

Giacomo
CARISSIMI

Historia di Jephthe
Oratorium / Oratorio

Soli e Coro SSSATB, Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Urtext

Partitur / Full score



Carus 10.043

Inhalt / Contents

Vorwort	III
Foreword	V
Singtext (lateinisch/englisch/deutsch)	VIII
Singing text (Latin/German/English)	
1. Cum vocasset in proelium (Historicus) – Alto	1
2. Si tradiderit Dominus (Jephte) – Tenore	2
3. Transivit ergo Jephte (Historicus) – Tutti	2
4. Et clangebant tubae (Historicus) – Soprano II/III	4
5. Fugite, cedite (Historicus) – Basso	5
6. Fugite, cedite (Omnes) – Tutti	6
7. Et percussit Jephte (Historicus) – Soprano II	8
8. Et ululantes filii Ammon (Historicus) – Soprano II/III, Alto	8
9. Cum autem victor Jephte (Historicus) – Basso	9
10. Incipite in tympanis (Filia) – Soprano I	10
11. Hymnum cantemus Domino (Virgines) – Soprano II/III	12
12. Cantate mecum Domino (Filia) – Soprano I	13
13. Cantemus omnes Domino (Omnes) – Tutti	14
14. Cum vidisset Jephte (Historicus) – Alto	17
15. Heu mihi! (Jephte, Filia) – Soprano I, Tenore	18
16. Abiit ergo in montes (Historicus) – Soprano II/III, Alto, Basso ..	21
17. Plorate, colles (Filia, Voci di eco) – Soprano I–III	22
18. Plorate, filii Israel (Omnes) – Tutti	26
Kritischer Bericht	31

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 10.043), Chorpartitur (Carus 10.043/05),
Basso continuo (Carus 10.043/11), Orgelstimme (Carus 10.043/49).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich:
www.carus-verlag.com/10043

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 10.043), choral score (Carus 10.043/05),
basso continuo (Carus 10.043/11), organ part (Carus 10.043/49).

↓ Digital editions for this work are listed at
www.carus-verlag.com/10043

Vorwort

In der frühen Geschichte des Oratoriums nehmen die Kompositionen von Giacomo Carissimi einen herausragenden Platz ein; es ist nicht übertrieben, Carissimi als den ersten Großmeister einer Gattung zu bezeichnen, die sich ab etwa 1600 aus verschiedenen Vorläuferformen und unter Einbeziehung neuer musikalischer Errungenschaften (Monodie, Generalbass) herauszubilden begann.¹ Nicht zuletzt hatte die Identitätsfindung der katholischen Kirche nach dem Konzil von Trient den Boden für die Entwicklung der neuen kirchenmusikalischen Gattung bereitet. Während die frühesten Kompositionen üblicherweise als „Dialoge“ (*dialoghi*) bezeichnet wurden, kam der Begriff „Oratorium“ erst ab 1640 auf; er spielt auf die hauptsächliche Aufführungsstätte derartiger Werke an, nämlich die Betsäle (*oratori*) von Klöstern und Bruderschaften. Hier wurden Oratorien als musikalische Ergänzung zu Gebeten und geistlichen Betrachtungen (*esercizi spirituali*) aufgeführt, besonders regelmäßig während der vorösterlichen Fastenzeit. Je nach der verwendeten Sprache unterschied man zwischen der italienischen und der lateinischen Erscheinungsform der Gattung (*oratorio volgare* bzw. *latino*). Lateinische Oratorien wurden eher in gebildeten Kreisen gepflegt; sie lassen gelegentlich eine wortgetreue oder paraphrasierte Bindung an den Vulgatatext erkennen, doch können neu hinzugegedichtete Passagen durchaus Vers- und Reimstrukturen aufweisen.

Über Carissimis Kindheit und Jugend ist wenig bekannt. Er wurde am 18. April 1605 in Marino bei Rom getauft, wirkte in den mittleren 1620er Jahren als Chorsänger und Organist am Dom zu Tivoli, wurde 1628 Kapellmeister an San Rufino in Assisi und bereits im Dezember 1629 an das von Jesuiten geleitete Collegium Germanicum et Hungaricum in Rom berufen. Hier und an der zugehörigen Kirche Sant'Apollinare trat er als noch junger und wenig bekannter Mann die Nachfolge von musikalischen Größen wie Tomás Luis de Victoria, Agostino Agazzari und Antonio Cifra an, wurde den hohen Ansprüchen des ambitionierten Musikensembles aber vollends gerecht. Trotz verlockender Angebote – unter anderem als Nachfolger von Claudio Monteverdi an San Marco in Venedig – verblieb Carissimi in seiner römischen Position bis zum Tod am 12. Januar 1674. Dass Papst Clemens X. den Verkauf seiner musikalischen Hinterlassenschaft verbot, war im Hinblick auf ihren Erhalt an einem zentralen Ort gut beabsichtigt, hatte aber zur Folge, dass Carissimis Original-Handschriften verloren gingen, als das Archiv von Sant'Apollinare zusammen mit der Auflösung des Jesuitenordens 1773 vernichtet wurde.

Neben zwei italienischen sind etwa 10–13 lateinische Werke des oratorischen Genres von Carissimi bekannt.² Sie werden in der Regel unter ihrem Titel geführt, manchmal mit der

Zusatzbezeichnung als „Historien“. Den Begriff „Oratorium“ verwendet Carissimi lediglich bei seinem italienischen *Oratorio della Santissima Vergine*.

Anlass und Entstehungszeit der *Historia di Jephthe* sind unbekannt. Da der Schlusschor des Stückes aber 1650 in der *Musurgia universalis* des Athanasius Kircher als Musterbeispiel für Carissimis Stil abgedruckt wurde, kann dieses Datum zumindest als *terminus ante quem* dienen.³ Die relativ kurze, einteilige Komposition dürfte in den 1640er Jahren entstanden und für den Gebrauch am römischen Collegium Germanicum et Hungaricum bestimmt gewesen sein.⁴

Als textliche Grundlage haben die Verse 28–38 aus dem 11. Kapitel des alttestamentlichen Buches der Richter gedient: Wenn ihm der Sieg gegen die feindlichen Ammoniter gelingt, will Jephthe das erste Lebewesen, das ihm bei glücklicher Heimkehr begegnet, dem Herrn als Brandopfer darbringen. Es ist seine einzige Tochter, die ihm jubelnd entgegenkommt ... Sie beugt sich dem Gelübde ihres Vaters, erbittet aber noch zwei Monate Zeit, um ins Gebirge zu gehen und ihr Schicksal zusammen mit ihren Gefährtinnen zu beweinen. – Die Verse 28–32 des biblischen Textes werden in den Nummern 1–3 der Komposition großenteils wörtlich zitiert; Bestandteile aus Vers 33 erscheinen in den Nummern 7 und 8, Passagen aus Vers 34 in Nr. 9. Mit den in Nr. 10 angeführten Instrumenten und der Aufforderung zum Gesang greift das Libretto auf Kapitel 16, Verse 2 und 15 des Buches Judit zurück (ähnlich in Psalm 150,4–5), während die Nummern 14–17 wieder auf Kapitel 11 aus dem Buch der Richter beruhen, hier auf den Versen 35–38. Neu gedichtet sind insbesondere jene liedhaften, metrischen und teils mit Reimen ausgestatteten Verse, die im weiteren Verlauf der Nr. 10 erklingen und die sodann den Nummern 11–13, dem Ende von Nr. 17 und dem Schlusschor zugrunde liegen. Der Redaktor des Textes und Verfasser der Neudichtungen ist nicht identifiziert.

Carissimis Komposition ist mit sechs Singstimmen (drei Soprane, Alt, Tenor, Bass) und Basso continuo besetzt. Die Rolle des Jephthe wird vom Solo-Tenor gesungen, seine Tochter vom Sopran I. Die beiden übrigen Soprane treten als Gefährtinnen der Tochter auf, können aber auch – ebenso wie Alt, Bass und die Gesamtheit aller Stimmen – die Funktion des Erzählers (*historicus* oder *testo*) übernehmen. Dies nämlich ist eine besondere Eigenart früher Oratorien: dass die Rolle des Berichterstatters nicht an eine einzelne Person oder Stimmlage gebunden ist, sondern von unterschiedlichen Einzelstimmen oder Ensembles bis hin zum Tutti übernommen wird.

¹ Näheres bei Wolfgang Hochstein, „Oratorium“, in: Ders. (Hg.), *Geistliche Vokalmusik des Barock*, Teilbd. 2, Lilienthal (vormals Laaber) 2019, S. 62–101, bes. S. 62–70.

² Die genaue Zahl ist unklar, weil einige Stücke auch als Motetten überliefert sind; vgl. Günther Massenkeil, Artikel „Carissimi, Giacomo“, in: *MGG²*, Personenteil Bd. 4, Kassel und Stuttgart 2000, Sp. 204–221, hier Sp. 208.

³ Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, Bd. 1, S. 604–605.

⁴ Aufführungen von Carissimi-Oratorien bei der Arciconfraternita del SS. Crocifisso sind erst ab 1650 belegt; vgl. Juliane Riepe, *Die Arciconfraternita del SS. Crocifisso und ihre Oratorienmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Schriftenreihe *Analecta musicologica*. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Bd. 45 (2011), S. 159–203, hier S. 192.

Die Partien der Solisten (*interlocutori*) sind einerseits gekennzeichnet durch eine rezitativische Erzählweise (*stile recitativo*) mit häufigen Tonwiederholungen und gleichförmig ruhiger Begleitung wie in den Nummern 1 und 2 oder zu Beginn von Nr. 14, ehe hier die unerwartete Vermollung von Takt 201 den abrupten Stimmungswechsel anzeigt. Daneben gibt es ariose Stücke mit einprägsamer, periodisch gegliederter Melodik und der Verwendung von Koloraturen; die Nummern 10 und 12 und das zwischen ihnen stehende Duett gehören in diese Kategorie. Diese drei Sätze sind außerdem durch textliche und musikalische Bezugnahmen zusammengeschlossen. Nicht minder eindrucksvoll sind jene Solostücke, die den affektbetonten Stil verkörpern, der auch die frühe italienische Oper kennzeichnet und der mit zahlreichen musikalisch-rhetorischen Figuren ausgestattet ist (*stile rappresentativo*).⁵ Der Bericht des Erzählers vom Kampfgeschehen (Nr. 5) liefert hierfür ein erstes Beispiel, das vom erschütternden Dialog zwischen Jephthe und seiner Tochter (Nr. 15) und der ergreifenden Klage der jungen Frau (Nr. 17) noch weit übertroffen wird. Carissimi nutzt hier sämtliche Möglichkeiten, die dem musikalischen Repertoire seiner Zeit zur Verfügung stehen – oftmals unter bewusster Überschreitung der eigentlich gültigen Satzregeln: So lassen verminderte und übermäßige Intervallsprünge, emphatische Pausen, chromatische Stimmführungen und spannungsvolle, teilweise herbe Harmonisierungen in beiden Sätzen eine Atmosphäre entstehen, die von Entsetzen und tiefster Betroffenheit geprägt ist; dies gilt in Nr. 17 auch für den berückenden Einfall, die Klagen der Tochter im Gesang ihrer Gefährtinnen nachhallen zu lassen, die das Echo an den Bergen verkörpern. Aus der Reihe der Ensemblesätze darf die Nr. 8 nicht unerwähnt bleiben, in der das Lamento der besiegten Ammoniter durch abwärts gerichtete Chromatik zum Ausdruck gebracht wird.

Die Chorsätze sind großenteils homophon, dabei plakativ, deklamatorisch und rhythmisch prägnant. Einige von ihnen erinnern mit ihrer Gegenüberstellung von Hochchor und Tiefchor an die doppelchörige Schreibweise (besonders Nr. 13), während in anderen die Sechsstimmigkeit durch geringstimmige, teils kontrapunktisch gesetzte Passagen aufgelockert wird (Nr. 3 und 6). Die meisten polyphonen Anteile finden sich im Schlusschor Nr. 18, wo der Textabschnitt „in carmine doloris“ nach motettischer Art durchgeführt wird. Damit endet eines der ausdrucksstärksten Oratorien des gesamten 17. Jahrhunderts.

Zwei stilistische Eigenarten der Komposition sind noch zu erörtern:

In einigen Binnen- oder Schlusskadenzen von solistisch besetzten Stücken findet sich der Gebrauch vorgezogener Endsilben; die letzte Textsilbe trifft dabei nicht – wie meistens üblich – mit der Schlussnote zusammen, sondern steht bereits auf der Paenultima und ist dann durch Legatobogen mit der letzten Note verbunden (vgl. Nr. 15, Takte 259–260 und 274–275, Nr. 17, Takte 288–289 und an weiteren Stellen). Dies ist ein für die Musik des 17. Jahrhunderts durch-

aus eigentümliches Stilmerkmal, das sich von Monteverdi über Francesco Cavalli und Antonio Cesti bis mindestens zu Antonio Draghi nachweisen lässt.

Nicht minder typisch – und bis ins frühe 18. Jahrhundert im Gebrauch – ist jene Kadenzform, bei der die Auflösung eines Quartvorhalts mit der Antizipation des Schlussstones in einer anderen Stimme zusammentrifft, sodass die äußerst dissonante Parallelführung von großer zu kleiner Sekunde entsteht. Diese vielfach als „Corelli-Kadenz“ (auch „Corelli clash“) bezeichnete Wendung gebraucht Carissimi hier erstmals in Nr. 6, Takt 61, wo die Auflösung des Quartvorhalts in Sopran I gleichzeitig mit der Vorwegnahme des Schlussstones im Tenor erfolgt.⁶

Es ist nun bemerkenswert, dass die für unsere Edition als Nebenquelle herangezogene Handschrift **H** (siehe den Kritischen Bericht) sowohl die vorgezogenen Endsilben durch ihre vermeintlich richtige Platzierung ersetzt als auch alle „Corelli-Kadenzen“ dahingehend ausgemerzt hat, dass dort jeweils auf die Antizipation verzichtet und stattdessen der vorangehende Ton wiederholt wird. Diese Revisionen lassen vermuten, dass Quelle **H** zu einer Zeit geschrieben wurde, als das Empfinden für manche Eigentümlichkeiten der vorherigen Epoche verloren ging. Da die von uns als Primärquelle verwendete Handschrift **P** allerdings auch nicht konsequent verfährt und an Parallelstellen teils unterschiedliche Lösungen anbietet (vgl. Nr. 13, Takte 178 und 189 im Alt), wurde für die vorliegende Ausgabe die folgende Lösung gewählt: Wo Quelle **P** die „Corelli-Kadenz“ vorsieht, bleibt sie unverändert; durch eine Fußnote wird jedoch auf die von Quelle **H** angebotene Alternative hingewiesen, sodass die Ausführenden sich zwischen beiden Möglichkeiten entscheiden können. – Die Kadenzen mit vorgezogenen Endsilben bleiben in jedem Fall nach der Lesart von Quelle **P** erhalten.

Hinweise zur Aufführung

Abgesehen von den notierten Koloraturen enthält Carissimis Komposition fast keine weiteren Auszierungen. Nach dem Gebrauch der Zeit steht es den Solisten aber selbstverständlich frei, bei Kadenzen oder an anderen Stellen improvisierte Verzierungen anzubringen.

Ähnliches gilt für den Generalbass: Die Aussetzung wurde schlicht gehalten, denn kundige Spieler wissen selbst, wo und wie sie gegebenenfalls auszieren können (und ob sie für den einen oder anderen Schluss einen Durakkord statt des leeren Quintklanges bevorzugen mögen). Im Übrigen entspricht die Generalbass-Bezifferung nicht immer den Befunden der Stimmführung: Manchmal ist ein Quartvorhalt beziffert, obwohl eine der Singstimmen bereits den Auflösungston enthält (vgl. Nr. 3, Ende Takt 29, oder Nr. 11, Ende Takt 129). Da schwer zu entscheiden ist, ob es sich an solchen Stellen um einen Irrtum, eine gewohnheitsmäßige Schreibfloskel oder um eine Absicht im Sinne der „Corelli-

⁵ Siehe dazu Günther Massenkeil, *Zur Dissonanzbehandlung in den Oratorien von Giacomo Carissimi* [Erstfassung 1957/1964], in: *Massenkeil, Wort und Ton in christlicher Musik. Ausgewählte Schriften*, Paderborn 2008 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 13), S. 123–132, bes. S. 130–132.

⁶ Der „Corelli clash“ verdankt seinen Namen dem häufigen Vorkommen in Corellis *Sonate da camera* op. 2 (Rom 1685), ist aber – wie an Carissimis Beispiel zu sehen – schon deutlich früher nachzuweisen, so auch in Opern von Cavalli aus den 1640er Jahren.

Kadenz“ handelt, wurde die jeweilige Bezifferung beibehalten, aber in der Aussetzung nicht befolgt; wer möchte, mag es trotzdem tun. Eckig eingeklammerte Akzidenzien innerhalb der Generalbassaussetzung wie in den Takten 8, 120, 143 u.a. zeigen an, dass es sich um vom Herausgeber vorgeschlagene fakultative Möglichkeiten (Dur- oder Mollakkord) handelt.

Durch den Verlust des Archivs von Sant'Apollinare sind keine Dokumente über die Aufführungsverhältnisse zu Carissimis Zeiten erhalten. Die folgenden Informationen können aber als Orientierung dienen: Im Rom des 17. Jahrhunderts war die Mitwirkung von Frauen bei kirchenmusikalischen Aufführungen untersagt; die hohen Stimmen wurden also von Sopranisten, Falsettisten oder Kastraten gesungen. Nach zeitgenössischer Praxis wurde der Chor von der Gesamtheit der beteiligten Interlocutori gebildet. Und in Tutti-Sätzen war die Verdoppelung von Singstimmen durch *colla-parte*-Instrumente nicht ausgeschlossen.

Die im Kritischen Bericht näher beschriebenen Handschriften aus Paris und Hamburg haben als Grundlage dieser Neuausgabe gedient. Herrn Dr. Jürgen Neubacher von der Musikabteilung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg „Carl von Ossietzky“ sei für hilfreiche Auskünfte vielmals gedankt.

Geesthacht/Elbe, im Oktober 2022
Wolfgang Hochstein

Foreword

The compositions of Giacomo Carissimi occupy a prominent place in the early history of the oratorio; it is no exaggeration to describe Carissimi as the first grand master of a genre that began to emerge around 1600 from various precursor forms with the inclusion of new musical achievements such as monody or basso continuo.¹ It was not least the Catholic Church's search for identity after the Council of Trent that prepared the ground for the development of this new genre of church music. While the earliest compositions were usually called “dialogues” (*dialoghi*), the term “oratorio” did not appear until 1640; it alludes to the principal performance venue of such works, namely the prayer halls (*oratori*) of monasteries and brotherhoods. Here, oratorios were performed as a musical supplement to prayers and spiritual contemplations (*esercizi spirituali*), with particular regularity during the pre-Easter Lenten period. Depending on the language used, a distinction was made between the Italian and Latin examples of the genre (*oratorio volgare* or *latino*). Latin oratorios tended to be cultivated in educated circles; they occasionally reveal a literal or paraphrased attachment to the Vulgate text, but verse and rhyme structures may certainly be found in newly written text passages.

Little is known about Carissimi's childhood and youth. He was baptized on 18 April 1605 in Marino near Rome, worked during the mid-1620s as a chorister and organist at Tivoli Cathedral, became chapel master at San Rufino in Assisi in 1628, and as early as December 1629 was appointed to the Jesuit-run Collegium Germanicum et Hungaricum in Rome. Here – and at the associated church of Sant'Apollinare – he succeeded musical greats such as Tomás Luis de Victoria, Agostino Agazzari and Antonio Cifra; even though he was still young and little-known, he fully lived up to the high demands of the ambitious musical ensemble. Despite tempting offers – among others, the succession of Claudio Monteverdi at San Marco in Venice – Carissimi remained in his Roman position until his death on 12 January 1674. The fact that Pope Clement X forbade the sale of his musical legacy was well intended with regard to its preservation in a central location, but had the consequence that Carissimi's original manuscripts were lost when the archives of Sant'Apollinare were destroyed along with the dissolution of the Jesuit order in 1773.

About 10–13 Latin works of the oratorio genre by Carissimi are known, in addition to two compositions in Italian.² They are usually listed under their titles, sometimes with the additional designation as “histories”. Carissimi uses the term “oratorio” only for his Italian *Oratorio della Santissima Vergine*.

¹ For more details, see Wolfgang Hochstein, “Oratorium,” in Wolfgang Hochstein, (ed.), *Geistliche Vokalmusik des Barock*, vol. 2, Lillienthal (previously Laaber), 2019, pp. 62–101, esp. pp. 62–70.

² The exact number is unclear because some pieces have also survived as motets; cf. Günther Massenkeil, article “Carissimi, Giacomo,” in: *MGG²*, Biographical Section, vol. 4, Kassel and Stuttgart, 2000, cols. 204–221, here col. 208.

The occasion and time of composition of the *Historia di Jephthe* are unknown. However, since the final chorus of the work was printed in 1650 in Athanasius Kircher's *Musurgia universalis* as a model of Carissimi's style, this date can at least serve as a *terminus ante quem*.³ The relatively short, one-part composition was probably written in the 1640s and intended for use at the Roman Collegium Germanicum et Hungaricum.⁴

Verses 28–38 from the 11th chapter of the Old Testament Book of Judges served as the textual basis: If he succeeds in his victory against the hostile Ammonites, Jephthe vows to sacrifice the first living creature he encounters on his happy return home as a burnt offering to the Lord. It is his only daughter, rejoicing, who comes to meet him ... She acquiesces to her father's vow, but asks for two more months to go into the mountains with her companions to grieve for her fate. – Verses 28–32 of the biblical text are quoted largely verbatim in numbers 1–3 of the composition; components from verse 33 appear in numbers 7 and 8, and passages from verse 34 in number 9. With the instruments mentioned in number 10 and the injunction to sing, the libretto draws on chapter 16, verses 2 and 15 of the Book of Judith (similarly found in Psalm 150:4–5), whereas numbers 14–17 are again based on chapter 11 from the Book of Judges, here on verses 35–38. Newly written, in particular, are those songlike verses – metrical and partly endowed with rhyme – which are heard in the further course of no. 10 and which also underlie nos. 11–13, the end of no. 17, and the final chorus. The editor of the text and author of the new poetry is not named.

Carissimi's composition is scored for six voices (three sopranos, contralto, tenor, bass) and basso continuo. The role of Jephthe is sung by the solo tenor, his daughter by soprano I. The two remaining sopranos appear as the daughter's companions, but can also – just like the contralto, bass and all the voices together – take on the function of the narrator (*historicus* or *testo*). This is a particular characteristic of early oratorios: the role of the narrator is not bound to a single person or voice, but is taken on by various individual voices or ensembles, up to and including the tutti.

The parts of the soloists (*interlocutori*) are characterized on the one hand by a recitative-like narrative style (*stile recitativo*) with frequent repeated notes and uniformly calm accompaniment, as in numbers 1 and 2 or at the beginning of no. 14, before the abrupt change of mood is indicated here by the unexpected minor key in measure 201. In addition, there are arioso pieces with memorable, periodically structured melodies and the use of coloratura; numbers 10 and 12 and the duet between them belong in this category. These three movements are also linked by textual and musical references. No less impressive are those solo pieces that embody the Affect Style which also

characterizes early Italian opera and which is endowed with numerous musical-rhetorical figures (*stile rappresentativo*).⁵ The narrator's account of the battle (no. 5) provides a first example of this, but it is far surpassed by the harrowing dialogue between Jephthe and his daughter (no. 15) and the poignant lament of the young woman (no. 17). Here Carissimi makes use of all the possibilities available in the musical repertoire of his time – often deliberately transgressing the actual rules of harmonization: thus, diminished and augmented interval leaps, emphatic pauses, chromatic voice-leading and tense, sometimes harsh harmonization in both movements create an atmosphere marked by horror and deepest consternation; this also applies to no. 17, with the enchanting idea of letting the daughter's lamentations reverberate in the singing of her companions, representing the echo of the mountains. Of the ensemble movements, no. 8, in which the lament of the defeated Ammonites is expressed by means of descending chromaticism, deserves particular mention.

The choral movements are largely homophonic, striking, declamatory and rhythmically concise. Some of them, with their juxtaposition of high choir and low choir, are reminiscent of double-choir writing (especially no. 13), while in others the six-part writing is loosened up by passages sung by only a few voices, some of which are contrapuntal (nos. 3 and 6). The most polyphonic parts are found in the final chorus, no. 18, where the text section "in carmine doloris" is composed in the manner of a motet. Thus concludes one of the most expressive oratorios of the entire 17th century.

Two stylistic peculiarities of the composition remain to be discussed:

In some internal or final cadences of the pieces for soloists, the use of pre-empted final syllables can be found; the last syllable of the text does not – as is usually the case – coincide with the final note, but sounds already on the penultimate note and is then connected to the last note by legato slurs (cf. no. 15, bars 259–260 and 274–275, no. 17, bars 288–289 and in other places). This is a stylistic feature quite peculiar to 17th-century music, which can be traced from Monteverdi through Francesco Cavalli and Antonio Cesti to at least Antonio Draghi.

No less typical – and in use until the early 18th century – is the cadential form in which the resolution of a fourth suspension coincides with the anticipation of the final note in another voice, producing an extremely dissonant parallel passage from major to minor second. Carissimi uses this formula, often referred to as the "Corelli cadenza" (also "Corelli clash"), here for the first time in no. 6, bar 61, where the resolution of the fourth suspension in soprano I occurs simultaneously with the anticipation of the final note in the tenor.⁶

³ Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rome, 1650, vol. 1, pp. 604–605.

⁴ Performances of Carissimi oratorios at the Arciconfraternita del SS. Crocifisso are only documented from 1650; cf. Juliane Riepe, *Die Arciconfraternita del SS. Crocifisso und ihre Oratorienmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Schriftenreihe Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, vol. 45 (2011), pp. 159–203, esp. p. 192.

⁵ See Günther Massenkeil, *Zur Dissonanzbehandlung in den Oratorien von Giacomo Carissimi* [First version 1957/1964], in: Massenkeil, *Wort und Ton in christlicher Musik. Ausgewählte Schriften*, Paderborn, 2008 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 13), pp. 123–132, esp. pp. 130–132.

⁶ The "Corelli clash" owes its name to its frequent occurrence in Corelli's *Sonate da camera* op. 2 (Rome 1685), but – as can be seen in Carissimi's example – it can be traced back much further, for example in operas by Cavalli from the 1640s.

It is worth noting that manuscript **H**, which we have used as a secondary source for our edition (see the Critical Report), has both replaced the pre-empted final syllables with their supposedly correct placement and eradicated all of the “Corelli cadenzas” by dispensing with the anticipation in each case and repeating the preceding note instead. These revisions suggest that Source **H** was written at a time when the feeling for some idiosyncrasies of the previous period was lost. However, since manuscript **P**, which we consulted as the primary source, is not consistent either and offers partly divergent solutions in parallel passages (cf. no. 13, measures 178 and 189 in the contralto), the following solution was chosen for the present edition: where Source **P** prescribes the “Corelli cadenza,” it remains unchanged; however, a footnote refers to the alternative offered by Source **H**, so that the performer can choose between the two possibilities. – In all instances, the cadences with pre-empted final syllables are retained according to the reading of source **P**.

Performance Notes

Apart from the notated coloratura, Carissimi's composition contains almost no other embellishments. According to the use of time, however, soloists are of course free to add improvised embellishments at cadenzas or at other points.

The same applies to the basso continuo: the realization has been kept simple, for experienced players know for themselves where and how they can express themselves if necessary (and whether they might prefer a major chord instead of the empty fifth for one or the other ending). Incidentally, the figured bass does not always correspond to the analysis of the voice leading: sometimes a fourth is figured, although one of the singing parts already contains the resolution note (cf. no. 3, end of measure 29, or no. 11, end of measure 129). Since it is difficult to decide whether this is an error, a habitual notation, or an intention in the sense of the “Corelli cadenza,” the respective figuring has been retained but not followed in the realization; those who wish to do this are free to decide differently. Bracketed accidentals within the continuo realization, as in measures 8, 120, 143, etc., indicate that they are optional possibilities (major or minor chord) suggested by the editor.

Due to the loss of the archives of Sant'Apollinare, no documents concerning the performance conditions in Carissimi's time have survived. However, the following information may serve as a guide: in 17th-century Rome, the participation of women in church music performances was prohibited; the high voices were thus sung by sopranists, falsettists, or castrati. According to contemporary practice, the choir was formed by the entirety of the *interlocutori* involved. And in tutti movements, the doubling of singing voices by *colla-parte* instruments was not excluded.

The manuscripts from Paris and Hamburg, described in greater detail in the Critical Report, have served as the basis for this new edition. Dr. Jürgen Neubacher of the Music Department of the Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg “Carl von Ossietzky” deserves our thanks for helpful information.

Geesthacht/Elbe, October 2022
Wolfgang Hochstein

Translation: Gudrun and David Kosviner

Singtext (lateinisch/englisch/deutsch)

Singing text (Latin/German/English)

Lateinisch

1. Historicus (Alto)

Cum vocasset in proelium filios Israel rex filiorum Ammon et verbis Jephthe acquiescere nolisset, factus est super Jephthe Spiritus Domini et progressus ad filios Ammon votum vovit Domino dicens:
(Judicum 11,28–30)

2. Jephthe (Tenore)

Si tradiderit Dominus filios Ammon in manus meas, quicumque primus de domo mea occurrerit mihi, offeram illum Domino in holocaustum.
(Judicum 11,31)

3. Historicus (Coro)

Transivit ergo Jephthe ad filios Ammon, ut in spiritu forti et virtute Domini pugnaret contra eos. (Judicum 11,32)

4. Historicus (Soprano II/III)

Et clangebant tubae et personabant tympana et proelium commissum est adversus Ammon.

5. Historicus (Basso)

Fugite, cedite, impii, perite gentes, occumbite in gladio. Dominus exercituum in proelium surrexit et pugnat contra vos.

6. Historicus (Coro)

Fugite, cedite, impii, corruite, et in furore gladii dissipamini.

7. Historicus (Soprano II)

Et percussit Jephthe viginti civitates Ammon plaga magna nimis.
(Judicum 11,33)

8. Historicus (Soprano II/III, Alto)

Et ululantes filii Ammon, facti sunt coram filiis Israel humiliati.
(Judicum 11,33)

9. Historicus (Basso)

Cum autem victor Jephthe in domum suam reverteretur, occurrens ei unigenita filia sua cum tympanis et choris praecinebat: (Judicum 11,34)

Deutsche Übersetzung (nicht singbar)

1. Historicus (Alto)

Als der König der Kinder Ammons sich durch die Worte Jephthes nicht hatte beruhigen lassen und die Kinder Israels zum Kampf aufgerufen hatte, kam der Geist des Herrn über Jephthe und – als er gegen die Kinder Ammons vorrückte – machte er dem Herrn ein Gelübde, indem er sprach: (Richter 11,28–30)

2. Jephthe (Tenore)

Wenn der Herr die Söhne Ammons in meine Hand überliefert, so will ich denjenigen, der mir als erster aus meinem Haus entgegenläuft, dem Herrn als Brandopfer darbringen, wer es auch sei. (Richter 11,31)

3. Historicus (Coro)

Hierauf zog Jephthe gegen die Kinder Ammons, um mit starkem Mut und mit der Kraft des Herrn gegen sie zu kämpfen. (Richter 11,32)

4. Historicus (Soprano II/III)

Und es schmetterten die Trompeten und erschallten die Pauken, und der Kampf gegen Ammon begann.

5. Historicus (Basso)

Flieht, weicht zurück, ihr Gottlosen, sterbt, ihr Heiden, erliegt dem Schwert. Der Herr des Heeres erhebt sich zum Kampf und kämpft gegen euch.

6. Historicus (Coro)

Flieht, weicht zurück, ihr Gottlosen, brecht zusammen und werdet zersprengt vom Wüten der Schwerter.

7. Historicus (Soprano II)

Und Jephthe zerstörte mit gewaltigem Schläge zwanzig Städte Ammons.
(Richter 11,33)

8. Historicus (Soprano II/III, Alto)

Und die Kinder Ammons weinten ob der Demütigung vor den Kindern Israels.
(Richter 11,33)

9. Historicus (Basso)

Als nun Jephthe als Sieger wieder in sein Haus zurückkehrte, kam ihm seine einzige Tochter mit Pauken und Tanz entgegen und sang dazu. (Richter 11,34)

English singing version

1. Historicus (Alto)

When the king of the children of Ammon made war against the children of Israel, and harken'd not unto the words of Jephthah, then there came upon Jephthah the Spirit of the Lord, and he went up against the children of Ammon, and he vow'd unto the Lord, saying: (Judges 11,28–30)

2. Jephthah (Tenor)

If thou shalt indeed deliver the children of Ammon into my hands whatsoever first cometh forth of the doors of my house to meet me, I will offer to the Lord for a burnt off'ring. (Judges 11,31)

3. Historicus (Chorus)

Then passed over Jephthah to the children of Ammon, and he fought in the Spirit and the strength of God against them. (Judges 11,32)

4. Historicus (Soprano II/III)

And the trumpets sounded, and the drums were beaten, when the battle was begun against the children of Ammon.

5. Historicus (Bass)

Flee from us, yield to us, impious ones, give way, ye heathen, and fall before our mighty sword; for the God of Israel is risen up to battle, and fights against our foes.

6. Historicus (Chorus):

Flee from us, yield to us, impious ones, we scatter you, and with our keen and glittering swords we hew you down.

7. Historicus (Soprano II)

Jephthah therefore smote them, and took from them twenty cities, and there was a very grievous slaughter.
(Judges 11,33)

8. Historicus (Soprano II/III, Alto)

And he subdued the children of Ammon, for the Lord delivered them into the hand of Jephthah. (Judges 11,33)

9. Historicus (Basso)

And Jephthah came to Mispah unto his house, when he returned, and behold, there came forth his only daughter to meet him, with timbrels and with dances, and she sang thus:
(Judges 11,34)

10. Filia (Soprano I)

Incipite in tympanis, et psallite in cymbalis. Hymnum cantemus Domino, et modulemur canticum. (Judith 16,2.15) Laudemus regem caelitem, laudemus belli principem, qui filiorum Israel victorem ducem reddidit.

11. Virgines (Soprano II/III)

Hymnum cantemus Domino, et modulemur canticum, qui dedit nobis gloriam et Israel victoriam.

12. Filia (Soprano I)

Cantate mecum Domino, cantate omnes populi, laudate belli principem, qui dedit nobis gloriam et Israel victoriam.

13. Omnes (Coro)

Cantemus omnes Domino, laudemus belli principem, qui dedit nobis gloriam et Israel victoriam.

14. Historicus (Alto)

Cum vidisset Jephthe, qui votum Domino voverat, filiam suam venientem in occursum, in dolore et lachrimis scidit vestimenta sua et ait: (Judicum 11,35)

15. Jephthe, Filia (Soprano I, Tenore)

Jephthe: Heu mihi! Filia mea, heu, decepisti me, filia unigenita, et tu pariter, heu, filia mea, decepta es. (Judicum 11,35)

Filia: Cur ergo te pater decepi, et cur ego filia tua unigenita decepta sum?

Jephthe: Aperui os meum ad Dominum, ut quicumque primus de domo mea occurrerit mihi, offeram illum Domino in holocaustum. Heu mihi! Filia mea, heu, decepisti me, filia unigenita, et tu pariter, heu, filia mea, decepta es. (Judicum 11,35)

Filia: Pater mi, si vovisti votum Domino, reversus victor ab hostibus, ecce ego filia tua unigenita, offer me in holocaustum victoriae tuae. Hoc solum pater mi praesta filiae tuae unigenitae antequam moriar. (Judicum 11,36–37)

Jephthe: Quid poterit animam tuam, quid poterit te, moritura filia, consolari?

10. Filia (Soprano I)

Stimmt an mit Pauken, lobsinget mit Zimbeln, singet ihm ein neues Lied! Lasset uns dem Herrn ein Lied singen, ein neues Loblied lasset uns singen! (Judith 16,2.15) Lasst uns den Himmelskönig loben, den Kriegsfürsten, der uns den Feldherrn der Kinder Israels als Sieger zurückgegeben hat.

11. Virgines (Soprano II/III)

Lasset uns dem Herrn ein Lied singen, ein neues Loblied lasset uns singen dem, der uns Ruhm gab und Israel den Sieg.

12. Filia (Soprano I)

Singt mit mir dem Herren, singt, alle Völker, lobpreiset den Kriegsfürsten, der uns Ruhm gab und Israel den Sieg.

13. Omnes (Coro)

Singet alle dem Herren, lobpreiset den Kriegsfürsten, der uns Ruhm gab und Israel den Sieg.

14. Historicus (Alto)

Als Jephthe, der dem Herrn das Gelübde getan hatte, sah, dass es seine Tochter war, die ihm entgegenkam, zerriss er vor Schmerz und unter Tränen seine Kleider und sprach: (Richter 11,35)

15. Jephthe, Filia (Soprano I, Tenore)

Jephthe: Weh mir! Meine Tochter, ach, meine einzige Tochter, du hast mich betrogen und du, meine Tochter, wurdest selbst betrogen. (Richter 11,35)

Filia: Warum habe ich dich betrogen, Vater, und warum wurde ich, deine einzige Tochter, selbst betrogen?

Jephthe: Ich habe meinen Mund aufgetan gegen den Herrn, dass ich denjenigen, der mir als erster aus meinem Haus entgegenlaufen wird, dem Herrn als Brandopfer darbringen werde, wer es auch sei. Weh mir! Meine Tochter, ach, meine einzige Tochter, du hast mich betrogen und du, meine Tochter, wurdest selbst betrogen. (Richter 11,35)

Filia: Mein Vater! Wenn du dem Herrn das Gelübde getan hast und nun als Sieger über deine Feinde heimgekehrt bist, siehe, ich, deine einzige Tochter, biete mich an zum Brandopfer für deinen Sieg. Dies eine nur gewähre mir, deiner einzigen Tochter, bevor ich sterben muss. (Richter 11,36–37).

Jephthe: Was kann deiner Seele, was kann dir, totgeweihter Tochter, Trost bringen?

10. Filia (Soprano I)

Come, strike the merry timbrels, and sound the joyful cymbals. Let us sing praises unto the Lord, and let us magnify his name, (Judith 16,2.15) yea, let us praise the God of heav'n, and magnify the mighty King who to his people Israel the conqu'ring leader doth restore.

11. Virgines (Soprano II/III)

Yea, to the Lord sing joyfully, and his great name still magnify, who giveth us the glory, and Israel the victory.

12. Filia (Soprano I)

Come, praise with me the God of Heaven, sing praises to him joyfully, and magnify the mighty King, who giveth us the glory, and Israel the victory.

13. Omnes (Chorus)

We to the Lord sing joyfully, sing praises to the mighty King, who giveth us the glory, and Israel the victory.

14. Historicus (Alto)

And it came to pass, when Jephthah saw his only daughter, his well-beloved, coming forth to meet him, he remember'd his vow to God, and he rent his garments, and spake thus: (Judges 11, 35)

15. Jephthah, Filia (Soprano I, Tenor)

Jephthah: Woe is me! Alas! My daughter, thou hast undone me, thou, my only daughter, and thou likewise, my daughter, thou art undone. (Judges 11, 35)

Filia: How have I, O my father, undone thee? And how am I, thy only daughter, how am I undone?

Jephthah: I have open'd my mouth to the Lord that whatsoever first cometh forth of the doors of my house to meet me, I will offer to the Lord for a burnt off'ring. Alas! my daughter, thou hast undone me, and thou, likewise, my daughter, thou art undone. (Judges 11, 35)

Filia: O my father, thou hast open'd thy mouth to the Lord, and hast return'd to thy house in peace, therefore do to me according to thy vow, offer me for a burnt off'ring before the Lord, but this thing, O my father, grant to me, thy only beloved daughter, this thing before I die. (Judges 11, 36–37)

Jephthah: But what can give thee consolation, yea, what can give thee, my unhappy daughter, consolation?

Filia: Dimitte me, ut duobus mensibus circumeam montes, ut cum sodalibus meis plangam virginitatem meam. (Judicum 11,36–37)

Jephte: Vade, filia mea unigenita, et plange virginitatem tuam.

16. Historicus (Soprano II/III, Alto, Basso)
Abiit ergo in montes filia Jephte, et plorabat cum sodalibus virginitatem suam, dicens:
(Judicum 11,38)

17. Filia, Voci di eco (Soprano I–III)
Plorate colles, dolete montes, et in afflictione cordis mei ululate! (Ululate!)
Ecce nunc moriar virgo et non potero morte mea meis filiis consolari, ingemiscite silvae, fontes et flumina, in interitu virginis lacrimate! (Lacrimate!)
Heu me dolentem in laetitia populi, in victoria Israel et gloria patris mei, ego sine filiis virgo, ego filia unigenita moriar et non vivam. Exhorrescite rupes, obstupescite colles, valles et cavernae in sonitu horribili resonate! (Resonate!)
Plorate, filii Israel, plorate virginitatem meam, et Jephte filiam unigenitam in carmine doloris lamentamini.

18. Omnes (Coro)
Plorate filii Israel, plorate omnes virginem et filiam Jephte unigenitam in carmine doloris lamentamini.

Filia: Lass mich gehen, dass ich zwei Monate auf den Bergen herumwandeln und mit meinen Gefährtinnen meine Jungfrauschaft beweinen kann. (Richter 11,36–37).

Jephte: Gehe hin, meine einzige Tochter, und beweine deine Jungfrauschaft.

16. Historicus (Soprano II/III, Alto, Basso)
Da ging die Tochter Jephtes mit ihren Gefährtinnen in die Berge und beweinte ihre Jungfrauschaft mit den Worten:
(Richter 11,38).

17. Filia, Voci di eco (Soprano I–III)
Klagt, ihr Hügel, trauert, ihr Berge, und weint mit mir zum Schmerz in meinem Herzen. (Weint!)
Seht, nun sterbe ich als Jungfrau und kann in meinem Tod nicht von meinen Kindern getröstet werden. Seufzt, ihr Wälder, Quellen und Flüsse, und weint über den Untergang einer Jungfrau! (Weint!)
Weh mir, die ich leiden muss beim Jubel des Volkes, beim Sieg Israels und der Ehre meines Vaters. Ich, die Jungfrau ohne Kinder und einzige Tochter, muss sterben und darf nicht leben. Erzittert, ihr Felsen, erstarret, ihr Hügel, Täler und Höhlen, haltt wider im schrecklichen Klang! (Haltt wider!)
Weint, ihr Kinder Israels, beweint meine Jungfrauschaft und beklagt Jephtes einzige Tochter mit Gesängen voll Schmerz.

18. Omnes (Coro)
Weint, ihr Kinder Israels, beweint alle die Jungfrau und einzige Tochter Jephtes mit Gesängen voll Schmerz.

Filia: O let me go, that for two months I may wander upon the mountains, may wander with my companions, bewailing my unfulfilled days. (Judges 11, 36–37)

Jephtah: Go, my daughter, go, my only beloved daughter, and bewail thy untimely end.

16. Historicus (Soprano II/III, Alto, Bass)
Then went the daughter of Jephthah unto the mountains, and bewailed her virginity, herself and her companions, saying: (Judges 11,38)

17. Filia, Echo voices (Soprano I–III)
Lament, ye valleys, bewail, ye mountains, and in the affliction of my heart be ye afflicted! (Be ye afflicted!)
Lo, I shall die a virgin, and I shall not in my death find consolation in my children, then bemoan me, ye woods and meadows and fountains, for the death of a maiden make lamentation! (Make lamentation!)
See, I am mourning in the joy of my people, in the victory of Israel, in the glory of my father, I, in my bitterness childless, I, an only beloved daughter, must die, and no longer live. Then tremble, ye rocks, be astonish'd, ye mountains, valleys, and caves, and with horror and with fearfulness be resounding! (Be resounding!)
Lament and weep, ye children of Israel, lament and weep for a hapless maiden, yea, weep for Jephthah's unhappy daughter with wailing notes of sadness, and lament for her.

18. Omnes (Chorus)
Lament, ye children of Israel, and all ye maidens weep for her, yea, weep for Jephthah's daughter with wailing notes of sadness, and lament for her.

Deutsche Übersetzung: © Carus-Verlag, frei nach *Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, aus der Vulgata, mit Bezug auf den Grundtext neu übersetzt und mit Anmerkungen erläutert* von Joseph Franz von Allioli, Regensburg 1839.
English version: John Troutbeck (1832–1899), adaption which can be used for singing. London, Novello [1900].

Historia di Jephthe

Giacomo Carissimi

1605–1674

Generalbassaussetzung / basso continuo realization:

Wolfgang Hochstein (*1950)

1. Cum vocasset in proelium (Historicus)

Alto

Cum vo - cas - set in proe - li - um fi - li - os Is - ra - el rex fi - li -

Basso continuo

4

o - rum Am - mon et ver - bis Jeph - te ac - qui - e - re no - is - set,

7

Jeph - te Spi - ri - tus Do - mi - ni et pro -

4 2 5

10

gres - sus ad fi - li - os Am - mon vo - tum vo - vit Do - mi - no di - cens:

6 5 4 3

Aufführungsdauer / Duration: ca. 23 min.

© 2023 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 10.043

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

Urtext
edited by Wolfgang Hochstein

2. Si tradiderit Dominus (Jephte)

14

Tenore

Si tra-di-de-rit Do-mi-nus fi-li-os Am-mon in ma-nus me-as, qui-cum-que pri-mus de do-mo

Basso continuo

18

me-a oc-cur-re-rit mi-hi, of-fe-ram il-lum Do-mi-no in ho-lo-cau-

Basso continuo

3. Transivit ergo Jephthe (historicus)

22

Soprano I

Trans-i-vit er-go Jeph-te ad fi-li-os Am-mon,

Soprano II

Trans-i-vit er-go Jeph-te ad fi-li-os Am-mon, ut in spi-ri-tu for-ti et vir-tu-te, et vir-

Scrittore III

Trans-i-vit er-go Jeph-te ad fi-li-os Am-mon, ut in spi-ri-tu for-ti et vir-

Alto

Trans-i-vit er-go Jeph-te ad fi-li-os Am-mon,

Tenore

Trans-i-vit er-go Jeph-te ad fi-li-os Am-mon,

Basso

Trans-i-vit er-go Jeph-te ad fi-li-os Am-mon, ut in spi-ri-tu for-ti et vir-tu-te,

Basso continuo

pu - gna-ret con-tra e - os, pu - gna-ret, pu -
 tu - te__ Do - - mi-ni pu - gna-ret, pu - gna-ret, pu -
 tu - te__ Do - mi-ni pu - gna-ret, pu - gna-ret con-tra e - os, pu -
 pu - gna-ret, pu - gna-ret con-tra e - os, pu - gna-ret,
 pu - gna-ret, pu - gna-ret con-tra e - os, pu - gna-ret pu -
 et vir - tu - te__ Do - mi-ni pu - gna-ret, pu - gna-ret, pu - gna-ret

[#] 3 4 3[#]

gna-ret con-tra - os, pu - gna-ret con-tra e - os.
 con-tra e pu - gna-ret con-tra e - os, con-tra e - os.
 gna-ret con-tra os, pu - gna-ret con-tra e - os, con-tra e - os.
 pu - gna-ret, pu - gna-ret con-tra e - os, con-tra e - os.
 gna-ret con-tra e - os, pu - gna-ret, pu - gna-ret con-tra e - os.
 pu - gna-ret, pu - gna-ret con-tra e - os, con-tra e - os.

4 3[#] 4 3[#] 4 3[#]

4. Et clangebant tubae (Historicus)

33

Soprano II
Et clan-ge-bant tu - bae et per-so-na-bant tym - pa-na et proe-li-um com-mis-sum

Soprano III
Et clan-ge-bant tu - bae et per-so-na-bant tym - pa-na

Basso continuo

36

est ad-ver-sus Am - mon, proe - li - um, et proe - li -

li - um com - sum est ad - ver - sus Am - mon, et proe - li -

4 3[#]

39

um com - mis - sum est ad - ver - sus Am - mon, ad - ver - sus Am - mon.

um com - mis - sum est ad - ver - sus Am - mon, ad - ver - sus Am - mon.

4 3 4 3

* Zur Bedeutung der klein gestochenen Noten siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the notes in small print see the Critical Report.

5. Fugite, cedite (Historicus)

42

Basso

Fu - gi - te, fu - gi - te, ce - di - te, ce - di - te, im - pi - i, ce - di - te, ce - di - te, im - pi - i, per -

Basso continuo

7 6 7 6[#]

45

i - te gen - tes, per - i - te gen - tes, oc - cum - bi - te, oc - cum - bi in

7 6 7 6[#]

48

gla - - - do. Do - mi - nus ex - er - c - i - tum in proe - li - um sur - re - xit, in

#

52

pu - um sur - re et pu - gnat con - tra vos, et pu - gnat con - tra

55

vos, et pu - gnat con - tra vos, et pu - gnat con - tra vos.

[#] #

6. Fugite, cedite (Omnes)

59

Soprano I
Fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im - pi-i, fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im - pi-i,

Soprano II
Fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im - pi-i, fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im - pi-i,

Soprano III
Fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im - pi-i, fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im - pi-i,

Alto
Fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im - pi-i,

Tenore
Fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im - pi-i,

Basso
Fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im - pi-i,

Basso continuo

62

et glo-ri-a-re gla-di-i dis-si - pa-mi-ni,

col-ru - i - te

fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im - pi-i,

fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im - pi-i,

fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im - pi-i,

4 3[#] 4 3[#]

* h statt a singen? / Sing b instead of a? (Siehe dazu das Vorwort. / See the Foreword.)

fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im-pi-i, oc-cum-bi-te,

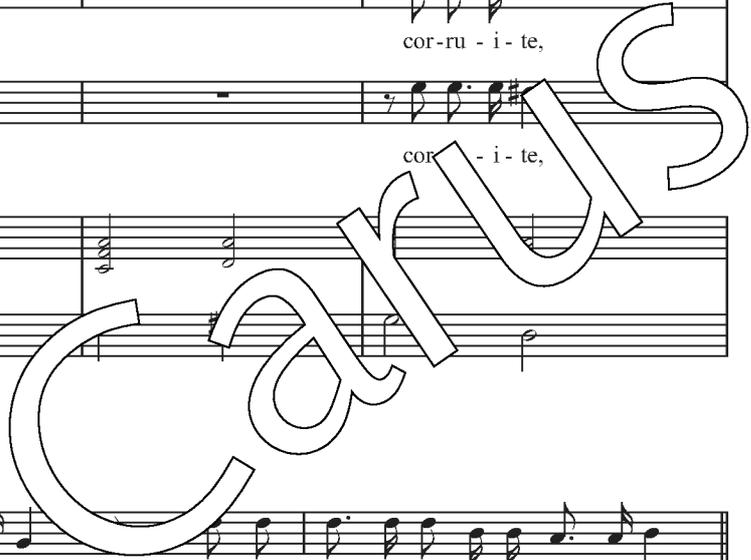
fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im-pi-i, oc-cum-bi-te, et in fu-ro-re,

fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im-pi-i, oc-cum-bi-te, et in fu-

fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im-pi-i, cor-ru-i-te, cor-ru-i-te,

fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im-pi-i, cor-ru-i-te,

fu-gi-te, fu-gi-te, ce-di-te, ce-di-te, im-pi-i, cor-ru-i-te,



et in fu-ro-re - di-i - pa-mi-ni, dis-si-pa-mi-ni, dis-si-pa-mi-ni.

et in fu-ro-re - di-i - pa-mi-ni, dis-si-pa-mi-ni, dis-si-pa-mi-ni.

gla-di-i - si-pa-mi-ni, dis-si-pa-mi-ni, dis-si-pa-mi-ni.

dis-si-pa-mi-ni, dis-si-pa-mi-ni.

dis-si-pa-mi-ni, dis-si-pa-mi-ni.

dis-si-pa-mi-ni, dis-si-pa-mi-ni.

4 3[#] 4 3[#]

* d² statt e² singen? / Sing d² instead of e²?

7. Et percussit Jephthe (Historicus)

73

Soprano II

Et per-cus-sit Jeph-te vi - gin-ti ci-vi-ta - tes Am-mon pla-ga ma-gna, pla-ga ma - gna ni - mis.

Basso continuo

7 6 7 6 5 3 4

8. Et ululantes filii Ammon (Historicus)

78

Soprano II

Et u - lu - lan - tes fi - li - i

Soprano III

Et u - lu - lan - tes fi - li - i Am - mon, fa - cti

Alto

Et lan - tes fi - i Am - mon, fa - cti

Basso continuo

6 6 6 4 5 3# 4

81

Et sunt co-ram fi - li - is Is - ra-el hu - mi - li - a - - ti.

sunt co-ram fi - li - is Is - - - ra-el hu - mi - li - a - - ti.

sunt co-ram fi - li - is Is - ra - el hu - mi - li - a - - ti.

6 6# 6 4 5 3[#] 6 5 3 4 3[#]

9. Cum autem victor Jephthe (Historicus)

89

Basso

Cum au - tem vi - ctor Jeph - te in do - mum su - am re - ver - te - re - tur,

Basso continuo

Detailed description: This system contains measures 89, 90, and 91. The Basso part is in a bass clef with a common time signature. The lyrics are: 'Cum au - tem vi - ctor Jeph - te in do - mum su - am re - ver - te - re - tur,'. The Basso continuo part is in a bass clef with a common time signature. The piano accompaniment consists of a grand staff with treble and bass clefs, showing chords and some melodic lines.

92

oc - cur - rens e - i u - ni - ge - ni - ta fi - li - i su - a cu - tym ma - nis et cho -

Detailed description: This system contains measures 92, 93, and 94. The Basso part continues with the lyrics: 'oc - cur - rens e - i u - ni - ge - ni - ta fi - li - i su - a cu - tym ma - nis et cho -'. The piano accompaniment continues with chords and melodic lines.

95

ris - - - - - bat:

Detailed description: This system contains measures 95, 96, and 97. The Basso part has the lyrics: 'ris - - - - - bat:'. The piano accompaniment continues with chords and melodic lines.

4 3

10. Incipite in tympanis (Filia)

99

Soprano I

In - ci - pi - te in tym - pa - nis, et psal - li - te in cym - ba - lis, in - ci - pi - te in

Basso continuo

5

102

tym - pa - nis, et psal - li - te in cym - ba - lis, et psal - li - te in cym - ba - lis, et psal - li - te

5

105

ba - lis. - mnum can - te -

5

109

- - - - - mus Do - mi - no, et

6 6 4 3

5

114

mo - du - le - mur - can - ti - cum, et

5
4 3[#]

118

mo - du - le - mur - can - ti - cum. Lau-de-mus re-gem cae-li-tum, lau-de-i bel-li

4 3[#]

122

prin - ci - pem, qui a - o Is - ra - el vi - cto - rem du - cem red - di - dit, qui

6 7 5
4 3[#]

125

fi - li - o - rum Is - ra - el vi - cto - rem du - cem red - di - dit, vi - cto - rem du - cem red - di - dit.

6 7 4 3[#] 7 4 3[#]

* Die oberen Oktavtöne sind vermutlich für solche Instrumente bestimmt, die die unteren nicht spielen können.
The upper notes are probably intended for those instruments that cannot play the lower ones.

11. Hymnum cantemus Domino (Virgines)

129

Soprano II
Hy - mnum can - te - - - - - mus_ Do - mi - no,

Soprano III
Hy - mnum can - te - - - - - mus_ Do - mi - no,

Basso continuo

6 7 5 6 5 4 3[#] 6 # #

133

et mo - du - le - - - - - mur_ can - ti - cum, qui ac - ce -

et mo - du - le - - - - - mur_ - ti - cum qui ac - ce - dit

♯ 6 # # 6 7 5 6 5 4 3

138

no - - - - - bis_ glo - ri - am et Is - ra - el vi - cto - ri -

- - - - - bis_ glo - ri - am et Is - ra - el vi - cto - ri -

6 4 3

142

am, _____ qui de - dit no - - - - - bis_

am, _____ qui de - dit no - - - - - bis_

6 5 # ♯ 6 #

glo - ri - am et Is - ra - el vi - cto - ri - am, et Is - ra - el vi - cto - ri - am.

glo - ri - am et Is - ra - el vi - cto - ri - am, et Is - ra - el vi - cto - ri - am.

4 3[#] 4 3[#]

12. Cantate mecum Domino (Filia)

Soprano I

Can - ta - te me - cum Do - mi - no, can - ta - te o - mnes po - pu - li, lau - da - te bel - li

Basso continuo

6 7 4 3[#]

154

prin - ci - pem, qui de - dit no - bis glo - ri - am Is - ra - el vi - cto - ri - am, lau -

6 7 4 3[#]

157

li prin - ci - pem, qui de - dit no - bis glo - ri - am et Is - ra - el vi - cto - ri - am, et Is - ra - el vi -

6 7 4 3[#] 6 7 6

161

cto - ri - am, vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am.

4 3[#]

* Zu den Lesarten von Sopran II siehe den Kritischen Bericht. / For the readings of Soprano II see the Critical Report.

** a' statt g' singen? / Sing a' instead of g'?

13. Cantemus omnes Domino (Omnes)

165

Soprano I
 Can-te-mus o - mnes Do - mi-no, can-te-mus o-mnes Do - mi-no, lau - de - mus, lau - de - mus, lau -

Soprano II
 Can-te-mus o - mnes Do - mi-no, can-te-mus o-mnes Do - mi-no, lau - de - mus, lau - de - mus, lau -

Soprano III
 Can-te-mus o - mnes Do - mi-no, can-te-mus o - mnes Do - mi-no, lau - de - mus, lau - de - mus, lau -

Alto
 Can-te-mus o - mnes Do - mi-no,

Tenore
 Can-te-mus o-mnes Do - mi-no,

Basso
 Can-te-mus o-mnes Do - no,

Basso continuo

170

de - mus bel - li - ci - lau - de - mus, lau - de - mus, lau - de - mus bel - li prin - ci - pem, qui

mus bel - li prin - ci - pem, lau - de - mus, lau - de - mus, lau - de - mus bel - li prin - ci - pem, qui

mus bel - li - ci - pem, lau - de - mus, lau - de - mus, lau - de - mus bel - li prin - ci - pem, qui

lau - de - mus, lau - de - mus, lau - de - mus bel - li prin - ci - pem,

lau - de - mus, lau - de - mus, lau - de - mus bel - li prin - ci - pem,

lau - de - mus, lau - de - mus, lau - de - mus bel - li prin - ci - pem,

6 4 3 4 3

* Zur Rhythmisierung der Sopranstimmen siehe den Kritischen Bericht. / For the rhythm of the soprano voices see the Critical Report.

de - dit no - bis glo - ri - am et Is - ra - el vi - cto - ri - am, *

de - dit no - bis glo - ri - am et Is - ra - el vi - cto - ri - am,

de - dit no - bis glo - ri - am et Is - ra - el vi - cto - ri - am,

qui de - dit no - bis glo - ri - am et Is - ra - el vi -

qui de - dit no - bis glo - ri - am et Is - ra - el vi -

qui de - dit no - bis glo - ri - am et Is - ra - el vi -

b #

et Is - ra - el vi - cto - ri - am, lau - de - mus, lau - de - mus, lau - de - mus, lau -

Is - ra - el vi - cto - ri - am, lau - de - mus, lau - de - mus, lau - de - mus, lau - ***

et Is - ra - el vi - cto - ri - am, lau - de - mus, lau -

cto - ri - am, et Is - ra - el, et Is - ra - el vi - cto - ri - am, lau - de - mus, lau - **

cto - ri - am, et Is - ra - el, et Is - ra - el vi - cto - ri - am, lau - de - mus, lau - de - mus, lau - de - mus, lau -

cto - ri - am, et Is - ra - el, et Is - ra - el vi - cto - ri - am, lau - de - mus, lau -

4 3[#] 4 3[#]

* e² statt d² singen? / Sing e² instead of d²?
 ** a statt g singen? / Sing a instead of g? *** c² statt h¹ singen? / Sing c² instead of b¹?

de - mus, lau - de - mus bel - li prin - ci - pem, qui de - dit no - bis glo - ri - am et Is - ra - el vi - cto - ri - *

de - mus, lau - de - mus bel - li prin - ci - pem, qui de - dit no - bis glo - ri - am et Is - ra - el vi - cto - ri -

de - mus, lau - de - mus bel - li prin - ci - pem, qui de - dit no - bis glo - ri - am et Is - ra - el vi - cto - ri -

de - mus, lau - de - mus bel - li prin - ci - pem,

de - mus, lau - de - mus bel - li prin - ci - pem,

de - mus, lau - de - mus bel - li prin - ci - pem,

4 3 # b 4 3[#]

187

am, et Is - ra - el, et

et Is - ra - el, et

et Is - ra - el, et

**

qui de - dit no - bis glo - ri - am et Is - ra - el vi - cto - ri - am, et Is - ra - el, et

qui de - dit no - bis glo - ri - am et Is - ra - el vi - cto - ri - am, et Is - ra - el, et

qui de - dit no - bis glo - ri - am et Is - ra - el vi - cto - ri - am, et Is - ra - el, et

4 3[#]

* e² statt d² singen? / Sing e² instead of d²?

** h statt a singen (vgl. Takt 178)? / Sing b instead of a (cf. mes. 178)?

Is - ra - el vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am.
 et Is - ra - el

Is - ra - el vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am.
 et Is - ra - el

* Is - ra - el vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am.
 et Is - ra - el

* Is - ra - el vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am.
 et Is - ra - el

* Is - ra - el vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am.
 et Is - ra - el

Is - ra - el vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am, vi - cto - ri - am.
 et Is - ra - el

4 3[#] 4 3[#]

14. Cum vidisset (Canticus)

196

Alto

Cum vidisset, qui vo-tum Do-mi-no vo-ve-rat, fi-li-am su-am ve-ni-

Basso continuo

9 7 6
7 4

200

en-tem in oc-cur-sum, in do-lo-re et la-cri-mis sci-dit ve-sti-men-ta su-a et a-it:

b 6b 5 3[#] 4 3
4 3

* Die Quellen schreiben mehrheitlich nicht punktierte Achtelnoten; vom Herausgeber an die Oberstimmen rhythmisch angepasst.
 The majority of sources write non-dotted quavers; rhythmically adapted to the upper voices by the editor.

15. Heu mihi (Jephte, Filia)

206

FILIA

Soprano I

JEPHTE

Tenore

Heu, *heu* mi - hi! Fi - li - a me - a, heu, de - ce - pi - sti me, fi - li - a u - ni -

Basso continuo

9 10 9 8 7
7# 8 7# #

210

ge - ni - ta, de - ce - pi - sti me, et tu pa - ri - ter, heu, fi - li - a me de

ta

b b 4 3[#] b 9 8 4 3[#]
7# #

215

FILIA

es, de - ce - Cu e - go pa - ter de - ce - pi, et cur

7 6 # #

220

JEPHTE

- a u - ni - ge - ni - ta de - ce - pta sum? A - pe - ru - i os

7 7 6 #

224

me - um ad Do - mi - num, ut qui - cum - que pri - mus de do - mo me - a oc - cur - re - rit mi - hi,

#

227

of - fe - ram il - lum Do - mi - no in ho - lo - cau - stum. Heu mi - hi! Fi - li - a me - a,

4 3[#] # 6#

231

heu, de - ce - pi - sti me, fi - li - a u - ni - ge - ni - ta, de - ce - pi - sti me,

♯ 9 7# 8 7 ♭ ♭ 3[#]

235

et tu pa - ri - ter, heu, fi - li - a me - de - ce - pta es, ce - pta es.

♯ 10 8 6 4 3[#]

240

- ter mi, - ter mi, si vo - vi - sti vo - tum Do - mi - no, re - ver - sus vi - ctor ab ho - sti -

4 3[#]

245

bus, ec - ce e - go fi - li - a tu - a u - ni - ge - ni - ta, of - fer me in ho - lo - cau - stum vi - cto - ri - ae tu -

6# # 6 7 6 5 4 3[#]

250

ae. Hoc so-lum pa-ter mi prae-sta fi-li-ae tu-ae u - ni-ge-ni-tae an - te-quam mo - ri - ar.

6 5# 5#

256 JEPHTE

Quid pot - e-rit a - ni-mam tu - am, quid pot - e-rit te, mo-ri-tu-ra fi - li - a, con-so-la - ri? —

7 6 # 7 6

261 FILIA

Di-mit - te me, ut du - o - bus men - sis cir - cum - e - in mor ut cum so - da - li - bus

#

265

me - am. — JEPHTE
- is plan gam, plan - gam vir - gi - ni - ta - tem me - am. Va - de, fi - li - a,

4 3b 4 3b 6 b 4# 2 4 3[#] #

271

va - de, fi - li - a me - a u - ni - ge - ni - ta, et plan - ge, et plan - ge vir - gi - ni - ta - tem tu - am. —

6 5# # # # 7 5 4 3[#]

16. Abiit ergo in montes (Historicus)

276

Soprano II
Ab - i - it er - go in mon - tes fi - li - a Jeph - te, et plo - ra - bat cum so -

Soprano III
Ab - i - it er - go in mon - tes fi - li - a Jeph - te, et plo - ra - bat cum so -

Alto
Ab - i - it er - go in mon - tes fi - li - a Jeph - te, et plo - ra - bat cum so -

Basso
Ab - i - it er - go in mon - tes fi - li - a Jeph - te, et plo - ra - bat cum so -

Basso continuo

4 3 b

281

ni - bus vir - su - am, di - - - - cens:

da - ni - ta - tem su - am, di - - - - cens:

da - li - bus vir - gi - ni - ta - tem su - am, di - - - - cens:

da - li - bus vir - gi - ni - ta - tem su - am, di - - - - cens:

4 3[#] # 7 6[#]

17. Plorate, colles (Filia, Voci di eco)

287

Soprano I
Plo-ra - te, plo - ra - te, col - les, do - le - te, do - le - te, mon - tes,

Soprano II

Soprano III

Basso continuo

4 5 6 5 3[#] # 4 3[#]

291

et in af - fli - cti - o - ne cor - dis me - i u - lu - la - te, in af - fli - o - ni - cor - dis

6 5# 4 6 3[#] # 6 5#

296

me - i u - te!

[Eco]

p U - lu - la - te!

p U - lu - la - te!

6b 6 4 3[#] 6 6 5[#] 4 3

301

Ec - ce nunc mo - ri - ar vir - go et non pot - e - ro mor - te me - a me - is fi - li - is con - so - la - ri,

b 9 10 # 6# 4 7 4 3[#] #

* Zur Textunterlegung siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the text underlay see the Critical Report.

306

in - ge - mi - sci - te sil - vae, fon - tes et flu - mi - na, in in - ter - i - tu vir - gi - nis

310

la - cri - ma - te, fon - tes et flu - mi - na, in in - ter - i - tu vir - gi - nis la - cri - ma -

315

- te! Heu me do - len - tem, heu -
 cri - ma - te!
 - - te!

320

me do - len - tem in lae - ti - ti - a po - pu - li, in vi - cto - ri - a Is - ra - el et

* Zur Textunterlegung siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the text underlay see the Critical Report.

323

glo - ri - a pa - tris me - i, e - go si - ne fi - li - is vir - go, e - go fi - li - a u - ni -

7 6 8 7

327

ge - ni - ta mo - ri - ar et _____ non vi - vam. Ex te

4 7 6 # 4 #

331

ru - tu - stu - pe - sci - te les, val - les et ca - ver - nae in so - ni - tu hor - ri - bi - li re - so -

8 7

335

na - te, val - les et ca - ver - nae in so - ni - tu hor - ri - bi - li, in so - ni - tu hor -

4 3[#] 6 5# 4 7

338

ri - bi-li re - - - so-na - te!

Re - - - so - na - te!

Re - - - so - na - te!

4# 6 4 3[#] 4# 6 4 3[#]

342

Plo-ra - te, plo - ra - te, fi - li - i Is - ra-el, plo - ra - te vir - gi - ta - tem m, et

347

fi - li - am u - ni - ge - ni - tam in car - mi - ne do - lo - ris la - men - ta - mi - ni, et

6 4# 2 6 5 4# 6 4 3[#] #

352

Jeph - te fi - li - am u - ni - ge - ni - tam in car - mi - ne do - lo - ris la - men - ta - mi - ni.

6 4# 2 6 5 4# 6

18. Plorate, filii Israel (Omnes)

357

Soprano I
Soprano II
Soprano III
Alto
Tenore
Basso
Basso continuo

Plo - ra - te omnes vir - gi -
Plo - ra - te, fi - li - i Is - ra - el, plo - ra - te omnes vir - gi -
Plo - ra - te, fi - li - i Is - ra - el, plo - ra - te omnes vir - gi -
Plo - ra - te, fi - li - i Is - ra - el, plo - ra - te omnes vir gi -
Plo - ra - te omnes vir - gi -
Plo - ra - te, fi - li - i Is - ra - el, plo - ra - te omnes - gi -

6 6 # 6 7 6

363

nem et fi - li - am Jeph - te u - ni - ge - ni - tam in car - mi - ne do -
nem et fi - li - am Jeph - te u - ni - ge - ni - tam in
nem et fi - li - am Jeph - te u - ni - ge - ni - tam in car - mi - ne do - lo - -

4 2 # 4 6 7 6

in car - mi - ne do - lo - - - - ris, do - lo - ris

in car - mi - ne do - lo - - - ris

in car - mi - ne do - lo - - - ris, do - lo - - - ris

lo - - ris, do - - lo - - - - - ris

car - mi - ne do - lo - - - ris, do - lo - - - - ris

ris, do - lo

6 5 6 6 5 2 [6] 6 #
4 3 5 4 3 5 4

la - men - ta - mi - ni, la - - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men -

- ta - mi - ni, ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men -

men - - - mi - ni, la - men - ta - mi - ni,

la - men - ta - - - mi - ni, la - men - ta - mi - ni,

la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni,

la - - - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men -

4# 6 4 3[#] 9 8 9 8
2 2 4 3 4 3 7 6

ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni.

ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni. Plo - ra - te, fi - li - i Is - - ra -

la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni. Plo - ra - te, fi - li - i Is - - ra -

la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni. Plo - ra - te, fi - li - i Is - - ra -

la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni.

ta - - - - - mi - ni. Plo - ra - te, fi - li - i - - -

9 8 9 8 4 # 6 7 6
7 6 7 3[#] 4

Plo - ra - te o - mnes vir - - gi - nem et - - - fi - li - am Jeph - te u - ni -

plo - ra - te o - mnes vir - - gi - nem et - - - fi - li - am Jeph - te u - ni -

el, plo - ra - te o - mnes vir - - gi - nem et - - - fi - li - am Jeph - te u - ni -

Plo - ra - te o - mnes vir - - gi - nem et - - - fi - li - am Jeph - te u - ni -

el, plo - ra - te o - mnes vir - - gi - nem et - - - fi - li - am Jeph - te u - ni -

6 7 6 # b

ge - ni - tam in car - mi - ne do -

ge - ni - tam

ge - ni - tam in

ge - ni - tam in car - mi - ne do - lo - - ris,

ge - ni - tam in car - mi - ne do - lo - -

ge - ni - tam in car - mi - ne do - lo - - ris, do lo -

lo - - ris, do - lo - ris la - men - ta - mi - ni, la - men -

in do - - ris la - men - ta - mi - ni, la - men -

- ne do - - ris, do - lo - - ris la - men - ta - -

do - - lo - - - ris la - men - ta - -

ris, do - lo - - - ris la - men - ta - mi - ni, la - men -

- - - - - ris la - - - - men -

ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men -
 ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men -
 - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men -
 - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men -
 ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men -
 ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men -

4 3[#] 9 8 7 6 9 8 9 8
 4 3 4 3 4 3 7 6 3[#] 6 4

ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni.
 - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni.
 - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni.
 ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni.
 ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni.
 - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni, la - men - ta - mi - ni.

4 3[#] 9 8 4# 6 4 3[#]
 7 6 2

* c² statt d² singen? / Sing c² instead of d²?

** Der Schlusstakt fehlt in der Hauptquelle. / The final measure is missing in the main source.

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Die *Historia di Jephthe* ist eine der bekanntesten und am weitesten verbreiteten Kompositionen von Giacomo Carissimi. Im Carissimi-Verzeichnis von Iva M. Buff wird das Stück auf S. 61–63 gelistet.¹ Dort sind unter anderem 23 vollständige Partiturabschriften aufgeführt, außerdem mehrere Einzelabschriften des Schlusschores „Plorate, filii Israel“. Die meisten der von Buff genannten Manuskripte wurden inzwischen auch durch RISM erfasst; darüber hinaus gibt es dort mehrere Quellennachweise, die Buff noch nicht bekannt waren.²

Da das Autograph des Werkes nicht erhalten ist und es auch keine vollständige zeitgenössische Druckausgabe gibt, darf von einer Abschrift des Carissimi-Schülers Marc-Antoine Charpentier angenommen werden, dass sie dem eigenhändigen Manuskript des Komponisten nahegestanden hat und vielleicht unmittelbar daraus kopiert wurde; diese in der Bibliothèque nationale zu Paris aufbewahrte Partitur hat als Hauptquelle unserer Edition gedient. Vergleichend hinzugezogen wurde eine Abschrift aus den Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Beide Quellen ermöglichen einen hinreichend gesicherten Befund des Werkes, sodass auf die Einbeziehung weiterer Handschriften verzichtet werden konnte.

Die Quellen im Einzelnen

P: Bibliothèque nationale de France, Paris, Signatur Vm.¹ 1477
(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000186b>)

Bei der Hauptquelle unserer Edition handelt es sich um eine klein bemessene Partitur im Querformat 18 × 22 cm. Abgesehen vom Einband und dem vorderen und hinteren Vorsatzblatt besteht das Exemplar aus 27 beschriebenen, nachträglich mit Bleistift nummerierten Blättern. Drei Seiten tragen einen runden roten Stempel der „BIBLIOTHEQUE ROYALE“ (f. 1r, 16r, 27v). Blatt 27 mit den Takten 376–388 aus dem letzten Chorsatz ist falsch eingebunden. Es müsste vor f. 25 stehen, sodass das Stück mit f. 26 endet. Daran anschließend ist ein Blatt verloren, auf dem der letzte Takt des Stückes (T. 418) gestanden hatte; vielleicht handelte es sich bei dem verlorenen Blatt um die zweite Hälfte eines Bogens, zu dem das später falsch eingebundene Blatt 27 gehört hatte. Der fehlende Takt ist aber mühelos zu rekonstruieren und wird durch andere Quellen bestätigt.

Während auf dem vorderen Vorsatz neben älteren und aktuellen Signaturen auch der Bleistifteintrag „Histoire de Jéphthé à 6 v.“ steht, trägt der Notenteil keinen Titel. Oben links auf f. 1r heißt es lediglich „del Carissimi“, und unten auf derselben Seite steht mittig „motets:“ in fremder Hand.

Alle Abschnitte der Komposition schließen ohne Zwischenüberschriften aneinander an.

Die Notenseiten sind mit je sechs Liniensystemen rastriert. Viele Seiten sind unter Ausnutzung jedes freien Platzes voll beschrieben; wenn am unteren Rand doch etwas Raum bleiben musste, weil der folgende Abschnitt wegen seiner Besetzungsgröße nicht mehr unterzubringen war, fordern Anweisungen wie „suives viste“ oder sogar „suives fort viste“ zum raschen Blättern auf. An mehreren Stellen wurden die Notenlinien von Hand zum rechten Seitenrand hin verlängert, um restliche Noten unterzubringen; und in allen sechsstimmigen Tutti-Sätzen war es erforderlich, am unteren Seitenrand ein System für den Generalbass ebenfalls von Hand zu ergänzen. Von den sechs Singstimmen sind die drei Soprane im Sopranschlüssel notiert, die übrigen im Alt-, Tenor- und Bass-Schlüssel. Zur näheren Kennzeichnung der Sopranstimmen werden folgende Kürzel verwendet: „+“ bezeichnet die Rolle der Filia (Sopran I), „a“ bezeichnet Sopran II und „b“ Sopran III. Davon abgesehen weist die Quelle so gut wie keine konkreten Rollenbezeichnungen auf.³

Die Generalbass-Stimme ist beziffert. Die Ziffern können über oder unter den Noten stehen, manchmal auch direkt im Liniensystem. Gelegentlich weicht die Bezifferung vom tatsächlichen Befund des Tonsatzes ab, indem beispielsweise ein Quartvorhalt beziffert ist, obwohl in den Singstimmen nur der Auflösungsston enthalten ist. Es ist schwer zu entscheiden, ob es sich bei derartiger Bezifferung um einen Irrtum oder eine mit Schreibroutine zu erklärende Nachlässigkeit handelt, oder ob die durch die Gleichzeitigkeit von Vorhalt und Auflösungsston entstehende klangliche Schärfe tatsächlich beabsichtigt ist.⁴

Nach damaliger Gepflogenheit werden als Versetzungszeichen fast ausschließlich # und ♭ gebraucht; das Auflösungszeichen kommt lediglich vor, wenn *b* zu *h* werden soll. Hat hingegen auf *fis* ein *f* oder auf *cis* ein *c* zu folgen, wird dafür ein ♭-Akzidens verwendet; Entsprechendes gilt für die Generalbass-Bezifferung (ein ♭-Akzidens zum Basston *d* zeigt also einen d-Moll-Akkord an). Darüber hinaus gelten Versetzungszeichen für den Ton, vor dem sie stehen, und seine unmittelbare Wiederholung, auch wenn dazwischen ein Taktstrich steht; bei späterer Wiederkehr des zu alterierenden Tones innerhalb desselben Taktes wird jedoch ein neuerliches Vorzeichen gesetzt.

Punktierungen von Noten können über den Taktstrich hinweg gelten. Manche Takte sind durch Zeilen- oder Seitenwechsel getrennt. Ganzenoten sind dann z.B. in Form

¹ Iva M. Buff, *A thematic catalog of the sacred works of Giacomo Carissimi*, Clifton / New Jersey 1979 (Music Indexes and Bibliographies 15).

² Vgl. <https://opac.rism.info/metaopac/start.do?View=rism>, Suchkombination „Jephthe“ und „Carissimi, Giacomo“.

³ Dass oben auf f. 1v zentriert das Wort „Jephthe“ steht, muss nicht unbedingt als Rollenbezeichnung für das folgende Rezitativ verstanden werden, denn dieses trägt den Vorsatz „Tenor solo“. Vielmehr scheint es so, als hätte der Kopist hier ebenso wie oben auf f. 8r mit dem Namen „Jephthe“ lediglich daran erinnern wollen, um welches Stück es sich handelt (vgl. den Kommentar zu Nr. 10 „Incipite in tympanis“ unter den folgenden Einzelanmerkungen).

⁴ Vgl. die Bemerkungen zur „Corelli-Kadenz“ im Vorwort S. IV.

zweier übergebundener Halbenoten geschrieben. Dass die Quelle manchmal auch zwei gleiche Halbenoten mit Überbindung schreibt, obwohl dafür keine Notwendigkeit besteht, könnte zusammenhängen mit einem Zeilenwechsel in der Vorlage, aus der das Exemplar abgeschrieben wurde.

Eine besondere Eigenart bildet die Schreibweise von Melismenbögen: Statt über die gesamte Gruppe von fünf, sechs oder mehr Noten wird der Bogen häufig nur über die beiden letzten Töne der Koloratur gesetzt.

In rhythmisch synchron verlaufenden Abschnitten mehrstimmiger Sätze ist oftmals nur eine Singstimme mit Textunterlegung versehen. Zu den Merkmalen der Textschreibung gehören der weitgehende Verzicht auf Großbuchstaben sowie die Verwendung von Ligaturen und Schreibkürzeln („proeliū“ statt „proelium“); anstelle von „y“ wird „i“ geschrieben („timpana“ statt „tympana“).

Die Partiturabschrift wurde zwischen 1670 und 1700 von Marc-Antoine Charpentier angefertigt.⁵ Dieser war während eines Italienaufenthalts Mitte bis Ende der 1660er Jahre Schüler bei Carissimi in Rom gewesen; insofern darf eine hohe Authentizität seiner Abschrift unterstellt werden – auch wenn nicht völlig auszuschließen ist, dass Charpentier in seiner Rolle als Komponist hier oder dort in den Notentext eingegriffen haben könnte. Möglicherweise weisen zwei mit „caris“ bezeichnete Stellen im Satz Nr. 4 „Et clangebant“ (f. 3r unten) auf ursprüngliche Lesarten Carissimis hin.

Das Exemplar ist nicht allzu sorgfältig geschrieben, aber insgesamt gut lesbar und weitgehend fehlerfrei. Es gibt einige Korrekturen durch Streichung, Überschreibung oder Rasur; trotz Tilgung sind manche der zunächst geschriebenen Passagen noch erkennbar. – Am Ende dieses Kritischen Berichts (S. 37) werden zwei Seiten aus Quelle **P** näher beschrieben.

H: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg „Carl von Ossietzky“, Signatur *ND VI 2425*. Digital einsehbar über Angabe der Signatur in der Suchmaschine bei: <https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de>

Der in Frankreich abgefasste Band im Hochformat 45×28,5 cm enthält auf 392 Seiten insgesamt elf Oratorien bzw. Historien von Carissimi. Zu Beginn wurde ein Kupferstich aus einem *Missale Romanum* eingebunden; darauf folgt das dekorativ gestaltete Inhaltsverzeichnis mit der Beschriftung „Table des Pièces | De Carissimi | Contenus En ce Livre“ und der in zwei Spalten nach „Oratoires“ und „Histoires“ unterteilten Auflistung der enthaltenen Stücke. *Jephthe*, unter den „Histoires“ eingeordnet, erstreckt sich über die original paginierten Seiten 115–146. Oben auf der ersten Notenseite steht in kunstvoll verschnörkelten Buchstaben „Jephthe“, darunter „Carissimi“.

Ein Exlibris weist „Joseph Marie Terray | Conseiller au | Parlement“ als Vorbesitzer des Bandes aus. Terray lebte von 1715 bis 1778. Dies muss zwar keineswegs bedeuten, dass das Manuskript erst in diesen Jahren entstand; den-

noch erscheint die von RISM mit „ca. 1660“ angegebene Datierung nicht nur aufgrund des Schriftbefundes und des tadellosen Erhaltungszustands, sondern vor allem wegen der noch zu erörternden Revisionen für zu früh. Der Band war später von dem Musikforscher Friedrich Chrysander erworben worden; zusammen mit einem großen Teil seiner bedeutenden Privatsammlung verkaufte dieser das Exemplar im Jahr 1875 an die Stadt Hamburg. – Zwischen 1950/60 und 1993 trug der Band die Interimssignatur *M C/270*.

Noten und Texte sind sorgfältig und geradezu kalligraphisch geschrieben. Der Generalbass ist unbeziffert, und in den chorischen Teilen finden sich über dem Continuo-System zwei mit Violinschlüsseln versehene, aber unausgefüllte Systeme; diese sollten vermutlich dazu dienen, im Bedarfsfall Colla-parte-Instrumente einzutragen. Wie in Frankreich seinerzeit üblich, sind die Sopranstimmen im Violinschlüssel notiert, die übrigen im Alt-, Tenor- und Bass-Schlüssel. Auch in homorhythmischen Partien vielstimmiger Sätze sind stets alle Singstimmen textiert.

Über den beiden ersten Sätzen des Stückes finden sich die Besetzungsangaben „Historicus“ bzw. „Jephthe“. Im weiteren Verlauf standen bei den Sopranstimmen gelegentlich die Nummern „1“ und „2“; diese wurden aber größtenteils durch Rasur wieder getilgt. Das Exemplar weist eine geringe Zahl nachträglich mit Blaustift vorgenommener Korrekturen auf.

Manche Eigenarten der Notation decken sich mit jenen in Quelle **P** (Setzung der Akzidenzien, über den Taktstrich geltende Punktierungen, keine Zwischenüberschriften). Davon abgesehen unterscheidet sich der Befund des Notentextes in vielen Details von der durch Charpentier überlieferten Fassung: Neben einer Reihe von rhythmischen Veränderungen wurden mehrere Schlusskadenzen dahingehend umgearbeitet, dass vorgezogene Endsilben ebenso vermieden wurden wie das Zusammentreffen von Vorhaltsauflösung und Antizipation („Corelli clash“). Da insbesondere die vorgezogenen Endsilben zu den typischen Merkmalen der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts gehören, lässt sich die Umarbeitung dieser Stellen wohl nur mit der geänderten stilistischen Auffassung der Folgezeit erklären – ein weiteres Indiz dafür, dass Quelle **H** wohl erst nach der Wende zum 18. Jahrhundert geschrieben wurde.

Diese Partitur, die lange Zeit als einzige Quelle von Carissimis Komposition gegolten hatte, wurde als Nebenquelle unserer Edition verwendet.

Druckausgaben (Auswahl)

Der Schlusschor „Plorate, filii Israel“ wurde bereits 1650 in Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* als Beispiel für eine der zahlreichen hochwertigen Kompositionen Carissimis abgedruckt.⁶ Die Wiedergabe reicht bis Takt 385 (unserer Ausgabe), und anstelle der sich daran anschließenden Wiederholung heißt es „Qui segue il resto, &c.“; wie genau der Schluss des Satzes aussehen soll, geht daraus nicht her-

⁵ Vgl. den Bibliothekseintrag <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39579444t>.

⁶ „Hic inter innumeras alias magnipretij compositiones, dialogum Iephthe [...] composuit.“ Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, Bd. 1, S. 603 (Notenbeispiel auf S. 604–605).

vor. Kirchers Beispiel verzichtet auf den Generalbass und enthält kleinere rhythmisch-melodische Varianten, darunter den Verzicht auf die Umspielungen in den Sopranen III und I von Takt 359 und Takt 362.

Zusammen mit anderen Werken *Carissimis* wurde die erste vollständige Druckausgabe des *Jephte* im Jahr 1869 von Friedrich Chrysander veröffentlicht.⁷ Der Herausgeber wollte seinem Band noch einen zweiten folgen lassen, der das Vorwort und weitere Informationen zu den insgesamt veröffentlichten Werken enthalten sollte. Dazu kam es jedoch nicht, sodass unklar bleibt, auf welche Quellen Chrysander sich gestützt hat. Unzweifelhaft hat ihm die Partitur **H** aus seinen eigenen Beständen als Hauptquelle gedient; er muss außerdem mindestens eine zweite, bisher nicht identifizierte Quelle benutzt haben, auf der die im Anhang seiner Ausgabe wiedergegebene, um 18 Takte erweiterte Fassung des Schlusschores basiert.

Weitere, zum Teil erheblich bearbeitete Ausgaben wurden im 19. Jahrhundert von Ernst Pauer (London o.J.) und von Immanuel Faisst (Leipzig 1878) vorgelegt; Quelle **H** bzw. Chrysanders Ausgabe haben als Vorlagen gedient. Francesco Balilla Pratella brachte Anfang des 20. Jahrhunderts eine mit Streichern bearbeitete Fassung heraus (Mailand 1919), ähnlich Amerigo Bortone drei Jahrzehnte später (Mailand 1949). Demgegenüber bleibt Gottfried Wolters mit seiner Ausgabe wieder enger am Original, wobei er der Quelle **H** den Vorzug gibt und andere Lesarten vielfach durch Kleinstich integriert.⁸ Eine seriöse, mit ausführlichem Vorwort, Quellendiskussion und Kritischem Bericht ausgestattete Ausgabe ist Adelchi Amisano zu verdanken;⁹ hier dient **P** als Hauptquelle, und mehrere weitere Abschriften werden vergleichend benutzt. – Soweit die genannten Publikationen die erweiterte Fassung des Schlusschores berücksichtigen, können sie sich nur auf Chrysander als Quelle berufen.

II. Zur Edition

Der Befund der Hauptquelle wird in normaler Stichgröße von Noten, Pausen und Akzidenzen wiedergegeben. Davon abweichend wurden die Abschnitte der Komposition durchnummeriert sowie mit Überschriften und durchgängiger Taktzählung versehen. Der Generalbass wurde ausgesetzt. Außerdem unterscheidet sich die vorliegende Ausgabe in folgenden Einzelheiten von den benutzten Quellen: Bei jedem Satz wird die vollständige Besetzung angegeben; die Singstimmen erscheinen in den inzwischen üblichen Schlüsseln; ebenso folgt die Setzung der Akzidenzen dem heutigen Gebrauch, indem unnötige Wiederholungsakzidenzen innerhalb desselben Taktes entfallen sind, während Vorzeichen bei Tonwiederholungen hinter Taktstrichen ohne besondere Kennzeichnung hinzugefügt wurden; anstelle

von über den Taktstrich geltenden Punktierungen werden Schreibweisen mit Überbindung verwendet; \flat -Akzidenzen im Notentext und in der Generalbass-Bezifferung wurden immer dann durch Auflösungszeichen ersetzt, wenn dies der heutigen Notationspraxis entspricht; kurze Melismenbögen wurden über die gesamte Notengruppe gesetzt; Orthographie und Interpunktion des Textes wurden modernisiert, Ligaturen und Schreibkürzel aufgelöst und sämtliche Singstimmen mit Textunterlegung versehen.

Weitere vom Herausgeber vorgenommene Maßnahmen sind an ihren Erscheinungsformen zu erkennen: Hinzugefügte Binde- bzw. Melismenbögen erscheinen in gestrichelter Form, ergänzte Textangaben in Kursive, ergänzte Akzidenzen ebenso wie die Aussetzung des Generalbasses im Kleinstich. Zusätze in eckigen Klammern stammen ebenfalls vom Herausgeber. Was durch diese allgemeinen Grundsätze nicht abgedeckt ist und darüber hinaus erklärungsbedürftig erscheint, wird unter den Einzelanmerkungen erläutert.

Die sogenannte „Corelli-Kadenz“ wurde in der Edition unverändert beibehalten. Die entsprechenden Stellen wurden aber mit einer Fußnote versehen, in der die abweichende Lesart von Quelle **H** als Alternative genannt wird.

Die Generalbass-Bezifferung folgt Quelle **P**. Bezifferte Quartvorhalte, deren Auflösungsston bereits im Tonsatz erscheint, wurden bei der Aussetzung nicht berücksichtigt.

Wir verzichten darauf, die Schluss-Erweiterung des letzten Chorsatzes wiederzugeben. Die Authentizität dieser Takte ist nicht gesichert, und der einzig durch Chrysander überlieferte Notentext enthält zudem einige stilistisch fragwürdige Stellen.¹⁰

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, S = Soprano, T = Tenore. Die Quellensiglen **H** und **P** wurden bereits erörtert. Zitierweise: Takt / Stimmenkürzel und ggf. Zeichen im Takt (Note oder Pause) / Kommentar. Bei mehreren Anmerkungen zu einem Takt wird gemäß der Partituranordnung zitiert. Tonnamen sind kursiv gedruckt.

1. Cum vocasset

		H: Über dem ersten Takt: „Historicus“.
		P: Vor der ersten Zeile der Singstimme: „Altus Solo“.
2	A 1–4	H: Punktierter Viertelnote und anschließend drei Achtelnoten.
3	A 6	H: f^1 statt fis^1 .
4	A 1–2	H: Punktierter Viertel- mit Achtelnote.
5	A 7–8	H: Zwei nicht punktierte Achtelnoten.
7–8	Bc	H: Ohne Überbindung.
8	A 2	H: c^1 statt d^1 .
8	A 3–5	H: Punktierter Viertelnote und zwei Sechzehntelnoten.
8	Bc	P: Zwei übergebundene Halbenoten statt Ganzenote.
9–10	Bc	H: Ohne Überbindung.
10	A 3	H: g^1 statt f^1 .
10	A 4–6	H: Punktierter Viertelnote und zwei Sechzehntelnoten.
12	A 4	H: Statt der Halbenote d^1 eine Achtelnote e^1 mit anschließender punktierte Viertelnote d^1 ; Melismenbogen über beiden Tönen und über d^1 ein Trillerzeichen (+).

¹⁰ Näheres dazu in der vorangehend genannten Edition von Amisano, S. XVIII und 65.

⁷ *Carissimi's Werke. Erste Abtheilung. Oratorien*, hg. von Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg 1869 (Denkmäler der Tonkunst II). Außer *Jephte* sind *Judicium Salomonis*, *Baltazar* und *Jonas* enthalten.

⁸ *Giacomo Carissimi. Historia di Jephte*, hg. von Gottfried Wolters, Wolfenbüttel und Zürich 1969.

⁹ *Giacomo Carissimi. Jephte*, hg. von Adelchi Amisano, Mailand 1977, ²1993.

2. Si tradiderit Dominus

- P: Mittig am oberen Seitenrand: „Jephte“. Vor der ersten Zeile der Singstimme: „Tenor Solo“.
H: Über dem ersten Takt: „Jephte“.
H: Zwei nicht übergebundene Halbenoten (Seitenwechsel in Taktmitte).
16 Bc
17 T 9
17–18 Bc
18–19 Bc
H: *f* statt *fis*.
H: Ohne Überbindung.
H: Ohne Überbindung.

3. Transivit ergo Jephthe

- H: Zwei nicht punktierte Viertelnoten.
H: Textunterlegung „et“ statt „ut“.
H: Textunterlegung „et“ statt „ut“.
H: Textunterlegung „et“ statt „ut“.
P: Viertelnote irrtümlich punktiert.
22 S I, A 4–5
25 S II 2
25 B 3
26 S III 1
26 Bc 3

4. Et clangebant tubae

- P: Durch vorangestellte Buchstaben „a“ und „b“ den Sopranen II und III zugewiesen.
H: Vor den Singstimmen stand zunächst „1“ bzw. „2“ (durch Rasur getilgt, aber noch erkennbar).
H: Textunterlegung irrtümlich nochmals „-bae“; damit passt der folgende Text rhythmisch nicht.
P: Die vermutlich alternativ gemeinte Lesart mit zwei Achtelnoten steht mit dem Vermerk „caris“ am unteren Seitenrand. Sie wird von H als einzige Fassung überliefert.
H: Vorletzte Achtelnote *f* statt *e*.
P: Die vermutlich alternativ gemeinte Lesart mit zwei Achtelnoten steht mit dem Vermerk „caris“ am unteren Seitenrand. Sie wird von H als einzige Fassung überliefert.
H: Achtelnote auf Zählzeit 2 *c* statt *H*.
P: *e* statt *f*. Zur Vermeidung eines Quartsextakkords folgt die Edition der Lesart von H.
34 S I 1
35 Bc 3
35 Bc
37 Bc 1
37 Bc
39 Bc 3

5. Fugite, cedite

- P: Über dem Beginn der Singstimme: „Basso Solo“.
P, H: Bogen nur auf 4–5.
H: Punktierte Achtelnote und anschließend jeweils drei Zweiunddreißigstel *g-e-g* bzw. *e-c-e*.
P: Bogen nur auf 10–11. H: Ohne Bogen.
H: *e* statt *d*.
H: Zwei nicht übergebundene Halbenoten (dazwischen Zeilenwechsel).
P: Anstelle der Punktierung als Achtelnote mit angebundener Sechzehntelnote geschrieben.
P: Bogen nur auf 53.11–54.1. H: Ohne Bogen.
P, H: Bogen nur auf 12–13.
H: Zwei Achtelnoten *G-d* statt der Viertelnote.
P: Bögen auf 56.10–57.2 und 57.4–5.
H: Ohne Bogen.
P: Am Satzende: „Suives viste“.
42 B 1–5
48 B 1, 6
48 B 1–11
50 B 7
50 Bc
52 B 1
53–54 B 5–1
55 B 1–13
56 Bc 5
56–57 B 7–5

6. Fugite, cedite

- H: *a*¹ statt *f*¹.
H: Irrtümlich *gis*¹ statt *a*¹.
H: *h* statt *a* (wie Ausführungsvorschlag in Fußnote).
P: Zwei nicht punktierte Achtelnoten. Edition folgt H.
H: *d*² statt *c*².
H: Irrtümlich zweimal *a*.
H: *d*² statt *e*² (wie Ausführungsvorschlag in Fußnote).
H: Textunterlegung „corruite“ statt „occumbite“.
H: Irrtümlich *f*¹ statt *fis*¹.
H: Textunterlegung „gla-di-i dis-si-pa-mi-ni“.
H: Zweimal *g*¹ (dürfte angesichts des Tenors wohl ein Irrtum sein).
59 S III 10
61 S I 5
61 T 8
62 S III 3–4
64 S I 2
66 T 11–12
67 S I 2
67–69 S I, II, III
69 S III 5
70 S II 1–8
72 S I 7–8

7. Et percussit Jephthe

- P: Über dem Anfang steht „Solo“; durch vorangestellten Buchstaben „a“ dem Sopran II zugewiesen.
H: Über dem Anfang der Singstimme steht eine wohl irrtümlich verbliebene römische „1“.

8. Et ululantes filii Ammon

- P: Durch vorangestellte Buchstaben „a“ und „b“ den Sopranen II und III zugewiesen.
H: Über dem Anfang der Oberstimme stand zunächst eine römische „1“ (nachträglich durch Rasur getilgt, aber noch erkennbar).
P: Die Bezifferung steht jeweils mittig zwischen den Halbenoten.
H: Ohne Bögen.
79, 80, 83 Bc

- 79, 80, 83, 84 Bc
83 S II 3

- 83 A 2

- 84 A 2

- H: Irrtümlich zwei Achtelnoten statt der Viertelnote; dadurch hier und zu Beginn des nächsten Taktes auch eine falsche Textunterlegung.
H: Auflösungszeichen (in Form eines *b*-Akzidents) irrtümlich bereits hier und dann nochmals vor Note 4.
H: Statt Halbenote zwei Viertelnoten *b*, von denen die erste durch Legatobogen mit der vorangehenden Note verbunden ist; Silbe „-ra-“ erst auf der zweiten Viertelnote.

9. Cum autem victor Jephthe

- P: Über dem Anfang: „Solo“.
H: Irrtümlich gesetzter Taktstrich in der Taktmitte.
P: Zwei Ganzenoten *c* und *e* übereinander. Da ein Schluss auf der Terz ungewöhnlich und stilfremd wäre, wurde in der Edition nur das *c* wiedergegeben; dies entspricht auch Quelle H.
93
98 B

10. Incipite in tympanis

- P: Am linken oberen Seitenrand steht „Jephte“; da dieser Eintrag sich nicht auf die Besetzung des folgenden Solos beziehen kann, wirkt er eher wie eine Erinnerung des Schreibers daran, um welche Komposition es sich hier handelt. Ein „+“ vor Beginn der Singstimme zeigt an, dass Sopran I singen soll.
H: Über dem Anfang der Singstimme stand zunächst „S I“. Auch diese – hier durchaus zutreffende – Bezeichnung wurde durch Rasur getilgt, ist aber noch zu erkennen. Dasselbe gilt für den Abschnitt „Hymnum cantemus“ (Takt 106).
H: Irrtümlich gesetzter Taktstrich in der Taktmitte.
P: Unten auf f. 8v (hinter Takt 105): „Suives viste“.
P: Nach vorangegangenem Seitenwechsel hatten vor den Systemen von Singstimme und Generalbass zunächst die Kennbuchstaben „a“ und „b“ gestanden; sie sind hier aber deplatziert und wurden durch Rasur getilgt.
P: Korrekturstelle. Hier hatte Charpentier zunächst einen Sopranschlüssel gesetzt und den Sopran II vom Anfang der Nr. 11 eingetragen (Takte 129 bis Anfang 130), ehe er seinen Irrtum – offenbar bewirkt durch den identischen Text – bemerkte, die falschen Töne tilgte und die richtige Bc-Stimme eintrug.
P: Bögen auf 107.1–6, 107.6–108.1, 108.1–108.4, 108.4–108.6, 108.7–110.4.
H: Ohne Bogen.
H: Silbe „-mus“ erst Takt 111.1.
H: Ohne Überbindung.
P: Textunterlegung „virgines“ statt „Domino“. Edition folgt der inhaltlich sinnvolleren Lesart von H.
P: Bogen beginnt erst in 112.7.
H: Bögen auf 112.7–113.1, 113.1–113.2 und 113.7–114.1.
H: *a*¹ statt *h*¹.
H: Bögen auf 116.7–117.1 und 117.7–118.1.
H: Erst Halbenote *c*, dann Ganzenote *cis*.
H: Über *c* noch ein Notenkopf *e*.
P, H: Bogen nur auf 4–5.
H: Irrtümlich *H* statt *c*.
H: Irrtümlich gesetzter Taktstrich in der Taktmitte.
H: Bogen auf 8–9.
H: Nur die oberen Töne.
H: *g*¹ statt *a*¹.
P: Am Satzende: „Suives viste“.
102 S I
106
106–107 Bc
107–110 S I
110 S I 4
110–111 Bc
111–112 S I
112–114 S I
115 S I 4
116–118 S I
117 Bc
122 Bc 1
124 S I 1–5
125 Bc 4
126
126 S I 5–9
127.5– Bc
128.2
128 S I 2

11. Hymnum cantemus Domino

		P: Durch vorangestellte Buchstaben „a“ und „b“ den Sopranen II und III zugewiesen.
		H: Vor den Singstimmen stand zunächst „I“ bzw. „2“ (durch Rasur getilgt, aber noch erkennbar).
131	S II, III 4–5	H: Mit Legatobogen.
131	S III 7–8	H: Ohne Bogen.
134	S II 2	H: #-Akzidens vorhanden.
136	Bc 1	H: Augmentationspunkt fehlt.
137	Bc 4	P: Obere Bezifferung „6“ statt „7“. Vom Herausgeber an Takt 129 angepasst.
139	S III 5–6	H: Ohne Bogen.
141	S III 1	H: Irrtümlich d^2 statt e^2
141	S III 3–6	H: Bögen auf 3–4 und 5–6.
142	S II 1–9	P: Bogen nur auf 8–9. H: Ohne Bogen.
142	Bc 1	H: Ganze- und Halbenote c statt punktierter Ganzenote.
144	S II, III	H: Sopran II mit Bogen auf 4–8, Sopran III mit Bögen auf 4–5, 5–6 und 7–8.
145	S II, III 5–6	H: Bogen auf 4–6.
146	S II 1	P: Augmentationspunkt fehlt.
147	S II 1	P: f^2 statt e^2 . Edition folgt H in Analogie zu der für Takt 149.1 angenommenen Lesart.
147	S II 1–2	P: Mit unnötigem Bogen; in der Edition weglassen.
148	S III 1–2	H: Zwei nicht punktierte Halbenoten d^2 - d^1 .
149	S II 1	P: h^1 statt a^1 und davor ein kleines Zeichen, das wie eine Vorschlagnote a^1 oder ein b -Akzidens aussieht und vielleicht eine Korrektur von h^1 zu a^1 darstellen soll. Edition folgt H .
149	S II 4	H: a^1 statt g^1 (wie Ausführungsvorschlag in Fußnote).

12. Cantate mecum Domino

		P: Über dem Anfang: „Solo“ und durch „+“ dem Sopran I zugewiesen.
		H: Über dem Anfang stand zunächst „I“ (durch Rasur getilgt, aber noch erkennbar).
156	S I	H: Mit Bogen auf 4–5.
157	S I 8–9	H: Achtelnote g^2 statt Sechzehntelpause und -note.
158	S I 1–4	H: Textunterlegung „nobis dedit“ statt „dedit nobis“.
159	S I 5–9	P, H: Bogen nur auf 8–9. H: Irrtümlicher Taktstrich zwischen Noten 8 und 9.
160	S I 1–4	P, H: Bogen nur auf 3–4.
161	S I 1–5	P, H: Bogen nur auf 4–5.
161–162	S I	H: Mit Bogen auf 161.14–162.1.
162.2–	S I	H: Textunterlegung zweimal „et Israel“ statt „victoriam“.
163.1		H: g^1 statt a^1 .
164	S I 2	P: Am Satzende: „Suives viste“.

13. Cantemus omnes Domino

165	S I, II, III 4–5	H: Zwei nicht punktierte Viertelnoten. Diese Lesart ist in Analogie zum überwiegenden Befund von Takt 167 möglicherweise zu bevorzugen. Falls dies geschieht, sollte der Rhythmus in Takt 167 auch auf Sopran III und Alt übertragen werden; außerdem wäre der Rhythmus der Generalbass-Aussetzung in Takt 165 anzupassen.
170	Bc 5	H: G statt g .
172	S III 6–7	P: Punktierte Achtel- mit folgender Sechzehntelnote. Edition folgt H .
173	B 1–2	H: Zweimal g statt G .
173	Bc 1	H: g statt G .
175	S I 6	H: e^2 statt d^2 (wie Ausführungsvorschlag in Fußnote).
175	Bc 5–6	H: Halbenote statt punktierter Viertel- mit Achtelnote.
176	T 4	H: Irrtümlich g statt gis (an Parallelstelle Takt 187 richtig).
178	S I, II 3	H: In beiden Stimmen stehen die Töne cis^2 und e^2 (vgl. aber Takt 189).
179	S I 1–3	H: Dreimal d^2/fis^2 (vgl. aber Takt 190).
180	S III, T 1–2	H: Punktierte Achtel- mit Sechzehntelnote.
180	S III 5–6	H: Punktierte Viertel- mit Achtelnote.
180	T 6	H: a statt g (wie Ausführungsvorschlag in Fußnote).
181	Bc 1–2	H: Zwei nicht punktierte Viertelnoten G - g .
182	S III 2	H: Achtelpause mit Achtelnote statt Viertelnote.
182	T 3	H: e^1 statt c^1 .

185	S II 8	H: d^2 statt a^1 .
185	Bc 5–6	H: Viertelnote statt punktierter Achtel- mit Sechzehntelnote.
186	S I 6	H: e^2 statt d^2 (wie Ausführungsvorschlag in Fußnote).
187	S III 1	P: Irrtümlich c^1 statt d^1 .
188	T 5	H: Irrtümlich f statt fis (an Parallelstelle Takt 177 richtig).
189	A 2	H: h statt a (wie Ausführungsvorschlag in Fußnote).
190	T 3–4	P: Zwei nicht punktierte Achtelnoten; Edition folgt H .
190	Bc 1	P: In Form zweier übergebundener Viertelnoten geschrieben.
191	S III 1–2	H: Punktierte Achtel- mit Sechzehntelnote.
192		Die alternative Textunterlegung der Singstimmen entspricht H .
192	T 3–4	H: Punktierte Achtel- mit Sechzehntelnote.
194	Bc 1–2	H: Punktierte Halbe- mit Viertelnote d (wie Bass).
195	S I	P: Als einzige Stimme mit einer (umgedrehten) Fermate versehen; in der Edition gemäß H weglassen.

14. Cum vidisset Jephthe

		P: Über dem Anfang: „Solo“.
197	A 3	H: Achtelpause und Achtelnote e^1 statt Viertelnote.
198	A 1–3	H: Punktierte Viertelnote mit zwei folgenden Sechzehntelnoten.
198	Bc	P: Zwei übergebundene Halbenoten statt Ganzenote.
199	Bc	P: Hinter der „6“ der Bezifferung steht ein missverständliches b -Akzidens.
201	A 2	H: Textunterlegung „prae“ statt „in“.
205	Bc 1	H: D statt d .

15. Heu mihi

		P: Die für Sopran I bestimmten Passagen sind jeweils mit „+“ gekennzeichnet.
		H: Über den Anfängen der Sopran-Abschnitte steht jeweils eine „I“ (zweimal durch Rasur getilgt, aber noch erkennbar).
206	T 1	H: Viertelnote mit Achtelpause statt punktierter Viertelnote.
206	T 2	H: Fehlendes Wort „heu“ in anderer Schrift nachgetragen.
207	T 1–3	H: Punktierte Viertelnote mit zwei folgenden Sechzehntelnoten.
207, 208, 213	Bc 1–2	H: Statt zweier Halbenoten jeweils eine Ganzenote.
213	T 3–5	H: Punktierte Viertelnote mit zwei folgenden Sechzehntelnoten.
214	T 1–5	H: Am Taktanfang zwei Achtelnoten, danach eine Achtel- mit zwei Sechzehntelnoten.
215	Bc 2–3	H: Halbenote e statt der beiden Viertelnoten.
216	S I	P: Im Anschluss an diesen Takt wurde irrtümlich zunächst die Sopranstimme von Takt 240–241 niedergeschrieben (nachträglich getilgt)
217	S I	H: Über dem System steht „I“.
217	S I 1	H: Viertelnote mit Viertelnote e^2 statt Halbenote.
220	Bc 1	H: Zwei Halbenoten statt Ganzenote (dazwischen Seitenwechsel).
223	T 2	H: Achtelpause mit Achtelnote gis statt Viertelnote.
227	Bc 1	H: Punktierte Halbe- mit Viertelnote statt Ganzenote (dazwischen Zeilenwechsel).
230	T 1–3	H: Punktierte Viertelnote mit zwei folgenden Sechzehntelnoten.
236	T 3–5	H: Punktierte Viertelnote mit zwei folgenden Sechzehntelnoten.
236	Bc 1–2	H: Statt zweier Halbenoten eine Ganzenote.
238	T 1–4	H: Punktierte Viertelnote, dann eine Sechzehntel- mit zwei folgenden Zweieunddreißstelnoten.
243	Bc 1	H: Zwei Halbenoten statt Ganzenote (dazwischen Zeilenwechsel).
244	S I 4	H: Ohne Verzierung.
244	S I 5	H: g^1 statt a^1 .
246	Bc 2	H: Zwei Viertelnoten statt Halbenote (dazwischen Zeilenwechsel).

248	Bc 1–2	H: Ohne Bogen.	299–300	S II, III	P: „piano“ steht einmal mittig über der oberen Echostimme. H: Ohne Dynamik.
249	S I 3	H: <i>fis</i> ² statt <i>e</i> ² .	300	S II, III	P, H: Beide Quellen setzen die Silbe „-la“ auf 1–2 (für Sopran III bereits in 299.6 beginnend), fügen einen Legatobogen bei und setzen die Endsilbe erst auf 3. Einrichtung vom Herausgeber gemäß Takt 297–298 und ähnlichen Stellen.
249	S I 4	H: Ohne Verzierung.	301	S I	H: Textunterlegung „nunc“ fehlt (stattdessen mit Überbindung von <i>b</i> ¹ , sodass die Silbe „-ce“ auf die letzte Note des Taktes trifft).
251–253	Bc	H: Ohne Überbindungen. P: Vor einem Seitenwechsel hinter Takt 255: „Suives“.	302	S I 1–3	H: Punktierte Viertelnote mit zwei folgenden Zweiuuddreißigsteln.
258	T 8	H: Textunterlegung irrtümlich „-ram“ statt „-ra“.	305	S I	H: Silbe „-la“ auf 1–2 (Bogen hier) und Silbe „-ri“ auf 3.
259–260	T	H: Silbe „-la-“ mit Bogen auf 259.6–7, Silbe „-ri“ Takt 260.1. P: Irrtümlich punktiert.	306–307	Bc	H: Ohne Überbindung.
265	S I 2	P: Der Melismenbogen beginnt jeweils erst auf der vorletzten Note beider Takte.	309	Bc	H: Irrtümlich Ganzenote <i>G</i> statt zweier Halbenoten <i>d-G</i> .
265, 266	S I	H: Bogen auf 265.4–266.1.	310	S I 3	H: <i>b</i> -Akzidens vorhanden.
265–266	S I	H: Punktierte Achtelnote <i>c</i> ² mit folgender Sechzehntelnote <i>b</i> ¹ statt Viertelnote.	310–311	S I	H: Silbe „-ma“ auf 310.5–311.2 (Bogen hier) und Silbe „-te“ auf 311.3.
266	S I 1	H: <i>b</i> -Akzidens vorhanden.	311	S I 4–6	H: Irrtümlich in doppelten Notenwerten geschrieben.
266	S I 5	H: Bogen auf 266–267.1.	312–313	Bc	H: Ohne Überbindung.
266–267	S I	H: Punktierte Achtelnote <i>f</i> ² mit folgender Sechzehntelnote <i>e</i> ² statt Viertelnote.	314–315	S I	H: Silbe „-ma“ auf 314.5–315.2 (ohne Melismenbogen) und Silbe „-te“ auf 315.3.
267	S I 1	H: Viertelnote mit Achtelpause statt punktierter Viertelnote.	315		P: Doppelstrich am Taktende.
267	S I 2	H: Zwei Viertelnoten <i>c-G</i> statt Halbenote <i>c</i> .	316–317	S III	H: Silbe „-ma“ auf 316.5–317.2 (ohne Melismenbogen) und Silbe „-te“ auf 317.3.
267	Bc 2	H: Silbe „-tu-“ (ohne Bogen) auf 274.3–4, Silbe „-am“ Takt 275.1. P: Am Satzende: „Suives“.	317	S II 1–3	P, H: Beide Quellen setzen die Silbe „-ma“ auf 1–2 (in P mit, in H ohne Legatobogen) und setzen die Endsilbe erst auf 3. Einrichtung vom Herausgeber gemäß Takt 314–315 und ähnlichen Stellen.
274–275	T		317	S III 3	H: Silbe „-te“ erst hier.
16. Abiit ergo in montes			318–321	Bc	H: Jeweils ohne Überbindung.
276, 277	Bc 1	P: Durch vorangestellte Buchstaben „a“ und „b“ den Sopranen II und III zugewiesen. H: Statt punktierter Halbenote jeweils Halbe- und Viertelnote <i>G</i> .	322	S I 10	P: Textunterlegung „in“ statt „et“.
277–278	Bc	H: Überbindung von <i>F</i> vorhanden.	328–329	S I 2–1	P, H: Bogen nur auf 328.8–329.1.
280	B 3–4	H: Zweimal <i>g</i> statt <i>G</i> .	332	S I 3	H: Textunterlegung irrtümlich „vul-“ statt „val-“ (mit Blautift angemerkt).
280	Bc 1–2	H: Zwei Halbenoten <i>g-G</i> statt punktierter Halbe- mit Viertelnote.	333	Bc	H: Punktierte Halbe- mit Viertelnote (dazwischen Zeilenwechsel) statt Ganzenote.
281–286	S II	P: Zunächst irrtümlich in das unbenutzte System von Sopran I geschrieben, dort anschließend getilgt und nochmals in das richtige System gesetzt. H: Irrtümlich <i>c</i> ² statt <i>h</i> ¹ (nachträglich mit Blautift korrigiert).	334	S I 4–8	P, H: Bogen nur auf 7–8.
282	S II 1	H: Bogen vorhanden.	336	Bc	H: Zwei nicht übergebundene Halbenoten <i>Gis</i> (dazwischen Zeilenwechsel) statt Ganzenote.
283	A 1–2	P: Als Doppelganze geschrieben und genau in die Mitte der beiden Takte gesetzt. H: Ohne Binde- und Melismenbogen.	337	Bc	H: Aus Platzmangel ist dieser Takt in das System von Sopran III geschrieben.
284–285	S II	P: Als Doppeltakt notiert. In H bilden die drei letzten Ganzenoten (284–286) einen einzigen Takt; dabei fehlt die Überbindung von <i>c</i> ² in Sopran II. P: Am Satzende: „Suives“.	339	S I	P: Vor einem Seitenwechsel hinter Takt 339: „Suives fort viste“.
284–285	S III		340	S II, III 1–12	P: Bogen nur auf 11–12. H: Ohne Bogen.
285–286			340–341	S II	P: Zunächst irrtümlich in das System von Sopran I geschrieben, dort anschließend getilgt und nochmals in das richtige System gesetzt. H: Viertelnote <i>gis</i> ¹ statt zweier Achtelnoten.
17. Plorate, colles			341	S III 1–2	P: Durch „+“ über dem System dem Sopran I zugewiesen.
288–289	S I	P: Durch „+“ über dem Anfang dem Sopran I zugewiesen. H: Über dem Anfang hatte zunächst „l“ gestanden (durch Rasur getilgt und kaum noch erkennbar).	342	S I	H: Viertelnote mit zwei folgenden Sechzehntelnoten.
289	S I 3	H: Silbe „col-“ auf 288.4–5 (Bogen hier) und Silbe „-les“ auf 289.1.	343, 345	Bc	P: Bezifferung mittig zwischen den Halbenoten platziert. H: Jeweils ohne Bogen.
290	S I 3	P: Irrtümlich Viertel- statt Achtelnote.	347–348	S I	P: Textunterlegung irrtümlich „filia unigenita“ statt „filiam unigenitam“ (richtig in Takt 352–353).
290–291	S I	H: Silbe „mon-“ auf 290.4–5 (Bogen hier) und Silbe „-tes“ auf 291.1.	348	Bc	H: Zwei nicht übergebundene Halbenoten <i>Gis</i> (dazwischen Zeilenwechsel) statt Ganzenote.
291–292	Bc	H: Ganzenote <i>d</i> in Takt 291 und Halbenote <i>dis</i> in 292.1.	349	S I 1–2	H: Punktierte Viertel- mit Achtelnote (ohne Bogen) statt zweier Viertelnoten.
293–294	S I	H: Silbe „-la-“ auf 293.6–294.2 (Bogen hier) und Silbe „-te“ auf 294.3.	354	S I 1–2	H: Punktierte Viertel- mit Achtelnote statt zweier Viertelnoten.
295	S I 7	H: Textunterlegung irrtümlich „-nis“ statt „-ne“ (nachträglich mit Blautift korrigiert).	355	S I 1–3	H: Punktierte Viertelnote <i>gis</i> ¹ mit Achtelnote <i>a</i> ¹ . P: Am Satzende: „Suives vite“.
295	Bc	H: Ganzenote <i>gis</i> statt zweier Halbenoten.	18. Plorate, filii Israel		
297–298	S I	H: Silbe „-la“ auf 297.1–2 und Silbe „-te“ auf 298.1 (kein Bogen). P: Vor einem Seitenwechsel hinter Takt 298: „Suives fort viste“.	359	S III 1–4	P: Vor den drei Sopranstimmen stehen die Bezeichnungen „+“, „a“ und „b“.
299		P: Nach Seitenwechsel stehen die Zeichen „+“, „a“ und „b“ vor den Systemen der Sopranstimmen, ebenso nach Zeilenwechsel in Takt 314 und nach Seitenwechsel in Takt 340.	364	Bc 1–2	H: Bogen nur 3–4.
299–300	S II	P: Zunächst irrtümlich in das System von Sopran I geschrieben, dort anschließend getilgt und nochmals in das richtige System gesetzt.	371–372	B	H: Punktierte Halbe- mit Viertelnote statt zweier Halbenoten.
			372–373	S I	H: Überbindung vorhanden.
					P: Bögen auf 372.1–2 und 372.2–373.1 H: Bogen nur 372.1–2.

372	S III 3–4	H: Zwei Viertelnoten statt punktierter Viertel- mit Achtelnote.
372	T 1–2	H: Punktierte Halbe- mit Viertelnote statt zweier Halbenoten.
373	A 1–2	H: Textunterlegung irrtümlich „-ni dolo-“ (ohne Bogen).
373–374	A	P: Bogen taktweise geteilt.
373–374	T	P: Bogen nur auf 373.2–374. H: Textunterlegung irrtümlich „-ris do-lo-“ (ohne Bogen).
376–377	Bc	H: Ohne Überbindung.
377–378	S III	H: Ohne Bögen.
381, 383	A 2	H: e^1 statt d^1 .
381, 383	T 2	H: c^1 statt h .
383	S III 2	P: a^1 statt g^1 . H: Von a^1 zu g^1 korrigiert.
383	T 5	P: d^1 statt h . Edition folgt H (bessere Lösung, weil der Akkord sonst ohne Terz wäre; auch Kirchers <i>Musurgia universalis</i> schreibt h).
385	S II 1–2	P: Punktierte Halbenote statt Halbenote mit Viertelpause. Vom Herausgeber an Alt und Bass angepasst.
385–388	S II, III	H: Ab Mitte Takt 385 bis Anfang Takt 388 sind beide Stimmen vertauscht, entsprechend den Takten 357–360; Takt 387 (nunmehr Sopran II) ohne Bogen.
387	S II 1–4	P: Bogen auf 1–5.
388	Bc	P: Zwei übergebundene Halbenoten, jeweils mit #-Bezifferung.
390	S I 1–4	P: Bogen auf 1–5.
390	A 1–3	H: Ohne Bogen.
393	A 3–4	H: Irrtümlich zweimal e^1 statt d^1 (nachträglich mit Blaustift korrigiert).
394–398	Bc	H: Eine Oktave höher notiert; außerdem Ganzenote statt zweier Halbenoten in Takt 395.
396	B 3–4	H: Zwei Viertelnoten statt punktierter Viertel- mit Achtelnote.
398	T 3–4	H: Zwei Viertelnoten statt punktierter Viertel- mit Achtelnote.
399–401	A	H: Textunterlegung „-ris“ erst in 401.1 und „dolo-“ in 401.2 (nachträglich mit Blaustift korrigiert).
399–401	B	P: Ein durchgehender Bogen. H: Ohne Überbindungen.
400–401	S I	P: Bogen taktweise geteilt.
400–402	T	H: Bogen nur 400.1–2. H: Textunterlegung „-ris“ erst in 401.1 und „do-lo-“ in 401.2–402.
401	S I	H: Irrtümliche Textunterlegung „-ris“ (und dann nochmals im nächsten Takt).
401–402	A	P: Bogen nur auf 402.4–5. H: Ohne Bogen.
401–402	T	P: Bogen nur auf 401.1–2. H: Ohne Bogen.
404	A 2	H: Irrtümlich h statt c^1 (nachträglich mit Blaustift korrigiert).
408	S I, II 2	H: d^2 und h^1 statt c^2 und a^1 (nachträglich mit Blaustift korrigiert).
409	S III, A, T 2	H: a^1 , e^1 und c^1 statt g^1 , d^1 und h (nachträglich mit Blaustift korrigiert).
410	S I, II 2	H: h^1 und d^2 statt a^1 und c^2 (nachträglich mit Blaustift korrigiert).
410–411	B	H: Ohne Bogen.
411	T 2	P: h statt c^1 . Edition folgt H.
413	S I 1	H: Nachträglich mit Blaustift von g^1 zu h^1 korrigiert (könnte in Analogie zu Takt 385 sinnvoll sein).
414	S III 2	H: h^1 statt a^1 .
414	A 2–3	H: Irrtümlich zweimal d^1 statt c^1 .
414	T 1	H: Halbpause statt Überbindung.
414–415	Bc	H: Überbindung vorhanden (Notation als punktierte Ganzenote).
415	S III 1	H: #-Akzidens vorhanden.
415	Bc 1	P: Hinter der „4“ der Bezifferung steht ein schlecht identifizierbares Zeichen, das in der Edition als #-Akzidens wiedergegeben wird.
416–417	S III	H: Punktierte (also über den Taktstrich reichende) Ganzenote a^1 mit folgender Halbenote a^1 ; Silbe „-ta-“ in 416.1 irrtümlich nochmals unterlegt. Die gesamte Fassung dieser beiden Takte ist weniger überzeugend als jene von P.
418	Tutti	H: Schlusstakt vorhanden; Sopran III endet allerdings auf h^1 statt g^1 .

Hinweis zur Quelle P

Einen besonders guten Eindruck vom Erscheinungsbild der digital einsehbaren, von Marc-Antoine Charpentier geschriebenen *Jephte*-Partitur (Quelle **P**) vermitteln die Blätter 3r und 11v:

Folio 3r enthält den letzten Takt des Chores Nr. 3 „Trans-ivit ergo Jephthe“ und den Beginn des Duetts Nr. 4 „Et clangebant“; bei Letzterem stehen die Takte 1–2 und 3–5 (=Takte 33–34 und 35–37 unserer Zählung) untereinander, und für Takt 5 (37) wurden die Notenlinien über den rechten Seitenrand verlängert. Für den Generalbass des Chores wurde unten links ein System von Hand ergänzt. Hinter dem letzten Takt des Chorsatzes stehen bei den Sopranen II und III die Buchstaben „a“ und „b“. Diese Buchstaben sind dann auch vor die oberen Systeme von „Et clangebant“ gesetzt; damit wird klargestellt, welche Sopranstimmen hier zu singen haben. Am unteren Seitenrand sind zwei mit „caris“ (Carissimi?) bezeichnete Alternativen für den Generalbass der Takte 3 (35) und 5 (37) notiert; möglicherweise handelt es sich also bei den Viertelnoten des Haupttextes um einen von Charpentier vorgenommenen Eingriff. Zu erkennen sind außerdem die Schreibkürzel „proeliū“ und „commissū“ (Takt 3 [35]) und die Wortform „timpana“ (Takte 2 [34] und 3 [35]).

Folio 11v enthält die Takte 8–14 (158–164) aus der Arie Nr. 12 „Cantemus mecum Domino“. Zu Beginn des Abschnitts wurde die Textunterlegung von „nobis dedit“ zu „dedit nobis“ korrigiert. Gut erkennbar ist die typische Setzung von Melismenbögen, die sich nur über die beiden letzten Noten der Koloratur erstrecken (zweimal in der oberen sowie zu Beginn der mittleren Akkolade). Mit der Anweisung „Suives viste“ wird ein direkter Anschluss des folgenden Satzes verlangt.