	B, C	S / T	ohne Bindebogen
35.3	C	VI I	ohne Dynamikangabe
36.2		VI II	
35.4	C	VI I	ohne Triller
36.5	A, C	VI I	ohne Triller
37.3	A	VI I	Auflösungszeichen erst hier
37.5	C	VI I	ohne Triller
41.2	C	Vc, Org	Ton <i>G</i>
42.5-6	B, C	S / T	ohne Bindebogen
43.1-2	A, C	T	ohne Bindebogen
46.1-2	A, B	T / S	ohne Bindebogen
46.3-4	B	S	falscher Bindebogen und Silbe „-rum“ auf T. 46.3
50.1	B	S	Ton <i>e</i> “ statt <i>f</i> “
58.4, 59.5, 60.5, 61.4, 62.5, 63.5, 64.5	C	VI I	ohne Triller
61	C	VI I	Dynamikangabe unpräzise platziert
63.1-64.1	B, C	Bc / Vc, Vlne, Org, MDC	ohne Haltebogen
67.2-3	B, C	Bc / Vc, Vlne, Org, MDC	Viertel <i>c-C</i>
70.1	C	VI II	ohne Dynamikangabe
Recitativo: Hodie splendens			
77-83	A		Überschrift „Recit:“
	B, C	S / T, Vc, Vlne, Org	Überschrift „Recit:vo“ / „Recit:“ Vorzeichnung mit 1b, in T. 79.1 (S / T), 81.2 (Bc), 82.4+7+12 (S / T) <i>es</i> mit b-Vorzeichen
77	B	S	Rhythmus 
77.1-78.1, 78.1-79.1	C	Vc, Vlne, Org, MDC	ohne Haltebögen
80.1-3	B	S	Textierung „Aloysius“

Takt.Zeichen	Quelle(n)	Stimme(n)	Anmerkung
83.1–2	C	T-System in Org	ohne Bindebogen
83	B	S	Text „aethera“ (Rhythmus:  , in Quelle C mit Bindebogen zwischen den ersten 2 Tönen und unklare Verteilung der Silben)
	C	T, MDC	
Aria: Mortales plaudite			
85.2–4	A	Vc, Vlne, Org	c4-Schlüssel
86.3	C	T	Achtelpause fehlt
91.4	C	Vc, Vlne, Org, MDC	2. Durchgang: <i>f</i> (statt <i>g</i> im 1. Durchgang)
91.8	C	Vlne	1. Durchgang: <i>es</i> (statt <i>d</i>)
92.1–2	C	T	ohne Bindebogen (auch im D.C.)
92.5+7	A	Org	Bezifferung „4 3“
94.5–6	A	Org	Bezifferung „4 3“
98.1	B	Bc	Ton <i>F</i>
98.3–4	C	Vc, Vlne, Org, MDC	beim 2. Durchgang <i>f es</i> (statt <i>es d</i>)
100.1–4	C	T	im 1. Durchgang fehlende Noten, Rest des Taktes um eine Viertel nach vorne verschoben, am Taktende zusätzliche $\frac{1}{4}$ als Ausgleich
102.1–2	C	T	ohne Bindebogen (auch im D.C.)
		Vc	über dem System Zeichen mit unklarer Bedeutung „+“, vgl. T. 108.1
102.5–6	C	T	im 1. Durchgang ohne Bindebogen; im D.C.-Teil Bindebogen vorhanden
104.7–8	C	T	ohne Bindebogen (auch im D.C.)
105.1–2	B	S	ohne Bindebogen
107.3	A	Bc	über und unter dem System Fermate; im T: Fermate und Doppelstrich am Taktende. Da capo nicht ausgeschrieben
	B	S	über dem System Fermate; Da capo nicht ausgeschrieben
107.4–5	C	Vc, Vlne, Org, MDC	im 2. Durchgang: Viertelpause (Ende Da capo-Teil)
108.1	C	Vc	über der Zeile Zeichen mit unklarer Bedeutung: „+“; kein Zusammenhang zum D.C.; vgl. T. 102.1
110.1–2, 3–4	B, C	S / T	jew. ohne Bindebogen
113.1	B, C	S / T	ohne $\frac{1}{4}$
114.3	A	Vc, Vlne, Org	ohne $\frac{1}{4}$ (= <i>es</i>)
115.6	B, C	Bc / Vc, Vlne, MDC	ohne $\frac{1}{4}$
115.15	A	T	mit $\frac{1}{4}$ (= <i>c</i> , oder von 115.16 falsch platziert?)
115.16	A	T	ohne $\frac{1}{4}$ (= <i>b</i>)
116.6	B, C	S / T	ohne $\frac{1}{4}$ (= <i>es</i>)
117.1	C	T	Ton <i>es</i> (da T. 116.6 ohne $\frac{1}{4}$)
117.5	B, C	S / T	mit $\frac{1}{4}$ (statt auf 117.1 wie in A)

Takt.Zeichen	Quelle(n)	Stimme(n)	Anmerkung
118	A	T, Bc	am Taktende: „Aria da capo“; in Vc + Vlne zusätzlich „poi segue.“ (Blätterstelle). „Da Capo al Segno. und 2 Fermaten“
	B	über S-Zeile	
Alleluia			
119.2	A	Org	ohne Bezifferung
120.3–4	B	VI I	Töne <i>d'' b'</i>
121.5	A	Org	Bezifferung „4“
121.7	B, C	VI II	ohne Triller
122.3	A	Org	ohne Bezifferung
126.2	B	VI II	durch Korrektur/Rasur falscher Pausenwert (halbe Pause statt Viertelpause)
131.2–3	B, C	S / T	ohne Bindebogen
134.5, 134.14, 135.1	A	T	jeweils radierte \sharp
134.5	B	S	mit \sharp (= <i>b'</i> , vgl. Bc)
134.5	C	T	mit \sharp (wohl noch gültig für 134.8)
137.6	A	Org	ohne Bezifferung
140.11	B	VI II	im ersten Zwischenraum Vorzeichen \sharp (<i>g'</i> statt <i>gis'</i>)
142.1	C	VI I-II	ohne Dynamikangabe
143	A	VI II	„p:“ (überflüssig, da bereits in T. 142)
143.10	C	VI I	<i>b'</i> statt <i>g'</i> (vgl. VI II)
146.2	C	VI I-II	ohne Dynamikangabe
147.2	C	VI I-II	ohne Dynamikangabe
149.1	C	MDC	falscher Ton <i>A</i> (statt <i>G</i> in den übrigen Bassi)
149.5	A	Org	falsche Ziffer „6“
150.1	C	VI II	falscher Ton <i>a'</i>
152.6	B	S	Neubeginn Text „Al-“, übrige Silben wie in den anderen Quellen in T. 154.2–4
153.3	C	VI I	ohne Dynamikangabe
154.1	A	Org	ohne Bezifferung
154.2–4	B	S	ohne Bindebogen
	C	T	ohne Bindebogen, Beginn Text „Al-[leluja] auf T. 154.3, Notation 154.1–4 als $\sharp\sharp\sharp\sharp$; vgl. aber die abweichende, nun mit Quelle A übereinstimmende Textierung der Parallelstelle T. 156.4
154.3	C	VI II	ohne Dynamikangabe
155.9	C	VI II	ohne Dynamikangabe
156.2	A, B	T / S	Ton <i>g</i>
156.3	B	S	Textierung „Al-“ + Melisma; nächste Silben wie in den anderen Quellen auf 156.8ff.
156.11	B, C	VI I	ohne Triller
157.2	C	VI I	Ton <i>c''</i> statt <i>d''</i>
nach T. 157	B	zwischen S und Bc	„Fine.“

EINZELANMERKUNGEN ZUR GENERALBASSBEZIFFERUNG

Folgende Tabelle dokumentiert die Abweichungen in der Bezifferung zwischen den Quellen A, B und C. In der dritten Spalte (Einzelstimme) erscheint nur dann ein Eintrag, wenn nicht alle jeweils vorhandenen bezifferten Bassstimmen betroffen sind. Wird bei der Taktangabe keine weitere Position angegeben, ist der ganze Takt gemeint (insbes. bei fehlender Bezifferung). Vor allem in Quelle C sind die Generalbassziffern nicht immer eindeutig auf dem jeweiligen Ton platziert. Zudem sind in den Quellen B und C bei Tonwiederholungen bzw. Oktavierungen die Ziffern häufig komprimiert geschrieben, so dass beispielsweise in T. 4.1 die Ziffern „5 6“ gemeinsam beim ersten Ton stehen.²⁹

Takt	Quelle	Einzelstimme(n)	Anmerkung
Laetare turba			
4.3, 5.3, 6.3, 7.3	B, C		ohne Bezifferung
8.1–2	A		ohne Bezifferung
8.3	C		falsche Ziffer 6 (statt ♯6), vgl. T. 21
9.2	B, C		ohne Bezifferung
16.2	B, C		ohne Bezifferung
17.1	B, C		ohne Bezifferung
20.2	B, C		ohne Bezifferung
22.1	B, C		ohne Bezifferung
24.2	B, C		ohne Bezifferung
26.2	B, C		ohne Bezifferung
27–28	B, C		ohne Bezifferung
30.3	B, C		ohne Bezifferung
32.2	B		Bezifferung unklar platziert, „4 3“ auf 32.2
36.3, 37.3	B, C		ohne Bezifferung
38.3	B, C		ohne Bezifferung
39.2	B		fehlende Ziffer ♯ (vgl. VI II)
41.1	B, C		ohne Bezifferung
49.3	B, C		ohne Bezifferung
57.2–3	B, C		ohne Bezifferung
Recitativo: Hodie splendens			
77–83	B, C		Rezitativ komplett ohne Ziffern
Aria: Mortales plaudite			
92.5+7	A		4 3
	C		2. Durchgang: ohne Bezifferung
93.4	C		1. Durchgang: ohne Bezifferung
94.5–6	A		4 3
	C	Org	ohne Ziffern
	C	MDC	Bezifferung im 1. Durchgang auf T. 94.5 ausgerichtet
96.7	B, C		ohne Bezifferung
97.3	B, C		ohne Bezifferung
98.3	B, C		ohne Bezifferung
101	B, C		ohne Bezifferung

²⁹ Weitere betroffene Stellen sind T. 5.1 (dahingegen im MDC akkurate Zuordnung in T. 6), 32.1, 36.1, 59.1, 60.1, 94.5, 140.5.

Takt	Quelle	Einzelstimme(n)	Anmerkung
102	B, C		ohne Bezifferung
104–105	B, C		ohne Bezifferung
108.1	B		ohne Bezifferung
108.2	C		6
	B		auf zweiter ♯ ohne Bezifferung
109.7	B, C		ohne Bezifferung
110.2	B, C		ohne Bezifferung
111.6	B, C		ohne Bezifferung
112.2, 3, 5	B, C		ohne Bezifferung
113.1, 2	B, C		ohne Bezifferung
116.1	B, C		ohne Bezifferung
116.7	C		6 (statt ♯6, vgl. T)
116.7+8	B		ohne Bezifferung
117.1	C		6 (statt ♯6, vgl. T)
117.2	B, C		ohne Bezifferung
118.1, 2	B, C		ohne Bezifferung
Alleluia			
119.2	A		ohne Bezifferung
121.5	A		4
122.3	A		ohne Bezifferung
134.2	B, C		‡ (vgl. S / T)
137.6	A		ohne Bezifferung
149.5	A		falsche Ziffer 6
154.1	A		ohne Bezifferung
156.3	C	Org	ohne Bezifferung

ABKÜRZUNGEN

Bc	Basso continuo
MDC	Maestro di Cappella
Org	Orgel
S	Sopran
T	Tenor
T.	Takt
VI	Violine
Vc	Violoncello
Vlne	Violone